

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
GUSTAVO PEREIRA CAMPOS

**ETNOGRAFIAS VISUAIS E A RELAÇÃO ANTROPÓLOGO/NATIVO:
O caso de Pierre Verger**

Belo Horizonte
2014

GUSTAVO PEREIRA CAMPOS

**ETNOGRAFIAS VISUAIS E A RELAÇÃO ANTROPÓLOGO/NATIVO:
O caso de Pierre Verger**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Ruben Caixeta de Queiroz

BELO HORIZONTE
2014

306
C198e
2014

Campos, Gustavo Pereira

Etnografias visuais e a relação antropólogo nativo [manuscrito] : o caso de Pierre Verger / Gustavo Pereira Campos. - 2014.

117 f. : il.

Orientador: Ruben Caixeta de Queiroz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas..

1.Verger, Pierre, 1902-1996. 2. Antropologia – Teses . 3.Antropologia visual - Teses. 4. Fotografia na etnologia – Teses. I.Queiroz, Ruben Caixeta de . II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

RESUMO

Este trabalho pretende explorar a relação antropólogo/nativo na construção do conhecimento antropológico a partir de uma pesquisa de fôlego empreendida por Pierre Verger (1902-1996), cujos resultados foram publicados em duas grandes obras: *Dieux d'Afrique* (1954) e *Orixás* (1981). Em ambas, o eixo condutor da narrativa etnográfica é a fotografia, o que traz à tona discussões inseridas no campo da antropologia visual. Além disso, com o objetivo de melhor compreender essa relação, me aproprio de idéias e autores que, ao meu ver, demonstram o mesmo tipo de preocupação de Verger no que diz respeito a questões éticas, estéticas, políticas, epistemológicas e metodológicas do fazer antropológico.

Palavras-chave: Pierre Verger; antropologia visual, antropólogo/nativo

ABSTRACT

This dissertation aims to explore the anthropologist/native relationship in the development of the anthropological knowledge based on a research taken on by Pierre Verger (1902-1996), and which the results were published in two great works: *Dieux d'Afrique* (1954) and *Orixás* (1981). Both of them place the photography at the core of the ethnographic narrative, which brings about debates from the field of the visual anthropology. Apart from that, aiming to better understand this relationship, I appropriate ideas and authors that, as I see, show a similar concern to Verger with respect to ethical, esthetical, political, methodological and epistemological issues regarding the anthropological activity.

Keywords: Pierre Verger, visual anthropology, anthropologist/native

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAP. 1 – A ANTROPOLOGIA DE PIERRE FATUMBI VERGER	14
1.1 – Uma trajetória peculiar.....	16
1.2 – Dois continentes, duas obras-primas.....	26
1.3 – Pierre Verger e seus “pares”	36
1.4 – Por Outra relação com o Outro.....	53
CAP. 2 – SOBRE IMAGENS E PESQUISAS ANTROPOLÓGICAS	62
2.1 – O recurso (audio)visual e a antropologia: um sobrevôo	63
2.2 – O papel da fotografia na obra etnográfica de Pierre Verger.	70
2.3 – Rouch e Verger.....	87
CAP. 3 – “NOVOS” CONCEITOS, VELHAS QUESTÕES.....	93
3.1 – Antropologia <i>Reversa</i> e <i>Simétrica</i> . Esclarecendo conceitos.	95
3.2 – Dialogismo, polifonia... O que dizem os pós-modernos?.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113

INTRODUÇÃO

Cinema, fotografia e a descoberta de uma “nova” antropologia.

Tudo começou com Jean Rouch. Talvez um pouco antes, com a descoberta da antropologia visual em alguma aula do curso de graduação em ciências sociais da PUC Minas. Mas o encantamento, o despertar de um interesse e desejo de aprofundamento, elementos importantíssimos para a realização de uma pesquisa científica em qualquer área do conhecimento, certamente vieram à medida que descobria a antropologia filmica de Rouch.

