

Joana De Conti Dorea

ETNOGRAFIA E FOTOGRAFIA:

Reflexões sobre as fotografias etnográficas de Pierre Fatumbi Verger

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina

Orientadora: Sônia Weidner Maluf

Florianópolis
2009

Catálogo da fonte pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina

D695e Dorea, Joana de Conti

Etnografia e fotografia [dissertação] : reflexões
sobre as fotografias etnográficas de Pierre Fatumbi
Verger / Joana de Conti Dorea ; orientadora, Sônia
Weidner Maluf. - Florianópolis, SC, 2009.
234 f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Ciências Humanas. Programa de
Pós-graduação em Antropologia Social.

Inclui referências

1. Antropologia social. 2. Etnologia. 3. Fotografia.
5. Potência da imagem. I. Maluf, Sonia Weidner.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.

CDU 391/397

**FOLHA DE APROVAÇÃO
(INCLUIR)**

AGRADECIMENTOS

A Sônia Maluf, orientadora de estudos e de pesquisa, parte fundamental da minha trajetória na Antropologia.

A Scott Head, pelos comentários e indicações na qualificação, nas reuniões e nas preciosas conversas de corredor.

As professoras Vânia Z. Cardoso e Jean Langdon, exemplos de como proporcionar o aprendizado através da paixão e do diálogo.

A todo o corpo docente do PPGAS e seus funcionários.

A Alex, André, Deni, Eliane, Isaac, Luiza, dona Margarida, Rafael, Roberta e todos da *Fundação Pierre Verger*, pelo longo e afetuoso acompanhamento desta pesquisa.

A meu pai, minha mãe, Tati e Lú, minha segunda mãe, pelo eterno conforto e suporte.

A Sonia e Ronaldo, pela acolhida carinhosa na nova cidade e na nova família.

A Duda, minha irmã de sangue e de aventuras, por ser a companheira sempre presente.

A Kiko e Cata, meu irmão e minha melhor amiga, que juntos mostram ao mundo que vale mesmo a pena viver.

A Nica, parte de mim solta no mundo.

A Xande, toda minha família e os que ainda – e logo – estão por vir.

A Jacqueline Schneider, companheira de estudos, inquietações e risadas, sem a qual esta dissertação e a vida não teriam tanta graça.

A Elis, Victor, Vinicas, Talita, Ilo e Bruno, amigos distantes que me fazem feliz só de saber que existem.

Ao grande amigo Caio, que acompanhou o processo do mestrado com doses diárias de companheirismo e *Bis*.

A Nilson Nakazato e Rodrigo da Cal, meninos de Brasília sempre presentes nas horas de festa e de sufoco.

A Danielli, Fernanda Cardozo, Fernanda Marcon, Jimena, Xanda, Diego, Rafa Buti e todos os colegas do mestrado

Ao amigo Pedro Ulrich pela orientação informal e revisão cuidadosa.

A Nanda e Paulinho, amigos recentes, mas fundamentais em todos os momentos de dúvidas e diversão.

A Thiago Phiton e Pedro Burger, velhos amigos dos novos caminhos.

A Ricardo Nogueira, a força por trás de tudo, com amor.

O POETA

Vão dizer que não existo propriamente dito.
Que sou um ente de sílabas.
Vão dizer que eu tenho vocação pra ninguém.
Meu pai costumava me alertar:
Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som
das palavras
Ou é ninguém ou zoró.
Eu teria treze anos.
De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que
se perdia nos longes da Bolívia
E veio uma iluminura em mim.
Foi a primeira iluminura.
Daí botei meu primeiro verso:
Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem.
Mostrei a obra pra minha mãe.
A mãe falou:
Agora você vai ter que assumir as suas
irresponsabilidades.
Eu assumi: entrei no mundo das imagens.

(Manoel de Barros,
do livro *Ensaio Fotográficos*)

RESUMO

A relação entre a fotografia e a etnografia nos estudos da Antropologia, apesar de antiga e densa, é incerta e complexa. Se por um lado a fotografia é a cada dia mais utilizada nos trabalhos antropológicos, por outro sua potencialidade como algo além da ilustração e de uma técnica de interação com o Outro é pouco explorada. A partir do exemplo, do legado, da trajetória de vida e, principalmente, da obra de Pierre Fatumbi Verger, esta pesquisa se dedica a analisar essa relação. Francês radicado na Bahia na década de 1940, Verger é conhecido mundialmente tanto por seu trabalho como fotógrafo quanto pelas suas pesquisas etnográficas. Há, entretanto, uma indefinição quanto à razão desse reconhecimento, e examinar as suas razões oferece um profícuo campo de reflexão sobre a pesquisa etnográfica, especialmente quando relacionada ao universo das imagens fotográficas. A *Fundação Pierre Verger* é a instituição que atualmente abriga o acervo do fotógrafo-etnógrafo e onde foi realizada a pesquisa de campo através da qual, aliada à leitura de fotografias relacionadas ao candomblé em suas manifestações na África e na Bahia, foi criada uma metodologia de análise das fotografias que privilegia as interações e os diálogos como espaço de construção de definições sobre a etnografia. Pelo contato com a *Fundação*, seus frequentadores e o acervo fotográfico ali disponibilizado, esta pesquisa pretende refletir sobre a etnografia e a construção de um olhar etnográfico em relação direta com o exercício da fotografia.

ABSTRACT

The relationship between photography and ethnography in anthropological studies, albeit ancient and deep, is uncertain and complex. Photography has been increasingly used in anthropological researches but its potential as something beyond illustration and its interaction with the Other as a technique is very little explored. This research is dedicated to the analysis of this relationship by taking the work of Pierre Fatumbi Verger, his life and legacy. A French man, rooted in Bahia, Brasil, in the decade of 1940, Verger is known worldwide for his work as a photographer as well as for his ethnographic studies. However, the reason of this recognition is undefined and examining the reason for these indefinitions can be a fruitful field of reflection concerning ethnographic researches, especially when related to the photographic universe. The *Pierre Verger Foundation* is the institution that hosts his photographic and ethnographic collection and it's also where the field research of this work took place. Through the field research combined with the readings of photographs related to *candomblé* and its manifestations in Africa and Bahia, a photographic analysis methodology was created that privilege interaction and dialogue as a way to build definitions about ethnography. By the contact with the *Foundation*, its users and its available photographic collection, this research intends to reflect about the ethnography and the creation of an ethnographic view in direct relation to the exercise of photography.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia da capa: Afrique / Dahomey / Cotonou

Fotografia 01: Amerique / Brésil / Bahia / Salvador / Cérémonies africaines / Candomblé Opo Afonja / Confirmation Mogba157

Fotografia 02: Amerique / Brésil / Bahia / Salvador / Cérémonies africaines / Candomblé Opo Afonja / Confirmation Mogba158

Fotografia 03: Amerique / Brésil / Bahia / Salvador / Cérémonies africaines / Candomblé Nono159

Fotografia 04: Amerique / Brésil / Bahia / Salvador / Cérémonies africaines / Candomblé Nono160

Fotografia 05: Amerique / Brésil / Bahia / Salvador / Cérémonies africaines / Candomblé Nono161

Fotografia 06: Amerique / Brésil / Bahia / Salvador / Cérémonies africaines / Candomblé Pequeno162

Fotografia 07: Amerique / Brésil / Bahia / Salvador / Cérémonies africaines / Candomblé Cosme163

Fotografia 08: Amerique / Brésil / Bahia / Salvador / Cérémonies africaines / Candomblé Cosme164

Fotografia 09: Amerique / Brésil / Bahia / Salvador / Cérémonies africaines / Candomblé Cosme165

Fotografia 10: Amerique / Brésil / Bahia / Salvador / Cérémonies africaines / Candomblé Pequeno.....166

Fotografia 11: Amerique / Brésil / Bahia / Salvador / Cérémonies africaines / Candomblé Pequeno167

Fotografia 12: Amerique / Brésil / Bahia / Salvador / Cérémonies africaines/ Art afro brésilien168

Fotografia 13: Amerique / Brésil / Bahia / Salvador / Cérémonies africaines / Egun	169
Fotografia 14: Afrique / Dahomey / Pobé	170
Fotografia 15: Afrique / Dahomey / Ilodo	171
Fotografia 16: Afrique / Dahomey / Zangnanado	172
Fotografia 17: Afrique / Dahomey / Zangnanado	173
Fotografia 18: Afrique / Dahomey / Ilodo	174
Fotografia 19: Afrique / Dahomey / Ketou / Cérémonie funéraire (Oro Ape)	175
Fotografia 20: Afrique / Dahomey / Ilodo	176
Fotografia 21: Afrique / Dahomey / Ilodo	177
Fotografia 22: Afrique / Dahomey / Ketou / [Divers]	178
Fotografia 23: Afrique / Dahomey / Adjawéré	179
Fotografia 24: Afrique / Dahomey / Pobé / Ondo 1952	180
Fotografia 25: Afrique / Dahomey / Pobé / Ondo 1958	181
Fotografia 26: Afrique / Dahomey / Ketou / Cérémonie funéraire (Oro Ape)	182
Fotografia 27: Afrique / Dahomey / Ketou / Cérémonie funéraire (Oro Ape)	183
Fotografia 28: Afrique / Dahomey / Adjawéré	184

SUMÁRIO

Prefácio	12
Capítulo 1	
Uma etnografia dos afetos	17
1.1 Explicações iniciais	18
1.2 Relatos etnográficos	40
Capítulo 2	
Uma etnografia da pesquisa	117
2.1 Sobre a <i>Fundação Pierre Verger</i>	118
2.2 Sobre a pesquisa na <i>Fundação Pierre Verger</i>	121
2.3 Sobre a metodologia	125
2.4 Sobre a análise da decupagem	136
2.5 Sobre a fotografia	140
Capítulo 3	
Uma etnografia das imagens	156
3.1 Fotografias	157
3.2 Análise	185
Capítulo 4	
Uma etnografia da etnografia	212
4.1 Explicações finais	213
4.2 Conclusão	229
Referências	
5.1 Referências bibliográfica.....	233
5.2 Referências bibliográficas de Pierre Verger	251
5.3 Referências videográficas	253
5.4 Referências eletrônicas	253
Anexos	
6.1 Decupagem de <i>Salvador</i>	255
6.2 Decupagem de <i>Dahomey</i>	264

PREFÁCIO

Não se detém uma guerra com palavras. Mas a palavra não pretende, sempre, mudar a história; é também uma certa maneira de vivê-la.

(Simone de Beauvoir)

Jorge Amado escreveu nas primeiras linhas da introdução de *Ewé*, último livro de Verger, considerado por ele a sua mais importante obra¹, que “[a]inda há poucos dias alguém me perguntou, muito a sério, se Pierre Verger realmente existia ou se era mais uma invenção baiana. Quem sabe, talvez, a tentativa de explicar o sincretismo de nossa cultura, de repente representada não mais por uma divindade e, sim, por um ser humano” (Amado *apud* Verger, 1995: 05). À primeira vista, a pergunta feita a Jorge Amado aparenta certo exagero, talvez um tom de ironia ou algo próximo ao inverossímil. Pode-se mesmo perguntar se Jorge Amado, como bom romancista que era, não inventou tal história para ilustrar a personalidade do seu amigo fotógrafo, colorir a marcante figura do etnógrafo francês. Depois de conhecer a trajetória de Verger, após folhear suas fotografias com maior cuidado, a dúvida descrita pela escrito baiano, bem como a explicação dada por ele, tornam-se justificáveis. O fotógrafo-etnógrafo nasceu como Pierre Edouard Léopold Verger, no início do século XX, em uma família burguesa. Viveu até os trinta anos dentro da lógica hermética de uma classe social abastada tradicional, entrou em contato após sua maturidade na França com o surrealismo, as vanguardas estéticas e a etnografia, debandou pelo mundo afora para tentar quicá se encontrar longe do seu contexto materno, chegou à Bahia, conheceu o candomblé, começou estudos sobre as religiões afrodescendentes, viajou para a África, ganhou o título de babalaô, abandonou a fotografia, dedicou o resto de sua vida às pesquisas e morreu pouco antes de findar o século, com o nome de Pierre Fatumbi Verger Ojuobá.

Na vida e na obra de Verger há um contato óbvio entre a fotografia e a etnografia. Verger é chamado de fotógrafo-etnógrafo, título que confere a ele tanto o crédito por ter exercido ambas as funções quanto cria uma nova definição de ofício, que engloba simultaneamente

¹ Informação dada por Clarice Peixoto, como comentário a minha apresentação sobre algumas fotografias de Verger, durante o *X Congresso Argentino de Antropologia Social*, em agosto de 2008. Peixoto contou que Verger considerava *Ewé* o seu trabalho mais importante, mesmo quando comparado a sua obra fotográfica.

duas práticas. Verger escreveu sobre a relação entre a fotografia e a etnografia, deu entrevistas sobre seu entendimento acerca das duas práticas, se definiu como fotógrafo em detrimento do cargo de pesquisador. Verger também realizou trabalhos que conjugam as duas atividades, tais como seus livros, as ilustrações de livros acadêmicos de amigos antropólogos, artigos e reportagens. Por último, Verger é citado e estudado como fotógrafo, antropólogo e etnógrafo. Porém, é constante a confusão em torno da classificação do trabalho de Verger. Ora afirmam que ele fez uma antropologia visual, ora ele é considerado etnógrafo por suas fotografias. Para citar apenas algumas classificações dadas pelas monografias e dissertações de mestrado sobre o fotógrafo-etnógrafo, que estão disponíveis na biblioteca da *Fundação Pierre Verger* e foram lidas durante minha pesquisa de campo: pretendendo ser apenas bom repórter, Verger fez antropologia visual, ou seja, o registro de formas culturais não verbais através da observação participante (Mariano, 1996); suas imagens são uma apresentação visual do conhecimento do fotógrafo sobre a cultura iorubá (Martini, 1999); Verger fez fotografias de caráter etnográfico (Bonfim, 2000); Verger era fotógrafo e descobre-se etnólogo (Andrade, 2002); as fotografias de Verger são índices de nossa identidade cultural (Tabosa Jr., 2004). É fundamental ressaltar que, para além das definições diversas sobre a obra de Verger, os próprios sentidos dados à etnografia e à fotografia são múltiplos e contextuais. O objetivo desta dissertação é precisar tais sentidos a partir de um exemplo profícuo como o do trabalho de Pierre Fatumbi Verger. A pesquisa etnográfica realizada para cumprir tal intuito teve sítio na *Fundação Pierre Verger*, em Salvador. Criada por Verger no final da década de oitenta, a *Fundação* hoje abriga todo o material existente relacionado à obra de Verger: seus negativos, livros e artigos, suas cartas e correspondências, suas agendas, todos os trabalhos acadêmicos, notícias e reportagens já escritos sobre ele, os catálogos, livros de visitas e maquetes das exposições. Passei dois meses visitando a *Fundação* diariamente, em contato direto com seus colaboradores (era assim que Verger chamava as pessoas que ali trabalhavam, ao invés de funcionários). Minha intenção era entrar em contato com o banco de dados no qual estão armazenadas as fotografias, pesquisar livros e textos na biblioteca da *Fundação* e conversar com os pesquisadores que trabalham e freqüentam o espaço. Porém, como hoje vejo que não poderia deixar de ser, minhas experiências foram muito além de tais atividades. Meu contato com as imagens fotográficas foi enriquecido pelo contato com as imagens visuais e mentais que as outras pessoas

têm acerca da Antropologia, da fotografia e de Verger, a etnografia realizada em campo alterou minha concepção dos sentidos da etnografia, minha escrita foi desordenada e reordenada pela reflexão sobre a escrita etnográfica, pelos sentidos possíveis do escrever, descoberto nas leituras, conversas e no escrever. O objetivo desta dissertação é também, portanto, narrar o vivido, mas fazê-lo de modo que a narrativa indique, entre todas as possibilidades de histórias trazidas pelos meus dois meses de campo em Salvador, o *punctum* de cada uma delas. Imagens podem ser fotografias, mas também podem ser narrativas e histórias. *Punctum* é um conceito criado por Roland Barthes referente à capacidade da fotografia de tocar o observador “independentemente daquilo que seu olhar busca” (Entler, 2006: 07). Trata-se de algum detalhe da imagem que chega àquele que a olha de modo particular, o atinge, e este se percebe afetado por aqui. Porém, apesar de parecer algo específico, é um detalhe que dialoga com o que vê, e pode mudar para cada pessoa. Onde eu enxergo uma fotografia que me toca pela direção dos olhos de uma garota, outra pessoa faria apenas uma leitura objetiva e metodológica. Em contraposição ao *punctum*, e se referindo a esta leitura objetiva, Barthes criou o conceito de *studium*. Barthes, em uma das muitas definições de *punctum* que escreve no livro *A câmara clara*, afirma que: “[c]om muita frequência, o *punctum* é um ‘detalhe’, ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, *entregar-me*” (Barthes, 1984: 69). Narrar minha pesquisa de campo, contar as histórias que me tocaram é, sem dúvida, me entregar, apresentando aqui os meus afetos. Uma etnografia apreendida não apenas como método, mas sim enquanto uma prática fundamental para o exercício antropológico, na qual residem os sentidos, mediações e possibilidades deste exercício, deve entregar aquele que a realiza e a escreve. O objetivo deste trabalho é refletir sobre essa etnografia, e as fotografias de Pierre Fatumbi Verger são os mediadores e o estímulo através do qual esta reflexão é construída.

* * *

Esta dissertação foi escrita a partir de referências teóricas tão presentes quanto referências literárias. Durante todos os últimos meses de trabalho, eu contrapunha as horas diárias de estudos e escritas com noites líricas nas quais lia avidamente José Saramago, Mia Couto, Pepetela, Kurt Vonnegut, Milan Kundera, Bill Watterson, Italo Calvino, Chico Buarque, Liniers, Simone de Beauvoir, Julio Cortazar, Alan Pauls. Talvez por isso a divisão do texto soe mais como os capítulos de um romance do que de uma dissertação. Se prefácio é sinônimo para

introdução, se ambos significam um texto preliminar que expõe os motivos de uma obra, ao escolher o primeiro em detrimento do segundo afirmo uma escolha pelo ficcional, usando a ficção no seu sentido primitivo, como *ficcio*, que significa uma invenção e também o ato de modelar e criar (Menezes, 2003). O que norteia escolhas como esta ao longo de toda a dissertação é o entendimento, como propõe Marco Antonio Gonçalves em diversos momentos do seu livro *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*, de que a imaginação e a ficção fazem parte da condição de produção da etnografia, de que a fantasia tem grande potencialidade como produtora de conhecimento e da possibilidade de incluir o imaginário e uma afetividade específica na construção do documento etnográfico. Ao comentar a tensão criada entre imagem e texto no filme *Os mestres loucos* pela abundante narração, Gonçalves escreve: “A valorização da apreensão estética via a relação entre o universo imagético do ritual e a densidade etnográfica textual narrada por Rouch nos orienta a assumir um ponto de vista estritamente sensorial-etnográfico” (Gonçalves, 2008: 73). Por razões distintas, mas a partir dos mesmos pressupostos e relações, a ficção, a imaginação e a sensorialidade estão intrinsecamente ligadas à etnografia.

Esta dissertação está dividida em quatro capítulos. No primeiro, “Uma etnografia dos afetos”, primeiramente ofereço algumas explicações acerca dos fundamentos teóricos nos quais me apóio para construir a escrita deste capítulo. Considero esta introdução explicativa indispensável para que determinadas escolhas não pareçam vazias de sentido e meramente estilísticas. Uma preocupação estética certamente percorre implicitamente este trabalho, mas deve ser percebida como parte de um conjunto de outras questões igualmente importantes, como as dimensões políticas, éticas, epistemológicas e filosóficas da pesquisa. Em seguida, apresento uma longa narrativa do meu trabalho de campo, na qual tento evidenciar os eventos que criaram os questionamentos e as respostas que busquei ao longo da pesquisa. O título do capítulo deve-se à asserção de que foram os afetos vividos no trabalho de campo que definiram os aspectos mais importantes desta dissertação, como ficará evidente ao longo da leitura.

No segundo capítulo, intitulado “Uma etnografia da pesquisa”, apresento as explicações sobre o trabalho de campo realizado na *Fundação Pierre Verger*. À exposição das informações sobre a instituição seguem-se as narrativas sobre a pesquisa realizada ali, contraposta tanto com minhas intenções iniciais quanto com outras

pesquisas já realizadas, na medida em que os trabalhos acadêmicos são fundamentais para a composição do conhecimento acerca de Verger e sua obra. No terceiro e no quarto itens são descritas as metodologias da análise das fotografias no banco de dados e da interpretação desta análise, respectivamente. Como conclusão do capítulo, exponho minhas reflexões acerca da Fotografia, como introdução ao conteúdo do capítulo seguinte.

Em “Uma etnografia das imagens”, terceira parte desta dissertação, as fotografias de Pierre Verger escolhidas a partir da metodologia explicitada no capítulo anterior são apresentadas. A ausência de legendas e de indicações sobre as fotografias é uma escolha tanto estética quanto teórica. Desejo que as imagens sejam lidas, inicialmente, independentes do texto, seja este escrito por Verger ou por mim. No segundo item do capítulo, apresento a análise, que tem por objetivo suscitar e desenvolver reflexões acerca da relação entre fotografia e etnografia a partir da leitura etnográfica das imagens vistas nas páginas anteriores. É importante explicitar que, apesar de oferecer um número total de vinte e oito fotografias, apenas dezessete são incluídas na análise. Quando se aceita a imagem como fonte de reflexão sobre questões como a etnografia, a autoridade antropológica, as dimensões éticas do ato de fotografar, entre tantas outras, é preciso também evocar a sua multivocalidade, sua profícua dimensão ficcional e sua potência enquanto questionadora de conhecimentos prévios. Assim, se aceita também leituras múltiplas, que dialogam e discordam, mas que constroem um saber a partir do modo como a fotografia toca o observador, como ela faz pensar. Por isso, no momento da escolha das fotografias para serem analisadas nesta dissertação, escolhi também algumas para serem apenas oferecidas ao olhar do leitor. Essas imagens são, portanto, um convite a outras leituras.

O quarto capítulo é composto pelas considerações finais. Em um primeiro item estão reunidas as idéias acerca da etnografia que nortearam toda a pesquisa, organizando e definindo efetivamente o que se apreende desse conceito a partir do que foi escrito, vivido e estudado. Um último item finaliza a dissertação. Este capítulo foi chamado de “Uma etnografia da etnografia” por ser resultado de uma análise circular da pesquisa realizada, que se observa enquanto etnografia na medida em que é escrita e em que reflete sobre a etnografia feita por Pierre Fatumbi Verger.

Capítulo 1
Uma etnografia dos afetos

1.1 EXPLICAÇÕES INICIAIS

Há que lembrar que qualquer que seja a resistência daqueles com quem conversamos, eles sempre são um pouco nossa criação, assim como nós somos a deles. Esse fato empírico talvez marque o limite do nosso empiricismo.

(Vincent Crapanzano)

“Se a situação extralingüística do diálogo está em constante transformação (se não totalmente, pelo menos em parte), como se pode descrever o contexto de modo a lhe fazer justiça?”, pergunta Vincent Crapanzano no final do artigo publicado no *Anuário Antropológico* e intitulado *Diálogo*. Nesse texto, Crapanzano questiona a reificação do diálogo como modo de interação harmônico e igualitário, propondo que as especificidades da interação dialógica restringem essa prática, e que é necessário um reconhecimento dessas restrições. Mais do que barreiras da língua ou da cultura, há na situação de diálogo a criação de um mundo comum – o assunto da conversa – para que as diferenças de duas pessoas se aproximem. De modo geral, na pesquisa de campo, o informante cede e se encaixa na lógica de diálogo do antropólogo, cede ao peso da “estranha presença autoral” do pesquisador. Além disso, no próprio narrar o diálogo, outras restrições se impõem, pois para atender as exigências da investigação científica é necessário criar um pseudoformalismo que contradiz a experiência de campo. Assim, contextos que são mutáveis e interações que não são intercambiáveis são descritos, encaixando-se em convenções narrativas que empobrecem os acontecimentos². Hoje, já passado algum tempo após meu retorno do campo, enquanto leio textos e pesquiso bibliografias, eu me preocupo em como narrar situações, histórias e diálogos vividos poucos meses atrás fazendo-lhes justiça. O que significa isso? Preocupo-me em não impor o pseudoformalismo acadêmico exigido pelo modelo da dissertação às minhas experiências de campo, desejo construir um diálogo, consciente de sua posição não-igualitária, um diálogo com o texto que escrevo, que é meu, mas que também não é de ninguém, que

² Crapanzano fala da tirania da citação, afirmando que o etnógrafo sempre tem o controle final sobre a palavra. Porém, quando citamos outros autores em nossos textos antropológicos, são eles que se impõe sobre nosso texto, exigindo autenticidade na nossa explicação. A idéia de que nos submetemos à palavra dos clássicos e de outros autores nos nossos escritos, mas nos impomos sobre a palavra dos informantes e dos nativos, é pouco discutida.

narra histórias vividas, mas insere no escrito centenas de outras vozes, polifônico e inclassificável. Como não perder por entre as linhas e letras, no meio da relação inerente entre texto e leitor, entre significante e significado, a tensão, a força e a verdade dos acontecimentos? Como deixar claro o reconhecimento desses limites, tentando simultaneamente superá-los?

Em outubro de 2008 viajei para Salvador, minha cidade natal, da qual estou longe há quase sete anos, para fazer minha pesquisa de campo. Ali faria minha pesquisa, que começou de um modo não muito tradicional. Na verdade, até hoje me questiono se os meus dois meses de pesquisa poderiam ser chamados de “trabalho de campo”. Eu já conhecia o espaço da *Fundação Pierre Verger* por conta de duas ou três visitas feitas durante a minha graduação em Ciências Sociais e no período de seleção para o mestrado. Sabia da disponibilidade da instituição para pesquisas como a minha, alguns meses antes do campo entrei em contato por e-mail, liguei para conversar com Ângela Lühning – pessoa indicada no site oficial da *Fundação* como a responsável pelo setor de pesquisas – assim que meu projeto foi qualificado, e o enviei para as pessoas por ela indicadas. Assim, comecei a me comunicar mais diretamente com Alex Baradel, curador e responsável pelo acervo fotográfico e pelos direitos autorais na *Fundação*. Foi ele o primeiro a responder meu e-mail, com quem continuei a me corresponder até a ida a Salvador, além de ser a pessoa com quem eu deveria trabalhar diretamente durante o campo. Assim que houve uma disponibilidade de tempo para viajar, escrevi um e-mail para ele avisando sobre minha a Salvador para fazer a pesquisa, e pedi para frequentar o espaço da *Fundação* durante minha estadia na cidade. Fui prontamente aceita e marquei a data da chegada. No primeiro dia, conversando com a bibliotecária, Luiza, que conheceu e trabalhou com Verger, ouvi que a casa dele sempre foi aberta para quem quisesse aparecer, seja à procura de um livro, de ajuda com dinheiro, por uma informação ou fotografias. A *Fundação* parece ter como meta manter o trabalho do fotógrafo-etnógrafo, tornar o espaço mais acessível e aconchegante quanto possível, receber todos os que batassem na porta. Assim, desde o primeiro dia tive acesso a todo material que precisava, em menos de uma semana estava utilizando a *Fundação* mesmo nos horários de almoço, quando ela fica fechada para visitantes, tinha um computador que durante metade do dia ficava à minha disposição para acesso ao banco de dados. E conseguia conversar com todos sem a barreira da necessidade de aceitação que um estrangeiro, um antropólogo de fora do

grupo, um pesquisador intruso, normalmente encontra. Mesmo sem ser um deles, sem trabalhar na *Fundação*, nem ter conhecido Verger, meu lugar ali era respeitado, guardado com cuidado, até mesmo admirado, e ninguém parecia sentir que eu estava invadindo ou me intrometendo em nada, mas sempre buscando algo que me era de direito, e que pelo bem de todos ali eu deveria encontrar.

Passei dois meses visitando a *Fundação Pierre Verger* diariamente, tive acesso a todo material disponível para pesquisadores, conversei com as pessoas que ali trabalham, com outros pesquisadores que também visitavam, com fotógrafos, com crianças do *Espaço Cultural*³ que nunca viram Pierre Verger e adultos que trabalharam diretamente com ele durante anos. Vivi experiências fundamentais para a realização desta dissertação, mas me questiono sobre a possibilidade de apresentar essas histórias sem me perder em um “pessoalismo” excessivo e ao mesmo tempo não esquecer a maneira pungente com que elas me tocaram, alterando diretamente minhas reflexões teóricas e minha escrita.

No artigo supracitado, Crapanzano afirma que vários tipos de encontro ocorrem no campo e nossa reação depende das idéias que temos sobre o significado do encontro, o sentido da linguagem e a natureza da compreensão. E diz: “Quando Peter falava comigo sobre como os negros pensam, eu escutava, tomava notas e colhia meus dados. Quando descrevia sua experiência com Henry, eu escutava fascinado. Sentia-me unido a Peter. E quando ele me contou a história do dia em que o amigo não quis correr com ele, eu – romântico que sou – senti uma certa autenticidade em suas palavras.” (Crapanzano, 1991a: 64). Peter foi seu informante durante sua pesquisa na África do Sul e era um branco que conseguia, em diversos momentos, oferecer um ponto-de-vista diferente do usual sobre os não-brancos do seu país. Segundo Crapanzano, Peter nas conversas que tinham oscilava entre emitir as opiniões convencionais – sempre etnocêntricas – dos brancos sul-africanos e entre tentar entender os não-brancos em seus próprios termos, tomando o outro como sujeito. Porém, em outros momentos, como no trecho citado acima, Peter contava histórias que o faziam

³ Em uma casa vizinha à *Fundação* foi criado o *Espaço Cultural Pierre Verger*, que oferece oficinas às crianças da comunidade. A ligação entre os terrenos é uma grande escada de pedra rodeada por plantas diversas, pés de fruta pão, bambus e algumas outras árvores. Todos os dias as crianças participam de oficinas de fotografia, capoeira, dança-afro, pintura e outras atividades, e assim circulam pelo espaço da *Fundação*, sempre entre conversas e brincadeiras. Mais adiante, irei detalhar melhor as atividades do *Espaço Cultural*.

escutar fascinado e reagir com um silêncio cúmplice. Nesses momentos, Crapanzano sentia que outro tipo de encontro ocorria, que outro diálogo se passava entre eles. Lembro do meu trabalho de campo com todo romantismo do segundo tipo de encontro do qual Crapanzano fala. Fora as conversas triviais de todos os dias, sempre que o assunto era minha pesquisa, ou que se falava sobre o trabalho do fotógrafo-etnógrafo na *Fundação*, ou quando alguém contava algo sobre a personalidade de Verger, ou sobre suas próprias experiências com o candomblé, só consegui deixar-me estar, fascinada, acreditando na autenticidade das palavras, pensando em não esquecer nenhum detalhe daquele momento, pois aquilo parecia resumir as experiências pelas quais estava passando, aquilo que eu acreditava ser o trabalho de campo. Porém, como tornar isso claro para aquele que só conheceria aquelas histórias através das palavras escritas?

Tais questionamentos e dúvidas me acompanharam durante todo o campo, e mesmo agora enquanto escrevo esta dissertação. Ao longo do texto, pretendo apresentar algumas respostas que encontrei a partir de aulas, conversas, leituras, pesquisas e experiências, certa de que várias permanecerão em suspenso.

O caráter dessa discussão no campo antropológico transforma as respostas em novas perguntas, e o que se forma a partir daí é um constante diálogo na disciplina, no qual esta dissertação timidamente se insere. Assim, reconheço que minhas dúvidas são incitadas por reflexões feitas desde há algumas décadas por outros antropólogos⁴ e creio ser preciso, inicialmente, situar os “primórdios” deste debate, situando-me nele por consequência.

No período de 1900 a 1960, uma nova concepção de pesquisa de campo se estabeleceu como norma para as antropologias americana e europeia. Até o início do século XX, viajantes e missionários tinham igual *status*, e é após essa data que o trabalho de campo intensivo, realizado por especialistas treinados pela universidade, emergiu como uma fonte privilegiada e legitimada de dados sobre povos exóticos⁵. Mesmo após a II Guerra Mundial – e por conta dos resultados desta –

⁴ Agradeço à professora Vânia Z. Cardoso e ao professor Scott Head por me “iniciarem” (no sentido ritual do termo, já que antes eu havia lido parte dos textos e autores, mas sem a inspiração gerada pelas conversas em sala de aula) nestas discussões durante a disciplina de *Emografia e Representação*, no segundo semestre de 2007.

⁵ Utilizo tal delimitação histórica – sintética e arbitrária – por concordar com James Clifford (1998) quando propõe ser a crise da autoridade etnográfica nos anos 1980, quando ele escreve, que permite demarcar tal período.

havia ainda a segurança na idéia de nação e nos modelos totalizantes, havia estabilidade interna às sociedades complexas. Isso se refletia nas pesquisas acadêmicas, que descreviam grupos homogêneos. Mas tal segurança é posta em xeque a partir da década de sessenta, quando a autocrítica e a politização passam a permear a Antropologia, criando uma desconfiança em relação aos grandes paradigmas. É nesse momento que os problemas de descrição se tornam problemas de representação (Marcus & Fischer, 1986). Mas apesar de ter sido após os anos 1960 que a Antropologia presenciou um profundo revisionismo, que marcou não só a disciplina, mas todo o humanismo moral da época (Ortner, 1984)⁶, é a partir dos anos 1980 que os efeitos das críticas passam a ser sentidos com mais intensidade. No início dos anos 1980 as formas tradicionais de se representar o Outro na Antropologia foram questionadas pelos próprios antropólogos. A idéia de uma “crise da representação”, como proposta por Marcus e Fischer (1986), foi utilizada a partir de então para caracterizar estes questionamentos, referindo-se às incertezas sobre os meios adequados de descrever as realidades sociais, ou seja, às possibilidades e impossibilidades das Ciências Humanas representarem o Outro nas suas monografias.

A partir dessa muito breve demarcação histórica é possível reconhecer que a Antropologia, a partir de meados do século XX, realiza um movimento de olhar para si, de repensar seus conceitos e reconhecer seus limites, questionando inclusive o que até então havia sido o seu objeto. Por estabelecer um olhar em torno do ator social, dos sujeitos e das práticas, a Antropologia passa a olhar para seu objeto de estudo não mais como um objeto propriamente, algo a ser visto e descrito, mas como algo a ser compreendido e representado, algo que não está dado na realidade, mas é também uma representação⁷. Assim, a crítica feita na Antropologia aos trabalhos mais tradicionais – os clássicos – é que se reconhece a impossibilidade de descrever algo que está no âmbito da

⁶ Ortner publica em 1984 um artigo no qual faz uma delimitação histórica – explicitamente arbitrária e sintética – da disciplina. Afirma que os antropólogos vivem um momento de aparente desintegração, mas no qual é possível reconhecer o clássico sintoma de liminaridade proposto por Victor Turner: a confusão de categorias, as expressões de caos e a anti-estrutura. A desordem, desse modo, poderia ser a gestação de uma nova ordem, quiçá melhor.

⁷ Mais adiante no seu desenvolvimento, a Antropologia consegue reconhecer que seu trabalho realiza uma representação de uma representação. É possível reconhecer esse movimento a partir das teorias críticas do final dos anos 1980. Henrietta Moore (1999) afirma que no início dos anos 1990 algumas teorias trouxeram uma crítica a teorização ocidental e instauraram uma crise da representação, ou seja, uma crítica às técnicas e modos usados para desenvolver representações e interpretações culturais.

cultura, seja esse algo uma idéia, um comportamento, um ritual, etc. Não é possível etnografar uma cultura e tirar conclusões sobre essa como se estivessem sendo construídas verdades acerca de um fato. Está se criando algo sobre aquilo, algo que irá substituir aquela realidade⁸, mas em outro plano, em outra cultura, com outra linguagem. A representação no sentido clássico pressupõe a existência de um objeto a ser representado, ou seja, mantém a oposição positivista entre objeto e representação. Até a crise da representação, “momento” no qual se evidenciou a continuidade positivista do modelo etnográfico, não havia críticas à etnografia (enquanto método e enquanto reflexão). O reconhecimento e a crise da representação foram o estímulo intelectual necessário para essa ruptura (Marcus e Fischer, 1986).

Mais do que um conceito caro à Antropologia contemporânea, a representação resume em suas muitas definições o reconhecimento de que tratamos de idéias e conceitos quando estamos nos referindo a um indivíduo ou a um grupo. Quando dizemos que estamos falando sobre o que outrem pensa, estamos na verdade falando sobre a representação dele sobre o que ele pensa. Estamos representando a representação que ele faz do mundo (Sperber, 1982). Durante o mestrado, para a resenha de uma disciplina⁹, busquei a palavra “representar” no dicionário virtual *Priberam*¹⁰ e encontrei, surpresa, a seguinte definição:

Tornar presente; fazer as vezes de um ausente; significar; simbolizar; descrever; expor por palavras ou por escrito; patentear; fazer sentir; objectar (sic) respeitosamente; ser procurador ou representante de; desempenhar as funções, o papel de; exhibir uma peça de teatro, pondo-a em acção (sic) no palco ou desempenhar um papel na peça em acção; figurar-se, apresentar-se ao espírito.

São diversas definições, que dão margem a muitas reflexões, mas é possível agrupá-las grosso modo a partir da noção de substituição que todas oferecem. Não seria essa a característica da representação – que implica a distância entre sujeito e objeto – que a tornou um conceito

⁸ A própria noção de realidade, na crítica contemporânea, já é uma representação.

⁹ Trata-se da disciplina de Teoria Antropológica oferecida pela professora Sônia Maluf no segundo semestre de 2008, cujas discussões – e o aprendizado em sala – norteiam todo o debate que aqui se segue.

¹⁰ Trata-se de um dicionário virtual de Portugal, ao qual recorro constantemente durante os momentos de escrita.

chave na reflexão antropológica hoje? A crise da representação é a crise de compreender como uma experiência incontável – o trabalho de campo com todos os seus encontros, afetos e subjetividades – se transforma em um relato escrito e legítimo. Na etnografia¹¹ clássica, o foco está no objeto, tratado como fonte de autenticidade da relação. Mas a etnografia está imersa na escrita, significa a tradução da experiência para a forma textual, no qual a política e as subjetividades atuam; a autoridade é uma estratégia que a escrita etnográfica encena para responder a estas forças atuantes, propõe James Clifford (1998), evidenciando desse modo a necessidade de se refletir sobre a escrita e a representação da alteridade. Em um texto intitulado *Sobre a autoridade etnográfica*, Clifford afirma que os trabalhos recentes – do final dos anos 1970 – sugerem que “se a escrita etnográfica não pode escapar inteiramente do uso reducionista de dicotomias e essências, ela pode ao mesmo lutar conscientemente para evitar representar ‘outros’ abstratos e a-históricos” (Clifford, 1998: 19). Pensar nos aspectos discursivos da representação dirige a atenção para as relações de produção dos textos culturais. Nesse sentido, foram muitas as respostas e os avanços dos antropólogos em relação a tais questionamentos, mas esta produção ainda era parte da minha inquietação quando comecei a escrita deste trabalho. Por isso, a representação em suas diversas dimensões¹², e a distância entre o a escrita etnográfica e as experiências vividas, são pontos de partida da minha pesquisa, a razão destas “explicações iniciais”.

* * *

No primeiro capítulo do seu livro *As palavras e as coisas*, Michel Foucault se dedica à análise do quadro *As meninas*, do pintor espanhol Diego Velásquez. Seu texto é dedicado a pormenorizar os aspectos da pintura, comparando seus elementos, sejam esses personagens, objetos, ou mesmo a iluminação da imagem. Porém, mais do que uma análise estética de detalhes materiais, Foucault apresenta ao

¹¹ A título de mais uma explicação, é importante explicitar o uso dos termos etnografia e Antropologia ao longo da dissertação, que frequentemente são apresentados de maneira intercambiável nos textos da disciplina (Caldeira, 1988: 135). Tentarei usá-los entendendo a Antropologia como a disciplina mais ampla na qual a etnografia se insere como uma prática de pesquisa, escrita e reflexão fundante e fundamental, na medida em que se torna pressuposto para uma construção crítica e coerente do trabalho antropológico. Em suma, como propôs Marcio Goldman em uma palestra dada em Florianópolis no ano de 2008, a Antropologia é o estudo das experiências humanas a partir de uma experiência específica, que é a etnografia.

¹² Apesar de ainda não ter mencionado esta questão, a representação imagética é um ponto central na minha dissertação. Mais adiante, essa dimensão do debate irá surgir.

seu leitor uma reflexão densa sobre significações desses, os sentidos para além da estrutura formal¹³. Desse modo, ele afirma que o pintor olha, mas esse olhar segue em direção a um ponto invisível. Segundo Foucault, os espectadores podem facilmente identificar esse ponto, pois seria nós mesmos. O pintor, desse modo, observaria o observador¹⁴ do quadro. Foucault institui *As meninas* como “pedra de toque” para uma forma de conhecimento e uma visão de mundo que se tornou predominante a partir do século XVIII, e que ainda hoje rege as sociedades complexas, pois reconhece nessa pintura o nascimento da idéia de representação. No século XVII (Velásquez pinta *As meninas* em 1656) o *realismo* começa a ganhar espaço nas artes ocidentais, fruto do Renascimento e do afastamento da religião na vida de todos os domínios da sociedade não relacionados ao sagrado, como acontecia até a Idade Média. Essa datação é arbitrária, mas permite reconhecer um diálogo constante entre o que se está sendo pensado e produzido nas artes e o que os indivíduos passam a reconhecer como a lógica predominante, a sua visão de mundo, em relação direta com os valores da sua sociedade européia. A análise de Foucault é de que na pintura de Velásquez há a representação da representação clássica, e a partir dela abre-se um espaço (no pensamento, nos indivíduos, na sociedade?) para novas formas de pensar e ver o mundo. Ainda há coisas que não podem ser representadas, pois o espelho não reflete o espectador. O sujeito é historicamente posterior, mesmo que seja convocado pelo olhar do pintor, como se Velásquez estivesse colocando em questionamento o paradigma predominante e criando o lugar para uma revolução do conhecimento, no modelo clássico de Thomas Kuhn (1972). Assim, o ser humano como objeto e sujeito das representações é uma invenção, não é uma descoberta.

Estou lendo como Foucault interpretou um quadro que ele considera uma representação do seu tempo, estou lendo uma representação sobre uma representação. O que Foucault pretende é restabelecer a natureza dessa representação a partir do quadro, deseje

¹³ Vale ressaltar que a análise de Foucault recai sobre a busca por elementos subjacentes através de partes da obra. Assim, ele trafega de um detalhismo minucioso para uma reflexão ampla e sintética, abstrai da pintura os elementos para discutir a epistémê moderna.

¹⁴ Olhando com calma o quadro em sua reprodução colorida – visto que a do livro de Foucault é em preto e branco, e deixa margem a muitas indefinições – me questionei sobre esse olhar de reciprocidade, pois talvez o pintor estivesse apenas olhando de soslaio para o seu próprio quadro, como se pensasse em qual próxima pincelada dar. De qualquer maneira, como Foucault mesmo afirma, muitas leituras são possíveis.

refletir sobre o papel que o ponto invisível que Velásquez anuncia terá a partir desse momento não apenas na arte, mas para toda a sociedade ocidental. Também a Antropologia irá sentir os efeitos dessa mudança. Como aponta Roberto Cardoso de Oliveira (1998), a Antropologia é uma cultura, tem sua cultura própria, que constrói o olhar dos seus sujeitos, seguindo o mesmo regime de sujeição proposto por Foucault mais adiante nesse livro. Desse modo, ela passa por modificações ao longo de sua existência e, mesmo sendo muito posterior ao quadro de Velásquez, irá sentir os efeitos do momento histórico que ele instaura no seu interior. Mas são as representações feitas do quadro que irão modificá-la, é através de reflexões feitas a partir da análise de Foucault – a partir da representação da representação – que a Antropologia irá se identificar para reconhecer uma necessidade de mudança em seu olhar. Há uma convergência inicial entre a leitura do quadro *As meninas* feita por Foucault e a leitura que esta dissertação faz das fotografias de Pierre Verger. Estas fotografias talvez se aproximem de representações no sentido clássico proposto por Foucault, se situarmos historicamente o trabalho e as preocupações de Verger. As imagens do fotógrafo-etnógrafo vão contra as representações científicas naturalistas características do seu tempo, e instauram um olhar sobre o Outro permeado por uma profunda empatia. Como afirma Jérôme Souty, “[a]s personagens aparecem com as suas singularidades individuais irredutíveis” (2007). Também se pretende ler as fotografias pelos seus aspectos estéticos e suas significações, contrapondo reflexões sobre a Fotografia, a etnografia e outros debates nesta leitura. Há aqui, contudo, um entendimento outro sobre o que a imagem representa – se é que podemos falar apenas de representação ao tratarmos das imagens – e as muitas possibilidades de leitura. Pois o avanço trazido pelas reflexões da Antropologia sobre a representação permite um outro olhar para as imagens. Etienne Samain alude a esta questão na seguinte afirmação, que questiona a natureza do chamado “real” que a Antropologia pretende decifrar:

Pois este “real” que imaginamos poder atingir, segurar, captar, descrever ou capturar não é outra coisa senão uma mobilidade que nos deixa em constante estado de admiração. Ela é uma fantasmagórica presença, efêmera e complexa, por estar sempre em viagem isto é, por encontrar-se em perpétua situação de representação. Basta olhar como o dia dá lugar à noite e às estrelas ou ficar atento à

eclosão de uma flor. Isso quer dizer que, seja por meio da observação direta, seja por meio da fala, da escrita, da fotografia ou de todos os outros suportes comunicacionais, somente conseguimos alcançar e nos deparar com *representações* deste mundo, isto é, com estilhaços e películas de uma casca e de raízes muito mais profundas. E também que dessas representações só poderemos pretender tornar possíveis *outras* representações, isto é, novas *interpretações* (Samain, 2005a: 126).

Dan Sperber em seu livro *O saber dos antropólogos* quer apontar para os problemas da teoria antropológica que a noção de representação ajuda a identificar e a superar; deseja desritualizar os textos etnográficos, concordando com o reconhecimento de Cardoso de Oliveira quanto à idéia de existir uma cultura antropológica e de que os antropólogos devem ter consciência desta para não cair nas armadilhas de seus métodos e teorias. Foucault afirma que no quadro de Velásquez há uma representação da representação clássica. De modo análogo, Sperber mostra que as interpretações etnográficas cometem um erro ao confundir a representação do objeto com o objeto. Ou seja, o movimento que Foucault faz de reconhecer que a representação não necessita do sujeito para existir como pura representação é oferecido por Sperber para a etnografia como fundamental, pois não há como se fazer uma representação ou interpretação de uma instituição, não há como definir o grau de realidade de tal objeto depois que ele passa a ser representado. Assim, Sperber afirma que ver as coisas pelo ponto de vista de outrem é representar a representação que outrem tem das coisas. A interpretação representa uma representação do objeto hipotético, conceitual.

Ao delinear uma tensão existente entre empirismo e racionalismo, Sperber desenvolve uma proposta para a Antropologia na qual nenhuma das duas dimensões pode ser prescindida. Se o acúmulo de dados descritivos não forma uma ciência – ou seja, se a etnografia isolada não é fundamento suficiente para a construção de uma Antropologia –, é preciso desenvolver reflexões e ferramentas para não cair em uma dicotomia vazia que suprime um dos lados dessa moeda. Para Sperber, é o reconhecimento da noção de representação que resolve essa antinomia. Ao reconhecer que o objeto das interpretações é uma representação, e que essa irá ser representada na descrição etnográfica,

os dados etnográficos ganham outro estatuto¹⁵, possibilitando a construção de um saber antropológico, necessariamente mais amplo e geral. Assim, se Foucault narra o nascimento da representação a partir de uma pintura do século XVII, Sperber no século XX exige que esse nascimento seja reconhecido dentro da Antropologia para que não haja mal-entendimentos sobre qual sabedoria os antropólogos extraem do campo e como transmiti-la.

O reconhecimento do caráter construído das reflexões e textos antropológicos não retira desses a sua possibilidade de construir teorias, mas permite aos leitores, escritores – ou quaisquer produtores de todos os tipos de conhecimento – analisar suas práticas e refletir sobre as origens e conseqüências dessas. O que acompanhou esse reconhecimento na Antropologia foi a preocupação com a forma e com a retórica, ou seja, com a escrita etnográfica. Para Marcus e Fischer (1986), essa preocupação se sobressaiu, em detrimento da usual centralidade dos discursos teóricos totalizantes, por conta de duas razões: em primeiro lugar um fator externo, que seria os problemas levantados pela crítica literária; em segundo lugar, as discussões internas problematizando o lugar central da etnografia. Para James Clifford (1991)¹⁶, a aproximação literária (característica da preocupação com a forma e a retórica) é parte intrínseca da condução antropológica e disciplinar do investigador. A crise de consciência que conduziu o olhar para as relações de poder trouxe a necessidade de renovação do método analítico-antropológico. Clifford expõe a necessidade de assumir o poético¹⁷ na prática e na escrita etnográficas, que significaria incluir o processo literário como aquilo que dá sentido às teorias, e que afeta todas as etapas da pesquisa. Pensar nos aspectos discursivos da representação dirige a atenção para as relações de produção de textos

¹⁵ Em outro capítulo do livro de Foucault já citado, intitulado *As ciências humanas*, o filósofo analisa o caráter complexo e plural das ciências humanas para ressignificar esse caráter. Foucault afirma que as ciências humanas surgem no dia em que o homem se constituiu na cultura ocidental, está localizada no interstício de outras ciências e é isso que a caracteriza, não é o seu enfoque em determinado conteúdo. Esse homem das ciências humanas está inelutavelmente vinculado às representações, as constitui ao mesmo tempo em que vive graças. Ao tratarem das representações, as ciências humanas estão tratando como objeto o que é a sua condição de possibilidade.

¹⁶ Trata-se da introdução de *Writing Culture*, um livro fundamental para o debate em torno da escrita etnográfica e para as situar as reflexões da Antropologia auto-crítica dos anos 1980 (que costuma-se chamar de Antropologia pós-moderna).

¹⁷ Afirma que também é necessário assumir o político, que seria a consideração na etnografia das questões de poder que emergem em toda sociedade.

culturais e Clifford propõe métodos mais justos para realizar a exposição da experiência etnográfica, divergindo da apresentação clássica na qual se exclui a subjetividade do pesquisador. Há aí uma grande preocupação com a especificação do discurso, presente nesse trabalho de Clifford, bem como em diversos outros textos. Clifford Geertz (1983) dedica um livro inteiro a examinar a escrita etnográfica, a partir de textos clássicos da Antropologia. Seu intuito é apontar como se constrói a autoridade e a verossimilhança na disciplina; pois ao demonstrar que essas se situam na escrita e no modo como os autores têm a capacidade de nos convencer de que “estiveram lá”¹⁸, Geertz as aproxima do universo ficcional. Seja o que for a etnografia, propõe, essa é acima de tudo uma apresentação do real, uma verbalização da vitalidade, e anunciar isso quebra com certas pretensões de autenticidade e autoridade. Quem realiza a crítica ao texto de Geertz é James Clifford (1998), pois afirma que Geertz constrói a sua autoridade antropológica através da escrita do mesmo modo que fazem os outros autores criticados por ele. Vincent Crapanzano (1991b) segue a crítica de Clifford a Geertz, e afirma que este compõe textos nos quais há uma suposta presença dos atores culturais, desenvolvida por virtuosismos literários, mas apenas aparente, na medida em que os nativos estão sempre distantes da interpretação, são sempre omitidos das descrições e interpretações. Crapanzano afirma que por muito tempo os etnógrafos se utilizaram de recursos retóricos no texto para se posicionarem como detentores de verdades sobre as culturas que estudavam. Minhas incertezas quanto à minha escrita etnográfica residiram desde sempre no receio de perder-me na autoridade do autor ou na busca pelo virtuosismo das palavras. Se não havia “nativos” para representar, havia a busca por um texto que desse conta das experiências, das qualidades subjetivas das relações travadas¹⁹, seja com as pessoas, os textos ou as imagens. O problema é exposto por Marilyn Strathern em uma entrevista feita por Eduardo Viveiros de Castro:

¹⁸ Ao longo dos meus relatos de campo e no terceiro capítulo desta dissertação irei apresentar com mais profundidade sobre o que seria esse “estar lá”, ou seja, a presença do autor nos textos etnográficos.

¹⁹ Deve-se explicitar aqui que fundamento esta idéia no argumento de Marco Antonio Gonçalves sobre o cinema de Jean Rouch, cineasta que aprendeu da etnografia a lição de que “a própria condição da emergência de uma etnografia está baseada na qualidade subjetiva de uma relação” (Gonçalves, 2008: 197).

Sempre pensei, intuitivamente, sobre o modo como vivemos, com ambigüidades, contradições, sendo capazes de fazer várias coisas ao mesmo tempo – tudo isso é tão diferente do que exigimos das descrições... É como a diferença entre andar de bicicleta e descrever como se anda de bicicleta: um livro que descrevesse como montamos em uma bicicleta e nos mantemos lá seria interminável. É nas práticas de descrição que essas diferenças emergem, e, portanto, eu não hesito em sustentar que nós produzimos descrições de nós mesmos que são diferentes daquelas que os melanésios produzem de si mesmos. Isto nada tem a ver com compreensão, ou com estruturas cognitivas; não se trata de saber se eu posso entender um melanésio, se posso interagir com ele, comportar-me adequadamente etc. Estas coisas não são problemáticas. O problema começa quando começamos a produzir descrições do mundo (Strathern, 1999: 171-2).

* * *

Em um texto intitulado *Representações são fatos sociais: modernidade e pós-modernidade na Antropologia* Paul Rabinow faz uma crítica a James Clifford semelhante a que este fez a Geertz no texto supracitado. Rabinow aponta que “[a]pesar do reconhecimento ocasional de Geertz sobre a inevitabilidade da ‘ficcionalização’, ele nunca levou este argumento muito longe” (Rabinow, 1999: 82). Mas sua crítica efetivamente se dirige a Clifford, o “etnólogo dos etnólogos”, que reconhece a estratégia textual das monografias clássicas²⁰, mas não logra superá-la, construindo um texto no qual se assume tão pouco quanto Geertz. A crítica de Rabinow é direcionada ao textualismo exacerbado de Clifford, que reduz a etnografia a uma questão de estilo. A dimensão política do trabalho etnográfico é fundamental para Rabinow. Apesar de afirmar que “Houve avanços na nossa consciência da qualidade ficcional (no sentido de ‘feito’, ‘fabricado’) da escrita antropológica e na integração dos seus modos característicos de produção” (Rabinow, 1999: 83), Rabinow aponta que no momento estamos questionando os modos de escrever *per se*, e isso eliminou as reflexões sobre as intenções do autor. Tal argumento me permite finalizar aqui, e por ora, a discussão da representação e da relação desta com a escrita etnográfica,

²⁰ Estratégia que consiste em inicialmente afirmar que esteve lá, para em seguida desaparecer do texto, estabelecendo com uma pretensa objetividade a sua autoridade científica.

pois ressalta um ponto importante do debate que tentei situar. Se a reflexão sobre a escrita etnográfica é fundamental para a minha pesquisa – parte intrínseca dos meus questionamentos em campo, das respostas que encontrei naquele momento, durante leituras e conversas dentro e fora da sala de aula – tal reflexão não deve ofuscar os diversos outros debates que são reconhecidos com ela. Como sugere Otávio Velho, ao evidenciar a revalorização da narrativa ocorrida por conta dos debates contemporâneos da Antropologia, “(...) nem todos os produtos dessa discussão chegam a questionar até o fim a noção de representação, por vezes detendo-se numa valorização da narrativa apenas enquanto ‘forma’; ou numa inversão ‘idealista’ (ou não-realista) do *locus* do suposto fundamento, como acontece na visão do primado do texto ou de uma linguagem reificada” (Velho, 1995: 190). Entre a centralidade de refletir sobre a escrita e a representação e o equívoco da hipervalorização da narrativa apontado por Velho, pretendo descobrir um caminho do meio nesta dissertação. Em suma, trata-se de alcançar o que propõe Marilyn Strathern: “A exegese²¹ antropológica precisa ser tomada pelo que ela é: um esforço para criar um mundo paralelo ao mundo observado, através de um meio expressivo (o texto escrito) que estabelece as suas próprias condições de inteligibilidade” (Strathern, 2006: 47).

* * *

Sim, em outubro de 2008 viajei para Salvador, minha cidade natal, da qual estou longe há quase sete anos, para fazer minha pesquisa de campo. Sei que a viagem, as experiências vividas, o contato com pessoas, fotografias e lugares foi imprescindível para a existência destas linhas que escrevo hoje. Desde princípios do século XX, mesmo antes de todo o movimento autocrítico da Antropologia, isto já era parcialmente reconhecido pelos antropólogos. Mas se a pesquisa de campo é considerada emblemática no processo de construção do antropólogo, se é tão cultuada e aparentemente reveladora, como evidenciar a importância dessa experiência na escrita? Esse é o desafio deste capítulo, no qual pretendo narrar a minha pesquisa de campo de modo a explicitar todas as questões pensadas no estar lá²², respeitando a

²¹ Strathern afirma que a “exegese simbólica” é a base para as discussões do seu livro *O gênero da dádiva*, ou seja, é “a elucidação daquilo que uma antropologia mais antiga chamaria de representações das pessoas sobre si próprias” (Strathern, 2006: 46). A exegese não é uma interpretação, mas uma extensão do símbolo, que também deve ser interpretada.

²² Mais adiante, a partir do argumento de Clifford Geertz no livro *O antropólogo como autor*, e das críticas feitas a este por autores como Paul Rabinow (1999) e James Clifford (1991;

forma do pensar e do escrever daquele momento. Durante o campo, os debates que permearam toda a minha formação despontaram como questões centrais para esta dissertação. São esses os debates apresentados neste capítulo, a saber: a discussão sobre a autoria, sobre as limitações da narrativa etnográfica, a centralidade da história de vida de Verger para a compreensão de sua obra (ou melhor, do contexto de produção dessa obra), a tensa relação entre o “estar aqui” e o “estar lá”, e o papel dos trabalhos acadêmicos para o entendimento do trabalho de Verger. Apesar de conhecer uma parte da obra de Verger e de ter um projeto defendido no qual delimitava um campo de análise, o acervo da *Fundação* se mostrou muito mais amplo e rico do que o previsto. O que eu pretendia pesquisar – as fotografias de Pierre Verger – apresentou-se como um “objeto” permeado por uma série de relações e subjetividades que ressignificaram tanto as imagens quanto a minha pesquisa. Talvez ali tenha acontecido em uma pequena medida o que Marco Antonio Gonçalves descreve como algumas das características do trabalho de Jean Rouch: “(...) uma percepção de que a própria condição de emergência de uma etnografia está baseada na qualidade subjetiva de uma relação” (Gonçalves, 2008: 197), bem como “[p]ara Rouch sua presença precipita e faz parte do contexto de pesquisa sendo a própria pesquisa fruto desta proposição” (Gonçalves, 2008: 199). Minha pesquisa, desse modo, passou de uma etnografia com as fotografias de Verger para um trabalho etnográfico sobre imagens permeado por questões acerca do próprio fazer etnográfico, marcado pelas experiências vividas, composto pela qualidade subjetiva da relação (no sentido apontado por Gonçalves), cujo resultado desejava apresentar a partir de imagens e de uma escrita própria à tais características.

Além das questões suscitadas, foi também durante o campo que foram escolhidas as fotografias apresentadas e analisadas no quarto capítulo. Talvez haja alguma contradição em escrever hoje, quase quatro meses depois, frases justificando certas escolhas, mas gostaria de evidenciar que, apesar de reproduzir aqui o padrão de escrita utilizada durante o meu trabalho de campo, a manutenção da ordem cronológica e do modelo de diário é uma escolha que vem sendo pensada desde o começo do mestrado.

Minha escolha trata de uma tentativa de afirmar a indissociabilidade dos padrões de forma e conteúdo, e uma maneira de

1998), irei analisar as noções de *estar lá* e *estar aqui* detalhadamente. Por ora, basta compreender que utilizo o conceito de *estar lá* para citar meu trabalho de campo em Salvador.

representar debates contemporâneos sobre a etnografia e as representações do outro. Para isso, me inspiro inicialmente na fotoetnografia de Luiz Eduardo Achutti, fotógrafo e antropólogo gaúcho que cunhou esse termo na tentativa de construir uma narrativa de sua pesquisa etnográfica que prescindisse da escrita. Seus dois livros publicados sobre o conceito – baseados em sua dissertação²³ e em sua tese de doutorado²⁴ – comportam tanto a descrição escrita do seu trabalho quanto as suas fotografias tiradas no campo. Mais do que isso, trazem ambas em tamanhos equivalentes, e as imagens são explicitamente portadoras de mensagens de modo autônomo, por seus discursos internos, pelo modo como estão dispostas no papel, sem legendas ou quaisquer outras palavras. É essa escolha da forma preñhe de significados que desejo nessa parte da minha dissertação. Pois à medida que eu lia meu diário, a partir de dezembro de 2008, já de volta a Florianópolis, e com o objetivo de inspirar o começo da escrita da dissertação, percebia que aquele era o modo como as experiências, histórias e estórias do campo deveriam ser narradas.

Sem dúvida, o diário é um modelo bastante pensado pela Antropologia. Como sugere Vagner Gonçalves da Silva, a partir da publicação de *A diary in the strict sense of the term*, de Bronislaw Malinowski, a “moda do *making of*” chegou à Antropologia. Silva relaciona esse movimento às transformações internas e externas à disciplina ocorridas a partir da década de sessenta, transformações que acompanharam uma reflexão sobre os mecanismos da produção do conhecimento científico, gerando o que ele chamou de uma “literatura de confissões” (Silva, 1997). A obra de Malinowski representa um marco para a disciplina, seja por que trouxe uma fundamentação metodológica anteriormente desconhecida pela Antropologia, seja por conta da publicação do seu diário de campo. Nesse diário, trazido a público por sua viúva em 1967, a imagem criada até então do pesquisador despojado e aventureiro, que seguia seu ofício e vocação para a análise cultural apesar das dificuldades enfrentadas, ruiu. Como o próprio título revela, o diário de Malinowski segue o sentido estrito do termo. Foi composto pelos escritos cotidianos do antropólogo, em

²³ ACHUTTI, Luiz Eduardo R. **Fotoetnografia**: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho em uma vila popular na cidade de Porto Alegre. Porto Alegre: Tomo editorial, 1997.

²⁴ ACHUTTI, Luiz Eduardo R. **Fotoetnografia da biblioteca jardim**. Porto Alegre: Tomo editorial, 2004.

cadernetas preenchidas diariamente com as suas opiniões mais pessoais sobre os nativos, suas dificuldades de interação, seus anseios de partida e suas técnicas de pesquisa descritas sem nenhum dos filtros retóricos com os quais elas posteriormente foram apresentadas em *Os argonautas do Pacífico Ocidental*. O diário de Malinowski segue, assim, a função usual de um diário, a saber, “conter essencialmente impressões e informações confidenciais do pesquisador à espera da sistematização e da interpretação futuras dos dados recolhidos no campo” (Motta, 2006: 267). Isso significa que o diário sempre passa por uma edição posterior, é distinto – tanto em termos textuais quanto em relação ao conteúdo – da monografia, e deve suceder a esta, dando-lhe credibilidade. Se o meu propósito ao manter o modelo de diário difere radicalmente de tais funções costumeiras, a interpretação de Silva sobre as qualidades de analisar o diário de Malinowski se aproxima muito das minhas intenções:

Seria um desperdício usarmos o Diário apenas para mostrar que afinal de contas Malinowski não era um "bom moço" e que, portanto, podemos arranhar sem remorsos a pintura deste "totem" da antropologia (...). Ao mostrar que a vida do "pai da moderna etnografia" entre os ilhéus não foi um mar de rosas, o Diário nos incita a olhar com maior atenção e sinceridade os bastidores da pesquisa antropológica e sua relação com os produtos finais que os antropólogos trazem ao público em forma de teses, livros, relatórios, etc (Silva, 1997: 241).

O que desejo com a utilização de tal modelo para apresentação das minhas experiências em campo é me aproximar dessa sinceridade no olhar para a minha pesquisa, dessa atenção para com o “produto final” dos meus estudos, aquilo que apresentarei ao público²⁵. Penso aqui na sinceridade como um conceito central, que encontrei nas leituras de John Jackson (2005), quando me conta que durante sua pesquisa de campo ele criou um super-herói chamado *Anthroman*, que invocava

²⁵ Apesar de não desenvolver tal idéia na dissertação, sei que meu público é composto tanto pelo meio acadêmico da Antropologia quanto pelos funcionários, visitantes e pesquisadores da *Fundação Pierre Verger*.

quando era atacado por “etnografobia” e “etnografenia”²⁶. Também como

(...) uma forma de não essencializar o que é real do não real, revelando, portanto, uma outra dimensão do problema: a conceituação de sinceridade ultrapassa os planos do que seria a ficção ou realidade, apontando para a dimensão do vivido, da experiência que se transmuta em imaginação de uma relação vivida (Head; Silva, 2009: 24).

A sinceridade permite incluir uma dimensão fabulada das experiências na etnografia, não pelo seu sentido de invenção de uma verdade, mas para reconhecer sutilezas da vida melhor apreendidas e evidenciadas pelo imaginário. Trata-se de incluir reflexividade na evidenciação de que um conhecimento objetivo sobre o mundo é inviável quando se trata de traduzir uma realidade complexa para uma folha de papel, um texto. Desse modo, olhar as minhas anotações de campo – o meu diário – com sinceridade significou apresentá-lo do modo como foi feito, na sua ordem cronológica, incluindo entre os dias passados no campo outras reflexões feitas enquanto relia as suas páginas. Tais anotações posteriores não devem ser lidas apenas como explicações ou racionalizações em torno do diário, mais como reconstruções das experiências, criando camadas de leituras, olhares e sinceridades sobre as minhas narrativas.

Devo ressaltar aqui que outras leituras – feitas ao longo das disciplinas, do campo e da escrita – serviram de inspiração para a decisão de manter meu diário como forma de apresentar a minha experiência em campo. No mesmo sentido da inspiração trazida pelos livros supracitados de Luiz Eduardo Achutti, ou seja, pela capacidade de conjugar harmonicamente imagens e palavras, está *A câmara clara*. Nesse livro, Roland Barthes consegue orquestrar a reflexão sobre algumas fotografias de maneira primorosa, relacionando sua subjetividade de observador – que ele chama de *spectator*²⁷ – com a

²⁶ John Jackson Jr. realizou uma pesquisa sobre raça e autenticidade no *Harlem*, bairro nova-iorquino habitado principalmente por negros e invadido pelos turistas por conta de suas famosas missas *gospel*. Criou estes termos para explicar como se sentia durante situações no campo: “etnografobia” seria o medo do trabalho de campo durante sua realização e “etnografenia” é o pavor de não saber representar a fluidez da vida estudada em um texto (Jackson: 2005).

²⁷ Barthes (1984) afirma que uma foto pode ser objeto de três práticas: fazer, suportar e olhar,

formulação do que seria o traço geral da Fotografia. Seu texto é simultaneamente lírico e denso; fala das suas impressões e sentimentos em relação às fotografias de modo tão contundente que me levou a repensar a maneira de analisar fotografias que eu pretendia construir com as imagens de Verger. Como analisa Milena Magalhães:

Em cada fotografia (*de A câmara clara*), é o ínfimo que ganha relevância; e aquilo que é ausência (ou quase) para outrem é o que transtorna o observador solitário. A ironia reside no fato de ser justamente no que nos parece mais objetivo (a fotografia) que ele impõe com maior dinamismo a força da subjetividade (Magalhães, 2002).

Eu sabia que, infelizmente, não poderia escrever um texto como o de Barthes na análise das fotografias de Pierre Verger, pela necessidade de encadear esta com algumas reflexões teóricas no sentido mais tradicional²⁸. Mas após essa leitura, soube que a exposição da minha subjetividade na escrita era irremediável, mesmo nas partes de teor mais analítico da minha dissertação.

A cidade das mulheres, de Ruth Landes, e *A África fantasma*, de Michel Leiris, foram leituras de uma intensa inspiração subversiva. Há muita coragem na publicação de Landes, em plena década de 1940, de um livro transgressor²⁹ em relação às normas científicas da época, tanto por ser escrito em primeira pessoa, relatando do ponto de vista individual os acontecimentos dos seus anos de pesquisa sobre a população negra brasileira³⁰, quanto por centralizar as mulheres no universo do candomblé na Bahia. A narrativa de Landes privilegia o encontro com o outro, e ao falar desse encontro, ela fala de si; além disso, a produção do texto é inseparável dessas narrativas, e a experiência de campo se torna transforma seu ponto de vista (Abreu,

realizadas respectivamente pelo *Operator*, o fotógrafo, pelo *Spectator*, os leitores das imagens, e pelo *Spectrum*, o alvo da fotografia, seu referente.

²⁸ Ou seja, mesmo que tivesse a capacidade literária para tanto, eu precisaria citar autores, construir argumentos em torno de seus textos e conceitos, dissertar no sentido clássico do termo.

²⁹ Como ressalta Regina Abreu, parafraseando Sally Cole, “(...) as mesmas características que fizeram sua marginalidade nos anos 40 fazem hoje sua excepcional atualidade” (Abreu, 2003: 153).

³⁰ No início do livro, Landes reconhece o quão incongruente com o contexto brasileiro era sua proposta de pesquisa, pois o entendimento sobre raça no Brasil era completamente diferente do que nos Estados Unidos.

2003). Por conta dessa relação circular e intrínseca à pesquisa de Landes, ficou mais clara para mim a idéia do professor Rafael Bastos (2008) de que a subjetividade dos antropólogos é necessariamente impregnada³¹ por seus objetos, de modo que estes reconfiguram a(s) Antropologia(s) feita(s) por aqueles.

Leiris, por sua vez, publica contra todas as expectativas acadêmicas o seu diário de campo escrito apenas para “descrever essa viagem, tal como a vi, eu mesmo tal como sou...”, nas palavras do autor no prefácio à primeira edição, em 1934. A viagem a que se refere é a *Missão Etnográfica e Lingüística Dakar-Djibuti*, uma expedição para a África organizada pelo governo francês para lançar um programa de pesquisas etnográficas e constituir o acervo do Museu de Etnografia do Trocadero³². “É em torno dessa experiência pessoal, concebida como um labirinto de conjecturas interlocutórias, travadas entre alteridades possíveis, que Leiris irá conceber e desenvolver o seu diário, ao qual subjaz o desejo ambivalente de ordenar e exprimir textualmente o visível” (Motta, 2006: 270). Para Leiris seu livro é um diário íntimo e sua publicação é pequena e polêmica. No momento em que a pesquisa de campo começava a se institucionalizar na França era inoportuno expor as confidências de um pesquisador. Motta interpreta partes de *A África fantasma* como parte do recorrente desejo de transgressão de Leiris, e foi esse aspecto do diário que me inspirou. Se a tradução do visível proposta por este seguiu em muitos momentos os modelos etnográficos, aprendidos com Marcel Mauss, em outros Leiris é de uma sinceridade atroz quanto aos métodos de coletas de “objetos etnográficos”, e torna admirável sua publicação quase em seguida ao retorno da Missão.

Os diários de campo de Jeanne Favret-Saada e Roberto Cardoso de Oliveira³³ são também “diários no sentido estrito do termo”³⁴. Como os de Malinowski, não foram escritos para serem publicados, mas foram

³¹ Irei mais à frente analisar a idéia de contaminação – que considero semelhante à noção de impregnação que Bastos utiliza nesse artigo – com mais detalhes.

³² No qual Verger também trabalhou, como será explicado mais adiante, e que posteriormente se tornaria o Museu do Homem de Paris.

³³ FAVRET-SAADA, Jeanne; CONTRERAS, José. **Corps pour corps**: enquête sur la sorcellerie dans le Bocage. Paris: Gallimard, 1981. CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O diário e suas margens**: viagem aos territórios Terêna e Tükúna. Brasília: Editora UnB, 2002.

³⁴ Também nesse sentido tive acesso aos diários de Eduardo Galvão. Organizados por Marco Antonio Gonçalves em um livro intitulado *Diários de campo de Eduardo Galvão: Tenetehara, Kaioa e índios do Xingu*, cuja introdução recomendo para aqueles que desejam saber mais detalhes sobre a trajetória desse antropólogo.

por conta de interesses posteriores, graças ao sucesso das carreiras antropológicas de seus escritores. Cardoso de Oliveira admite que um diário de campo não é um texto passível de publicação, mas o faz por duas razões: a possibilidade de recuperar informações úteis às novas gerações dos dois povos indígenas que estuda, e o aproveitamento de sua experiência profissional para os jovens antropólogos³⁵. Para cumprir este objetivo último, Cardoso de Oliveira inclui comentários atuais em seguida ao texto de cada dia dos diários, nos quais rememora os eventos vividos, em uma “presentificação do passado” – como ele mesmo chama – na qual o autor dos diários e o atual leitor dialogam. Iniciei o meu diálogo com minhas anotações de campo antes de descobrir os diários de Cardoso de Oliveira, mas tal idéia de divisão de autorias entre diferentes tempos me pareceu condizente e harmônica com o exercício de fiz ao longo da minha escrita. Já o diário de Favret-Saada foi lido pela curiosidade de conhecer melhor as suas experiências em campo, pois me senti profundamente afetada – no sentido formulado pela antropóloga – pela leitura de alguns dos seus outros trabalhos (1977; 2005), como irei explicar mais adiante. É importante notar que nenhum dos dois livros foram lidos na íntegra por mim, mas suas leituras parciais foram importantes, me situando em relação ao modo tradicional de se escrever – e apresentar – um diário.