Em 2009 tive a oportunidade de trabalhar na maior mostra dedicada ao antropólogo-cineasta já realizada fora da França, seu país de origem, devido ao meu envolvimento com a Associação Balafon¹, entidade que idealizou e realizou o projeto. Foram 90 filmes exibidos, sendo 76 de Rouch e 14 em torno dele. Além das exhibições, que passaram por São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Brasília, organizaram-se também dois colóquios internacionais com a presença de nomes de peso da antropologia e do cinema. Estes foram realizados na Cinemateca Brasileira (São Paulo) e no Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro). As outras capitais, por sua vez, receberam versões mais enxutas, mas contaram com a presença de estudiosos igualmente de peso. Ocasão mais do que propícia para um estudante minimamente iniciado enveredar-se de vez pelo universo de uma antropologia que se apropria de imagens para produzir conhecimento².

O contato com a obra de Pierre Verger se deu bem antes, antes mesmo de ingressar no curso de ciências sociais ou me interessar pela antropologia visual. Esse fato é bastante curioso e contribuiu para que, ao final da graduação, propusesse o seguinte trabalho de conclusão de curso: “Diálogos entre arte e ciência no campo da antropologia visual: a religiosidade afro-brasileira sob o olhar de Pierre Verger”. Conheci suas fotografias em alguma exposição, não me lembro

¹ <http://www.balafon.org.br/>

² O projeto também se desdobrou em uma publicação (ARAÚJO SILVA, Mateus (Org.). **Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil**. Belo Horizonte: Balafon, 2010) e em uma versão reduzida da retrospectiva, que circulou por mais 6 capitais em 2010.

ao certo. Mas, para mim, Verger era “apenas” um fotógrafo, um artista visual. Dessa maneira, foi com bastante entusiasmo que descobri a antropologia um tanto quanto peculiar, diga-se de passagem, de Pierre Fatumbi Verger.

As questões que orientam essa dissertação, portanto, emergiram desse contato prolongado e aprofundado com a vida e obra desses “antropólogos das imagens”. Muitas são as discussões no campo da antropologia que encontram um terreno fértil para investigações e debates na obra de ambos. Inicialmente, pretendia-se realizar algum tipo de abordagem comparativa, tendo em vista uma série de aproximações e divergências possíveis entre os autores, o que poderia resultar em discussões passíveis de aprofundamento. No entanto, me dei conta que as múltiplas facetas da obra de Rouch e Verger me obrigariam a estabelecer um recorte mais preciso.

Entre idas e vindas, a abordagem comparativa foi deixada de lado ao menos enquanto foco do trabalho. Ainda que Jean Rouch seja convocado em alguns momentos do texto para nos ajudar a pensar, o que se pretende é entender como se dá a relação antropólogo/nativo³ na construção do conhecimento antropológico a partir de uma pesquisa de fôlego empreendida por Pierre Verger, cujos resultados foram publicados em duas grandes obras: *Dieux d’Afrique* (1954) e *Orixás* (1981).

O recorte temático escolhido advém de um interesse específico por esse debate que, a meu ver, é inerente ao fazer antropológico e às ciências humanas de modo geral. Construir um conhecimento sobre o Outro não significa, necessariamente, envolvê-lo efetivamente nesse processo. No entanto, esse tipo de reflexão faz parte dos debates antropológicos desde a sua constituição enquanto ciência. Diferentes autores em diferentes momentos históricos voltaram suas reflexões para o tipo de relação estabelecida entre quem estuda e quem é estudado, indicando um campo aberto para pesquisas que busquem estabelecer um diálogo entre teorias e práticas de diferentes tradições e gerações. Pensemos no desenvolvimento da antropologia como um movimento espiral: com frequência, trabalhos clássicos são retomados sob nova ótica, passando a oferecer contribuições valiosas para estudos e reflexões

³ O termo “nativo” deveria aparecer entre aspas ao longo de todo o texto, uma vez que essa noção será constantemente problematizada e pensada em outros termos diferentes da sua concepção clássica dada pela antropologia. No entanto, optamos por substituir as aspas por essa nota de rodapé.

atuais. Alguns autores cujos trabalhos lidam direta ou indiretamente com a obra de Pierre Verger já haviam feito colocações nesse sentido, o que também foi um grande estímulo para a realização da pesquisa.