Também os livros de Michael Taussig e Claude Lévi-Strauss, *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem* e *Tristes Trópicos*, respectivamente, cumpriram seu papel na decisão pelo modelo de diário, apesar de tal relação não ser tão explícita à primeira vista. *Tristes trópicos* é o quase-diário da viagem ao Brasil de Lévi-Strauss na década de 1930, um relato cuidadosamente construído “com a devida cautela do autor em preservar o máximo possível a sua intimidade, deixando-a transparecer na medida das suas próprias conveniências” (Motta, 2006: 268). A narrativa é habilmente construída entre jogos temporais³⁶ de modo que o leitor se embrenha nas histórias contadas. Taussig também traga o leitor com seus escritos, mas por razões bem diversas. Seus relatos sobre a violência colonial na Colômbia e sobre as práticas xamânicas de cura são apresentados de modo a, nas palavras do autor,

³⁵ Cardoso de Oliveira constrói a bonita imagem de um encontro entre o jovem pesquisador – aprendiz de etnólogo, afirma ele – que outrora foi e o velho professor que naquele momento era.

³⁶ Lévi-Strauss constrói sua narrativa entre idas e vindas temporais das quais fazem parte tanto o passado e o presente quanto pretéritos e futuros do passado, em um intenso jogo com a capacidade abstrativa do leitor.

“estilhaçar o imaginário da ordem natural, através da qual, em nome do real, o poder exerce sua dominação” (Taussig, 1993: 15). Assim, tanto o impacto causado pela força violenta dos relatos quanto a desordem criada pela apresentação não-tradicional do outro atordoam aquele que lê *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. Nas palavras de Teresa Pires Caldeira “A técnica textual básica usada no livro é a montagem. Não existe um objeto único a ser representado. O que existe são vários discursos diferentes justapostos lado a lado (...), mas as possíveis associações e ligações entre eles não são expressas; no máximo, são sugeridas” (Caldeira, 1988: 153). Como esses dois livros, tão distantes nas suas propostas e técnicas de escrita, puderam oferecer inspiração a minha escrita? Se por um lado me encantava com meticuloso racionalismo das narrativas de Lévi-Strauss, tão próximas da ficção pela obsessão literária do autor, por outro não poderia deixar de ser afetada pela forma de construção do texto de Taussig, com seu poder autoral tão explícita e assumidamente presente e centrado. Durante muito tempo refleti sobre a escolha entre um modelo de escrita e o outro, e entre comparações, qualidades e defeitos, entre dúvidas e hesitações, reconheci que deveria me posicionar entre eles; tentaria, assim, com o modelo do diário de campo como base, assumir a construção de uma narrativa literária a partir de experiências etnográficas ao mesmo tempo em que buscava aceitar a multiplicidade do que era apresentado na escrita.

Os artigos de Scott Head, *Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto*, e de Vânia Z. Cardoso, *Narrar o mundo: estórias do “povo de rua” e a narração do imprevisível*, e o livro *O real imaginado*, de Marco Antonio Gonçalves, traduzem com muita propriedade todas as escolhas e explicações feitas aqui. Ao longo da dissertação, as reflexões³⁷ de tais autores aparecerão nominalmente. Por ora, basta apontá-los como textos com os quais esta dissertação pretende dialogar diretamente, e que dão sentido à Antropologia – e ao trabalho etnográfico – que pretendi realizar.

Para finalizar, um trecho do artigo *Antropologia(s) em diálogo*, de Vânia Z. Cardoso e Flávia de Mattos Motta, que resume meu entendimento sobre o fazer etnográfico e a construção da Antropologia

³⁷ Ou seja, suas idéias em torno dos conceitos de potência da imagem, fabulação, narrativização, *mimesis*, contaminação, entre outras, algumas delas apenas transpostas de outros autores para seus contextos específicos de pesquisa.

e, assim, finaliza as explicações iniciais que acreditei necessárias para tornar mais aprazível a leitura desta dissertação:

Se reconhecemos que o nosso ‘conhecimento’ está longe de ser algo autocontido ou ser o resultado de teorias ideais, e que a antropologia não é uma disciplina ‘propriamente científica’ – e a própria ‘ciência’ deixou há muito tempo de gozar de tal estatuto –, temos que reconhecer também que é precisamente nas articulações entre as várias perspectivas, no entrecruzamento de múltiplas metodologias, no Diálogo entre posições diversas e frequentemente contrastantes, que continuamente produzimos nossa(s) antropologia(s) (Cardoso; Motta, 2008: 17).

1.2 RELATOS ETNOGRÁFICOS

Mais avanço na anotação dessas lembranças, e mais me convenço da impossibilidade de escrever a minha vida – ou melhor, das diferentes mulheres que já fui. Incidentes que me pareceram ter a duração da vida, não ocuparam mais do que algumas páginas; intervalos que se me afiguraram milhares de anos de sofrimentos e dos quais, por uma defesa natural do ser, por necessidade de viver sai completamente diferente, ocorreram com uma rapidez extrema. Pergunto-me com ansiedade que leitor será capaz de revestir de músculos o esqueleto que lhe apresento? Busco dizer a verdade, mas a verdade foge e desaparece da vista. E como achar a verdade? Se eu fosse escritor, se já houvesse escrito uma vintena de romances, talvez estivesse mais próximo da verdade.
(Isadora Duncan)

No avião entre Florianópolis e Salvador, 29 de setembro de 2008

Conexão do voo no Rio de Janeiro. Começo a perceber que, se alguém me perguntasse agora o que estou indo fazer em Salvador – como acontece nos aviões ou aeroportos quando a pessoa ao lado puxa conversa – eu poderia explicar que minha família mora em Salvador, então eu estava indo visitá-los, mas que na verdade estou a caminho do meu trabalho de campo, sou antropóloga, faço mestrado, etc. Desde que comecei a organizar a viagem, é a primeira vez que percebo isso, me dou conta que estou mesmo indo trabalhar, pesquisar, ir para o tão

sonhado trabalho de campo, tão falado e discutido, tão lido. Porém, para mim, nada mais familiar do que estar em um avião para Salvador, querer chegar logo para ver meus pais, ligar para amigos e anunciar meu retorno, minha visita anual. Estou indo pensar sobre a construção do olhar antropológico de um fotógrafo, e nada mais distante da experiência de chegada de Pierre Verger à Bahia do que essa minha experiência de ida para lá. Ao mesmo tempo, como ele, espero desenvolver esse olhar. De modos distintos, o olhar etnográfico é construído. (No meu caso, também através do pensar sobre essa construção). De modos distintos, eu e Pierre Verger iremos ser antropólogos. Ele foi. Mas se caminhos tão distantes levam a um mesmo lugar, afinal, o que caracteriza esse lugar? Tanto para mim quanto para Verger, não é o estar lá que cria essa autoridade etnográfica. Então, o que é? Como escrever sem buscar essa autoridade? Como escrever afinal?

Rio de Janeiro, 02 de março de 2009

Enquanto leio essas anotações, escritas no verso de dois cartões postais³⁸ a bordo de um avião, recordo da descrição de Paul Rabinow em *Reflections on fieldwork in Morocco*. Nesse livro publicado em 1977, Rabinow apresenta a narrativa sobre seu trabalho de campo em Marrocos, nos anos de 1968 e 1969. A distância de mais de oito anos entre a pesquisa e essa descrição teoricamente despretenhosa, além da maturidade intelectual acerca dos temas questionados ao longo da escrita, permite ao autor uma série de comentários irônicos e pertinentes sobre o que representa a etnografia para a Antropologia. Rabinow descreve sua pesquisa ao mesmo tempo que questiona as “verdades” sobre o trabalho de campo, ouvidas em sala de aula, na Universidade de Chicago. Um exemplo dessa estratégia textual é quando, no primeiro café da manhã do hotel, Rabinow narra sua situação e comenta, sarcástico: “How ethnographic.”. Ele estava sentado em um hotel decadente, obviamente remanescente do colonialismo francês, sozinho e sem saber o que fazer para começar a pesquisa de campo, esse ritual de passagem tão louvado durante seu curso de Antropologia. Nesse momento, ele se pergunta se, tendo chegado ao campo, tudo a partir daquele momento já não deveria ser pesquisa de campo. Como eu

³⁸ No aeroporto, antes de embarcar, peguei alguns postais gratuitos, postais de propaganda, e foi o papel que estava à mão quando comecei a pensar sobre o que estava fazendo ali, que situação era essa em que me encontrava.

durante o vôo para Salvador, tentando definir o que daquele momento era uma rotina de viagem familiar minha e o que já era parte da minha etnografia, ele se pergunta: quando começa a pesquisa de campo?³⁹

No avião entre Florianópolis e Salvador, 29 de setembro de 2008

“Um suspiro lhe remata a angústia. As memórias lhe fazem bem. A Avó afaga uma mão com a outra como se entendesse rectificar o seu destino, desenhado em seus entortados dedos.

- Agora, meu neto, me chegue aquele álbum.

Aponta um velho álbum de fotografias pousado na poeira do armário. Era ali que, às escondidas, ela vinha tirar vingança do tempo. Naquele livro a Avó visitava lembranças, doces revivências.

Mas quando o álbum se abre em seu colo eu reparo, espantado, que não há fotografia nenhuma. As páginas de desbotada cartolina estão vazias. Ainda se notam as marcas onde, antes, estiveram coladas fotos.

- Vá. Sente aqui que eu lhe mostro.

Finjo que acompanho, cúmplice da mentira.

- Está ver aqui seu pai, tão novo, tão clarinho até parece mulato?

E vai repassando as folhas vazias, com aqueles seus dedos sem aptidão, a voz num fio como se não quisesse despertar os fotografados.

- Aqui, veja bem, aqui está sua mãe. E olha nesta, você, tão pequeninho! Vê como está bonita consigo no colo?

Me comovo, tal é a convicção que deitava em suas visões, a ponto de os meus dedos serem chamados a tocar o velho álbum. Mas Dulcineusa corrige-me.

- Não passe a mão pelas fotos que se estragam. Elas são o contrário de nós: apagam-se quando recebem carícias.

Dulcineusa queixa-se que ela nunca aparece em nenhuma foto. Sem remorso, empurro mais longe a ilusão. Afinal, a fotografia é sempre uma mentira. Tudo na vida está acontecendo por repetida vez.

- Engano seu. Veja esta foto, aqui está a Avó.

- Onde? Aqui no meio desta gente toda?

- Sim, Avó. É a senhora aqui de vestido branco.

- Era uma festa? Parece uma festa.

- Era a festa de aniversário da Avó!

Vou ganhando coragem, quase acreditando naquela falsidade.

- Não me lembro que me tivesse feito uma festa...

- E aqui, veja aqui, é o Avô lhe entregando uma prenda.

³⁹ Penso que a discussão sobre a separação entre o “estar aqui” e o “estar lá” é o pano de fundo dessa pergunta, que será desenvolvida melhor nos capítulos seguintes da dissertação.

- Mostre! Que prenda é essa, afinal?
 - É um anel, Avó. Veja bem, como brilha esse anel!
 Dulcineusa fixa a inexistente foto de ângulos diversos. Depois, contempla longamente as mãos como se as comparasse com a imagem ou nelas se lembrasse de um outro tempo.
 - Pronto, agora vá. Me deixe aqui, sozinha.
 Vou saindo, com respeitosos vagares. Já no limiar da porta, a Avó me chama. Em seu rosto, adivinho um sorriso:
 - Obrigada, meu neto!
 - Obrigada porquê?
 - Você mente com tanta bondade que até Deus lhe ajuda a pecar!”

(Trecho de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto⁴⁰)

Nesse romance, um rapaz volta para casa para o funeral do seu avô e, entre contatos com pessoas, narrativas de histórias, cartas misteriosas que recebe e suas próprias memórias, redescobre sua história, a história de sua terra africana. Um dia a avó o chama para mostrar um álbum de fotografias, mas ele está vazio, e ela vai mostrando para o neto as fotos imaginárias, enquanto conta o que “vê” nas páginas amareladas, como lembra de cada história e acontecimento. Penso na capacidade de evocação das fotografias, nesse neto que acompanha o dedo da avó pelas páginas em um misto de incredulidade e desejo de lembrança. As imagens inexistentes atraem memórias, a imaginação cria acontecimentos, mas em que lugar estes acontecimentos estão situados? São memória, são história, são imaginação. Que imagem delicada e de indescritível beleza criou Mia Couto, um álbum de fotografias vazio e amarelado, apenas com retângulos em tons diferentes que indicam uma antiga imagem guardada antes ali. Em três páginas de um romance Mia Couto consegue discorrer sobre a fotografia e sobre a relação desta com o imaginário, e me levar a questionar quais as respostas que desejo encontrar. Como eu entendo a fotografia? Desejo decifrá-la? Dar cores e formas para os retângulos amarelados nos quais eu passo meus dedos e através dos quais tento definir algumas idéias – as minhas idéias? – sobre as fotografias que vejo, as fotografias que faço, as fotografias de Pierre Verger?

Salvador, 30 de setembro de 2008

⁴⁰

Mia Couto é moçambicano, nascido na Beira em 1955. Foi jornalista e hoje é escritor, professor e biólogo.

Com um pouco de frio na barriga pelo caminho, sigo de ônibus por ruas conhecidas até chegar a uma ladeira familiar. É terça-feira, último dia de setembro, e o tempo está quente e abafado, quase pegajoso. Sei que já subi essa ladeira antes, duas ou três vezes no tempo da graduação em Ciências Sociais para pesquisas outras, e que o endereço dado no site oficial da *Fundação* diz ser a segunda travessa da ladeira Vila América. Mas não poderia distinguir dentre aquelas ruelas quais eram consideradas travessas, quais são apenas acessos às casas. Na entrada de uma dessas pequenas ruas, intuitivamente, resolvo andar uns passos a mais e avisto a casa vermelha que, essa sim, era minha conhecida. Uma casa azul ao lado, onde já sentei para estudar e que sem me aguarda para muitos dias de leituras. Em um dos textos que irei ler, sei que redescobrirei que a cor vermelha não é aleatória. Muitas vezes foi dito que Verger era filho de Xangô. E vermelho é a cor de Xangô. Mas, nesse momento, ainda é a casa vermelha familiar, que foi de Verger, e que dessa vez me dava uma mistura de excitação e receio do finalmente encontrar. Entrei, duas moças conversavam na recepção, falei meu nome e disse que Alex Baradel me aguardava. Uma ligação interna, uma confirmação, e me pedem para subir. Alguns poucos degraus acima e me deparo com um homem branco de quarenta e poucos anos, cabelos compridos, calça com estampas africanas e uma camisa da *Fundação*, que exhibe na frente uma das fotografias mais conhecidas de Verger. Sou calorosamente recebida por ele, puxo uma cadeira, repito um pouco do que já contei no e-mail, sobre minha pesquisa, minhas idéias, sobre a indefinição que ainda existe, e que a pesquisa na *Fundação* deveria sanar. Muito tempo depois, ainda estou ali sentada, Alex me oferece uma longa reunião, fala de muitas coisas sobre Verger, sobre o espaço, tanta coisa dita, minha memória tentando guardar os detalhes, desejando ardentemente um gravador. Quando olho para o relógio, apenas uma hora havia se passado. Alex é francês, trabalha há mais de sete anos na *Fundação*, organizou todo o acervo fotográfico em um banco de dados digital e está coordenando a digitalização e restauração de todos os negativos de Pierre Verger. Ele tem um conhecimento fantástico sobre a vida e a obra do fotógrafo-etnógrafo, e já nesse primeiro encontro me narra muitas histórias, oferece algumas suposições, algumas hipóteses de trabalho, diversas informações. Assim que fiquei a sós na sala de leitura, tentei anotar tudo no bloquinho de papel que levei em nesse primeiro dia, acabei com metade de suas pequenas folhas. Alex repetiu algumas vezes que muito do que ele pensa e sabe não tem uma fonte comprovada, seriam

pensamentos seus construídos no contato com a obra, mas em uma boa parte das vezes ele abria o banco de dados e exemplificava suas idéias com rápidas pesquisas, ou citava alguma dissertação ou pesquisador que bordejou aquele assunto. Insistentemente, Alex me diz que, para confirmar suas idéias, é preciso pesquisa. E fala que Pierre Fatumbi Verger não foi muito pesquisado pela academia até os dias de hoje.

Rio de Janeiro, 02 de março de 2009

Um dos grandes receios em relação à minha pesquisa, desde o início, foi quanto à chamada “originalidade”. Um amigo fotógrafo de Salvador havia me alertado sobre o excesso de pesquisas já feitas sobre Pierre Verger, uma professora de Antropologia criticou minha escolha por um tema já por demais estudado. Antes de defender o projeto, levei tais questionamentos para Sônia, minha orientadora, e ao mesmo tempo procurei textos e estudos sobre Verger, mas de fato não encontrava tanto material de cunho acadêmico versando sobre ele ou sua obra. Nesse dia, quando Alex falou da falta de estudos, sugerindo em pouco tempo de conversa várias possibilidades de pesquisa, finalmente me tranqüilizei. Basta uma rápida pesquisa no material produzido por Verger, nos acervos da *Fundação*, para encontrar inúmeras possibilidades de temáticas. Verger tirou mais de sessenta mil fotografias, publicou mais de trinta livros, dezenas de reportagens e diversos artigos. Diariamente, de 1946 até o dia de sua morte, preencheu um pequeno diário anual com detalhes sobre sua rotina e sobre o que pesquisava. Trocou cartas com antropólogos, amigos, pesquisadores, fotógrafos, editores. Milton Guran (*apud* Andrade, 2002) afirma ser possível fazer cem anos de estudos com as pistas apontadas por Verger, e percorre esse caminho ao estudar as comunidades de descendentes de traficantes negreiros e de escravos retornados do Brasil que na África continuam sendo chamados de brasileiros⁴¹, reproduzindo os modos de vida aprendidos na experiência colonial. Esse tema é indicado por Verger em seu conjunto de artigos publicados em *O Cruzeiro*, com textos de Gilberto Freyre, intitulados *Acontece que são baianos*.

O que esse período de indecisões em relação a qualificação da minha pesquisa me faz pensar é sobre quais os critérios de originalidade propostos para as pesquisas acadêmicas, principalmente quando se trata de um mestrado, pois talvez isso seja um indicador de possibilidades de construção do conhecimento científico. Sem entrar na discussão

⁴¹ GURAN, Milton. **Agudás**: os “brasileiros” do Benin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

epistemológica sobre os modos de desenvolvimento e reprodução dos paradigmas das ciências, seria interessante pensar como a continuidade das pesquisas – e a ligação entre elas – permitiria um enriquecimento de trabalhos individuais. Além disso, o agrupamento de pesquisadores em torno de temas ou de personalidades, através de fundações, núcleos de pesquisas e grupos de trabalho, permitiria um outro modo de construção do conhecimento. Ou seja, defendo ser fundamental existirem instituições como a *Fundação Pierre Verger*, com sua riqueza de informações e dados, na qual os estudos feitos se reúnem e se acumulam, permitindo uma constante reflexão sobre o que já foi feito, incentivando os estudiosos para que trabalhem sempre mais, ajudando-os. Independente de estar se repetindo um tema central, cada abordagem carrega sua particularidade e aproveita o que já foi feito para pensar em questões a partir dali. Se há paralelo entre o excesso de imagens no mundo contemporâneo e o excesso de pesquisas e teorias na academia (pois, por exemplo, é muito difícil identificar quem representa hoje as grandes escolas existentes no passado), se apoiar na fragmentação através do reconhecimento de espaços comuns de reflexão pode ser uma alternativa de aproveitamento desses excessos. Assim, tais espaços comuns podem oferecer um ponto convergente de diálogo para os pesquisadores do mesmo modo que a leitura dos clássicos, tal como estes são entendidos por Mariza Peirano. Em um artigo intitulado *Onde está a Antropologia?*, Peirano propõe que essa leitura pode ser a base das relações sociais entre cientistas de várias origens, pois clássicos são “criações sociologicamente necessárias e teoricamente indispensáveis” (Peirano, 1997: 67). Não importa se são questionados ou exaltados, os clássicos tornam possíveis as pretensões de um diálogo igualitário entre antropólogos de diferentes origens e orientações. Por que não construir tal diálogo a partir de instituições e núcleos de pesquisa com temáticas centralizadoras⁴²?

Salvador, 30 de setembro de 2008

Alex Baradel, depois de nossa longa conversa, me leva para a biblioteca. Dentro de uma semana, ele irá viajar para a Europa, organizar duas exposições de Verger na Itália e na França. Até o dia de sua viagem, terei um computador disponível para minha pesquisa no

⁴² Acredito que existe um forte movimento na Antropologia em direção a tal prática, pois é possível reconhecer dentro das universidades e dos congressos – e mesmo virtualmente – alguns grupos de estudos e de trabalho, e núcleos de pesquisa, focados na cooperação mútua a partir de interesses comuns e pesquisas aproximativas.

banco de dados pela manhã. Depois disso, poderei usar o computador dele o dia todo. Como a biblioteca fecha de tarde, ele me sugeriu separar os livros que me interessarem pela manhã para poder ler à tarde, quando não houver computador. Na biblioteca, ele me apresenta Luiza, que está conversando com um outro moço sobre o acervo. Enquanto começo a olhar as estantes, escuto o que eles falam e sorrio por dentro. Alex vai resolver coisas, pois tem uma reunião, e eu fico com a prateleira de livros de e sobre Verger. A biblioteca segue um sistema padronizado de organização do acervo, mas esses livros que estão na minha frente são os mais acessados. Por isso, foram colocados em uma prateleira-miscelânea, na qual os livros de diversas partes da biblioteca estão alocados. Luiza, a bibliotecária e responsável pelo acervo, conta ao visitante que Verger era muito teimoso em relação ao modo como organizava seu material, e caso ela quisesse fazer diferente, tinha que estudar muito, ler livros, para mostrar que ele estava errado. E daí ele dizia "Uhn, tá ficando sabida, né?". Ele tinha um lado muito amoroso, diz ela. O acervo continua como se Verger estivesse vivo, pois ele permitia que qualquer pessoa que batesse na porta da sua casa consultasse os livros e materiais que tinha. E a *Fundação* mantém essa prática. Ela conta que tudo o que era publicado sobre Carybé⁴³, Verger recortava e guardava. Tinha uma pasta só sobre o artista plástico, assim como outras pastas sobre outros temas, e é ela quem faz isso agora. Luiza diz ao moço que o acervo da biblioteca é principalmente antropológico, voltado para pesquisadores. Mas há também romances, pois Verger sempre estava lendo algum livro, e recomendava a ela os que eram bons, só os bons. Quando o moço vai embora, falo um pouco da minha pesquisa para Luiza e peço as dissertações, monografias e teses que falaram sobre a obra de Verger. Ela conversa, repete um pouco do que falou antes, e me entrega tudo o que peço, comentando um pouco cada trabalho, dizendo quais eu devo prestar mais atenção, quais são mais “fraquinhos”. Luiza trabalha há muitos anos na biblioteca da *Fundação*. Passa as manhãs ali e, quando não está atendendo ninguém, aproveita para ler. Ela lê tudo o que chega ao acervo, e sabe algo sobre todos os livros dali. Por isso, nada mais indicado do que aceitar as recomendações dela sobre o que deve ser mais ou menos considerado.

⁴³ Verger e Carybé foram grandes amigos, conviveram durante os cinqüenta anos em que o fotógrafo-etnógrafo viveu em Salvador, tendo em comum o interesse pela religiosidade de descendência africana, que aparece retratada na obra de ambos os artistas. Em 2008 foi publicado um livro que apresenta desenhos de Carybé ao lado das fotografias de Verger, com as mesmas temáticas, evidenciando a semelhança dos dois trabalhos.

Salvador, 01 de outubro de 2008

Quarta de manhã. Oficialmente meu primeiro dia de pesquisa. Alex me recebe e explica como usar o programa. Ele cria uma senha de entrada para mim, diz ser apenas um programa caseiro, criado para organizar as fotografias, cujo software é o Microsoft Access. Mas a classificação ainda é aquela criada por Pierre Verger.

No meio da manhã, mexendo nas fotografias, resolvo abrir uma pasta diferente das outras, pois não era intitulada com os nomes dos países e cidades, e acho as fotos de Verger, muitas. Descobri o fotógrafo.

Rio de Janeiro, 02 de março de 2009

Naquele dia, olhei para as fotografias de Verger com surpresa e admiração. O palpitar de quem descobre de repente algo escondido, não exatamente proibido, mas de difícil acesso. No arquivo havia mais de trezentas imagens pessoais e públicas nas quais Verger aparece. Divididas por temáticas, “com amigos”, “em eventos oficiais”, “até anos 70”, “na fundação”, “na rua” e “retratos”, Verger está quase sempre com o rosto sério, em contraste com suas batatas coloridas de panos africanos, que parecem encarnar uma escolha de vida através de estampas. Sim, eu já conhecia a figura de Verger. Algumas das fotografias eram extremamente familiares, estão em quase todos os livros sobre ele, até mesmo nos livros que ele publicou⁴⁴. Mas tantas outras são inéditas, e eu nem sequer imaginava que existiam tantos registros do fotógrafo-etnógrafo. Encontrar no acervo de imagens da *Fundação Pierre Verger* as fotografias do fotógrafo, poder passear por elas como quem folheia um álbum antigo de um familiar, me fez parar, pensar. Durante as leituras de biografias sobre Verger, durante os estudos para escrever a dissertação, a autoria sempre foi uma questão latente. Se, por um lado, Pierre Verger é sempre apontado nos textos como uma presença que confere inúmeros outros significados às suas fotografias para além da própria imagem, por outro ele se exclui – no seu discurso, em diversas entrevistas – da composição da fotografia, afirmando que nunca sabe exatamente como nem por que deu aquele clique. Em outras palavras, há

⁴⁴ Verger escolheu para representar a si uma fotografia na qual está sentado em uma poltrona, com um gato no colo e negativos na mão, sobre os quais incide diretamente uma luz vinda da janela, por sobre seus ombros. É a fotografia do frontispício de *O Mensageiro*, a última e mais completa publicação de sua obra feita sob a sua supervisão direta (Guran, 1998: 111).

um foco constante na figura de Verger, pela sua sedutora história de vida, por suas inúmeras experiências em diversos países, pelo seu contato direto com o cambomblé, pelas pessoas que conviveram com ele e narram histórias incríveis e, muitas vezes, rodeadas por um certo mistério. Zélia Gattai narra à revista italiana *Funzione Gamma* dois episódios mágicos vividos com Pierre Verger. Em um deles, ela pediu ao fotógrafo que se deixasse fotografar de perfil, para um livro que estava fazendo. Verger disse que de jeito nenhum, ainda menos de perfil, por conta do seu nariz aquilino. Zélia mesmo assim o fotografou e na revelação descobriu que todas as imagens estavam estragadas⁴⁵. Impressionada, contou o ocorrido a Mãe Senhora que respondeu “Não se ponha contra o que Verger quer porque ele é bruxo!”. E após alguns dias, contou a Verger, ao que ele riu e disse “Querida, as fotografias podem ser tiradas somente com uma autorização”⁴⁶.

São sempre rodeadas por admiração e fascínio as histórias em que Verger aparece. Nem mesmo a aparente contradição do discurso do fotógrafo-etnógrafo, em que ele se exclui da escolha do resultado de suas fotografias, retira a força da imagem de Verger enquanto autor, responsável por suas fotografias, autoria e autoridade. Mas para além da discussão sobre a relação entre a vida e a obra de Pierre Verger, que indubitavelmente estão relacionados e precisam ser considerados nesta pesquisa, há debates contemporâneos sobre a autoria aos quais essas leituras e histórias remetem. O autor, afirmou Roland Barthes em um texto escrito em 1968, é uma personagem moderna, que ao terminar a Idade Média descobre o prestígio pessoal do indivíduo: “a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua ‘confidência’” (Barthes, 1988: 66). Roland Barthes propõe a destruição do império do autor, o reconhecimento de que todo texto é composto por múltiplas escritas, resultado da composição de várias culturas, que em diálogo e contestação entram em contato umas com as outras. O texto –

⁴⁵ Schwarcz (1996) também narra este episódio e conta que depois Zélia Gattai conseguiu uma boa fotografia de Verger, ao lado de Jorge Amado e Carybé.

⁴⁶ Ao invés de procurar definir se essa história aconteceu, penso ser importante reconhecer as conseqüências ligadas ao ato de narrar histórias – ou estórias, se admitirmos que não importa demarcar um “real” – sobre Verger. Como propõe Cardoso (2007), as estórias não só refletem o “real”, mas lhe dão forma. A narrativização é um processo ligado à própria construção da natureza daquilo que narra. Algumas histórias contadas sobre Verger, carregadas de evocações sobre os poderes de bruxo do velho fotógrafo-etnógrafo-iniciado, são constitutivas do próprio poder, e não devem ser capturadas pela linearidade de uma narrativa etnográfica clássica.

e isso se aplica a produção não só textual, mas imagética, audiovisual, etc. – é um espaço de dimensões variadas e o poder do escritor é misturar essas fontes múltiplas.

Se a figura de Verger fascina, e é importante incorporar a história de sua vida na análise da sua obra, pois se tornaram indissociáveis⁴⁷, também é preciso incluir o debate que está no cerne das afirmações de Barthes, e que irá permear toda essa dissertação. No acervo da *Fundação*, dentro da classificação oficial, encontram-se sessenta e dois mil negativos de quase todos os lugares do mundo, e em no máximo uma dúzia delas Verger aparece. A figura do fotógrafo está sempre ausente do quadro, como se espera que seja. Mas, naquele momento de descoberta, entre as dezenas de imagens do Verger fotografado (e não do Verger fotógrafo), reconheci momentos da vida desse alguém ao mesmo tempo conhecido e misterioso.

Salvador, 02 de outubro de 2008

Rapidamente o caminho de ônibus até a *Fundação*, quase uma hora de distância da minha casa, se torna rotineiro, comum. O ônibus sempre cheio, pessoas sérias, sisudas, calor e pressa por todos os lados. Na sala onde trabalho Alex estava fazendo uma reunião com um garoto alemão que conheci no primeiro dia, Lukas. Conversam em francês sobre Verger, entendo algumas partes do diálogo, mas ainda não sei o que Lukas faz por aqui. Vou almoçar com meu pai e ele me deixa no outro lado da avenida para não pegar engarrafamento no retorno, mas me olhar caminhar até eu sumir de sua vista, preocupado. Ele sabe que aquela não é a região mais tranqüila da cidade e se preocupa. De tarde converso com Roberta, uma espécie de braço direito de Alex, que ocupa o terceiro computador da sala. Ela fala um pouco de sua história de vida, é mineira, era jornalista, se desapontou com a redação, pela forma como os jornais desumanizam aquilo que noticiam, e trabalha na *Fundação* há dois anos. Ela me diz que pretende ficar muitos outros, pois aqui é como uma casa. É uma casa, a de Verger, que agora é de todo mundo, diz ela.

Desço para continuar a leitura das dissertações na sala de estudos e ali os ruídos da rua ficam mais nítidos. Ao longe, apitos de carrinho de alguma coisa sendo vendida, sorvete ou taboca. Um garoto

⁴⁷ Jérôme Souty (2007) define em sua tese, analisada mais adiante, o trabalho de Verger como uma “obra-vida”. Logo será explicitado o porquê dessa indissociabilidade, sua importância e as ressalvas que, entretanto, devem ser feitas a ela.

gritando "mãe, ô mãe!". No meio da tarde, Isaac e Deni⁴⁸ vieram perguntar por que resolvi me isolar hoje, fazendo eu me sentir – apenas dois dias depois de minha chegada – completamente querida por aqui. É muito fácil reconhecer neste contexto o ambiente descoberto por Verger em sua chegada à Bahia. Uma vida pulsante, fascinante, a receptividade das pessoas, o calor dos contatos com os eventos e as situações. Verger escreve a Roger Bastide em 1960, pouco mais de uma década após sua chegada a Salvador:

Fora isso, que posso lhe contar? Estou me aburguesando perigosamente: sou locatário de uma caixa postal (n. 1201), onde suas cartas serão sempre bem-vindas. Deixei a água-furtada que adorava e onde passei dez anos, e fui para uma pequena casa na Vila América (...). Estou a meia altura na ladeira com uma vista sobre uma paisagem que ainda é um pouco verde, sem muitas casas e palacetes à vista, algumas casas de sopapo cercadas de bananeiras; à noite dorme-se ao som dos atabaques e de tempos em tempos do ranger dos últimos bondes em circulação em direção ao último bairro proletário da cidade (Verger, 2002: 162).

Salvador, 3 de outubro de 2008

Durante a tarde, um trabalho interessante sobre Verger, uma monografia para conclusão do curso de graduação em Comunicação Social da Universidade Federal da Bahia. Escrita por Agnes Francine Mariano, a pesquisa deseja mostrar que Verger realizou uma “Antropologia visual”. Para isso, primeiro reflete sobre a personalidade participante de Verger, portadora de um interesse etnográfico, desenvolve uma discussão teórica sobre a percepção visual e a cultura negra, e finaliza seu trabalho analisando nove fotografias de Verger tiradas em Salvador, escolhidas a partir do livro *Retratos da Bahia*, por perceber neste um aprimoramento no seu modo de unir indivíduos e culturas. Para Mariano, a presença humana associada a práticas culturais sempre foi recorrente na obra do fotógrafo, mas são as imagens de Salvador que revelam um fotógrafo mais experiente e um observador

⁴⁸ Isaac e Deni são dois rapazes que trabalham na parte administrativa e burocrática da *Fundação* há muitos anos, desde quando Verger era vivo. Logo nos primeiros dias eles – de modo muito educado e simpático – vieram conversar comigo, sobre minha pesquisa, saber de onde sou, o que estudo, etc. Assim fiquei sabendo o que cada um faz ali, há quanto tempo trabalham, se conheceram Verger, e desde então, quase todos os dias, trocamos algumas palavras por entre os corredores, nos intervalos para um café.

mais atento. Estas fotografias revelam também, segundo Mariano, a postura artístico-antropológico-religiosa de Verger, e por isso conseguem encenar aspectos da vida baiana. Para analisá-las, centra sua preocupação na composição fotográfica, por afirmar possíveis relações entre o modo de dispor os elementos da imagem e a produção de efeitos no receptor. Os efeitos de composição⁴⁹ seriam capazes também de fornecer dados para a identificação da postura do autor frente ao objeto, mesmo que não conscientes. Mariano conclui que Verger conseguiu fazer uma “Antropologia visual”⁵⁰.

Florianópolis, 17 de dezembro de 2008

Relendo hoje o fichamento do trabalho de Mariano, escrito às pressas durante o campo, reconheço algumas semelhanças com meu projeto de pesquisa qualificado para escrever a dissertação, mas me pergunto se ela não chega precipitadamente a certas conclusões. Mariano tenta entender a fotografia de Pierre Verger a partir do reconhecimento de que há elementos da cultura negra ali apresentados, a partir do estudo da Antropologia, e também da análise de algumas fotografias. Sua conclusão é que Verger realizou uma Antropologia visual, mas não fica claro o que exatamente vem a ser isto. A Antropologia é entendida por Mariano como a ciência que estuda o homem e que tem como postura principal o relativismo e o reconhecimento da riqueza de todos os povos e grupos a partir do seu próprio ponto de vista. Seguindo esta linha de pensamentos, seria possível criar uma igualdade entre o trabalho fotográfico de Verger e a Antropologia, pelo modo aproximativo e não-hierárquico que Verger construiu suas relações⁵¹, pela relação que ele cria com quem fotografa,

⁴⁹ Mariano analisa as fotografias a partir do ponto de vista assumido pelo fotógrafo (revelado pelo ângulo enquadramento, iluminação), das poses registradas, do modo de relacionar objetos e pessoas e dos assuntos retratados.

⁵⁰ É importante notar aqui que Mariano não deixa claro se está se referindo à Antropologia visual como uma área de conhecimento da Antropologia ou à Antropologia visual no sentido literal, de uma Antropologia feita exclusivamente com imagens.

⁵¹ Em quase todos os textos que foram escritos sobre Verger e a sua fotografia, se ressalta a maneira pela qual ele se relacionou com as pessoas no cotidiano, na religião e nos atos de fotografar e de pesquisar. Alguns trechos de um artigo de Cláudia Pôssa (2009) publicado no site da *Fundação* permitem resumir tal postura: “(...) à medida que construiu sua obra e seu estilo, ele desenvolveu todo um sistema de vida, toda uma ética. Em suas viagens, Verger entrou em contato com outros povos e culturas e ampliou seu universo cultural. (...) As incursões etnográficas de Verger têm como originalidade mostrar a cultura segundo um conceito não etnocêntrico, que abandona a escolha da cultura elevada, erudita ou elitista, inclusive ao compartilhar seus resultados com o Outro. (...) A foto estabelecia um contato, uma

pela sua dedicação ao entendimento daquele universo que ele registra. Porém, creio ser necessário problematizar essas definições. Se Verger consegue transformar algo que poderia ser entendido como uma mutilação, como as marcas de cortes no rosto de uma garota, em uma imagem apreciada mundialmente, conhecida como “A Monalisa africana”, impactante e muito bela, não significa ser correto deslizar desse pensamento para a afirmação de que Verger fez uma Antropologia visual. Mas é um equívoco comum. Talvez por ser uma monografia, não é feito uma pesquisa aprofundada, que completa os objetivos propostos, mas trata-se de um trabalho interessante, pelas boas perguntas que consegue colocar.

Mariano afirma que a fotografia é tocada pelo referente, é signo, não é real, mas carrega traços da realidade. Também escreve que Verger é um intérprete da cultura negra fotografada, tendo também se aprofundado no estudo desta cultura e podendo, portanto, falar sobre ela. Para Mariano, Verger expressaria suas experiências nas fotografias, revelando a sua postura “artístico-antropológico-religiosa”. Para mim, ainda não é claro se Verger fez Antropologia, nem se a sua etnografia está nas suas fotografias ou nos seus textos, nem exatamente o que significa “fazer Antropologia”, nem como o trabalho dele se aproxima do meu. A pergunta feita no avião continua: eu fui para Salvador como Verger, apesar de ter ido em décadas diferentes e com objetivos distintos, mas se ambos terminamos nossos trabalhos com um reconhecimento externo de que fizemos etnografia/Antropologia, o que nos aproxima? Aos poucos, percebo que talvez seja essa a pergunta da minha pesquisa.

Salvador, 06 de outubro de 2008

Pela manhã meu pai apareceu para doar um dos seus livros para a biblioteca da *Fundação*, o que conta a história dos nomes das ruas de Salvador⁵². Conversou com Luiza sobre Verger, e muitas das coisas que ela contava sobre o fotógrafo-etnógrafo meu pai já conhecia, histórias do tempo em que ele começou a trabalhar como jornalista. Uma delas envolvia um repórter que sempre aparecia na *Fundação* para visitar

aproximação sensorial, um toque direto. (...) A atitude de ceder ao acontecimento é uma forma de improvisar notavelmente complexa pela transparência da fotografia. É uma estratégia de valorizar o Outro, um gesto de cortesia, e também uma forma de conhecimento”.

⁵² DOREA, Luiz Eduardo Carvalho. **Histórias de Salvador nos nomes das ruas**. Salvador: EDUFBA, 2006. Trata-se de um livro que conta a história da cidade, em narrativas de eventos e personagens, a partir dos nomes das ruas.

Verger ou para pesquisar alguma coisa, e por acaso ele havia sido colega de trabalho do meu pai. Quando ela começou a falar da relação de Verger com Odorico Tavares, meu pai contou que Odorico foi chefe dele no *Diário de Notícias*, no primeiro trabalho em redação que ele teve. De tarde, todas as histórias ouvidas apareceram na dissertação que comecei a ler. Juciara Maria Nogueira Barbosa defendeu uma dissertação em 2005 pelo Programa de Pós-Graduação em Belas Artes da UFBA na qual relaciona o romance *Jubiabá*, de Jorge Amado, com as fotografias de Pierre Verger publicadas em *Retratos da Bahia*⁵³. Barbosa apresenta no seu trabalho um panorama da revista *O Cruzeiro* no momento da chegada de Verger ao Brasil, pois essa se destacava pela moderna linha foto-jornalística. A revista era parte dos *Diários Associados*, uma empresa de comunicação pertencente a Francisco de Assis Chateaubriand. *O Cruzeiro* tinha uma linguagem inovadora para a época, fazia uso frequente de fotografias, encadeadas com o texto e entre si, em formatos maiores do que o normal, dando destaque à imagem. Esse tipo de publicação marcou sensivelmente a fotografia de reportagem, que se tornou um elemento narrativo em diversos outros contextos. Assim, o repórter fotográfico foi valorizado, tornou-se a base da revista naquele momento. Quando Verger chegou ao Rio de Janeiro, o fotógrafo francês Jean Manzon⁵⁴ era a estrela da revista *O Cruzeiro*. Ele inaugurou no Brasil a idéia do repórter como herói e do fotógrafo como testemunha ocular de um acontecimento real. E como não poderia haver dois repórteres fotográficos franceses (e famosos, duas estrelas) no mesmo jornal, Chateaubriand alocou Verger em Salvador, onde Odorico Tavares era o diretor da sucursal dos *Diários Associados* na Bahia (Lühning, 2004). Em sua dissertação, Juciara Barbosa reflete sobre o conjunto da obra de Verger publicada em *O Cruzeiro*, um total de vinte e cinco reportagens, todas com conotação eminentemente popular, comparando-o com as fotografias do livro de Verger *Retratos da Bahia*. Após essa reflexão sobre a fotografia, o foto-jornalismo e a relação de Verger com ambos, Barbosa percorre, no segundo capítulo, o

⁵³ BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. **A Bahia de Jubiabá em fotografias de Pierre Verger**. Dissertação de mestrado - Programa de pós-graduação em Belas Artes/UFBA. Salvador, 2005.

⁵⁴ Jean Manzon foi um francês que se radicou no Brasil por conta da II Guerra Mundial e alterou toda a concepção do trabalho do foto-jornalista brasileiro. Nas palavras de Flávio Damm: “Graças ao Manzon o fotógrafo brasileiro conquistou um novo lugar. Antes ele era tido como um marginal que ia para a festa de casamento e roubava os presentes. (...) Manzon chegou ao Brasil e moralizou a profissão” (Damm *apud* Costa; Silva: 2004, 103-104).

mesmo caminho analítico, mas desta vez em torno da obra de Jorge Amado para em seguida realizar o que chama de uma “análise iconográfica e iconológica”⁵⁵. Nas considerações finais, Barbosa afirma que a imagem construída da Bahia até meados de 1940 era de uma terra exótica, cheia de belas paisagens tropicais, adornada por centenas de igrejas, fortes, conventos e ladeiras, habitada por um povo negro, mestiço, irreverente e musical. É com esta Bahia, descrita por Jorge Amado no seu romance de 1935, que Pierre Verger se depara, ao aportar ali em 1946. Barbosa conclui que, como a revista *O Cruzeiro* era o grande veículo de comunicação com alto padrão visual, a trajetória profissional sempre aproximou Verger da cultura popular, pois a mensagem visual de suas fotografias tinha a função atender demanda da imprensa.

Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 2009

O objetivo da dissertação de Juciara Barbosa é analisar a obra fotográfica de Verger em paralelo com o livro *Jubiabá*. Pretende mostrar como as fotografias tiveram influência da obra de Jorge Amado. Mas o percurso teórico e metodológico é tortuoso. Primeiramente, discordo de Barbosa em relação às suas conclusões sobre a relação de Verger com o mercado editorial. A aproximação de Verger com a cultura popular não se dá por conta de uma imposição de *O Cruzeiro*, pois a revista não ditava pautas a serem cobertas⁵⁶, nem tinha este caráter popular afirmado por Barbosa⁵⁷. Era uma revista de massa, vendida em tiragens recordistas para o momento, mas isto não significa que suas pautas enfocassem sempre a cultura popular. Além disso, não aparecem na dissertação os elementos que explicam a metodologia da

⁵⁵ Trata-se, de acordo com Barbosa, da seguinte metodologia: em um primeiro momento, descreve-se o tema primário (ou natural) das fotografias, que está subdividido em fatural e expressional; em um segundo momento, o assunto representado por meio da imagem é identificado, descrevendo-a. Barbosa divide e elabora oito temas primários para classificar as imagens: cidade, gente da estiva, cordel, acarajé, a capoeira, a música, festa do Bonfim e Xangô.

⁵⁶ Em um dos dois contratos assinados por Verger para a revista *O Cruzeiro*, no ano de 1957, uma das cláusulas afirma que: “A Empresa (sic.) poderá fazer sugestões de reportagens, mas o correspondente não se obriga a cumprir o roteiro sugerido, desde que o mesmo não se enquadre em seu estilo de trabalho” (Lühning, 2004: 28).

⁵⁷ Na década de 1940, *O Cruzeiro* passou por uma reformulação e se tornou uma referência tanto para repórteres quanto para fotógrafos. A expansão ocorreu pela inclusão da fotografia como elemento ativo, pela variedade dos assuntos e pelo surgimento de uma fotopublicidade atuante. A revista satisfazia plenamente o gosto da classe média brasileira, e atingiu o recorde de uma tiragem de 700 mil exemplares (Costa; Silva, 2004: 104).

análise iconográfica e iconológica, falta inserir as fotografias de *Retratos da Bahia* no contexto da publicação desse livro, no contexto das outras fotografias tiradas por Verger na Bahia. É uma dissertação interessante para pensar as relações de Verger com esta Bahia mitificada dos anos quarenta, utopia de lugar. Acredito que um diálogo maior com a *Fundação Pierre Verger* permitiria cobrir estes buracos teóricos e documentais.

Salvador, 06 de outubro de 2008

Aproveitei a visita de meu pai para almoçar com ele e conversar sobre o trabalho no *Diário de Notícias*, um jornal integrante dos *Diários Associados* na época em que ele trabalhava lá. No caminho, perguntei sobre os caminhos para chegar em bairros que eu sempre conheci de nome, mas nunca soube ir sozinha⁵⁸. Estou aprendendo a conhecer a minha cidade. Um fotógrafo-etnógrafo francês está me fazendo aprender sobre ela.

Rio de Janeiro, 04 de março de 2009

Verger ensinou muitas pessoas a olharem à Bahia. No artigo *Um olho na mão: imagens e representações de Salvador nas fotografias de Pierre Verger*, Rémy Malysse narra que, como Verger, também é antropólogo, fotógrafo, francês, e escolheu morar em Salvador depois de fazer ali seu trabalho de campo sobre usos sociais do corpo. Nesse artigo, ele se propõe a investigar, através da análise do discurso de Verger sobre o ato fotográfico e das fotografias dele de Salvador, essa ‘coisa’ que em Verger fotografava. Verger sempre insistiu em afirmar que seu ato fotográfico era absolutamente livre, inconsciente, para ele o clique de sua Rolleiflex era dado sem passar pelo raciocínio lógico, e ele ficava sempre surpreso com o resultado das revelações dos filmes. Ao refletir sobre esse chamado inconsciente⁵⁹, Malysse compara o olhar de Verger sobre as pessoas e lugares com o seu, afirmando o quanto Verger o ensinou a ver Salvador, o fez esperar certas imagens nas ruas da cidade por onde caminha, o ajudou a entender aquele novo contexto no

⁵⁸ Milton Santos (2008) em 1959 já havia falado da ocupação pelas classes mais abastadas da fachada marítima da cidade de Salvador, após o crescimento desordenado da capital por conta do declínio da cultura do cacau. O crescimento continuou, criando uma separação cada vez maior na população, e hoje a classe média da cidade circula apenas pelos bairros ao redor de sua rotina, sempre pela orla marítima. É muito comum pessoas crescerem na cidade, como eu, mas desconhecerem a maior parte dos seus bairros e ruas.

⁵⁹ Mais adiante analisarei esse artigo com maior cuidado.

qual escolheu viver. A educação francesa de Verger e de Malysse, imersos na cultura visível de lá, criaria uma educação de olhar que coloca em evidência certos aspectos visuais da cultura baiana, afirma Malysse. Eu não nasci na França, minha educação visual foi feita em Salvador, mas caminhar pela cidade após imergir no universo fotográfico de Pierre Fatumbi Verger me faz desejar conhecê-la como nunca conheci.

Salvador, 06 de outubro de 2008

Enquanto estudava na sala de leitura à tarde, pensei que preferia ignorar a relação de Pierre Verger com a revista *O Cruzeiro*. Já li algumas das dissertações e todas tocam nesse ponto, afirmando ora que Verger tinha a liberdade de escolher as pautas de reportagens que quisesse, ora dizendo que ele moldou seu trabalho em vista a atender os interesses da revista. Enquanto lia, pensava qual seria a importância do trabalho jornalístico de Verger na minha dissertação, quase decidida a esquecer esse aspecto, deixando-o quem sabe em uma nota de rodapé aqui e acolá. Qual seria a relação, me questionava, entre o olhar etnográfico construído por Verger ao longo de sua vida, e as reportagens que escreveu? Verger foi contratado por *O Cruzeiro* em 1946, no mesmo ano de sua chegada em Salvador, e durante uma década trabalhou como fotógrafo de destaque. Peguei emprestado o livro organizado por Angela Lühning, *Pierre Verger: repórter-fotográfico*, e assim consegui entender melhor as lacunas das dissertações. Desse modo, já no final do dia e tendo terminado a dissertação de Barbosa, reconheci que alguns aspectos do Verger-repórter são fundamentais, não podem simplesmente ser ignorados. Por exemplo, é muito interessante o fato de que ele ditava a pauta das reportagens que fotografava, sempre pensei nisso como algo formidável, indicador de muita coisa sobre o trabalho dele. Mas lendo sobre *O Cruzeiro* percebi que isso era muito normal naquele momento. Por ser uma revista que buscava inovar nos padrões editoriais, dava um lugar central para a imagem e os seus fotógrafos eram fundamentais, ao ponto de Jean Manzon ser contratado como o fotógrafo mais bem pago do Brasil, na sede no Rio de Janeiro, e de Verger não poder trabalhar ali para não haver disputas de egos.

Hoje, enquanto percebia como são múltiplos os olhares sobre a história de vida de Verger, sobre o trabalho dele, decidi que quero construir a minha descrição da sua trajetória. Se tudo já foi contado e recontado tantas vezes sobre quem é esse francês-baiano, fotógrafo-etnógrafo, pesquisador-babalaô, o que eu quero e preciso contar? Por

quê? Para quem? O que me toca na história dele? O que é importante para quem for ler minha dissertação?

Sem dúvida, o debate sobre autoria oferece à escrita uma certa autonomia em relação às intenções do autor, como irei discutir mais adiante⁶⁰. Porém, como fica nítido a cada dia de contato com a *Fundação*, Verger é uma figura central na construção da sua obra. Assim, é importante contextualizar essa presença do fotógrafo nas fotografias. Não posso ignorar que já conheço muito da história do fotógrafo-etnógrafo, e escrever um texto fingindo que tal história não influencia minha leitura. Portanto, preciso assumir na minha escrita como vejo a vida de Verger, para poder prescindir desta sempre que as múltiplas vozes das imagens e do campo se fizerem mais fortes do que a dele, ou a minha. Assim, pensei que gostaria terminar esta minha descrição com a seguinte frase “Verger morreu quando eu tinha apenas treze anos de idade”.

Rio de Janeiro, 05 de março 2009

Pierre Fatumbi Verger Oju Obá nasceu Pierre Edouard Leopold Verger em Paris, no ano de 1902. Sua abastada família de origem belga era dona de uma empresa de artes gráficas e seguia uma tradicional vida burguesa, com a qual Verger nunca conseguiu se identificar, como ele mesmo conta: “Havia sobretudo uma necessidade de afirmação, de não ser o bom menininho que a família quisera fazer de mim.” (Verger *apud* Le Boulter, 2002: 38). Verger não aceitava as restrições e padrões rigorosos de conduta: “(...) tudo era sacrificado ao status aparente; tinha-se de habitar bairros elegantes, estar convenientemente vestido, possuir um automóvel, fazer parte de clubes (...), mesmo quando não se sentia à vontade, pois era um *must*, uma obrigação” (Verger, 1982: 13). Assim, Verger completa dezoito anos sem nenhum diploma, sem seu pai – que falecera logo após a morte do seu irmão mais velho em 1915 – e sem uma condição financeira tão boa, já que o patriarca era o condutor dos negócios da família. Do ano de sua maioridade até 1932, são poucas as histórias sobre Verger, mas se sabe que ele decidiu aproveitar as benesses da vida burguesa, rodando em alta velocidade com carros da moda pelas ruas de Paris, que serviu o exército e conheceu uma forma de vida diferente com amigos “indesejáveis”, segundo os critérios da

⁶⁰ É importante ressaltar que essa discussão será mais bem trabalhada nos próximos capítulos, para que fique claro que estou referenciando um longo debate quando escrevo estas breves impressões no campo.

família: “pessoas inoportunas, amigos que se dedicavam ao naturismo, ao camping, à canoagem”, afirma Verger (Verger, 1982: 51). Um destes novos amigos, Pierre Boucher, o inicia na fotografia e Verger troca um antigo verascópio⁶¹ da família por uma máquina fotográfica Rolleiflex surrada. Quando sua mãe falece, Verger está com trinta anos, rompe com seu meio e decide que irá viver apenas mais uma década. Com Boucher, parte a pé com destino a Córsega, uma viagem de 1.500 quilômetros. Na mesma época, Verger começou a freqüentar a *Bande à Prévert*, um grupo de artistas que defendiam idéias de vanguarda para a arte e a política. Participou também de uma associação ligada aos surrealistas, a *Associação de Escritores e Artistas Revolucionários*, viajou à Rússia e finalmente foi embora para o Taiti, que “representava para ele, ainda, a ruptura definitiva com seu passado decente e burguês” (Echeverria; Nóbrega, 2002: 54). Ali permaneceu por quase quatorze meses, voltou a Paris no início de 1934, mas partiu após apenas três semanas para uma viagem de 180 dias ao redor do mundo. Por conta de uma indicação de repórter que se entusiasmou com suas fotografias do Taiti, foi contratado para o jornal *Paris Soir* para essa empreitada⁶². No retorno, ainda em 1934, Verger se reuniu com outros fotógrafos e criou a agência *Alliance Photo*⁶³. Também retomou o contato com o *Museu do Trocadero*, foi admitido como colaborador voluntário, e pôde realizar seus projetos pessoais no laboratório fotográfico nas horas livres. Durante vários meses permaneceu em Paris, com seus amigos artistas, etnógrafos e intelectuais. Fazia longos passeios de bicicleta pelos países da Europa e organizava viagens maiores para outras partes do mundo. Passou muitos anos na alternância entre estas viagens e os períodos de calmaria na França, nos quais se dedicava à agência fotográfica, aos amigos e ao museu. Verger desse modo conheceu as Antilhas Francesas,

⁶¹ Máquina fotográfica de lentes duplas que tira duas fotos do mesmo, objeto dando a impressão de relevo.

⁶² Marc Chadourne, o escritor que indicou Verger, conta que havia um clima de revolução iminente em Paris e o jornal não queria afastar da cidade um dos seus renomados fotógrafos. No retorno, Verger constatou que as 150 fotografias enviadas ao longo da viagem haviam sido mal ampliadas pelo serviço fotográfico do jornal, numa tentativa de boicote ao novato. Ele conseguiu esclarecer a questão com o redator-chefe e foi contratado para outro trabalho, do qual obteve assim o dinheiro para sua primeira viagem à África (Echeverria; Nóbrega, 2002).

⁶³ A *Alliance* era uma associação de fotógrafos voltada para a distribuição de imagens, que deslocava o trabalho da comercialização para os cargos administrativos, dando liberdade aos fotógrafos para realizar suas viagens e ensaios da maneira que quisessem. No pós-guerra a *Alliance* se desdobrou na ADEP (Agence de documentation et d'édition photographique), agência da qual Verger também participou.

Cuba, o México, a China (como correspondente de guerra), as Filipinas, a Guatemala e o Equador. Com a *II Guerra Mundial* e o conseqüente desmembramento da *Alliance Photo*, Verger perdeu sua referência em Paris como ponto de retorno das viagens. Depois de tentar sem êxito trabalhar no Brasil⁶⁴ e de passar uma difícil temporada em Buenos Aires, trabalhou de 1942 a 1946 no *Museu de Lima*. Passando pela Bolívia e por São Paulo, Verger finalmente chega à Salvador em 5 de agosto de 1946, indicado por Roger Bastide, então professor da USP. Sobre a cidade, escreve no seu livro *50 anos de fotografia*: “Esta cidade possui um não-sei-o-quê que me prendeu e enfeitiçou” (Verger, 1982: 274). Encantado com a capital baiana, Verger se instala no centro da cidade, um quarto de hotel na rua Chile que ele considera “o quarto dos seus sonhos” e passa a conviver com a população dessa região, que era em sua maioria composta pelos trabalhadores negros. É contratado pela revista *O Cruzeiro* e faz amigos entre os intelectuais da capital baiana, como Jorge Amado e Carybé. Verger fica impressionado com a beleza das cerimônias do candomblé e afirma que gostava do mundo do candomblé não por simples curiosidade, mas por simpatia aos descendentes de africanos e por reconhecer o papel da religião como mantenedora da sua identidade e o seu brio (Verger, 1982). Aproxima-se deste universo e, por conta de um interesse cada vez mais específico, aceita a oferta de uma bolsa do *Instituto Francês da África Negra* (IFAN) para estudar na fonte a origem dos cultos africanos que se implantaram no Brasil⁶⁵. Verger acreditava poder entregar fotografias como resultado da pesquisa, e a escrita entra em sua história por um mero mal-entendido. O diretor regional do IFAN categoricamente afirma “Não foi para que Verger se convertesse ao paganismo que obtive bolsas de estudos para ele!”, e responde ao fotógrafo “Publique!! Se não, nada de bolsas!” (Le Boulter, 2002: 238). A partir daí, Verger passa a se deslocar entre o continente africano e a Boa Terra da Bahia. Leva presentes dos representantes religiosos de uma margem do Atlântico à outra, é iniciado no Ifá e torna-se babalaô, vira um mensageiro entre dois mundos, como consta no título do documentário brasileiro sobre o fotógrafo-etnógrafo. Verger tinha, em virtude do seu cargo de babalaô, o título de Oju Obá no terreiro Opô Afonjá, no qual foi iniciado por Mãe Senhora; Oju Obá significa “o olho do rei”, aquele

⁶⁴ Em 1941 Verger fez uma breve ao Rio de Janeiro, interrompida pelo governo de Getúlio Vargas, que dificultava o trabalho da imprensa nessa época.

⁶⁵ Verger recebe a primeira bolsa em 1949 e a segunda em 1952.

encarregado de vigiar a porta do palácio do rei Xangô (Rolim, 1998: 159). Aos poucos, suas publicações deixam de ser álbuns fotográficos e se convertem em artigos e pesquisas. Seus estudos pelo IFAN tornam-se uma dissertação e uma tese de doutorado pela *Sorbonne*. Os dois mundos podem estar se referindo tanto aos dois países que Verger une quanto os mundos religioso e acadêmico, pois Verger transita por todos eles com mesma naturalidade. Verger parou de fotografar nos anos 1970, dedicando-se apenas à pesquisa. Preocupado nos seus últimos anos de vida em disponibilizar seus estudos a um número maior de pessoas e em garantir a sobrevivência do seu acervo, montou a *Fundação Pierre Verger* na sua própria casa, no alto do Corrupio. Verger morreu quando eu tinha apenas treze anos de idade.

Salvador, 07 de outubro de 2008

Voltando da *Fundação*, dentro do ônibus, pensava se seria possível fazer hoje as fotografias que Verger fez algumas poucas décadas atrás. A cidade parece tão diferente, as pessoas parecem tão mais fechadas aos diálogos visuais, a se oferecer a uma fotografia. As gentes passam rápido demais, os lugares estão visualmente poluídos demais, semáforos, carros, fios elétricos, roupas tão parecidas com as de qualquer outro lugar do mundo; em um primeiro olhar, não consigo reconhecer possibilidades de fotografias como as de Verger, não consigo ver o que ele viu. O ônibus segue caminho, meus pensamentos seguem nessa direção, desestimulados e tristes. De repente, olho para o lado no momento em que o ônibus faz uma parada, e um homem negro sentado me surpreende. Não é preciso a fotografia para se ter o *punctum*, penso eu agora. Pois naquele momento vi uma fotografia de Verger fora do quadro. O homem estava sentado na porta, que mais parece um buraco na parede, onde há dentro uma borracharia. Pneus e jantes pendurados, um chapéu e roupas antigas, tudo um pouco sujo do trabalho, a força no corpo e no olhar que Verger tão bem saberia captar, um senhor atrás em pé, recostado na parede, olhando para a rua, como quem apenas espera o tempo passar. Embasbacada, sem uma máquina na mão, registrei apenas na memória aquele momento, que poderia ter sido visto em uma das folhas de qualquer livro de Verger.

Salvador, 08 de outubro de 2008

Nova reunião com Alex. Ele pontua, como das outras vezes, que seu olhar não é de antropólogo, nem mesmo de pesquisador ou acadêmico, mas de alguém que está em constante contato com a obra de

Pierre Verger e descobre ou reconhece questões interessantes, pontos de reflexão, interrogações. Alex tenta definir o olhar de Pierre Verger como um olhar de fora que fotografa como se fizesse parte da cena, criando uma familiaridade com aquele contexto cultural que permite uma troca constante com as pessoas e os lugares fotografados. Essa questão já havia sido pontuada por ele quando mandei meu projeto para a *Fundação*. Logo nas primeiras páginas, ainda na apresentação, escrevi “Aos poucos, de um fotógrafo europeu curioso acerca do exótico, acerca do outro que encontrava em países distantes, Verger se torna um fotógrafo-etnógrafo, iniciado na religião e mensageiro dos deuses entre África e Bahia”. Algumas linhas depois, repeti o uso do termo exótico: “Mesmo em vida, Verger já era reconhecido como antropólogo, mas seu caminho para chegar a esse reconhecimento foi de estranhamento inicial e posterior identificação, uma passagem do mero contato com o exótico para o convívio, diálogo, aprendizado e a afirmação deste”. Gentilmente, Alex respondeu meu e-mail afirmando que não pode comentar as questões “antropológicas” do texto, mas que:

Entretanto, apareceu muito a palavra “exotismo” e não sei se a palavra estrangeiro não é mais coerente com Verger. Uma visão exótica tem, me parece, um pouco a ver com ‘clichê’, estrangeira não. Quero dizer que não tenho certeza que Verger tinha um olhar exótico. Estrangeiro sim, pelo menos antes de integrar o candomblé. Lá não era mais estrangeiro. Também não acredito que Verger tinha um olhar distante. Foi interessante fazer uma exposição juntando fotos do Peru de Verger e Chambi⁶⁶. Verger era menos distante de Chambi, mais próximo das pessoas, mas tinha claramente um olhar de alguém de fora, ao contrário de Chambi (e-mail pessoal, 28 de agosto de 2008).

O que fica claro na correspondência e nos diálogos com Alex – assim como na leitura de textos, como foi dito ante – é que Verger

⁶⁶ Trata-se da exposição *Chambi-Verger, duas lentes, um país: fotos do Peru: 1923-1946*, realizada em 2006 em Salvador. Martín Chambi foi um fotógrafo peruano contemporâneo a Verger, dedicado ao registro da população local, cenas cotidianas, paisagens andinas e sítios arqueológicos. Fotógrafo indianista, Chambi declarou: “Sinto-me um intérprete da minha raça; meu povo fala através das minhas fotografias”. Não há nenhum registro de um possível encontro entre Chambi e Verger, apesar deste ter vivido por quatro anos no Peru, como encarregado pelo Museu de Lima (site da *Fundação Pierre Verger*).

construiu um olhar próximo a quem ele fotografava. Alex afirma que, comparado tecnicamente com Cartier-Bresson⁶⁷ ou outros fotógrafos que foram seus contemporâneos, Verger não é tecnicamente melhor, não poderia ser feita essa comparação em termos técnicos. Apesar de ser um grande fotógrafo, o que se torna o seu diferencial é a emoção das pessoas em relação às suas fotografias, o modo como as imagens captadas por Verger despertam sentimentos nos que olham para elas. Curador de muitas das últimas exposições de Pierre Verger, Alex diz ser sempre emocionante ler o que as pessoas escrevem no livro de presença, pois sempre a questão do olhar sobre o ser humano, e do próprio olhar ser humano, que surge no depoimento dos visitantes.

Rio de Janeiro, 16 de abril de 2009

No artigo para a revista alemã *Camera*, Verger escreve “Reconheço com prazer que negligenciei freqüentemente o lado estético em prol da espontaneidade das expressões e das cenas a captar” (Verger, 1954: 468).

Salvador, 08 de outubro de 2008

Ainda nessa reunião, Alex afirma que o trabalho de comparação entre as fotografias da África e as do Brasil ainda não foi feito, e que consideraria essa uma questão muito importante para uma pesquisa. Ele sugere que eu leia a tese de Jérôme Souty e a entrevista feita por Emmanuel Garrigues, e me pergunta sobre o que seria o olhar etnográfico, que eu tanto afirmo ser visível na obra de Verger. Conto que, quando ele me diz que o trabalho de Verger ganhou o espaço que tem hoje por este “despertar-emoções” nas pessoas, aí há uma parte do que poderia ser relacionado ao olhar etnográfico. Porém, ainda não sei responder a pergunta de Alex.

Alex citou também a dissertação de mestrado de Fabienne Maillard, intitulada *L'autre Pierre Verger: la modernité du regard photographique des années trente*⁶⁸. Maillard exalta a modernidade do

⁶⁷ Henri Cartier-Bresson é uma das maiores referências em relação à fotografia no mundo. Francês e contemporâneo a Verger, começou sua carreira como pintor, influenciado pelo surrealismo, e viajou à África, onde efetivamente começou a fotografar. Bresson, além de fotografar, escreveu livros e produziu filmes. Fundou a agência de fotografias *Magnum*, hoje mundialmente famosa. Para ver fotografias e obter mais informações, ver o site oficial da *Fundação Henri Cartier-Bresson*: www.henricartierbresson.org.

⁶⁸ MAILLARD, Fabienne. *L'autre Pierre Verger: la modernité du regard photographique des années trente*. Dissertação de mestrado, École des Autres Études. Paris, [s.d.].

olhar de Verger a partir das características estéticas das fotografias e situa Verger como um precursor da Antropologia visual, por sua busca inovadora pelo Outro. Apesar de interessante, é um trabalho que não contribui muito para minha pesquisa pela especificidade da sua análise, excessivamente inserida em categorias da História da Arte.

À tarde resolvi voltar para a casa do meu pai, escrever tudo o que foi falado na reunião, refletir um pouco. Descansar e estudar também, pois para dar continuidade e sentido ao que será feito, preciso organizar o que já fiz, o que ainda preciso fazer. Estou ainda fascinada com o potencial de mudança, desordem e possível organização que estar no campo tem produzido em mim e na minha pesquisa.

Salvador, 09 de outubro de 2008

A tese sugerida ontem por Alex, *Pierre Fatumbi Verger: du regard détaché à la connaissance initiatique*, é muito interessante. É de Jérôme Souty, foi publicada como livro em 2007⁶⁹ e apresenta uma análise muito aprofundada da obra científica e artística de Verger. Souty reflete sobre o alcance das dimensões particulares da experiência do fotógrafo-etnógrafo para compreender o seu trabalho de modo mais amplo. Assim, Souty afirma que a “obra-vida” de Verger questiona de maneira profunda a Antropologia enquanto “ciência do outro”. Para Souty, os postulados da disciplina – que ele afirma serem a restituição do saber, a distância do outro, a iniciação do pesquisador, a natureza do “segredo”, entre outros – podem ser renovados a partir dessa “obra-vida”. Verger é apresentado como um homem de imagens, um fotógrafo talentoso e uma grande figura da etnologia, que resume as riquezas e tensões da escolha de viver longe de onde se é. Sobre a pesquisa etnográfica de Verger, Souty afirma que este se tornou etnólogo paulatinamente e que acumulou uma função tripla: pesquisador de campo humilde e incansável, mensageiro entre dois continentes e “defensor” das tradições africanas e afro-brasileiras. Sua fotografia se situa na fronteira do documento e da arte, produzindo um efeito pleno de presença, afirma Souty. São imagens não apenas descritivas, pois são manifestadamente selecionadas, ao ponto de formar um estilo. A tese de Souty oferece elementos importantes para compreender aspectos do trabalho de Verger relacionados ao trabalho das ciências humanas, e seu entendimento desse trabalho é distinto de todos os trabalhos lidos até então. Souty evidencia que material fotográfico foi consagrado após sua

⁶⁹ SOUTY, Jérôme. **Pierre Fatumbi Verger**: du regard détaché à la connaissance initiatique. Paris: Maisonneuve et Larose, 2007.

morte de Verger, mas que a obra científica é pouco conhecida e mal divulgada; consegue, assim, dar a devida centralidade à pesquisa e publicação escritas, que são elaboradas em conjunto com a obra fotográfica.

Salvador, 13 de outubro de 2008

Acordei hoje com um pouco de agonia por começar a terceira semana e a cada dia parecer que meus objetivos se confundem, que meu projeto não cabe nas pesquisas que estou fazendo em campo, nas histórias que estou vivendo. Com um projeto defendido, você se joga alhures e só então fica claro o quanto aquele pequeno recorte quadrado e alinhado não faz o menor sentido quando se tenta encaixá-lo na realidade, ou no que quer que se queira chamar isto que vivenciamos diariamente. Como uma fotografia, essa escolha retangular dentro de um espaço infinito de objetos, de ângulos e luzes, de possibilidades, meu projeto se torna cada vez mais passível de questionamentos, sujeito a mudanças, variável, incompleto. Daí a minha confusão. Nem pelo site da *Fundação*, relativamente amplo e completo, eu poderia prever que encontraria tantas informações no campo. Não quero coletar, recolher, guardar, separar, não quero inscrever uma parte do que vejo em um pedaço de papel, algo para carregar comigo e transformar em uma dissertação. Quero fotografar em palavras. Transformar tudo isso em uma nova imagem, poética, completa em si e por si, evocativa de uma profusão de vida e de histórias, afetiva por ter me afetado, sujeita a críticas e a correções, um documento significativo sobre uma realidade significativa. Sobram dúvidas sobre como fazer. Transbordam possibilidades. Mas sei que, mais importante agora do que definir, recortar e recolher é reconhecer o papel de todo o processo de escolha para o resultado final.

Salvador, 13 de outubro de 2008

Terminando o fichamento da dissertação de Luís Américo Silva Bonfim, percebo que se trata definitivamente de uma outra área de pesquisa, ou pelo menos de outro entendimento sobre o modo de fazer ciência. Intitulada *Espelhos da Bahia: impressões de uma cidade em movimento*⁷⁰, sua pesquisa tem por objetivo realizar uma análise iconográfica, histórica e objetiva da fotografia. Utiliza o trabalho de

70

BONFIM, Luís Américo Silva. *Espelhos da Bahia: impressões de uma cidade em movimento*. Dissertação de mestrado, PPGCS. UFBA. Salvador, dez 2000.

Verger como base para esta análise, especificamente as fotografias da cidade de Salvador, e busca realizar um contraponto com o seu próprio olhar, pois Bonfim tira fotografia de cenários fotografados por Verger, e com o olhar de um artista plástico baiano. Desse modo, com o duplo objetivo de refletir sobre a fotografia e a construção de um imaginário sobre a cidade, Bonfim escreve sobre Verger, sobre o uso da fotografia nas Ciências Sociais e sobre a vida cultural baiana em meados do século passado. Em toda a dissertação, tenta enquadrar o uso da fotografia em uma prática formal, científica e padronizada. A estrutura de sua dissertação é interessante, há uma coerência com sua proposta teórica e metodológica, mas é inquietante a constante busca por uma definição “científica” acerca do trabalho de Verger. Ao longo do texto Bonfim diversas vezes pergunta: documento de registro cultural ou obra estética? Bonfim seleciona as fotografias a serem analisadas dentro das imagens publicadas no livro *Retratos da Bahia*. Como na dissertação de Juciara Barbosa, trata-se de uma seleção delicada, pois além de ser um único livro dentro da vastidão da obra do fotógrafo⁷¹, é também – e principalmente por este motivo – um livro antológico, publicado na década de 1980, com fotografias tiradas entre 1946 e 1952. A proposta de Bonfim se encaixa com o livro escolhido, mas há um universo de imagens muito mais amplo que poderia ter sido explorado, e que renderia outro resultado.

Como na dissertação de Barbosa, novamente, há uma interessante idéia em torno da associação entre o imaginário sobre a *baianidade* e as fotografias de Verger. Bonfim vai além, fala de uma transição entre a Bahia pré-moderna e a moderna na cidade de Salvador. Em muitos outros momentos da minha vida, percebo nas palavras e olhares das pessoas a nostalgia inerente a essa declaração. Meu pai fala de uma Salvador que só consigo ver nas fotografias de Verger, nos textos de Jorge Amado. Em alguns momentos, quando andamos pela cidade nos meus horários de almoço, meu pai aponta um pouco do que seria essa cidade pré-moderna: as baianas com seus tabuleiros repletos de comidas, uma venda de frutas multicolorida, um senhor negro com roupas de linho. Parece-me a busca por uma Bahia mais autêntica⁷², e

⁷¹ Irei me referir a Pierre Verger como fotógrafo sempre que estiver tratando apenas do seu trabalho fotográfico. Porém, acredito que o termo fotógrafo-etnógrafo define melhor sua atuação, apesar dele se considerar apenas fotógrafo e nunca ter aceito o rótulo de pesquisador acadêmico.