Para Jérôme Souty (2011, p. 137), antropólogo francês radicado no Brasil, “as questões suscitadas por seu procedimento (de Pierre Verger) encontram maior receptividade hoje, quando certos processos que sustentam a produção textual na antropologia foram evidenciados e criticados”. Stéphane Malysse (2000, p. 363), outro antropólogo francês radicado no Brasil, sugere que “com o seu estilo próprio, com sua personalidade moral, Pierre Verger foi um dos precursores do que Jean Rouch chamou de ‘Antropologia Compartilhada’”. Já Renato Sztutman, ainda que sem mencionar o trabalho de Verger especificamente, também sugere importantes correlações para as questões aqui debatidas.

Os filmes e idéias de Jean Rouch, grande parte deles gestados na África do Oeste, antecipam, ainda que de modo *selvagem*, muitas das questões centrais da antropologia contemporânea, não apenas a visual, mas também aquela que continua a se debruçar sobre conceitos. E essa antecipação nada mais é do que a prova de que o pensamento – o pensamento antropológico, por exemplo – é tanto melhor quando tecido nesse trânsito entre arte, filosofia e ciência, é tanto melhor quando tem em vista, além das funções e dos conceitos, os perceptos e os afectos (DELEUZE; GUATTARI, 1991), elementos fundamentais, diga-se de passagem, de toda experiência etnográfica (SZTUTMAN, 2009, p. 111).

Por sua vez, Sylvia Caiuby Novaes (2008, p. 468-469), antropóloga da Universidade de São Paulo- USP, chama atenção para a quase inexistência de experiências pessoais em etnografias, ainda que seja a partir delas que antropólogos têm seus insights e conseguem elaborar seus textos.

É esta experiência pessoal, implícita no ato mesmo do conhecimento, que pode ser claramente percebida em alguns trabalhos, nem sempre os mais conhecidos do público acadêmico. Dentre os que poderiam ser citados, destaco as fotografias de Pierre Verger e os filmes de Jean Rouch, não por acaso trabalhos que utilizam imagens (CAIUBY NOVAES, 2008, p. 468-469).

Por fim, para Ângela Lühning (1999), professora da Universidade Federal da Bahia- UFBA, que o acompanhou de perto em seus últimos anos de vida e que coordena atualmente o setor de pesquisas e o espaço cultural da Fundação Pierre Verger:

É curioso observar que Verger, de certa maneira, antecipa as mais recentes transformações na área da antropologia, que se volta para uma maior interação entre o sujeito estudado, o ator social, e o sujeito estudioso, o observador, porém, na verdade, o estilo de Verger não se enquadra em nenhuma vertente, teórica ou ideológica, mantendo-se ele independente de “gavetas” ou classificações. Este fato nos remete novamente à questão da interdisciplinaridade: usando diferentes linguagens, entre elas a fotografia, o filme, a palavra escrita e a gravação sonora, passou constantemente pelas mais diversas áreas temáticas e disciplinas (LÜHNING, 1999, p. 352).

De fato, não acredito que encontrar uma “gaveta” para enquadrar o estilo de Pierre Verger seja o caminho mais produtivo, mas ao trazer outras práticas antropológicas e ideias para o estabelecimento de um diálogo, além de contribuir para os estudos específicos sobre o trabalho de Verger, espera-se que as discussões colocadas e desenvolvidas ao longo dessa dissertação tenham reverberação em outras instâncias do saber antropológico.

“São Salvador, Bahia de São Salvador”

Já sem muita esperança, depois de procurar em tres sebos do centro histórico de Salvador, entro no Sebo JB, localizado na rua Ruy Barbosa nº 04. Inicialmente perguntei a respeito dos livros de Pierre Verger disponíveis para venda, sem especificar esta ou aquela obra. João Brandão, dono do sebo, me mostrou *Notícias da Bahia – 1850*, e outro livro que já não me recordo. Perguntei, então, sobre *Dieux d’Afrique* (1954). Como era de se esperar, a resposta foi negativa. Insisti a respeito do livro, perguntando se já tivera ou se sabia onde poderia encontrá-lo. Com certa naturalidade e simpatia, respondeu que há muito tempo não via um exemplar em Salvador e os últimos que passaram pelo seu sebo eram comprados pelo próprio Verger para presentear seus amigos.