⁷² A discussão sobre autenticidade, que despontou em alguns momentos da pesquisa de campo, será desenvolvida mais adiante.

também uma nostalgia típica própria às pessoas mais velhas. Mas Verger consegue, com suas imagens, retratar esse momento, esse passado perdido. E alguém como eu – que nasci na década de oitenta, em uma Salvador caótica e urbanizada, cujo centro histórico tornou-se secundário para o cotidiano de grande parte dos seus moradores – pode ver em fotografias de um francês o que os olhos do meu pai baiano enxergam quando olham para nossa cidade, como Bonfim descreve em seu texto⁷³.

Florianópolis, 20 de janeiro de 2009

Para Bonfim, as fotografias são índices de uma realidade externa. Ele selecionou quatorze fotografias de *Retratos da Bahia*, uma “seleção de amostra objetiva e pertinente a uma análise preocupada com representações culturais”, e criou uma metodologia de análise baseada em perguntas sobre o conteúdo das imagens. Nas conclusões, afirma que as fotografias era instrumento na luta por condições justas de convívio na interação do povo negro na Bahia, e que seu olhar provocou grande influência nas representações do povo da Bahia, principalmente fora de suas fronteiras, pois pela primeira vez o negro é mostrado sem distorções ou deformações.

Salvador, 13 de outubro de 2008

Cheguei cedo na *Fundação*, depois almocei com minha prima e quase morri de sono de tarde, quando voltei para o banco de dados no computador. No almoço, conversei sobre as possibilidades de mudança, de voltar a Salvador, sobre todas as dúvidas acerca do meu futuro. Passei a tarde sobre as fotografias da África, e a indefinição das datas definitivamente complica a minha pesquisa.

Rio de Janeiro, 17 de abril de 2009

O banco de dados, como já foi explicado, está organizado a partir da classificação geográfica criada por Pierre Verger. Há algumas maneiras de se realizar uma pesquisa ali, pelas categorias já existentes, por uma temática específica, por palavras-chave, entre outras possibilidades. Depois da pesquisa feita, as imagens aparecem em miniaturas e podemos ampliar qualquer uma delas clicando-as. Em cima de cada imagem ampliada aparece, quando passamos nela o ícone do

⁷³ Para saber mais sobre a idéia de “baianidade”, ver *Caymmi: uma utopia de lugar*, livro de Antonio Risério.

mouse, a data na qual a fotografia foi tirada. Porém, essa data raramente é exata⁷⁴, pois não é fácil determinar quando Verger fez as suas fotografias. Como afirma Angela Lühning, Verger não concordava com a ordem cronológica das informações e datas, tinha um modo próprio, não-europeizado, de organizar seus trabalhos, e isso se reflete nesse acervo (Bonfim, 2000). Pela pesquisa nas suas pequenas agendas e pelas datas das viagens, foi possível incluir no banco de dados períodos nos quais aquela foto poderia ter sido tirada. Entretanto, nos lugares que Verger mais esteve, essa data é muito incerta, e quase todas as imagens de Salvador, por exemplo, estão definidas entre o período de agosto de 1946 a maio de 1978. Hoje, porém, não vejo essa imprecisão como algo problemático para minha pesquisa. O trabalho de Verger foi feito a partir da construção de outras formas de classificação, pautadas pelos lugares que foi, pelas temáticas que fotografou. Acredito hoje que devo imitar o respeito com o qual a obra de Verger é tratada pela *Fundação*, fugir do modelo – cronológico – aparentemente mais fácil, e construir o meu trabalho de acordo com o que as fotografias me oferecem *per se*. Não pretendo ignorar informações sobre a produção da imagem, pois se fosse o caso não precisaria ir a campo, pesquisar as fotografias diretamente na *Fundação*. Porém, gosto de pensar, como propõe Carlos Rodrigues Brandão (2004), que as fotografias são boas para olhar e para refletir. Brandão afirma que devemos observar as imagens com uma “humanidade amorosa”, em contraponto a uma tendência interpretativa excessivamente objetivista, pois a interpretação é apenas uma das maneiras de tornar compreensível a sensibilidade humana. Desejo alcançar um equilíbrio na minha análise das fotografias de Verger, e percebo hoje que a ordem cronológica definitivamente é parte de um extremo ao qual eu não pertence, pois o trabalho de Verger não pertence.

Salvador, 15 de outubro de 2008

Na terça de manhã (ontem) tinha consultas marcadas em vários médicos, revisões de rotina, aproveitando que estou de volta a Salvador. Saí do consultório doente, passei a tarde de cama, acordei mal hoje também, e espero produzir algo em casa mesmo. Peguei um calendário e percebi que estou exatamente no meio da minha viagem, no meio da

⁷⁴ As fotografias de Salvador geralmente estão datadas do período de 05 de agosto de 1946 a 01 de maio de 1978. As fotografias do Daomé estão datadas de 12 de dezembro de 1948 a 01 de abril de 1979.

pesquisa. Ficar de cama no dia que divide meu tempo em Salvador pela metade é algo realmente típico da minha personalidade!

Sou o dono dos tesouros perdidos no fundo do mar.

Só o que está perdido é nosso para sempre

(poesia de Mario Quintana, cujo inspirador nome é “Sempre”)

Salvador, 16 de outubro de 2008

Voltei para a *Fundação*. Parece que faz muitos dias que não vou lá. As pessoas perguntam por mim, e me sinto querida, como se agora fizesse parte daquele universo. Pela manhã terminei as dissertações, e ainda mexi nas fotografias da África. Sem Alex por perto todos ficam um pouco mais dispersos, conversam mais. Assim, passo menos tempo sobre o acervo, mas dialogo, ouço mais as pessoas, e falo mais também. Hoje, como em algum momento certamente seria, o assunto foi a minha pesquisa. André, formado em Belas Artes e responsável pela mudança do modo de arquivamento dos negativos, perguntou sobre o meu trabalho, sobre minha área de pesquisa, depois sobre o que exatamente é a Antropologia. Antes mesmo de eu responder, ele disse que sempre viu a Antropologia como a ciência que olha o outro com distância, um olhar afastado e superior, europeizado e eurocêntrico. Um outro sempre exótico, estranho e inferior. Para ele, Verger sempre se distanciou dessa postura, portanto não poderia ser chamado de antropólogo. Novamente, me pediu para dizer o que é a Antropologia e para que ela serve. Sem piscar⁷⁵, falei da tradição historicamente evolucionista, que está nas origens da disciplina que se relaciona diretamente com essa noção de Antropologia apontada por ele. Falei das mudanças ocorridas ao longo dos anos, tentei explicar a importância do trabalho do antropólogo, usei alguns exemplos atuais para ilustrar esse papel da Antropologia hoje, mas, principalmente, aponte que Verger é considerado antropólogo por cultivar um olhar e

⁷⁵ Desde o início da minha graduação, definir o que é Antropologia tornou-se uma questão recorrente e problemática. Tal indefinição, que acredito hoje ser própria do conhecimento antropológico e profundamente produtiva (quando aceita e debatida), torna-se latente em situações cotidianas como essa, na qual alguém sempre pergunta o que eu faço. A reação frente à minha resposta é em geral uma frase exclamativa vaga (quase sempre algo próximo a “que diferente!” ou “que interessante!”), uma pergunta sobre arqueologia (como semana passada, quando um senhor dentro do ônibus - após eu contar que era antropóloga - quis saber se existiram mesmo dinossauros na Terra) ou a pergunta “mas o que você faz?”. Quando digo que respondi André sem piscar, está subentendido para mim mesma que tentei não hesitar diante de uma dúvida sobre o caráter da minha profissão, ainda mais dentro do contexto da minha pesquisa de campo, e que isso foi importante para demarcar um espaço e uma legitimação meus nesta situação.

um estar no mundo e sobre o mundo de quem se identifica com o outro, que observa e busca uma posição não de igual, mas que também não marca a diferença como ponto de superioridade. Expliquei a André sobre meu trabalho, minha busca por usar a obra de Verger como ponto de inflexão para pensar o trabalho etnográfico, falei sobre a mudança no olhar de Verger, que cada vez mais entendo como construção de um olhar, e não exatamente como mudança. Em como isso já foi reconhecido, conforme alguns dos autores que estou lendo aqui. Mas citei o que Alex falou sobre a relação entre África e Brasil, e os cultos afrodescendentes e André e Roberta disseram que isso também era conhecido demais, e que eu deveria pegar um ponto de vista inovador, diferente de tudo. E que certamente não deveria enfatizar a mudança de olhar. Em uma parte da sua tese de doutorado, que peguei para entender esta questão, Cláudia Pôssa⁷⁶ analisa a formação estética de Verger, dividindo-a em três grandes influências: o surrealismo, as agências fotográficas e a etnografia. Sobre esta última, desde o seu retorno do Taiti Verger esteve em contato com o *Museu do Trocadero*. Segundo Pôssa, no final dos anos 1920 era constante a atração dos artistas pelos mundos distantes, especialmente a África, que eram apresentados através das pesquisas e do museu etnográficos. Verger conviveu com tais artistas e trabalhou como colaborador do *Trocadero*, encarregado do laboratório fotográfico. Além disso, Verger se aproximou de antropólogos como Alfred Métraux, com quem se correspondeu durante toda a vida, Michel Leiris e outros (Pôssa, 2007). Assim, pelo contato precoce de Verger com os métodos da Antropologia, e pelo fato de que ele parou de fotografar depois que começou a pesquisar mais intensamente, me parece que fica descartada a idéia inicial de uma mudança do olhar, mas preciso refletir ainda um pouco sobre isso.

No final do dia, li e ficlei um artigo de Verger intitulado *Etnografia e fotografia*, cujo título deixa evidente ser um texto fundamental para minha pesquisa.

Rio de Janeiro, 10 de abril de 2009

Em 1954 Pierre Verger escreveu para a décima edição da revista alemã (com impressão trilingüe) *Camera: Revue mensuelle internationale de la photographie et du film* um artigo intitulado *Etnographie et photographie*. Além de um texto escrito por Verger no

⁷⁶ PÔSSA, Cláudia Maria de Moura. **Estudio de la obra fotografica de Pierre Verger**. Tese de doutorado - Facultat de Belles Arts/Universitat de Barcelona. Barcelona, 2007.

qual aborda as relações entre esses dois tipos de apreensão do mundo, o artigo é composto por uma detalhada explicação de quem é Pierre Verger e dezoito fotografias. São fotografias já vistas anteriormente no livro *Dieux d'Afrique*, e que apontam, pelas imagens e pelas legendas, para a relação entre os cultos religiosos do candomblé na África e no Brasil. No texto, Verger descreve as fotografias, explicando que foram tiradas ao longo dos anos no curso de suas viagens entre África e Brasil (principalmente Daomé, atual Benin, e Salvador), imagens com um sujeito e um elo comuns: o fato de lidarem com as religiões africanas, religiões trazidas pelos escravos ao Novo Mundo. Verger conta da sua estadia prolongada na Bahia, especialmente pela indulgência do lugar para com as diferentes raças e credos. E se afirma interessado naquele momento pelas revelações dos Orixás e Voduns, “forças naturais de caráter fixo, reprimidas, domesticadas e transformadas em protetores sistema de alianças e pactos até agora as uniu aos seres humanos” (Verger, 1954, tradução nossa). A fotografia, afirma Verger, foi um meio indispensável de comunicação nessa pesquisa, pois permitiu o diálogo através das imagens trazidas e levadas de Salvador ao Daomé, e vice-versa. “Ao substituir expressão verbal do pensamento pela fotografia, a representação visual assumiu a natureza da linguagem que foi perfeitamente assimilada por todos.” Assim, a fotografia tornou-se um incomparável intermediário que criou laço entre os dois continentes.

Salvador, 17 de outubro de 2008

E os dias comuns? Aqueles em que não acontece nada demais, nada extraordinário? Ontem, além de tudo o que escrevi, aconteceu de eu receber um e-mail contando que já não tenho mais uma casa em Florianópolis. Minha vida agora é permeada por indefinições, mudanças, ausência de referências e bases fixas. Será que preciso passar por isso para entender o desapego de Verger às coisas materiais, sua fluidez no mundo?

Verger, quando ainda morava em Paris, recusou uma proposta considerada irrecusável de uma revista francesa para não comprometer sua relação de liberdade e encantamento com a fotografia. Ele já havia alcançado reconhecimento pelo seu trabalho e o diretor da revista *Daily Mirror* propôs a Verger um contrato exclusivo com o jornal, que daria autonomia para fotografar o que quisesse, onde quisesse, com as despesas pagas. Verger aceitou, mas após dez dias de contrato assinado desistiu, com o argumento de que a fotografia não poderia virar seu

“ganha-pão”, era de importância vital para sua pessoa (Le Bouler, 2002: 93).

Hoje, ao contrário do turbilhão de ontem, foi um dia comum. Acordei cedo com mais sono do que o normal, o dia estava lindo e coloquei um biquíni na mochila para deixar o acaso brincar. Cheguei um pouco mais tarde do que o normal e logo pela manhã terminei a descrição das fotografias do artigo *Etnografia e Fotografia*. Pesquisei no banco de dados as fotografias da África, mas as que parecem mais importantes não têm datas. As mais importantes para minha pesquisa, claro. Piorei da tosse e, cansada de doenças, voltei para casa, mas tampouco consegui trabalhar por lá. Para compensar, o tempo de ócio dedicado a ver o sol se pôr por trás dos prédios e as cores inacreditáveis que essa luz provocava no mar, além de uma longa conversa com Maíra⁷⁷, comendo bolo de tapioca, me permitiram pensar sobre o futuro, sobre minha pesquisa, sobre como Verger soube aproveitar as belezas das luzes, pessoas, crenças, e relações na realização de toda a sua obra.

Salvador, 19 de outubro de 2008

Hoje é domingo. No final da tarde, fui a um espetáculo do *Cordel do Fogo Encantado*⁷⁸. Logo na entrada, encontrei uma conhecida de Florianópolis, que estuda Psicologia na UFSC e está fazendo mobilidade estudantil aqui. Ela me fala animada das disciplinas que está cursando, eu conto da minha pesquisa e que estou aqui por conta do meu trabalho de campo. Quando explico minha pesquisa ouço da moça, sem um pestanejar, uma crítica a Verger. Pois ela me diz que já foi apaixonada pela obra dele, que viu inúmeras vezes o documentário *Mensageiro entre dois mundos*⁷⁹, mas que em Salvador (por causa das

⁷⁷ Maíra é uma grande amiga da minha irmã que há muitos anos é seguidora de uma tradição da umbanda que tem algumas sedes espalhadas pelo mundo, mas ainda ausente em Salvador. Ela têm se reunido com minha irmã e outras amigas semanalmente para conversar sobre os princípios da religião, a filosofia umbandista, e para cantar os pontos dos orixás, e participei de todos os encontros enquanto estava em campo. De repente, me vi inserida no contexto de uma prática religiosa muito próxima àquela vivida por Verger. Sem dúvida, muito do que vivenciei e aprendi em campo foi possível graças àqueles encontros semanais, dos quais me recordo hoje com muito carinho, apesar de estarem tão distantes da minha vida fora de Salvador.

⁷⁸ O *Cordel* é um grupo musical que nasceu como espetáculo de teatro no interior de Pernambuco. Há cerca de dez anos, com suas apresentações repletas de performances cênicas e sonoridade esfuziante, conquistou um espaço de sucesso no cenário da música independente.

⁷⁹ Documentário de Lula Buarque de Hollanda, narrado e apresentado por Gilberto Gil, que conta a trajetória de Verger, dando ênfase às pesquisas sobre o candomblé feitas por ele entre a

aulas que está cursando) percebeu que ele não era assim tão maravilhoso, que era só mais um estrangeiro que chegou e ficou famoso à custa das pessoas daqui, da cultura local. Para ela, Verger ter dito que não conseguia incorporar⁸⁰ é uma prova de uma descrença inaceitável e, portanto, ele apenas estudou e fotografou para seus próprios interesses. Além disso, afirmou ela repetindo comentários de sua professora, só quem é daqui mesmo pode entender a fundo o que acontece no Candomblé, o que pensa o povo baiano. Um pouco atônita, comecei a criticar a opinião da garota, questionando primeiro o fato dela resumir os cinquenta anos de convívio e relação de Pierre Verger com a cultura local e com o candomblé a partir de uma declaração dele para um filme⁸¹. Mas antes que a discussão se acirrasse, o espetáculo começou e Duda, minha irmã, me puxou pelo braço, para evitar confusão. Conversei com Maíra – que também havia ido – e Duda depois do show sobre o acontecido, depois de ouvir as risadas das duas pela minha reação imediata e enérgica à opinião da garota. Primeiro questionei se seria possível alguém se iniciar sem acreditar na religião, e Maíra disse que não discordava de mim, mas que muitos estrangeiros conseguiram “posições” no candomblé pelas vantagens que isso trazia para o terreiro ou para a mãe-de-santo. Também concordo com isso⁸², sem dizer se esse é o caso de Verger ou não, mas a partir desta conversa comecei a me perguntar sobre a necessidade de se comprovar a crença de alguém. Porque questionar a relação de Verger com o candomblé? Se ele não

África e a Bahia.

⁸⁰ Na entrevista feita para o documentário por Gilberto Gil, na véspera de sua morte, Verger declarou que sua formação em uma cultura francesa racional não permitia que ele entrasse em transe.

⁸¹ Não apenas pela necessidade de se relativizar o que uma pessoa que viveu mais de noventa anos disse em uma entrevista de apenas um dia, quanto pela importância de reconhecer a ilusão referencial do cinema documentário, que também é ficcional, se entendemos ficção no sentido de *ficção*, já explicado no prefácio desta dissertação. Acredito que a diferença entre documentários e outros tipos de filme é um determinado grau de ficcionalização e algumas características específicas, como um discurso pessoal, registro *in loco* e uma exigência mínima de verossimilhança, além das expectativas e percepções do espectador. Por isso, é necessário contextualizar declarações em cena, como as de Verger, em relação a sua vida, sua obra, sua história.

⁸² Poucos dias antes, havia lido uma dissertação que contava que Mãe Senhora procurou Verger poucas semanas antes dele ir à África, dando a entender que essa aproximação foi interesseira. Na época concordei com minha amiga, contei sobre essa dissertação, mas por que sempre tendemos a seguir uma concepção materialista que ignora a lógica religiosa que Mãe Senhora pode ter seguido quando foi procurar Verger? Espanta-me a insistência que temos em enfocar as questões de status e poder, ignorando a lógica do outro ao explicarmos as suas ações.

acreditou mesmo em orixás ou em transe ou em nada do que estudou, isso tira algo das suas fotografias e dos seus escritos? Por conta disso, as relações construídas por ele entre os terreiros de África e Bahia mudariam? E as relações dele com os terreiros baianos⁸³? Acredito que não. Expliquei para elas, então, que não tinha interesse em discordar da garota para provar que Verger acreditava ou desacreditava dos rituais dos quais participou, ou dos rituais que ele fotografou. Eu não tenho intenção alguma de provar a crença de ninguém. Não me interessa se Verger acreditava, se ele se iniciou por motivos religiosos ou acadêmicos (mesmo que tenha certeza do desinteresse acadêmico de Pierre Verger⁸⁴). Penso que a imposição de uma lógica específica permeia o discurso de quem aceita essa lógica tanto quanto o de quem se contrapõe a ela. Por trás das declarações sobre o interesse de Verger em conseguir posições no candomblé, ou de outras pessoas terem conseguido status no contexto religioso soteropolitano, está uma lógica pragmática e utilitarista. Assim, a única explicação dada ao engajamento religioso de Verger, pelos que olham para isso com uma distância temporal e física, é a do aproveitamento, a de tentar descobrir o que ele lucrou com sua iniciação, o que ele pôde acessar a partir disso. Quando Alex me contou que a maior parte das fotografias “complicadas”⁸⁵ de Verger foram feitas quando ele tinha acabado de chegar à Bahia, encontrei o argumento que procurava para esquecer essa discussão sobre a crença de Verger. Desde sua chegada a Salvador, Verger se engajou na realidade das pessoas ao seu redor, conviveu, fotografou, depois de algum tempo pesquisou e gravou, estudou. Se ele afirmou no filme que tinha uma mentalidade muito francesa para conseguir incorporar, também construiu na sua casa dezesseis degraus na escada equivalentes às dezesseis recitações que precisava fazer diariamente como babalaô.

⁸³ De acordo com Luiza, Verger ajudou diretamente a construção do terreiro de Pai Balbino, babalorixá filho de Mãe Senhora. O terreiro se chama Ilê Axé Opô Aganjú e funciona ainda hoje em Lauro de Freitas, município que é parte da região metropolitana de Salvador.

⁸⁴ Verger declara no prefácio de *Ewé: o uso das plantas na sociedade iorubá*, que: “Parece paradoxal que esta falta de curiosidade possa ter contribuído para a publicação de uma obra sobre a utilização medicinal e mágica das plantas entre os iorubás. De fato, minha indiferença não fingida a respeito do saber guardado pelos adivinhos babalaôs e curandeiros *onisegun* foi o fator não premeditado que me trouxe o sucesso neste campo” (Verger, 1995: 15).

⁸⁵ Alex chamou de fotografias “complicadas” as imagens que Verger fez de rituais até então nunca registrados, de momentos de iniciação e rituais aos quais poucas pessoas tinham acesso, ou que mostravam sacrifícios de animais. Mais adiante, irei explicar melhor os debates em torno dessas fotografias. Até hoje, são fotografias que a *Fundação* toma muito cuidado ao autorizar a publicação.

Para mim, isso demonstra um engajamento com a religião, uma participação e dedicação por parte dele, e é suficiente para que eu continue a pesquisa.

Salvador, 20 de outubro de 2008

De manhã, na sala de estudos, li o texto de Débora Carnaúba de Souza⁸⁶. Trata-se de um trabalho para a disciplina de final de curso de jornalismo, no qual é descrito o próprio processo realizado para escrever a monografia de final de curso, daí o nome “memorial”. O objetivo da monografia não fica muito claro, mas nesse memorial Souza conta da sua busca por um terreiro para tirar fotografias, pois deseja repetir as imagens de Pierre Verger em Salvador. Nos anexos, apresenta entrevistas feitas para o trabalho, que permitem algumas reflexões. Ao emprestá-lo, na biblioteca da *Fundação*, Luiza me advertiu sobre a qualidade do trabalho, explicando que ele não fica na prateleira que reúne todos os trabalhos de e sobre Verger, pois é “fraquinho”. De fato, há pouco a dizer sobre o trabalho. Apenas por ter sido uma leitura tão próxima da discussão sobre a crença de Verger, vale contar que na entrevista feita por Débora Souza a Pai Balbino, babalorixá do terreiro *Ilê Axé Opô Aganjú*, este afirma que Verger dizia que tinha vindo à Bahia “com o seu okàn e com o seu orí”, ou seja, com o seu coração e com a sua cabeça, em iorubá⁸⁷. Pai Balbino afirma que Verger acreditava na religião, mas não podia entrar em transe por que era babalaô. Se isso for verdade, a discussão sobre a fala de Verger no filme *Mensageiro entre dois mundos*, novamente, se encerra.

Salvador, 20 de outubro de 2008

O universo no qual Verger trafegava me toma a cada dia, em investidas rápidas e certeiras. O candomblé sempre esteve presente no meu cotidiano, mas sempre de soslaio, na festa de Iemanjá ou do Senhor do Bonfim (que todos os baianos sabem também ser Oxalá), no cabelo raspado de alguém da família da minha segunda mãe. Agora, ele invade todos os espaços, e na mesma avenida por onde passei vezes sem fim, percebo um terreiro no lugar onde apenas havia uma casa. Antes, era só

⁸⁶ SOUZA, Débora Carnaúba de. **Memorial do livro-reportagem com Okàn e Orí, na Bahia, Pierre Fatumbi**. Trabalho de Conclusão de Curso, Graduação em Jornalismo/FTC. Salvador, 2006.

⁸⁷ A título de mais uma – breve – explicação inicial, vale explicar que o iorubá é um idioma originário da África ocidental, das atuais regiões do Benin e da Nigéria, milenar, oral e tonal (Verger, 1995).

ler a placa, olhar com mais cuidado. Mas eu nem mesmo enxergava que existia uma placa. Hoje, meu olhar capta os movimentos das pessoas, reconhece nomes, identifica. O que sempre achei tão próximo era, na verdade, completamente desconhecido. E como lidar com esse mistério que há no que se mostrava familiar? Um *ponto*⁸⁸ para Oxalá, que aprendi com Maíra:

Oxalá meu pai
 Tem pena de nós, tem dó
 Se as voltas do mundo é grande
 Seus poderes são maior.

Salvador, 21 de outubro de 2008

Pela manhã, visitei a biblioteca e peguei emprestados *Orixás* e *Dieux d'Afrique*, dois importantes livros de Pierre Fatumbi Verger. Se Verger definiu a relação entre etnografia e fotografia a partir da sua pesquisa sobre as religiões africanas, trazidas ao Brasil pelos negros no período da escravidão (Verger, 1954), é fundamental pesquisar os livros nos quais ele apresentou essa pesquisa, nos quais mostrou a ligação entre esses dois continentes, entre os aspectos religiosos nessas duas partes do mundo. Verger inicia a publicação de sua produção fotográfica em 1935, com o livro *En Espagne*. Apenas sete das 184 fotografias desse livro são de Verger, mas trata-se de um marco, pois além de suas imagens aparecerem pela primeira vez em uma publicação não-periódica, começa aí sua parceria com o editor Paul Hartmann, com quem irá trabalhar até 1958. De 1935 até *Dieux d'Afrique*, primeiro livro concebido integralmente por Verger, publicado em 1954, serão mais quatorze livros, dentre os quais constam participações (cada vez maiores) de fotografias de Verger e publicações integrais. Porém, sempre publicando apenas fotografias, apesar de fazer suas pesquisas sobre candomblé desde suas primeiras visitas à África⁸⁹. Dando um novo rumo às suas obras, Verger publica *Dieux d'Afrique*, ainda em parceria com o editor Paul Hartmann, mas cuida pessoalmente dos textos, da concepção gráfica e da escolha das fotografias. Foram anos de pesquisa sobre os cultos religiosos africanos, e o livro contou com a ajuda de Michel Leiris, Theodoro Monod, Roger Bastide e Alfred

⁸⁸ Os *pontos* são cânticos oferecidos para as entidades espirituais.

⁸⁹ Verger fazia inúmeras anotações em suas primeiras viagens, mas seu intuito não era publicá-las, mas mostrar aos amigos do candomblé na Bahia, como ele escreve no seu livro *50 anos de fotografia* (Le Boulter, 2002: 206).

Métraux⁹⁰, que escreveram os prefácios. São 160 fotografias tiradas dos anos quarenta ao início dos anos cinquenta, sendo oito delas coloridas. Na segunda edição, publicada pela editora *Revue Noire* em 1995, as fotografias coloridas são substituídas por outras em preto e branco, e o formato das imagens respeita o negativo original, de formato quadrado (Pôssa, 2007: 231, 232).

Em *Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*, publicado em 1981 pela *Editora Corrupio*, a rota da pesquisa de Verger se inverte, apesar dos caminhos continuarem os mesmos. Para escrever *Dieux d'Afrique* e *Notes sur le culte des orisa et vodun à Bahia*⁹¹ Verger orientou suas reflexões no sentido América-África, pois passou no Brasil cinco dos sete anos da pesquisa. Porém, “Durante os vinte e sete anos que decorreram desde a redação de nossas primeiras obras, passamos quinze anos na África e só oito no Brasil e nas Antilhas, em períodos alternados e interrompidos por quatro anos na Europa” (Verger, 2002: 11). Desse modo, *Orixás* é um livro voltado para África, de onde parte para as Américas, “seguindo a diáspora dos iorubás”, afirma na introdução. Cultos, cerimônias, mitos de e sobre orixás são apresentados em textos descritivos, seguidos por 258 fotografias e um mapa do Golfo do Benin. Dessas, 133 são fotografias da República Popular do Benin, 68 da Nigéria e 47 da Bahia. Todas são fotografias já publicadas em *Dieux d'Afrique*. Em 2002, ano do centenário de Verger, a Corrupio reeditou *Orixás*. Arlete Soares escreveu no prefácio que se trata do livro no qual Verger “mostra a força arrebatadora dos santos negros e, também, a intensidade do amor e da busca de Pierre Verger para melhor compreender e integrar-se ao povo baiano, que elegera como irmão” (*apud* Verger, 1981: 07).

Salvador, 21 de outubro de 2008

⁹⁰ Michel Leiris e Alfred Métraux são antropólogos que se tornaram amigos de Verger em Paris, por conta do *Museu do Trocadero*. Verger conheceu Bastide no Brasil, e este indicou a Bahia como um lugar que o fotógrafo deveria visitar. Monod era o diretor do IFAN, aquele que fornecia as bolsas de pesquisa a Verger. É interessante reconhecer que Verger manteve relações próximas com antropólogos desde o início de sua vida adulta, afirmadas nas introduções escritas por estes para *Dieux d'Afrique*.

⁹¹ *Notes sur le culte des Orisá et Vodun à Bahia, la Baie de tous les Saints, au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique* é uma publicação do IFAN, com prefácio de Théodore Monod, de 1957. Traz as mesmas fotografias de *Dieux d'Afrique*, porém trata-se de uma publicação dirigida à pesquisa antropológica. Desse modo, as fotografias são um anexo enquanto que, no primeiro, elas são o núcleo da publicação (Pôssa, 2007).

Separei de manhã *Orixás e Dieux d'Afrique* e passei a tarde debruçada sobre eles. Perto das dez horas, enquanto eu olhava o banco de dados, chegou uma garota para consultar textos e fotografias, pois está embarcando esta semana para a África, para uma viagem espiritual. Ela diz que antes de ir gostaria de entrar em contato com o trabalho de Verger, ver imagens dos lugares que irá descobrir, para onde vai. Roberta a recebe, apresenta o banco de dados e diz a ela que os lugares mudaram, que já se passaram quarenta ou cinquenta anos desde então. Ficam algum tempo em frente ao computador, navegando no banco de dados por lugares distantes fisicamente e próximos do nosso imaginário, pois levaram aquela moça a querer se aventurar para outro continente, tentando talvez se descobrir (pois para isso servem as viagens espirituais, penso eu). Depois de um tempo esqueço da presença das duas, navegando também por outras imagens, mas não deixo de permanecer maravilhada com as tantas possibilidades que surgem de apreensões do trabalho de Fatumbi.

Se às vezes passo horas fuçando o que aparece sem um nexos específico, como à procura de um caminho entre tantas possibilidades, também não me sinto perdida. Não mais. Se são muitos os caminhos, talvez como Verger eu decida o meu pela certeza daquilo que não faz parte desse caminho, não faz parte de mim⁹².

Salvador, 22 de outubro de 2008

Uma sensação de que estou estudando pouco me acomete logo pela manhã. Decido ficar na sala de leitura – meu ponto de partida – e mergulhar no trabalho de Cláudia Maria de Moura Pôssa, do qual havia lido algumas partes antes. Intitulado *Estudio de la obra fotográfica de Pierre Verger*, é uma tese de doutorado defendida na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona. Pôssa afirma, na introdução, que o trabalho de Verger geralmente é conhecido pela sua relação com a cultura negra, mas que teve contato inicial com as fotografias em sua diversidade cultural, com a dimensão estética e o olhar voltado para

⁹² Verger conclui *50 anos de fotografia*, um livro feito de crônicas e fotografias que compõem um relato autobiográfico, com a seguinte imagem: “A única conclusão que posso tirar lançando um olhar sobre os anos já vividos por mim é que, se nunca soube muito bem o que eu queria, soube ao contrário o que eu não queria. Deste fato, recusando fazer o que eu não gostava, a minha vida tomou, sem que me desse conta, uma certa forma. Poderia comparar o resultado a uma estátua, que finalmente é a sobra do que foi um bloco de mármore ou de granito depois da eliminação, pelo escultor, das partes julgadas inúteis. Para retirar todo o caráter pretensioso desta comparação, acrescentaria que, se algumas estátuas são obras de arte, outras são verdadeiros espantalhos” (Verger, 1982: 274).

indivíduos enquanto sujeitos de representação de suas culturas, e isso foi determinante na escolha dos seus objetivos. Por isso, sua tese é essencialmente uma análise da obra fotográfica, que pretende compreender a formação de Pierre Verger, analisar a obra fotográfica de um período determinado, e entender os elementos significativos da obra⁹³. Um resumo da tese:

Pôssa analisa a obra fotográfica produzida e publicada entre anos 1932 e 1957, pois nesse período o material foi selecionado para publicação na mesma época de sua produção. Ela divide as influências da formação de Verger em três núcleos: as experiências com o grupo reunido ao redor de personalidades relacionadas ao surrealismo e seus desdobramentos dissidentes, o trabalho junto com o grupo de etnólogos do *Museu Etnográfico do Trocadero*⁹⁴, e sua participação junto ao grupo de artistas gráficos, arquitetos e fotógrafos de estúdio relacionados com a *Nouvelle Vision* fotográfica francesa (reunidos em torno do *Studio Zuber*). A função da imagem como discurso sobre o outro é a afinidade percebida por ela entre as três tendências, e Verger soube equacionar essa confluência à sua maneira. Após a análise da formação estética, Pôssa tenta compreender o trabalho de Verger como fotógrafo profissional, que inclui a fundação da agência *Alliance Photo*. Como poeta viajante e sem território, Verger encontrou na fórmula de agência um modelo profissional ideal, no qual ele subministrava recursos para realizar suas expedições. Assim, Verger construiu um estilo de vida, uma ética, à medida que construiu sua obra. Após discorrer sobre a carreira profissional, Pôssa analisa alguns ensaios fotográficos, com o objetivo de realizar uma leitura formal da obra de Verger a partir de uma observação pormenorizada de algumas das imagens selecionadas. Não há preocupação em decodificar o conteúdo documental, afirma ela, mas em fazer uma leitura interpretativa. Verger registrava as cenas da vida cotidiana e da cultura tentando não interferir e passar despercebido aos olhos do retratado. Assim, Pôssa afirma:

⁹³ Pôssa chama o conjunto desses elementos de “toque Verger” a partir de uma expressão de Alfred Métraux, “la toche Verger”. Seria uma característica comum a todo trabalho de Verger, marcada principalmente pela maneira de se aproximar do sujeito fotografado, de contemplá-lo. Essa aproximação era feita de modo que as fotografias afirmam a espontaneidade do encontro com o mundo alheio, ao mesmo tempo que incluem um saber etnográfico, por ter uma preocupação documental de registro. (Pôssa, 2009).

⁹⁴ Posteriormente transformado no *Museu do Homem*, como irei detalhar mais adiante.

Para Verger, la subjetividad de la escena es el elemento sublime que se debe evidenciar en sus imágenes; es a quien más le interesa mostrar los rituales, las fiestas, las máscaras, la gente en oración, los cementerios, las escenas mortuarias. En definitiva, a Verger le interesan todos aquellos actos o escenas em los que intervengan las relaciones sociales y culturales de los individuos de una comunidad (Pôssa, 2007).

Rio de Janeiro, 27 de abril de 2009

A partir da tese de Pôssa, novamente a idéia de não haver mudança nas fotografias de Verger surgiu. É normal que um fotógrafo desenvolva sua técnica, elabora suas escolhas estéticas e teóricas, refine seus projetos. Mas Pôssa evidencia o contato prematuro de Verger com a etnografia por causa de seus amigos antropólogos franceses e do seu trabalho no *Museu do Tocado*. Desde suas primeiras viagens, após o que ele chama de “mirada miope”⁹⁵, nota-se nas suas fotografias um constante olhar para o outro, para a cultura. Se houvesse uma mudança significativa de olhar, uma passagem do Verger fotógrafo e jornalista para o Verger pesquisador, as fotografias deveriam evidenciar essa diferença. Entretanto, o próprio Verger nega essa mudança. Em uma entrevista dada a Mario Cravo Neto, após ser questionado se havia diferença entre as suas fotografias das décadas de 1940 e 1950, Verger responde:

Não, porque evitei me deixar chupar por esse mundo intelectual. Até agora não me interessa saber o porquê das coisas. E as pessoas que fazem pesquisas querem saber o porquê. Eu pretendo que não tenha o porquê e me recuso a pensar só no porquê. (...) Se eu faço uma coisa é porque quero fazer a coisa (Verger, 2007: 10).

Apesar de ser difícil realizar a distinção entre as fotografias de diferentes décadas, a partir do momento em que começou a pesquisar,

⁹⁵ Ao narrar suas primeiras experiências com a fotografia, Verger conta que ficava encantado com dois pares de lentes de aproximação da sua *Rolleiflex*, que permitiam fotos muito próximas ao objeto, ressaltando as texturas, cores e brilhos, “o veio da madeira, a espuma de uma onda vindo morrer na areia granulosa de uma praia, as gotas do carvalho, (...) um lagarto engolindo uma mosca” (Verger, 1982: 13). O fotógrafo descreve este encantamento inicial como um “olhar miope” sobre o mundo.

Verger parou de fotografar. Foi na década de 1950, após receber uma bolsa do IFAN, pela qual era obrigado a entregar um relatório escrito, ao invés do milhar de fotografias para cada ano que ficasse na África, como esperava fazer. Se a mudança a partir das imagens não é facilmente percebida, pelo seu discurso e pelas suas atividades fica claro que a grande mudança de Verger foi da condição de fotógrafo para a de etnólogo. Nessa mesma entrevista, ele conta que perdeu toda a espontaneidade da vida quando passou a pesquisar, não podia mais apenas observar e fotografar. Essa mudança ocorre, por outro lado, não apenas pela necessidade de pesquisar, mas pelo contato com a religião. Assim, se existe um “olhar etnográfico” na obra de Verger, ele já começa sua trajetória de trabalho com ele, com o “Toque Verger”, como denomina Claudia Pôssa. Não é isso que muda, portanto.

Salvador, 23 de outubro de 2008

Cheguei cedinho e comecei a mexer nas fotografias da África. Algumas imagens são mesmo impressionantes. Como ele consegue chegar tão perto de rituais tão fortes, tão impactantes? Como ele conseguiu tirar aquelas fotos? Em algumas outras fotografias, o caráter de pesquisador se sobrepõe ao olhar estético e as fotos parecem registros documentais. Enquanto eu usava um computador, Lukas, um garoto alemão que conheci no primeiro dia e que frequenta a *Fundação*, estava mexendo em outro, também vendo fotografias de Verger no banco de dados. Ele pergunta a André e Roberta sobre a participação de Verger na II Guerra Mundial. Eu, intrometida, entro na conversa, pois sei que Verger viajou para a Guerra, tem algumas fotografias dessa viagem, mas não chegou a lutar. Digo que devíamos especificar melhor as informações e desço para pesquisar nos livros da biblioteca. Com Luiza, descubro que em 1938 ele foi correspondente de guerra na China, voltou para a França, foi chamado para a II Guerra Mundial e logo desmobilizado⁹⁶. Na sua dissertação, Pôssa conta que ele não pôde voltar à França durante todo o período da Guerra. Aproveito o momento

⁹⁶ Ao pisar em Paris, em 1938, Verger foi imobilizado e enviado para perto da linha de Maginot. Em setembro, pelo acordo em Munique, ficou liberado e foi fazer fotografias do Vaticano para revista *Match*. Seguiu dali para o Equador, onde recebeu a notícia da deflagração da Segunda Guerra. Sem certificado militar, teve que peregrinar pelos consulados da América Latina - Peru, Bolívia, Argentina e Brasil - e conseguiu partir para o Senegal. Permaneceu no Dacar, em 1940, como soldado de segunda classe de reserva, incorporado ao serviço rádio-telegráfico (Martini, 1999).

para perguntar a Lukas o que ele faz na *Fundação* e descubro que ele estuda na Alemanha, veio estagiar na *Fundação*, e seu trabalho é indexar fotografias para um futuro projeto da instituição. A idéia é estimular pesquisadores de várias partes do mundo a realizar seus estudos sobre Verger, de modo que seja possível uma cooperação bilateral. Os pesquisadores enriqueceriam o acervo da *Fundação* com novas informações, encontradas apenas nos seus países de origem, e em contrapartida esta ofereceria o material e a estrutura de que dispõe. Fica cada vez mais nítido o modo como a *Fundação* tenta cumprir um papel central na construção do conhecimento em torno da obra de Verger. Continuei no resto da manhã analisando as fotografias da África e estou cada vez mais centrada no Daomé. Verger estabeleceu relações entre África e Bahia, e pensou a relação entre a fotografia e a etnografia, a partir daí. Se desejo pensar sobre essas questões, acho que as imagens devem ser desses dois lugares. Porém, são milhares de imagens africanas, e creio que me restringir ao Daomé permitirá restringir o volume da pesquisa e abarcará um país central para a reflexão sobre etnografia e fotografia, na medida em que grande parte das imagens publicadas nos artigos e livros de Verger sobre o assunto foi tirada lá.

No final da manhã, ficou mais difícil acessar o banco de dados, pois o programa fechava insistentemente, e peguei a tese de Pôssa novamente, uma leitura fluída e extremamente agradável! Quando voltei, depois do almoço com meu pai e da descoberta da biblioteca do Espaço Cultural⁹⁷, Roberta precisava de ajuda com a identificação de algumas fotografias de Salvador, e eu pude apontar a localização no banco de dados de várias delas! Meu contato com o acervo está sedimentando as imagens na minha cabeça. Fiquei contente por ajudar no trabalho deles e ainda mostrar – para mim, sobretudo – que não tem sido um tempo perdido. Da *Fundação*, fui visitar um grande amigo, mas não falei com o pai dele, um grande fotógrafo baiano, sobre minha dissertação. Do que tenho medo? Porque às vezes me escondo? Do quê?

Salvador, 24 de outubro de 2008

⁹⁷ O estacionamento da *Fundação* fica ao lado do *Espaço Cultural*, na parte de cima do terreno. Antes de descer, passei na biblioteca comunitária que funciona ali e descobri vários livros que eu deixei em Florianópolis, e que estão fazendo falta. Qualquer pessoa pode trazer alguns documentos e fazer uma carteirinha, e eu certamente preciso de uma.

O mundo dá mesmo umas voltas engraçadas. Precisava mandar fazer novas lentes para meus óculos e, depois de caminhar pelas ruas da minha infância e encontrar sem querer com minha irmã na minha antiga casa (ela virou uma grande loja de sapatos e passei lá para ver como estava), peguei um ônibus errado e fui parar no fim de linha da Pituba. Enquanto esperava o ônibus sair de novo, conversei com o motorista, que se define como um “gaúcho-negro”, pois adora frio e chimarrão. Ele narra histórias hilárias que já viveu por andar sempre com uma cuia de mate, algo que poucas pessoas conhecem em Salvador, falou da sua vida, e assim, cheguei à *Fundação* três ou quatro horas depois do planejado, mas com a certeza de que estava pesquisando e fazendo meu campo desde às oito da manhã.

Salvador, 27 de outubro de 2008

Sinto como se as histórias se perdessem pelo caminho. Eu vivo situações tão incríveis, tão particulares, nessa construção do trabalho de campo, da minha etnografia, mas muito se perde, solto no ar, sem registro, memória que grave tudo, anote, escreva, lembre... Onde essas histórias vão parar? Se minha dissertação fosse uma das cidades invisíveis de Italo Calvino, seria Zaíra, uma cidade feita de memórias, que não conta o seu passado, mas o apresenta nas curvas das ruas, nas escadas, nas janelas:

Inutilmente, magnânimo Kublai, tentarei descrever a cidade de Zaíra dos altos bastiões. Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei que seria o mesmo que não dizer nada. A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado: a distância do solo até um lampião e os pés pendentes de um usurpador enforcado; o fio esticado do lampião à balaustrada em frente e os festões que empavesavam o percurso do cortejo nupcial da rainha; a altura daquela balaustrada e o salto do adúltero que foge de madrugada; a inclinação de um canal que escoar a água das chuvas e o passo majestoso de um gato que se introduz numa janela; a linha de tiro da canhoneira que surge inesperadamente atrás do cabo e a bomba que destrói o canal; os rasgos nas redes de pesca e os três velhos remendando as redes que, sentados no molhe,

contam pela milésima vez a história da canhoneira do usurpador, que dizem ser o filho ilegítimo da rainha, abandonado de cueiro ali sobre o molhe.

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (Calvino, 1990: 14-15).

Rio de Janeiro, 05 de março

Assim como Zaíra apresenta seu passado nas suas curvas e corrimões, apresento minha dissertação nas margens das páginas e das fotografias, nas linhas e nas formas de escrever. Por vezes é difícil conciliar a busca pela escrita que desejo – repleta de significados e das marcas impostas pela particularidade de um campo que se dá nas imagens – com a necessidade de uma escrita que traduza academicamente o que pesquiso. Porém, aos poucos, o registro de um campo que se dá nas imagens – mas recebe inúmeras influências de diálogos, leituras, encontros e reflexões – ganha contornos. A cada dia a narrativa desse campo se torna mais viva, permeada por experiências, produtora de sentidos, mediadora e mediada por palavras, afetos e imagens.

Salvador, 28 de outubro de 2008

Hoje cheguei oito e pouco e Alex já tinha voltado de viagem. Ele me perguntou sobre o andamento da minha pesquisa e enquanto conversávamos percebi que as minhas idéias sobre a pesquisa estão mais organizadas, até mesmo internalizadas. Havia segurança na minha fala de tal modo que nem mesmo acreditei na mudança ocorrida desde a partida dele. Disse da relação entre fotografia e etnografia, e entre o Daomé e a Bahia, e de como estava seguindo por esse caminho. Tirei as dúvidas sobre direitos autorais de fotografias para um livro sobre o cangaço que meu pai está escrevendo, e depois passei o resto da manhã debruçada no banco de dados, nas fotografias do Daomé, pois já passa do tempo de terminar a decupagem das fotografias desse país. Alex já segue viagem novamente amanhã, e a sala foi uma profusão de pessoas com dúvidas, problemas a resolver, papéis para assinar, documentos e

outras questões. Para mim, espectadora e interessada nessa rotina da *Fundação*, tudo é divertido. Mas passei a manhã quieta, apenas ouvindo, concentrada nas fotografias, até que um comentário de Alex fez todos os que estavam na sala rirmos: “Verger não era politicamente correto!”. A discussão era sobre a permissão do uso das fotografias em uma edição especial – de luxo – de uma caixa de charutos. Beta e Dione afirmavam que para muita gente é errado ter sua imagem relacionada a campanhas tabagistas⁹⁸, era politicamente incorreto. E daí Alex disse a frase da qual todos riram e depois se explicou, dizendo que para ele isso é um elogio, que ser politicamente correto está associado a coisas como uma boa apresentação física, algo com o que Verger nunca se preocupou, andando sempre com as mesmas batas de estampas africanas. Não havia briga nem discussão, não se chegou a nenhuma conclusão, mas achei muito interessante. A conversa me lembrou a introdução do livro *Crítica a imagem eurocêntrica*, na qual Ella Shohat e Robert Stam afirmam “Este não é um livro politicamente correto” (2006: 33), pois suspeitam da palavra “correto” tanto no seu uso pela direita – a austeridade moral e puritana – quanto pelo uso da esquerda – o neoconservadorismo purista da política revolucionária. Do mesmo modo que Alex parece propor, Shohat e Stam apontam para o fato de haver um sentimento semi-religioso na busca por texto politicamente corretos, e desejam privilegiar a imperfeição e a contradição. “De nossa parte, não estamos interessados em textos impecavelmente corretos, produzidos por sujeitos irrepreensivelmente revolucionários” (Shohat; Stam, 2006: 34), afirmam, se aproximando da irreverência da postura e das roupas de Verger, e concebendo um ideal para o que escrevem do qual desejo me aproximar nesta dissertação, imperfeito, contraditório, prazeroso e, sobretudo, verdadeiro⁹⁹.

Salvador, 29 de outubro de 2008

Ogun Onirê é o nome de um edifício pelo qual passei rapidamente na hora do almoço, no Largo de Nazaré. Ilê Axé Aponjá é um terreiro no Vale do Canela, cuja velha placa de entrada avistei

⁹⁸ Na verdade, não era uma campanha de cigarros nem mesmo uma caixa para venda comercial, mas uma tiragem restrita para distribuição como lembrança de final de ano em uma empresa, pelo que eu entendi depois.

⁹⁹ Utilizo a idéia de verdade aqui em um sentido muito distante da noção de real ou de autêntico, e próxima a noção de sinceridade já indicada nas “explicações iniciais”.

também pela primeira vez hoje. Caminhos por onde tantas e tantas vezes já passei, vendo, sem nunca ter parado para olhar.

Uma sexta-feira perto de uma das viagens de Alex

No intervalo para um café no meio da manhã, vejo pequenos micos que comem bananas na janela da cozinha, alguns meninos empinando pipas, algazarra infantil com a linha da pipa que se enrola perto do galho onde estavam os miquinhos. Meus estudos hoje foram no antigo quarto de Pierre Fatumbi Verger, que continua quase igual a quando ele era vivo. Hoje é usado como sala de reuniões, além de ser sempre mostrado a quem visita a *Fundação*. Há um ar mágico ali. Algumas vezes estudei na antiga escrivania dele, encantada com tudo o que compunha aquele ambiente. Ao meu redor, uma pequena escultura de metal em formato de um escorpião, dois óculos quebrados, um pequenino ventilador, uma luminária vermelha, uma lupa, uma pedra cor-de-rosa, um porta-lápis grande e de madeira, abarrotado de objetos antigos: algumas canetas tinteiro, cargas de tinta, um pente, um alicate. Em cima da mesa, outras cinco caixas de óculos, feitas de couro ou de plástico, todas com óculos dentro, um pequeno arco e flecha de ferro, como os que sempre vejo nas fotografias, espátulas de materiais de tamanhos diversos, um grande pregador de madeira. Na parede, fotografias tiradas por Verger e uma outra foto dele com Jorge Amado. Nos cantos do quarto, uma cama simples, quase ascética, duas batas com estampas africanas penduradas em um canto, malas onde ficam guardados os diários, uma estante onde ficam guardadas as cartas e outros documentos. Ali, apesar dos poucos objetos – talvez por serem tão poucos, e tão significativos –, a presença do autor parece ainda mais presente. Sim, eu estive lá, mas qualquer um pode estar, pois em menos de uma semana todos os espaços da *Fundação Pierre Verger* estavam disponíveis para mim, e sobretudo para a minha pesquisa. Sim, Verger tirou aquelas fotografias, viveu ali, possuiu aqueles poucos e significativos objetos. Não quero questionar essa presença, mas refletir sobre a existência de tantas outras pessoas que fazem parte desse quadro. Pois estando ali, percebo o quanto é fundamental para todos que trabalham na *Fundação* manter essa memória, cultivar os espaços e os modos de vida de Pierre Verger, alimentando histórias, mitos, saberes e conhecimento. Assim como a decisão do que era mantido naquele ambiente, o instante de apertar o disparador é de Verger, a escolha da abertura e da velocidade também (e eu, como apaixonada pela fotografia, sei como isso é fundamental), o enquadramento, tudo é dele.

Porém, a escolha das fotografias hoje é múltipla, do mesmo modo como foi em muitos momentos enquanto ele estava vivo. Pierre Fatumbi Verger parece estar em todos os lugares dessa casa vermelha. Mas ele nunca está só.

Salvador, 30 de outubro de 2008

Faltei ontem, cuidando de minha irmã. Consegui estudar um pouco e Franz Fanon me fala de coisas que tornam tão difíceis pensar do mesmo modo que antes. Ele é, sim, contundente como dizem. “O negro não é um homem” não é algo que se diga sem pretender criar impacto no leitor. Fanon foi um médico nascido em uma família burguesa da Martinica, que se alista para a II Guerra Mundial e se engaja na luta política precocemente. Especialista em neuropsiquiatria, Fanon dedica sua prática terapêutica à compreensão da identificação “na violência física e psicológica do colonialismo as causas da alienação e da despersonalização dos seus pacientes” (Cabaço; Chaves, 2004: 71). Seus textos são o esforço pela libertação, pela extinção da alienação, apontada em situações cotidianas, na linguagem, no desejo. A primeira impressão que sobrevém de tal leitura é uma contradição com a concepção de Verger sobre o negro em Salvador, pois este afirmava constantemente que a Bahia era o lugar onde descobriu as relações raciais mais tranqüilas¹⁰⁰. Mas a busca de Verger em suas pesquisas e fotografias era a afirmação do negro. Em 1989 ele dirige um vídeo que se inicia com a seguinte frase de Ave Lallemand: “Tudo que corre, grita e trabalha, tudo que transporta e carrega é negro. Entretanto, não se pode ver mais soberana figura de homem que a desses negros da Bahia” (Rolim, 1989: 156). É ainda uma conclusão simplista, mas não creio que haja tanta contradição assim. Homi Bhabha conclui de sua leitura de Fanon que “É somente pela compreensão da ambivalência e do antagonismo do desejo do Outro que podemos evitar a adoção cada vez mais fácil da noção de

¹⁰⁰ Verger afirmou em uma entrevista para o jornal *O Globo*: “Porque, afinal, a Bahia é o lugar do mundo onde encontrei as relações raciais mais fáceis. Aqui não existem bairros negros, aqui se chama um amigo de ‘meu nego’ para ser gentil, negro é uma palavra carinhosa. Isso se baseia no fato dos negros, mestiços e brancos terem uma vida em comum. Não é que o racismo não exista, mas a sociedade baiana discrimina menos do que resto do mundo, o que já é um progresso. Agora, tem aquela gente que não quer parecer negro, quer ser mais clara, ter cabelo liso... Isso é uma piada. Quando cheguei a Bahia, em 1946, nem notei que aqui vivia também gente branca. Só descobri que tinha branco tempos depois, quando tive de ilustrar um livro de um professor da Universidade Federal da Bahia, sobre elites de cor da cidade, publicada pela Unesco. O que eu acho é que na Bahia há um certo prestígio em ser negro, por causa do candomblé” (Verger, 1992).

um Outro homogeneizado” (Bhabha, 1998: 87). Talvez haja uma idealização da minha parte, mas não vejo homogeneização, nem maniqueísmo – no sentido proposto por Pepetela – na obra de Verger.

EU, O NARRADOR, SOU TEORIA.

Nasci na Gabela, na terra do café. Da terra recebi a cor escura de café, vinda da mãe, misturada ao branco defunto do meu pai, comerciante português. Trago em mim o inconciliável e é este o meu motor. Num Universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez. Talvez é não para quem quer ouvir sim e significa sim para quem espera ouvir não. A culpa será minha se os homens exigem a pureza e recusam as combinações? Sou eu que devo tornar-me em sim ou em não? Ou são os homens que devem aceitar o talvez? Face a este problema capital, as pessoas dividem-se aos meus olhos em dois grupos: os maniqueístas e os outros. É bom esclarecer que raros são os outros, o Mundo é geralmente maniqueísta (Pepetela, 1979: 16).¹⁰¹

Salvador, 03 de novembro de 2008

Moni onira ojó

Iroco aô ala oió

Atiferieman atiferieman

Um *ponto* para o tempo. Maíra me chamou para visitar sua casa, e lá conversamos sobre candomblé e umbanda, cantamos alguns pontos para os orixás, acendemos vela e defumador. Saí de lá mais leve, e o dia na *Fundação*, depois disso, também foi leve e tranquilo. Continuei a fichar a tese de Cláudia Pôssa, uma leitura muito agradável, mas bastante longa. Nesses momentos percebo o quanto foi importante minha decisão de estender minha estadia no campo por pelo menos mais um mês.

Salvador, 04 de novembro de 2008

Já é terça, acordei um pouco irritada, tento lembrar o que aconteceu de importante no fim de semana e ontem, mas não consigo. Lembro que várias vezes nos últimos dias me percebi em uma situação que desejaria muito narrar, mas que na hora era impossível parar para

¹⁰¹ Teoria é um dos personagens do livro *Mayombe*, do escritor angolano Pepetela. Ao longo de todo o livro, a voz de algum personagem ressaí da narrativa e afirma ser o narrador – “Eu, o narrador, sou teoria” – para em seguida tecer algum comentário.

escrever. Daí quando chegava a noite, não lembrava mais do que se tratava, não fazia a menor idéia do que, naquilo tudo que vivi, era tão interessante assim para entrar no diário de campo. Penso que esse treino para etnografia prega peças, nos fazendo ver algo genial em um pequeno detalhe para, de repente, nos fazer esquecer, como se não houvesse acontecido, mostrando que a inspiração não serve de nada se não se tornar em um esforço de escrita e de memória.

Salvador, 04 de novembro de 2008

Hoje é o dia do aniversário de Pierre Fatumbi Verger, o dia em que ele nasceu 106 anos atrás. Após minha chegada na *Fundação*, dei bom dia a todos e me impressiona como são sempre mais simpáticos, mesmo sendo completamente desnecessário, pois desde o primeiro minuto já eram tão amáveis comigo. Pela última vez, decupei as fotografias do Daomé. Consegui olhar todos os grupos, subgrupos e “subsubgrupos”, fiz um resumo para cada um deles, com as datas e os números das fotos ampliadas. Verger organizou suas fotografias a partir de uma classificação geográfica, como já foi dito. Desse modo, o acervo está dividido em cinco grandes grupos, referentes aos cinco continentes, os quais estão divididos em um número variável de subgrupos, que se referem aos países fotografados por Verger. Entretanto, dentro de cada subgrupo de países, há uma divisão por cidades, que por sua vez se subdivide. Essa última subdivisão é feita a partir de tribos, povoados, e às vezes, temáticas variadas.

Rio de Janeiro, 18 de março de 2009

Apenas para exemplificar essa classificação e o trabalho de decupagem do acervo fotográfico realizado durante meu trabalho de campo (e como parte imprescindível desse trabalho), copieei abaixo as divisões e subdivisões de uma ex-colônia da África, o Congo Belga:

5. Congo belge (2569)

5.1 Congo (309)

5.1.1 Léopoldville (19)

Fotos do cais, de barcos ao longo e perto, de um grande cruzeiro. Data: 22 fevereiro 1952 – 19 junho 1952. Ampliada: 6.

5.1.2 Passagers (58)

Fotos incríveis de passageiros do navio. Brancos recostados na proa, deitados nas cadeiras, descendo para terra, negros trabalhando, tomando

banho de balde ao ar livre, pulando na água. Data: 22 fevereiro 1952 – 19 junho 1952. Ampliadas: 1, 5, 7, 8, 25, 31.

5.1.3 Pirogues (33)

Fotos das canoas e dos barcos no rio, na travessia, principalmente de canoas. Data: 22 fevereiro 1952 – 19 junho 1952.

5.1.4 Rives (26)

Fotos do rio e das margens do rio, da vegetação. Data: 22 fevereiro 1952 – 19 junho 1952. Ampliada: 23.

5.1.5 Stanley-ville (71)

Negativos de baixa qualidade, fotos das pessoas, de garotos olhando para a câmera, mulheres levando bacias na cabeça, homens trabalhando, homens com madeira de barco na mão, e meninos sentado nas raízes de uma árvore. Fotos da vegetação, do rio, da ponte, de mulheres com criança tomando banho no rio. Data: 22 fevereiro 1952 – 19 junho 1952. Ampliadas: 17, 32, 59.

5.1.6 Village (102)

Muitos garotos nus no rio, olhando para cima. Fotos do rio, das margens, pessoas trabalhando nas jangadas, uma vila de casas de madeira e piaçava, de garotas olhando para a câmera, bem de perto, de um grande navio, de um homem com uma espécie de cocar entre outros, entre brancos com cara de exploradores, de uma espécie de forte, de muitas pessoas vestidas de branco na margem do rio (foto tirada da água), de pessoas desembarcando. Data: 22 fevereiro 1952 – 19 junho 1952. Ampliadas: 1, 15.

Ou seja, dentro da primeira grande divisão África, que tem fotografias, o quinto país fotografado foi o Congo Belga (a classificação de Verger é sempre feita em francês), com 2.569 fotografias. Dentro do Congo Belga, a cidade do Congo tem 309 fotografias, subdivididas em seis outros grupos, de tamanhos variados. Meu trabalho de decupagem consistiu em analisar cada subgrupo, descrevendo as imagens do conjunto de modo que fosse possível criar um grande fichário das fotografias de Pierre Verger na África e na Bahia. Quando, ao longo da pesquisa de campo, ficou definido que eu iria analisar apenas as fotografias do Daomé e de Salvador, me dediquei à decupagem desse país e desta cidade. Foi a partir da decupagem dessas duas regiões que selecionei as fotografias para o trabalho fora do campo. Sabia naquele momento que não seria possível definir exatamente quantas nem quais fotografias entrariam na dissertação. Mesmo tendo escolhido as duas regiões, ainda se tratava de um universo de 12.704 imagens.

Sei que ainda não é o momento de definir metodologias para a escolha final e para a análise das fotografias, mas tenho certeza que utilizar o banco de dados exaustivamente como fiz é fundamental para entender um pouco mais sobre a obra de Verger, vislumbrar o conjunto, entender como suas fotografias são mostradas ao mundo. Pois diante de um universo de mais de 62 mil negativos, é necessário uma cuidadosa seleção por parte dos curadores. No caso de Verger, esta seleção foi feita com primor após sua morte, a cada dia que entro em contato com o banco de dados reconheço o enorme trabalho que deve ser examinar todas as fotografias sobre determinado tema, selecionar aquelas com melhor qualidade técnica, maior expressividade em relação à temática, digitalizar em alta resolução para conseguir excluir algumas etc. Em relação a minha pesquisa até o momento, sei que fiz um trabalho pequeno diante do tamanho do acervo, mas não exagero quando escrevo que utilizei o banco de dados exaustivamente, pois foram cinco semanas de trabalho diário em torno de uma pequena parte do material. Enfim, parece que estou me explicando para o meu próprio consolo. Está feito, é bom, é o primeiro passo e eu consegui. Ponto final.

Salvador, 04 de novembro de 2008

Depois que terminei de trabalhar com as fotografias, peguei de novo a tese de Pôssa para confirmar algumas informações dos meus fichamentos, e novamente percebo ser um trabalho impressionante. Porém, me remete ao mesmo padrão acadêmico de pesquisa que encontrei na tese de doutorado de Luiz Eduardo Achutti, *Fototnografia da Biblioteca Jardim*, defendida em 2002 no *Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonore du Monde Contemporain da Universidade de Paris 7*, pois contrasta com o padrão brasileiro no qual predomina um excesso de teorização. Pôssa defendeu uma tese na qual analisa a obra fotográfica de Pierre Verger, e boa parte do seu trabalho é dedicado a construir fichas sobre os livros publicados no período escolhido por ela. Sua pesquisa é excelente, sistematiza a obra do fotógrafo-etnógrafo de modo que permite concluir diversas questões acerca da obra, tais como o chamado “toque Verger”, ou mesmo comparações das fotografias de Verger com a de outros fotógrafos contemporâneos a ele. Achutti deseja defender o potencial narrativo da imagem fotográfica, e sua utilização como nova possibilidade de escrita e como um meio de interpretação. Para tanto, realizou sua pesquisa de campo na *Biblioteca Nacional da França*, e o resultado desse trabalho é apresentado tanto em texto quanto em imagens, a partir das

metodologias explicadas por ele na parte escrita. Achutti faz a defesa de uma técnica, oferece detalhes de todas as etapas de seu trabalho, apresenta os resultados da pesquisa sobre a *Biblioteca*. Porém, como Pôssa, realiza um trabalho mais descritivo do que reflexivo, oferece resultados qualitativamente equivalentes em termos de pesquisa e de análise. De qualquer modo, essa leitura me instiga a definir um período ou um local, pois agora parece ser a única maneira de não me perder diante de tantas informações que a *Fundação* oferece.

Salvador, 04 de novembro de 2008

Sentei na frente da janela da qual avisto a sala de Angela Lühning para escrever anotações sobre o dia de hoje no pequeno caderno que me serve de diário, e Ricardo apareceu comentando que a fotografia que procurávamos por estes dias – e não que encontramos – existe. Em algum dia da semana passada, um simpático moço que sempre circula pela *Fundação* entrou na sala onde pesquiso para procurar uma imagem no banco de dados. Como sempre, todos se mobilizaram para ajudar, e ele contou que buscava a fotografia de uma mulher que trabalhava vendendo quitutes no *Mercado Modelo* na década de cinqüenta ou sessenta. O filho dela deseja festejar o aniversário de cinqüenta anos do restaurante com uma grande festa, e pediu a imagem para a decoração. Ficamos um bom tempo tentando encontrar a imagem, mas não tínhamos nenhuma outra referência e só encontramos algumas fotografias que poderiam ser a certa¹⁰². Descobri que Ricardo é marido de Ângela, trabalha no *Espaço Cultural*, é um homem gentil que está sempre correndo pela *Fundação*, sempre sorridente. Hoje, sorrindo, ele me diz que a fotografia certa está no livro *Retratos da Bahia* e mostra a entrada do tal restaurante, que está fechado por que a foto foi tirada no dia da Festa do Senhor do Bonfim. Peguei o livro para ver a imagem, que se chama *O que é que a baiana tem* e mostra uma moça roliça e muito negra, uma quituteira cuja descrição poderia ter sido tirada de um livro de Jorge Amado. Ela já faleceu e seu filho, que no momento da fotografia era uma criança, hoje tem hoje setenta anos. Ricardo aproveitou para me avisar que hoje é aniversário de Verger e do *Espaço Cultural* (que foi aberto há exatos três anos), e que ia ter um festa com bolo lá no alto. Não apareci, pois antes dos parabéns iam acontecer

¹⁰² Ricardo neste dia comentou, rindo, que quando Verger estava vivo era muito mais fácil, era só perguntar “Verger, você tirou alguma foto de fulana?”. Verger prontamente sabia dizer se sim ou não, em que lugar estava o negativo e até detalhes da fotografia, pois sua memória era prodigiosa.

outras atividades com as crianças, e enquanto escrevo percebo como me arrependo por isso.

Salvador, 05 de novembro de 2008

Manhã difícil. Cheguei na *Fundação* e descobri que salvei errado o arquivo no qual trabalhei ontem e perdi uma parte do trabalho sobre a África. Passei uma hora procurando, com a ajuda de Roberto, e o resto da manhã refazendo. Meu pai chegou ao meio-dia para pesquisar no banco de dados as fotografias tiradas por Verger em Canudos. Enquanto finalizava minhas atividades, ele começou a conversar com Roberta sobre sua relação com Odorico Tavares, que era diretor do *Diário de Notícias* quando meu pai começou a trabalhar lá. Algum tempo depois, meu pai tinha alguns meses de casado, e o *Diário* fechou por causa da guerra. Agora não consigo entender exatamente que guerra era essa, mas havia uma crise no Rio de Janeiro e em São Paulo, sobre a qual nada se sabia nessas terras da Bahia. Assim, de repente, meu pai se viu desempregado e recém-casado. Poucos meses depois, entrou no *Jornal A Tarde* para cobrir as férias de um colega e de ali ficou até o final dos anos noventa. Mas essa parte da história eu já conheço, acompanhei a decisão do meu pai de largar o jornal para trabalhar apenas no emprego preferido. Quando era criança, fui inúmeras vezes passear no trabalho de meu pai, no tal *Jornal A Tarde*, um dos principais jornais da capital baiana, pois o ambiente de redação me encantava. Na época de Verger, Odorico escrevia os textos das reportagens que Verger fotografava. Ocupava o mesmo cargo de redator que meu pai no *Diário*. Só que, quando meu pai entrou, Odorico era o chefe de toda a redação. Como não me espantar com o modo como estas histórias se cruzam? Como não me perguntar sobre o porquê de eu precisar estudar isso, sobre o que exatamente estou tentando encontrar?

Rio de Janeiro, 13 de abril de 2009

A pesquisa atual do meu pai é sobre Lampião, os cangaceiros, Canudos e todas as temáticas relacionadas a este universo. Meu pai decidiu largar o trabalho de jornalista também por precisar de tempo para escrever mais livros sobre as pesquisas que faz. Quando contei a ele que encontrei várias fotografias de Verger tiradas na antiga cidade de Canudos - cidade onde aconteceu a guerra civil homônima no final do século XIX e posteriormente desapareceu por conta da construção de uma usina hidrelétrica - ele começou a criar várias possibilidades de livros, parcerias, publicações, trabalhos. Conversei com Alex algumas

vezes para saber quais as políticas de direitos autorais da *Fundação*, e nesse dia meu pai passou na minha sala para olhar as fotografias. Quando abriu o banco de dados na pasta que queria, ficou muito desapontado. Quase todas as fotografias de Verger, lindíssimas, eram de planos médios ou *closes*¹⁰³, olhares de senhoras enrugadas e de velhos com chapéu de couro, apontados na direção do fotógrafo, roupas surradas e peles queimadas pelo sol diário no trabalho da lavoura. Meu pai queria imagens da cidade, fotografias que mostrassem o contexto do lugar, imagens históricas e documentais. Naquele momento, não percebi como a decepção dele era indicativa de questões sobre a fotografia de Verger. Há uma dicotomia recorrente nas teorias sobre a fotografia entre os rótulos de arte e de documento. “Os interesses de utilização da fotografia sempre transitaram entre as expressões artísticas e os empenhos de documentação” (Achutti, 1998: 120), afirma Luiz Eduardo R. Achutti. Ele conclui o artigo *A fotografia no jornal e no museu: a construção de uma estética* com o exemplo do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado e com a assertiva de que, após o impacto dos trabalhos de fotógrafos documentais nos Estados Unidos do início do século XX – extremamente preocupados com as questões técnicas e de composição –, cuidados estéticos se tornaram parte também dos esforços de documentação. A obra fotográfica de Pierre Verger não é um esforço documental com preocupação estética, como na solução encontrada por Achutti para equacionar a dicotomia, nem oscila entre o estatuto de documento e o de arte. Eliminando seu valor como dado meramente descritivo, Jérôme Souty (2007) a situa na fronteira do documento e da arte. Suas imagens muitas vezes podem ajudar a obter informações sobre determinado lugar, sobre uma festa ou cerimônia específica, sobre as roupas e gestos de um grupo de pessoas em certo momento histórico. Mas são “benefícios” secundários e indiretos, nem sempre possíveis de serem encontrados, como mostra a experiência do meu pai com o acervo. Na maior parte das fotografias, a centralidade da imagem criada por Verger está situada no aspecto humano, no contato com o Outro. Estão corretos os autores que escrevem que a fotografia de Verger é imbuída de humanismo (Souza, 2000; Baradel e Lody, 2002; Pôssa, 2007, entre outros). Somando estas considerações ao fato de que Verger parou de fotografar algum tempo depois de começar suas

¹⁰³ Dois tipos de enquadramento que privilegiam a proximidade daquilo que é fotografado, realizando um corte na figura apenas do rosto – no caso do *close* – ou da cintura para cima – quando se utiliza o plano médio.

pesquisas, creio que uma boa explicação para o trabalho do fotógrafo-etnógrafo pode ser semelhante à dada por Etienne Samain para a relação de Roland Barthes com a fotografia:

Para Barthes, a fotografia é essencialmente uma ‘fuga’ e a ocasião de uma ‘aventura’ que somente se tornam possíveis quando a fotografia induz a pensar e torna-se ‘pensativa’, quando ela “deixa o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva”, quando, ondulante, ondulosa como as ondas do mar, leva nela nosso pensamento e nosso imaginário (Samain, 2005b: 122).

Salvador, 05 de novembro de 2008

Passei a tarde lendo a dissertação de Florilton Tabosa Jr., intitulada *Xiré-Ade: O olhar de Pierre Verger sobre o travestismo no carnaval brasileiro*¹⁰⁴, cujo objetivo é compreender a utopia identitária vivida no Brasil na década de 1940 a partir das fotografias de Pierre Verger sobre o travestismo no carnaval. De acordo com Tabosa, o pensamento sociológico sobre formação da identidade deste período – de Caio Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, entre outros – obedecia à ótica elitista e patriarcalista. Para saber se Verger foi influenciado por estes olhares, como inicialmente Tabosa afirma, divide sua dissertação em três etapas: 1) Eleger parâmetros para analisar a documentação dos traços da cultura popular e do caráter nacional na obra de Verger; 2) Entender como Verger retratou a construção da identidade masculina brasileira e a formação de um perfil patriarcal nos papéis sócio-sexuais; e 3) Construir um histórico do carnaval no Brasil, pontuando a presença masculina nele, e os valores identitários nacionais e sexistas presentes nas fotografias de Verger sobre o carnaval brasileiro, escolhidas no acervo da *Fundação*. Compreender as fotografias para Tabosa é um desafio de descoberta identitária, pois acredita que a imagem constrói o espectador, e vice-versa. Após a análise das imagens, nas quais aponta uma enorme carga de homoerotismo, Tabosa conclui que Verger usou de sua sensibilidade e seu rigor profissional para traçar um retrato fiel do que se julgava ser o brasileiro na década de 1940. Assim, Verger estava em consonância com

¹⁰⁴ TABOSA Jr., Florilton. **Xiré-Ade**: o olhar de Pierre Verger sobre o travestismo no carnaval brasileiro. Dissertação para o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, julho 2004.

o pensamento vigente na época, mas conseguia extrair algo mais do que o simples automatismo da técnica, e por isso ia além das teorias elitistas e patriarcais, colocando em xeque nossas certezas de homem, afirma Tabosa.