Entre os dias 25 de setembro e 02 de outubro de 2013, estive em Salvador realizando minha pesquisa de campo. A Fundação Pierre Verger, localizada na casa onde ele viveu durante anos, no bairro Engenho Velho de Brotas, é a instituição responsável por preservar, organizar, pesquisar e divulgar a obra do autor. Lá se encontra, disponível para consulta mediante agendamento prévio, seu acervo

fotográfico com mais de 60 mil negativos (61.420, para ser mais exato), alguns deles em processo de recuperação devido à ação do tempo. A biblioteca reúne mais de quatro mil títulos também disponíveis para consulta. Além de suas principais obras e publicações variadas de e sobre ele, também dispõe do material que Verger adquiriu ao longo de sua vida, a grande maioria sobre a cultura africana e afro-brasileira.

Além de consultar o material disponível na Fundação, o simples fato de estar na casa onde Pierre Verger viveu e desenvolveu suas pesquisas por anos contribuiu para uma imersão mais efetiva em seu universo. Como não poderia ser diferente, todo o ambiente da casa remete a ele e à sua obra. O lugar onde me sentava para ler e organizar o material recolhido na biblioteca ficava bem ao lado do quarto-escritório de Verger. Por vezes, minha sensação era de que ele estava lá, trabalhando junto a uma pilha de anotações, da mesma maneira que Mário Cravo Neto o fotografou em 1994.



Pierre Verger, por Mário Cravo Neto (1994)

Ainda que meu campo fosse, principalmente, o acervo fotográfico de Verger e sua biblioteca, experienciar a cidade que mudou sua vida logo que ele a conheceu, em 1946, também foi de extrema importância para o desenvolvimento da pesquisa. Assistir a uma cerimônia no Ilê Axé Opô Afonjá⁴, por exemplo, ou localizar-me geograficamente na cidade em relação aos terreiros mais fotografados por ele, permitiram um mergulho mais profundo na sua obra. Sem dúvida.

Sobre a organização dos capítulos

O trabalho está organizado da seguinte maneira: no capítulo 1 – *A antropologia de Pierre Fatumbi Verger* – me dedico à vida e obra de Pierre Verger a partir de quatro perspectivas representadas por quatro seções: *Uma trajetória peculiar*, onde apresento um pouco da sua história de vida, caminhos e características gerais do seu trabalho; *Dois continentes, duas obras-primas*, momento em que descrevo e contextualizo *Dieux d'Afrique* e *Orixás*, bem como justifico a escolha dessas duas obras como eixo condutor da dissertação; *Pierre Verger e seus “pares”* que, como o título sugere, tem como foco as afinidades e divergências intelectuais de Verger, os vínculos institucionais que estabeleceu para realizar suas pesquisas e sua postura diante do meio acadêmico e suas práticas; e *Por outra relação com o Outro*, que encerra o capítulo. Nesse momento, procuro explorar sua inserção em campo e a maneira como ele conduzia suas pesquisas. Como ele via as pessoas que ele estudava e como elas o viam, bem como seu envolvimento com a religião dos orixás e o papel de mensageiro exercido por ele entre África e Brasil também serão questões abordadas nessa parte do texto.

Por sua vez, o capítulo 2 – *Sobre imagens e pesquisas antropológicas* – se dedica ao universo da antropologia visual. Está dividido em tres seções: *O recurso (áudio)visual e a antropologia: um sobrevôo*; *O papel da fotografia na obra etnográfica de Pierre Verger*; e *Rouch e Verger*. Na primeira delas, o objetivo é contextualizar o uso de imagens no campo da antropologia para, em seguida, explorar o uso da linguagem fotográfica na obra de Verger, identificando e

⁴ Terreiro em que Mãe Senhora consagrou a cabeça de Verger a Xangô, em 1948. Ver pág. 50, capítulo I.

analisando uma série de papéis por ela desempenhados. Afinal, *Dieux d'Afrique* e *Orixás* são obras primas dessa antropologia que se apropria de imagens para produzir conhecimento. A última seção procura estabelecer um diálogo entre as ideias e práticas etnográficas de Jean Rouch e Pierre Verger que, a meu ver, antecipam uma série de discussões em voga atualmente, sobretudo no que diz respeito à relação antropólogo/nativo em campo. Além do mais, ambos têm como fio condutor de seus trabalhos etnográficos a linguagem (áudio)visual.