Florianópolis, 21 de dezembro de 2008

Rer ler os fichamentos feitos durante o campo suscita muitas questões sobre os trabalhos acadêmicos já escritos sobre Pierre Verger. A cada nova leitura percebo que seria interessante organizar um texto para reunir todas as pesquisas, e decidi me dedicar a isso mais adiante. Por ora, vejo que basta comentar os resumos dos trabalhos, para não perder as impressões que tais releituras me causam. A dissertação de Tabosa, por exemplo, aborda um aspecto específico do trabalho de Verger: o travestismo no carnaval. Apesar de não delimitar no título o tempo e o espaço tratados, explicitando que irá tratar do carnaval de todo o Brasil, e dando a impressão de se referir ao carnaval atemporalmente, há um limite bem claro na leitura da dissertação. Trata-se do carnaval de Recife, Rio de Janeiro e Salvador, e de uma reflexão sobre gênero – mais especificamente o homoerotismo e as afirmações de masculinidade – da década de quarenta. Como muitos dos trabalhos de mestrado lidos, há confusão entre a obra de Verger como um todo e as fotografias mais conhecidas pelo público. Tabosa acredita ser possível pensar sobre a identidade nacional a partir do trabalho de Verger, e sua idéia de fotografia como algo que também produz tal identidade é muito interessante. As fotografias de Verger da Bahia construíram uma identidade baiana junto com Jorge Amado, Carybé e Caymmi, afirma Tabosa. Observo a “baianidade” exaltada por esses artistas presente em muitas das imagens dos livros de Verger sobre a Bahia e tenho que concordar com Tabosa neste ponto. Contudo, tais fotografias são apenas uma parte de sua obra, e é preciso situar isso para que não se caia em generalizações vazias, como a de Tabosa ao afirmar que há sempre um olhar erotizado nas fotografias de Verger. Toda fotografia é representação e temos expectativas sobre as imagens, buscamos o que de nós está nelas ainda hoje, afirma ele. Pergunto-me qual o limite dessa busca, quais são as margens da interpretação de uma imagem. Pois o olhar recorta tanto quanto uma fotografia, tanto ao observar o mundo quanto ao olhar uma imagem tirada deste por outrem. Tabosa afirma que fez uma seleção dentro de um universo três mil imagens sobre o carnaval, escolhendo as que melhor representassem o caráter da masculinidade brasileira e o carnaval como constitutivo da identidade

nacional, e que tivessem um grau de ineditismo. Mas não explicita que critérios usou para a seleção.

Salvador, 06 de novembro de 2008

O pé de fruta-pão tem dado sustos em todos na *Fundação*, pois chegou a estação dos seus grandes frutos caírem do alto de muitos metros no chão do quintal, causando um grande estrondo esporádico e inesperado. Hoje passei o dia com o canto para o tempo que Maíra me ensinou na cabeça. É como se minha decisão de ficar implicasse uma certa reconfiguração geral na minha pesquisa, e eu precisasse cantarolar baixinho para que o universo acomode essa nova ordem no lugar onde as coisas devem estar. Peguei novamente o fichamento da tese de Pôssa e no canto do caderno estava escrito: “Ressaltar o trabalho acadêmico, como é preciso ler as teses e dissertações para entender Verger, pois parecem tão fundamentais”.

Salvador, 07 de novembro de 2008

Depois de pouco mais de um mês no campo, percebo que minha pesquisa a cada dia se refina e aprofunda mais. A surpresa da chegada, de encontrar uma quantidade infinitamente maior de material na *Fundação* do que esperava (apenas 5.700 imagens, das mais de 62 mil que Verger tirou, estão no site da *Fundação*...), primeiro se tornou confusão e desordem. Mas permitiu – exigiu, na verdade – uma longa e ampla reflexão sobre meu trabalho, criando espaço para novas definições. É um senso comum antropológico afirmar que descobertas são feitas no campo e estas mudam o nosso projeto inicial. Saber como lidar com tais mudanças talvez seja o ponto negligenciado nos relatos daqueles que viveram muitas vezes tal experiência, e certamente não tenho clareza de como vou evidenciar isso no texto.

De manhã passei na biblioteca e peguei emprestadas duas entrevistas importantes, citadas em quase todos os trabalhos acadêmicos lidos até agora, e dois catálogos de exposições de Verger, compostos por fotografias e textos. Apesar de serem compostos por muitas informações, principalmente sobre o próprio Verger, trazem aspectos importantes para a pesquisa, e devo incluir tais dados enquanto estiver escrevendo a dissertação. Um dos catálogos é muito interessante, composto por alguns textos de Verger, outros de antropólogos, algumas fotografias e uma entrevista feita por Mario Cravo Neto. A exposição ao qual corresponde é intitulada de *Bahia África Bahia*. Preciso conversar com Alex, pois percebo uma constante referência à relação entre África

e Bahia na obra e na fortuna crítica de Verger, assim como quando pessoas escrevem sobre a obra dele em jornais e revistas. Porém, são poucos os trabalhos etnográficos que abordam diretamente essa relação. Iara Rolim defendeu uma dissertação¹⁰⁵, lida por mim durante a escrita do projeto da seleção do mestrado, na qual descreve o movimento de aproximação do interesse de Verger em direção a presença africana na Bahia. Seu trabalho desenvolve uma análise da formação do fotógrafo na França, da sua chegada na Bahia e os primeiros estudos aí feitos, e aponta para a construção de um olhar cada vez mais preciso de Verger, que no final da vida defendia que “a África e a Bahia, tudo é um”¹⁰⁶. O foco do trabalho de Rolim, entretanto, é sobre o olhar de Verger e o modo como este foi se direcionando para aproximar os dois lados do Atlântico. Mas, por ora, é o único trabalho acadêmico que faz alguma alusão a isso.

De qualquer modo, minhas pesquisas aqui mostrarão o quanto já foi feito sobre o assunto. Preciso aproveitar o meu pouco tempo para reunir todo o material, fazer fichamentos sintéticos, anotar os dados e informações, elencar pontos para reflexão, com a nova dificuldade de não ter mais acesso ao banco de dados pela tarde, pois Alex chega na próxima segunda. Ainda falta: ver cartas e outros catálogos das exposições, pesquisar os livros aos quais não tenho acesso fora daqui, fichar brevemente os diários de Verger, escolher fotografias.

Salvador, 10 de novembro de 2008

Depois de um tranqüilo final de semana ao lado do meu melhor amigo, que não via desde 2006, pois estava morando em Boston, hoje acordei arrasada. Creio que a razão é uma sensação súbita de solidão, acompanhada da enxurrada de muitas lembranças de um período da vida mais leve e tranqüilo. Perdi a manhã na cama, fui almoçar na casa do meu pai pensando em seguir de tarde para a *Fundação*, mas não consegui e fiquei por lá. Para compensar, organizei todos os textos do mestrado, arquivos de fichamentos, cadernos antigos, e tentei escrever um pouco, mas até isso está mesmo difícil, me sinto muito triste. Para

¹⁰⁵ ROLIM, Iara Cecília Pimentel. **O olho do rei**: imagens de Pierre Verger. Dissertação de mestrado - Departamento de Antropologia/UNICAMP. Campinas, 2002.

¹⁰⁶ Esta é a última frase do vídeo dirigido por Verger, que Iara Rolim considera um resumo da obra do fotógrafo-etnógrafo, pois aborda os temas pesquisados ao longo de toda a vida dele, e busca demonstrar e resgatar a ligação entre as culturas africana e baiana.

meu consolo, lembrei que estou no campo, que não devo me preocupar tanto com os estudos por aqui, e dormi.

Salvador, 11 de novembro de 2008

Retorno de Alex logo cedo. Ele pergunta da minha pesquisa, eu explico o que fiz nos últimos dias, e conto que confirmei minha idéia de analisar as fotografias do Daomé e de Salvador, seguindo a própria definição de Pierre Verger acerca da relação entre fotografia e etnografia. Agora que estou mais centrada nos estudos, vejo como é assustador correr contra o tempo, às vezes se torna até paralisante. Passei a manhã estudando um material que havia separado antes da biblioteca, outros catálogos de exposições e as mesmas duas entrevistas. Durante a manhã, pesquisando sobre Verger na internet, encontrei uma notícia da exposição de Roma¹⁰⁷ no *site* do *Ministério da Cultura*. Alex ficou feliz com a descoberta, algo importante para a *Fundação*. Às onze meu pai apareceu para ver como eu estava, por eu ter aparecido tão mal na casa dele ontem, e aproveitamos para almoçar e andar pelo centro histórico da cidade. Três horas depois eu estava de volta. Passei a não ter mais computador, pois o de Roberta foi para conserto, mas minha mãe chega hoje de viagem e assim terei um *notebook* à minha disposição. Porém só terei acesso ao banco de dados – ou seja, às fotografias – na hora do almoço.

De tarde, estudando na sala de reuniões – antigo quarto de Verger – vi uma revista em cima da mesa: *Gradhiva: Revue d'anthropologie et de museologie (Memoire de l'esclavage au Benin)*. Na página 34, uma reprodução de uma pintura com a seguinte legenda: “sale de conseil dans le palais du Daagbo Hounon, Ouidah, 2005, Photo G. Ciarcia”. A pintura é uma reprodução da fotografia de Verger na qual ele está sentado segurando negativos, com uma luz incidindo da janela exatamente sobre suas mãos. Na pintura, embaixo está escrito “Le Messenger, Pierre F. Verger, Paris, 4 novembre 1902 – Bahia 11 fevrier 1996, Ouidah 20 mai 1997”. Ao lado das palavras, um machado de Xangô pintado. Percebo que Verger foi muito querido pelos lugares onde passou, no Brasil e na África. Em um artigo para os *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Milton Guran partilha algumas informações que obtive durante a filmagem do documentário *Mensageiro entre dois mundos*. Após o enterro simbólico de Verger, dois antigos colaboradores

¹⁰⁷ Alex estava viajando para a realização de algumas exposições de fotografias de Verger na Europa, uma delas em Roma.

falam para as filmagens, e um deles afirma que Pierre Fatumbi Verger foi o único europeu que conheceu realmente o “fundo da cabaça”, onde são guardados os segredos da cultura africana. “Os mais velhos dizem que Verger era aceito por todos por ser muito educado. Ele comia a comida da terra e conhecia as saudações de todos os orixás, além de estar sempre disposto a conversar e partilhar os seus bens” (Guran, 1998: 108). Tais demonstrações de afinidades, reconhecimento e carinho se tornam índices de relações e trocas criadas por Verger nas suas pesquisas. Se não ajudam a definir questões, nem respondem dúvidas sobre o engajamento dele nas práticas religiosas, alude sutilmente ao modo íntimo com o qual Verger fotografou e viveu entre as pessoas.

Depois do almoço, peguei pela primeira vez as agendas de Verger, dos anos de 1946 e 1947 para começar, pois são os primeiros que ele escreveu. A partir de 1946, Verger preencheu diariamente diminutas agendas, nas quais escrevia informações – em francês, sua língua materna – sobre sua rotina. A princípio, quando ainda considera a possibilidade de fazer um estudo das fotografias de Verger de um determinado período, pensei em utilizar essas agendas como referência. À medida que ia mergulhando no universo imagético do fotógrafo-etnógrafo, percebi a incoerência de impor a busca por datas em um acervo que desdenhou desde o princípio da cronologia. Assim, peguei as agendas por uma certa curiosidade, tanto pela pesquisa, para descobrir se haveria ali algo que me daria outros dados sobre Verger ou as fotografias, quanto por um interesse individual, de ver como seriam as agendas do fotógrafo-etnógrafo, de Pierre Verger. Muito do que está escrito é incompreensível, por conta da caligrafia de Verger, mas foi possível reconhecer naqueles dois anos dados sobre o cotidiano de Verger – que horas foi dormir, quantos filmes revelou, as cartas que escreveu, os lugares para onde viajou, se estava doente naquele dia, se fazia chuva ou sol, se jantou na casa de algum amigo, se visitou alguém ou recebeu alguma visita – e os títulos das categorias criadas por ele para classificar suas fotografias, anotados nos dias em que fotografou. São os nomes das pessoas que fotografou, das festas que participou, dos bairros que visitou, das igrejas, candomblés, feiras, saveiros, capoeiras e sambas¹⁰⁸. Talvez Verger ainda não pensasse em catalogar suas imagens

¹⁰⁸ Cito tais elementos a partir das anotações feitas neste dia, quando tentei copiar as palavras que conseguia ler de cada semana da agenda. Eles correspondem ao que encontrei, e penso que permitem resumir um pouco o conteúdo das tais agendas de Pierre Verger.

naquele momento, mas sem dúvida a catalogação coincide com o que ali está escrito¹⁰⁹.

Salvador, 12 de novembro de 2008

Hoje me dediquei a leitura da dissertação de Rosane de Andrade, publicada em livro com o título de *Antropologia e fotografia* (2002). O terceiro capítulo é dedicado à análise da transformação de Verger de fotógrafo a etnógrafo a partir do contato com a cultura afro-brasileira, especialmente o candomblé. Andrade apresenta a sua narrativa da trajetória de Verger, apontando para os elementos que se relacionam ao exercício da fotografia ou da pesquisa. A própria divisão do capítulo mostra uma idéia de desenvolvimento e mudança, pois os títulos “Verger, o fotógrafo”, “Fatumbi, o renascido de Ifá”, “Ojuobá, os olhos do rei” e “Pierre Fatumbi Verger Ojuobá” evidenciam uma gradação. Pela postura humanística, de observador participante munido de respeito e comunhão, Verger fez fotografias que capturam a sacralidade do vivido e registram o momento, afirma Andrade. “Estas imagens não só cumprem uma tarefa estética do observador enquanto fotógrafo, mas também a tarefa básica do antropólogo de registrar diretamente os observados” (Andrade, 2002: 96). As fotografias segundo Andrade passariam ao observador as características dos arquétipos dos orixás, e mostram que Verger soube ver e documentar, além de evidenciar o que normalmente não somos capazes de ver. Apesar de fazer perguntas muito interessantes sobre o trabalho de Verger, que me incitaram a olhar com mais cuidado as fotografias que apresenta ao longo do capítulo¹¹⁰, discordo do entendimento de Andrade sobre a fotografia como registro, da sua comparação entre imagem e texto que exalta aquela em detrimento deste. Ainda busco, na Antropologia, teorias sobre trabalhos fotográficos que não recaiam em uma dicotomia vazia entre a linguagem visual e a linguagem verbal. Estas duas linguagens, separadamente, são tão múltiplas que esvaziá-las em uma separação dual é ignorar seu potencial reflexivo. De qualquer modo, mesmo sem ter conclusões finais agora, fico contente de perceber que aos poucos vou descobrindo como quero realizar a minha

¹⁰⁹ Alex contou-me que um dos projetos que a *Fundação* pretende realizar é contratar alguém para digitalizar as agendas, para preservar uma cópia do material e disponibilizar o conteúdo aos pesquisadores.

¹¹⁰ Como, por exemplo, “O que fez Pierre Verger para que suas imagens tivessem os créditos da arte, da ciência e da religião?” (Andrade, 2002: 107).

abordagem sobre a fotografia e sobre a obra de Verger, em contraposição e complementaridade com outras leituras.

Salvador, 13 de novembro de 2008

Cheguei cedo na *Fundação*, sentei na sala de leitura, já que agora tenho meu computador, e percebi que vou sentir falta do meu espaço no segundo andar da casa vermelha, perto das pessoas, ao lado do antigo quarto de Verger, rodeada por bambus e frutas-pão. Passei a manhã fichando a dissertação de Gerlaine Martini¹¹¹, orientanda de Milton Guran, o fotógrafo e antropólogo que pesquisou os brasileiros no Benin inspirado por Verger. Achei um bom trabalho em relação à discussão técnica da fotografia na pesquisa antropológica, mas falta fundamentação teórica sobre o trabalho de Verger. Ela tira conclusões sobre a obra dele a partir de bases muito questionáveis. Parei para almoçar com meus primos, e de tarde continuei o fichamento, entre as vozes das crianças do *Espaço Cultural*. Da janela, vi alguns meninos brincando de caminhar sobre o tronco levemente inclinado de um coqueiro. Disputavam para ver quem chegava mais alto, gritando que aquele que não conseguisse alcançar determinada era “mole”. Peguei a máquina fotográfica, que recentemente voltou a me acompanhar no dia-a-dia, e tentei fotografá-los, primeiro discretamente. Quando me viram, se sentindo observados, intensificaram gritos e pulos, oferecendo suas imagens para a câmera. Assim, fui para o lado de fora tentar um ângulo melhor, e todos queriam ter suas peripécias registradas, pediam para ver como ficou cada salto, e repetiam o pulo quando não gostavam do resultado. Eu podia pedir que fizessem um movimento ou outro, dirigindo os meninos, interagindo com as suas performances, e depois que a bateria da máquina acabou, sentei na salinha, e eles me seguiram para que anotasse seus e-mails e identidades no *orkut*, para que eu pudesse colocar essas fotografias na rede. Sim, não há dúvidas que Verger tinha um virtuoso dom para estabelecer relações com as pessoas fotografadas e suas imagens mostram esta entrega voluntária à câmera. Mas sem dúvida há também uma certa mágica no modo como as pessoas se dão à fotografia em Salvador, nessa Boa Terra da Bahia.

Salvador, 14 de novembro de 2008

111 MARTINI, Gerlaine Torres. **A fotografia como instrumento de pesquisa na obra de Pierre Fatumbi Verger**. Dissertação de mestrado/UnB. Brasília, 1999.

O título da dissertação de Gerlaine Torres Martini é *A fotografia como instrumento de pesquisa na obra de Pierre Fatumbi Verger*, que li durante toda a tarde. Na primeira parte do trabalho, Martini define o tipo de imagem que vai abordar, a fotografia de caráter etnográfico, depois aponta para a produção científica que aconteceu paralela à fotografia, e em seguida apresenta um caminho de análise para interpretar as fotografias de Verger, com o objetivo de detectar o discurso etnológico por trás dessas imagens. Martini, após narrar a trajetória de Verger, afirma que ele foi predominantemente um fotógrafo de caráter antropológico, ou seja, que “o assunto das imagens de Verger é atraente por colocar em questão as trocas e assimilações e as identidades sociais referentes à cultura afro-brasileira, que é um dos nossos referenciais mais fortes” (Martini, 1999: 08). Porém, este caráter apenas despontou a partir de 1946, quando chega a Salvador e conhece o candomblé, afirma Martini. A fotografia está distribuída pelos diversos campos de pesquisa das ciências humanas, porém é tratada como apêndice. Por outro lado, há coincidência entre o noema fotográfico barthesiano (a evidencia do “isso foi” na fotografia) com a prova do contato direto da pesquisa de campo antropológica. Assim, é fundamental dar maior centralidade ao estatuto da fotografia nas pesquisas científicas, e Martini deseja fazer isso pela revalorização da obra de Verger. Como escrevi antes, acho muito interessante o modo como Martini relaciona o trabalho de Verger com os diferentes teóricos da fotografia, como Barthes e Flusser, autores com os quais tenho também trabalhado. Porém, pelo descuido em relação à obra fotográfica de Verger, a dissertação perde seu potencial reflexivo e, assim, recai em equívocos como enfatizar a mudança do caráter das fotografias de Verger. Após o contato com as fotografias na *Fundação* e com os textos de e sobre Verger, hoje concordo com a idéia de Claudia Pôssa de um “toque Verger”, uma característica cultivada pelo fotógrafo-etnógrafo durante toda a sua experiência com a fotografia, “pautada principalmente na maneira de se aproximar do objeto, contemplá-lo, suportar o afeto e a diferença e, de acordo com a interação, colher a imagem” (Pôssa, 2009).

Salvador, 16 de novembro de 2009

Tenho mais oito dias para ir à *Fundação*, contando com hoje, e me pergunto como o tempo pode passar tão rápido. Minha vontade é de não deixar o campo ou de não deixar a cidade? Será que Salvador me enfeitiçou com o seu não-sei-o-quê, como Verger conta que aconteceu

com ele?¹¹² Ou, ao contrário, eu não consigo me desligar de memórias do passado e me deixar ir pelo mundo, como ele fez? Fui fazer exames médicos pela manhã e cheguei nove e meia na *Fundação*. Sentei novamente na sala de leitura, que olhando com mais calma, também tem o seu charme. Durante quase toda a manhã, um berimbau tocava em alguma casa por perto, e o som dos bambuzais é constante. Às vezes, durante algum tempo, uma rádio evangélica é ligada nas alturas, mas passa, e de modo geral estou em um ambiente que não deve ter mudado quase nada em relação ao lugar onde Pierre Verger viveu. Tirei a manhã para revisar e listar o que ainda é preciso ser feito, anotei as legendas das fotografias de *Dieux d’Afrique*, fotografei algumas imagens, li novamente trechos da entrevista que Verger deu a Mario Cravo Neto, terminei a dissertação de Martini. Enquanto fichava, comecei a me perguntar sobre a intenção de Verger em relação a sua iniciação no Ifá. Como havia conversado com Maíra no dia do show do *Cordel do Fogo Encantado*, não me interessa questionar a crença dele, não me preocupa a fidelidade de Verger ao culto, à religião. Não tenho a menor dúvida quanto ao respeito e ao interesse, sobretudo à admiração de Verger pelo Candomblé, que vejo quase como uma reverência. Mas me intriga esse ponto em que ele pára de fotografar para pesquisar. Verger pôde pesquisar por causa da iniciação – se bem que Alex disse que muitas das fotografias mais “proibidas” teriam sido feitas logo que ele chegou – e em muitos textos biográficos há um leve tom de crítica, como se ele houvesse se aproveitado da iniciação para ter acesso a mais informações. Porém, ele logo de início não queria pesquisar, só estuda e escreve por ser obrigado a isso.

Isso é repetido, repetido e repetido. Verger enfatiza inúmeras vezes que só começou a escrever por obrigação, a mando do diretor do IFAN, que pagava as suas bolsas, e, assim, todo o prazer que sentia na vida se esfumou (verbo usado por ele na entrevista com Mario Cravo Neto). Ele não poderia só fotografar? Mas ele queria pesquisar. Ele queria pesquisar, mas não escrever, só relatar as pesquisas com fotografias. Talvez o mundo tenha perdido trinta anos de imagens belíssimas da África e da Bahia por causa de um estúpido *partis-pris* da escrita.

112 “Fiz numerosas idas e vindas entre a Bahia e a África. Amo quase igualmente as duas margens do Atlântico, com um pouco mais de ternura entretanto pela *Boa Terra* da Bahia. A vida cotidiana aqui me parece ainda cheia de encantos após um terço de século de estada nela. Esta cidade possui um não-sei-o-quê que me prendeu e me enfeitiçou” (Verger, 1982: 273-4).

Salvador, 17 de novembro de 2009

Comecei novamente às nove e meia por causa do concerto do *notebook*, e o tempo parece escoar rapidamente. Pedi a Luiza um trabalho citado por Verger nas entrevistas como “Memoire nº51”. Depois de algum tempo, ela veio conversar comigo com dois livros na mão, pois este trabalho citado é, na verdade, as notas publicadas na revista do IFAN sob esse número, que se transformaram no mestrado de Verger, e foram traduzidas para o português como *Notas sobre o culto aos orixás e vodouns*. Luiza disse que preferia esse livro ao *Orixás*, pois Verger faz nele uma comparação entre os cultos nos diferentes países da diáspora, e em *Orixás* ele só fala do Brasil. Ela me explica que voduns não são aquelas bonequinhas para enfiar alfinetes, como ela mesma pensava no início. Diz que perguntou isso uma vez a Verger, logo que começou a trabalhar com ele, e diante da resposta dele, morreu de vergonha e pensou “nunca mais vou perguntar nada a esse homem”. Passou a estudar candomblé por causa de Verger e da biblioteca, e de vez em quando perguntava algo bem sabido só para mostrar o quanto estava aprendendo. E ele dizia “Está ficando esperta, hein?”. Ao longo da breve conversa, perguntei a ela sobre o cartaz afixado na parede, uma divulgação de eventos do terreiro Ilê Axé Opô Aganjú, questionei se era o terreiro que Verger freqüentava, e Luiza conta que Pai Balbino era o “filho” de Mãe Senhora e foi aquele que deu continuidade a sua tradição. Verger patrocinou a construção do terreiro, situado na rua Saketé¹¹³. Ela me falou muito bem sobre o *Ilê Axé Opo Aganjú*, diz nunca ter ido lá, mas sabe que o trabalho deles é lindo, que a relação com a comunidade é bem bacana, eles têm uma escola, dão aulas de iorubá, disse que valeria a pena eu conhecer. Luiza lembra que Verger não aceitava as misturas, que candomblé para ele é diferente de umbanda.

Florianópolis, 13 de dezembro de 2008

A referência à busca pela pureza e pela autenticidade das religiões afrodescendentes é constante na obra de Verger, nos escritos e depoimentos daqueles que o conheceram ou o estudam. Sua obra versa uma exaltação mitificadora e purista sobre o candomblé, da África e da “cultura negra” baiana, mas fundamentada em muitas pesquisas e estudos aprofundados. É possível entender um pouco melhor esta postura conjugando-a com as pesquisas de Roger Bastide, grande amigo

¹¹³ É interessante saber que Saketé é o nome da cidade na qual Verger foi iniciado, na África.

de Verger desde a sua chegada ao Brasil. Em *50 anos de fotografia*, livro no qual narra sua trajetória, Verger conta do encontro com o antropólogo em 1946, apenas alguns dias após sua chegada ao Brasil:

Falou-me com bastante calor de sua recente viagem à Bahia e deu-me nomes de pessoas para saudar da sua parte. Foi ele o primeiro a assinalar-me a importância da influência africana na Bahia, da qual eu havia entretanto tido algumas noções ao ler uma tradução francesa do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado (Verger, 1982: 239).

Roger Bastide é outro exemplo de um europeu encantado com a cultura brasileira. Diferente de Verger, ele já vinha de uma formação nas humanidades e vem para o Brasil para ensinar na recém fundada USP. São Paulo é, neste momento, um local de fervor intelectual e artístico, ainda sob os efeitos da Semana de Arte Moderna. Bastide admira-se com a cultura brasileira, que ele acreditava ser tão particular por ser fruto da confluência de três acervos culturais: o aborígine, o português e o africano. Seus estudos conjugam a observação da cultura local e a leitura os conceitos dos intelectuais do início do século, pioneiros da sociologia brasileira. Porém, Bastide questiona o viés racista característico dos trabalhos da maior parte deles (Queiroz, 1983). Estes cientistas sociais, no final do século XIX e início do XX, fundaram suas teorias na constatação da heterogeneidade do conjunto sócio-cultural brasileira. Com etnias variadas de origens dessemelhantes, eles se questionavam se o Brasil não seria, por estes motivos, um país fadado ao desequilíbrio, retardatário. Por ele ter reconhecido o sincretismo religioso entre os deuses africanos e os santos católicos, Bastide considerou que Nina Rodrigues havia sido o verdadeiro fundador da Antropologia cultural no Brasil. Além dele, autores como Euclides da Cunha, Manuel Querino e Gilberto Freyre tentavam compreender as diversidades culturais do país. “Pessimistas ou otimistas diante da sociedade e da civilização brasileiras, com relação à sua integração, estavam porém estes primeiros sociólogos brasileiros de acordo em encontra-la dividida em pelo menos duas partes desconformes” (Queiroz, 1983: 29). Inspirado nestes intelectuais, Bastide desenvolve uma leitura distinta acerca da miscigenação na cultura brasileira. Afirmava que a união entre diversas origens culturais estava não apenas na comida, na cor da pele e nos mitos, mas na própria mentalidade brasileira. E, ao contrário dos intelectuais nos quais ele se inspirou,

Bastide reconhecia o pensamento africano como um pensamento culto, sutil, ainda não decifrado. Desejava descrever o candomblé, por exemplo, valorizando os aspectos que demonstravam uma preservação da tradição africana “pura”. Esta valorização positiva dos terreiros e da religião, que ele considerava como verdadeiros “pedaços da África no Brasil”, o levaria a se iniciar no candomblé, adotando para si as concepções desse pensamento religioso (Silva, 1991).

Verger e Bastide compartilhavam a amizade e também as afinidades intelectuais. Ambos estavam encantados com a cultura negra e realizaram este trabalho de valorização e exaltação. Os livros de Bastide e de Verger, as fotografias deste, bem como as reportagens escritas pela união das suas pesquisas, buscavam entender e representar a “epistemologia africana”. Para Pierre Fatumbi Verger, assim como para Roger Bastide, “a cidade da Bahia é África. A África-Bahia, tudo é um”.

Salvador, 20 de novembro de 2008

Visita do cubano. Em que ponto a fotografia age, toca, mexe? Em que ponto? Olho as fotografias de Salvador e lembro da irmã de Luzia, minha segunda mãe, de cabeça raspada quando foi iniciada, eu era tão criança...

Cheguei na hora que Alex saiu e fiquei no computador dele, lendo *Le pied à l'étrier*, um livro que reúne as cartas trocadas por Pierre Verger e Alfred Métraux. Sem querer, abri exatamente na página em que Verger escreve a expressão que dá título ao livro pela primeira vez a Métraux. *Le pied à l'étrier* significa ao pé do estribo, ou “estar pronto para partir”, uma alusão ao fato de que Verger estava sempre se preparando para alguma viagem. É interessante reconhecer a longa amizade de Verger com antropólogos, e o incentivo destes para com as pesquisas que ele começa a realizar.

Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 2009

Um dia eu estava sentada no computador de Alex, sozinha na sala. Algumas pessoas entraram na sala e fiquei sem saber ao certo o que fazer, pois não falam português nem conseguem me explicar o que procuram. Logo chega Roberta para recebê-los, todos sentam no computador que antes eu usava, e ela pergunta o que eles desejam pesquisar. Uma das pessoas é um senhor cubano visitando o Brasil, deseja ver fotografias do seu país tiradas por Verger. Roberta acesso o banco de imagens, faz uma pesquisa por temática geográfica, e em

pouco tempo desfilam aos olhos do homem imagens de sua terra natal, fotografias de uma Cuba antiga, que ele consegue reconhecer e, emocionado, narrar para as outras pessoas. De repente, uma determinada imagem causa um efeito distinto. O mesmo processo: esse lugar hoje é tal coisa, antes era assim e assado; mas há uma diferença: aquele lugar é hoje uma fábrica de refrigerantes e antes era o local de trabalho de sua mãe. Quando criança, ele ia visitá-la no horário de almoço, às vezes levar uma marmita para ela. Tocado, ele começa a chorar diante da fotografia. Hoje ainda não sei responder as perguntas desse dia. O que uma imagem pode fazer? Em que ponto ela toca?

Salvador, 20 de novembro de 2009

Receita para ajudar um amigo que está triste

1 PIRES BRANCO

1 PAPEL BRANCO COM O NOME DA PESSOA

AÇÚCAR

MEL POR CIMA

1 VELA

OVOS

Primeiro você chama o amigo para sua casa. Os dois precisam estar vestidos com roupa branca. Não pode ser feito nem meio dia, nem meia noite, nem às seis horas. Você passa os ovos em você mesmo e no seu amigo, depois arria no prato. Joga uma panela de água na cabeça, e não pode passar no lugar em que deixou o prato. Cozinha o milho branco e bota em todos os cantos da casa, nas esquinas das paredes. O milho fica no pires, o nome do seu amigo em cima do milho, o seu nome por cima de tudo. Deixa todos os dias, por sete dias, depois acende uma vela.

* * *

Sentada na sala de leitura, muitas coisas simplesmente acontecem. Depois de fotografar três meninos que andavam de bicicleta na frente da sala a pedido deles, pois queriam uma foto para colocar no *orkut*, sentei de novo para estudar. Kiko, quietinho, entrou na sala e se sentou ao meu lado. Mexeu nas minhas canetas, perguntou como funcionava, pediu licença para olhar tudo, pediu papel para escrever. Pouco depois, outro garoto entrou, mas esse eu nunca tinha visto. Ele tem uma fotografia de Verger estampada na sua blusa e usa uma calça preta de capoeira. Chega contando a Kiko que faltou a aula de manhã por que teve um problema em casa. Quando Kiko pede a ele para

explicar o que houve, ele diz assim: “A cabeça de Iansã quebrou”. Eu, muito curiosa naquele momento, perguntei o que havia acontecido, como que quebrou e que cabeça era aquela. “Quem é do candomblé – me fala ele – tem que encher a quartinha de água do santo todo dia. Hoje de manhã, quando minha irmã estava trazendo a quartinha com água fresca, recém trocada, bateu na estátua de Iansã, que caiu e quebrou a cabeça. Por isso não fui para a aula”. Daí em diante, toda a nossa conversa mudou do tema das canetas, que era uma grande atração, para o candomblé. Quem era filho de que santo, como fazer para ajudar um amigo com dificuldades, qual era o santo de qual família, se santo é diferente de orixá. Os dois são muito atenciosos e diante do meu interesse, me ditam duas ou três receitas de trabalhos para ajudar pessoas, como a que anotei acima. Luís, o outro garoto, me diz ser ogan¹¹⁴, toca em vários lugares, tem que saber as músicas até dormindo, que até pagam para ele tocar. A família dele é quase toda de Iansã, e ele diz que o seu santo é observador, sabe ver quem tem santo e quem não tem. Enquanto conversam comigo, Kiko e Luís brincam de esconder um do outro as canetas que eu dei de presente, para fingir que perderam o presente do amigo. Depois de um tempo, eu volto para as leituras, para Verger, e fica muito evidente para mim como ele conseguiu realizar um trabalho etnográfico no modo como acreditava que deveria ser.

Rio de Janeiro, 16 de maio de 2009

Hoje de manhã reli as anotações do diário e me questioneei sobre a última frase escrita. Como Pierre Verger pensava que deveria ser feito o trabalho etnográfico? É difícil estabelecer qual a postura do fotógrafo-etnógrafo em relação às pesquisas acadêmicas. Em uma entrevista dada a Emmanuel Garrigues em 1991, Verger afirmou que não se preocupava em compreender, mas se deixava estar como simples observador, sem participar e sem buscar a razão das coisas. “Para ser franco, a etnografia não me interessa tanto. Eu não gosto de estudar as pessoas. (...) O que eu gosto é de viajar, é viver com as pessoas e descobrir como suas vidas são diferentes da minha” (Verger, 1991: 171, *tradução nossa*). De fato, apesar de seu vínculo com a etnografia desde os anos na França, no *Museu do Trocadero* e nas relações com os amigos antropólogos, Verger durante toda sua vida insistiu em afirmar seu desinteresse para

¹¹⁴ Ogan é o nome de uma das funções masculinas dentro de um terreiro de candomblé. No caso de Luís, sua função é tocar os atabaques e, através da percussão, criar um ambiente de harmonia para os rituais.

com a academia, sua “indiferença não fingida”. Por outro lado, realizou muitas pesquisas, publicou artigos e livros, deu palestras em congressos e participou da Reunião Brasileira de Antropologia de 1955, na qual apresentou o trabalho “O estado de ‘ere’: o papel desempenhado pelo estado de alheamento durante a iniciação de ‘iyao’ nos cultos de ‘orisha’ e ‘vodun’”. Martini (1999) escreve na sua dissertação que Verger prezava por um estilo de não forçar o objeto estudado a se adequar às idéias o que poderiam macular a autenticidade dos dados. Foi criticado por Theodoro Monod e Juana Elbein dos Santos, entre outros antropólogos, que consideravam a simples apresentação dos dados reunidos – sem interferência teórica do autor – uma limitação. Naquele dia em campo, após a longa conversa com Kiko e Luís, a postura de Verger me pareceu muito coerente com a forma com que as relações e os ensinamentos podem ser construídos, nos quais uma naturalidade rege a troca de histórias, estórias e informações.

Salvador, noite de terça-feira

Um sonho. Eu estou em um concurso de modelos. Há vários tipos de provas, em algumas preciso mostrar como falo de modo eloqüente, mostrar que não sou burra e que sei falar sem gírias, em outras a minha beleza é avaliada. Tudo corre bem, passo pelas etapas sem muita dificuldade, e enquanto estou sentada esperando outra avaliação, Sônia, minha orientadora, aparece e me entrega algo. Antes de entregar, ela diz que sabe que eu preciso daquilo – um colar – e que ela também precisa de dinheiro, logo vai ser bom para nós duas. Mas ela me entrega o colar sem pedir nada em troca, um longo colar de muitas voltas, feito de contas azuis e brancas, uma parte marrom de tecido atrás, feita para pendurar no pescoço, e com duas pedrinhas vermelhas entre as contas e o marrom. Ela não me cobra nada, me dava o colar como um presente, e sei que é um colar de Iemanjá, sem precisar ouvir isso de ninguém. Eu volto para o concurso, e a prova agora é de expressão corporal. Há um pequeno varal com fios de náilon, chego atrasada e me explicam que preciso me movimentar com desenvoltura por entre os fios. Como é pouco espaço, eu tiro o varal do lugar apertado onde estava, mas sou criticada pelos avaliadores, que pedem para que eu coloque no lugar certo e siga as regras. Eu faço isso, mas já não consigo fazer os movimentos bem, o espaço é mesmo muito pequeno e algumas pessoas me olham, reprovando minha performance, me julgando.

Passei o dia na *Fundação* com a história do colar de Iemanjá na cabeça...

Rio de Janeiro, 28 de abril de 2009

Hoje recebi comentários da Sonia sobre a primeira versão do meu relato etnográfico. Tive receio de incluir o sonho no texto final, pois não sabia qual seria a reação, mas percebo que minha recorrente prática de deixar subentendido o que não está muito claro para mim trouxe um certo desentendimento sobre como enxergo o que sonhei. Ela me escreveu: “Fora o que está no texto, meu comentário geral é que eu gostei do tom e da forma como vais construindo quase literariamente tua narrativa – uma marca já do TCC. Em alguns momentos senti falta de mais amarração e de um desfecho do capítulo. Acho que ele poderia terminar com alguma luz sobre a tua seleção das fotos, pq é sobre isso que vais falar no capítulo 2. Não sei bem o que o mote do colar de Iemanjá pode ajudar nesse desfecho - até pq parece que o próprio colar não te ajudou muito no tal concurso do sonho. Enfim, acho que algumas amarrações ainda faltam, mas sugiro que agora trabalhes mais no final do capítulo, fazendo o link pro seguinte e que inicies (se não iniciaste ainda) a redação do cap. 2”. Ao contrário do que ela escreveu, me parece que o colar me ajudou muito, pois me fez perceber o quanto era ridícula a minha participação em um concurso de modelos, como não me encaixava naquelas provas e avaliações externas, e como eram insignificantes aqueles olhares julgando-me.

Salvador, 26 de novembro de 2008

No final da tarde, depois de passar o dia na *Fundação*, fui ao lançamento de dois livros do meu pai (ele escreveu a apresentação de um deles e fez a pesquisa para o segundo), ambos sobre *Canudos*¹¹⁵. Como sempre acontece nos eventos da Assembléia, há muitas formalidades, e me encarrego de tirar as fotografias para me distrair. Depois dos discursos – sempre há uma cerimônia em que pelo menos três pessoas falam – formou-se uma fila para a entrega dos livros, que são de distribuição gratuita. Na minha frente estava uma mulher que me foi apresentada como amiga do meu pai e secretária de Lamartine, um grande amigo dele. Naquela hora, descobri que o tão familiar amigo de meu pai, Lamartine, faz parte do conselho curador da *Fundação Pierre Verger*. Ele senta-se ao meu lado, depois de sermos apresentados, e me conta como conheceu Verger e se tornou um dos seus grandes amigos,

¹¹⁵ CASTRO, Felipe de. **Derrocada do cangaço**. 2. ed. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2008. CONRADO, Juarez. **A última semana de Lampião**. 2. ed. Salvador: Assembléia Legislativa, 2008.

até a morte do fotógrafo-etnógrafo. Lamartine é daquelas pessoas com o dom para a narração, que poderia ser um contador de histórias infantis, e passei um bom tempo encantada com aquele encontro e com a história que escutava em uma situação tão surpreendente, e que era mais ou menos assim¹¹⁶: “Eu havia decidido estudar na África. Não que eu tivesse grande interesse por lá. Até então, nunca havia pensado em morar na África, não era um país que me interessasse. Mas depois que decidi pleitear uma bolsa lá, passei a me interessar muito. Porém, havia apenas uma bolsa para estudar Medicina Tropical, e já havia um rapaz estudando lá que tirou notas excelentes e pediu para estenderem o prazo de sua bolsa, por isso eu não consegui ir para a África. Mas fiquei por aqui e um professor meu sugeriu que eu estudasse Nina Rodrigues, o que eu comecei a fazer, pois reunia os meus dois grandes temas de interesse: medicina legal e estudos africanistas. Assim, estava eu um dia sentado em uma biblioteca pública quando entra um estrangeiro de óculos, bem branco, com uma mulata maravilhosa ao seu lado. Ela era uma mulata vistosa, dois metros de altura, pele de veludo, bem apessoada, muito bonita mesmo. E fiquei impressionado com a mulher, ela me chamou mesmo muita atenção, perguntei a um amigo que me acompanhava quem era ela. Ele me respondeu erroneamente que aquele era um fotógrafo francês, vivia no alto do corrupio, e que a mulata era a esposa dele. Sendo assim, me desinteressei por ela, e voltei a estudar. Por alguma outra razão, ainda nesse dia, fui apresentado ao francês, que não me tratou muito bem, como geralmente Verger fazia no primeiro contato. Um conhecido em comum falou para ele que eu estudava Nina Rodrigues, ao que ele tornou-se um pouco mais solícito. Assim ficamos e, em outra ocasião, fui visitá-lo, ao que se iniciou uma amizade muito querida. Eu era casado, minha mulher cozinhava muito bem e aos domingos Verger ia em nossa casa almoçar conosco. Eu recebia muitos vinhos importados por conta de um trabalho e nós bebíamos, até ele ficar diabético e parar de beber. Um belo dia, ele veio me contar que estava pensando em montar uma fundação e me perguntou se eu poderia ajudá-lo. Eu disse que sim, perguntei quanto dinheiro seria necessário, e ele falou que nenhum, que só gostaria de contar com minha ajuda. Nessa mesma época, entretanto, eu fui chamado para trabalhar – pelo exército – no Rio de Janeiro. Tive que me desligar da universidade – eu já dava

¹¹⁶ Mantive aqui a escrita do modo que anotei no meu diário naquele dia. Certamente algumas informações não são precisas, pois não achei importante entrar em contato com Lamartine para conferir a história.

aula aqui – e foi com algumas perdas – inclusive financeiras – que fui para o Rio. Iria passar dois anos e fiquei dez. E quando voltei, já como coronel, a fundação estava montada, funcionando na casa de Verger. Ele estava doente e um tempo depois me ligaram dizendo que ele havia falecido. Trinta dias depois, quando pelo candomblé se faz um ritual, eu era o único branco no terreiro. Quer dizer, tinham três brancos, mas uma era mãe-de-santo. Um tempo depois Gilberto – que foi quem levantou tudo aquilo – me chamou para ser curador.

Salvador, 05 de dezembro de 2009

No caminho de volta da *Fundação* para casa, vejo um cartaz na rua: “Petrobrás apresenta: gravações históricas de Pierre Verger no Terreiro Ilê Axé Oxumaré – Lançamento do cd-livro”. Passei tantas vezes por esse cartaz que basta fechar os olhos para vê-lo, o padrão da letra, os logos impressos e, principalmente, a fotografia de uma garota de cabeça baixa, com roupas rituais características, dentro de um terreiro. Em preto e branco, claro.

Rio de Janeiro, 26 de maio de 2009

Hoje, vários meses após o princípio do meu campo, releio estas sessenta páginas que deram início à minha dissertação. Elas são o que meu trabalho de campo se tornou, e tentam dar conta das experiências vividas em dois meses de pesquisa. Muitas das perguntas feitas ao longo do texto não são respondidas, algumas por serem questionamentos acerca da minha própria experiência individual, outras por que serão trabalhadas ao longo das páginas seguintes, mas várias outras pela asserção de que perguntar é o exercício primeiro do ofício do antropólogo. São os questionamentos que nos levam a observar e pesquisar; as pesquisas, interações e observações nos conduzem a outras interrogações. Em um artigo no qual explica a noção de “ser afetado” a partir da narrativa da sua experiência com a feitiçaria entre os camponeses do Bocage e de reflexões sobre uma antropologia das terapias, Jeanne Favret-Saada afirma:

Embora, durante a pesquisa de campo, não soubesse o que estava fazendo, e tampouco o porquê, surpreendo-me hoje com a clareza das minhas escolhas metodológicas de então: tudo se passou como se estivesse tentando fazer da “participação” um instrumento de conhecimento (Favret-Saada, 2005: 157).

Não por acaso termino a primeira etapa desta dissertação com as reflexões (sobre o trabalho) de Jeanne Favret-Saada. Se foi apenas no final dos meus dois meses de pesquisa de campo que entrei em contato com textos da antropóloga francesa, a identificação entre o que eu acreditava que estava fazendo e o que ela defende como aquilo que deve ser praticado no campo foi imediata. Favret-Saada no início de seu livro *Les Mots, la Mort, les Sorts* afirma que falar em feitiçaria nunca é para informar e aos poucos ela descobriu que no seu campo não havia lugar para um observador não engajado. Assim, propõe “Quand la parole, c'est la guerre totale, il faut bien se résoudre à pratiquer une autre ethnographie” (Favret-Saada, 1977: 30). Essa outra etnografia é permeada pelos afetos vividos no campo, concede estatuto epistemológico a situações de comunicação involuntária e não intencional, e reconhece que “a comunicação etnográfica ordinária – uma comunicação verbal, voluntária e intencional, visando à aprendizagem de um sistema de representações nativas – constitui uma das mais pobres variedades da comunicação humana” (Favret-Saada, 2005: 160). A noção de afeto é central nessa etnografia, e Marcio Goldman explica que não se trata de afeto no sentido de uma emoção ou sentimento, mas “do resultado de um processo de afetar, alguém ou além da representação” (Goldman, 2005: 150). Os afetos de Favret-Saada não são os mesmos sentidos pelos que eram etnografados, mas quando o etnógrafo se deixa afetar pelas mesmas forças que afetam os etnografados, eles permitem um outro tipo de comunicação.

Goldman afirma que um das originalidades do trabalho de Favret-Saada reside no fato de que o principal operador dos agenciamentos são os afetos suscitados ou revelados em uma experiência vivida da alteridade. Há seguramente uma enorme distância que há entre participar de sessões de desenfeitiçamento entre camponeses no Bocage e conviver com o cotidiano de uma instituição de pesquisa e de divulgação da obra de um fotógrafo. Talvez até as particularidades do meu campo se encaixem no próprio modelo criticado por Favret-Saada, pelo aparente não-envolvimento que há em uma pesquisa em acervos, em lidar com fotografias e participar do cotidiano de uma instituição formal, por ter vivido tão pouco tempo no campo¹¹⁷.

117 Mas, quiçá como uma explicação, Goldman ao comentar um artigo de Favret-Saada afirma “(...) é apenas com o tempo, e com um tempo não mensurável pelos parâmetros quantitativos mais usuais, que os etnógrafos podem ser afetados pelas complexas situações com que se deparam (...)” (2005: 150). O tempo vivido em Salvador não pode ser medido apenas

Entretanto, como ela, sei que minha pesquisa foi determinada pelas experiências vividas durante esse campo. Também reconheço que durante minha pesquisa de campo eu não sabia bem se ainda (ou já) era etnógrafa, e tentava fazer da minha “participação” naquela experiência um instrumento de conhecimento. Tampouco escrevi um diário de campo com o objetivo de ter um momento durante dias de representação perante outrem em que pudesse me sentir livre, como ela afirma que Malinowski e Métraux fizeram (Favret-Saada, 2005: 157/158). A apresentação destes relatos no formato mais próximo ao vivido representa o esforço de respeitar esta determinação, aceitar esta imposição fortuita e voluntária. O paradoxo da expressão é apenas aparente, a imposição voluntária reside nas situações que construíram esta dissertação. Se escrevo cada linha, seleciono e edito meu texto, ele é apenas meu no sentido da tradução que construiu para o universo acadêmico. Eu voluntariamente aceitei a determinação das experiências. Foram as conversas com crianças, pesquisadores, pessoas que conviveram com Pierre Verger; foi o convívio diário com as pessoas da *Fundação*; foi o contato com os objetos do fotógrafo-etnógrafo, os lugares que ele passou, os livros que ele leu, a aura deixada por todos os lados da presença de uma figura que vai muito além de uma vida; foi a pesquisa em um acervo de imagens de múltiplos, tiradas em todas as partes do mundo, e a observação da busca pelas fotografias dos mais variados tipos de pessoas, foram as comunicações não exclusivamente verbais com lugares, gente e imagens. Foram essas experiências que determinaram a minha escrita e, sobretudo, ordenaram toda a apreensão de conhecimento e qualquer utilização de conceitos. Cheguei ao campo com dúvidas, incertezas e indefinições, e pensava que passaria algumas semanas imersa no contato com fotografias de Pierre Verger, livros do fotógrafo e textos sua obra. Sem ingenuidade, sabia que iria travar diálogos, conhecer pessoas. Mas jamais poderia imaginar que me deixaria afetar de ao ponto de desmontar meu projeto de pesquisa, mudar meus referenciais de apreensão do mundo, mergulhar temporariamente em universo imagético e religioso e construir uma etnografia do modo que acreditava ser sincero para com minha história pessoal, minhas escolhas teóricas e a Antropologia como campo de saber na qual me insiro. Sem dúvida, Jeanne Favret-Saada (2005: 160) tem razão quando afirma que:

cronologicamente, pois explicar que as inúmeras experiências e aprendizados aqui narrados foram vividos em apenas dois meses?

[a]ceitar ser afetado supõe, todavia, que se assumo o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível.

Capítulo 2
Uma etnografia da pesquisa

2.1 SOBRE A FUNDAÇÃO PIERRE VERGER

Não foram poucas as vezes em que ouvi alguém falar, pelas salas e corredores da *Fundação*, que Verger fazia alguma coisa de uma certa maneira, e que eles ali apenas continuavam a realizar o mesmo trabalho, seguindo a mesma organização, as mesmas regras do fotógrafo-etnógrafo. Sem dúvida, Pierre Verger era um homem cuidadoso e metucioso, dotado de um espírito de pesquisador¹¹⁸. Mesmo quando era apenas fotógrafo, viajando e sobrevivendo da publicação de suas imagens em jornais e revistas, fazia notas sobre o que fotografava. Algumas dessas anotações serviram de referência para a escrita do texto de tais artigos, como conta Gilberto Freyre sobre seu trabalho com Verger na seqüência de reportagens intitulada *Acontece que são baianos*. Verger foi o responsável por todo o levantamento de dados para a escrita desta seqüência, que apresentava a cultura dos brasileiros que retornaram à África, um dos primeiros assuntos que interessaram Verger nas suas viagens ao continente africano (Lühning, 2004). Além das anotações de viagens, desde 1946 até a sua morte, em fevereiro de 1996, Verger preencheu pequenos diários citando os lugares que havia visitado naquele dia, as pessoas que fotografou, quantos filmes revelou e, às vezes, até mesmo a hora em que ia dormir. Seus negativos foram organizados por ele de acordo um sistema lógico que não seguia a cronologia, mas uma definição geográfica tão complexa e bem organizada quanto qualquer sistema atual de arquivologia e biblioteconomia¹¹⁹. Trata-se de um trabalho inspirador, cujo estudo pode proporcionar contribuições para diversas áreas de conhecimento, e é fundamental reconhecer o papel ativo da instituição na manutenção do acervo, na continuidade das atividades. Pois se até a morte de Pierre Verger, ele era o presidente e mantenedor da *Fundação*, desde este período ela mantém e disponibiliza todo o material deixado pelo fotógrafo-etnógrafo, e é extremamente receptiva – além de incentivar – a qualquer pesquisador ou interessado que agende uma visita. Esta constante preocupação com o modo de Pierre Verger de criar, organizar e disponibilizar o seu acervo não me parece excessiva, se for reconhecido que este modo sempre esteve conjugado – desde a criação

118 Bonfim (2000) escreve que Pierre Verger “tinha o vírus da pesquisa”. Verger anotava tudo o que via e fazia, tinha uma observação precisa, e até pouco antes de morrer ainda cuidava pessoalmente do projeto e constituição dos seus livros e da publicação de suas fotografias, afirma Bonfim.

119 Ainda neste capítulo, este sistema será detalhado para explicitar a escolha das imagens dessa pesquisa.

da *Fundação* – com o trabalho de colaboradores, com a presença de amigos e outros interessados em divulgar o trabalho do fotógrafo-etnógrafo¹²⁰.

Na página virtual oficial da *Fundação*, uma frase de Verger, retirada do primeiro boletim informativo desta, é elucidativa quanto ao que foi dito sobre o trabalho do fotógrafo-etnógrafo e da instituição:

A criação da *Fundação Pierre Verger* foi a consequência de dois de meus amores: o que sinto pela Bahia e aquele que tenho pela região da África, situada no Golfo de Benin. Ela se propõe, através de seus objetivos e suas atividades, a realçar esta herança comum, oferecendo à Bahia o que ela conhece sobre o Benin e a Nigéria e informar esses países sobre suas influências culturais na Bahia.

Criada em 1988 na casa do fotógrafo-etnógrafo, na ladeira da Vila América, a *Fundação Pierre Verger* foi mantida apenas pelo fotógrafo-etnógrafo até o seu falecimento. Verger se encarregou ainda em vida de passar ao nome da *Fundação* os direitos autorais sobre toda a sua obra. A *Fundação* é, de acordo com as informações do *site* oficial, uma pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, com autonomia administrativa e financeira. Atualmente, os artigos, livros, os milhares de negativos fotográficos, as gravações sonoras, os filmes em película e em vídeo, além de documentos, fichas, correspondências, manuscritos e objetos pessoais, permitem que a *Fundação* continue seus trabalhos. São a sua razão de existência, além de seu modo de sobrevivência. Em 1996, após a morte de Verger, o artista plástico Carybé, seu grande amigo, assumiu a presidência, mas o período de suas atividades foi interrompido no ano seguinte, também por conta de seu falecimento. A partir de 1998, os colaboradores da *Fundação* se dedicaram a identificar, cadastrar, organizar e arquivar – em melhor condição de preservação do que aquela criada por Verger – o acervo da *Fundação*, trabalho que se estendeu até 2002. Neste ano, correspondente também ao ano do centenário de Pierre Verger, uma exposição itinerante foi organizada, com duração de dois anos por entre as diversas partes do Brasil. Devido ao resultado positivo da empreitada, que foi um grande

¹²⁰ Assisti a duas entrevistas dadas por Arlete Soares – cuja fonte desconheço – nas quais ela conta ter criado a editora *Corrupio* em 1979 por acreditar ser fundamental e urgente a divulgação da obra de Pierre Verger.

sucesso, a *Fundação* decidiu manter a produção cultural como uma de suas atividades. Atualmente, a organização de exposições é parte do trabalho dos seus colaboradores, afora a publicação de livros, a preservação do acervo, o acolhimento de pesquisadores, estagiários e voluntários, e o apoio a projetos externos. A *Fundação* mantém desde 2003 uma galeria no centro histórico de Salvador, destinada ao público externo e ao turismo, que comporta as exposições de fotografias de Verger e a venda de livros e outros materiais¹²¹. Também construiu em 2005 o *Espaço Cultural Pierre Verger*, em um terreno anexo à sede oficial, no qual são oferecidas oficinas para as crianças e os jovens dos bairros vizinhos à sede. São oficinas de artes, como música, dança, capoeira, fotografia e desenho, com atividades nos períodos matutino e vespertino, que beneficiam cerca de 300 participantes. Assim, diariamente a *Fundação* está em contato com as crianças que ali passam a caminho das aulas, brincando no tempo livre de intervalo, e que entram em contato com o trabalho do fotógrafo-etnógrafo. Diversas apresentações artísticas têm sido organizadas no *Espaço Cultural*, incentivando a circulação dos moradores da Vila América e de outros bairros da cidade (*Fundação Pierre Verger*, 2008). Angela Lühning declarou em uma entrevista à dissertação de Bonfim (2000) que houve persistência da parte de Verger em manter a sede da *Fundação* nesta casa, ao invés de mudá-la para o Pelourinho, centro turístico de Salvador já pleno galerias, museus e instituições afins. Esta resistência, assinala Lühning, tem o mérito de propor uma nova ordem no panorama de centralização e distanciamento que estudos acadêmicos acabam criando no seu plano empírico.

O trabalho de preservação do acervo é indispensável para a continuidade das atividades da *Fundação*, na medida em que viabiliza uma das suas principais fontes de renda¹²². Além do condicionamento e da catalogação dos 3.500 volumes da biblioteca, das inúmeras cartas recebidas por Verger de amigos e correspondentes, das maquetes de livros e dos arquivos pessoais, desde 2006 a *Fundação* tem um profissional dedicado exclusivamente a higienização e arquivamento dos mais de 62.000 negativos de Pierre Verger. As fotografias ampliadas já estão integralmente digitalizadas e disponíveis no banco de dados para

121 A *Fundação* criou uma linha de bolsas, camisetas, imãs, cadernos e outros produtos com fotografias de Pierre Verger estampadas, que cobre parte do seu orçamento de despesas.

122 Uma parte significativa da receita da *Fundação* advém dos direitos autorais das fotografias.

qualquer pesquisador, e parte deste acervo pode ser acessado através do site oficial da *Fundação*¹²³. Em todas as suas atividades, há atenção para com a acessibilidade, a preservação e a receptividade. Do mesmo modo que fazia Verger, você irá ouvir se um dia passar por ali.

2.2 SOBRE A PESQUISA NA *FUNDAÇÃO PIERRE VERGER*

Para situar brevemente as intenções desta pesquisa quando cheguei à *Fundação*, e como muito se modificou durante as minhas visitas, apresento aqui um resumo do projeto inicial.

Meu projeto de dissertação apresentava uma proposta de pesquisa na qual era previsto o contato com 2.756 fotografias, correspondentes ao total de imagens tiradas na Bahia e na África por Pierre Verger e disponíveis no site oficial da *Fundação*. A intenção dessa análise inicial era entrar em contato com todo o trabalho realizado pelo fotógrafo-etnógrafo nestes dois territórios com o objetivo de refletir sobre a constituição do olhar etnográfico, que ocorreu – no caso de Pierre Verger – pelo contato com a chamada “cultura negra”. A partir deste grande número de fotografias, seria escolhido um pequeno universo de imagens a serem analisadas. Alguns trechos do projeto:

Esta pesquisa irá observar o caminho aproximativo de Verger através das suas imagens, analisando esse movimento duplo: por um lado, a convergência do olhar do fotógrafo com o olhar etnográfico, ou seja, uma aproximação da etnografia; por outro, uma empatia com a cultura negra e a representação dessa cultura em um momento histórico muito particular.

No site da *Fundação Pierre Verger* estão digitalizadas 1.291 imagens do Estado da Bahia e 1.465 imagens do continente africano. É fundamental partir de um número alto de fotografias, pois mesmo que não seja feito um trabalho analítico exaustivo de cada uma, o conjunto delas, associado ao trabalho de pesquisa na FPV e às leituras que serão feitas ao longo dos meses, permitirão reduzir quais imagens utilizar de modo coerente com os meus objetivos.

Entretanto, na defesa do projeto, fui aconselhada a restringir a análise das imagens a Salvador apenas, e também alertada de que o

123

www.pierreverger.org

número final de imagens a serem analisadas deveria ser pequeno. Porém, já no primeiro dia de trabalho de campo, na reunião com Alex Baradel narrada anteriormente, fui aconselhada a manter parte da idéia inicial de pesquisa, ou seja, analisar o trabalho de Verger na Bahia e na África. Para entender o olhar de Pierre Verger, sugeriu Alex, era preciso acompanhar o modo como esse olhar foi construído através do trânsito entre estes dois lados do Atlântico. Durante todo o período que permaneci no campo, entre outras conversas e as leituras, esta sugestão inicial se confirmou como ideal para minha pesquisa. Porém, como o número de imagens encontrado era muitas vezes maior do que o previsto no projeto, reconheci que seria inviável pesquisar todas as fotografias tiradas no continente africano e na Bahia, que efetivamente somavam um total de 24.133 imagens¹²⁴. Tal reconhecimento aconteceu logo nas primeiras semanas de pesquisa, e dediquei o tempo em campo a tentar redefinir com quais imagens iria desenvolver meu trabalho.

* * *

Foi através das leituras de dissertações e teses que percebi a centralidade das pesquisas acadêmicas para o entendimento da obra de Pierre Verger. Sem dúvida, as narrativas sobre Pierre Verger, contadas por seus amigos e conhecidos, ou escritas em reportagens de jornais e revistas, produziram e produzem imagens sobre Verger. Do mesmo modo, e com ainda maior importância, as exposições de fotografias de Verger organizadas ou viabilizadas pela *Fundação* oferecem ao espectador imagens sobre a obra e a pessoa de Verger. Estas imagens se perpetuam através desses meios, dando continuidade ao imaginário acerca dele e construindo novas impressões e reflexões. Além disso, os documentários sobre Verger e as biografias, recentemente lançadas, têm contribuído para um maior acesso ao trabalho do fotógrafo-etnógrafo. Entretanto, apesar da explícita aversão do fotógrafo-etnógrafo ao universo acadêmico, foi este universo que constituiu o cerne do conhecimento atual em torno do trabalho dele. É fundamental, portanto, realizar uma síntese das pesquisas¹²⁵, situando o meu trabalho a partir delas.

¹²⁴ 16.106 fotografias da África e 8.027 da Bahia.

¹²⁵ Decidi por apresentar apenas as dissertações de mestrado, pois creio que já abordei as questões fundamentais acerca dos dois trabalhos de graduação (Mariano, 1996; Souza, 2006), e as pesquisas de doutorado (Pôssa, 2007; Souty, 2007) serão apresentadas ao longo de toda esta pesquisa.

Martini (1999) aborda a fotografia como instrumento de pesquisa para as ciências sociais a partir do trabalho de Pierre Verger. Apesar da análise das fotografias ser feita a partir de imagens fotocopiadas do livro *Dieux d'Afrique*, esvaziando o potencial da reflexão sobre as fotografias em seu conjunto mais amplo, Martini oferece uma densa construção teórica sobre a fotografia em geral. Sua conclusão é de que Verger se torna etnógrafo a partir do trabalho fotográfico.

Bonfim (2000) reflete como as fotografias de Verger do livro *Retratos da Bahia* construíram o imaginário sobre a cidade de Salvador. Sua análise das imagens é pautada por uma metodologia delimitada e objetiva, e afirma que fotografia sintetiza o momento, tornando-o visível. Seu olhar sobre a trajetória de Verger e de Salvador é histórico, e Bonfim conclui evidenciando a contribuição do fotógrafo-etnógrafo para a documentação de uma cidade antes de sua acelerada urbanização e para a afirmação cultural da população negra.

Andrade (2002) dedica um capítulo de sua dissertação à transformação de Verger de fotógrafo a etnógrafo, mudança visível através das fotografias, das publicações e da história de vida. As imagens são entendidas por Andrade como estudos feitos por Verger sobre a religião, nas quais ele registrou suas pesquisas e sua postura de dedicação e respeito. Sua conclusão é voltada para a relação entre Antropologia e fotografia como um todo, e propõe que ambas têm o mesmo instrumento e a mesma intenção, e que Verger era antropólogo, pois nos mostrou um mundo desconhecido.

Rolim (2002) escreve sobre a construção da visão de mundo de Pierre Verger a partir da abordagem sobre a sua história de vida, e pretende assim evidenciar a confluência dos olhares do fotógrafo-etnógrafo para o reconhecimento da unidade cultural entre África e Bahia. Sua análise é, por outro lado (mas com o mesmo objetivo), centrada na obra fotográfica de Verger, que demonstraria a junção da sensibilidade estética com uma conformação social e histórica do indivíduo. Sua conclusão é muito interessante, pois oferece à fotografia um papel ativo na história do fotógrafo: “Foi através da fotografia que Verger mostrou o mundo que enxergou, mas nela também estava contida o homem que captou as imagens” (2002: 140).

Tabosa Jr. (2004) deseja contrapor as teorias dos anos 1940 sobre a identidade nacional com as fotografias do carnaval tiradas por Verger. Pressupondo que as imagens são artefatos culturais que permite reconstruir a história cultural de grupos sociais, Tabosa Jr. analisa as

fotografias como um “desafio de descoberta identitária”, e estabelece um diálogo destas com as teorias patriarcais e elitistas da época, concluindo que Verger retratou fielmente o brasileiro daquele momento, ao mesmo tempo em que superou tais teorias.

Barbosa (2005) analisa a influência do livro *Jubiabá*, de Jorge Amado, sobre a obra fotográfica de Verger. Sua reflexão é centrada nos aspectos populares da cultura baiana nas fotografias de *Retratos da Bahia* e na revista *O Cruzeiro*, e sua análise fotográfica – apoiada na descrição da imagem (forma) e da mensagem (conteúdo) – ressalta tais aspectos. Barbosa conclui que Verger encontrou a Bahia sedutora, colonial e popular descrita por Jorge Amado, e que também enfatizou estes elementos nas suas fotografias, atendendo com isso a demanda da imprensa da época.

Há diversos pontos divergentes nas dissertações, quase sempre relacionados aos dados sobre a história de vida de Verger, tais como a maneira ele foi apresentado a Theodoro Monod, o diretor do IFAN, ou qual a sua relação com a revista *O Cruzeiro*. Há também divergências quanto ao entendimento sobre o que a fotografia representa para a obra do fotógrafo-etnógrafo, e é especificamente neste interstício de concepções e desacordos que este trabalho se insere. Pois se discordo de algumas abordagens das temáticas escolhidas por cada pesquisa, creio serem discordâncias comuns nos estudos acadêmicos, e já apresentei anteriormente as críticas a eles. Assim, o que se torna central é o desacordo com as pesquisas anteriores quanto à reflexão sobre as fotografias de Pierre Verger, e quais as práticas e premissas que foram seguidas para realizar minha análise. De modo geral, penso que as dissertações lidas resvalam em dois pontos: na ausência de metodologias (ou da descrição dos métodos) sobre a análise fotográfica, apesar de afirmarem ser esta central para seus estudos, e um entendimento dúbio da fotografia, por um lado definida como repleta de sentidos e significados, para além do texto escrito, e por outro restrita a um mero registro da realidade, uma inscrição em imagem visual do que foi visto por Verger durante suas viagens e pesquisas.

Foi também pela contraposição entre o meu objetivo inicial de pesquisa, aquilo que era proposto nos diálogos com os colaboradores da *Fundação* e as pesquisas já feitas anteriormente que defini a Salvador e o Daomé como as duas regiões a serem analisadas no meu trabalho. Assim, a partir de tais leituras e reflexões, enquanto realizava a pesquisa de campo, desenvolvi um método de estudo das fotografias no banco de

dados que me permitiu entrar em contato com todas as 12.704 fotografias tiradas por Verger nestes dois territórios.

2.3 SOBRE A METODOLOGIA

O acervo fotográfico da *Fundação Pierre Verger* está digitalizado e todas as fotografias foram inseridas em um programa digital – cujo software é o *Microsoft Access* – criado para organizá-las. As fotografias estão organizadas, como foi brevemente explicado no primeiro capítulo, de acordo com uma classificação geográfica, cuja divisão inicial se refere aos cinco continentes. Estes se subdividem em outras categorias geográficas, relativas aos países destes territórios, que por sua vez também estão divididas entre as cidades dali. Tal divisão não abrange todos os países e cidades, mas apenas aqueles nos quais Pierre Verger fotografou. As subdivisões seguintes, dentro de cada cidade, são diversas e irregulares, nomeadas de acordo com as temáticas das fotografias que fazem parte daquele grupo, podendo se referir a um lugar fotografado, a uma rua, o nome de um artista, assuntos genéricos como arquitetura ou vegetação, uma profissão ou alguma outra categoria criada por Verger¹²⁶.

Pierre Fatumbi Verger tirou 30.772 fotografias da América, 13.463 fotografias do Brasil e 9.025 fotografias da Bahia. Destas, 7.021 são de Salvador, a Boa Terra, como era chamada a capital baiana quando da chegada de Verger, e expressão sempre usada por ele em textos e cartas. Na África, fez 16.106 fotografias, das quais 5.683 são do Daomé. Ainda não sabia quando comecei a trabalhar com o banco de dados da *Fundação* que limitaria minha pesquisa a estas duas localidades. Assim, logo nos primeiros dias em campo, iniciei a “decupagem” e escolhi as fotografias da Bahia (ao invés das da África) como ponto de partida por conta de minha familiaridade com as imagens. Sabia que, além de conhecer o universo fotografado por Verger, os lugares, comemorações, tipos de gente, festas, também teria mais contato com as fotografias baianas.

A obra fotográfica de Verger só foi publicada no Brasil a partir da década de oitenta (Lühning, 1998-1999: 05). Até a sua chegada e instalação em Salvador, em 1946, Verger havia publicado fotografias em nove livros, sendo dois deles compostos apenas pelas suas

¹²⁶ Busquei exemplos próximos ao universo com o qual trabalhei no intuito de facilitar a compreensão do leitor em relação ao modo que o acervo está organizado. Corro o risco, no entanto, de tornar a explicação parecer repetitivo e de o acervo parecer limitado.

imagens¹²⁷. Com exceção do livro *Exposition 37*, uma coletânea de trabalhos expostos na *Exposição Universal de Paris de 1937*, se tratam de álbuns fotográficos centrados em determinado país ou cultura¹²⁸, publicados em Paris, Londres e Buenos Aires, com textos de diversos autores. São fotografias resultantes de muitas viagens de Verger, que desde a morte da sua mãe se dedicava a conhecer o mundo em viagens livres e descompromissadas. Além destes livros, Verger participou de quatro edições da revista *Photography*, da editora *Arts et Métiers graphiques*, de três coletâneas de outros autores ou instituições, e da ilustração de um relatório fotográfico para a *Rubber Development Corporation*, do Peru.

A primeira publicação brasileira foi feita no ano de 1980, *Retratos da Bahia*, uma antologia composta por 259 fotografias tiradas entre 1946 e 1952. Mas o período de 1946 e 1980 foi de intenso trabalho. Verger participou de três álbuns fotográficos coletivos¹²⁹, publicou quatro livros¹³⁰ com apenas as suas fotografias e cedeu outras imagens para ilustrar publicações de muitos autores, como os amigos e antropólogos Roger Bastide, Michel Leiris, Georges Bataille e Alfred Métraux. Além disso, publicou dezenas de artigos, apresentou trabalhos em congressos e, pela primeira vez, escreveu livros sobre as suas pesquisas. Foi neste período que *Dieux d'Afrique* (1954), *Notes sur le culte des Orisá et Vodun à Bahia* (1957) e *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos* (1968) foram lançados.

Dos anos 1980 até 2002, quando houve a revitalização do trabalho de Verger, foram publicados apenas três álbuns fotográficos: *Retratos da Bahia - 1946 a 1952* (1980), *Orixás - Deuses iorubás na África e no Novo Mundo* (1981) e *50 anos de fotografia* (1982). Com o centenário do nascimento do fotógrafo-etnógrafo e o enfoque dado pela

127 Por conta de algumas divergências de dados quanto às publicações de Verger, decidi escolher como referência as informações oferecidas no site oficial da *Fundação Pierre Verger*.

128 Para ilustrar esta característica dos livros, cito aqui os títulos, em ordem de publicação: *En Espagne; Rome: la campagne romaine et l'ombrie; Italie: des Alpes à Sienne; South Sea Islands; Au Mexique; Le Togo e Notre Indochine*.

129 Ver referências bibliográficas de Pierre Verger: *Brésil* (1950); *Viet Nam* (1951); *Indiens pas morts* (1956).

130 *Indians of Peru* (1950); *Congo Belge et Ruanda-Urundi* (1952); *Cuba* (1958); *Bahia de tous les poètes* (1955).

Fundação às exposições¹³¹, o reconhecimento da amplitude da obra de Verger é crescente. Porém, durante muitos anos as fotografias mais conhecidas de Verger eram a do seu primeiro livro publicado no Brasil, e talvez isso elucidie a centralidade desta obra para muitos dos trabalhos acadêmicos.

Afora minha proximidade com as fotografias baianas pelas razões citadas acima, escolhi começar a decupagem a partir dessas imagens por uma questão prática. Por se tratar de uma metodologia em construção, iniciar a pesquisa das fotografias a partir da categoria *Bahia*, composta por um total de 9.025 imagens, me permitia lidar com um número significativamente menor em relação ao acervo da África, composto por 16.106 fotografias.

Porém, e principalmente, para além destas duas considerações de caráter pragmático, não havia parâmetros metodológicos que me guiassem nas minhas escolhas, tornando indiferente o ponto de partida da minha análise. Em outras palavras, apesar dos muitos trabalhos acerca da imagem fotográfica já escritos no âmbito da Antropologia, o caráter multifacetado, ambíguo, polissêmico e interdito da imagem sempre a manteve distante de delimitações metodológicas mais precisas. Mesmo me dedicando há alguns anos ao estudo da fotografia¹³², ainda não consigo construir uma definição precisa, nem saber qual a metodologia indicada para a sua análise. Na verdade, seria difícil até mesmo definir quais as metodologias de análise de imagens fotográficas já existentes. Maresca (1998) aponta haver aí um paradoxo entre as ciências humanas e a época que vivemos, pois as primeiras continuam fechadas à representação icônica enquanto que estamos em um momento de invasão das imagens. Maresca situa a rejeição das ciências humanas às imagens por volta da década de 1920, quando houve a necessidade de se afirmar o seu estatuto acadêmico e científico, enfocando desse modo a teorização, o emprego de métodos

¹³¹ Desde 2002, quando a exposição *O olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger* passou por onze cidades brasileiras, já foram organizadas mais de vinte outras exposições com fotografias tiradas por Verger em diversos lugares – Peru, Japão, São Paulo, Canudos, Espanha, etc – e com diferentes temáticas, tais como a cultura africana, a negritude potiguar, o Brasil de Verger, os deuses negros nas Américas, o *Studio Zuber* e a relação entre Verger e Jean Rouch.

¹³² Desde o ano de 2002, quando entrei para o curso de graduação em Ciências Sociais, participei da Reunião de Antropologia do Mercosul, em Gramado/RS, e tive a oportunidade de assistir a palestra de Milton Guran sobre os agudás. Ao final, conversamos um pouco sobre fotografia, e Guran me recomendou a leitura de *Filosofia da caixa preta*, de Vilém Flusser. Este livro me acompanhou desde então, e sempre retorno à sua leitura, sabendo que ainda falta compreender muito do autor fala.

quantitativos e as reflexões sobre o método. Por outro lado, a inserção da fotografia permitiu a consolidação do estatuto científico à Antropologia, pois as imagens tiradas em campo facilitavam a verificação empírica dos dados de pesquisa. A fotografia foi, portanto, aceita no trabalho antropológico, mas apenas como instrumento, um dispositivo funcional de registro e captura de informações. A análise das fotografias se limitava à captação de dados para inserir na monografia a ser escrita, e muitas vezes as imagens não participavam do trabalho final, ou eram meros anexos, junto com tabelas e diagramas.

Certamente esta situação mudou e há hoje diversos trabalhos dedicados à análise de imagens para além da concepção unicamente instrumental. Apenas para citar algumas abordagens muito interessantes, os trabalhos de Miriam Moreira Leite, Fernando de Tacca, Denise Camargo, John Uriarte são exemplares.

Leite (1993) constrói uma interpretação de fotografias históricas de família a partir de um método pautado nas pesquisas externa e interna à imagem; ou seja, primeiro realizou uma análise das características do contexto da coleção – tamanho, tipo, data, local, fotógrafo, etc. – para em seguida se focar nas intenções do produtor ou conservador, o que ela chama de “conteúdo através da forma”, ou a maneira como “a superfície e o sentido das imagens foram registrados pela câmera” (Leite, 1993: 31). Em um terceiro momento, tenta-se construir séries de fotografias de acordo com o problema estudado, com local ou data. As fotografias são um recurso catártico, e devem ser lidas como um processo decomponível das redes de lembranças, não se trata da leitura como um produto. Apesar de discordar da compreensão que Leite tem da fotografia como um campo de significações diretas e indiretas que devem ser lidas e decompostas, sua metodologia de pesquisa é detalhada e coerente com seus propósitos de pesquisa e com sua teorização sobre a imagem.

Denise Camargo em um artigo intitulado *O achatamento da perspectiva: leitura de uma imagem de morte e violência* (2004) analisa as fotografias publicadas no caderno especial sobre o Brasil da revista francesa *Photo*. Uma das reportagens intitulada *Le sang du Brésil* continha uma fotografia de garotos em uma favela jogando futebol com uma cabeça humana. Na época, 1996, as respostas indignadas da mídia brasileira desmistificaram a imagem, mostrando que se tratava de uma montagem, ilusão criada pelo fotógrafo, apesar da cabeça ser real e estar no campo de futebol enquanto os garotos jogavam, e Camargo a partir daí analisa o papel da fotografia na apreensão do que é real. Ela realiza

um exercício chamado por Vilém Flusser de “deciframento da imagem” e mostra como a fotografia permite dissimulações que, no caso da reportagem aliadas à legenda, cegam o espectador. Refletindo com minúcia sobre a impossibilidade de se jogar futebol com uma cabeça humana, a escritora questiona o fato de uma imagem obtida pelo princípio fotográfico tornar indiscutível o que estamos vendo. Camargo vai além da leitura de uma imagem, e insere elementos do contexto em que a fotografia foi tirada, informações sobre o fotógrafo e uma discussão sobre o imaginário francês acerca da cultura brasileira. Não se trata de uma análise etnográfica da fotografia¹³³, mas a construção da leitura de Camargo explicita alguns elementos interessantes para se pensar em como realizar tal exercício.

As pesquisas de mestrado e doutorado de Fernando de Tacca são exemplos singulares para a análise de fotografias. Fotógrafo e antropólogo, Tacca (1993) convidou e ofereceu câmeras a um grupo de operários da indústria de calçados no interior de São Paulo para que fotografassem alguns temas por dois meses. Um destes temas, a casa, foi escolhido para ser analisado na sua dissertação, que narra esta pesquisa e analisa as fotografias tiradas pelos sapateiros. Tacca afirma que buscou “penetrar a concepção de casa, na visão do operário, pelo recorte fotográfico que ele mesmo concebeu ao fazer-se produtor reproduzido fotograficamente” (Tacca, 1993: 01). Para Tacca, as câmeras fotográficas atuaram na pesquisa como lentes culturais, que produzem um olhar codificado da casa. Os trabalhadores construíram um recorte perceptivo sobre o local onde moravam e o pesquisador pode analisar o produto final, que é tanto as fotografias quanto o olhar deles. A partir dos trabalhos de Roland Barthes, Tacca afirma que podemos pensar com imagens visuais do mesmo modo que pensar com palavras, sem precisar tocar ou ver qualquer coisa. Já em sua pesquisa de doutorado, intitulada *A imagética da Comissão Rondon*, Tacca analisa as imagens produzidas pelas expedições do Marechal Rondon ao interior do Brasil no início do século XX. O ponto de partida é uma inquietação sentida ao descobrir uma foto que era resultado do arranjo do fotógrafo com o enunciador. Passou a buscar uma compreensão dos processos de construção de significação da imagética. Tacca apresenta a história de Rondon e suas expedições, introduz o material que será analisado – fotogramas a serem entendidos como produtos por si mesmos – e explicita sua metodologia.

¹³³ Entretanto tal artigo foi publicado na revista *Studium* do Instituto de Artes da Unicamp e é constantemente referenciada em ementas de disciplinas de graduação em Ciências Sociais.

Sua análise é pautada pela reflexão sobre cada fotograma em sua composição imagética (por exemplo, a posição da câmera) e sobre o conjunto da obra, pois evidencia que algumas fotos foram omitidas do relatório final, examinando o significado dessa exclusão. Tacca realiza com primor uma etnografia das imagens, e seu livro é exemplar na reflexão sobre a metodologia conjugada com uma análise dos muitos aspectos envolvidos na construção de um material imagético institucional.

Para finalizar estes breves exemplos, a resenha do livro *A space on the side of the road*¹³⁴, escrita por John Uriarte, oferece algumas questões interessantes. Neste livro, Stewart apresenta a sua etnografia na região de West Virginia, local intensamente explorado pelo *boom* da mineração norte-americana, e depois esquecido. Stewart deseja apresentar o lugar como um espaço no qual há um campo de significado aberto, de modo a tornar possível pensar sobre as condições de enunciação da pesquisa etnográfica, no qual a cultura reside em um estado de latência não apreensível através de um modelo totalizante ou de um grande esquema. Ao longo do livro, oferece algumas fotografias, e Uriarte mostra em sua resenha que há uma tensão entre as fotografias como um espaço de afirmação e a imagem como um espaço de expansão, pois o texto elabora sua linguagem de modo a evidenciar lacunas e evocações, enquanto que as fotografias afirmam, invocam uma imagem congelada.

Within this understanding of the process of the text, the photographs that run through it are integral. But photographs are troublesome things. As representative images, by nature they are broken free from their initial act of exposure, from that initial shift from observing to mediated recording. Both gesturing toward their moment of conception as well as away from it, toward constructions of sense or meaning. As such, photographs leave open the problematic gap between seeing or perception and the “making sense” of things. Photographic images themselves both invite and resist interpretation (Uriarte, 1995: 119-120).

134 STEWART, Kathleen. *A Space on the side of the road*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

Estas abordagens foram fundamentais na construção da minha pesquisa. Porém, para realizar a análise das fotografias e do banco de dados na *Fundação Pierre Verger* foi preciso conjugar tais práticas e definir uma metodologia de trabalho a ser seguida, baseada em métodos criados enquanto eu realizava a pesquisa. Sem recair aqui na equivocada exigência objetivista de métodos e parâmetros *per se*, espero que a construção desta metodologia permita um diálogo com outras experiências e ajude na elaboração de parâmetros mais definidos de análise. Pois é necessário reconhecer que mesmo *A câmara clara* de Roland Barthes – com sua escolha pelo subjetivo, pelo pessoal e pelo que punge e toca – discorre sobre uma teoria geral sobre a fotografia, explica como realizou a sua “pesquisa”, como escolheu certa fotografia em detrimento de tantas outras. Penso que Sylvain Maresca, sociólogo e fotógrafo, descreve com exatidão a falta que observo nas pesquisas com fotografia em Antropologia:

Quanto a mim, acredito que os especialistas das Ciências Sociais vêm demais através dos seus esquemas de pensamentos e não pensam o suficiente com os seus olhos. Quando o olhar – mas também o ouvir, experimentar, sentir, tocar – consiste somente em verificar a existência de certos fenômenos empíricos e sua conformidade às descrições científicas já estabelecidas, aos modelos teóricos já elaborados; trata-se menos de olhar, uma forma de visão. Esse esforço de verificação reduz singularmente o potencial de questionamento inscrito no ato de olhar (Maresca, 1998: 116).

A importância de tais considerações reside na necessidade de uma reflexão um pouco mais palpável sobre a fotografia quando se pretende desenvolver alguns critérios de metodologia de análise das imagens. Porém, ao contrário do que pode parecer, se é necessário criar critérios de análise e reflexão sobre as imagens, é certo que estes devem também se basear em parâmetros subjetivos. O uso da imagem não deve ser feito em detrimento do seu caráter polissêmico. As ciências sociais não devem adaptar a fotografia para que caiba nos seus parâmetros científicos, mas reconhecer o característico e fundamental da fotografia que, mesmo sem a suposta objetividade da linguagem escrita, permite também desenvolver teorias. Assim, era preciso explorar o potencial do ato de olhar citado por Maresca, e analisar as fotografias não apenas como índices de uma realidade. Este era um reconhecimento

imprescindível em todas as etapas da pesquisa com as fotografias, desde o momento do contato mais amplo com o banco de dados até a seleção daquelas a serem finalmente analisadas. Para tanto, a partir das fotografias da Bahia, comecei o processo intitulado por mim de “decupagem”.

Decupagem é um conceito criado e desenvolvido pela teoria do cinema, e se refere – no seu âmbito técnico – ao método de colocar (a diegese de) um filme no papel, ou seja, de detalhar através da escrita as seqüências e os planos assistidos na tela. O termo surgiu no curso da década de 1910 com a padronização da realização dos filmes e é, sobretudo, um instrumento de trabalho (Aumont; Marie, 2003). Permite o planejamento das filmagens por oferecer uma visão completa, em linguagem escrita, do que aparece em cada seqüência. Pelas mesmas razões, permite a análise do filme.

O processo de decupagem consiste em um exaustivo contato com um acervo fotográfico, neste caso amplo e heterogêneo, para obter caracterizações gerais sobre os grupos de imagens já existentes. Como explicado acima, trata-se de colocar as fotografias no papel, ou seja, detalhar através da escrita os elementos observados nas fotografias. No caso do banco de imagens da *Fundação Pierre Verger*, comecei o trabalho a partir de um número alto de imagens, sem uma definição exata de com quais delas iria trabalhar, com o objetivo de construir esta definição a partir do próprio trabalho. Optei por acessar as fotografias através da divisão por categorias, método já conhecido por mim por ser muito similar ao modo de pesquisa apresentado no site oficial da *Fundação*, e mais simples do que por palavras-chave ou por temáticas, que me ofereceriam imagens aleatórias de diferentes lugares. Em cada categoria, obedecendo às divisões e subdivisões, anotava os elementos principais das fotografias, a data e a numeração daquelas que estavam bem digitalizadas. Havia dois tipos de fotografias no banco de dados: as digitalizadas para as publicações em livros, jornais e revistas, cuja resolução e tamanho permitiam uma boa visualização, e as que ainda não tinham passado por este processo, e eram menos nítidas na tela. Porém, a princípio era difícil estabelecer o que poderia ou não ser incluído na descrição dos conjuntos de fotografias, e tratei de analisar tal obstáculo à análise.

Em uma certa enciclopédia chinesa que se intitula Empório Celestial de Conhecimento Benevolente, está escrito, em suas remotas páginas, que os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b)

embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas (Borges *apud* Foucault, 1968: 03).

Michel Foucault, ao utilizar esta taxonomia de animais de Jorge Luis Borges como mote para o seu livro *As palavras e as coisas*, deseja pensar sobre o limite do pensamento, chegar àquilo que é impossível de pensar, ou talvez questionar se existe tal limite. E conclui, reconhecendo não ser a bizarrice de tais animais que os faz impossíveis, “o que é impossível não é a vizinhança das coisas, é o próprio sítio em que elas poderiam convizinhar” (Foucault, 1968: 04). Foucault propõe que o texto de Borges indica haver uma desordem pior do que a da aproximação das coisas que não concordam entre si: a desordem da impossibilidade de encontrar um lugar comum para todas as coisas. Parece reinar sobre o império das imagens tal desordem, que ele batiza de heterotopia, e que gera o incômodo de ver a linguagem minada, de perder a ordem da gramática através da disposição insólita dos seus elementos. Enquanto buscava as bases para definir como caracterizar os elementos da fotografia de Verger, muitas vezes experienciei o incômodo dos questionamentos de Foucault:

Quando instauramos uma classificação reflexiva, quando dizemos que o gato e o cão se assemelham menos do que dois galgos (...), qual é, portanto, o solo a partir do qual podemos instaurar essa classificação com toda a segurança? Em que “tábua”, segundo que espaço de identidades, de similitudes, de analogias, tomamos nós o hábito de distribuir tantas coisas diferentes e semelhantes? (...) Porque não se trata de ligar conseqüências, mas de aproximar e isolar, analisar, ajustar e encaixar conteúdos concretos; nada de mais incerto, nada de mais empírico (pelo menos na aparência) do que a instauração de uma ordem entre as coisas (Foucault, 1968: 08-09).

Também Vicen Rodríguez (2005) apresenta esta inquietação quanto às classificações das imagens existentes até hoje, e parte de Borges - e dos comentários de Foucault sobre tal taxonomia dos animais

- para elaborar o que chama de uma “iconoteca inteligente”. Iconoteca, segundo Rodríguez, é “um serviço de arquivamento e consulta no qual o material de trabalho seria constituído por imagens” (Rodríguez, 2005: 340). Para construí-la, é necessário lidar com aquilo que ainda não tem nome (e, logo, não pode ser procurado em um dicionário) e com elementos polissêmicos, na medida em que na imagem se lêem simultaneamente múltiplos significados cuja conexão passa pela mesma imagem. Apesar de extremamente interessante e inteligente, a iconoteca de Vicen Rodríguez pressupõe a criação de um sistema de classificação, e já existe tal sistema na *Fundação Pierre Verger*. Os questionamentos apresentados no seu artigo são pertinentes para pensar em como estudar tal sistema de modo que, a partir dele, eu pudesse escolher imagens que iria analisar. Pois Rodríguez aponta que, na escolha de elementos para uma classificação, devemos escolher traços que são pertinentes em detrimento de outros. Mas pergunta: como definir quais são esses traços quando tratamos de imagens?

Ao analisar o pensamento de Sartre acerca da imagem, Laurent Lavaud afirma que a imagem não é nada mais do que uma relação: a imagem é uma relação entre a consciência e o objeto. Assim, para evitar ambigüidades, deve-se tentar retirar o aspecto indiciático da imagem, introduzindo a idéia de consciência e de imaginação (Lavaud, 1999: 68). No livro *L’image* Lavaud reúne as reflexões de diversos filósofos, apresenta trechos de textos e comentários próprios, tendo a imagem como tema central. Sobre Kant, Lavaud analisa o texto *Critique de la faculté de juger*, no qual o filósofo propõe que a subjetividade faz parte do entendimento sobre a imagem: “le dépassement du domaine régi par l’entendement ne s’opère pas par la faculté rationnelle du sujet, mais par sa faculté esthétique” (Lavaud, 1999: 106). Em outro capítulo, Lavaud reflete sobre o texto no qual Roland Barthes analisa o que considera o noema da fotografia: o “isso-foi”. Barthes apresenta aquilo que chama de violência fundamental da fotografia, o fato de ela forçar o olhar para um tipo de acontecimento irredutível. No sentido contrário a Kant, para Barthes a fotografia é essencialmente anti-imaginária. Barthes reescreveu estas proposições, e seu último livro, *A Câmara Clara*, insere definitivamente a subjetividade na análise da fotografia. Apesar de propor aqui a necessidade de uma metodologia e de debates metodológicos que efetivamente construam parâmetros de análise para a fotografia, penso que as reflexões destes filósofos são muito elucidativas quanto à importância destes critérios reconhecerem a potencialidade imaginativa/imaginária da imagem, a interferência inerente da

subjetividade do fotógrafo na análise. Como o sociólogo clássico Max Weber propõe, não pode haver uma análise científica puramente objetiva da vida cultural ou dos fenômenos sociais, pois na ciência social as perspectivas parciais fazem parte da própria apresentação do objeto de pesquisa. Assim, deve-se buscar um conhecimento reflexivo da realidade, infinita, e observada pelo espírito humano, finito, que define um fragmento muito limitado dessa realidade como objeto da compreensão científica, dando-lhe um caráter de “digno de ser conhecido” (Weber, 1983: 88). Esta análise das fotografias segue a crítica de Weber às delimitações rígidas impostas por um “objetivismo da ciência” à configuração científica construída. Desse modo realizei a decupagem das divisões e subdivisões do banco de dados a partir da leitura dos elementos mais evidentes à primeira vista nas fotografias. Os parâmetros básicos da análise cinematográfica forneceram uma base inicial, permitindo a classificação em distintos enquadramentos e ângulos¹³⁵. A interação entre o fotografado e o fotógrafo era sempre observada, pois permitiria compreender as questões consideradas fundamentais para a etnografia. O elemento humano estava presente na maior parte das fotografias, e identificar suas posturas, gestos, movimentos e contextos nos quais estavam inseridos era uma preocupação. No mesmo sentido, o fora-do-campo era observado, para entender o que escapava do quadro criado por Verger. As datas e os números das fotografias que tinham sido digitalizadas com melhor qualidade foram anotados no final de cada item. Porém, além destes critérios iniciais rapidamente assimilados na análise, predominou na leitura das fotografias a descrição dos elementos presentes em cada imagem, que também incluíam as questões apontadas acima. Muitas vezes uma sensação provocada pela fotografia ou alguma informação anterior à leitura eram também anotados. Assim, dentro de cada subdivisão anotava estas “informações”, preocupando-me em criar uma imagem da imagem, ou seja, um texto a partir do qual eu pudesse visualizar as fotografias quando não pudesse mais ter acesso a elas, e

¹³⁵ As metodologias de análise fílmica classificam as cenas de acordo com o tipo de enquadramento feito do plano filmado. Os planos são divididos, grosso modo, em: primeiro plano ou *close*, que mostra uma pessoa enquadrada do pescoço para cima; plano médio, em que o enquadre é feito da cintura para cima; plano conjunto, que evidencia as pessoas e o ambiente de uma cena; e plano geral, que mostra uma área de ação ampla.

que me oferecesse também uma visão geral resumida de cada conjunto de imagens.

A partir de tal definição sobre como descrever em palavras as características das fotografias agrupadas pelas categorias de Verger, dei continuidade ao trabalho de decupagem, observando as fotografias em conjunto para escolher quais seriam analisadas na escrita da dissertação. Em resumo, após o contato com o acervo, classificando cada subdivisão e divisão de acordo com os elementos das imagens, obtive uma visão geral da categoria “Bahia”, e posteriormente da categoria “Daomé”. Trata-se de uma metodologia breve, mas que considero apropriada ao trabalho com um acervo amplo e heterogêneo, e que me permitiu estabelecer os critérios para construir a decupagem apresentada em anexo.

2.4 SOBRE A ANÁLISE DA DECUPAGEM

Eu confundi as aparências de automóveis, árvores e pessoas com realidade e acreditei que uma fotografia dessas aparências seria necessariamente uma fotografia delas. É uma verdade melancólica o fato de que eu nunca serei capaz de fotografar as coisas da realidade e, portanto, só poderei falhar. Eu sou um reflexo fotografando outros reflexos com seus reflexos. Fotografar a realidade é fotografar o nada.

(Duane Michals)

Como foi dito anteriormente, o desenvolvimento dos métodos desta pesquisa foi pautado pela minha experiência anterior com análise de filmes (daí a utilização do termo decupagem), pelas leituras sobre trabalhos com fotografias, e pelo convívio com os colaboradores¹³⁶ da *Fundação Pierre Verger*. Em parte, trata-se de uma metodologia intuitiva, mas desenvolvida a partir dos critérios que estão expostos nesta dissertação, de modo que possa se constituir como um passo na criação reflexões metodológicas mais avançadas para as pesquisas com imagens em Antropologia.

Das vinte e sete subdivisões das existentes nas fotografias de Verger classificadas na categoria *Bahia*, todas referentes a nomes de

136

Todas as pessoas que trabalham na *Fundação* são chamadas, desde a sua criação, quando Verger ainda era vivo, de colaboradores, não de funcionários.

idades baianas¹³⁷, apenas quatro incluem imagens relacionadas ao candomblé, seus praticantes, rituais e festividades: Cachoeira, Vila de San Francisco¹³⁸, Itaparica e Salvador. O que é fotografado por Verger na Bahia são os pescadores na praia, as pessoas nas praças, arquitetura de prédios, fachadas de lojas, animais – quase sempre cavalos, jegues ou burros –, boiadeiros, senhoras gordas e negras na frente das suas casas, paisagens com rios, cachoeiras, céus e folhagens, quase sempre com pessoas por perto, as crianças sentadas distraídas em suas brincadeiras ou posando para o fotógrafo, a construção de um hotel, um antigo casarão em ruínas, pessoas inseridas nestes contextos, e nos seus contextos e afazeres diários, as festividades nas pequenas cidades. São as práticas cotidianas populares, o que as pessoas fazem no seu dia-a-dia, que Verger conheceu e freqüentou, observou com proximidade, mesmo quando eram fotografias que seriam publicadas na revista *O Cruzeiro*.

Nas quatro subdivisões citadas aparecem fotografias com elementos e situações religiosos. As fotografias de *Cachoeira* estão relacionadas às festividades da Nossa Senhora da Boa Morte, uma celebração anual tradicional da cidade de Cachoeira, que dura algumas semanas e é composta por uma procissão, cortejos, missas e sambas-de-roda, celebrados pelas senhoras que compõe a Irmandade da Boa Morte (Marques, 2002). Todos os anos, os moradores da cidade são acompanhados por muitos visitantes e curiosos que aparecem para a comemoração, como aconteceu com Pierre Verger. Trata-se sem dúvida de uma celebração popular religiosa, historicamente católica e tradicionalmente incorporada pelo candomblé, mas as fotografias tiradas por Verger mostram o olhar do visitante, imagens ainda pertencentes ao período em que Verger não era pesquisador. Não é possível definir cronologicamente esta afirmação, e a separação entre um olhar de pesquisador e outro de visitante já foi apontada nesta dissertação como secundária no que concerne o trabalho de Verger, mas é dado um

137 Questionei, durante a pesquisa, a inclusão de *Itapoan* nestas subdivisão da categoria Bahia. Fui informada que no período em que Pierre Verger tirou aquelas fotografias, provavelmente *Itapoan* ainda era considerada uma cidade separada de Salvador, não um bairro da capital, como o é hoje. Lembro-me de meu pai contar que quando criança ia para o bairro de Itapuã passar as férias, pois ali era um região de veraneio, não havia sequer uma estrada asfaltada ligando-a a Salvador.

138 Todo o acervo é classificado na língua materna de Verger. Escolhi manter a grafia das categorias escritas por ele para que futuras pesquisas realizadas a partir deste trabalho não entrem em conflito com pesquisas feitas no banco de dados da *Fundação*.

destaque ao caráter religioso destas imagens tão evidente quanto à presença das mulheres com sua força e velhice conjugadas, quanto a festividade popular nas ruas da cidade. Nas fotografias de *Vila de San Francisco* as imagens são de uma senhora vestida com as roupas características de baiana, com as suas rendas e os colares de contas, mas ela não está inserida em nenhum contexto ritual, se aproximando mais de imagens como as dos boiadeiros, pescadores ou das crianças. Ao contrário, em *Salvador e Itaparica*, há diversas fotografias de rituais do candomblé, de pessoas dançando, tocando instrumentos, em transe, dentro e fora de algum espaço fechado que pode ser reconhecido como um terreiro.

Há uma indubitável artificialidade – até mesmo uma possível estranheza – na separação das categorias por inclusão ou não de aspectos religiosos nas fotografias¹³⁹. Algumas questões, entretanto, me conduziram para a escolha deste critério para definir com quais imagens de Salvador eu iria efetivamente trabalhar na pesquisa. Em primeiro lugar, além de um extraordinário número de fotografias existentes no acervo da *Fundação Pierre Verger*, composto por mais 62 mil negativos, há uma multiplicidade de elementos presentes nas imagens. Ou seja, apesar de concordar com a existência de um “toque Verger” – conceito criado por Claudia Pôssa (2007) para definir características comuns a toda obra fotográfica de Verger –, é preciso reconhecer que são inúmeras as temáticas que o fotógrafo-etnógrafo “captou” com sua *Rolleiflex*¹⁴⁰. Em segundo lugar, a despeito de tal multiplicidade, a maior parte das pesquisas acadêmicas feitas sobre a obra de Verger deu ênfase ao aspecto popular da cultura baiana. Salvador é vista como lugar de sociabilidade, rodeada por pessoas receptivas, trocas de olhares, afeto, como uma terra de práticas populares, samba, capoeira, feiras e festas, como o lugar de trabalhadores comuns, que carregam peso, cozinham e dormem nas sombras das árvores. Através da decupagem das fotografias da Bahia, este aspecto fica evidente, mas foi intensamente explorado em trabalhos anteriores. Em terceiro lugar, foi a partir das reuniões com

¹³⁹ A própria separação das atividades em religiosas ou seculares é arbitrária e centrada em minhas categorias de análise, que ignoram o entendimento do outro sobre suas práticas.

¹⁴⁰ Para explicar tal argumento, vale citar os temas explorados apenas no livro *Retratos da Bahia*, de acordo com Barbosa (2005): paisagens, aspectos arquitetônicos, estivadores, feiras, procissões, festas de largos, comemorações vinculadas ao catolicismo, candomblé, entrega de presentes na lagoa do Abaeté e na festa de Iemanjá, cenas de rua com destaque para os carregadores e dorminhocos, sambas de roda, carnaval, pesca, porto dos saveiros, artistas, literatura de cordel, capoeira, culinária, bondes e futebol.

Alex, dos textos de Verger, das outras leituras e diálogos realizados em campo e, principalmente, da análise das fotografias como um todo, que a religião despontou como uma questão que permitiria refletir sobre a etnografia a partir da obra de Pierre Verger e sobre o olhar etnográfico do fotógrafo.

Foi a partir da análise deste amplo grupo de imagens, no contexto do reconhecimento cada vez maior da importância do aspecto religioso para a reflexão sobre o olhar etnográfico nas imagens de Pierre Verger, que optei por restringir o universo das fotografias da Bahia à Salvador. Este processo ocorreu novamente quando da decupagem das fotografias da África, que ficou restrita às fotografias do Daomé. Apesar de aparentemente dissociadas, estas escolhas estiverem sempre pautadas por leituras e debates acerca da fotografia. Ao mesmo tempo em que eu vivia as experiências do trabalho de campo – tanto nos meses em que frequentei a *Fundação Pierre Verger* quanto no período de leitura do diário, repleto de questionamentos e reflexões – eu lia textos e livros sobre a imagem fotográfica, sobre o trabalho etnográfico, sobre fotógrafos e antropólogos consagrados. Visitei exposições, fiz um curso introdutório sobre a fotografia enquanto técnica, ganhei outra máquina fotográfica, caminhei pelas cidades que passei e morei fotografando pessoas, coisas, lugares, detalhes. Para ilustrar um pouco os dias de escrita dessa pesquisa, transcrevo abaixo algumas linhas que anotei no canto de um folheto da exposição de Lasar Segall que vi no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro:

Encontro fotografias de Pierre Verger em todos os lugares por onde passo. As imagens de Segall do álbum *Mangue*, que acabei de admirar na nova galeria, são (como) fotografias de Verger. Uma mulher de pernas cruzadas, pouca roupa, um olhar lânguido para o pintor, cactos ao fundo. Uma mulher de vestido transparente, sua mão entre suas próprias pernas, suas mãos entre seus pelos, de sorriso oblíquo e olhos triste. As persianas criando sombras nos rostos muito próximos, em *close*, cachimbos nas bocas, luzes e sombras como em negativos fotográficos. Marinheiros acompanhados, rosas na lapela, chapéus. Se a fotografia acentua contornos e aproxima, com efeitos de real, a pintura insinua do mesmo modo. Talvez sejam graus de intensidade, como focar um determinado cenário um pouco mais ou um pouco menos (de tempo, de cuidado, de profundidade). É papel e tinta, é a apresentação de

algo sendo representado, é algum alguém olhando, outro sendo observado. São vários “alguéns”, e cada um exerce seu papel para que determinada realidade exista, para que determinada comunicação se cumpra.

Fotografia é comunicação. *Punctuns* são articulações de significados formando frases inteligíveis entre o receptor e o mensageiro. O receptor só tem esse nome por descuido da linguagem (que também é um eufemismo para não ofender os que falam, é preciso salientar). É necessário um papel ativo no processo comunicativo para que o diálogo se cumpra. Segall e Verger, em algum momento da história, fizeram a sua parte.

Assim, quando finalizei a decupagem das fotografias, além das muitas páginas de decupagem (que seguem em anexo nesta dissertação), eu havia escrito outras tantas páginas sobre a Fotografia (com letra maiúscula, como Barthes escreveria), algumas mais líricas, outras sobre as teorias que estudava, além de guardar em casa vários rolos de filme revelados. Acredito que para compreender minhas reflexões sobre a fotografia, é fundamental apresentar não apenas a metodologia criada na pesquisa, mas o diálogo construído entre escritos e leituras. A partir daí, é possível apresentar enfim minha escolha e a análise das fotografias de Pierre Fatumbi Verger.

2.5 SOBRE FOTOGRAFIA

As fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos. Precisam de um narrador para desdobrar seus segredos. As fotografias são romances que se escrevem sobre elas, dentro delas, com elas. E nada mais desagradável quando se escreve ou se lê um romance do que sentir o olhar indiscreto de um desconhecido ou de um estrangeiro correr acima do ombro. A fotografia não gosta da indiscrição, mesmo que ela a induza muitas vezes. É, talvez, por essa razão, que resistimos à objetiva quando nos aponta, que estamos raramente satisfeitos da imagem que fabricou de nós. Ela dizia ‘demais’, ‘o que não queríamos dizer’, revelava ‘o que não devia mostrar’. É por essa razão, ainda, que as fotografias se acumulam como tesouros, dentro de pastas, de caixinhas, de armários, que elas se escondem dentro de uma carteira. Elas são nossos pequenos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As pequenas peles, as películas, de nossa existência. As fotografias são confidências e memórias.

(Etienne Samain)

Apenas como um exercício da curiosidade, consideraremos que Verger tirou suas fotografias com a velocidade de 125 centésimos de segundo – uma velocidade média razoável para condições normais de iluminação, lembrando que ele não usava tripé – e que suas fotografias se limitam aos negativos existentes na *Fundação*. Se ambas as afirmações fossem verdadeiras, todas as 62 mil fotografias tiradas por Verger nos seus cinquenta anos de fotógrafo teriam levado pouco mais de duas horas para serem feitas, caso houvessem sido tiradas em seqüência. Porém estas duas horas de trabalho, gravadas em folhas de papel por saís de prata sensíveis à luz, guardam algumas décadas de histórias e viagens, muitos anos das vidas de inúmeras pessoas e lugares, um infinito de memórias.

Esse mesmo e intrigante paradoxo (será mesmo um paradoxo?) surge diante de uma velha fotografia de nós mesmos. Ali, reconhecemos um aparente tempo congelado, que gravou nossa feição antiga para podermos nos recordar de como fomos um dia, ao mesmo tempo em que nos deparamos com um tempo móvel e fluído, criador da longa distância entre a imagem gravada no papel e a aquela que vemos no espelho. Boris Kossoy (2007) resume esta sensação ao afirmar que diante das fotografias sentimos tanto a impotência e a consciência de que estamos diante de um testemunho do tempo quanto o reconhecimento de nossos tempos individuais, intransferíveis.

Susan Sontag afirma que as fotografias podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. Filósofa, casada por algumas décadas e até sua morte com uma fotógrafa de muito sucesso, Sontag escreveu ensaios reunidos sob o título de *Sobre fotografia*, e em um deles escreve “Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes” (Sontag, 2004: 28). A metáfora do tempo cortado pela fotografia é recorrente nas reflexões sobre a imagem. Se olhada com cuidado, se trata de uma imagem repleta de significações e boa para pensar: o que seria uma fatia do tempo? O tempo, me parece, seria para esta idéia um grande *continuum* que o clique de uma câmera fotográfica conseguiria dividir¹⁴¹, fatiar, separar em fatias a serem consumidas infinitamente pelos que desejem entrar em contato com aquele momento passado. Philippe Dubois usa a expressão

¹⁴¹ Sobre a relação da fotografia com o tempo, a citação de Rodin é muito pertinente para iniciar uma reflexão: “É o artista que é verídico e é a fotografia que é uma mentirosa, pois, na realidade, o tempo não pára” (*apud* Dubois, 2005: 220).

“o golpe do corte” para explicar a fragmentação temporal e espacial que a fotografia opera, pois ela corta, fraciona, isola e capta não apenas uma extensão do tempo, mas também do espaço, ao “fatiar” um instante e “congelá-lo” em um negativo de colódio úmido¹⁴². “Pode-se dizer que o fotógrafo, no extremo oposto do pintor, trabalha sempre *com o cinzel*, passando, em cada enfocamento, em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o cerca pelo fio de sua navalha” (Dubois, 1994: 161).

A idéia de um corte temporal é repleta de nuances. Gosto, entretanto, de pensar nas múltiplas possibilidades de relações com o tempo evocadas através da fotografia, como aconteceu nas minhas experiências em campo. A fotografia naqueles dias foi a evocação de uma memória da infância vivida ao lado da mãe; foi a possibilidade de entrever um futuro ansiado através das antigas imagens um lugar exótico que se pretende conhecer; foram milhares de imagens que se apresentavam diariamente com exclamações e interrogações, a ser paulatinamente decifradas; foi o mote dos diálogos com fotógrafos, pesquisadores e amigos; foi a comunicação (não apenas verbal) com os desejos de meninos por imagens que mostrassem suas pequenas façanhas.

Gosto também de pensar que o tempo está presente, fazendo-se de instrumento e peça indispensável, no exercício de olhar fotografias. Para observar e analisar tais fatias do tempo, com todos os significados múltiplos construídos pelas pessoas com as quais elas entram em contato, seja durante a sua realização ou quando já existem enquanto objeto diminuto, também é necessário tempo.

Outrossim para fotografar, para ver o invisível, cenas fora do mar dinâmico e agitado ao qual estamos acostumados, é preciso tempo. As imagens do invisível são aquelas que nos fogem durante a dinâmica cotidiana, opostas às imagens encontradas em jornais, e é preciso tempo para vê-las.

O oposto do repórter – e do fotógrafo de guerra – é aquele que vagueia, a câmera na mão, sem direção nem horário, pelas ruas. Ou aquele que, como um paisagista, contempla o panorama do mundo. Eles

¹⁴² A análise de Dubois sobre o processo de congelamento operado pela fotografia é mais ampla e complexa, repleta de outras metáforas como o jogo de xadrez e as brincadeiras de crianças. Porém, para uma breve reflexão sobre o congelamento da imagem, creio ser suficiente a explicação dada acima.

têm calma. Suas fotos têm uma coisa em comum: tempo. Eles sabem esperar. Deixar as coisas se configurarem ante os nossos olhos (Peixoto, 1992: 304).

Pierre Verger assim fotografava, principalmente nos seus primeiros anos de fotografia. Não apenas vagando, mas vagabundeando por aí, como ele mesmo afirmou em um texto de introdução do livro *O olhar viajante de Pierre Verger*, citado por Alex Baradel. Nesse texto, Baradel (2002) afirma que Verger sabia esperar, estar atento ao que vinha em sua direção. Tudo aquilo que de imediato não se estampava tinha espaço e tempo para aparecer para ele com toda a sua força e atmosfera. Assim, conseguia evocar a plenitude que apenas os rostos e paisagens antigos tinham. Suas fotografias são como retratos contemporâneos, com capacidade de nos olhar nos olhos, com uma força e um mistério que lhes parece inerente (Peixoto, 1992). Stephane Malysse afirma que, no universo sensual dos bairros populares de Salvador, olhar de “voyeur sublimado” de Verger se delicia com as diferenças culturais que se espalham em sua frente, que ele observou com tempo bem antes de apertar o clique da sua *Rolleiflex*. (Malysse, 2000: 337). As imagens criadas por Verger são as das fotografias com tempo, que evocam e fazem pensar.

* * *

O exame sobre o tempo a partir do olhar para a fotografia intriga. Roland Barthes, diante da fotografia de um bonito jovem preso e condenado à forca, escreve:

Leio ao mesmo tempo: *isso será* e *isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, *por uma catástrofe que já ocorreu*. Quer o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe (Barthes, 1984: 142).

“Isso-foi” é considerado por Barthes o noema da fotografia, aquilo que assegura que o que vejo agora existiu daquele modo em algum tempo passado. É este o esmagamento do tempo, que a fotografia apresenta sem pudores para os que a lêem. Não encontro mais pelas ruas

de Salvador aquilo que me é dado a ler nas fotografias de Pierre Verger. O saudosismo das pessoas ao meu redor para com o “isso-foi” daquelas imagens era recorrente durante meus dias em campo. A baianidade do cotidiano perdida era citada nas conversas e nos trabalhos acadêmicos lidos (Bonfim, 2000; Barbosa, 2005). Contudo, creio que parte da riqueza das imagens está no que se cria a partir da sua leitura. Ao introduzir a idéia do *punctum* na análise da fotografia, Barthes reconhece esta riqueza, pois tal conceito está ligado àquilo que atinge o leitor a partir de uma força metonímica, e não da decodificação unívoca e padronizada da imagem. O *punctum* é a força que me toca, aquilo que me advém e me afeta na fotografia, algo presente em um detalhe e repleto de afeição. Se o *punctum* se refere mais a uma reação do que a uma leitura, como afirma Ronaldo Entler (2006), pode estar ligado ao saudosismo dos discursos acerca da antiga Bahia perdida. Porém, a reação que a imagem desencadeia no leitor permite construir algo a partir da fotografia. Olga Von Simon (2005) escreve um artigo intitulado *Imagem e memória* no qual conta da sua experiência com um sambista paulista que usava fotografias para reconstruir a sua trajetória de vida ligada ao carnaval. Depois de muitas sessões de rememoração, o sambista confessou que esse processo – provocado pelo exame de imagens e pela atuação dos pesquisadores – lhe trouxe inspiração para a composição de mais quatro sambas. A conclusão de Von Simon após a descoberta da reação dos diversos grupos culturais ao seu passado imagético é que o registro imagético é um texto orientador de nossa cultura ocidental. Não apenas um texto orientador, creio, mas – como mostrou o sambista – uma fonte para criações e recriações. Não por acaso, Verger dizia que não gostava de ver outras fotografias, pois interferia no seu modo de fotografar (Verger, 1996). A memória em forma de imagens cria outras imagens, tanto mentais quanto materiais. A memória ficcionaliza. Sem dúvida, como afirmou Kossoy, a fotografia é memória, e com a memória ela se confunde. Não obstante, e mais raro e premente de reconhecer, olhar fotografias e reconstituir histórias implica um processo de recriação de realidades. No caso de Pierre Verger, como foi ressaltado por muitos dos trabalhos acadêmicos escritos sobre a sua obra, a realidade construída a partir das fotografias de Verger criou imaginário sobre a cultura baiana e religiões afro-descendentes. Tal fenômeno acontece a partir do diálogo entre as imagens que vemos e aquelas que temos em nosso imaginário, nossas imagens mentais. Boris Kossoy propõe que esse exercício mental de reconstituição é quase intuitivo. A imagem é descongelada e

desmontada, e reconstrói o passado ao mesmo tempo que constrói ficções. Tal idéia é proposta em diversos de seus escritos, e no livro *Os tempos da fotografia* ele resume:

Imagens técnicas e imagens mentais interagem entre si e fluem ininterruptamente num fascinante processo de criação/construção de realidades - e de ficções. (...) Podemos imaginar um diálogo entre as imagens e com as imagens? Creio que podemos imaginar como o fenômeno ocorre. Não se trata, obviamente, de um diálogo convencional. Trata-se de um diálogo mudo, subliminar, sensível e inteligente, que, diante de uma foto ou de um conjunto de fotos, é gestado entre o nosso olhar e a nossa mente (Kossoy, 2007: 147-8).

Creio, porém, que há mais facetas nessa separação dual entre imagens técnicas e imagens mentais do que Kossoy propõe. Nesse sentido, Miriam Moreira Leite (2005) oferece outro elemento que nos ajuda a refletir sobre a memória e sua capacidade de guardar e criar imagens. Trata-se do bloco mágico, instrumento de pesquisa criado na década de vinte que hoje é usado como brinquedo infantil. É composto por uma folha externa de plástico que fica intacta após cada anotação e uma base de cera que conserva as anotações, separadas por uma folha dupla de papel transparente. Cria desse modo um mecanismo com ilimitada capacidade receptora, conservando no interior as folhas permanentes com o que foi inscrito sem que se precise renovar a superfície receptora, nem destruir as anotações anteriores. Para Leite, o bloco mágico é a descrição do mecanismo da memória, colhe percepções do exterior e as conserva até que sejam evocadas, do mesmo modo que se conserva sempre limpo para novas inscrições.

Ambos os argumentos são parciais em relação ao conjunto dos trabalhos de Kossoy e Leite¹⁴³, mas se unirmos a idéia do bloco mágico com a de imagens mentais e técnicas, podemos chegar a uma conclusão

¹⁴³ Boris Kossoy apresenta uma reflexão sobre a fotografia inserida no universo cultural e na história na qual analisa a imagem como portadora de realidades que podem ser apreendidas e reelaboradas a partir do imaginário. Leite realiza um trabalho amplo e rico com álbuns de família no qual a memória recebe papel de destaque para compreensão das relações entre as pessoas e suas fotografias. Não pretendo resumir aqui a obra de ambos, simplificando pobremente suas discussões, mas apenas recortar duas metáforas utilizadas por eles para construir uma reflexão no sentido do entendimento que desejo para compor a idéia de ficcionalização.

interessante: a mente apreende imagens técnicas e as inscreve na base de cera da memória, base interna do nosso bloco mágico mental; porém, sabemos que há outras imagens ali inscritas, e não apenas imagens, mas sensações, experiências e reflexões. Desse modo, as imagens vão se acumulando, mas também vão entrando em diálogo com o que já ali reside, de modo que cria imagens ao mesmo tempo que as evoca; é importante reconhecer que a memória não é um folha intacta de plástico, na qual escrevemos nossas percepções, que ficam marcadas apenas um nível um pouco abaixo da nossa mente; assim, o diálogo mudo entre nossa mente e nosso olhar proposto por Kossoy acontece, mas ele evoca outras imagens que estão guardadas na memória, nas muitas camadas de registro do nosso bloco mágico. Apenas dois pontos faltariam para completar nosso argumento: infelizmente – ou talvez felizmente – não conseguimos registrar as imagens, percepções e informações externas de maneira integral, mas apenas e sempre parcialmente, e no ato de registro perdemos, ocultamos ou mudamos partes do que existe. Segundo, e é aqui chegamos a conclusão principal, o diálogo entre as imagens mentais e as imagens técnicas dentro do bloco mágico da nossa memória engendra um processo de ficcionalização, de criação.

* * *

Luiz Eduardo Achutti na apresentação do seu livro *Ensaio (sobre o) fotográfico*, celebra:

Os alarmistas, convencidos da provisoriidade das coisas, já anunciam o soterramento do analógico pelo digital. Eles não sabem que os novos meios, as novas tecnologias, engendram novas linguagens. E que as linguagens convivem, dialogam. Como filho deste milênio que finda, quero festejar a materialidade das coisas. As tintas, as pratas, os corpos. O peso, as texturas, o tato (Achutti, 1998: 05).

Pierre Fatumbi Verger fotografou durante toda a sua vida com máquinas fotográficas *Rolleiflex*. Revelou seus próprios filmes mesmo nas condições mais adversas, mesmos em lugares ermos e remotos. Tirou a grande maioria das suas fotografias em preto e branco, a não ser quando nas raras situações em que recebeu uma encomenda específica de trabalho. Entretanto, as linguagens dialogam e convivem, e os debates que engendram as imagens digitais ajudam a pensar em algumas questões que nos tocam. Arlindo Machado consegue resumir tais questões ao analisar qual o impacto da eletrônica para a fotografia,

mostra que torna-se cada vez mais difícil, por entre imagens granuladas, mosaicadas, estilizadas, translúcidas e flamejantes, saber o que ainda é “foto-grafia, ou seja, registro da luz sobre uma película revestida quimicamente e o que é, por outro lado, metamorfose, ou seja, conversão dos grãos fotoquímicos em unidades de cor e brilho, matematicamente controláveis, às quais damos o nome de *pixels*” (Machado, 2005: 310). Mas tal mudança na fotografia é apenas parte de um grande movimento maior, cuja consequência mais óbvia e alardeada é a perda do valor desta como documento. Agora, todas as fotografias são suspeitas.

Além de tal suspeição, outro efeito é que a imagem passa a se oferecer como texto para ser decifrado, não mais como paisagem a ser contemplada. Cai por terra o mito da objetividade fotográfica e a fotografia (eletrônica) se torna uma produção do visível, um efeito de mediação. “Fotografar significa, antes de qualquer coisa, construir um enunciado a partir dos meios oferecidos pelo sistema expressivo invocado, e isso não tem nada que ver com reprodução do real.” (Machado, 2005: 315).

Se as teorias que abordam a fotografia como signo de verdade ou reprodução do real são questionadas com mais intensidade na era da fotografia eletrônica, no cinema o efeito de real¹⁴⁴ vem sendo pensado há muitos anos. Marc Henri Piauult questiona sobre o problema entre o real e a ficção em um artigo do livro *Imagem e memória: ensaios de antropologia visual*. Piauult afirma que a utilização da imagem apenas como instrumento auxiliar do discurso verbal e, mesmo assim, quando se aproxima de uma objetividade visual, representando a realidade em questão, é resultado da desconfiança da Antropologia para com a imagem. Mas que não há imagem sem *mise-en-scène*, assim como não há escrita sem elaboração ficcional e, portanto,

“[o]s procedimentos de registro de imagem e som não são simples apanhados de dados mas uma démarche de conhecimento. Documentar o real é um empreendimento que não pode esvaziar os meios de

144 Conceito cunhado por Roland Barthes (1988) a partir da análise da narrativa ocidental na literatura. Trata-se de uma “ilusão referencial” e representa uma desintegração do signo pelo contato direto do objeto com sua expressão. O texto ganha o estatuto de realidade em nome de uma plenitude referencial, pois oferece uma idéia de realismo a partir da idéia de “ter-estado-presente”.

ficcionalização. O ato poético da descoberta, o estabelecimento de relações entre elementos que até então estavam separados é com efeito o empreendimento ficcional de que nós reclamamos o uso e o reconhecimento” (Piault, 2001: 169).

O exemplo de Robert Flaherty é apresentado por Piault como uma possibilidade de precisar a ficcionalização como uma operação antropológica legítima. Pois no seu filme *Nanouk of the North*, primeira obra cinematográfica considerada parte do repertório da antropologia visual, Flaherty apresenta tudo o que poderia se opor a uma idéia de autenticidade etnológica: “mise-en-scène, seletividade das seqüências e o meio material e técnico, dramatização abusiva, manipulação das relações sociais, reconstituições escondidas, trucagens, interpretação tendenciosa e finalmente o etnocentrismo da visão” (Piault, 2001: 163).

Ou seja, os mecanismos de documentação podem fazer e fazem uso de meios ficcionais, criativos e imaginários para produzir uma idéia de objetividade. O real da fotografia, que se constrói a partir da proximidade desta com o seu referente, não pode ser entendido em detrimento das possibilidades de criação existentes tanto no ato de fotografar quanto no de observar uma fotografia. Tais atos não são necessariamente voluntários, mas fazem parte dos próprios modos de recepção da fotografia, assim como de quaisquer imagens e informações externas ao indivíduo.

Vamos, sim, festejar a materialidade das coisas. E vamos, também, celebrar as múltiplas leituras que tal materialidade oferece.

* * *

A imagem em si não é falsa ou verdadeira, afirmou Joly Martine no livro *Introdução à análise da imagem*. É a leitura que define seu estatuto, bem como o que se diz sobre ela e como ela é representada. Martine tira, assim, a possibilidade da imagem produzir significação independente, desvinculada do seu contexto. De modo geral, há uma expectativa da complementaridade entre texto e imagem, de modo que a explicação de um fica condicionada pela presença da outra, com pesos nem sempre equitativos entre eles. Há alguns debates sobre a leitura e a recepção das fotografias. Vilém Flusser, filósofo cuja leitura norteou meu entendimento da fotografia desde o princípio, é mordaz na sua concepção. Para Flusser, de modo geral, todas as pessoas possuem um aparelho fotográfico, assim como sabem ler e escrever textos. Mas se quem sabe ler, sabe também entender textos, o mesmo não acontece

com a fotografia¹⁴⁵. Pessoas são programadas pelos aparelhos de publicidade para comprar aparelhos fotográficos. Escolhem aparelhos menores, mais baratos, automáticos e fáceis, estruturalmente complexos, mas funcionalmente simples de manipular. Assim, podem fotografar bem sem saber o que acontece no interior do aparelho. O aparelho exige de seu possuidor que ele tire muitas fotografias. Flusser faz analogias com vícios e armas, para explicar os dois resultados de tal relação: as pessoas não saberem mais ver, só através do aparelho fotográfico, e uma torrente de fotografias é gerada. Além disso, as fotografias são recebidas com desdém e desprezo, podem ser recortadas, amassadas, rasgadas. Assim, as pessoas contemplam uma fotografia da guerra do Líbano no jornal, e estabelecem com a cena a mesma atitude que tiveram para com a fotografia: recortar, rasgar ou guardar. Além disso, o artigo é lido em função da fotografia, ela “ilustra” o artigo: “Este só é texto no curioso sentido de ser pré-texto da fotografia. (...) No curso da História, os textos explicavam as imagens, *desmitificavam-nas*. Doravante, as imagens ilustram os textos, *remitificando-os*” (Flusser, 2002: 56). Doravante, a imagem nos manipula, vemos a guerra do Líbano de acordo com o sentido que a fotografia nos oferece, pois estamos cansados de explicações. “Explicações nada adiantam se comparadas com o que se vê” (Flusser, 2002: 57). A realidade da guerra do Líbano, como qualquer realidade, está na fotografia. Podemos ver o que a fotografia significa por ela mesma. E assim, a fotografia vai modelando seus receptores, desviando sua faculdade crítica, criando um círculo mágico em torno da sociedade, o universo das fotografias. E Flusser finaliza: “Contemplar tal universo visando a quebrar o círculo seria emancipar a sociedade do absurdo” (Flusser, 2002: 59).

Há diversas outras possibilidades de entendimento acerca da recepção da fotografia. Roland Barthes divide o ato fotográfico entre três práticas (ou emoções, ou intenções, ele propõe): o *spectator*, o *operator* e o *spectrum*¹⁴⁶, e se posiciona como o primeiro, que somos todos nós, sujeitos que vemos fotografias em jornais, arquivos, livros e álbuns. Se inicialmente Barthes analisa vinte e quatro fotografias e usa seu prazer como mediador da análise, em um segundo momento ele se

¹⁴⁵ Atualmente, tal raciocínio é aplicado também à leitura e escrita, daí a criação do conceito de analfabeto funcional, aquele que, apesar de conseguir ler, mas não interpretar frases e textos.

¹⁴⁶ Apresento apenas brevemente as idéias de Barthes, como exemplo em contraposição à análise padrão do *spectator* e em comparação com Flusser. Mais adiante estas idéias serão discutidas com mais cuidado.

permite ir a si mesmo para encontrar “a evidência da Fotografia”. Poucas são as pessoas que, ao se colocarem o objetivo de analisar fotografias, descortinaram a si próprias nesse exercício, entregando seus limites, explorando seus próprios olhares. De modo geral, o papel do observador – *spectator* – é aceito como central, sua presença é reconhecida e considerada. Em muitos casos, o pesquisador se coloca no lugar do observador, mas poucos se permitem refletir sobre a posição na qual se encontram. Apesar de uma proposta de análise da fotografia a partir de um crivo histórico e social, pautada por uma acidez fenomenológica crítica, distinta da subjetividade barthesiana que pretendo incorporar à minha análise das fotografias de Pierre Verger, poucos teóricos souberam entender a multiplicidade da relação entre o aparelho, o fotógrafo e o leitor da fotografia como Flusser.

* * *

Susan Sontag afirma, em um dos ensaios de *Sobre fotografia*, que tirar fotos sempre foi interpretado de duas maneiras bem distintas: ou como um ato consciente de conhecimento lúcido e sensível, ou como um modo de confronto intuitivo. Se não há dúvidas, afirma Sontag, quanto ao fato da fotografia ter ampliado o reino do visível¹⁴⁷, há uma divisão entre os fotógrafos, entre os que oferecem ao inconsciente os méritos de suas imagens e os que defendem o domínio da arte que realizam. Pierre Verger é conhecido por pertencer ao primeiro grupo. Em diversos momentos de sua vida, através de entrevistas ou textos, afirmou que não escolhia o que fotografava, e que deixava ao seu inconsciente a tarefa de decidir o momento do clique, a escolha da cena. “Quando tiro uma fotografia, não sou eu que fotografo, mas alguma coisa dentro de mim que aperta o clique, sem o meu próprio domínio” (Verger, 1991, tradução nossa).

Ao tentar analisar essa “alguma coisa” que em Verger fotografava, Stéphane Malysse mergulha no universo imaginário do fotógrafo-etnógrafo, analisando tanto o seu discurso sobre o ato fotográfico quanto suas imagens. Malysse busca nas fotografias os detalhes sobre essa estética do inconsciente assumida por Verger, e afirma que não existe nesse discurso nem nas fotografias uma pretensão de neutralidade, de objetividade ou de metodismo. Malysse afirma que Verger parecia apenas querer fabricar lembranças da sua própria existência, apesar de dizer que gostava de fotografar as pessoas para si mesmo, sem pensar nos futuros visuais das suas imagens. Comparando a

147

Pelas possibilidades de aproximação e de sondagem à distância.

sua própria experiência com a de Verger, ambos franceses, pesquisadores e fotógrafos tendo um contato inicial e deslumbrado com a cidade de Salvador, Malysse evidencia como uma infância imersa na cultura visível da França cria uma educação do olhar. A importância do visual na cultura baiana e a distinção do modo como as pessoas se oferecem às fotografias em Salvador em contraposição à França são exemplos desses aspectos, aponta Malysse. Qualquer visão do outro é profundamente condicionada pelas formas e figuras do senso comum que o *voyeur* escolhe no seu vasto campo de visão. No caso de Verger, me parece haver uma busca por condicionar seu olhar para uma certa anti-educação, por se opor ao que aprendeu durante essa infância e adolescência burguesas na Europa.

Verger insistia no fato de fotografia ser mera memória, e que ele fotografava apenas o que lhe agradava. O que se vê depende de quem olha, afirma Malysse. Mas se o olhar filtra, não consegue filtrar tudo, e algumas recordações do passado são reencontradas, reiteradas e guardadas. Ao mostrar que uma memória visual se esconderia por trás dessa máscara da espontaneidade do discurso de Verger sobre o ato fotográfico, Malysse sugere que Verger protegia seu olhar através das afirmações sobre o inconsciente. O inconsciente seria uma balastrada entre os seus olhares mais pessoais, ousados, e sua clara consciência da imagem e da sua recepção pelo outro (Malysse, 2000).

Se a separação entre os domínios do inconsciente e do consciente é fundamental para o campo da psicologia e psicanálise, nas reflexões sobre as imagens existem caminhos unificadores, que permitem compreender melhor os discursos duais sobre a natureza do ato fotográfico. Também Lucia Santaella, filósofa e semióloga, divide o mundo das imagens em dois domínios: as imagens como representações visuais, a saber, desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas e infográficas; e o domínio imaterial das imagens na nossa mente, composto por visões, fantasias, imaginações. Entretanto, ela afirma que esses domínios são inextricavelmente ligados, pois se alimentam em uma circularidade infinita e incomensurável. “Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais” (Santaella, 2005: 15).

Afora esta reflexão da semiótica, creio que a idéia de inconsciente na obra de Verger está diretamente relacionada com sua formação em proximidade ao surrealismo. O fotógrafo-etnógrafo

durante seus anos na França esteve em contato com figuras de destaque do surrealismo e participou direta e indiretamente de grupos do movimento. Porém, o surrealismo como inspiração pode ser percebido em inúmeros momentos da sua obra, na aversão ao intelectualismo, no gosto pelo popular, na busca pelo diverso, na realidade apresentada em suas estranhas facetas (Pôssa, 2007). Mais do que uma balaustrada, como afirma Malysse, o inconsciente para Verger é uma forma de apreensão da realidade, tanto quanto a etnografia, como será melhor discutido mais adiante. As fotografias de Pierre Verger parecem ser inspiradas no surrealismo etnográfico proposto por James Clifford (1998), ou seja, uma atitude e uma atividade em relação à ordem cultural, preocupada com a fragmentação e com a justaposição de valores culturais, com a subversão da realidade ordinária a partir do seu questionamento, questionamento das formas e apelo ao exótico e ao paradoxal. Penso que uma reflexão teórica sobre a presença do inconsciente nessas imagens deve considerar este debate.

* * *

Para finalizar esta reflexão sobre a Fotografia e a fotografia de Pierre Fatumbi Verger, algumas idéias de Susan Sontag podem ser pertinentes. Fotografias são “nuvens de fantasia e pílulas de informação”, propõe Sontag (2004), elas tiram partido da arte e do real simultaneamente, pois parecem objetos encontrados quando na verdade são artefatos. Tais afirmações de Sontag, apesar de não estabelecerem quais as definições de artefato, arte ou real para ela, e talvez por causa disso, se aproximam do entendimento que aqui se pretende ter da fotografia. Se existe de fato uma resistência da Antropologia para o ficcional, que indubitavelmente vem sido discutida e problematizada, se o real não pode ser documentado sem o uso da ficcionalização, e a fotografia tem também o caráter de documento do real entre as suas mais imediatas atribuições, se fotografar é construir um enunciado e, ao fim e ao cabo, todas as fotografias são suspeitas, por que não conceder a elas a liberdade de despertarem efeitos de real e efeitos de fantasia naqueles que as observam, tanto quanto naqueles que as criam? Afinal, “(...) a realidade se percebe mas também se sente e é compreendida através de pessoas que a vivem e a inventam” (Piault, 2001: 165).

A separação entre a fotografia de valor documental e de valor estético perpassa as próprias discussões de Pierre Verger sobre suas imagens, como foi citado anteriormente. Perpassa também os discursos de outras pessoas sobre a obra do fotógrafo-etnógrafo e, de modo mais preocupante, perpassa os debates sobre a fotografia na Antropologia.

John Collier Jr. é um pioneiro nos estudos em antropologia visual e escreve um artigo intitulado *Visual anthropology's contribution to the field of anthropology* no qual conta como começou a sua inserção nesse campo, a partir de quais experiências e as inquietações surgidas. Collier narra que instalou seu arquivo de imagens no mesmo espaço que um enorme banco de dados de uma equipe de pesquisa e ficou surpreso, pois ninguém olhava para suas imagens. Ao questionar as razões, foi respondido como “nosso grupo não sabe como olhar para as fotografias”. Outro professor afirmou que o problema não é que as fotografias não sejam boas, é que elas são boas demais. Assim ele passou a pensar sobre o papel da fotografia nas pesquisas antropológicas, relacionando-o com conflito entre objetividade e subjetividade que era proeminente no período. Havia então uma preocupação em não poluir os dados com reflexividade pessoal, mas Collier Jr. conta que todos os seus registros eram uma ponte íntima entre ele e as pessoas diante da câmera. O artigo é historicamente muito interessante, pois situa o nascimento de uma série de questionamentos que até hoje ainda são recorrentes para a Antropologia. Situa, assim, uma discussão dentro da reflexão sobre como usar fotografias como instrumento de coleta de dados durante o campo. Porém, tal visão instrumental tornou-se hoje apenas uma das possibilidades de pensar sobre a fotografia para a Antropologia. Foi com esse uso, o de instrumento para pesquisa, que Pierre Verger contou ter usado a fotografia, após parar de fotografar. Como pesquisador e antropólogo – posição, vale ressaltar, que ele nunca aceitou – ele utilizou suas fotografias para criar o diálogo entre Brasil e África, mostrar as pontes culturais existentes entre os dois continentes, estabelecer uma comunicação inicial. Porém, seu trabalho como antropólogo através das imagens vai muito além do seu discurso enquanto pesquisador e fotógrafo¹⁴⁸. Esta certeza é pautada por e está na base de todas as reflexões aqui apresentadas sobre a Fotografia.

Esther Hamburger (2000), em uma resenha sobre o livro *Desafios da Imagem*, afirma que a Antropologia desenvolveu aparatos

¹⁴⁸ As fotografias de Verger carregam as características apontadas por Carlos R. Brandão (2004): elas valem não apenas pelo que dizem, mas pelo que fazem acontecer; elas não retratam de maneira uniforme o existir de algum fato, mas o desafiam; elas são uma inscrição e um recorte, sempre imperfeitas e incompletas, mas constroem um “saber do mundo” diferenciado; elas tornam visíveis cenários da vida e do desejo e são um momento de descobertas e de trocas de sensibilidades; elas tocam e, sobretudo, são boas para olhar e para pensar.

conceituais sensíveis à problemática das determinações simbólicas, bem como uma abertura para comunicação e compreensão de especificidades da imagem. Pois na medida em que o mundo que vive uma integração inédita de estruturas e linguagens, aparatos conceituais sensíveis à relatividade das definições de sujeito e objeto, às complexidades da autora e à pluralidade de perspectivas que constituem a realidade têm muito a contribuir para elaborações filosóficas e estéticas da imagem e da cultura.

Outras abordagens estabelecem a relação entre a fotografia e a Antropologia (ou a etnografia), como o artigo de Sylvain Maresca (2005) no qual analisa o trabalho do fotógrafo finlandês Jorma Puranen em comparação com o da etnologia. Tal comparação é possível, segundo o autor, pelas muitas semelhanças entre o trabalho de Puranen e o fazer etnográfico. Logo no início do texto, as semelhanças se tornam evidentes: durante muitos anos, Puranen conviveu com os lapões, apesar de sua intenção nunca ter sido a de fazer um trabalho de campo, mas sim de fotografar; ele teve uma senhora que o acolheu e o introduziu no grupo, como uma espécie de informante; Puranen sempre esteve em diálogo com o grupo quanto ao resultado do trabalho, um retorno do material produzido. A reflexão sobre o retrato, em que o modelo tem participação ativa, e todas as particularidades dos lapões e do trabalho de Puranen, são de grande contribuição para as reflexões sobre a imagem na Antropologia a hoje. Porém, Maresca recai em uma supervalorização do trabalho do fotógrafo (e da arte) em detrimento do fazer etnográfico e do saber intelectual, estabelecendo uma dualidade desnecessária entre ciência e arte. O imaginário e o simbólico, por exemplo, não são dimensões completamente opostas ao trabalho dos antropólogos. Elizabeth Edwards consegue resolver esta equação entre a “ciência do homem” e a arte de modo ideal para concluir o debate. Ela aponta para o fato de as considerações antropológicas sobre a fotografia estarem centradas em manuais de métodos e trabalhos de análise pautados em um enfoque realista. Edwards propõe que:

Photography can communicate about culture, people's lives, experiences and beliefs, not at the level of surface description but as a visual metaphor which bridges that space between the visible and invisible, which communicates not through the realist paradigm but through a lyrical expressiveness (1997: 58).

A consolidação da disciplina pressupôs a exclusão da fotografia, ou seu confinamento no campo da arte. Porém, o conhecimento não é a convergência de uma série de teorias consistentes que seguem um caminho linear ideal, mas trata-se de um oceano de alternativas incompatíveis. Desse modo, é fundamental incluir argumentos fora dos cânones, nas margens, em mundos oníricos que enfrentem o mundo real no qual acreditamos habitar. Evidenciar as qualidades particulares da fotografia – sua fragmentação, deslocamento e linearidade não-narrativa – permite restaurar sua contribuição concreta à Antropologia.

Capítulo 3
Uma etnografia das imagens

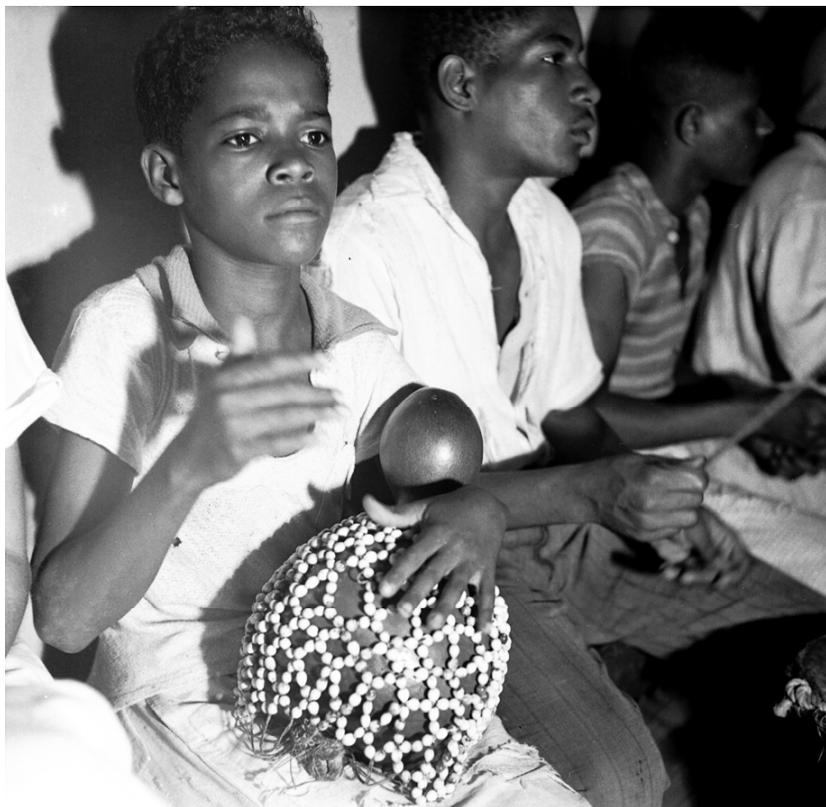


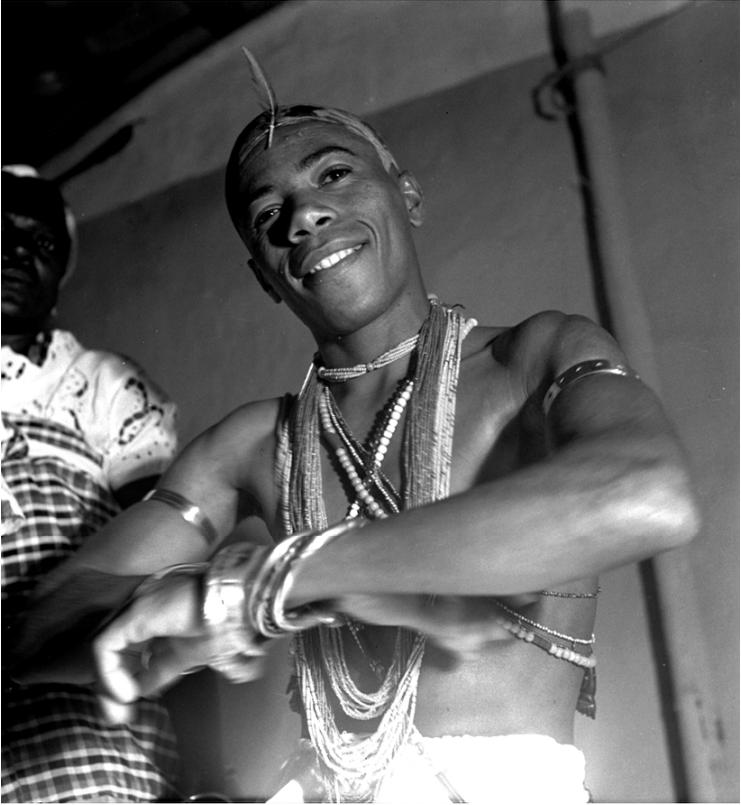






















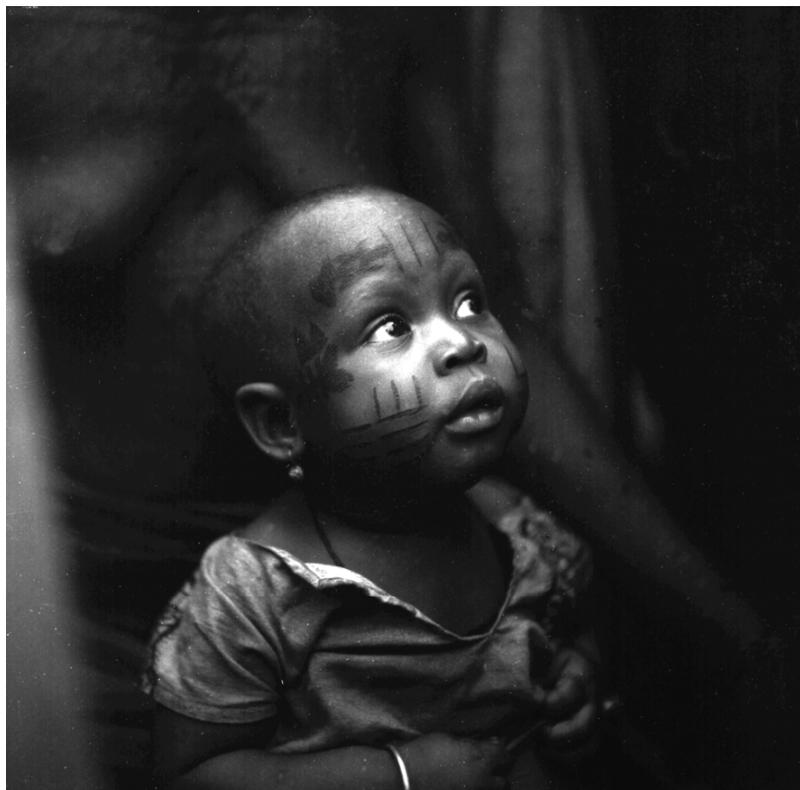












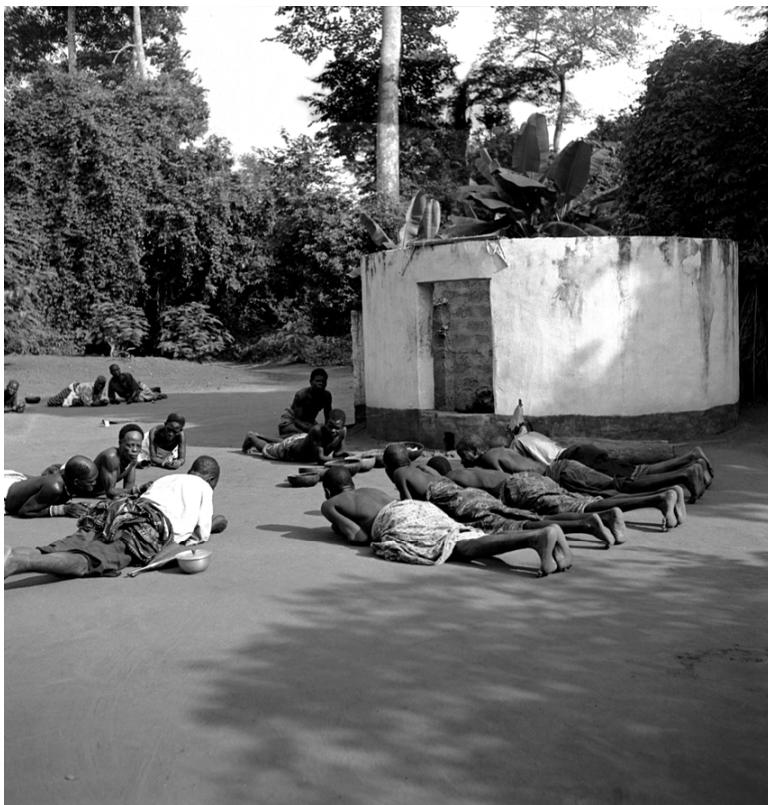


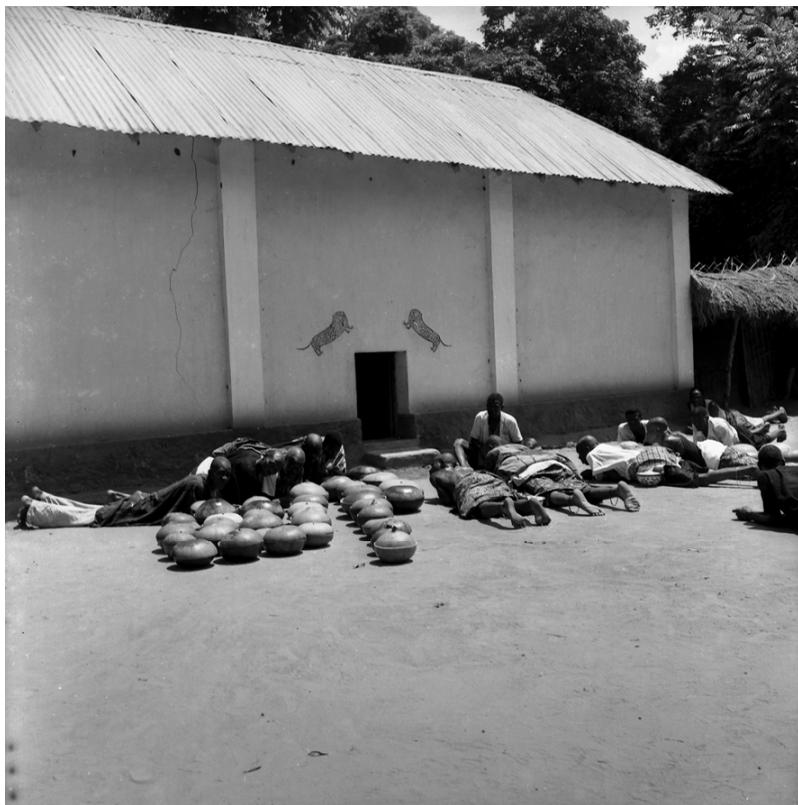


















3.2 ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS

É necessário usar a realidade até o ponto em que, através dela, se possa ver o dia. Imaginar é dar ao imaginário um pedaço de real para roer.

(Sartre)

Volte calmamente algumas folhas desta dissertação e se detenha por algum tempo na página número 157. É preciso tempo para sobrepor os detalhes em preto e branco da fotografia à nossa visão sempre sobrecarregada de imagens do cotidiano, propagandas, letreiros, cores e luzes. É necessário desembaçar nosso olhar para conseguir enxergar. Nesta fotografia, poderíamos primeiramente nos deter com cuidado sobre as questões clássicas de composição de uma imagem¹ e iríamos identificar ali muitos elementos básicos necessários para uma “boa foto”. Em primeiro lugar, a fotografia obedece à regra dos terços, ou seja, se dividirmos a área da imagem em nove partes iguais, que são identificáveis com o traçado de duas linhas horizontais e duas linhas verticais imaginárias, o assunto de destaque – o homem com o charuto na boca – está localizado nos pontos de cruzamento. Esta regra é indicada para se obter uma foto equilibrada, e está em qualquer manual de técnicas de composição. A fotografia também obedece a um enquadramento adequado, não corta partes importantes do elemento central, não o centraliza completamente, dá espaço entre este elemento e as margens para que o olhar “respire”. A fotografia acompanha o movimento do homem que é fotografado, e o olhar de quem vê a fotografia pode seguir a direção indicada pelo olhar dele, pois o fotógrafo não sufocou a cena com margens diminutas e ofereceu um fundo amplo e espaçoso. Uma análise técnica poderia dizer que se trata de uma boa fotografia, bonita e correta. Porém não é nestas qualidades técnicas que reside o impacto desta fotografia. Alex Baradel afirma na introdução do livro *O olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger* que:

O acaso e o desinteresse, características das condições nas quais Pierre Verger viajou e fotografou, criaram certamente essa forma própria de captar o mundo, uma liberdade dando toda sua força, sua espontaneidade e sua justeza a suas fotografias.

¹ A idéia de composição para a fotografia refere-se à organização dos elementos que serão/foram incluídos na imagem, bem como à escolha daqueles que serão/foram excluídos.

Um dos traços principais desse novo estilo fotográfico foi o esquecimento de toda uma série de regras estéticas: regras de composição, de enquadramento, de perspectiva, regras que, no entanto, dominava perfeitamente (Baradel; Lody, 2002: 19).

Em outras fotografias desta seleção, é possível identificar este esquecimento quanto aos cuidados estéticos. Porém, a marca apontada por Baradel como uma forma específica de Verger captar o mundo é identificada em todas as imagens. É a liberdade e a espontaneidade da fotografia, unida à força semântica da imagem, que tocam o observador. Scott Head escreve um artigo inspirador no qual desenvolve uma reflexão em torno das possibilidades (do uso) da imagem em relação às teorias, às práticas e aos textos etnográficos, e finaliza com a leitura de duas fotografias suas tiradas em campo, em momentos de rodas de capoeira². Sua análise é voltada para o que chama de potência da imagem ‘em si’, a força de uma imagem fixa “não de representar o movimento da realidade ou a realidade do movimento (aquela da Capoeira Angola, por exemplo), mas de indicar, conjugar, ou até *conjur*ar um outro plano de movimento e sentido. Este plano consistiria não do movimento das coisas, mas das relações entre as coisas” (Head, 2009: 61). Head afirma que estas relações são de percepções e afetos, animam e assombam o mundo vivido e desestruturam os nossos saberes. As fotografias de Pierre Verger – como esta fotografia de um homem com um calçolão, um turbante, colares trespassados no peito, braceletes e um charuto tenso preso nos lábios, abaixo de um olhar sério e compenetrado, mas desafiador – desestruturam o conhecimento que se pode buscar sobre a Antropologia, o candomblé, a etnografia, ou o próprio fotógrafo-etnógrafo. A força da imagem não está nas suas qualidades técnicas e estéticas, apesar de também não poder ser completamente desligada destas, pois no universo do visível não se pode separar – sem o risco de esvaziar a leitura – as formas, os sentidos e os efeitos que elas provocam. A potência da fotografia está em desestabilizar as reflexões fixas, em possibilitar novas indagações, em realocar o debate em planos distintos dos inicialmente propostos. Desse modo, a fotografia transforma o olhar e a prática antropológicos.

Há modos “objetivos” de compreender esta transformação, como argumenta Sylvain Maresca no artigo *Sobre desafios lançados*

² Para outra análise muito interessante de uma fotografia, ver Trigo, 2001.

pela fotografia às Ciências Sociais. Neste, afirma que uma fotografia é incapaz de ilustrar completamente um conceito, mas é justamente por essa forma de resistência que ela obriga a pôr à prova a validade dos conceitos. Para Maresca, publicar as fotografias tiradas em campo seria um passo fundamental para as ciências humanas no sentido de aumentar a transparência do dispositivo de interpretação. Há também modos menos pragmáticos de refletir sobre tal transformação. Como, por exemplo, no contato entre as informações acerca de determinada fotografia e as reflexões suscitadas apenas a partir da observação dos elementos desta. No caso da imagem da página 157, as informações encontradas na *Fundação Pierre Verger*³ informam que se trata de uma fotografia do terreiro Opô Afonjá, durante uma comemoração de confirmação de um título religioso⁴. Este terreiro foi construído em um grande terreno no Cabula, bairro da cidade de Salvador, e é considerado o terreiro mais antigo do Brasil, fundado em 1910. Os dados sobre a fotografia poderiam ajudar a identificar este homem como alguém vestido para vivenciar um ritual religioso, e suas vestimentas e adereços ganhariam um novo sentido para a nossa leitura. Contudo, como identificar até que ponto dados externos contribuem e em que elas atrapalham a leitura de uma imagem? Ao examinarmos uma fotografia, dados como os obtidos na *Fundação* influenciam. Por exemplo, Pierre Verger era um sistemático pesquisador, escreveu legendas e anotações que gradativamente foram se refinando. Há uma aparente dualidade nesta questão posta acima, mas é importante ressaltar seu caráter heurístico (Cardoso de Oliveira, 1998), ou seja, seu uso como instrumento para refletir sobre a análise das fotografias. Para a leitura de imagens no campo de conhecimento das ciências humanas é fundamental encontrar o equilíbrio entre as informações “externas”, o repertório anterior do antropólogo e de quem vê as fotografias – central tanto para um olhar qualquer sobre a imagem quanto para o olhar etnográfico – e uma observação mais desapegada de conceitos e dados. Apesar de não prescindir das legendas, notas e textos encontrados na

³ Tais informações estão listadas na tabela das páginas 09 e 10. Ao longo da análise serão apresentados todos os dados considerados importantes para esta reflexão.

⁴ Os praticante do candomblé recebem posições e títulos à medida que se aprofundam nas práticas, e são feitas cerimônias de confirmação de tais posições, assim como de definição do santo do praticante. A fotografia em questão é parte da categoria “Candomblé Opô Afonjá - Confirmation Mogba”. *Mogba* é um título referente a um dos sacerdotes de Xangô, seu defensor (Verger, 1999: 325, 346). A fotografia seguinte, na página 142, também é integrante dessa categoria.

Fundação e nos livros de Pierre Verger, é preciso também olhar com calma e com tempo para a fotografia, e quiçá reconhecer que a sua força reside ali para além de informações externas à imagem. A fotografia transforma o olhar e a prática antropológicas, pois ensina não apenas uma forma de olhar, mas também uma nova forma de pensar, através de estímulos distintos aos que as ciências humanas estão normalmente acostumadas. Ana Luiza C. da Rocha apresenta a seguinte proposta: “(...) reabilitar a linguagem visual na construção de narrativas etnográficas significa, por exemplo, restituir o lugar estratégico que ocupa a consciência imaginante do pesquisador na concepção de formas ricas e férteis, a partir das quais ele modela os dados sensíveis e opacos do mundo” (Rocha, 1995: 87). Esta é apenas uma das múltiplas e inúmeras possibilidades do reconhecimento do impacto das fotografias para a pesquisa etnográfica, sejam estas o resultado ou o objeto da pesquisa. O tratamento dado às imagens pela Antropologia pode contribuir significativamente para o entendimento de questões fundamentais à disciplina. A análise das fotografias que se segue parte deste pressuposto, busca aquilo que desestrutura os saberes tácitos das nossas pesquisas, recebe o impacto que a fotografia pode oferecer para a pesquisa, e elabora reflexões e debates a partir das questões suscitadas pelos elementos apontados pelas imagens e pelas leituras desta.

* * *

A guisa de uma explicação fundamental interrompo esta leitura das fotografias etnográficas de Pierre Fatumbi Verger para explicitar algumas razões para a escolha das imagens aqui analisadas. Como foi explicado no capítulo anterior, o resultado da decupagem das imagens do banco de dados da *Fundação* foi um documento de texto a partir do qual é possível acessar as fotografias em conjunto, compondo uma visão ampla do acervo de Verger. Quando finalizei esse documento, que apresento em anexo em uma versão resumida⁵, me deparei com a dificuldade da escolha de algumas fotografias. Inicialmente decidi enumerar características gerais que distinguissem ou aproximassem as fotografias de Salvador e do Daomé. As fotografias de Salvador, grosso modo, eram de ambientes internos, feitas dentro de terreiros ou salas não-identificáveis enfeitadas com flores e pequenas bandeirolas, sempre

⁵ Omiti deste resumo os detalhes da classificação, tais como adjetivos, expressões repetidas, excessos de descrição. Retirei as datas das fotografias e os números das fotografias que estavam digitalizadas. Excluí também os comentários mais analíticos sobre aquele grupo de imagens, que foram para o primeiro capítulo ou para outras partes da dissertação. Nas fotografias que não estavam relacionadas ao candomblé, eliminei as subdivisões.

povoadas por pessoas vestidas de branco e lenços nas cabeças; os objetos religiosos eram apresentados isoladamente, em altares ou nas mãos de pessoas; as vestimentas de certas pessoas eram caracteristicamente roupas de alguns orixás e muitas cenas mostravam momentos de transe, situações particulares de algum ritual religioso. As fotografias do Daomé eram, de modo geral, em ambientes externos, com muitas pessoas presentes, lugares não-urbanos e ofereciam momentos de festividades que não poderiam ser necessariamente classificados como religiosos; as pessoas traziam roupas muito estampadas no corpo, provavelmente muito coloridas também; havia imagens de placas, altares; objetos em seus contextos de uso e muitas casas feitas de piaçava ou barro. Porém, mais do que resumir ou caracterizar a imagética da obra do fotógrafo-etnógrafo, era preciso apontar imagens que suscitassem a maior parte das reflexões feitas durante a pesquisa de campo, as leituras e o contato com o acervo da *Fundação*. Assim, tendo conhecimento destas características gerais, se tornou evidente que era necessário realizar uma escolha não apenas por fotografias, mas pelo ponto de vista do qual se partia para lê-las, na medida em que existe necessariamente uma relação entre as imagens e os discursos que circulam ao seu redor⁶. Nesse sentido, como Roland Barthes, a escolha feita apontou para a centralidade do observador – o *spectator* das imagens. Seu subjetivismo marca a escolha das fotografias que analisa em *A Câmara Clara*, como uma proposta metodológica. Não foi possível delimitar um critério único e específico para a escolha das imagens. Durante o período final de pesquisa de campo, examinei novamente todas as fotografias de Salvador e do Daomé, tendo a decupagem como guia para um segundo olhar sobre elas, e as fotografias aqui apresentadas são uma comunhão do contato intenso com um banco de dados, da metodologia para organização das informações e elementos oferecidos pelas imagens desse banco, das reflexões sobre a fotografia enquanto mote de entendimento da etnografia e desse subjetivismo. Como propõe Etienne Samain, em um texto dedicado à fotografia de Barthes:

O *spectator* da fotografia não é apenas uma pessoa capaz de pensar, mas também, de amar, de viver e de morrer. Será que a antropologia não se poderia dar conta de que a humanidade não é apenas um desejo de entender as coisas, mas, também, de poder chegar

⁶ Agradeço a Scott Head por esta reflexão, anotada após uma conversa sobre a fotografia.

a viver e a morrer dentro e no meio delas? (Samain, 2005: 125).

* * *

Após este intervalo, volte novamente algumas páginas, à leitura das fotografias de Verger. Entre as páginas 157 e 169 estão treze fotografias de Salvador nitidamente relacionadas a contextos religiosos. Um garoto sentado tocando xequerê, pessoas se preparando para um ritual, mulheres dançando, um machado de xangô, pessoas ajoelhadas, abraçadas e em transe, poucos olhares diretos e poucos sorrisos. As subcategorias nas quais as imagens estão classificadas fazem referência direta ao candomblé. Em um sentido tradicional, as fotografias de Verger obedecem à abordagem clássica das fotografias em um estudo etnográfico. As fotografias nas páginas 159, 160 e 161, por exemplo, mostram de diferentes ângulos uma cerimônia em um terreiro; são imagens do “Candomblé Nono de Brotas”. Na primeira fotografia vemos sete mulheres em pé, lado a lado, vestindo volumosas roupas. Todas de branco, suas vestimentas são feitas de uma blusa de tecido leve, algumas delas com rendas, e de panos da costa, que começam na altura dos seios e cobre todo o corpo com muitas camadas e anáguas. São as roupas características das “baianas do acarajé”, as vendedoras de comidas típicas – especialmente dos bolinhos de feijão – que são encontradas em centenas de esquinas da cidade de Salvador⁷. O acarajé sempre esteve associado ao candomblé, pois sua origem é explicada em um mito sobre a relação de Xangô com suas esposas, Oxum e Iansã (Cantarino, 2005). A indumentária tornou-se conhecida por conta das senhoras quituteiras, mas sua origem está nos terreiros de candomblé e umbanda. Ela é encontrada em fotografias de festas e cerimônias religiosas tiradas por Verger e tantos outros fotógrafos, no Brasil, em Cuba e em outros países nos quais se encontram cultos semelhantes. Nesta fotografia, as mulheres usam também outros adereços da roupa de baiana, como o turbante na cabeça e os colares com as cores dos seus orixás pessoais. No lado esquerdo da fotografia uma mulher se destaca tanto pela roupa quanto pelos gestos e expressão: seu rosto está transfigurado por uma careta, suas mãos não batem palmas como as outras, sua cabeça não está coberta por um turbante e sua roupa está coberta por um pano colorido, em evidência por se destacar do branco

⁷ A profissão de vendedora de acarajé foi regulamentada por decreto municipal, que estabelece inclusive a padronização da roupa e do tabuleiro onde ficam expostas as comidas à venda.

de todas as outras roupas. De acordo com Torres (2004: 07), o pano que cobre a roupa desta mulher é chamado de “pano da costa”, um xale retangular de algodão, lã, seda ou ráfia “cuja disposição informa ao que vai a sua portadora”. Nesta fotografia, a forma como o pano da Costa está amarrado indica se tratar de uma cerimônia de culto a um orixá masculino. Pelos diálogos com praticantes que travei durante o campo em Salvador, soube que usar um pano branco na cabeça impede que a pessoa incorpore. Pela ausência deste pano apenas nesta mulher, e pela sua expressão contorcida, pode-se inferir que ela está recebendo um santo. Suas mãos estão tão tensas quanto seu rosto, tanto na fotografia da página 159 quanto na da página 160. Na segunda imagem, com a mesma feição contraída, a mulher abraça um homem vestido de branco. Em uma das mãos ele carrega uma lança, com a outra ele retribui o abraço. Ela o segura contra o peito com firmeza, e suas mãos morenas se destacam em meio ao brilho da roupa clara do rapaz. Ao redor dos dois, mas afastadas, diversas pessoas observam a cena. Os olhares são distintos, mas no canto esquerdo dois deles se sobressaem: duas mulheres apóiam o rosto nas mãos e miram um ponto distante, cada uma para um lado, como se não estivessem presentes na cena. Como não ser tocada por dois olhares tão impressos na folha quanto todos os outros detalhes, mas tão distantes do momento da imagem? Para Luiz Eduardo Achutti toda fotografia é antropológica à sua maneira, pois porta conteúdo humano. Sua pesquisa com os trabalhadores da biblioteca nacional francesa, ou com os moradores de uma vila periférica próximo a um depósito de lixo no sul do Brasil, compõe o trabalho de relatar uma vivência cultural através de uma forma narrativa visual eficaz específica, fotoetnográfica. As fotografias são como um “negativo” do relato etnográfico, evocativos da experiência de campo, uma narrativa que Achutti desenvolve com a mesma ênfase descritiva (Achutti, 1997: XXIV). Há uma grande inovação no trabalho de Achutti por reconhecer que os suportes imagéticos e verbais funcionam de maneiras distintas, atuam por operações cognitivas e afetivas singulares. Mais do que um reconhecimento teórico, Achutti utiliza ambos os suportes em toda a sua singularidade, e seu trabalho é uma etnografia construída não apenas na escrita, mas nas imagens encadeadas em narrativas ricas de sentidos. As fotografias de Verger podem ser lidas, deste modo, como portadoras de mensagens visuais sobre o candomblé. Nas fotografias 159 e 160, por exemplo, a presença de espectadores, os enfeites no teto e os significados apreendidos sobre a indumentária evidenciariam se tratar de algum tipo de festa ou cerimônia. Um estudo detalhado acerca da

religião permitiria compreender o “conteúdo objetivo” das fotografias, ou seja, as informações sobre os cultos e práticas religiosas que poderiam ser obtidas a partir da análise de elementos presentes nas imagens. Um estudo histórico que analisasse também o ambiente, incluindo na análise a fotografia 161 (um plano geral de uma grande casa branca rodeada por outras menores, com crianças ao longe por entre as casas), poderia associar as imagens com informações sobre o terreiro. Em uma rápida pesquisa pela internet⁸ é possível encontrar diversos dados sobre o Candomblé Nono de Brotas. Chamado de Ilê de Ogum Orlandina Reis, o terreiro situado no bairro de Brotas foi fechado pelo filho carnal de Nonô, mas hoje continua com suas atividades em Camaçari, região metropolitana de Salvador. Quem seguiu os trabalhos de pai Nonô foi sua primeira filha-de-santo, Mocinha de Oyá, falecida em 1989 (Souza, 2005). Sem dúvida, a internet não é a fonte mais segura de informações, mas este exemplo permite refletir sobre a relevância dos dados externos para a leitura das fotografias⁹. Pois à medida que “adicionamos” informações à leitura, nos aproximamos de uma compreensão do conteúdo etnográfico das imagens no sentido mais tradicional do termo, a saber, as imagens como “fonte ilustrativa do contexto descrito pelo antropólogo” e como “importante dado etnográfico no procedimento de coleta e análise do material antropológico” (Eckert *et al*, 1998: 100; 101). Nesse entendimento acerca da fotografia, mais importante quanto a inquietante sensação de olhar a boca contorcida da mulher sem turbante seria compreender qual o seu papel no ritual, quem ela está incorporando, entre outras tantas informações que a imagem poderia oferecer. As fotografias iriam, desse modo, ser lidas, vivenciadas e compartilhadas como uma forma de ajudar o homem a falar sobre o homem (Achutti, 1997: 62). Não há aqui críticas a este tipo de abordagem, e ressalto que o exemplo de Achutti é notável no sentido de evidenciar que a Antropologia pode desenvolver pesquisas pautadas equitativamente em imagens e textos. Porém, é possível dar um passo adiante e reconhecer que as fotografias, ademais de uma simples ilustração cultural, operam transformações nos sujeitos envolvidos em uma pesquisa e naqueles que buscam nelas sentidos e significados. Há um apelo à subjetividade nesta concepção sobre a

⁸ Ver o informativo *Fala Egbé*: www.koinonia.org.br/egbe/9_Boletim6.pdf.

⁹ Não se pretende afirmar aqui que há um leitura “pura” da fotografia, não-influenciada pelas informações que o antropólogo ou o observador conhece acerca do que ali está apresentado. Assim como a “fortuna crítica” faz parte de uma obra literária, as sucessivas interpretações de uma imagem a compõe.

fotografia que a eleva da situação de código cultural. Não se busca uma autonomia da imagem, pois o diálogo com o texto é intrínseco ao seu uso nas pesquisas etnográficas, mas se aceitam suas contingências e seus excessos, sem tentar preencher os vazios próprios à fotografia. Para Ana Luiza Rocha, esta aceitação está ligada a uma compreensão diferenciada do imaginário, que entende o discurso humano como composto por simbolismo e imagens. Ela propõe que:

isso implica questionar tanto a demência totalitária da doutrina racionalista, em sua insistência em diferenciar a imaginação dos outros modos de consciência, numa tentativa de “purificar” o pensamento humano da poluição das imagens, quanto o delírio de um sensualismo decadente que vê na idolatria dos sentidos os fundamentos do conhecimento humano (Rocha, 1995: 88).

* * *

Apenas como adendo, é preciso notar que aparentemente não há informação de cunho etnográfico – no sentido tradicional – alguma nos dois olhares no canto esquerdo da fotografia da página 160. Tais olhares não me informam sobre o ritual que ali acontece, apenas evidenciam duas espectadoras alheias àquele momento. É, entretanto, este detalhe que me toca nesta imagem. Pergunto-me sobre o que estariam pensando essas duas moças, uma com um tédio cansado nos olhos, a outra com o jovem olhar voltado para cima. Vivo aqui o paradoxo descrito por Barthes: se por um lado gostaria de nomear uma essência da Fotografia, algo que seria facilitado caso aceitasse os estudos já feitos até então que a analisam enquanto referente e representação de uma realidade, por outro encaro o sentimento de que a fotografia é apenas contingência, singularidade e aventura.

[A] essência prevista da Foto não podia, em meu espírito, separar-se do ‘patético’ de que ela é feita, desde o primeiro olhar. (...) Como Spectator, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso (Barthes, 1984: 39).

* * *

A seqüência de imagens das páginas 163, 164, 165 é apenas um

trecho de um grupo de mais de uma centena de fotografias tiradas no “Candomblé Cosme”. Todas as imagens foram feitas no mesmo lugar, em um ambiente fechado, durante cerimônias e rituais religiosos. Verger deve ter utilizado *flash*, pois usava filmes muito pouco sensíveis para fotografias com pouca luz¹⁰, como é o caso destas imagens tiradas dentro de uma casa. Porém, apenas em uma das três fotos o rapaz parece perceber a presença do fotógrafo. Na primeira fotografia, o rapaz se mostra sorridente e posa para a câmera. Seu movimento é congelado e torna difícil determinar se ele dançava no momento da fotografia ou se estava apenas se posicionando em uma pose para o fotógrafo. Quando nosso olhar desliza para o canto esquerdo da fotografia, é surpreendido pelo rosto sério de uma senhora em direção ao observador e àquele que tirou a fotografia. Ela denuncia a seriedade do momento, quebra a sutileza do movimento do rapaz e entrega ao *spectator* a certeza de estar olhando para algo único, especial e intenso. Os colares e braceletes do rapaz mostram que ele aparenta já estar vestido para a cerimônia, mas na fotografia seguinte ele está sentado e concentrado enquanto a mulher de olhar sério, com trajes volumosos característicos, ajeita adereços na sua cabeça raspada. Não é possível definir com precisão, mas parece haver na seqüência das imagens uma continuidade temporal, como se houvesse ali o registro da preparação de uma pessoa para um ritual. Na terceira fotografia, o rapaz veste outra roupa, composta por uma blusa, um chapéu e um colete, e dança de olhos fechados. Seus movimentos são mais contidos do que na primeira fotografia, suas pálpebras apontam uma introspecção calma, mas concentrada. Ao olhar para a primeira fotografia, o observador é olhado de volta pelo fotografado. Ao olhar isoladamente para a terceira fotografia, o observador mantém a certeza de ser apenas um espectador, sem interação com o “conteúdo” da imagem. Qual dos dois olhares, isoladamente, seria o mais etnográfico? Ou melhor, o que seria exatamente um olhar etnográfico? No clássico texto sobre o trabalho do antropólogo, Roberto Cardoso de Oliveira afirma que “[t]alvez a primeira experiência do pesquisador de campo – ou no campo – esteja na domesticação teórica do seu olhar” (Cardoso de Oliveira, 1998: 19). Apesar de ser uma expressão costumeira da Antropologia, e presente especialmente nas análises do trabalho de Pierre Verger, não existe uma definição do que seria este olhar. Cardoso

¹⁰ Em uma entrevista para a dissertação de mestrado de Iara C. Rolim, Verger afirmou que utilizava filmes cuja característica era não serem muito granulados. Eram, em contrapartida, filmes mais lentos do que os atuais e requeriam ambientes com luz forte, de preferência no sol, em lugares externos (Rolim, 2002: 140).

de Oliveira o entende como uma das “faculdades de entendimento” para realizar a pesquisa, uma forma de apreender a realidade para a qual os pesquisadores são treinados durante a sua formação. Porém, apesar de citar a existência de um “olhar etnográfico” e de propor que esse é estruturado pela teoria social, Cardoso de Oliveira não define o que seria tal olhar. Não pretendo oferecer aqui uma definição final a uma questão que se situa no cerne do entendimento sobre o fazer etnográfico, mas creio que tal questão motiva esta pesquisa – a partir, vale ressaltar, da leitura dos textos e das fotografias, dos estudos e das conversas travados em campo – todas as reflexões aqui apresentadas se dirigem no sentido de construir uma resposta.

* * *

“Expressões confidenciais” é o nome dado por Susan Sontag aos rostos gravados em fotografias tiradas sem as pessoas saberem que eram fotografadas durante os seus trajetos no metrô. Walker Evans, expoente mundial da fotografia documental¹¹, viajou centenas de horas em transportes públicos norte-americanos para registrar estas expressões. Sontag acredita que “[n]o rosto das pessoas, quando ignoram que estão sendo observadas, existe algo que nunca aparece quando elas sabem disso” (Sontag, 2004: 49). Não seria a expressão do rapaz na segunda fotografia da página 165 uma “expressão confidencial”? Como um *punctum* barthesiano, é a inclinação absorta deste rosto que me toca ao olhar esta fotografia. Sinto-me diante de uma “expressão confidencial”, algo que normalmente não me seria permitido ver, e a partir deste pequeno detalhe da imagem sou levada a refletir no modo como Pierre Verger conseguia captar estas expressões, mesmo naqueles momentos em que as pessoas sabiam que ele estava presente com uma câmera na mão. Há uma cumplicidade criada pela sua presença, recorrentemente chamada de “ética” pelos que estudam suas fotografias. Cláudia Pôssa (2007) propõe que Verger construiu uma ética e um sistema de vida ao longo de sua trajetória e de suas viagens. Para Pôssa, como para muitos outros pesquisadores, Verger usava a fotografia como uma espécie de passaporte que lhe permitia a introdução no universo alheio, e assim construiu uma documentação singular sem recair nos estereótipos e lugares-comuns. Sem dúvida, esta capacidade de se relacionar com o Outro de modo intimista, mesmo quando a

¹¹ Apesar de discordar desta classificação, que distingue certo tipo de imagem de outros, creio que Walker Evans se declarava fotógrafo documental, e dedicou sua obra às séries de imagens nos quais denunciava a miséria dos agricultores norte-americanos e às denúncias sociais através da fotografia.

relação é intermediada por uma câmera fotográfica, compõe uma particularidade de Verger. Porém, creio que sua capacidade de registrar tantas expressões confidenciais reside principalmente em outro plano. Nelson Brissac Peixoto escreve um artigo intitulado *Ver o invisível: a ética das imagens* no qual aponta para esta ética como uma característica particular a certos tipos de fotografias, própria às imagens que procuram olhar o mundo nos olhos e que tentam deixar as coisas nos olharem de volta:

Perceber aquilo que faz as coisas falarem, a sua luz, o seu rio subterrâneo. Esta atitude – este respeito pelas coisas – é ético. Olhar o mundo como uma paisagem, algo dotado de luz, de uma capacidade de nos responder ao olhar. Não se trata de procurar cenas naturais, mas de um modo de ver. Ver rostos e cidades como paisagens. Uma ética do olhar (Peixoto, 1992: 309).

Creio que, se há uma ética que permitia a Verger fazer fotografias como as desta seqüência no *Candomblé Cosme*, trata-se de uma cumplicidade como a descrita por Peixoto, mais do que uma ética no sentido tradicional, de consciência ou senso moral. Em outra introdução para o mesmo livro sobre o olhar viajante de Verger supracitado, Raul Lody, integrante do conselho curador da *Fundação Pierre Verger*, escreve: “A aproximação física de Verger com o que desejava fotografar, especialmente a pessoa, fazia com que esse quase tocar criasse uma relação de trazer para a lente uma emoção sensorial, sentimentos que a imagem memorialmente fala no papel” (Baradel; Lody, 2002: 14). Esta seqüência de fotografias de um rapaz inserido no seu contexto de preparação ritual, ao mesmo tempo em que aparece de modo consciente e espontâneo para a câmera, está na ordem do “falar no papel”, de uma “emoção sensorial” expressa na imagem.

* * *

Diversas fotografias do acervo da *Fundação Pierre Verger* são parecidas com a da página 168. Nesta imagem vemos um fundo branco – que neste caso é uma parede, mas em outros casos foi feito com um pano branco sobre uma mesa ou cadeira – e um único objeto, exposto exclusivamente para a câmera. Não há apuro estético além do necessário para que a fotografia não fique fora de foco ou escura. O enquadramento e a angulação da fotografia é simples e exata, registra o objeto de frente, na mesma altura em que ele está posicionado, centralizando-o no

quadrado do negativo¹². O objeto em questão é um machado de Xangô. Verger no livro *Orixás* descreve Xangô, em seu aspecto divino, como um orixá viril, atrevido, violento e justiceiro, que castiga os mentirosos, ladrões e malfeitores.

O símbolo de Xangô é o machado de duas lâminas estilizado, *osé* (oxé) que seus *elégùn* trazem nas mãos quando em transe. Lembra o símbolo de Zeus, em Creta. Esse oxé parece ser a estilização de um personagem carregando o fogo sobre a cabeça; este fogo é, ao mesmo tempo, o duplo machado e lembra, de certa forma, a cerimônia chamada *ajere*, na qual os iniciados de Xangô devem carregar na cabeça uma jarra cheia de furos, dentro da qual queima um fogo vivo (Verger, 2002: 135).

No capítulo de *Orixás* dedicado a Xangô, Verger apresenta fotografias de altares, esculturas, colunas esculpidas e “várias estilizações de oxé de Xangô”, como é descrito em uma das legendas. Outras legendas dizem: “Xangô atravessou o Atlântico com seus símbolos e suas danças” e “Na Bahia encontram-se ‘oxés’ e ‘odôs’ de estilos muito semelhantes aos da África”. São fotografias tiradas em Cuba, África, Haiti e Bahia, em uma apresentação característica do estilo comparativo dos trabalhos de Verger. A obra de Verger permite com precisão refletir sobre o aspecto documental que normalmente é reconhecido como parte da fotografia, bem como da etnografia clássica. Mauro Koury afirma “Intemporal, a-histórica, parcial, a fotografia traz também em si um lado documental” (Koury, 1998: 68). Em um artigo no qual analisa as fotografias do atentado ao *World Trade Center*, Sebastião Salgado afirma que fotógrafos são testemunhas, que dramas como o do atentado são um espelho da sociedade e cabe ao fotógrafo levar esse espelho a todos. Salgado é um dos fotógrafos brasileiros mais conhecidos no mundo. Sua obra é composta por longos ensaios realizados de temáticas específicas que são fotografadas ao longo de suas viagens ao redor do mundo. Suas fotografias – sempre em preto e branco – são claramente documentais, e têm um intuito humanista de denúncia. É coerente com o trabalho de Sebastião Salgado a idéia do fotógrafo como testemunha, que implica na noção da imagem como

¹² Como já foi dito, Verger utilizava uma máquina fotográfica do tipo *Rolleiflex*, que utiliza utilizava filmes de tamanho 120, gerando negativos com imagens de 6x6 cm. Ou seja, fotografias quadradas.

verdade. A fotografia, nesse sentido, seria a “[r]evelação da representação do referente em um tempo e em um lugar qualquer” (Koury, 1998: 72), seria um traço do real que ela revela impresso em papel. Porém, a fotografia não pode ser caracterizada apenas como simples imanência do objeto, pois ela inaugura a ilusão de uma realidade. Koury chama essa ilusão de uma alucinação – a procura do olhar nas regiões fantásmicas da fotografia – que carrega consigo o vazio de não ser aquilo que foi fotografado. As imagens dos oxés de Xangô são, ao mesmo tempo, os machados e as imagens dos machados de Xangô. É preciso reconhecer esta duplicidade, cuja solução de equilíbrio proposta aqui reside na noção de sinceridade. Como afirma Scott Head,

Seria absurdo ignorar o poder da imagem de nos enganar, de falsificar as experiências às quais apela; em grande parte, é justamente esta capacidade de simular tanto a realidade quanto a vivacidade do mundo que lhes confere tal poder, não só sobre nossas percepções, mas sobre os desejos que animam tais percepções (Head, 2009: 40).

A imagem tem a potência de ser fiel à vida¹³ na medida em que se admite sua duplicidade, sem buscar julgamentos de ‘veracidade’ ou de ‘testemunho’. “[S]e a imagem é capaz de ser ‘fiel à vida’, é justamente porque a vida é ela mesma algo que necessita das ‘potências do falso’ para ganhar existência” (Head, 2009: 41), conclui.

* * *

Observe novamente a primeira fotografia, impressa na página 157. Depois de “passear” por tantas imagens, oferecendo-lhes sentidos, tentando ler e vivenciar suas particularidades, esta fotografia ainda me intriga. Detenho-me diante dela, busco razões para tal inquietude, e percebo ser difícil definir se o homem posou para o fotógrafo. Considerando a pose como uma postura oferecida à pintura ou à fotografia, que pode ser realizada como um gesto poético, a entrega de um movimento individual único, é possível pensar que o rapaz se ofereceu para câmera, dando-se àquele instante da fotografia com a rispidez de quem sabe o compromisso de cumprir um determinado papel. Se o homem com o charuto posou para Verger, não o fez como

¹³ Head explica no seu texto o uso da tradução da expressão “true to life”, usada em inglês para atribuir um alto grau de realismo a uma representação.

pessoa “comum”, pois sua postura é a de um representante do seu orixá, investido de um poder distinto, parte de um momento situado para além do mero registro da imagem. O impacto desta imagem e a força da fotografia de Verger – da sua imagética¹⁴, para usar o conceito criado por Fernando de Tacca (2001), mais apropriado a esta leitura – talvez esteja em ter conseguido estabelecer relações que permitiriam a ele captar estes momentos, fotografar um orixá, que em outra situação poderia ser considerada uma afronta ao santo.

Há duas outras fotografias nas quais aparece o machado de Xangô, nas páginas 170 e 171. A primeira é também uma fotografia do livro *Orixás*, apresentada por Verger como uma das possíveis estilizações do *oxé*. Nesta imagem, um homem com olhar carregado mira diretamente os olhos de Verger. Verger utilizava uma *Rolleiflex*, máquina fotográfica composta por um sistema de lentes reflexivas gêmeas, *Twin Lenses Reflex* ou *TLR*. A lente superior reflete a imagem vista em um vidro fosco, para que o fotógrafo possa enquadrar aquilo que deseja fotografar; a lente inferior é responsável pela captação da imagem. A câmera é posicionada em uma altura abaixo dos olhos, geralmente próxima ao umbigo, de modo que os olhos do fotógrafo ficam destampados. Nestas duas fotografias fica claro o processo de captação da *Rolleiflex*, pois na segunda fotografia o homem fotografado olha para a câmera, para baixo, enquanto na primeira ele olha para Verger nos olhos. Nesta imagem é possível perceber que a direção do olhar do fotografado é para o fotógrafo, mas quem observa a imagem não se sente observado, e o efeito é estranhamente incômodo. Ao olharmos a fotografia, buscamos o olhar deste homem, mas ele parece fugir de nós. Nelson Brissac Peixoto, ao analisar a diferença entre a pintura e a fotografia para Walter Benjamin, afirma que: “(...) a câmera registra a imagem do homem sem lhe devolver o olhar. Mas é inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” (Peixoto, 1992: 308). Para Benjamin, propõe Peixoto, a distinção entre a pintura e a fotografia está na possibilidade da última de saciar o desejo, pois a fotografia mostra tudo, não tem espessura, não vai fundo na alma do que

¹⁴ Tacca utiliza a noção de imagética para analisar o conjunto da produção visual da Comissão Rondon, analisando a construção da imagem oficial do índio. A imagética, nesse sentido, se refere a uma imagem-conceito, a compreensão da criação de um discurso a partir das imagens em sua totalidade.

retrata. O “olhar correspondido”, dirigido frontalmente ao aparelho, confere a aura dos primeiros retratos (Benjamin, 1983), e o desaparecimento desse olhar é a marca da fotografia no seu “período de declínio”, isto é, no tempo do apogeu do retrato burguês. Reencontrar a aura na fotografia é, inicialmente, apreendê-la segundo a visada radical da *perceptibilidade*: “Quem é olhado ou se julga olhado levanta os olhos. Perceber a aura de uma coisa é dotá-la da capacidade de olhar” (Lissovsky, 1998: 28). Benjamin, Lissovsky e Peixoto reiteram a idéia da relação direta entre corresponder um olhar, conferir profundidade e “ir fundo na alma”. Indo contra a associação exclusiva da pintura com a aura do objeto, Verger consegue, com o uso da câmera fotográfica, alcançar estes três intuitos. Por uma facilidade técnica da sua câmera, Verger correspondia o olhar de quem era fotografado, construía relações no ato fotográfico, criava imagens dotadas de sentimento e sentido.

Na fotografia da página 170 o olhar do fotografado é carregado de uma solenidade intensa. Não é fácil identificar quantos anos tem, pois suas rugas e marcas do rosto podem ser de idade ou de experiência e trabalho. Ele veste um longo pano estampado amarrado apenas em um dos ombros, com uma faixa presa à cintura. Usa um chapéu de palha do qual pendem vários fios, usa colares no pescoço e uma pequena pulseira no ombro. Tão marcadas quanto os sulcos da sua face são as veias pelos braços e os ossos do seu peito. Sua magreza é forte e altiva. O fundo claro do céu e o enquadre dão destaque ao objeto que carrega na mão, um machado de Xangô esculpido em madeira. Toda a seriedade tensa que a imagem deste homem transmite é deslocada quando se observa o fundo da fotografia, no qual de um lado se vê uma casa com teto de palha e do outro um grupo de pessoas observa o ato fotográfico. São nove pequenas cabeças curiosas viradas para Verger, e pela ausência de roupas coloridas e estampadas, deveriam estar assistindo à cerimônia que o homem com o machado de Xangô protagonizava.

Na segunda fotografia africana com a presença do machado de Xangô vemos um jovem com o olhar voltado para a câmera, os cabelos raspados apenas ao redor da coroa, formando um adorno com o cabelo baixo, um fino colar e um anel no dedo polegar. Seu corpo só aparece da cintura para cima, e o ângulo do qual a fotografia foi tirada – uma visão de baixo para cima – confere brio a sua imagem, cuja moldura é a amplidão do céu. Seu machado é simples, esculpido em madeira com apenas uma figura humana na ponta, no topo da qual sai uma lâmina dupla. Suas vestes também são coloridas, amarradas em apenas um dos ombros e presa por uma faixa na cintura. Ao contrário da imagem

anterior, seu olhar é tranqüilo e parece mergulhar no observador da fotografia; sua aparência é de juventude e seus músculos se sobressaem na roupa. Porém, segura o machado com leveza, enquanto que o homem da primeira foto o carrega com tensão em todos os músculos da mão. A posição do braço é idêntica, já vista em muitas outras fotografias, mas cada fotografia constrói um sentido distinto em torno do gesto, que o leitor da imagem pode ler e criar a partir da leitura dos detalhes.

Nesta fotografia, o contraste com o céu é menos nítido quando comparada à anterior, dando um efeito maior de inserção do rapaz no ambiente. Uma fotografia é capaz de dar significados aos detalhes a partir de diferenças pequenas, como uma maior ou menor abertura do diâmetro da lente, ou um tempo de abertura mais longo ou mais curto. Em um artigo para a revista digital *Studium* no qual analisa algumas fotografias de Verger, Iara Lis Souza afirma que Verger não perdeu o interesse pelos contrastes ao longo dos seus muitos anos de carreira. Segundo Souza:

A fotografia lhe interessava, desde que começou a fotografar na década de 1930, pelas possibilidades técnicas e estéticas: o enquadramento, a geometria das formas, o contraste de luz e escuro, até o negro profundo, a rugosidade e o liso, o brilhante e o fosco, as variações de brancos, negros, cinzas que conformam as cenas e os seres (Souza, 2000).

Pequenos detalhes se destacam nas fotografias de Verger. Seu cuidado minucioso em todas as etapas do processo fotográfico é nítido. O laboratorista que se encarregou das revelações das fotografias de Verger depois que este se instalou definitivamente em Salvador, Popó, conta no documentário *Mensageiro entre dois mundos* que Verger lhe deu muitas indicações para melhorar a fotografia no momento da revelação, como bloquear a luz que incide sobre determinada parte da imagem de modo a dar destaque àquele lugar. Apesar de não ser esta a razão do impacto das imagens de Verger, como já foi afirmado anteriormente, ao comparar as fotografias fica evidente seu interesse e domínio das técnicas de cada momento do ato fotográfico, da escolha do filme à ampliação. O resultado são fotografias carregadas de valor estético, com todo o impacto das histórias e estórias que carrega, que constroem significados e outras histórias à medida que são vistas e lidas, em cada detalhe de luz, cor, sombra, movimento, textura e enquadramento.

Outro exemplo dessa construção progressiva de significados a partir de elementos da imagem é a fotografia, na página 174, de um bebê com marcas, sentado no colo de uma mulher, que possivelmente é sua mãe. A imagem da criança é central, seu olhar branco e brilhante voltado para cima, na direção contrária a da câmera, se destaca pelo contraste com as cores escuras de toda a fotografia. Uma pequena pulseira brilha em seu braço, uma argola pende da sua orelha, suas diminutas mãos seguram o tecido da blusa. Sua pele é negra como a da sua mãe, cujo formato do seio se destaca no canto esquerdo da foto pelo contorno dos mamilos. A moldura que o corpo da mãe oferece à figura do bebê é contrastante, uma contraposição do brilho no olhar e da inocência do primeiro contato com o mundo com as sombras e a idade evidenciada pelos seios caídos. Se em um primeiro momento apenas enxergamos o rosto da criança, em seguida a descoberta das formas que a contornam é desconcertante. É árdua a tarefa de não criar um tom pejorativo a uma segunda mirada desta fotografia, na medida em que há uma recorrente associação ocidental entre velhice e flacidez, enquanto em outras sociedades o caimento do seio torna uma mulher apta para o casamento. Ao olhar em um terceiro momento para a fotografia, é possível pensar no equilíbrio entre maturidade e inocência, paralelo ao equilíbrio necessário entre a vida e a morte. Talvez o exercício etnográfico sempre passe por momentos de diferentes leituras, que se contrapõem ao final da pesquisa. Certamente escolhi esta fotografia apenas pelo brilho da infância e pelas escarificações no rosto do bebê, que aparentemente indicam uma participação no contexto ritual da comunidade. Ao examinar a fotografia impressa hoje, com uma resolução melhor do que a da tela do computador, a leitura inicial torna-se parcial, e evoca a questão proposta por Kathleen Stewart (1996): imagine seguir movimentos que já estão em movimento. As histórias ouvidas na sua pesquisa de campo compeliavam Stewart ao espaço narrativo, no qual o mundo é mediado por palavras e estas são produtivas. Imagine um mundo sempre mediado por estórias, no qual sempre há algo mais para dizer, propõe a etnógrafa. Ali, as estórias se tornam centro cultural e são capazes de fabricar um outro mundo em contradição com o mundo realista das rotinas, planos e progresso. As estórias ouvidas e contadas por Stewart são abertas, colocam o narrador em relação com os outros e com o mundo. A leitura das fotografias de Verger ensina que a etnografia deve aceitar as narrativas múltiplas produzidas a partir de estórias e imagens. A etnografia deve ir além da mera captura de eventos na linearidade em que são apresentados, mas aceitar as contradições,

reconhecer que os movimentos são constitutivos de poder e aceitar que estórias – e imagens – se tornam parte inextricável da realidade que narram (Cardoso, 2007).

Para concluir, um trecho do livro *Sobre fotografia*, de Susan Sontag, permite mais uma reflexão sobre a imagem da página 174. Ao analisar a influência do surrealismo sobre as temáticas registradas pelos fotógrafos desde a invenção da câmera, Susan Sontag evidencia os contrastantes interesses entre as temáticas dos fotógrafos, mas conclui que “[a] pobreza não é mais surreal do que a riqueza; um corpo envolto em farrapos imundos não é mais surreal do que uma *pricipessa* trajada para um baile, ou do que um nu imaculado. O surreal é a distância imposta, e ligada por uma ponte, pela foto: a distância social e a distância do tempo” (Sontag, 2004: 73). Estas distâncias marcam a etnografia tanto quanto a fotografia. A distância social e a do tempo permitem imaginar este bebê hoje como uma senhora caminhando por uma aldeia no interior da África, uma imagem distante da fotografia tirada por Verger.

* * *

As fotografias das páginas 176 e 177 foram tiradas no mesmo lugar que a fotografia da páginas 154, do rapaz forte com um machado de Xangô na mão. São fotografias da categoria “Ilodo”¹⁵. As primeiras duas são parte da pequena seqüência de imagens de um único ritual, no qual algumas mulheres de cabeça raspada dançam, se apóiam umas nas outras, caminham e são assistidas pelas pessoas em volta. Uma das mulheres parece entrar em transe, e é levada em seguida para dentro da cabana que emoldura a imagem. Como descreve Mauro Koury ao analisar uma fotografia de caixões infantis “O fora de cena ganha a cena na viagem do olhar. (...) O invisível em cena atravessa as lembranças agredindo a foto com o humano negligenciado. Revela a revelação” (Koury, 1998: 72). Certamente o impacto da fotografia dos caixões, impressa junto ao artigo, e destas imagens é muito distinto, mas assim como o reconhecimento da tragédia social das crianças mortas pela

¹⁵ Em um texto do site oficial da *Fundação Pierre Verger* está escrito que o fotógrafo-etnógrafo escreveu um artigo intitulado *Trance and Convention in nagô-yoruba spirit mediumship* (1969), sobre os estados de transe. Nesse artigo, Verger descreve diversos rituais observados por ele, entre eles uma festa para Ogum Edeyi, em Ilodo, na Nigéria. A categoria “Ilodo” está inserida no banco de dados como subdivisão da categoria “Dahomey”. Por isso foi incluída aqui como parte da análise das fotografias do Daomé. O atual Benin e a Nigéria, de qualquer modo, foram os dois países no qual Verger mais fotografou e estudou os ritos e práticas das religiões africanas.

miséria invade a fotografia que Koury analisa, o fora de cena destas fotografias cruza a visão de quem as observa. Não se trata de uma busca pela realidade que envolve o lugar, mas a curiosidade de seguir o olhar para a esquerda e ver quem são as outras pessoas que observam, seus olhares, roupas e expressões. No canto esquerdo da segunda fotografia, garotas ajoelhadas em pé observam a mulher em transe ser levada para dentro da cabana. No canto direito da primeira fotografia, pessoas com roupas cotidianas observam a cena, e não é possível definir a partir da fotografia se elas olham a cerimônia ou o ato de fotografar a cerimônia. Quantas outras pessoas estariam ali? A fotografia, como a etnografia, recorta um instante e o oferece ao “leitor”. Ela se conecta fisicamente àquilo que fotografou – seu referente – porém o fotógrafo elabora, através de possibilidades estéticas, técnicas e culturais, o resultado da imagem. Entretanto, se o invisível fotográfico dita normas para o olhar que observa, também “impõe sempre ao observador as águas turvas do rio da imaginação, onde tudo é possível porque dessacralizado” (Koury, 1998: 73). Em outras palavras, o contexto passa pela “interferência” do fotógrafo para ser apresentado ao leitor, mas as possibilidades de observação são múltiplas, e fogem da simples elaboração sobre a situação fotografada. É importante, entretanto, ressaltar brevemente os limites da leitura, pois, como afirma Umberto Eco “se Jack, o Estripador, nos dissesse que fez o que fez baseado em sua interpretação do Evangelho segundo São Lucas, suspeito que muitos críticos voltados para o leitor se inclinariam a pensar que ele havia lido São Lucas de uma forma despropositada” (Eco, 2001: 28). Eco concluiu o primeiro capítulo de seu livro *Interpretação e superinterpretação*, no qual analisa e critica sua antiga defesa do direito dos intérpretes, com a afirmação de que o texto é um universo aberto com infinitas interconexões ao intérprete, mas que “o leitor real é aquele que compreende que o segredo de um texto é seu vazio” (Eco, 2001: 46).

Um exemplo da leitura de fotografias permite concluir esta reflexão. Fabiene Gama escreveu um artigo a partir da sua dissertação de mestrado sobre auto-representações fotográficas das favelas do Rio de Janeiro no qual conta que apresentou seu texto ao autor de uma das fotografias que analisou. Em um dos comentários do fotógrafo, ele discordou da sensação descrita por Gama ao ler a imagem e solicitou a alteração do texto. Após analisar as razões do comentário, a antropóloga decidiu manter sua descrição inicial, por acreditar que a fotografia permite interpretações que fogem ao desejo do próprio autor. Gama (2009: 101) afirma: “Hoje percebo que essa minha ‘interferência’ na

representação que Jorge Alexandre estava tentando produzir com sua foto gerava mesmo um desconforto. Afinal, estávamos construindo representações distintas que implicavam disputas quanto à ‘autoridade’ da própria representação a da antropóloga e a do nativo”.

* * *

Siga agora para a fotografia da página 183 e olhe com calma para casa rosto, cada olhar, para todas as mãos e pés fotografados. Foi o jogo de sombra e luz desta fotografia que me tocou, mas a profusão de detalhes e elementos é fascinante e encantadora. No canto esquerdo, a sombra de um chapéu quase esconde o rosto de um menino. Um pouco acima dele, uma testa franzida denuncia desconfiança, e me pergunto o que ele olha com tanta intensidade, um ponto para além do quadro ou a garota grávida à direita, cuja barriga saliente desponta por baixa da blusa? Por cima do ombro desta garota, um olhar furtivo encara a câmera, e mal consigo definir se é uma mulher ou um homem por baixo do turbante escuro. Além deste olhar, e do menino de chapéu, outras cinco pessoas miram Verger, com uma seriedade inexplicável e aparentemente sem sentido. Os cinco músicos sentados não poderiam ser mais distintos uns dos outros. Do lado direito há dois olhos travessos e sorridentes, os únicos da cena. Do lado esquerdo, outro olhar distante, veias e suor marcando a testa que brilha no contato com a luz do sol. Os dois músicos das pontas olham para lados opostos, ausentes da fotografia, com seus turbantes e mãos em movimento, tocando sem pensar. Mas é no meio que se concentra a intensidade da imagem: um rapaz forte e sem camisa mira Verger profundamente; seu rosto inclinado para baixo cria sombras nas pálpebras e luz na boca fechada e tensa, aumentando a seriedade do seu olhar. A roupa clara do garoto logo atrás dele cria o contraste para sua pele escura. O olhar do garoto, tão sério e semelhante, divide a imagem, chama à sua leitura.

Os tambores, pés descalços e turbantes, o chão de terra e as árvores ao fundo, os olhares, estampas e adornos, toda a fotografia remete a uma imagem da África. Ao analisar a filmografia de Tarzan, Marcelo Rodrigues Ribeiro evidencia, em sua dissertação de mestrado, que houve uma apropriação do nome de África pelas muitas formas de representação do cinema. Em torno deste nome, circulam nesta filmografia elementos biológicos, culturais e alguns meramente ilustrativos, como a presença de animais e a floresta. Mais do que a simples imagem de África construída por filmes de Hollywood, a África que surge em fotografias de Verger como esta é plural. Pierre Verger foi duramente criticado pelo seu entendimento acerca da cultura africana e

baiana.

Sem saber, Bastide, e antes dele Verger, por suas pesquisas e posturas ideológicas pessoais, foram, ao mesmo tempo, vetores de globalização cultural e de etnicização local. (...) Localmente, graças a múltiplas contribuições como as deles, a África tornou-se, ao final de uma completa recriação, um vasto caldeirão culturalmente mestiço, dando um sentido ‘étnico’ à nova posição social da identidade negra baiana e brasileira (Agier, 2001: 14).

Agier aponta para Verger e Bastide como vetores do movimento de “africanização da cultura brasileira”. A afirmação identitária realizada por ambos estava inserida em um engajamento etnológico próprio de sua época, mas que confere uma postura étnica à identidade negra. A consequência seria uma globalização cultural, na qual a África aparece como um conceito, desterritorializada (Agier, 2001). Para questionar a noção de identidade cultural, o foco do trabalho de Agier é o grupo carnavalesco Ilê Aiyê. Agier deseja mostrar que o caminho da cultura para a identidade, e vice-versa, não é único, nem transparente, tampouco natural. Ao buscar a origem da escolha do nome Ilê Aiyê, ele se depara com a busca de jovens negros baianos duas décadas antes do momento de sua pesquisa. Jovens em busca de uma identidade, à procura de palavras e significados. Trata-se de uma tradição fabricada que, ao inscrever elementos deste conceito de África desterritorializada, buscado em livros e em pesquisas de etnólogos, constroem esta globalização e etnicização, desenham – no sentido de criar, de ficcionalizar – uma cultura (Agier, 2001). Carybé, artista plástico argentino também radicado na Bahia e amigo de Verger, afirma que o grande feito de Verger foi costurar a Bahia e o Daomé. Ele acredita que o fotógrafo foi o “costureiro da história”:

Segundo Carybé, antes as pessoas não sabiam mais de quase nada, e foi Verger quem ‘emendou tudo’. Ele incentivou muitas pessoas a irem para a África, ressuscitou muitas coisas de candomblé que já estavam esquecidas e levou muitas notícias para lá também (Rolim, 2002: 110).

Livio Sansone escreve um artigo no qual estabelece as tensões entre os estudos das relações raciais e das culturas negras no Brasil. A

partir da cronologia epistemológica que o autor propõe, é possível desenhar um esboço de como se delinearão os estudos das relações raciais no Brasil em relação aos teóricos estrangeiros. Sansone situa o começo do campo na década de 1930 e questiona os apadrinhamentos teóricos e suas conseqüências sobre a omissão de certas teorias ao longo da história. Afirma deste modo que Verger e Bastide foram influenciados por um dos teóricos beneficiados nas disputas, Melville Herskovits. A perspectiva deste se centrava na identificação da continuidade cultural entre a África Ocidental e o Brasil, perspectiva predominante do período. A cronologia proposta por Sansone evidencia ter havido aqui uma culturalização do ser negro, ao mesmo tempo em se afirmava um campo teórico, que é complexo e não permite interpretações unívocas.

Denise Camargo realiza um ensaio fotográfico patrocinado pelo Consulado Americano cujo objetivo era retratar os negros de Nova York e Nova Orleans tentando escapar dos lugares comuns do imaginário. Após o ensaio, ela escreve um artigo no qual elabora questões sobre a identidade negra, sobre imaginário e fotografia, analisando algumas das imagens tiradas para o ensaio. Propõe que a fotografia constrói uma identidade social padronizada, além da identidade individual, e por isso era possível aprofundar imageticamente a questão da identidade negra entre EUA e Brasil. Pois em momentos de festas, a identidade construída tornava as pessoas cúmplices da câmera. Porém, além de construção, há um desconhecimento profundo das origens por parte dos afro-brasileiros, de modo que a própria palavra adquiriu sentido pejorativo. Camargo aponta que é nas imagens contundentes de Mario Cravo Neto e Pierre Verger que a cultura negra na Bahia é descoberta como expressiva. A partir dos muitos usos da fotografia, especialmente o de transformar conceitos em cenas, como propõe Flusser, Camargo deseja discutir a questão da inclusão social do negro, como uma questão de identidade cultural, não racial.

Jérôme Souty no texto *A representação do negro nas fotos de Pierre Verger* afirma que o fotógrafo-etnógrafo desenvolveu um trabalho metódico de registro e comparação visual sobre as culturas negras na África e na Bahia. Ele propõe que o lugar central dado por Verger ao mundo negro vai renovar profundamente a representação fotográfica do homem negro e que, ao estabelecer um diálogo entre as imagens tiradas nos dois continentes de rituais do candomblé, Verger cria uma nova articulação entre imagem e escrita.

Apesar dos distintos pontos de vista, é a partir das fotografias que afirmo a pluralidade da noção de África apresentada por Verger. O

fotoógrafo-etnógrafo certamente construiu um trabalho fotográfico condizente com o seu entendimento das religiões e da cultura negra baiana como uma continuidade cultural da África no Brasil. Suas pesquisas ressaltam esse aspecto, bem como os estudos posteriores reafirmam tal postura. O documentário *Mensageiro entre dois mundos*, de Lula Buarque de Hollanda (1998) é, inclusive, criticado por corroborar a idéia de uma África congelada no tempo e no espaço (Silva; Pereira, 2002). Porém, grande parte das fotografias foi feita em um período anterior às pesquisas etnográficas de Verger, quando ele ainda não havia elaborado nenhuma reflexão teórica sobre as relações entre África e Brasil. Mais importante do que isso, a leitura das imagens permite um diálogo amplo com seus significados, e as fotografias de Verger, com seus contrastes de tons e sombras e de pretos e brancos, oferece identidades múltiplas, que podem ser construídas a partir das experiências de contato com as fotografias, de leitura e análise, de apreciação. Os olhares da fotografia da página 183 narram histórias e estórias sobre vivências humanas, carregam uma expressividade para além de identidades simplistas.

Gostaria de me abster de comentários sobre os elementos da fotografia da página 179. Creio que basta mergulhar na fotografia, como Etienne Samain sugere que deve ser feito¹⁶, para reconhecer sua força e sua beleza. Porém, há uma informação muito interessante sobre esta imagem: trata-se de uma das fotografias mais conhecidas de Pierre Verger, é a estampa de camisas, agendas e outros pequenos objetos vendidos pela *Fundação*; ao redor do mundo, esta fotografia ganhou popularmente o título de “Monalisa africana”. A Monalisa é a obra mais conhecida de Leonardo da Vinci, pintor, inventor, matemático e cientista italiano do século XV. Sem dúvida é a pintura mais referenciada no mundo, um ícone cultural. Pode-se aventar que a referência à Monalisa se deve mais à notoriedade desta do que ao impacto da fotografia de Verger. Mas, independente da razão para a metáfora, a fotografia de Verger oferece a uma imagem de uma africana o mesmo estatuto estético de uma das principais obras de arte do mundo. Baseado em uma admiração pessoal, um purismo étnico ou em um interesse estético, Verger deslocou os olhares e ressignificou as imagens fotográficas e mentais da humanidade.

¹⁶ Ao analisar as fotografias da dissertação de mestrado de Luiz Eduardo R. Achutti, Samain desenvolve uma reflexão sobre o tempo e a intimidade que se deve ter ao olhar fotografias. É nesse sentido que propõe: assiste-se a um filme e mergulha-se em uma foto (Samain, 1998: 113).

* * *

As fotografias das páginas 180 e 181 estão incluídas na categoria “Pobé”¹⁷, dentro das subdivisões “Ondo 1952” e “Ondo 1958”, respectivamente. Ou seja, são fotografias tiradas de pessoas realizando o mesmo movimento, em uma mesma região, com a diferença de seis anos entre elas. No banco de dados da *Fundação* é possível encontrar outras fotografias semelhantes, nas quais homens se prostram, deitados diante de alguma casa, cabana ou altar. Em uma breve descrição destas duas imagens o estilo comparativo da obra de Verger, já citado anteriormente, aflora. Na primeira, temos uma fotografia em plano geral de quatorze homens deitados com as faces voltadas para o chão, formando um semicírculo irregular. Suas cabeças estão apontadas para a mesma direção: uma construção circular sem significado aparente. Todos vestem um pano estampado amarrado na cintura, mas apenas alguns usam blusas. Alguns olhares miram o fotógrafo; um deles, em particular, pela proeminência e o brilho da longa testa, denuncia a presença de um estranho, alguém que não deve estar deitado, mas segura uma câmera e guarda o momento em um negativo. É um rosto sério, como todos os outros que podemos ver. As árvores e suas sombras criam uma moldura que transita entre o selvagem e o bucólico. A construção circular é intrigante; parece não ter teto, pela qualidade da iluminação que se vê através de uma cavidade na parede com o tamanho de uma porta. Não é possível distinguir nada no seu interior, apenas as marcas dos tijolos e do reboco de suas paredes. Na entrada, muitos potes feitos de cabaça estão posicionados como se houvessem sido oferecidos, o que pode indicar a existência de um altar dentro dela. São também cabaças e homens deitados com suas barrigas encostadas no chão o que vemos na segunda fotografia. A construção para a qual suas cabeças apontam, porém, é grande e retangular, coberta por um telhado de chapas de metal, com uma pequena entrada sem porta, com dois animais desenhados nas duas pontas superiores. Os homens vestem os mesmo tipos de roupa, e novamente um rosto erguido denuncia o fotógrafo, no canto esquerdo da fotografia. Também há árvores ao redor, mas devido ao tamanho desta construção apenas se vê o cume de algumas, ao longe. O equilíbrio entre as proporções de elementos nas partes inferior e superior da imagem, o enquadramento em plano geral, os homens, suas roupas e posturas, as cabaças como

¹⁷ De acordo com site oficial do atual governo do Benin – www.gouv.bj – trata-se de uma das comunidades que compõem a província de Ouémé Plateau, ao sul do país.

possíveis oferendas a um altar coberto, tudo remete a uma comparação entre as duas imagens. Trata-se de uma espécie de etnografia comparativa, evidenciada por Livio Sansone (2000) quando mostra que Pierre Verger foi curador de três museus na Bahia e na África nos quais apresenta objetos usados no candomblé baiano – tais como estátuas de orixás, acessórios, vestimentas e instrumentos musicais – ao lado de seus “correlativos” da África Ocidental, selecionados pelo fotógrafo-etnógrafo no atual Benin. Esse estilo comparativo é característico das suas fotografias, artigos e livros. *Orixás, Dieux d’Afrique, Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns*, entre outros livros; inúmeros artigos de publicações acadêmicas ou da revista *O Cruzeiro*; exposições como *Bahia África Bahia* e *Verger/Chambi*. É recorrente nessas publicações a apresentação – através dos textos e das fotografias – de elementos do candomblé africanos ao lado de uma “versão” brasileira dos mesmos. Como afirma Souza na revista digital *Studium*:

Suas fotos vão levando imagens de um mundo a outro, tal como os colares de Xangô e as palavras de saudação. Com isso, suas fotografias foram para além da superfície da imagem, das suas formas e reencontraram pela experiência vivida, pelos gestos cotidianos, pelos nomes de antepassados, pelas cores, seu significado. (...) [P]ode-se aventar a hipótese de que ele construiu lentamente uma fotografia imbuída de um humanismo em que a convivência com o estrangeiro, com o outro, descortina um modo melhor de saber de si. Onde a obra fotográfica ajudou a esculpir um fotógrafo (Souza, 2000).

Há uma metodologia na pesquisa construída por Verger ao longo de sua vida, que foi duramente criticada enquanto ele era vivo, mas que fica evidente mesmo na análise das fotografias no banco de dados da *Fundação Pierre Verger*. Contudo, como aponta Jérôme Souty, seu modo de fazer pesquisa não recebeu devida atenção. Trata-se de um método indissociável de sua obra e de sua vida e que apreende de modo distinto postulados sobre os quais os pesquisadores em ciências sociais estão de acordo, reunindo e comparando materiais até então inacessíveis (Souty, 2007). É fundamental realizar o reconhecimento da construção deste modelo metodológico por Verger, pois evidencia a importância da fotografia na sua formação enquanto etnógrafo. Encontrar nas fotografias elementos que apontam para um modo de pesquisa característico de toda a obra do fotógrafo-etnógrafo oferece às imagens

um estatuto distinto do que foi dado até então nas pesquisas acadêmicas. Neste caso, não houve uma mudança no olhar de fotógrafo para pesquisador, como foi recorrentemente definido; também não havia uma simples preocupação humana por parte da personalidade de Verger que o teria aproximado da Antropologia; nem mesmo uma mera atribuição do título de etnógrafo por um reconhecimento posterior do “conjunto da obra”. Pierre Verger desenvolveu uma metodologia de apreensão do universo do Outro desde o momento em que fotografava, e não é necessário definir se ele tinha consciência deste desenvolvimento ou não. Ao longo de suas pesquisas, ele refinou seus métodos. Assim, a fotografia ganha centralidade, mas como parte de um *continuum* mais amplo, não em detrimento das pesquisas e das teorias. As imagens em plano geral de homens prostrados em frente a um possível altar são parte da construção de um saber acerca do Outro, do desenvolvimento de um modo de conhecer, apreender e analisar.

Capítulo 4
Uma etnografia da etnografia

4.1 EXPLICAÇÕES FINAIS

Não me recordo da primeira fotografia de Verger que vi. Se com bastante sinceridade eu vasculhar minha memória, nem mesmo sei quando ouvi falar dele pela primeira vez. Não sei quando começou meu interesse pela fotografia, não sei qual o primeiro fotógrafo por quem me apaixonei, não sei que dia li o primeiro texto sobre fotografia da minha vida, nem mesmo qual foi o primeiro texto lido sobre fotografia para esta pesquisa.

Em contrapartida, poderia enumerar todas as exposições de fotografias que visitei, mesmo aquelas que vi quando criança. Posso contar um pouco da trajetória e resumir a obra de todos os fotógrafos pelos quais me interesso e lembro com detalhes das palestras que assisti de Sebastião Salgado, Milton Guran e de outros fotógrafos. Recordo com minúcias irrelevantes a tarde em que comprei minha primeira máquina fotográfica, uma *Pentax MZ-50*, durante uma viagem a São Paulo com minha mãe. Dias depois, comecei a fotografar sem nem ao menos saber como funciona um fotômetro, e agora consigo, com olhos fechados, visualizar o primeiro negativo tenebroso que revelei.

Nunca fui a um terreiro, nunca participei de festas ou rituais do candomblé. Sempre achei que minha família era muito pouco religiosa, apesar de não serem nem um pouco céticos, até que com vinte e poucos anos meus pais se separaram, minha mãe virou budista, e descobri que meu pai se consulta com um pai-de-santo no centro histórico de Salvador desde antes mesmo de eu nascer.

“A vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões”, diria Barthes. Assim ele escreve nas primeiras linhas de *A câmara clara*, por não ter com quem compartilhar o espanto sentido ao olhar uma fotografia do último irmão de Napoleão. Estas pequenas solidões, lembranças e esquecimentos – minhas relações de distanciamento e de proximidade com a fotografia e com o candomblé – poderiam tanto me ajudar quanto me enredar ao longo das reflexões sobre o olhar de Pierre Fatumbi Verger. Sem dúvida transparece na leitura das fotografias o meu pouco contato com o candomblé. Se isso indica haver uma possível diferença entre uma análise realizada a partir de um repertório de outras imagens – não apenas fotográficas – e uma análise “leiga”¹⁸, é fundamental evidenciar, como foi indicado anteriormente, o ponto do qual se parte na leitura da fotografia. Há limites e potencialidades em

¹⁸ Agradeço profundamente a Sônia Maluf por este comentário cuidadoso, bem como tantos outros “dissolvidos” ao longo desta dissertação.

cada tipo de análise, mas se por um lado se incorre no risco de realizar uma leitura “ingênua”, de alguém que apenas “passa” pelo universo religioso que compõe as imagens, por outro o foco dado à etnografia de Verger – por isso a definição de fotografias etnográficas – permite aprofundar a análise em um ponto distinto do religioso, ao situar o meu olhar sobre a fotografia como englobado pela discussão e pelo exercício da etnografia.

Certamente até aqui me mostrei muito interrogativa e confusa acerca do olhar de Verger, do olhar etnográfico, bem como do meu olhar sobre esse olhar, sobre os elementos olhados por ele, sobre as imagens criadas através dele. Todavia, assim como Barthes era guiado pela busca do traço essencial da fotografia (a busca da Fotografia com letra maiúscula), eu tinha um norte: a etnografia.

Renato Rosaldo, na introdução do seu livro *Culture and truth*, deseja explicar as razões pelas quais acredita que os procedimentos interpretativos rotineiros da Antropologia devem ser repensados. Normalmente diz-se que etnógrafo se reposiciona teoricamente na medida em que entende outras culturas, com base no axioma de antropólogos são seres talentosos e bem preparados, prontos para realizar uma pesquisa de campo. Trata-se de uma posição confortável, mas insuficiente, aponta Rosaldo, pois a análise resultante é sempre incompleta. A cultura anglo-americana tende a ignorar a raiva que pode ser trazida por uma perda, e não foi uma preparação sistemática para o campo que o permitiu Rosaldo entender o que os Ilongot diziam quando descreviam a raiva do luto como fonte do seu desejo de arrancar a cabeça de alguém. A compreensão precisa apenas ocorreu após quatorze anos de pesquisa, com a perda devastadora de sua esposa, ocorrida durante o trabalho de campo. Rosaldo afirma que sua experiência pessoal serviu como veículo para tornar a dor dos Ilongot mais legível aos leitores. Há um paralelo simplista, mas verdadeiro, na minha experiência de pesquisa com a de Rosaldo. Cheguei ao campo com o objetivo de pensar sobre as questões que considero centrais para compreender a etnografia a partir da leitura de fotografias de Pierre Verger, a saber, a autoria, a distância entre a escrita e a experiência, a representação. Meu norte era a etnografia, mas apenas pude apreender o sentido latente dessa afirmação ao passar efetivamente pela experiência de viver situações que considero etnográficas e não saber como transformá-las em um texto etnografia, em uma etnografia no sentido literal do termo.

Como Rosaldo admite em relação ao seu texto, há um risco

deste trabalho parecer muito auto-centrado. Mas na escrita etnográfica, que para ele é uma descrição cultural, é preciso procurar a força e a profundidade. Há semelhança entre as conclusões de Rosaldo e a noção de ser afetado de Jeanne Favret-Saada, que situa na experiência vivida em campo, com o Outro, o principal operador das mudanças na pesquisa etnográfica. Apesar de aparentemente ser afetado pela experiência etnográfica ser algo corriqueiro nas pesquisas de campo, creio que é quando se propõe a escrever um trabalho sobre o fazer etnográfico que a etnografia representa um papel tão decisivo na realização da pesquisa.

Nesta dissertação, a fotografia foi o mote das reflexões acerca da etnografia. O tempo, a memória, a autoria, dimensões estéticas, culturais e técnicas, a representação e outras relações com o referente, a noção de perspectiva, o diálogo visual com o Outro: todos os debates que circundam a Fotografia estão diretamente ligados à etnografia. O próprio uso da fotografia nas pesquisas etnográficas desperta outras inúmeras questões epistemológicas e éticas. Além disso, mais do que mera inspiração ou ponto de partida, a fotografia constrói saberes, molda realidades, em um paralelo teórico profícuo com as narrativas etnográficas. Em um artigo no qual reflete acerca de estórias ouvidas sobre os espíritos conhecidos como “povo da rua” no Rio de Janeiro, Vânia Zikán Cardoso defende um entendimento enriquecedor das narrativas. Cardoso busca uma forma de evocar o narrar sem exaurir suas contradições, sem desembaraçar as encruzilhadas que “a cultura” apresenta para nós. O narrar seria, então, um ato disseminatório, conceito trazido de Homi Bhabha (*apud* Cardoso, 2007) para falar de um social que não é ordenado, mas no qual a circulação de estórias dissemina novas significações, introduz ambivalências. Assim como as narrativas pensam sobre o real ao mesmo tempo em que o moldam, as fotografias constroem significados à medida que são lidas, “ouvidas”; fotografias e narrativas oferecem múltiplas possibilidades de significações para os eventos do mundo, multiplicidade composta por contradições e brechas que o narrar não deve preencher nem exaurir (Cardoso, 2007).

* * *

Após esta introdução levemente dispersiva, inicio as explicações finais e conclusivas sobre a etnografia na obra fotográfica de Pierre Fatumbi Verger com uma reflexão sobre a autoria, noção fundamental à esta pesquisa. Como foi escrito nas explicações iniciais, a etnografia e suas práticas passaram a ser debatidas, no início da década de setenta, a partir do questionamento do processo de produção do

conhecimento antropológico e da autoria dos textos resultantes deste processo (Silva, 1991: 49). James Clifford sem dúvida ocupa um lugar central entre os pesquisadores cujo campo é a escrita etnográfica. Seu texto *Sobre a autoridade etnográfica* indica a relação direta entre a validade do trabalho etnográfico e a figura do autor-etnógrafo, evidenciando a imersão completa da etnografia na escrita. Convencer os leitores através da habilidade ficcional no século XX passava pela construção da *persona* do pesquisador de campo, capacitado por dotes sociais, de comunicação e de observação. Pensar sobre esta figura autoritária, que controla seu texto e se apresenta apenas quando sua subjetividade é necessária, para provar uma presença, tornou-se parte da escrita etnográfica após as reflexões de Clifford. Se algumas décadas – e muitos debates – se passaram desde então, a autoria ainda ocupa um lugar central na leitura e na escrita dos textos etnográficos.

Algumas questões já foram apontadas também nos capítulos anteriores no sentido de justificar a necessidade do debate sobre autoria em uma reflexão sobre o trabalho de Pierre Fatumbi Verger. A primeira delas é a indissociabilidade da relação entre vida e obra no caso do fotógrafo-etnógrafo. Verger fascina pelas suas fotografias tanto quanto pela sua história. Um francês que depois dos trinta anos resolve morrer aos quarenta e gastar o seu próximo decênio a correr o mundo, e viajando fotografa todos os lugares por onde passa. Um europeu que desiste da sua decisão de suicídio em meio às suas viagens, se instala na *Boa Terra da Bahia*, identificando-se com o candomblé; que se inicia na África e estuda os orixás, as plantas medicinais religiosas e adivinhações até morrer, com 93 anos. Um intelectual que negou a academia até sua morte, mas recebeu um título de doutor *honoris causa* pela Sorbonne, assim como conviveu com pessoas de todos os lugares e tipos, com intelectuais, mães de santo, crianças, vizinhos do seu bairro periférico na capital baiana, professores, artistas. Se cheguei a Salvador com a resoluta decisão de estudar as fotografias de Pierre Verger relegando a um segundo plano a figura já tão conhecida do fotógrafo, lá reconheci a impossibilidade de tal decisão, e reconheci a partir da convivência com a *Fundação* que abriga sua obra, a partir da leitura de trabalhos que tratam da fotografia, que teorizam sobre a imagem. Pierre Verger está presente em cada uma das suas exposições e álbuns fotográficos, sua obra é reconhecida por causa de e a partir da sua história de vida, em um exemplo de circularidade muito interessante, caso seja uma circularidade pensada sem hierarquizações. Seu exemplo poderia ajudar a ilustrar a idéia do “nome de autor” apresentada no texto *O que é um*

autor?, no qual Foucault questiona a noção moderna de autoria. O nome do autor é um nome próprio, mas que exerce uma função diferente desta na medida em que assegura a classificação de um grupo de textos. Mais do que uma indicação de alguma pessoa, do autor, o nome do autor descreve determinada obra.

Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto (sic) de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano’ (...) indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente (...), mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (Foucault, 1992: 45).

Ao chegar ao campo, percebi – como talvez pudesse ter feito apenas indo a uma exposição de Verger – que o nome de autor do fotógrafo-etnógrafo caracteriza suas fotografias de uma maneira que tornava indissociável o primeiro das últimas. Uma história de vida tão fascinante como a de Verger bordejia todas as imagens produzidas ao longo dessa história, as recorta e delimita, caracteriza o seu modo de ser. A obra de Verger está dotada, portanto, da “função autor”, um tipo de discurso apontado por Foucault no texto supracitado cujas quatro características são: a existência da propriedade do discurso por parte do autor, a importância da identificação do escritor e da origem de qualquer texto, a construção do autor a partir de uma projeção sobre o indivíduo do tratamento dado ao texto, e uma pluralidade de “eus” a quem são enviados os signos de localização do texto, a saber, os pronomes pessoais, os advérbios de tempo e de lugar e as conjunções verbais¹⁹. Pierre Verger foi autor de livros e álbuns fotográficos, mas a análise da função autor, apesar de direcionada por Foucault aos textos, é aqui aplicada às fotografias. Não apenas pela asserção de que é necessário ler imagens também a partir de reflexões teóricas análogas às realizadas a

¹⁹ Foucault resume essas quatro características, que considera principais do seguinte modo: “A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários ‘eus’ em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar” (Foucault, 1992: 57).

partir de textos escritos, mas principalmente com o intuito de evidenciar a relação direta entre a leitura das fotografias com a leitura de textos e de ressaltar as possibilidades de reflexões sobre a escrita etnográfica a partir das fotografias.

Se foi no “estar lá” que reconheci a presença do autor tão marcante, também percebi, lá e aqui, o quanto era necessário dar um passo para além deste simples primeiro reconhecimento. Pois Verger enquanto autor está em sua obra tanto quanto James Clifford está no seu (meta) texto, quanto Sebastião Salgado está em suas fotografias, quanto Clifford Geertz está na sua narrativa da briga de galos, quanto Michael Taussig está na força violenta do seu texto sobre xamanismo, quanto Eduardo Coutinho está nas seqüências que filma, quanto Dostoiévski está em seus personagens (e, apenas como adendo, vice-versa, para todos os casos). Talvez um pouco mais atado do que normalmente está o autor tradicional, muitas vezes intencionalmente escondido nas entrelinhas do seu texto, no “eu onisciente”, na impessoal voz em *off*, na autoridade da descrição etnográfica em terceira pessoa. Talvez tanto quanto os exemplos acima citados, todos contemporaneamente inseridos em uma proposta mais auto-crítica do seu papel na produção textual, artística ou literária.

Afora tais exemplos, Pierre Verger carrega consigo outras características que o inserem ainda mais no debate em questão. Como fotógrafo, seu trabalho é eminentemente polifônico. Por mais solitário e autônomo, responsável desde a revelação dos seus negativos até a escolha das fotografias para a maior parte dos livros e reportagens em que publicava, Verger dependia de parcerias e do trabalho de outrem. A maquete e edição dos livros fotográficos até *Dieux d’Afrique*, em 1954, a organização e divulgação das edições, a edição das imagens, todas estas etapas do seu trabalho eram feitas por colaboradores, parceiros, editores, laboratórios. Apenas para ilustrar tal afirmação, um conhecido acontecimento na história do fotógrafo poderá nos ser útil: nos idos de 1930, Verger foi contratado pela *Paris Soir* para realizar uma viagem ao redor do mundo. Comprou uma nova *Rolleiflex*, roupas de frio para os Estados Unidos e o resto da Europa (havia passado vários meses nas praias do Taiti, usando apenas tangas e bermudas) e, munido de cem rolos de filme, embarcou em um navio com alguns repórteres. Depois de 180 dias viajando, retornou a Paris. Pensou em publicar um livro com as fotografias da viagem, conseguiu um trabalho colaborativo no *Museu do Trocadero*, e voltou à *Paris Soir*. Foi então que descobriu que as revelações das cento e cinquenta fotografias enviadas durante a

expedição haviam sido mal ampliadas, provavelmente por um boicote dos fotógrafos da revista ao trabalho do novato.

É preciso reconhecer também que, após a morte do fotógrafo-etnógrafo, sua obra continua a ser divulgada. Há um fluxo maior de divulgação, mas essa segue a mesma linha de trabalho de Verger. Os colaboradores da *Fundação Pierre Verger* são diretamente responsáveis pelo contato das pessoas com a obra de Verger e, portanto, pela atribuição da “função autor” a Verger, através da realização de álbuns fotográficos, exposições, catálogos, reproduções das fotografias em outros meios, etc.

Além disso, o ofício do fotógrafo é essencialmente coletivo, depende de outrem, e não apenas por questões técnicas, como nesse exemplo. Se ponderarmos sobre o ato fotográfico no momento do clique, teremos que reconhecer que as pessoas fotografadas são tão autores das fotografias quanto o fotógrafo. No caso de Verger, em que a interação freqüentemente aparece explícita nas imagens, nos olhares, movimentos e na entrega da pessoa fotografada, é possível e fácil identificar que a fotografia só existe a partir da relação, da ligação e do diálogo de todas as vozes presentes no momento em que a imagem se congela dentro da câmara obscura. Mesmo nas fotografias de antropólogos clássicos, como Bronislaw Malinowski, Margaret Mead e Gregory Bateson, não haveria imagem caso não houvesse colaboração – voluntária ou não – entre todas as partes envolvidas no ato fotográfico. Malinowski realizou em 1914 uma pesquisa de campo no litoral sul da Nova Guiné, convivendo por alguns meses entre os ilhéus da região e registrado seu trabalho em desenhos, diários, textos e fotografias. Sua pesquisa inovou o trabalho antropológico ao refutar a “Antropologia de gabinete” e propor a observação participante, e por incluir muitas fotografias na monografia publicada em 1915, *Os argonautas do Pacífico Ocidental*. São sessenta e seis pranchas com 75 fotografias, títulos e legendas precisos, cujo conteúdo constantemente aponta para informações contidas ao longo do livro, com indicações de páginas ou parágrafos (Samain, 1995). Malinowski não é um amante da fotografia, prefere desenhar e escrever. Ele quase sempre carrega suas máquinas fotográficas em suas pesquisas, mas muitas vezes planeja as fotografias que acredita dever fazer, afirma Etienne Samain, um dos grandes estudiosos da fotografia de Malinowski. As fotografias de Malinowski são composições não apenas estéticas, mas principalmente culturais, que permitam evidenciar em imagens determinada prática dos ilhéus, uma reunião Kula, a produção e o transporte dos colares. Os trobriandeses

participam da composição, posando, parados em situações que deveriam aparentar movimento, criando ambientes para as fotografias. Samain analisa também o trabalho fotográfico de Margaret Mead e Gregory Bateson. Entre 1936 e 1939 o casal realizou sua pesquisa em Bali, tendo como resultado mais de vinte e cinco mil fotografias. Bateson era o fotógrafo e Mead o acompanhava, escrevendo volumosas anotações para cada imagem. No livro *Balinese character* foram publicadas cem pranchas com 759 fotografias, observações analíticas de Bateson e citações das anotações de Mead (Becker, 1996). As fotografias não eram consideradas ilustrações, como no caso de Malinowski, mas fontes de pesquisa; não foram montadas e apresentam rituais, situações cotidianas, brincadeiras de crianças, revelando os traços do *ethos* balinês, afirma Samain. Uma prancha com oito fotografias de uma aula de dança balinesa mostra aluno e professor confortáveis diante da câmera, agindo como se ela não estivesse ali. Samain afirma que Bateson desejava fazer aquele que visse as fotografias se sentir dentro da aprendizagem da dança (Samain, 2004: 58). Mas isso só é possível com a colaboração dos fotografados. O fotógrafo, portanto, é aquele que orquestra muitas vozes, seleciona composições, dialoga com pessoas e situações, “ouve” através de sua lente e seleciona, organiza. No caso de Pierre Verger, o fotógrafo-etnógrafo era um orquestrador singular, por ser um autor sem autoridade, que nem mesmo gostava de assumir a importância das suas escolhas para o resultado das suas fotografias.

O que reside no cerne desta argumentação são noções incorporadas dos textos de Mikhail Bakhtin, noções tais como a de polifonia e heteroglossia. Filósofo e lingüista, Bakhtin desenvolveu uma teoria para os estudos literários na qual oferece outro estatuto ao autor, pois reconhece o papel deste como orquestrador das inúmeras vozes no seu romance, admite que o diálogo e a constituição do “eu” só é possível na relação com a diferença e com o outro, aponta para a complementaridade necessária de visões na construção de qualquer discurso. Essas vozes e diálogos podem ser compostos por “eus” literários ou “reais”, personagens ou pessoas, propõe o filósofo. Em *Problems of Dostoevsky's poetics*, Bakhtin procura onde está o autor “na cacofonia de vozes conflitantes” que constitui os textos de Dostoiévski. Afirma, desse modo que o escritor russo é o criador do romance polifônico, um texto complexo e plural no qual personagens se relacionam sem perder sua individualidade, mas construindo um todo que depende de cada parte, apesar de não ser identificado particularmente com nenhuma delas. Seria um romance democrático no

qual o personagem independe do autor para ser reconhecido, tem autoridade ideológica (Bakhtin, 1984). “Essa preferência pelo múltiplo não é resultado de algum tipo de pluralismo inócuo, mas, antes, de um impulso autenticamente libertário que evita o monologismo do centralismo e da hierarquia” (Stam, 1992: 41), aponta Robert Stam em relação à Bakhtin, oferecendo a ele o mesmo elogio que este oferta a Dostoiévski.

Robert Stam, teórico de cinema e pesquisador, afirma que nem heteroglossia nem polifonia apontam meramente para a heterogeneidade enquanto tal, mas sim para o ângulo dialógico no qual estas vozes se justapõem e se contrapõem, gerando algo além delas próprias (Stam, 1992: 96). Stam evidencia que opção de Bakhtin pela palavra autor não é casual, que denota uma oposição à idéia tradicional de autoria e afirma o autor literário não como uma unidade estática, mas como energia disponível, que existe em interação com outros “eus” e personagens. Deste modo, os “eus” são autores uns dos outros, o eu não está lacrado (Stam, 1992: 18).

A noção de polifonia foi utilizada inúmeras vezes nas discussões sobre a autoridade etnográfica como solução para o “império do autor”. Entretanto, não se pretende aqui solucionar a questão, mas reconhecer as possibilidades de respostas a partir da análise do universo fotográfico. O fotógrafo, considerado como autor das suas imagens tanto quanto o escritor, orchestra vozes, interage com outros “eus” para a composição de suas imagens; seus “personagens” não perdem sua individualidade e o todo depende de cada uma das partes.

No artigo já citado sobre a morte moderna do autor, Roland Barthes afirma que império do autor ainda é muito poderoso, mas tem se tentado abalá-lo. Para Barthes, o texto não é uma seqüência de palavras com um sentido único, teológico, a mensagem de um autor-deus. O texto é um espaço de dimensões múltiplas, no qual se casam e contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: “O texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (Barthes, 1988: 69). O poder do escritor é de misturar escritas, o que busca traduzir é apenas um dicionário composto cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente. Durante minha experiência de pesquisa de campo se tornou evidente que era necessário empreender a tentativa de questionar o lugar do autor enquanto autoridade no trabalho etnográfico. Buscou-se aqui, talvez através de um paradoxal excesso de pronomes pessoais em primeira pessoa, evidenciar o espaço composto, múltiplo, indefinido e aberto desse autor. Se não ofereço um paralelo

entre os exemplos citados, Verger e minha autoria é por admitir – e desconhecer – o longo percurso à etnografia aberta, polifônica e heteróglota.

Assim, após reconhecidas as questões mais obviamente notáveis a partir da obra de Verger para o debate sobre autoria, o passo além citado acima é fundamental. Pois se tal debate tornou-se necessário durante o campo, a partir e para além destas questões, ele leva ao extremo a reflexão sobre o trabalho etnográfico, reflexão intrínseca à minha pesquisa.

* * *

De certo, o antropólogo contemporâneo tende a rejeitar descrições holísticas sobre culturas com letra maiúscula, se interroga sobre os limites da sua apreensão sobre o outro e se expõe na escrita do texto, como afirmou Teresa Pires Caldeira em um artigo de 1988 intitulado *A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia*. Segundo Caldeira, o antropólogo nunca esteve ausente do seu texto e da exposição dos seus dados, e a sua presença foi essencial para a constituição do conhecimento antropológico. Entretanto, tratava-se de uma presença ambígua, na qual a alternância entre mostrar-se e esconder-se – para revelar a experiência pessoal e garantir a objetividade, respectivamente – não era acompanhada pela autocrítica característica da Antropologia de hoje²⁰. Foram mudanças no contexto da pesquisa de campo e nas teorias que guiavam esta pesquisa que pautaram as críticas a essa presença, críticas feitas pelos que Caldeira chamou de “meta-etnógrafos”. O contexto do encontro colonial ruiu, as preocupações que guiavam o olhar do antropólogo no campo mudaram, os referenciais teóricos foram alterados. Pelas novas críticas ao ofício do antropólogo, não mais cabia o método de observação participante de Malinowski, nem mesmo a cultura sendo entendida como uma totalidade, um todo supostamente apreendido a partir do estudo de um grupo.

É necessário identificar como a etnografia tem sido compreendida desde as críticas dos “meta-etnógrafos”, pois é a partir deste debate que meu diálogo com a escrita etnográfica – e com aqueles que pensaram sobre esta – começa. Em uma palestra dada na Universidade Federal de Santa Catarina, Marcio Goldman afirmou que a Antropologia é o estudo das experiências humanas a partir de uma

²⁰ Se a “antropologia de hoje” da qual Caldeira fala já completa duas décadas, sua caracterização é atual e será elaborada e complementada aqui.

experiência específica: a etnografia. Se a etnografia é o meu norte, ela também define a disciplina maior na qual esta pesquisa se insere. Com o intuito de apresentar o campo teórico com o qual dialogo, me permito aqui uma pequena digressão – uma das explicações finais – na qual irei apresentar algumas reflexões “pós-modernas” sobre a etnografia, bem como alguns exemplos inspiradores de práticas etnográficas.

Clifford Geertz no seu livro *O antropólogo como autor* aponta, como Caldeira, para a importância da fórmula “eu estive lá” na construção da autoridade etnográfica. A questão crucial do antropólogo como autor é a representação do “estar lá” e da relação entre o texto referente e o mundo referido que decorre dela. Geertz analisa quatro etnografias clássicas e evidencia a importância da presença do autor para o convencimento acerca da veracidade dos textos. Sua conclusão situa a etnografia no âmbito da escrita, o que explicita o fato de que descrições são de quem descreve, não de quem é descrito. Escrever etnografia implica em criar imagens, contar histórias, o que não retira força intelectual da Antropologia, propõe Geertz. Apesar da crítica direta feita a Geertz pelos “meta-etnógrafos”, a aproximação literária e a análise das etnografias clássicas também é parte do projeto destes. James Clifford vincula diretamente a prática etnográfica à escrita, o que não significa a redução a uma simples prática narrativa, pois há regras que regem a ficção etnográfica²¹ (1991). Para Clifford, após as críticas pelas quais a etnografia passou, é importante reconhecer que os etnógrafos lidam com verdades parciais, cerceadas por questões sociais, políticas e históricas; e é imprescindível aceitar o fato de que, para a etnografia, o que deve ser considerado como “realista” depende tanto do debate teórico quanto da experimentação prática.

Stephen Tyler defende a etnografia como evocação em um texto com o insinuante título de *Etnografia pós-moderna: do oculto do documento ao documento oculto*. A etnografia privilegia o discurso, mas não se apóia unicamente nele. É um modo discursivo ordenatório, mas deve assumir o erro como possibilidade de transcendência. A ideia de evocação superaria, para Tyler, a necessidade de apresentar ou de representar; pois segue a fragmentação da vida. A relação, o encontro e as disjunções são valorizados, incluindo assim o papel do leitor na percepção deste mundo a ser evocado. O texto é oculto por que não está concluído, e Tyler aceita a incompletude do texto, algo que apenas evoca

²¹ De acordo com Clifford, a escrita etnográfica é regida por seis características: contexto, retórica, institucionalização, política, gênero e historicismo.

a realidade e rompe a ligação entre representante e representado. A leitura deve provocar uma experiência; a evocação deve conjurar imagens apropriadas para a escritura e aceitar a polifonia como prática.

De acordo com Kathleen Stewart (1991), o exercício da Antropologia deve ser o da crítica contaminada, a que quebra a distância entre o sujeito observador e o mundo real e se inclui como objeto de sua própria análise. Stewart defende a polifonia no seu sentido mais radical, defendendo que os significados culturais são heterogêneos e que é necessário reenergizar a natureza retórica, epistemológica e performativa das coisas. A noção de contaminação advém da idéia de que a crítica deve trabalhar através de um sentido de implicação e enredo, não de pureza e transcendência, como é comum ao método relativista. A narrativa etnográfica deve deixar rastros e conferir forma à vida.

No artigo *Ethnographies as texts*, George Marcus e Dick Cushman defendem o texto como um produto, entendimento que viabiliza a reflexão sobre o papel do autor na construção de uma mensagem. Eles listam as nove características da etnografia realista e as situam como códigos usados em um determinado momento, propondo que não se deve descartar as convenções, mas reconhecer que o seu uso em conjunto cria um todo que confere autoridade ao etnógrafo. A idéia de produto remete tanto ao texto como algo resultante do que o antropólogo faz quanto como resultado daquilo que é lido.

Para os autores pós-modernos tanto a crítica às descrições culturais fechadas presentes na etnografia clássica, como às descrições culturais densas da escola interpretativa, devem ser entendidas como subsídio para uma avaliação da própria natureza do fazer etnográfico, da divisão entre o observador e observado e da ausência de uma perspectiva crítica entre as culturas que entram em contato na situação de pesquisa. Como argumenta J. Clifford, trata-se de trazer para o corpus descritivo do texto etnográfico as várias vozes que o modelam, as condições sociais, políticas e de dominação que marcam as circunstâncias do diálogo estabelecido pelo encontro etnográfico, assim como evidenciar os interlocutores concretos aos quais o texto se dirige e adquire legibilidade. E nesse sentido cabe à linguagem etnográfica tentar recuperar a concreta concepção heteróglota do mundo (Silva, 1991: 50).

Vagner Gonçalves da Silva escreve um artigo no qual contrapõe as críticas apresentadas aqui à etnografia religiosa afro-brasileira. Na citação acima oferece um breve resumo da discussão “pós-moderna” que nos permite concluir este debate. Seja pela aproximação literária, por assumir a prática, a experimentação e as verdades parciais, seja como evocação, crítica contaminada ou como um produto, a etnografia deve ser pensada como uma escrita, composta por relações entre pessoas distintas, em momentos diversos, aqui e lá, agora e antes. A etnografia não deve ignorar as suas dimensões éticas, políticas, retóricas e epistemológicas, e reconhecer que mesmo inserida em uma prática narrativa há envolvimento entre o etnógrafo e aquilo que é narrado. A concreta concepção heteróglota do mundo precisa ser, de fato, recuperada. Desse modo, as elaborações teóricas apresentadas acima estão diretamente relacionadas com as reflexões construídas e apresentadas no início desta dissertação. Esta dissertação é o produto de uma série de interações e diálogos, de idéias compostas coletivamente, em situações de conflito e concordância. Como uma fotografia, que apesar de impressa é feita de interações e vozes e está exposta a leituras e críticas, esta dissertação é a comunhão do contato e da escrita e oferece em texto a imagem do que defende, repleta de contradições e incompletudes. São muitas as respostas dadas, mas mais importante é reconhecer que a preocupação principal do etnógrafo é para com as perguntas.

* * *

Alguns exemplos de etnografia foram citados ao longo desta dissertação. Como parte de um esforço de compreender a prática etnográfica como composta pela escrita, pela criação criativa, pelos afetos da experiência e pela reflexão e pela leitura, apresento outras três etnografias.

Michael Taussig, nas primeiras linhas do livro *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*, diz: “Este livro, dividido em duas partes, fia-se em muito pouca coisa e deixa menos coisas em seu lugar” (Taussig, 1993: 15). Taussig afirma que assassinato, tortura e feitiçaria, tudo isto que aparece narrado em seu livro, são tão reais quanto a morte, mas o que lhe interessa não é verificar suas realidades, mas no que consiste a política de sua interpretação e representação. As expressões usadas na nota com a qual começa o texto são “liberar esta energia”, “estilhaçar o imaginário da ordem natural”, “transportar para a história o princípio da montagem”. Taussig examina o papel do colonialismo em comunidades no sudoeste da Colômbia, em uma pesquisa feita ao longo

de dezessete anos. Seu texto é uma montagem para a qual interessa apenas o diálogo elaborado internamente pelo antropólogo. Esse diálogo marca seu processo de conhecimento e crítica, seu texto não pretende dizer o que os outros são (Caldeira, 1988). A escrita etnográfica de Taussig provoca a imersão naquilo que é narrado, mas de modo chocante e alucinatório. Sua etnografia é sincera e clara, sua proposta epistemológica é aparentemente simples; aquele que acredita nos efeitos provocados por uma leitura reconhece o poder que reside na etnografia de Taussig.

Os argonautas do mangue é uma etnografia no sentido mais tradicional do termo. Resultado da pesquisa do antropólogo André Alves com os caranguejeiros de Vitória, Espírito Santo, tem como subtítulo a expressão “uma etnografia visual”, pois se trata de um trabalho composto principalmente por pranchas de fotografias, comentários, legendas e explicações. Há uma referência explícita a *Balinese Character*, de Bateson e Mead, e o leitor mergulha no universo apresentado em imagens coloridas e em preto-e-branco, imagens aéreas, em plano geral ou dos pequenos olhos de um caranguejo. Édison Gastaldo afirma que o livro oferece “importantes questões sobre técnica de pesquisa e apresentação de resultados em antropologia visual, sobre a complexa relação entre natureza e cultura e sobre como interagir com respeito com os sujeitos de nossas pesquisas” (Gastaldo, 2006: 524). *Os argonautas* é uma etnografia exemplar, sincera e coerente com sua proposta de pesquisa, e tem o mérito da ousadia de realizar um trabalho com inspiração direta em um dos livros mais conhecidos e criticados na área da antropologia visual.

Em seu livro *Fictions of feminist ethnography* Kamala Visweswaran oferece uma alternativa à representação etnográfica no seu sentido tradicional e uma resposta à crise da representação das ciências humanas na década de oitenta. Sua pesquisa foi realizada entre mulheres indianas participantes das lutas políticas pelo nacionalismo, contra o casamento infantil e o casamento de viúvas. Visweswaran conta sobre da sua relação com essas mulheres a partir de uma apresentação em três atos – em referência explícita ao teatro, evidenciando assim a noção de construção – na qual inscreve um esforço em situar as traições, de tratar da etnografia feminista e de situar a emergência dessa no contexto ideológico específico de sua produção. Visweswaran deseja colocar a Antropologia em um terreno movediço, um solo mutável sobre o qual se tenta desenhar mapas. Seu trabalho trata da construção da identidade e enfatiza a agência como uma performance. Sua etnografia é feita através

da leitura dos atos de omissão, dos silêncios e do reconhecimento de que a relação entre o que se deseja conhecer e o talvez conhecido é constituído pelo processo de conhecer. Visweswaran narra o momento em que descobriu informações sobre uma das mulheres através da melhor amiga e conta que essa informação a impeliu para outros fatos e a paralisou para a continuidade da pesquisa. A dimensão fabulada é parte da etnografia, pois ela reconhece as sutilezas da vida melhor, percebe serem muitas vezes melhor apreendidas e evidenciadas pelo imaginário. Ao invés de aceitar a idéia de irmandade feminina, na qual poderia se posicionar confortavelmente, Visweswaran mostra que a traição permite assumir a posicionalidade inerente a condição do sujeito, e assim propõe a idéia de que estamos sempre localizados contextual e historicamente.

Durante muitos momentos no trabalho de campo fui questionada sobre o que era a Antropologia, a etnografia, o que fazia um antropólogo, porque Verger era considerado antropólogo. Ainda sem saber o porquê, a única pergunta que me inquietava era acerca do olhar etnográfico. Em todos os espaços onde eu circulava – a academia, a *Fundação Pierre Verger*, as conversas informais, as reuniões de orientação – essa questão surgia: o que é o olhar etnográfico. Desde o início da pesquisa, sabia que deveria refletir e investigar esse olhar, pensar que tipo de olhar é esse, e entender que de modo ele está associado á obra de Pierre Fatumbi Verger. Durante a pesquisa de campo, reconheci nos textos e conversas uma idéia sobre o olhar etnográfico de Verger que foi preciso desnaturalizar, por estar associada ao humanismo do fotógrafo-etnógrafo, ao seu modo eqüitativo de se relacionar com o outro. Entender o olhar etnográfico de Verger significava questionar por que o trabalho de Verger é considerado (uma) etnografia e, afinal, que etnografia é essa? A resposta – que considero ter sido apresentada na análise das fotografias, no capítulo anterior – foi construída ao longo de muitos meses, ao mesmo tempo em que eu descobria minhas próprias definições de etnografia – a partir de exemplos singulares como os apresentados acima – e que desvendava o meu fazer etnográfico. A fotografia acompanhou todo o processo, como base para reflexões teóricas e como prática de contato com o Outro e com o mundo, pois fotografando eu aprendia como etnografar, e vice-versa. Rafael Bastos escreve que crê que Antropologia se apaixona pelos seus objetos, isto é, ela adoce deles; suas formas de subjetivação são contaminadas pelos seus objetos (Bastos, 2008: 153). Sem dúvida, adoecei de etnografar. Afetada pelas experiências de campo, que inicialmente acreditei serem limitadas à análise de fotografias e ao

contato com o banco de dados, decidi tomar a etnografia como “objeto” e pensar como se constrói o olhar etnográfico, sempre tendo como referência o universo imagético. Decidi pesquisar pelos meus afetos.

Esta dissertação foi escrita, desse modo, a partir de eventos, leituras, diálogos e escritas. As *experiências vividas* deixaram as marcas, evidenciando a impossibilidade da apreensão direta do mundo e incluindo questionamentos e reflexividade na evidenciação de que um conhecimento objetivo sobre o mundo é inviável quando se trata de traduzir uma realidade complexa para uma folha de papel. As *leituras* de outras etnografias e de textos sobre fotografia, Antropologia, Pierre Verger e tantos outros assuntos mostraram dimensões da prática etnográfica que de outro modo passariam despercebidos por mim. Como, por exemplo, eu poderia aceitar minha presença na análise das fotografias sem conhecer *A Câmara Clara* de Roland Barthes? Barthes se situa como observador e seu explícito subjetivismo poderia soar como ruído, mas é o sintoma do que ali ele defende: “além de falar à cultura como expressão simbólica, há algo na fotografia que toca singularmente aquele que dedica a ela um olhar” (Entler, 2006: 05).

Em uma entrevista à revista *Mana*, quando questionada sobre os limites das estratégias retóricas, Marylin Strathern afirma que há dois testes. O primeiro é o da ressonância com os dados etnográficos, afirma, para em seguida completar “ora, isto é, em si, uma ficção, pois os dados etnográficos são eles próprios produzidos, e o são de modo tal que respondam às perguntas que se vão fazer a eles” (Strathern, 1999: 166). O segundo teste é estar sempre atento ao que outras pessoas disseram, de modo que há uma constante referência às outras pessoas que estão tentando usar idéias similares, não os grandes teóricos. O contato com a *Fundação* foi um exercício de constante diálogo com pessoas de todas as áreas, de todos os tipos, que contribuíram continuamente para construção desta etnografia, um trabalho de orquestração polifônica que a minha autoridade talvez mascare. Pois a *escrita* é o eterno aprendizado do antropólogo. Ao longo da minha formação em Antropologia, pensei que deveria primeiro escrever muitas etnografias tradicionais, no formato clássico do texto etnográfico, para depois poder fazer uma etnografia experimental. Minha formação continua, mas hoje concordo com Marcio Goldman quando afirmou na palestra citada acima na Universidade Federal de Santa Catarina que o modo como fazemos algo deve ser compatível com o estilo de coisa que estamos fazendo. Acredito que a etnografia é uma prática de pesquisa e de escrita que é intensamente questionada, diversamente resolvida e eternamente

inacabada. Jean Paul Dumont afirma que, ironicamente, “etnógrafo” é vocábulo usado para falar do antropólogo imerso na pesquisa de campo, quando esforço de escrever é mínimo e interação oral é maximizada. Repleta de brechas e contradições, a prática etnográfica deve respeitar sua indefinição, sua incompletude. Ao aceitar escrever uma etnografia que cria coerência entre o modo de fazer e o estilo do que foi feito aceitei a possibilidade do erro, de dúvida e incerteza. Minha escolha foi por deixar a fotografia falar, como uma vez me aconselhou a professora Sônia Maluf, em uma das nossas reuniões de orientação, fazendo uma paráfrase com os mitos para Claude Lévi-Strauss. Foi uma escolha por me deixar levar pela estética e pela sensibilidade de Verger para escrever uma etnografia repleta de múltiplos significados, uma narrativa disseminatória, povoada por ambivalências, contradições e novas significações.

4.2 CONCLUSÃO

Esta dissertação começou com algumas explicações sobre a “produção dos textos culturais“, a representação em suas diversas dimensões, a distância entre o a escrita etnográfica e as experiências vividas. Nas explicações finais apresentei uma longa reflexão sobre a autoridade do antropólogo clássico, a autoria dos textos etnográficos e o autor fotográfico, sobre a etnografia enquanto um processo de construção dependente de escolhas, experiências, textos, escritas e diálogos. Entre essas duas explicações, começo e fim deste trabalho, dediquei muitas linhas ao questionamento das relações entre a fotografia e a etnografia, investiguei a prática etnográfica de Pierre Verger e fiz uma longa leitura das imagens do fotógrafo-etnógrafo. Porém, deste conjunto de escritos, o que quero e posso concluir? Uma história aparentemente simples pode me ajudar neste exercício: Antoine de Saint-Exupéry escreveu um livro em primeira pessoa sobre um príncipe vindo de outro planeta que ficou muito famoso no mundo inteiro. Saint-Exupéry conta que quando era criança viu uma gravura de uma jibóia engolindo um animal e copiou o desenho da digestão de seis meses do comprido animal. Ao mostrar sua obra-prima às pessoas grandes, elas diziam era um chapéu. “Desenhei, então o interior da jibóia a fim de que as pessoas grandes pudessem entender melhor. Elas têm necessidade de explicações detalhadas”, disse Saint-Exupéry, que assim desistiu de uma futura carreira de pintor e se tornou aviador.

Pierre Fatumbi Verger certamente concordaria com Saint-Exupéry. Apesar de meio bruxo e feiticeiro, ranzinza e desconfiado, o

fotoógrafo-etnógrafo rejeitava o excesso de explicações em favor da expressividade das imagens, dos contatos humanos criados pela fotografia. Ele desenvolveu uma prática etnográfica ao longo de sua vida, desde seus primeiros anos como fotógrafo até sua velhice como babalaô. Os trabalhos acadêmicos lidos nesta pesquisa definiram a obra de Verger como antropologia visual, como uma representação cultural popular, como etnografia, como evidência de uma mudança da fotografia para a etnografia. Contudo, observar as fotografias feitas por Verger no universo que posteriormente se tornou seu campo de pesquisas, e aliar as leituras dessas imagens com outras leituras e reflexões, permite pensar que o fotógrafo-etnógrafo construiu um modo de apreender o universo do Outro à medida que fotografava e se relacionava com este universo, com o Outro. A fotografia, desse modo, é central para a compreensão da etnografia de Pierre Verger. Quando uma pesquisa se propõe a aceitar o papel ativo das fotografias em construir o imaginário em questão, não apenas refletir ou ilustrar, novas possibilidades surgem no entendimento do que se estuda, no entendimento da etnografia. Boris Kossoy (2005) afirma que através da fotografia sempre aprendemos, recordamos e criamos novas realidades, assim como novas ficções. Respeitar a especificidade expressiva das imagens, sem recair na oposição simplista entre imagem e linguagem, permite conjugar outros sentidos, evocar, contaminar as pesquisas etnográficas. Joly Martine (1996) propõe que a linguagem participa da construção da mensagem visual e que há uma circularidade reflexiva nessa aparente oposição. Martine evoca a força criadora das imagens, presente nas fotografias de Verger, característica também da etnografia enquanto ofício, prática e escrita.

Durante muitos meses, ao saber que Verger havia abandonado a fotografia algum tempo após começar a pesquisar, considerei que o mundo havia perdido centenas de belas imagens por conta do esmagador *parti-pris* verbal da Antropologia e da confiança devota nas virtudes interpretativas da escrita, como afirmou Margaret Mead em 1973²². Condenei a pesquisa etnográfica de Verger, e demorei para reconhecer a importância do conjunto da sua obra. Há uma riqueza incomensurável no trabalho de Pierre Verger. Para além das virtudes estéticas das suas fotografias, das qualidades teóricas dos seus estudos e da impressionante dimensão humana de suas imagens e pesquisas, é na união de

²² Em uma conferência realizada no *IX International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*, em Chicago (SAMAIN *apud* ACHUTTI, 1998).

linguagens que seu mérito desponta. Compreender a etnografia a partir da fotografia de Verger, e vice-versa, oferece verdadeiro sentido à expressão usada para classificá-lo: fotógrafo-etnógrafo.

Talvez as pesquisas acadêmicas, como o mundo das pessoas grandes, exijam explicações detalhadas e precisem ver o interior da jibóia para elaborar análises e críticas. É preciso, entretanto, compreender as particularidades de cada linguagem, e reconhecer os limites que desafiam nossas pesquisas e métodos. Esta pesquisa pretendeu conjurar os efeitos das reflexões sobre a etnografia e as possibilidades advindas das leituras de fotografias. Se não há uma única resposta para todas as questões e incertezas apresentadas, vale reconhecer a inserção destas reflexões no grande diálogo que a Antropologia constrói para se desenvolver enquanto uma área de conhecimento e um saber. Vale também, e talvez principalmente, elaborar questões que ajudem as pessoas a olharem a gravura de uma criança e verem ali algo além de um simples chapéu.

Referências

5.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. A Cidade das Mulheres: resenha. **Mana**, v.9, n.1, p. 151-154, Rio de Janeiro, abr. 2003.

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. A fotografia no jornal e no museu: a construção de uma estética. In: _____. **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, 1998.

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, 1998.

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia da biblioteca jardim**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia**: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho em uma vila popular na cidade de Porto Alegre. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.

AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 07-33, out. 2001.

ALVES, André. **Argonautas do mangue**: uma etnografia visual dos caranguejeiros do município de Vitória, ES. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial, 2004.

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia**: olhares de dentro-fora. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 3. ed. São Paulo: Papirus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problems of Dostoevsky's poetics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BARADEL, Alex; LODY, Raul (Ed.). **O olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. **A Bahia de Jubiabá em fotografias de Pierre Verger**. Dissertação de mestrado, PPG-

AV/UFBA. Salvador, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BASTOS, Rafael. J. de Menezes. Antropologia da Arte: Uma antropologia de X onde X é a Arte? In: CARDOSO, Vânia Zikán (Org.). **Diálogos transversais em Antropologia**. Florianópolis: UFSC/PPGAS, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. **Os mandarins**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BECKER, Howard. Balinese Character: uma análise fotográfica. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n.2, p. 137-144, 1996.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. **Benjamin**: textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores)

BHABHA, Homi. Ética e estética do globalismo: uma perspectiva pós-colonial. In: BHABHA, Homi *et al.* **A urgência da teoria**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BHABHA, Homi. Interrogando a identidade: Frantz Fanon e a prerrogativa pós-colonial. In: _____. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BONFIM, Luís Américo Silva. **Espelhos da Bahia**: impressões de uma cidade em movimento. Dissertação de mestrado, PPGCS/UFBA. Salvador, 2000.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Fotografar, documentar, dizer com a imagem. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 27-54, 2004.

CABAÇO, José Luís; CHAVES, Rita. Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural. In: ABDALA Jr., Benjamin. **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n.21, jul. 1988.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Denise. Identidade negra e mestiçagem no Brasil: uma reflexão sobre o processo da fotografia das heranças compartilhadas. **Studium**, n.26, 2007. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/26/06.html>>. Acesso em: 14 jun. 2009.

CAMARGO, Denise. O achatamento da perspectiva: leitura de uma imagem de morte e violência. **Studium**, n.17, 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/17/07.html>>. Acesso em: 13 jun. 2008.

CANTARINO, Carolina As baianas do acarajé. **Patrimônio: Revista Eletrônica do IPHAN**, Campinas, set. 2005. Disponível em: <http://www.mre.gov.br/dc/textos/revista_13-mat16.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2009.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O diário e suas margens: viagem aos territórios Terêna e Tükúna**. Brasília: Editora UnB, 2002.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O trabalho do antropólogo**. São Paulo: UNESP, 1998.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Tempo e tradição: interpretando a antropologia. In: _____. **Sobre o pensamento antropológico**. Rio de Janeiro/Brasília: Tempo Brasileiro/CNPq, 1988.

CARDOSO, Vânia Zikán. Narrar o mundo: Estórias do “povo da rua” e a narração do imprevisível. **Mana**, Rio de Janeiro, v.13, n.2, 2007.

CARDOSO, Vânia Zikán; MOTTA, Flávia M. Antropologias em diálogo. In: CARDOSO, Vânia Zikán (Org.). **Diálogos transversais em Antropologia**. Florianópolis: UFSC/PPGAS, 2008.

CASTRO, Felipe de. **Derrocada do cangaço**. 2. ed. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

CLIFFORD, James. Introducción: verdades parciales. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (eds.). **Retóricas de la antropología**. Madrid, Ediciones Júcar. 1991.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: _____. **A experiência etnográfica**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1998.

COLLIER Jr., John. Visual anthropology's contribution to the Field of anthropology. **Visual Anthropology**, v.1, 1987.

CONRADO, Juarez. **A última semana de Lampião**. 2. ed. Salvador: Assembléia Legislativa, 2008

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

COUTO, Mía. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. 2. ed. Caminho: Lisboa, 2003.

CRAPANZANO, Vincent. Diálogo. **Anuário Antropológico**, Brasília, n.88, p. 59-80, 1991a.

CRAPANZANO, Vincent. El dilema de Hermes: la máscara de la subversión en las descripciones etnográficas. In: Clifford, James y Marcus, George E. (Ed.). **Retóricas de la antropología**. Madrid: Ediciones Júcar, 1991b.

DOREA, Luiz Eduardo Carvalho. **Histórias de Salvador nos nomes das ruas**. Salvador: EDUFBA, 2006.

DUBOIS, Philippe. A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/CNPq, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1994.

DUMONT, Jean Paul. Prologue to ethnographic or prolegomena to anthropology. **Ethos**. v.14, n.4, p. 344-367, 1986.

DUNCAN, Isadora. **Isadora: Memórias de Isadora Duncan**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ECKERT, Cornélia *et al.* A grafia da luz na narrativa etnográfica. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (Org.). **Ensaio (sobre o) Fotográfico**. Porto Alegre: Escrita Fotográfica, 1998.

ECO, Umberto. Interpretação e história. In: _____. **Interpretação e superinterpretação**. Martins Fontes: São Paulo, 2001.

EDWARDS, Elizabeth. Beyond the boundaries: a consideration of the expressive in photography and anthropology. In: BANKS, M.; MORPHY, H. (orgs.) **Rethinking visual anthropology**. Yale: Yale University Press, 1997.

ENTLER, Ronaldo. Para reler A Câmara Clara. **FACOM: Revista da Faculdade de Comunicação/FAAP**, São Paulo, v.14, 2006.

Ewé: A text by Pierre Fatumbi Verger, recalled by Jorge Amado. **Funzione Gamma Journal**. Disponível em: <<http://www.funzionegamma.edu/italiano/journal/numero15/portoghese/roscilli.asp>>. Acesso em: mar. 2009.

FALA EGBÉ: Informativo do Programa EGBÉ de Territórios Negros de Koinonia Presença Ecumênica e Serviço. Salvador, n.6, ano 3, abr. 2005. Disponível em: <www.koinonia.org.br/egbe/9_Boletim6.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2009.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Porto: Paisagem, 1975.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Les Mots, la mort, les sorts**: la sorcellerie dans le bocage. Paris: Gallimard, 1977.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de campo**, São

Paulo, n. 13, 2005.

FAVRET-SAADA, Jeanne; CONTRERAS, José. **Corps pour corps**: enquête sur la sorcellerie dans le bocage. Paris: Gallimard, 1981.

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

FOSTER, Hal. The artist as ethnographer. In: _____. **The return of the real**. Cambridge: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Lisboa: Portugalia, 1968.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. 2. ed. Lisboa: Passagens/Vega, 1992.

FREYRE, Gilberto. Acontece que são baianos. In: _____. **Problemas brasileiros de antropologia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

FREYRE, Gilberto. Roger Bastide, francês brasileiro. **Afro-Ásia**, Salvador, n.12. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n12_p53.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2009.

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. **Histórico**: material para divulgação. Salvador, 2008.

GALANO, Ana Maria. Identidade, retratos e etnografia visual. **História, ciência, saúde**, Rio de Janeiro, v.7, n.3, p. 762-770, 2000-2001.

GAMA, Fabiene. Etnografias, auto-representações, discursos e imagens: somando representações. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. **Devires imagéticos**: a etnografia, o outro e as suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

GASTALDO, Édison. Os argonautas do mangue precedido de Balinese character (re)visitado. **Mana**, Rio de Janeiro, v.12, n.2, p. 521-524, 2006.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: _____. **O saber local**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

GEERTZ, Clifford. **Works and lives: the anthropologist as author**. Stanford: Stanford University Press, 1983.

GOLDMAN, Marcio. Considerações sobre a obsolescência teórica e o prazo de validade dos conceitos (acompanhadas de um ensaio de simetrização antropológica). **Palestra**, 22 set. 2008, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina.

GOLDMAN, Marcio. Jean Favret-Saada, os afetos, a etnografia. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 13, 2005.

GOLDMAN, Marcio. Os tambores do antropólogo: antropologia pós-social e etnografia. **Ponto Urbe**, São Paulo, v.3, p. 1-11, 2008.

GONÇALVES, Marco Antônio Teixeira (Org.). **Diários de campo de Eduardo Galvão**: Tenetehara, Kaioa e índios do Xingu. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado**: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. In: _____. **Devires imagéticos: a etnografia, o outro e as suas imagens**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

GRADHIVA: Revue d'anthropologie et de museologie (Memoire de l'esclavage au Benin). Paris: Flammarion, 2008.

GURAN, Milton. **Agudás**: os “brasileiros” do Benin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

GURAN, Milton. Fotografar para descobrir; fotografar para contar. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n.10, p. 155-165, 1995.

GURAN, Milton. Notas de pesquisa sobre a iniciação e o trabalho

fotográfico de Pierre Fatumbi Verger no Benin. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v.2, n.7, pp. 105-114, 1998.

HAMBURGER, Esther. Desafios da Imagem. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 2, n.11, p. 137-139, 2000.

HEAD, Scott. Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. **Devires imagéticos**: a etnografia, o outro e as suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

JACKOBSON, Roman. **Linguística, poética, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JACKSON Jr., John. **Real black**: Adventures in racial sincerity. Chicago/London: University of Chicago Press, 2005.

JESUS, José Barreto de. **Entreamigos: Carybé & Verger: Gente da Bahia**. Salvador: Solisluna, 2008.

KASSAB, Álvaro. 1951: O ano em que Cluzot, 'O Cruzeiro' e intelectuais rodaram a baiana. **Jornal da Unicamp**. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/julho2004/ju259pag06.html>. Acesso em 03 mar. 2009.

KOSSOY, Boris. Estética, memória e ideologia fotográficas: decifrando a realidade interior das imagens do passado. **Acervo**: Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v.6, n.1/2, 1993.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/CNPq, 2005.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

KOSSOY, Boris. **Realidade e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KOURY, Mauro Pinheiro. Caixões infantis expostos: o problema dos

sentimentos na leitura de uma fotografia. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Moreira (Org.). **Desafios da imagem**: iconografia, fotografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas: Papirus, 1998.

KRYSINSKI, Wladimir. **Dialéticas da transgressão**: o novo e o moderno na literatura do Século XX. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KUHN, Thomas. **A Estrutura das Revoluções Científicas**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 2002

LAVAUD, Laurent. **L'image**. Paris: Flammarion, 1999.

LE BOULER, Jean- Pierre (Org.). **Le pied à l'étrier**: Correspondance échangée entre Alfred Métraux et Pierre Verger. Paris: J.M. Place, 1993.

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

LEIRIS, Michel. **A África fantasma**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Miriam Moreira. Imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/CNPq, 2005.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**: leitura da fotografia histórica. São Paulo: EDUSP, 1993.

LEITE, Miriam Moreira. Texto visual e texto verbal. Encontro anual da ANPOCS, XVII, 1993, Caxambu. **Comunicação oral**, mimeografado.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LISSOVSKY, Maurício. Sob o signo do “clíc”: fotografia e história em Walter Benjamin. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Moreira (Org.). **Desafios da imagem**: iconografia, fotografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas: Papirus, 1998.

LÜHNING, Angela. **Pierre Fatumbi Verger e sua obra: uma homenagem.** Afro-Ásia, Salvador, v. 21/22, p. 315-364, 1999.

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

LÜHNING, Angela (Org.). **Verger/Bastide: Dimensões de uma amizade.** Salvador: Bertrand Brasil, 2002.

MACHADO, Arlindo. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico.** 2. ed. São Paulo: Hucitec/CNPq, 2005.

MAGALHÃES, Milena. Por que (amo) Barthes? **Primeira Versão,** Porto Velho, n. 114, ano I, set. 2002. Disponível em: <http://unir.br/~primeira/artigo114.html>. Consultado em 15 maio 2009.

MAILLARD, Fabienne. **L'autre Pierre Verger: la modernité du regard photographique des années trente.** Dissertação de mestrado, École des Autres Études. Paris, [s.d.].

MALYSSE, Stéphane Rémy. Um olho na mão: imagens e representações de Salvador nas fotografias de Pierre Verger. **Afro-Ásia,** Salvador, v.24, 2000.

MARCUS, George E.; FISCHER, Michael J. **Anthropology as cultural critique.** Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986.

MARCUS, George E.; CUSHMAN, Dick. Ethnographies as texts. **Annual Review of Anthropology,** n.11, p. 25-69, 1982.

MARESCA, Sylvain. Olhares cruzados: ensaio fotográfico comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico.** 2. ed. São Paulo: Hucitec/CNPq, 2005.

MARESCA, Sylvain. Refletir as ciências sociais no espelho da fotografia. In: FRY, Peter *et al.* **Pluralismo, espaço social e pesquisa.** São Paulo: Hucitec / ANPOCS, 1995.

MARESCA, Sylvain. Sobre desafios lançados pela fotografia às Ciências Sociais. ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Ensaio (sobre**

o) **fotográfico**. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, 1998.

MARIANO, Agnes Francine. **A antropologia radical ou a etnografia fotográfica de Pierre Verger sobre a cultura negra na Bahia**. Monografia de conclusão de curso, FACOM/UFBA, 1996.

MARQUES, Francisca. **Festa da Boa Morte**: identidade, sincretismo e música na religiosidade brasileira. Disponível em: <http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/francisca_marques.htm>. Acesso em 05 mar. 2009.

MARTINE, Joly. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.

MARTINI, Gerlaine Torres. **A fotografia como instrumento de pesquisa na obra de Pierre Fatumbi Verger**. Dissertação de mestrado, PPG/FAC/UnB. Brasília, 1999.

MENEZES, Paulo. As relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v.18, n.51, 2003.

MOORE, Henrietta. Anthropological Theory at the turn of the century. In: _____. **Anthropological theory today**. Cambridge: Polity Press, 1999.

MOTTA, Antonio. A África Fantasma de Michel Leiris. In: GROSSI, Miriam Pillar *et al* (Org.). **Antropologia francesa no século XX**. Recife: Massangana, 2006.

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

ORTNER, Sherry. Theory in anthropology since the sixties. **Comparative studies in society and history**, v.26, n.1, p. 126-166, 1984.

PEIRANO, Mariza. Onde está a Antropologia? **Mana**, Rio de Janeiro, v.3, n.2, p. 67-102, 1997.

PEIXOTO, Clarice. Les archives de La Planète: imagens da coleção de Albert Kahn, **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v.8, n.1, p. 117-132, 1999.

PEIXOTO, Clarice; MONTE-MOR. Patricia. Sobre acervos e coleções de imagens. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v.8, n.1, p. 11-17, 1999.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, Aduino. **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEPETELA. **Mayombe**. Lisboa: Edições 70/ União dos Escritores Angolanos, 1979.

PIAULT, Marc Henri. Real ou ficção: onde está o problema. In: KOURY, Mauro P. (Org.). **Imagem e Memória: ensaios em antropologia visual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

PINNEY, Christopher. A história paralela da Antropologia e da fotografia. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v.2, n. 2, p. 29-52, 1996.

POOLE, Deborah. An excess of description: ethnography, race and visual technologies. **Annual review of anthropology**, n. 34, p. 159-179, 2005.

PÔSSA, Cláudia Maria de Moura. **Estudio de la obra fotografica de Pierre Verger**. Tese de doutorado, Facultat de Belles Arts/Universitat de Barcelona. Barcelona, 2007.

PÔSSA, Claudia Maria de Moura. O toque Verger: Estudo da obra fotográfica de Pierre Verger. **Fundação Pierre Verger**, 2008. Disponível em: <http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com_content&task=view&id=60&Itemid=133>. Acesso em: 30 jun. 2009.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de (Org.). **Roger Bastide: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. Roger Bastide e o Brasil. **O Estado de**

São Paulo, v. 38, 20 set. 1975.

QUINTANA, Mario. Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

RABINOW, Paul. **Reflections on fieldwork in Morocco**. Berkeley: University of California Press, 1977.

RABINOW, Paul. Representações são fatos sociais: modernidade e pós-modernidade na antropologia. In: _____. **Antropologia da razão**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.

REINHARDT, Bruno; PEREZ, Léa. Da lição de escritura. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v.10, n.22, p. 233-254, 2004.

RIAL, Carmen. Contatos fotográficos. In: KOURY, Mauro. **Imagens e ciências sociais**. João Pessoa: UFPB, 1998.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. **Da economia política do nome de “África”**: a filmografia de Tarzan. Dissertação de mestrado, PPGAS/UFSC. Florianópolis, 2008.

RISÉRIO, Antonio. **Caymmi**: uma utopia de lugar. São Paulo/Salvador: Perspectiva/Copene, 1993.

ROCHA, Ana Luiza C. da. Antropologia das formas sensíveis: entre o visível e o invisível, a floração de símbolos. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 2, p. 85-90, 1995.

RODRÍGUEZ, Vicen. Sobre a iconoteca inteligente. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/CNPq, 2005.

ROLIM, Iara Cecília Pimentel. A Tún Pade: nos encontramos novamente. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 157-161, 1998.

ROLIM, Iara Cecília Pimentel. **O olho do rei**: imagens de Pierre Verger. Dissertação de mestrado, PPGAS/Unicamp. Campinas, 2002.

ROLIM, Iara Cecília Pimentel. Pierre Fatumbi Verger - um homem

livre: resenha. **Comunidade virtual de antropologia**. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/res/res26_1.htm>. Acesso em: 04 mar. 2009.

ROSALDO, Renato. **Culture and truth: the remaking of social analysis**. Boston: Beacon Press, 1993.

SAID, Edward. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. 48. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

SALGADO, Sebastião. Quando se vê a morte através da lente. **Cadernos de antropologia e imagem**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 13, p. 137-139, 2001.

SAMAIN, Etienne. Antropologia visual e fotografia no Brasil: vinte anos e muitos mais. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v.21, n. 2, p. 115-132, 2005a.

SAMAIN, Etienne. Balinese Character (re)visitado: Uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead. In: ALVES, Alves. **Os Argonautas do Mangue**. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial, 2004.

SAMAIN, Etienne. Bronislaw Malinowski e a fotografia antropológica. In: FRY, Peter *et al.* **Pluralismo, espaço social e pesquisa**. São Paulo: Hucitec/ANPOCS, 1995.

SAMAIN, Etienne. Modalidades do olhar fotográfico. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (Org.). **Ensaio (sobre o) Fotográfico**. Porto Alegre: Escrita Fotográfica, 1998.

SAMAIN, Etienne. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a Antropologia Visual. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/CNPq, 2005b.

SAMAIN, Etienne. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 2, p. 19-48, 1995.

SANSONE, Livio. Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. **Afro-Ásia**, Salvador, v. 27, p. 249-269, 2002.

SANSONE, Livio. Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. **Mana**, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 87-119, 2000.

SANSONE, Livio. Um campo saturado de tensões: o estudo das relações raciais e das culturas negras no Brasil. **Estudos afro-asiáticos**, Rio de Janeiro, v. 24, n.1, p. 05-14, 2002.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTOS, Milton. **O centro da cidade do Salvador**: estudo de geografia urbana. 2. ed. São Paulo/Salvador: EDUSP/EDUFBA, 2008.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Pierre Fatumbi Verger: um viajante perdido em pleno século XX. **Revista de antropologia**. São Paulo: EDUSP, 1996, v. 39, n.

SILVA, Vagner Gonçalves da. A crítica antropológica pós-moderna e a construção textual da etnografia religiosa afro-brasileira. **Cadernos de campo**, São Paulo, n.1, ano 1, p. 47-60, 1991.

SILVA, Joselina; PEREIRA, A. M. Pierre Fatumbi Verger: Mensageiro entre dois mundos. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 14, p. 185-191, 1995.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Nos bastidores da pesquisa de campo. **Cadernos de campo**, São Paulo, v.7, p. 239-242, 1997.

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

SOUTY, Jérôme. A representação do negro nas fotos de Pierre Verger (1902-1996). **Projetos especiais Studium**: Representação imagética das africanidades no Brasil, Campinas, nov. 2007. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/jerome/index.html>>.

Acesso em: 13 jun. 2009.

SOUTY, Jérôme. **Pierre Fatumbi Verger**: du regard détaché à la connaissance initiatique. Paris: Maisonneuve et Larose, 2007.

SOUZA, Débora Carnaúba de. **Memorial do livro-reportagem com Okàn e Orí, na Bahia, Pierre Fatumbi**. Trabalho de Conclusão de Curso, Graduação em Jornalismo/FTC. Salvador, 2006.

SOUZA, Iara Lis S. C. Breve nota sobre a fotografia de Pierre Verger. **Studium**, n.1, 2000. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/um/pg7.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2009.

SOUZA, Leda Maria. Ilê Axé Taoyá Loni: um terreiro, uma história. **Fala Egbé**, Rio de Janeiro, n.6, ano III, abr. 2005. Disponível em: <http://www.koinonia.org.br/egbe/9_Boletim_6.pdf>. Acesso em 10 jun. 2009.

SPERBER, Dan. **O saber dos antropólogos**. Lisboa: Edições 70, 1992.

STAM, Robert. **Bakhtin**: Da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

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

STEWART, Kathleen. **A space on the side of the road**. Princeton: Princeton University Press, 1996.

STEWART, Kathleen. On the politics of cultural theory: A case for “contaminated” critique. **Social Research**, v.58, n.2, p. 395-412, 1991.

STRATHERN, Marilyn. Estratégias antropológicas. In: _____. **O gênero da dádiva**. Campinas, Editora da Unicamp, 2006.

STRATHERN, Marilyn. No limite de uma certa linguagem: entrevista. **Mana**, Rio de Janeiro, v.2, n.5, p. 157-175, 1999.

TABOSA JR., Florilton. **Xiré-Ade**: O olhar de Pierre Verger sobre o

travestismo no carnaval brasileiro. Dissertação de mestrado, PPGCOM/UFPE. Recife, 2004.

TACCA, Fernando de. **A imagética da Comissão Rondon**: etnografias fílmicas estratégicas. Campinas: Papyrus, 2001.

TACCA, Fernando de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Psicologia e sociedade**, Porto Alegre, v.17, n.3, 2005.

TACCA, Fernando de. Sapateiro: o retrato da casa. **Boletim Especial do Centro de Memória da Unicamp**, Campinas, v. 5, n. 10, 1993.

TACCA, Fernando. Os brasis de Pierre Verger: um olhar etnográfico para além do fotojornalismo. **Fotosite online**, São Paulo, 18 maio 2006. Disponível em: <http://fotosite.terra.com.br/novo_futuro/ler_coluna.php?id=282>. Acesso em: 25 abr. 2009.

TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

TORRES, H. A. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.23, jul. - dez. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000200015>. Acesso em: 23 jul. 2009.

TRIGO, Luciano. Leitura de uma foto. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 13, 2001.

TYLER, Stephen. Post-modern ethnography: from document of the occult to occult document. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Ed.). **Writing Culture**: The poetics and politics of ethnography. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1986.

URIARTE, John Bodinger de. A space on the side of the road: review. **Visual Anthropology Review**, v. 12, n. 2, 1995.

VAN SIMON, Olga R. de Moraes. Imagem e memória. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec/CNPq, 2005.

VELHO, Otávio. Antropologia e representação. In: _____. **Besta-Fera**: recriação do mundo: ensaios de crítica antropológica. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

VISWESWARAN, Kamala. **Fictions of feminist ethnography**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

WEBER, Max. A “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, Gabriel (Org.). **Max Weber**: sociologia. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

5.2 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE PIERRE VERGER

VERGER, Pierre. **50 anos de fotografia**. Salvador: Corrupio, 1982.

VERGER, Pierre. **Au Mexique**: cent soixante-dix photographies de Pierre Verger. Paris: Éditions Paul Hartmann, 1938.

VERGER, Pierre. **Bahia África Bahia**: Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

VERGER, Pierre. **Bahia de tous les poètes**. Lausanne: La Guilde du livre & Éditions Clairefontaine, 1955.

VERGER, Pierre; GAUTHEROT, Maurice; BON, Antoine. **Brésil**. Paris: Éditions Paul Hartmann, 1950.

VERGER, Pierre. Candomblé com sotaque francês: entrevista por Maria José Quadros. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 ago. 1992. Disponível em: <http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com_content&task=view&id=163&Itemid=549>. Acesso em: 13 jun. 2009.

VERGER, Pierre. **Congo Belge et Ruanda-Urundi**. Paris/Bruxelles: Éditions Paul Hartmann/Librairie générale, 1952.

VERGER, Pierre. **Cuba**. Paris/Habana: Éditions Paul Hartmann/La casa Belga, 1958.

VERGER, Pierre. **Dieux d'Afrique**: Culte des Orishas et Vodouns à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil. Paris: Éditions Paul Hartmann, 1954.

VERGER, Pierre *et al.* **En Espagne**. Paris: Éditions Paul Hartmann, 1935.

VERGER, Pierre. Entretien avec Emmanuel Garrigues. **L'Ethnographie**: número especial: Ethnographie et photographie, Paris, n.1, ano CXXXIII, tomo LXXXVII, 1991.

VERGER, Pierre. Ethnographie et photographie. **Camera**: Revue

mensuelle internationale de la photographie et du film, Alemanha, n. 10, out. 1954.

VERGER, Pierre. Etnografia religiosa iorubá e probidade científica. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, n. 8, 1982.

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

VERGER, Pierre. **Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos du dix-septième au dix-neuvième siècle**. Paris: Mouton & Co, 1968.

VERGER, Pierre. **Indians of Peru**. New York: Pocahontas Press, 1950.

VERGER, Pierre; FRANK, Robert; BISCHOF; Werner. **Indiens pas morts**. Paris: Éditions Robert Delpire, 1956.

VERGER, Pierre; VAUDOYER, Jean-Louis. **Italie**: Des Alpes à Sienne. Paris: Éditions Paul Hartmann, 1936.

VERGER, Pierre. **Le Messenger**: The Go-Between: Photographies 1932-1962. Paris: Bleu Outremer/Revue Noire, 1993.

VERGER, Pierre. **Le Togo**. Bordeaux: J. Pechade, 1939.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil e na antiga Costa dos Escravos, na África**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1999.

VERGER, Pierre. **Notre Indochine**. Paris: J.-P. Alem/G. Lemarchand, 1945.

VERGER, Pierre. O estado de “ere”: o papel desempenhado pelo estado de alheamento durante a iniciação de “iyao” nos cultos de “orisha” e “vodun”. REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 1955, Bahia. **Anais...** Bahia, S.A Artes Gráficas, p. 249-260.

VERGER, Pierre. **Orixás**: os deuses Iorubás na África e no Novo Mundo. 6. ed. Salvador: Corrúpio, 2002.

VERGER, Pierre. **Retratos da Bahia**: 1946 a 1952. Salvador: Corrúpio,

1980.

VERGER, Pierre; MÂLE, Émile. **Rome**: La campagne romaine et l'Ombrie. Paris: Éditions Paul Hartmann, 1936

VERGER, Pierre. **South Sea Islands**. Londres: George Routledge & Sons Ltd., 1937.

VERGER, Pierre. Trance and convention in Nago-Yoruba spirit mediumship. In: BEATTIE, John.; MIDDLETON, John. **Spirit mediumship and society in Africa**. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.

VERGER, Pierre *et al.* **Viet Nam**. Paris: Éditions Hoa-Qui/Lausanne, 1951.

5.3 REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

MENSAGEIRO ENTRE DOIS MUNDOS. Lula Buarque de Hollanda, Conspiração Filmes, Rio de Janeiro, 1998, 35 mm/cor.

5.4 REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS (ou *sites*)

Fundação Pierre Verger: <http://www.pierreverger.org>

Fundação Henri Cartier-Bresson: <http://www.henricartierbresson.org>

Dicionário on-line Priberam: <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>

Governo do Benin: <http://www.gouv.bj>

Anexos

6.1 Decupagem de *Salvador* (7021 fotografias)

1. “Tio Juca” (47)

Fotografias de uma grande família, composta por um casal e muitas crianças e jovens. Trata-se de uma creche domiciliar, transparece carinho e cuidado nas imagens, e crianças adotadas são brancas, mulatas e negras. Só há uma foto bem digitalizada, na qual aparece o “Tio Juca”.

2. *Architecture Coloniale* (451)

Fotografias de fachadas, detalhes de prédios, um plano geral de uma igreja, portões, colunas, pedra e mármore trabalhados. Fotografias de tetos, enfeites, imagens de Jesus, estátuas, portas, altares, azulejos. A arquitetura é barroca, e as poucas pessoas são detalhes. Categoria está subdividida em: [Divers], Carmo, Cathètrale, S. Francisco Sculptures, San Francisco, San Francisco Azulejos.

3. *Capoeira* (203)

4. *Carnaval* (530)

Dividida em dez categorias, na maioria dos casos referentes a nomes de blocos de carnaval²³. São fotografias de pessoas festejando, fantasiadas, de homens de saiotos e maquiagem, da bateria de um bloco, sempre muita gente, estandartes, chapéus engraçados, tambores e tamborins. As fotografias são centradas nas pessoas, mas o contexto é de festa e aglomeração, e pessoas são clicadas de todos os modos, olhando para a câmera, sérias, brincando, em close, com pessoas ao redor, com céu e ruas, algumas no pelourinho, entre casas, nos bondes.

5. *Caymmi* (33)

Fotografias de Dorival Caymmi moço. Em close, sentado com um violão, na praia, conversando com um senhor negro. Fotografias posadas de diversos tipos, datadas de 28 de outubro de 1946.

6. *Cérémonies africaines* (1010)

6.1 *Art Afro Brésilien* (67)

Fotos de esculturas africanas, de troncos de madeira trabalhados, de pequenos machados de metal, de outras figuras de metal, imagens com búzios, esculturas de madeira e metal, de figuras antropomórficas. As

²³ Os nomes das categorias são: [Divers], A Hora é Essa 1959, Afoche Filhos de Congo, Batucadas, Divers 1959, Embaixada Mexicana, Filhos de Gandhi 1959, Filhos de Oba 1959, Mercadores de Bagdad 1959, Vai Levando.

imagens têm um pano branco no fundo, em algumas é possível ver o pano preso, o local de apoio, mãos segurando os objetos.

6.2 Candomblé Cosme (111)

São fotos principalmente das pessoas em rituais no mesmo lugar. Há as conhecidas imagens de uma mulher pintada com pontos brancos, muitas fotografias estão em seqüência, mostram alguma etapa do ritual, inclusive a parte da matança de animais. Um homem vestido de branco coordena as atividades, deve ser Pai Cosme. Garotos tocando tambores, o altar, pessoas olhando.

6.3. Candomblé Joana de Ogun (36)

Algumas fotos de um ritual, mulheres de olhos fechados, de braços dados, em transe. Outras fotos do lado de fora de uma casa, uma senhora vestida de branco em uma pose altiva, majestosa.

6.4 Candomblé Joazinho Da Gomea (112)

Fotos de pessoas em close, se oferecendo para a máquina. Fotos perto de um rio ou lagoa, pessoas na areia, instrumentos, pessoas tocando, fotografias internas de rituais. Pessoas caminhando na mata – parecem estar indo embora do local de alguma cerimônia – vestidas com roupas rituais, mulheres brancas com sombrinhas na areia e no barco, foto da parede onde está escrito frase em iorubá.

6.5 Candomblé Miúda (23)

Fotografias de uma cerimônia, muitas pessoas no quadro, garotas e senhoras vestidas de baiana, sentadas no chão, pessoas assistindo. Dança, transe, espera, movimento. No final, um homem branco de terno e gravata em pé, e aí vemos que alguns outros brancos estão assistindo também.

6.6 Candomblé Nono de Brotas (22)

Pessoas em transe, em pé em lugar fechado. Altares, uma cabeça de boi, um quadro com índios na parede, a casa pelo lado de fora, pessoas em close.

6.7 Candomblé Opo Afonjá (171)

Fotos conhecidas de Mãe Senhora, sentada em uma cadeira no quintal de uma casa. Trata-se de uma seqüência de imagens: ela de frente, com véu de contas, sozinha, ao lado de duas garotas, rodeada de muitas mulheres, todas com roupas suntuosas, ricamente adornadas. Ela dentro de uma casa, mulheres do lado de fora vestidas de baiana, de branco, carregando um grande pano branco com outras pessoas, os homens de terno e gravata de cor branca. Desenhos na parede de uma casa, dois homens brancos sentados em uma esteira no chão, um homem de chapéu em close, mais garotas e mulheres do lado de fora, uma igreja, uma casa, fotos de um ritual dentro de uma casa, dança, movimento, transe, homens brancos de terno e gravata de vez em quando aparecem.

6.8 Candomblé Opo Aganju (276)

6.8.1 Agua Oxala (9)

Fotografias de um ritual dentro de uma casa e de uma espécie de altar do lado de fora, na areia. Local: Lauro de Freitas. Data: 01 janeiro 1972 – 31 julho 1973.

6.8.2 Confirmation Alagbe (12)

Homem sentado em uma cadeira-altar, com uma fotografia de Mãe Senhora atrás. Fotos de um ritual, homens tocando, teto enfeitado. Local: Lauro de Freitas. Data: 01 janeiro 1972 – 31 julho 1973.

6.8.3 Confirmation Mugia (33)

Fotos externas e internas. Dentro, um ritual. Fora, uma casa, detalhes de preparativos. Local: Lauro de Freitas. Data: 01 janeiro 1972 – 31 julho 1973.

6.8.4 Deká Logan (26)

Fotografias de um ritual, centradas em um homem, acompanhando a dança e os movimentos dele. Local: Lauro de Freitas. Data: 01 janeiro 1972 – 31 julho 1973.

6.8.5 Divers (27)

Ritual interno, homens do lado de fora com colares, braceletes, pulseiras. Local: Lauro de Freitas. Data: 01 janeiro 1972 – 31 julho 1973.

6.8.6 Eau Oxalá (21)

Mulheres caminhando em um areal, carregando vasos na cabeça, em direção a um altar. Fotos do altar, composto de plantas altas verdes e vasos grandes. Local: Lauro de Freitas. Data: 01 janeiro 1972 – 31 julho 1973.

6.8.7 Fête Xango (17)

Fotos centradas nos movimentos de um homem vestido de Xangô, com o mesmo teto decorado. Local: Lauro de Freitas. Data: 01 janeiro 1972 – 31 julho 1973.

6.8.8 Iniciação, saída de Iyawo (19)

Fotos coloridas de uma mulher com corpo pintado de bolas brancas, cabeça raspada, muitos colares, muitas roupas coloridas, dentro de uma casa, com outras mulheres em volta, sempre de cabeça baixa, saindo da casa, coberta por um pano que é segurado por outras. Mesma coisa com outra mulher, essa toda de branco. Data: 01 janeiro 1972 – 31 julho 1973.

6.8.9 Initiation (19)

Mulher de branco, sempre de cabeça baixa, dentro e fora de uma casa, sempre acompanhada por outras, carregando um pano no alto para protegê-la do sol. Data: 01 janeiro 1972 – 31 julho 1973.

6.8.10 Ofrande Yemanjá (8)

Mulher com vaso cheio de flores na cabeça, oferenda para Iemanjá, acompanhadas por mais algumas pessoas, com roupas de “baianas”, caminhando até o mar. Lauro de Freitas. Data: 01 janeiro 1972 – 31 julho 1973.

6.8.11 Oxum (22)

Mulheres com grandes vestidos e um chapéu do qual caem contas sobre o rosto, dentro de uma casa, de olhos fechados, dançando, com calma. Data: 01 janeiro 1972 – 31 julho 1973.

6.8.12 Pegi 1973 (5)

Quatro fotos coloridas de um altar, uma foto de um homem olhando para o além, de turbante e sem camisa. Lauro de Freitas. Data: 01 janeiro 1973 – 31 julho 1973.

6.8.13 Pilon Oxala (22)

Homem carregando galhos finos e mulher carregando estandarte, rodeados por outras pessoas, dentro e fora de uma casa. Homem sentado com mão na cabeça e olhos fechados. Todos de branco. Mulher servindo comida, grandes anáguas e saias. Homens de camisa e calça branca, em pé, bandeirolas no teto. Se estão dançando, o movimento é muito suave. Data: 01 janeiro 1972 – 31 julho 1973.

6.8.14 Présentation Yémanjá (4)

Quatro fotos coloridas de pessoas caminhando na areia seguindo uma mulher com oferendas na cabeça para Iemanjá. Data: 01 janeiro 1972 – 31 julho 1973.

6.8.15 Remise Deka (9)

Um homem com bata colorida, calça e alguns colares em pé, dentro de uma casa, com pessoas em volta e bandeirolas no alto. Um homem vestido com roupas de Xangô, uma coroa e um machado, dançando nesse mesmo lugar. Data: 01 janeiro 1972 – 31 julho 1973.

6.8.16 Saida de Iyawo (8)

Oito fotos coloridas de mulher com corpo pintado e roupas cerimoniais dentro de uma casa e saindo, com pessoas ao redor levantando um pano no alto para protegê-la.

6.8.17 Xango 1974 (4)

Quatro fotos coloridas de homem vestido de Xangô dançando dentro de uma casa, com coroa na cabeça, decoração e pessoas ao redor. Data: 01 abril 1974 – 31 dezembro 1974.

6.8.18 Yabas (11)

Mulheres e homens com suas roupas cerimoniais dançando no mesmo lugar já citado, saias girando, movimentos fortes, gente sentada assistindo. Data: 01 janeiro 1972 – 31 julho 1973.

6.9 Candomblé Pequeno (37)

Mulher deitada em esteira no chão, toda de branco, outras assistindo ela. Mulheres de branco, cabeças raspadas e pintas brancas, com três riscos brancos nas bochechas, em pé, de cabeça baixa, dançando juntas. Muitos colares, um garoto com um caxixi na mão, fotografia de um homem sério, de objetos religiosos.

6.10 Candomblé Rufino (14)

Um homem com rosto pintado, penas na cabeça, búzios no pescoço, vestido e braceletes, de olho fechado dentro de uma casa; senhoras de vestidos coloridos com as mãos para cima, dançando, em pé, agachadas, perto do homem que não está mais/ainda com as pinturas; um homem em transe. Todas as imagens estão bem digitalizadas.

6.11 Candoblés Divers (34)

Homem de terno e gravata em pé com uma placa acima dele escrita “Posto eleitoral da federação bahiana do culto afro brasileiro”, uma senhora em frente a um portão olhando para o lado, imagens de uma sereia em um altar, um homem dançando com enfeites no teto e pessoas ao redor, oferendas no chão, um senhor branco de terno e gravata sentado, dois rapazes mulatos posando de terno e gravata, uma velha senhora de vestido colorido e turbante sentada e uma cadeira, a mão dela na parede, um cartaz na parede escrito “Festa de ibêje”, outro escrito “Sociedade cooperativa de cultura cinematográfica / YEMANJÁ / Colabore com o filme / BAHIA DE TODOS OS SANTOS”. Uma faixa em frente a uma casa de muitas janelas divulgando a festa de IBEJE, um senhor perto de várias fotografias, pessoas do que parece ser uma família posando em frente a uma casa.

6.12 Casa Branca (21)

Fotos de um terreiro, a maior parte são fotos da casa, de, mas em plano médio, dentro e fora da casa. Algumas poucas fotos são de pessoas, e são estas que foram bem digitalizadas, uma senhora vestida de baiana e um garoto com um balde na cabeça, ambos olhando para a câmera.

6.13 Egun (21)

Fotos de um homem vestido de Egun ao lado de uma casa, no quintal, roupas da cabeça aos pés, feita de muitos panos pendurados. Um altar de renda branca no chão. Mulheres de branco ajoelhadas e em pé perto desse altar. Pessoas de branco dançando. Um orixá sentado, coberto por seus adornos, rodeado por flores, vasos, cortinas, oferendas.

6.14 Falefa (15)

Fotografias de um homem vestido como seu oríá, com palhas amarradas na cabeça e na cintura, dançando no centro de uma roda de pessoas e músicos, dentro de uma casa com o teto enfeitado. Homens e mulheres com roupas arrumadas, vestidos floridos e ternos e gravatas, em um lugar aberto enfeitado por pequenas bandeirolas. Mulheres de branco cantando e dançando dentro da casa enfeitada.

6.15 Gantois (1)

Uma foto colorida sentado em primeiro plano de um rapaz de cavanhaque.

6.16 Gantois 1972 (6)

6.17 Gantois 73 (3)

6.18 Katita (8)

Fotografias de um ritual dentro de uma casa, todos vestidos de branco,

mulheres agachadas em uma parede no canto, senhoras entrando por uma porta com moringas de barro sendo carregadas na cabeça, homens tocando instrumentos, senhoras dançando de olhos fechados com as moringas na cabeça e nas mãos.

6.19 Menininha 1973 (4)

6.20 Olga do Alaketu (6)

Fotografias de várias pessoas perto de uma grande árvore, posando para a câmera; de uma mulher sentada nas raízes. A luz incide diretamente sobre eles, criando um contraste com o contorno de tons escuros, muitas plantas e mato.

6.21 Sophia de Exu (20)

Uma mulher em vários planos com roupas de Exu, um chapéu, uma saia volumosa, pequenas cabaças enfeitadas penduradas nos seus ombros, muitos búzios enfeitando toda a sua vestimenta. Fotos de um altar, dentro e fora de uma casa de barro.

6.22 Valdemar (6)

Homens vestidos de branco participam de um ritual. O lugar é aberto, com folhagens em volta. Sangram animais, levantam os braços, comemoram.

7. Collections (160)

Cinco subdivisões: Anísio Mashoro, Catharino, Divers Luiz Torres, Goes Araujo e Octavio Machado. Fotografias de coleções de objetos, tais como porcelana, candelabros, móveis, vasos, pratos. Alguns objetos aparentemente de origem africana, como patuás e pulseiras. Detalhes do ambiente e das paredes. Várias das fotografias foram tiradas em ambiente montado, um pano branco no fundo e o objeto em destaque no meio. Uma estrutura precária, obviamente improvisada, e fotografias com pouca técnica, quase desinteressantes. Algumas fotos dos colecionadores sentados em suas casas, ou ao redor dos empregados negros, em poses distintas.

8. Conde Pereira Marinho (10)

Fotografias da frente de uma casa suntuosa, com escultura na frente, e de uma pintura emoldurada em cima de uma mesa.

9. Divers (191)

Fotos diversas de pessoas de todos os tipos, desempenhando funções, na rua, sentadas, trabalhando, posando, olhando para câmera, todos os tipos de gente, de todas as cores, mas principalmente de negros e mulatos. São lindas fotografias, e mais de vinte foram bem digitalizadas.

10. Divers 1959 (3)

Três fotos já desgastadas pelo tempo, descoloridas em rosa, de uma carranca

e da vista do Forte de São Marcelo através de duas janelas.

11. Dona Pacifico (19)

Uma velha senhora e os detalhes da sua casa, por dentro e por fora. Uma miniatura da santa ceia, os quadros na parede, um pequeno altar, e ela posando abraçada a uma criança negra.

12. Dormeurs (54)

Negros dormindo na rua, mas diferente do que parecer, não são mendigos, são trabalhadores cochilando nos lugares mais improváveis, apoiados nas próprias mãos, sentados em escadarias, em uma balaustrada. São fotos fantásticas! Trinta e uma delas estão bem digitalizadas.

13. Fête [1549] (1549)

Bonfim, Conceição, Conceição 1957, Conceicao 1958, Corpus Christi, Cosme et Damien, Dois de Julho, Jour des morts, Jour des rois, Mont Serrate, Navegantes 1949, Navegantes 1957, Navegantes 1959, Quinze aôut, Saint-Antoine, Santa Luzia, Semaine Sainte, Yemanja (subdividida por anos 1947, 1959 e 1973).

14. Forts (81)

Fotografias lindas dos fortes soteropolitanos, algumas mais antigas, outras bem digitalizadas.

15. Foule Football (25)

Fotos da torcida, homens olhando para outra direção, gritando, gesticulando, vestidos de cores claras, contraste bonito, fotos das sombras.

16. Hotel de Bahia (71)

Fotografias da construção do hotel. As paredes, azulejos, corredores, os trabalhadores, e um artista fazendo um grande painel.

17. Lasebikan (14)

Parece uma sala de aula, mas são pessoas mais velhas, maior parte negros, de terno e gravata. Há também pessoas em uma sala de reunião, sentadas em uma mesa. Uma foto bem digitalizada de um casal caminhando, ela com roupa de baiana, ele de terno e gravata, o olhar na direção da câmera.

18. Lutte (14)

Luta romana, homens só de short justo em cima de um pano branco, em lugar amplo e aberto, se enfrentam.

19. Marché Agua de Meninos (170)

Fotografias da feira do bairro *Água de Meninos*, das pessoas trabalhando, carregando e descarregando barcos, das casas, ruas e do bairro em panorâmica. Mulheres, homens e baianas carregando tijolos, cestas e comidas nas cabeças. Pessoas mexendo em cestarias, frutas, vasos de barro, objetos feitos de palha, pimentas, cebolas. Quase trinta fotografias bem digitalizadas, com diferentes datas.

20. Marché Modelo (92)

Fotografias do Mercado Modelo. As primeiras são dos objetos à venda: vasos, palhas, frutas e legumes, tudo em quantidade, criando textura na foto. Em seguida, imagens dos trabalhadores da feira. Algumas de capoeira e dos *dormeurs*.

21. Mercado (6)

Seis fotografias envelhecidas em tom rosado. De pessoas ou de peixes e abóboras em quantidade.

22. Miguel Santana (11)

Fotografias do casamento de dois jovens. Data: 12 maio 1948.

23. Musée art sacré (70)

Fotografias do Museu e das peças em exposição, estátuas e azulejos. Uma linda fotografia de um padre descendo a rua com o museu no fundo, contraste da roupa preta e do chão branco.

24. Penetres (328)

Pintores famosos - Carybé, Mario Cravo, Jenner Augusto, Pancetti, Rafael, pintores diversos e populares - trabalhando, suas obras (esculturas e pinturas) e, às vezes, pessoas ao redor.

25. Poètes populaires (41)

Fotografias de cordelistas, falando com muitos gestos, das pessoas assistindo ao redor, dos cartazes e dos cordéis no chão.

26. Port (54)

Dos barcos no cais e no mar, do cais, uma de uma janela, de pessoas nos cais – de mulheres olhando o barco sair e de homens negros trabalhando –, dos homens no barco, trabalhando, brincando entre si.

27. Port des Saveiros (230)

Fotografias do porto: barcos, velas, proas, cais, homens trabalhando, uma

feira entre os barcos, jogos de capoeira, negros em suas atividades portuárias, prédios, a vista da baía, muitos barcos misturados entre as pessoas, fotos de saveiros ao mar, da vista.

28. Porteurs (6)

Homens descarregando coisas dos barcos e saveiros, quatro delas bem digitalizadas.

29. Quartier (876)

Bairros de Salvador, tais como Barra, Centre, Dique, Gamboa Unhão, Ladeira da Conceição 1973, Liberdade, Mont Serrat, Pedra Furada, etc.

30. Rues (50)

Ruas, casas, detalhes de portões, telhados, eiras e beiras, monumentos, casas e quarteirões em plano geral, crianças e pessoas caminhando nas ruas.

31. Rues Noms Orixás (68)

Placas, edifícios, estabelecimentos em geral e letreiros com nomes de orixás escritos nos mais diversos tipos de letras (ex. Orixá's Center). Plano acompanha o objeto.

32. Rues Scenes (189)

Pessoas nas ruas e janelas, sentadas na calçada, moendo comidas, tocando instrumentos, em redes, no bonde, vendendo coisas, senhoras fazendo bilros, crianças, garoto empinando pipa, uma bandinha, objetos fotografados de perto, uma passeata com carros, baiana vendendo acarajé.

33. Samba (22)

Fotografias de uma roda de samba, das pessoas dançando, dos músicos.

34. San Bento (79)

Fotografias de objetos religiosos, com o fundo feito de um pano branco. Algumas fotografias do prédio do Mosteiro de São Bento, outras do padre.

35. Santeiros (36)

Fotografias de pessoas esculpindo santos e imagens religiosas.

36. Types (98)

Homens negros de todos os tipos em primeiro plano.

37. Végétation (36)

Fotografias da vegetação, plantas, troncos, folhas, copas de árvores, etc.

6.2 Decupagem de *Dahomey* (5683 fotografias)

1. Abomey (1223)

1.1 1973 (8)

Fotos coloridas da entrada de uma casa, com símbolos esculpidos na parede.

1.2 Aboliagbo (16)

Fotos de um homem negro que parece um rei. Usa chapéu e sombrinha bordados, um pequeno nariz de metal achatado sobre o seu, está posando. Sentado no chão, deitado na rede, com uma comitiva ao redor e suas mulheres, em uma aldeia.

1.3 Agay Hunsu (13)

Fotos de pessoas em um ritual. Ao redor, casas de telhados de piaçava até o chão. Pessoas vestidas com panos coloridos amarrados no corpo, chapéus brancos, muitos colares de contas, segurando galinhas ou ajoelhadas no chão.

1.4 Agbogbo Loko (35)

Fotos de um ritual, parecidas com as anteriores, mas em um plano mais afastado. Onze delas são coloridas.

1.5 Aghé (21)

Fotos de ritual, muitas pessoas ajoelhadas no chão, de cabeça baixa, pessoas sentadas assistindo, danças, instrumentos e movimentos, colares, tornozeleiras, pulseiras.

1.6 Aho (17)

Um ritual diferente dos anteriores, as roupas todas iguais, longos vestidos brancos com linhas pretas, um estandarte redondo. Os homens com os instrumentos, vestem blusas brancas além do pano colorido amarrado na cintura. Sequência de mulheres dançando em um círculo.

1.7 Artisanat (9)

Imagens de animais e uma pequena mesa com o pé estilizado.

1.8 Ato (8)

Fotos de um ritual, de uma sombrinha grande e redonda, com símbolos, mulheres em fila caminhando, homens em pé com bastão, olham para a câmera. A foto que está bem digitalizada é de muitos homens olhando para a direção da câmera; o efeito de tantos deles juntos, negros, com outros tantos vestidos de branco atrás é incrível.

1.9 Benhanzin (Robert) (30)

Rostos de mulheres em primeiro plano, cabelos crespos curtos, sorrisos largos, quase não olham para a câmera. Um homem que parece rei, com uma comitiva e uma mulher carregando uma sombrinha sobre ele. Ele fuma numa piteira enorme, posa para a câmera, caminha. Uma espécie de oca com o teto de piaçava até o chão, uma pequena porta na frente da qual pessoas se ajoelham.

1.10 Congr s des chefs de canton (29)

Chefes brancos e negros, com suas posturas, roupas e modos distintos, reunidos.

1.11 Dido (source) (11)

Mulheres carregando vasos na cabeça, caminhando pela mata, fotos dos vasos no chão e de dois homens agachados na frente de uma “toca”, no meio do mato.

1.12 Divers (84)

Pessoas em plano médio, em uma espécie de aldeia, um casa branca perto, as sombras de um coqueiro em uma parede, muros de pau a pique. Uma seq ncia de fotos de um homem sentado em uma tapete no chão jogando búzios. Desenhos na parede, um homem subindo um coqueiro. Esculturas no chão e nas paredes, símbolos antropomórficos e de animais. Objetos no chão. Pessoas posando, trabalhando, garotos brigando. Parecem fotos da preparao de um ritual. Fotos de desenhos em alto-relevo na parede. Fotos de um casal branco. Mais fotos de objetos e pessoas em plano médio.

1.13 Don P  (53)

Fotos do que parece ser a construo de uma casa, mas depois se mostra mais como um ritual. Uma seq ncia de fotos, homens apenas com panos amarrados – como *shorts* – em círculo mexem no barro do chão, pisam, amassam, de braços dados. Homens em um terreno de mato e terra, capinando o chão, com potes redondos grandes.

1.14 Forgerons (13)

Fotos escuras, de baixo de um quiosque grande, sem paredes e de teto baixo (de piaçava). Alguns homens constroem uma estrutura de barro embaixo dele.

1.15 H viosso (106)

Um ritual. Mais “oficial” do que os outros, pessoas com roupas iguais, crianças com instrumentos, estandarte redondo, muitos enfeites, símbolos. Homens vestidos com roupas que parecem dos orixás, mulheres com colares e seios expostos, ajoelhadas ou olhando para a câmera. Pessoas, dançando, andando, em círculo, se ajoelhando, tocando instrumentos. Fotos tiradas de dia e de noite, senhor com um cachimbo, homens com saias rodadas pulando no ar.

1.16 Legba (17)

Um altar embaixo de um pequeno quiosque de piaçava, feito de um monte de barro e uma ponta fálica. Um homem vestido com saia de piaçava.

1.17 Legonou (15)

Pessoas em primeiro plano, um grande pano com escritos e desenhos, cajados com símbolos e pequenos objetos diversos nas pontas.

1.18 Lissa (31)

Um ritual em um local aberto, pessoas dançando com saias, roupas e

enfeites, objetos no chão, o altar no chão, o movimento.

1.19 Marché (111)

Fotos de uma feira ao ar livre. Parece grande, repleta de pessoas. Fotos do movimento, das pessoas reunidas, das coisas vendidas e das barracas, principalmente das pessoas em plano geral. Várias em primeiro plano, como sempre. Algumas fotos bem digitalizadas de mulheres com bebês amarrados no corpo, lindíssimas. Mulheres cozinhando algo muito parecido com acarajé. Mulheres carregando objetos de todos os tipos e tamanhos na cabeça, alguns enormes.

1.20 Musée (103)

Peças do museu, objetos de várias formas, com pano branco no fundo e embaixo. Fotos de esculturas nas paredes. Algumas fotos de homens (brancos também) filmando o lugar e a única foto bem digitalizada é de um homem sem blusa carregando um longo objeto de metal em direção ao céu.

1.21 Nessouhoué (27)

Um ritual ao ar livre, entre árvores e quiosques. Muitos movimentos, roupas coloridas, fotos das pessoas dançando, olhando, caminhando.

1.22 Palais (Homey) (110)

Fotos das paredes brancas com figuras em relevo nos quadrados feitos na alvenaria. Fotos de um senhor em plano médio sem blusa com um longo pano colorido amarrado na cintura; de objetos “rituais” em cima de uma esteira, pessoas na frente dessas paredes, de uma casa em plano geral. Um muro sem nada em volta, feito de barro e muito trabalhado. No final, fotos coloridas.

1.23 Poterie (19)

Potes de barro sendo feitos, desde o princípio. Impressionante é a postura das mulheres, que de pé, trabalham com o todo corpo inclinado para alcançar o pote, que está no chão.

1.24 Réception officielle (11)

Uma recepção, homens de branco com roupas oficiais e um grande homem suntuoso, com sua comitiva carregando sombrinhas, todos com uma postura da realeza.

1.25 Rues (6)

Pessoas caminhando em uma rua, carregando grandes cestas na cabeça. Passam por uma pequena casa com os desenhos característicos nas paredes e teto de piaçava.

1.26 Sagbadjou Glele (28)

Pessoas em primeiro plano, uma pequena pessoa com deformações no rosto, potes de oferendas nas mãos de pessoas, um ancião com um pano amarrado no corpo e um pequeno chapéu na cabeça.

1.27 Sakpata (119)

1.27.1 [Divers] (14)

Pessoas em pé, em primeiro plano e plano médio, com roupas e adornos rituais. Objetos e uma frase escrita com letra padronizada “Djidôkan – Généralissime de fétiche – 1910-1930”.

1.27.2 1952 (6)

Fotos coloridas de um ritual. Pessoas dançando, prostradas no chão, em linha, em pé.

1.27.3 DiversC (11)

Fotos coloridas de pessoas em um lugar aberto, coqueiros em volta, estão reunidas para um ritual, parecem esperar ou assistir algo.

1.27.4 Résurrection en 49 (16)

Preparação de um ritual. Um homem pinta um círculo no chão, coloca uma esteira dentro dele, pessoas trazem um homem completamente enrolado em um pano, o colocam na esteira, tiram o pano em que está enrolado, se debruçam sobre ele.

1.27.5 Résurrection en 53 (72)

Mesmo ritual descrito no item anterior, mas com mais detalhes, mais pessoas participando, e uma dança impressionante no final, de homens com saias que rodam no ar, fotos tiradas do pulo.

1.28 Sortie

Um ritual em um pequeno espaço rodeado por casas de piaçava e de pessoas, muitas pessoas. No meio, homem deitado, animais mortos, homens agachados.

1.29 Tohossou

Item com problema técnico!

1.30 Tohossou 1 (33)

Desenhos nas paredes, galinhas, homens, bichos estranhos, roupa de Omolu. Mulheres com roupas muito ornadas, cabelos cacheados, sérias, apoiadas em cajados, em pé. Um senhor, uma casa grande de piaçava até o chão, uma árvore, oferendas na raiz, outro senhor sentado rodeado por pessoas na frente de uma casa, cajado na mão, fotos de pessoas dentro de uma casa, como ao redor de um altar.

1.31 Tohossou 2 (21)

Fotografias de várias pinturas nas paredes, diferentes daquelas vistas até então.

1.32 Tohossou 3 (90)

Muitas fotos de um só ritual. Casas e árvores ao redor, um lugar descampado, pessoas vestidas, em pé, assistindo, dançando e se movimentando, ajoelhadas. O animal vivo no meio da roda e depois sacrificado.

1.33 Tohossu 1952 (17)

Fotos coloridas de um ritual, quase todas são imagens de mulheres assistindo, participando, dançando, em pé, esperando, olhando para a

câmera. O colorido é impressionante.

2. Abomey Calavi gézin (15)

Um caminho com árvores, uma casa de frente enfeitada (parece algo religioso), objetos no chão, uma escultura de madeira, homens numa jangada, várias casas construídas em cima da água.

3. Adjara (27)

3.1 [Divers] (19)

Uma escultura enorme de um “homem” dentro de uma pequena casa sem porta, pessoas do lado de fora, sentadas no chão, olhando para a câmera. Data: 19 fevereiro 1936.

3.2 Egun (8)

Fotos de Egun, um homem vestido com panos coloridos da cabeça aos pés, com pessoas em volta, sozinho, em vários planos. Data: 19 fevereiro 1936.

4. Adjawéré (81)

4.1 [Divers] (22)

Pessoas em primeiro plano e plano médio, costas, mulher sentada, garoto com grande tambor, mulheres com os seios à mostra, com chapéus, panos amarrados na cabeça, cortes no rosto. A foto que está bem digitalizada é famosa, chamada “Monalisa africana”.

4.2 Hengba (19)

Uma foto de músicos e outras fotos de três mulheres dançando juntas, uma delas em transe, sendo amparada (foto do artigo “Etnografia e fotografia”).

4.3 Shango (40)

Homens tocando tambores, homens dançando, em transe, de dia e de noite, rodeados por pessoas. Um homem em plano médio com o céu ao fundo, segurando um machado de Xangô. Pessoas em primeiro plano e outras pessoas pilando algo, usando um pilão grande no chão.

5. Adjohon (12)

Foto de um lugar aberto repleto de pessoas tirada do alto; um homem com um machado direcionado para uma raiz gigante, outras fotos de planos mais distantes de árvores sendo cortadas; um rio muito extenso com jangadas e pedaços de madeira apoiados na borda.

6. Agoué (25)

Um canhão e uma parede atrás na qual está escrito “JOACHIM, UM BRESILIEN...”; um senhor sentado fora de casa, um senhor sentado dentro, com uma foto na mão, um túmulo de mármore (de Francisco de Olympio), um portão, fotos na parede, um caminho, uma placa escrita “IN

MEMORIAM – JOAQUIM D’ALMEIDA DIT JOQUI FONDATEUR DE LA FAMILLE – ARRIVÉ DU BRÉSIL EM 1835 – DÉCÉDÉ À AGOUÉ EM 1857 – RECRETS ÉTERNELS”.

7. Allada (48)

7.1 [Divers] (9)

Fotos de uma entrada, uma grande árvore incrustada em um muro branco, inscrições em iorubá em uma parede branca.

7.2 Adjaouto – Togoudo (22)

Uma comitiva levando um homem deitado na rede, sombrinhas, pessoas em volta ajoelhadas.

7.3 Kanfo (Togudo) (9)

Um senhor com um chapéu e um longo cachimbo, com pessoas em volta e sombrinha o protegendo.

7.4 Tedo (8)

Pessoas ao redor de uma pequena casa de teto de piaçava, em pé, ajoelhadas, muitas pessoas reunidas e ao redor parece uma floresta.

8. Avrankou (3)

Duas fotos em plano geral de um grande galpão com chaminés de indústria e pessoas chegando, e uma foto de um senhor branco de terno e gravata com uma garotinha no colo.

9. Baningbé (3)

Duas fotos de um pequeno monte de barro no chão, com árvores e quiosques no fundo; uma foto de uma estrutura de tocos de madeira e objetos de metal.

10. Bohigon (22)

Fotos de uma grande árvore, de inscrições no muro perto dela, pessoas em frente a uma casa de telhado de piaçava que chega ao chão, uma escultura, desenhos, pessoas reunidas que parecem ser de uma família real.

11. Cana (2)

Um homem branco em plano geral, em frente a duas garotas negras com panos amarrados no corpo, perto das casas de teto de piaçava. De perto, um garoto olha a cena e segura um chapéu na mão que parece ser do homem. Uma casa de longo teto de piaçava.

12. Cobejo Shango (12)

Fotos coloridas de pessoas em um ritual com roupas coloridas, dançando, em pé e sentadas.

13. Cotonou (133)

13.1 [Divers] (2)

Mulher de frente e de costas com seios à mostra, pele cheia de pequenos caroços.

13.2 Aéroport (8)

Chegada de pessoas no aeroporto, um homem de terno e gravata e outro de pele branca junto com alguns negros que estão recepcionando-os e apresentando os lugares. Entre eles, parece estar Verger.

13.3 Agriculture (12)

Árvores altas em plano geral, coqueiros e homem sentado no chão cortando os cocos, muitos cocos pelo chão. Data: 17 fevereiro – 21 fevereiro 1936.

13.4 Divers (20)

Uma casa, homens sentados em frente a uma parede de bambu fino; agachados no chão, brancos e negros, com roupas brancas e negras, posando reunidos para uma foto (entre eles, parece estar Verger). Um garoto sentado no banco com sua bicicleta.

13.5 Jumeaux (40)

Uma procissão; o contraste das peles negras com as roupas brancas é lindo. No estandarte que carregam está escrito “ASSOCIATION DE JUMENAUX” e o desenho parece com o de Cosme e Damião. Fotos de senhoras vestidas de branco, quase como as típicas baianas, de garotas com laços na cabeça, de homens rindo, muitas das imagens estão em plano médio. Fotos das comidas, das pessoas sentadas comendo, bebendo, reunidas, homens tocando instrumentos e mulheres dançando.

13.6 T.V. (8)

Fotos de um rapaz de calça e camiseta, sentado no encosto de um banco, posando como se não posasse. Fotos em primeiro plano e plano médio, e fotos dele em frente a um hotel entre duas mulheres vestidas com panos amarrados pelo corpo, inclusive na cabeça. Data: 1 março 1973 – 31 junho 1973.

13.7 Ville (34)

Fotos de grandes casas, das ruas, uma construção, de uma feira com mesinhas redondas cobertas de comidas, de homens empurrando grandes barris de metal, de um rio. Data: 17 fevereiro – 21 fevereiro 1936.

13.8 Wharf (9)

Homens sentados olhando o infinito, homens sentado olhando o mar, grandes guinchos descarregando barcos. Uma fotografia bem digitalizada de três barcos pequenos com homens deitados. Uma linda foto de um homem pendurado em um guincho.

14. Dangbo (21)

Esculturas antropomórficas e de leões, de materiais diversos, diversos formatos.

15. Dassa Zoumé (103)

15.1 [Divers] (81)

Uma aldeia no meio da floresta. Pessoas de várias idades, em primeiro plano, plano médio e plano geral, olhando para a câmara ou caminhando, fazendo bolinhos iguais a acarajés, garotas com bacias na cabeça. As duas fotos bem digitalizadas são de pessoas segurando fotografias na mão, com cara de espanto e riso. Parecem olhar fotografias tiradas por Verger na Bahia. Fotos em plano médio de pessoas juntas, um senhor, uma mulher carregando vários bebês. Várias fotos da aldeia, das casas de piaçava e pau-a-pique, das pedras e árvores ao redor. Um homem ao lado de um cavalo, um ancião, um garoto nu, objetos no chão, casas..

15.2 Kpein Vedji (22)

Fotos de pequenas estruturas de piaçava e de barro, de um homem com um cachimbo olhando para a câmara, de panelas e potes de barro no chão, de três garotas sorridentes, um pano amarrado como um vestido e cabelos curtos. Mulheres carregando grandes cestos de palha na cabeça.

16. DiversC (5)

Fotos coloridas (e já gastas, com um tom rosado no lugar da cor) de um ritual, de pessoas dançando, de uma espécie de rei sentado e rindo, de um ancião sentado.

17. Djangbalo (10)

Um homem de chapéu em primeiro plano, um garoto tocando tambores, dois senhores de turbante branco em pé e sentados; fotos de objetos no chão, três figuras com formato humano feitas de palha.

18. Djaloucou (8)

Homens e mulheres em pé, em plano médio, com roupas com búzios presos e colares de búzios.

19. Djougou (5)

Uma casa em plano geral, pessoas entre árvores em plano geral, garotos e garotas em plano médio.

20. Doumé (3)

Uma árvore gigantesca com um homem vestido como um rei africano sentado em sua raiz, posando. Alguns homens em pé, com roupas diferentes, mais escuras.

21. Gbada (29)

Homens em plano médio tocando tambores e em primeiro plano cantando, homem dançando com tambor na mão, homem sendo levado em uma rede, mexendo em coisas no chão, um garoto de braços cruzados, pequenas esculturas com forma de pessoas com objetos apoiados na cabeça.

22. Grand popo (60)

Fotos de um trem, uma casa com coqueiro na frente, homens remando um pequeno barco, o rio, os barcos, pessoas no barco, uma garota com bacia na cabeça olhando para a câmera. Um foto de mulheres em um ritual caminhando e carregando objetos apoiados na cabeça, com os seios à mostra e um grande colar de búzios cruzando a frente do corpo. Outra foto com os mesmo elementos, mas de homens. Um tronco no rio calmo, uma barragem pequena de madeira no rio, muitas fotos de pessoas nos barcos.

23. Hévié (46)

Homens em primeiro plano, em plano médio, com pequenas casas de piaçava atrás, um homem com um grande vaso na cabeça e um véu até o chão em cima desse braço, homens com posturas de rei e muitas roupas em pé, mulheres dançando, homens dançando. Onze imagens coloridas do mesmo ritual, no qual homens dançam carregando uma grande estrutura e um véu na cabeça.

24. Holi (200)**24.1 [Divers] (78)**

Garotos e homens em primeiro plano olhando para a câmera, pessoas carregando bacias na cabeça em uma estrada, homem consertando um telhado, painéis com pequenos grãos dentro, cestos, uma espécie de feira, uma garota sentada no chão com as costas pintadas, garotas em plano médio olhando para a câmera com a barriga marcada por desenhos geométricos, pessoas caminhando com cestas na cabeça, mulheres em pé com esguias, garotos em bicicletas, garotos olhando para a câmera, dois homens em pé com guarda-chuvas, pessoas em diversos planos e situações, homem com máquina de costura, homem dançando no quintal, homem em pé ao lado de um branco que parece Verger.

24.2 Idi (45)

Uma mulher em transe, amparada por muitas pessoas, um ritual, pessoas dançando, um abraço. Uma seqüência de fotos da dança e do transe com várias pessoas.

24.3 Ishan (16)

Um homem com um chapéu do qual caem contas, ele está rodeado por

outros; em outra foto, ele afasta as contas da frente do rosto para olhar para a câmera. Homens em plano médio com roupas e adornos, pequenas esculturas com formatos de homens, um homem chegando em uma pequena carruagem carregada por outro homem.

24.4 Ojomun (6)

Pessoas caminhando na frente de uma cerca; um tambor sendo feito.

24.5 Ondo (9)

Uma grande parede de piaçava com uma pequena entrada, na frente da qual pessoas se ajoelham, permanecem em pé, passam, deixam oferendas.

24.6 Types (46)

Pessoas de diversos tipos, idades, com chapéus, sorrisos, olhares, marcas no rosto, cabelos, colares, todas em primeiro plano. Uma foto bem digitalizada de um casal de senhores, brancos. Um homem virando uma garrafa, de perfil.

25. Ifanhin (385)

25.1 [Divers] (46)

Uma mulher fazendo acarajé, garotos em plano médio olhando para a câmera e sorrindo, pequenos objetos com formatos de pessoas, homens em torno de uma máquina de costura, homem levado em pequena carruagem, rapazes posando para a câmera de diversas maneiras, potes pelo chão, patinhos caminhando por entre uma feira e um homem branco abraçando dois rapazes negros virados para a câmera.

25.2 Briki (113)

Três garotas prostradas com roupas rituais iguais e pintura de pintinhas brancas na cabeça. Crianças em pé, carregando garrafas nas cabeças, em fila. Um homem raspando o cabelo de outro homem, dois rapazes sentados, pessoas ao redor dos preparativos para um ritual, com coisas no chão e um garotinho sendo ensinado a moer. Mulheres dançando com seios de fora, crianças deitadas em esteira, uma mulher (ou será um homem?) de olhos fechados e com o rosto todo pintado. Pessoas nas esteiras, rostos pintados, ajoelhadas, homens sentados nas esteiras, danças, pessoas em plano médio, uma delas olhando para a câmera com um pequeno machado de Xangô na mão. Várias fotos de pessoas sentadas nas esteiras e em cadeiras e, em uma delas, um homem branco entre elas. Data: 19 agosto 1958 – 20 agosto 1958.

25.3 Briki Sakete Shango (14)

Fotos coloridas de um ritual, algumas já com cores rosadas, pessoas dançando, caminhando, uma mulher deitada entre muitos panos com machados de Xangô na mão, mulher em transe com bacia de barro na cabeça, homem em plano médio com machado na mão, olhando para a câmera.

25.4 Briki Shango (18)

Fotos coloridas de mulheres em vários planos, em pé, dançando, deitadas no chão como se prostradas, com roupas coloridas. Crianças de cabeça baixa sentadas em esteiras, homem com machado na mão olhando para a câmera. Data: 19 agosto 1958 – 20 agosto 1958.

25.5 Egun (18)

Pessoas cobertas de panos e com máscaras dançando entre outras pessoas que as assistem, criança tocando agogô, um homem tocando instrumento de sopro, pessoa deitada aos pés de homens em pé vestidos com panos coloridos. Senhores em primeiro plano. Os saltos dos homens fazem com que suas longas saias fiquem com um giro incrível.

25.6 Ishan (30)

Fotos incríveis de mulheres em um ritual. Os rostos estão pintados de um pó branco, olham para a câmera como se interagissem com ela. Dançam, carregam pequenos potes, posam, caminham, fazem caretas. Estão usando panos amarrados no corpo. Treze fotografias são coloridas.

25.7 Omolu (38)

Mulheres com grandes bacias na cabeça, caminhandando de olhos fechados, entre outras pessoas, em pé, em linha. Senhoras em plano médio olhando para a câmera, mulheres ajoelhadas de cabeça baixa, pessoas em torno de uma bacia no chão, ajoelhadas, homens debaixo de um telhado tocando instrumentos, senhoras caminhandando, garota dançando dentro de um círculo, um pequeno boneco deitado em um batente.

25.8 Shango (75)

Dois senhoras, uma sentada e outra em pé, ao seu lado; as duas em pé; dançando. Homem dançando com longo pano amarrado e saia fazendo uma roda. Homem com roupa coberta de búzios e machado de Xangô na mão. Pessoas em vários planos, em pé ou dançando, deitadas no chão. Homem dançando bem abaixado, senhor com grande chapéu adornado. Mulheres e homens dançando em círculos, uma casa, senhores sentados em cadeiras assistindo.

25.9 Tabaski (27)

Um homem em pé sangra animais em um buraco no chão. Uma espécie de rei acompanhado de pessoas com sombrinhas protegendo-o. Pessoas ajoelhadas, pessoas ao redor do “ritual”.

25.10 Tabaski 1958 (6)

Fotos coloridas (já gastas e com as cores rosadas) de várias pessoas caminhandando, sombrinhas, uma espécie de comitiva chegando, um animal sendo sangrado.

26. Ilodo (80)

26.1 Ogoun Edéyi 1 (57)

Fotos de um ritual, pessoas em pé, em transe, sentadas, tocando

instrumentos, ajoelhando-se, inclinadas para algo chão. Muitas vezes Verger parece passar despercebido, outras um olhar o denuncia, ou a foto é do olhar, em plano médio.

26.2 Ogoun Edéyi 2 (15)

Um senhor com um chapéu pontudo e um pano branco amarrado no corpo participa de um ritual, pessoas em volta o olham. Pessoas dançam juntas, em ritual, rostos em primeiro plano.

26.3 Ogoun Edéyi 3 (8)

Fotografia de pessoas ao redor de uma oca de piaçava com uma abertura perto do chão. Mulheres com cabelos raspados e panos brancos amarrados no corpo, um bebê com o rosto pintado e uma linda expressão. Um homem com um machado de Xangô na mão.

27. Ina (21)

Casas de alvenaria no meio de um descampado, poucas árvores, clima seco. Bois, homens cuidando deles, em primeiro plano e plano médio. Data: 25 fevereiro 1936.

28. Ishédé (188)

28.1 [Divers] (20)

Uma casa de teto de piaçava com grandes colunas na frente, sem paredes. Pessoas dançando em um lugar aberto com essa casa ao fundo, piaçava pendurada nos calcanhares, máscaras, panos e muito movimento. Uma criança no colo de uma mulher de peitos caídos, uma mulher muito bonita com duas crianças, uma pendurada em cada perna, um homem mais velho com um machado de Xangô nas mãos.

28.2 Ogoun Igbo Igbo (163)

Mulher em êxtase, de olhos fechados e boca aberta, com mãos a aparando. Esculturas de madeira, detalhes de uma casa de teto de piaçava. Homens dançando, uma casa toda de piaçava no formato de um grande cone. Sequência de fotos de homens ajoelhados ao redor de uma estrutura circular de madeira no chão, fazendo oferendas, recebendo algo de outro homem. Fotos de plantas, das casas, de homens sentados em esteiras tocando instrumentos e homens em pé correndo. Sequência de fotos de quatro homens dançando perto da estrutura de madeira circular no chão. Sequência de fotos de muitos homens em pé, com vários objetos na mão, parecem não notar a câmera, parecem incorporações. Mulher da primeira foto em plano médio, sentada no chão. Fotos das árvores em plano geral, pessoas perto são detalhes. Fotos de pessoas caminhado por uma trilha, de muitos objetos em primeiro plano. Trinta e duas fotografias coloridas nas mesmas situações.

28.3 Panorama (5)

Fotografia da casa descrita acima, de pequenas outras casas pontudas de

piaçava, das árvores e do mato ao redor.

29. Ketonou (8)

Homens em pé, em fila, posando para a foto em plano geral, uma foto em plano médio de um senhor vestido com um pano branco e segurando uma pequena bolsa na mão.

30. Ketou (414)

30.1 [Divers] (99)

Mulheres com bacias na cabeça e homens, caminhando por entre casas de portas largas e teto de piaçava. Fotografias da construção de um dessas casas, fotos incríveis de homens pendurados nas estruturas do telhado. Homens em primeiro plano com o rosto marcado por talhos, homem sentado no chão mexendo em uma pistola, pessoas de vários tipos em plano americano, duas senhoras de chapéu, desdentadas, com um grande leque na mão, uma garota com uma bacia apoiada na cabeça cheia de panos, uma grande casa de alvenaria, um rio. Dois homens em plano americano se olhando, posando, dançando, com uma bata branca e panos amarrados na cabeça. Pessoas reunidas em um ritual, um machado de Xangô com dois pênis esculpidos, um cajueiro. Uma mulher sentada no chão colocando pequenos objetos brancos na terra, um contraste lindo. Mais pessoas em pé posando, fotografias em plano americano de pessoas de vários tipos, de casas com teto de piaçava.

30.2 Adakplamé (15)

Pessoas caminhando entre árvores e entre casas com bacias grandes na cabeça, casas de piaçava, animais, uma mulher fazendo potes de barro, um plano geral de árvores e casas.

30.3 Cérémonie funéraire (Oro Ape) (30)

Vários homens tocando instrumentos em plano geral, as sombras dão um efeito espetacular. Mulheres dançando muito espontaneamente, seios à mostra e panos estampados amarrados no corpo. Meninas em plano americano e plano geral com penduricalhos na mão. Um homem com um pano escuro amarrado no corpo, miçangas brancas penduradas na boca e uma espécie de facão colorido levantado para cima. Pessoas caminhando com chapéus ou bacias na cabeça. Uma foto linda de dentro de uma casa, o efeito escuro ao redor da janela vira uma moldura.

30.4 Chasseurs Olodé (12)

Um senhor cujo cabelo longo e topete dão um ar risível para a foto. Pessoas em um ritual no qual parecem se confrontar, correndo de um lado para o outro. Um homem com uma grande estrutura de madeira na cabeça, da qual pendem palhas até a cintura, corre, sobre em um homem deitado no chão. Homem em primeiro plano olhando para o céu..

30.5 Egoun des róis (15)

Pessoas em plano geral correndo, uma deitada no chão. Homens batendo palma, sentados em uma esteira. Objetos no chão, um animal morto. Fotografia em plano geral de pessoas em pé. Um senhor deitado no chão olhando para as próprias mãos, realizando uma espécie de adivinhação; uma garrafa e búzios por perto.

30.6 Ifa - divination (39)

Fotografia de um homem sentado em uma esteira jogando búzios e mexendo uma pequena placa de pedra com areia em cima; na areia, marcas feitas por dedos; ao seu lado, uma criança brinca com uma boneca loira e usa um turbante igual ao do adivinhador. Uma estrutura alta apoiado em pernas finas de madeira. Uma grande árvore em plano geral com muitas pessoas nos seus pés. Pessoas passam dando bênçãos em outras que estão sentadas em esteiras no chão. Fotos de várias pessoas no chão, dançando, em pé. Uma seqüência de fotografias de um homem sentado preparando algo, moendo coisas na pedra, um pequeno travesseiro com búzios, pedaços pequenos de coisas não identificáveis.

30.7 Irokogny (11)

Árvore, uma cerca de folhas grandes – como folhas de banana – e um cactus enorme em formato de cogumelo. Pessoas em pé posando para fotos, com casas no fundo.

30.8 Omolu (22)

Duas mulheres sentadas em um banco de barro entre as raízes de duas árvores, com uma esteira em cima; olhos semicerrados, colares, pano amarrado no peito, cabelo raspado e uma delas tem uma pena em cima da cabeça careca. Parecem meditar. Pessoas dançando perto de uma grande árvore, em linha, lado a lado. Quatro pessoas sentadas em uma esteira, duas delas estão pintadas dos pés a cabeça com pintinhas brancas, sendo que uma é criança, parece uma miniatura da outra. Fotos de pequenas esculturas e búzios no chão.

30.9 Orishas (18)

Um homem olha para o nada, com um pano amarrado na cabeça, segura um cajado. Uma senhora com muitos colares de búzios está encostada em um muro, de olhos bem fechados. Pessoas sentadas recebem bênçãos de outras em pé. Pessoas com objetos de metal na mão, leques. Mulheres de cabelo raspado com uma pena no topo da cabeça. Um homem de olhar desconfiado em primeiro plano mira a câmera.

30.10 Oro (Pankou) (29)

Topos de árvores, uma casa com escritos nas paredes, homens tocando instrumentos e dançando em posições esdrúxulas dentro da casa, fotografias externas em primeiro plano e plano americano de homens de tipos e idades variados, de um senhor sentado com dois outros homens ao seu lado, em pé,

chapéu na mão, crianças nuas juntas, será que estão brincando?

30.11 Rameaux (9)

Fotografia em plano médio de pessoas assistindo algo, garotos de coletes, mulheres de vestidos e uma moça com uma altivez que dá a foto o tal *punctum* barthesiano, sem dúvida alguma. Homens caminhando com uma palha comprida na mão, uma pequena procissão de garotos em fila, um grande saia preta e um blusão branco, o primeiro carrega um estandarte pequeno e de madeira na mão. Muitas pessoas com a palha na mão, em pé, olhando para a câmera, interagindo entre si.

30.12 Roi Adewori (33)

A chegada suntuosa de um homem, muitas roupas bordadas, rosto coberto por miçangas, leva uma sombrinha com desenhos de orixás nas mãos e outra bem maior o protege, lindas fotos. Grandes tambores ornamentados, um homem chega carregado em uma rede, uma casa de alvenaria, uma vila, casas de teto de piaçava, um deles desfeito. Homens com roupas oficiais apertam a mão do que chega, não consigo ver se são brancos ou não. Uma caixa de madeira. Homens de branco no mato, ajoelhados, parecem rezar. Homens no pé de uma árvore reunidos. Homem com o rosto coberto de miçangas em uma cadeira de rei, posando.

30.13 Sakpata (Gagnignon) (11)

Mulheres de todas as idades, reunidas em um lugar aberto, mas pequeno, de cabeça baixa, olhar parece não notar – ou parece não poder notar – a câmera. Panos coloridos amarrado no colo, colares, braceletes, cabelo raspado.

30.14 Sculptures (35)

Um homem sentado no chão faz algum objeto entre as suas pernas, parece um pequeno boneco. Fotos de esculturas, corpos e cabeças humanas, um totem.

30.15 Tam-Tam (36)

Homens tocam tambores, dançam, cantam, parecem cantar alto em uma foto espetacular, reunidos, alguns assistem, outros estão sentados, olham para o meio de uma roda ou para a câmera, vários planos distintos, um homem dança quase agachado, mulheres dançam reunidas.

31. Kogbejo (17)

Fotografias de mulheres em fila segurando uma espécie de pequenos totens, fotos em primeiro plano, plano americano e médio. Homens também em fila, pessoas sentadas assistindo.

32. Mitro (20)

Fotos de um homem quebrando algo no chão, de pequenos bonecos sentados em diversas posições, esculturas de bichos feitas nas paredes,

tambores, uma mulher em plano geral uma espécie de forno de barro grande no chão, coberta por vasos de barro em cima, um plano geral das casas de teto de piaçava com árvores ao redor.

33. Natitingou (102)

Um homem negro semi-nu segurando um arco com flecha em punho, mirando longe, um joelho no chão e a outra perna quase estendida; parece posar, mas é difícil definir. Esse mesmo homem em pé e com outro homem na mesma posição de ataque. Mais homens semi-nus em pé, reunidos, olham para a câmera, a encaram, usam adornos pequenos de vários tipos, caminham, riem, posam. Casas de barro com pequenas torres de piaçava, altas, com pessoas em volta, em vários planos. Garota em primeiro plano com alargador na orelha, homem em primeiro plano com faixa na testa, foto dos objetos pontudos que homens usam no pênis, foto em primeiro plano de homem com chapéu trançado longo e alargador na orelha, de outro homem chegando carregado na rede, mulheres carregando feixes de palha em fila, casas feitas de pequenas torres, de barro. Data: 8 fevereiro 1936 – 9 fevereiro 1936.

34. Niaouli (20)

Fotos das árvores tiradas de baixo, de folhas tiradas de perto, árvores secas e folhadas, folhas pontiagudas e de vários tipos, bananeiras, uma casa de alvenaria grande, diferente das vistas até então. Um pequeno monte de barro coberto por um telhado pequeno de piaçava. Data: 21 fevereiro 1936.

35. Nikki (30)

Um senhor de barba branca com uma capa branca brilhante que cobre e a cabeça e vai até o chão, deixando apenas o rosto à mostra. Em pé, em cima de um cavalo enfeitado, com sombrinhas ornamentadas perto, pessoas ao redor, um outro homem dando cavalos de pau, primeiro plano de um homem com turbante, detalhes de um objeto de couro, um plano geral de uma ponte de madeira com um jipe em cima, homens arrumando uma grande estrutura de madeira. Data: 24 fevereiro 1936 – 25 fevereiro 1936.

36. Ouêto (62)

Pessoas em um ritual, reunidas, mas dispersas, árvores ao redor, panos coloridos amarrados no corpo, carregam com o braço esticado para cima uma pessoa deitada enrolada em um pano branco. Homens tocam instrumentos, mulheres dançam. Homens sentados em volta de uma estrutura de barro com forma de um dorso e fios de palha fazendo a vez de cabelo. Homens em pé, movimentando-se, em um fluxo indefinido. Fotos de casas, de pessoas em plano médio e plano americano. Data: 21 fevereiro

1936.

37. Ouidah (826)

37.1 [Divers] (84)

Fotografias de casas, de um jardim, uma feira, uma estrutura de madeira e barro, de pessoas em um descampado de mato baixo, pinturas em uma parede, jangadas na beira de um mar, uma panela com gomos grandes e brancos de uma comida, da cozinheira sorrindo ao lado, mulheres carregando bacias na cabeça, pessoas consertando uma parede, um homem posando em frente a uma casa de pau-a-pique, pessoas com roupas ocidentais dançando dentro de uma casa. Fotos de outra casa, as pinturas na parede, objetos no quintal, uma senhora de olhar triste, dois homens carregando uma bandeira, de homens sentados dentro de uma casa tocando instrumentos, uma senhora fritando algo parecido com acarajé, de várias crianças de cabeça raspada sérias e olhando para Verger. Data: 16 fevereiro 1936 – 17 fevereiro 1936 e 12 dezembro 1948 – 1 abril 1979.

37.2 Acrobates Bambou (34)

Homens dançando pendurados em longos bambus, quase no céu, pessoas dançando no chão.

37.3 Balbino (15)

Fotografias coloridas em plano americano de um rapaz mulato de costeleta sentado em um banco, olhando para Verger, sendo fotografado.

37.4 Bourinhan (33)

Fotos de uma espécie de boi de mamão/bumba-meu-boi, feito com um boi de pano, as pessoas assistindo, bonecos e máscaras. Seis fotografias coloridas.

37.5 Bourinhan 1958 (10)

Fotos coloridas da mesma festa descrita acima.

37.6 Brésiliens (39)

Fotografias dos “brasileiros no Benin”, os agudás estudados por Milton Guran. Fotos de quadros, das casas, das pessoas nas ruas, de uma festa de rua com máscaras, de uma espécie de procissão, brancos e negros juntos, mulheres em plano americano posando para Verger.

37.7 Cathédrale (10)

Uma grande catedral e muitas pessoas na frente, todos vestidos de branco, paletó e gravata, vestidos longos e chapéus. Data: 16 fevereiro 1936 – 17 fevereiro 1936.

37.8 Cérémonie (Chango soundidé) (61)

Pessoas de várias idades sentadas e em pé, dentro e fora de uma casa de barro, vestindo panos amarrados no corpo, moem coisas, carregam objetos. Mulheres carregam bacias de barro na cabeça, em uma seqüência de caminhada que termina molhando outras pessoas com a água que estava na

bacia. Um homem sentado em transe se mexe convulsivamente, coberto de sangue e penas. Outros homens cuidam do sangramento dos animais, tocam instrumentos. Outra garota vestida de branco é levada para sentar em um banco e molhada de sangue.

37.9 Cérémonie Gozin (53)

Coqueiros, pessoas caminhando em uma procissão com bacias na cabeça e grandes guarda-sóis ornamentados. Senhores mexem na areia como se buscassem algo. O contraste das peles negras com o chão claro e o céu limpo é lindo. Carregam uma bandeira, dançam, se movimentam, tocam instrumentos, ocupam apenas uma parte do quadro e o resto    areia.

37.10 Cérémonie Houenou (19)

Mulheres dançam em um círculo rodeado por pessoas. Muita gente, todos com panos amarrados no corpo. Formam um círculo apertado onde senhoras se ajoelham com pombos na mão. Uma delas parece marcar o chão. Pessoas levam uma outra deitada para dentro de uma ‘‘camarinha’’.

37.11 Cérémonie Nag   (87)

Mulheres dançando com panos amarrados no corpo, movimentos leves e soltos, entre casas de piaçava, um espaço pequeno, algumas são novas, outras carregam um machado de Xangô na mão e o cabo do machado tem uma forma humana; elas têm várias idades e outras fotos mostram os homens que assistem a tudo, sentados em esteiras. Um homem em plano americano olha a câmera e mostra seu machado, as saias rodam na dança, a cabeça do homem    molhada e ele volta a girar. Pessoas sentadas dentro de uma casa parecem esperar algo. Fotos de uma bandeira e de machados de Xangô.

37.12 Cérémonie Sogbadji (82)

Homens com roupas cerimoniais encaram Verger, uma espécie de rei sentado, sombrinha o protegendo, olha algo, e muitos homens estão atrás e ao seu lado. Fotos do rei em p  , das pessoas sentadas, dos vários homens dançando e das pessoas em uma roda assistindo, de garotas com cabaças ou banquinhos na cabeça, de um homem no teto e dos outros que, de baixo, falam com ele. Uma comitiva de homens carregando objetos na cabeça, algumas enormes, cobertas por longos panos, chegando. Uma senhora grávida com muitos colares pendurados, sem cabeça.

37.13 Dang B   (temple des serpents) (6)

Um senhor com uma cobra no pescoço perto de uma casa com o teto se desfazendo, pequenas casas de teto de piaçava e uma espécie de igreja de alvenaria atrás. Data: 16 fevereiro 1936 – 17 fevereiro 1936.

37.14 De Souza (71)

Um senhor de gravata em um cemitério ao lado de dois quadros grandes, em um deles está pintada a figura de um homem de fraque. Fotos das l  pides, das placas de mármore. De garotos brincando dentro de uma casa onde os

quadros estão na parede, de um senhor com roupa de militar, pessoas nas ruas, uma festa com mascarados, uma mesa longa cheia de pessoas comendo, falando, rindo. Fotos de quadros históricos, de placas de ruas, de mulher fritando algo como um acarajé. Data: 16 fevereiro 1936 – 17 fevereiro 1936 e 12 dezembro 1948 – 1 abril 1979.

37.15 Divers (2)

Duas fotos coloridas de mulher fritando acarajé.

37.16 Dossou Yovo (22)

Fotografias de homens de terno e gravata ou com bonitos panos amarrados em todo o corpo caminhando ou posando para a câmera. Um senhor de panos amarrados, chapéu e câmera em punho, mulheres com chocalhos na mão, pessoas sentadas em uma bonita mesa ao ar livre. Fotos de um túmulo e das inscrições, de pinturas em quadros, de um homem tocando flauta e de uma porta.

37.17 Egoun (23)

Fotografias de um espetáculo, de homens vestidos com pedaços de tecido bordados que o cobrem até o rosto, fazendo uma espécie de casa na cabeça. Eles dançam rodeados por pessoas que os assistem.

37.18 Fort Portugais (22)

Fotos coloridas de um forte português, canhões, um homem branco, muros.

37.19 Fort portugais 1936 (5)

Fotos de uma edificação grande, as estruturas com a ponta em cruz (uma cruz como a de Vasco da Gama) na qual cresce uma trepadeira, fotos do muro. Data: 16 fevereiro 1936 – 17 fevereiro 1936.

37.20 Fort portugais 1949 – 1959 (62)

Fotografias de placas, cruzes, canhões, detalhes das paredes, um garoto sentado no muro, inscrições em vários lugares, um jogo de garotos, dois brancos posando perto de um canhão, um carro com a placa escrito “forte de são joão baptista de ajuda”, uma casa com árvores na frente.

37.21 Fort portugais 1964 (10)

Uma casa quase caída, sem teto, com as telhas no chão. Um rapaz olhando para a câmera de soslaio, de camisa de botão.

37.22 Gravures africaines (38)

Fotografias das gravuras de um livro, dos fortes, mapas, desenhos, etc.

37.23 Gravures brésiliennes

Fotografias das gravuras de livros sobre a escravidão.

37.24 Mamy Wata (6)

Fotos coloridas de uma festa de máscaras, das pessoas tocando, da dança, de pessoas saindo de uma igreja.

37.25 Tori ossito (Sculpteur) (3)

Um rapaz fazendo uma escultura de gesso, agachado no chão, em plano médio.

38. Parakou (21)

Fotografia incrível em primeiro plano de uma garota olhando para a câmera, fotos de pessoas carregando coisas na mão e na cabeça, de um homem soltando fumaça pela boca com um cigarro pendente nos lábios, fotos em primeiros planos de vários tipos de gente, homens em cima de um telhado de palha.

39. Pobé (189)**39.1 [Divers] (41)**

Fotos de um senhor barrigudo de chapéu e sem camisa em uma pequena plantação, fotos de uma grande oca de piaçava, de um homem branco, usando um chapéu de aventureiro e olhando um pé de coquinhos, como se mostrasse algo a Verger enquanto esse fotografa. Fotos de uma grande casa de alvenaria, de um homem carregado em uma rede e dos carregadores em primeiro plano, de homens dançando em frente a uma pequena casa de teto de piaçava, brincando com a câmera, de pessoas com bacias na cabeça em primeiro plano, de mascarados dançando, um senhor sentado mexendo em um machado de Xangô e um homem amarrado bebendo sangue de uma galinha que o outro segura.

39.2 Ogun Ondo (19)

Fotos coloridas de pessoas caminhando em frente a uma casa, fotos de objetos no chão.

39.3 Ondo (13)

Fotografias de pinturas em uma parede de pedra e um grande galpão onde está um caminhão. Nove fotografias coloridas de uma aldeia ao redor de uma casa de alvenaria.

39.4 Ondo 1952 (78)

Fotografias de um bicho pintado em uma parede branca, de árvores, de um senhor sentado no chão tocando um tambor perto de outros três homens com instrumentos nas mãos, de outras pessoas sentadas, assistindo ou tocando. Pessoas ajoelhadas ou prostradas no chão de barro, instrumentos no chão, pessoas entregando objetos que estão dentro das bacias, dois senhores sentados, pessoas sentadas de vários jeitos, segurando várias coisas, saudando as pessoas sentadas, dançando, mostrando coisas nas mãos.

39.5 Ondo 1958 (38)

Fotografia de homens deitados na frente de uma casa com apenas uma pequena entrada, prostrados; de pessoas em pé e ajoelhadas oferecendo grandes vasos feitos de cabaças cortadas ao meio; de um homem pulando – no ar – com duas foices nas mãos; de homens sentados e caminhando em frente à casa e dos vasos no chão.

40. Porto Novo (731)

40.1 [Divers] (130)

Homens brancos em plano geral de roupa oficial branca e chapéu, um casebre, um homem negro em plano americano de roupa aparentemente militar e um cachimbo na boca, várias garrafas de vidro em cima de uma mesa, várias camas, várias crianças sentadas em carteiras em uma sala de aula. Uma mulher com o corpo marcado de bolinhas subcutâneas, seios à mostra, posando. Uma “casa” com uma placa no alto escrito “Aglangandan”, pessoas de todos os tipos fotografadas em primeiro plano e plano americano, um homem no espelho, uma pintura na parede de coqueiros, pessoas sentadas em caminhões, bicicletas, bancos, olham para a câmera, posam. Uma criança em cima de uma cadeira enrolada por um pano que vai até o chão. Cinco garotos deitados no chão olham para o alto, para Verger, pessoas de todos os tipos, coqueiros, uma garota tocando uma flauta curva, pessoas em pernas de pau com outras olhando, rapazes dentro de uma casa brincando e posando para a câmera, um plano geral de muitas pessoas em frente a uma casa posando em pé, sentadas e ajoelhadas (como um time de futebol), uma casa, pessoas, um rio, pessoas, uma mão segura uma garrafa para o lado de fora da janela com um objeto enorme dentro, dois garotos posam em pé com olhar afeminado e leve, mais poses de todos os jeitos. Cinco fotografias são coloridas. Data: 18 fevereiro 1936 – 19 fevereiro 1936 e 12 dezembro 1948 – 1 abril 1979.

40.2 Agowende Chants (18)

Uma espécie de coral, pessoas em volta, instrumentos na mão, um vaso de barro preso a uma estrutura no chão de madeira e palha, pessoas tocando, cantando, posando com sua arte.

40.3 Agriculture (12)

Um homem branco de camisa, gravata e chapéu branco cuidando de uma plantação, homens negros com panos na cabeça inclinados sobre o chão cuidando da plantação. Data: 18 fevereiro 1936 – 19 fevereiro 1936.

40.4 Alovento Gbeffa (21)

Uma foto incrível de uma casa, tirada a partir do pátio interno, um homem na janela e quatro pessoas no chão, sentadas, panos amarrados no corpo, olhando para ele no alto. Uma mulher ajoelhada em oração no pátio dessa casa, quatro mulheres dançando e cantando juntas, outras mulheres sentadas no batente tocando instrumentos, segurando cabaças gigantes, sentadas em esteiras tocando nessas cabaças.

40.4 Asphaltage (8)

Fotografia em plano geral de uma rua sendo asfaltada, fotografias do caminhão que está asfaltando e do trabalho das pessoas em torno deste.

40.5 Bonfim (62)

Mulheres com vestidos floridos, todos com a mesma estampa, sorrindo, homens de branco, roupas e chapéus oficiais, um estandarte e faixas com o nome de “Bom Jesus do Bom Fim”, homens e mulheres com roupas listradas, dançando, conversando, sentadas assistindo, ao ar livre, homens com roupas brancas e uma faixa de “miss” em pé, as escadarias em frente a igreja, a igreja, senhores sentados em uma mesa ao pé de uma árvore, homens brancos apertando a mão dos senhores negros em frente à igreja..

40.6 Brésiliens (49)

Fotografias das casas e dos detalhes das casas, duas mulheres em frente a um portão conversando, um homem entre elas posando para a foto, um documento escrito “Império do Brasil – Província da Bahia”, um bonito retrato de rosto de um casal, foto em primeiro plano de um senhor de bigode e de uma senhora de óculos tocando, de casas, de um cartaz escrito “Grande Soirée Brésilienne de Bourihan” com bandeiras de Brasil e de outro país pintadas juntas. Mulheres vestidas caminhando juntas quase em fila com a mesma saia e blusa, de pés descalços, carregando lamparinas. Fotos à noite de um boneco grande montado em um cavalo durante uma festa.

40.7 Dan Danménou (20)

Fotografias de pinturas na parede, de uma planta alta em frente a qual as pessoas colocam oferendas, de pessoas dançando em frente a casas de tetos de piaçava, com panos amarrados e faixas nos cabelos, os homens em primeiro plano usando quepes, de uma coreografia na qual os dançarinos estão agachados com grandes vasos na cabeça.

40.8 Danse après Tabaski 1958 (9)

Fotos coloridas de homens vestidos com longas batas dançando..

40.9 Danses après Tabaski (34)

Homens dançando com longas batas e chapéus bordados de dourado, tocando instrumentos, bandeirolas e faixas, vários planos e movimento.

40.10 Egoun (44)

Pessoas com máscaras e fantasias dos pés à cabeça, andando na rua, perto de bicicletas, dançando, entre pessoas que assistem, pelas ruas.

40.11 Epiphanie (59)

Um palco com cobertura de palha, um homem sentado em espécie de trono, dois homens com sombrinha para protegê-lo, pessoas com fantasias de véus e coroas, um homem tocando um grande tambor carregado por outro, pessoas dançando, tocando instrumentos, um garoto carregado em uma carruagem carregando uma urna de ouro na mão, muitas pessoas o acompanhando, um garoto soprando um chifre, pessoas assistindo o espetáculo, sentadas em uma escadaria.

40.12 Féticheurs (7)

Fotografias de mulheres em pé, lado a lado, com saias brancas, seios à mostra, muitos colares e braceletes, um chapéu sobre a cabeça raspada,

fazendo uma coreografia, levando a mão à boca. Duas senhoras em pé olhando para o lado.

40.13 Gbehento (26)

Homem sentado em sofá ao ar livre com roupa oficial preta e bordados dourados, chapéu no mesmo tecido, fotografias em primeiro plano, plano americano e plano geral. Pessoas ao redor posando, pessoas perto passando, detalhes esculpidos em um portão de madeira. Data: 18 fevereiro 1936 – 19 fevereiro 1936.

40.14 Ifetayo (Chants) (24)

Homens com longas batas e chapéus cantando, mulheres com turbantes, homem com roupa militar/oficial, homens com batas de mesma estampa em fila, dançando, pessoas assistindo.

40.15 Lagune (14)

Fotos de um rio, das jangadas, do trapiche, de carros em cima de um barco, com pessoas em todas as fotos.

40.16 Marché (11)

Fotos coloridas de uma feira ao ar livre, dos objetos e dos vendedores.

40.17 Mariage (12)

Fotografias de um pequeno casamento no estilo clássico. A noiva está vestida de branco, o noivo de camisa branca, uma longa bata e um chapéu baixo. Fotos das pessoas assistindo, de um carro preto saindo, dos garotos olhando. Data: 18 fevereiro 1936 – 19 fevereiro 1936.

40.18 Oma (40)

Fotografias de pessoas com rostos pintados com longos chapéus de palha cujas pontas caem pelo corpo, com longas saias de palha e um grande pênis de madeira saindo por entre os fios, com os rostos cobertos. Fotos das pessoas reunidas, festejando pela rua.

40.19 Plage Sémé (11)

Fotos de um homem tanto em pé quanto sentado, com os braços levantados, na areia, como se estivesse saudando algo. Um casal de brancos com seus dois filhos perto do mar. Fotos dos desenhos feitos na madeira dos barcos e de um coqueiro.

40.20 Quatorze juillet (19)

Fotografias de uma festividade com oficiais assistindo, fotos das pessoas ao redor sentadas assistindo, de um desfile militar, de brincadeiras com um pau-de-sebo e com um quebra-pote.

40.21 Tam-Tam (15)

Fotografias em vários planos de um grupo de homens se apresentando, tocando instrumentos e cantando, caminhando pelas ruas, em pé e sentados, com pessoas assistindo.

40.22 Ville (62)

Grandes casas em plano geral, pessoas nas ruas, um homem de branco

puxado em uma carruagem por outro homem, um homem vendendo coisas em uma esteira no chão, potes empilhados, pinturas na parede, um homem carregando várias cordas amarradas na cabeça, garotos sentados em uma pequena mesa, objetos em plano americano, pessoas nas portas de casas, uma rua sendo asfaltada. Data: 18 fevereiro 1936 – 19 fevereiro 1936 e 12 dezembro 1948 – 1 abril 1979.

40.23 Zangbeto

Um homem com roupa de palha até chão, parada e girando, vestido como Omolu. Bonecos de madeira em uma casa de piaçava, um grande boneco de barro com chifres e pênis, dois bonecos transando cobertos por um telhado de palha.

40.24 Zounon Medjé (13)

Um senhor com barba branca em várias roupas diferentes, todas imponentes, sentado, protegido por sombrinhas, carregado em uma carruagem, caminhando. Data: 18 fevereiro 1936 – 19 fevereiro 1936.

41. Sakété (316)

41.1 [Divers]

Fotografias de homens em vários planos, com os mais diversos ornamentos na cabeça, dançando e tocando instrumentos, envolvidos pelo som. Garotos com blusas e bermudas dançando pela rua, tocando instrumentos, pessoas sentadas dentro de uma casa, pessoas cobertas de palha (vestidos como Omolu) girando, pessoas ao redor assistindo. Mulher com chapéu coberto por búzios, crianças em primeiro plano, com bacias na cabeça, senhores em pé assistindo ao ritual, árvores, casas, uma igreja, um homem cortando o cabelo de outro, mulheres carregando potes.

41.2 1973 (2)

Fotos coloridas de um rapaz sentado em frente a uma casa e duas mulheres dançando.

41.3 Eshu (3)

Fotos coloridas de mulheres dançando e de uma pessoa sentada em uma esteira no chão.

41.4 Shango

Item com defeito!

41.5 Shango 1952 (8)

Fotografias de mulheres dançando com pessoas assistindo, homens dançando como se saudassem o chão, homem sério em primeiro plano, tambores parados em um apoio de madeira, senhoras em pé em primeiro plano e plano conjunto, pessoas entrando em uma casa. Data: 25 junho 1952 – 31 dezembro 1952.

41.6 Shango 1958 (61)

Fotografias de pessoas caminhando no mato, de pessoas se banhando no rio,

de penduricalhos cheios de símbolos carregados por sobre os ombros de um homem, de uma mulher carregando uma bacia acompanhada por outras em fila, dançando com a bacia, deixando potes no pé de uma árvore. Vinte e uma fotografias coloridas. Data: 19 março 1958 – 15 outubro 1959.

41.7 Shango 1959 (53)

Mulher chegando de cabeça baixa, levada por outras, pano branco amarrado e cabelo curto e pintado de branco, uma mulher carregando uma bacia em primeiro plano, um mulher deitada em um longo pano estampado segurando dois machados de Xangô, homens dançando, com pessoas assistindo, movimentos bem próximos ao chão, mulheres dançando, pessoas se banhando no rio, homens em primeiro plano. Data: 6 julho 1959 – 31 dezembro 1959.

41.8 Shango 1973 (16)

Pessoas sentadas em frente a uma casa, entre elas o rapaz que em outra classificação estava sentado em um banco. Pessoas dançando, pessoas assistindo e um homem branco entre elas. Data: 1 março 1973 – 31 junho 1973.

41.9 Shango fête 1958 (122)

Mulheres chegando para uma apresentação, homens sem blusa com panos amarrados na cintura dançando, agachados bem próximos ao chão, pessoas assistindo, homens dançando em pé com mãos dadas, mulher com machados de Xangô, mulheres em círculo dançando, homem imponente protegido por sombrinha, homens tocando tambores, homens dançando com braços para cima e para baixo, mulheres ajoelhadas, prostradas, espelhos e machados na mão, bodes, crianças em primeiro plano, danças ao pé de uma árvore e perto de uma grande igreja. Data: 19 março 1958 – 15 outubro 1958.

42. Savalou (2)

Fotos de uma placa com um pássaro pintado e com diversas frases. É possível ler apenas algumas palavras em francês e atrás há uma casa de pau a pique e teto de piaçava.

43. Savé (39)

Fotos de um homem coberto de colares de búzios cruzados no peito e segurando uma pequena bengala também enfeitada de búzios. Fotos de um homem sério segurando um machado de Xangô; de uma grande árvore em plano geral, das paredes pintadas por dentro e por fora de uma casa, de uma garota com pequenas marcas na pele e um olhar sério; de crianças sentadas tocando pequenos tambores. Fotos de um senhor em pé e sentado, imponente, com um chapéu do qual caem miçangas, com pessoas ao redor dele; de pequenas esculturas finas e compridas.

44. Schoué (5)

Dois grandes tambores da altura de um homem pintados e ornados, com homens e coqueiros e pessoas em volta.

45. Takov (5)

Um grande boneco de madeira rodeado de homens, com outras pessoas e outros bonecos menores em volta. Uma garota carregando um pilar pintado e uma foto da ponta do pilar com o céu ao fundo.

46. Tchetti (64)**46.1 [Divers] (31)**

Mulheres e homens carregando cabaças enormes na cabeça, uma árvore, palhas amarradas formando uma estrutura alta, homens de várias idades em vários planos reunidos e sentados, cantando e assistindo algo.

46.2 Nabuku (23)

Homens e mulheres com rostos pintados e olhares compenetrados dançam com um longo cajado fino na mão ao redor de uma árvore, outros tocam tambores.

46.3 Omolu (10)

Garotas com pequenos seios à mostra carregam grandes cabaças, cabelos trançados dão um ar pueril. Ajoelhadas no chão, batem palmas. Pessoas assistem ao redor.

47. Zangnando (37)**47.1 Sélé (Lac) (26)**

Fotos em primeiro plano de um homem cobrindo os olhos do sol para olhar para a câmera, de homens caminham por um mato baixo carregando um cesto de palha vazado nas mãos ou na cabeça. Fotos do cesto com peixes dentro. Fotos em vários planos de muitas pessoas em um lago e nas suas margens.

47.2 Tam Tam Sato (11)

Danças. Homens dançam com shorts ou panos amarrados na cintura e com palhas amarradas nos tornozelos, uma dança que parece maculelê. Ao redor, pessoas assistem e há também uma grande casa com teto de piaçava.