Por fim, no terceiro e último capítulo – “*Novos*” *conceitos, velhas questões* –, convoco para o debate Bruno Latour, Roy Wagner e os pós-modernos. Assim como Rouch e Verger, acredito que eles têm uma série de contribuições interessantes para se (re)pensar a relação aqui discutida. Na primeira seção: *Antropologia reversa e simétrica. Esclarecendo conceitos*, portanto, procuro destrinchar as ideias de Wagner e Latour, respectivamente, em busca dessas contribuições. Da mesma maneira, na seção que encerra o capítulo, intitulada *Dialogismo, polifonia... O que dizem os pós-modernos?*, a intenção é resgatar as reflexões pós-modernas em torno do fazer etnográfico. Alguns trabalhos etnográficos experimentais são mencionados, mas apenas a título de exemplo. Cabe lembrar que, antes de procurar uma definição precisa desses conceitos e ideias para aplicá-los ou não à obra de Verger, o objetivo é contribuir para a compreensão daquilo que já se discutiu, produziu e teorizou a respeito da relação clássica entre antropólogo e nativo que, como veremos, é problemática e vem sendo pensada em outros termos.

CAPÍTULO 1 – A ANTROPOLOGIA DE PIERRE FATUMBI VERGER

Dono de uma trajetória de vida nada convencional, é muito comum encontrar referências à biografia de Pierre Verger em textos que, exclusivamente ou não, a ele se dedicam. Afinal, vida e obra estão fundidas de tal maneira que dificilmente tornam-se dispensáveis seus dados biográficos. O antropólogo Jérôme Souty, autor de “Pierre Fatumbi Verger – do olhar livre ao conhecimento iniciático”, provavelmente o livro cuja abordagem está mais próxima da proposta dessa dissertação, compartilha dessa opinião: “O método original e não convencional praticado por Verger (primeiro como fotógrafo e depois como etnógrafo) sempre me pareceu indissociável de sua obra e de seu percurso de vida.” (SOUTY, 2011, p. 13).

A seguir, antes de embarcarmos de fato na sua trajetória, destaco as publicações de caráter biográfico que considero mais relevantes e que, conseqüentemente, serão utilizadas ao longo desta dissertação. A começar por uma espécie de autobiografia, lançada em 1982 pela Editora Corrupio. O livro “50 anos de fotografia – 1932/1982” traz imagens e relatos pessoais de Pierre Verger a partir de sua atuação enquanto fotógrafo. Organizado cronológica e geograficamente através de capítulos que correspondem aos períodos em que esteve viajando pelo mundo, seu conteúdo textual serviu de fonte de informação para muitas das publicações a seu respeito. O fio condutor da narrativa são suas fotografias que, juntamente com relatos, conduzem o leitor por diversas partes do mundo registradas por sua câmera. Apresenta uma escrita leve, com certo tom poético e pitadas de humor. Sobre este livro, Iara Rolim (2009) chama atenção para a ausência de informações a respeito da vida de Verger devido ao recorte estabelecido por ele: sua carreira como fotógrafo, iniciada aos 30 anos de idade. Por outro lado, os textos trazem informações precisas sobre determinados episódios dentro do recorte mencionado. Penso que sua relevância está no acesso às impressões pessoais e lembranças através de um formato que valoriza a trajetória do autor na medida em que traz imagens e textos.

Outra publicação que também cumpre a função de alimentar as pesquisas com dados biográficos é “Le Messenger”, lançado em 1993 pela editora francesa *Revue*

Noire. O livro traz 215 fotografias, sendo 213 de Verger. A parte textual foi elaborada pelos organizadores, Jean-Loup Pivin e Pascal Matin Saint Leon, a partir de entrevistas realizadas com Verger. Ainda de acordo com Iara Rolim (2009), extrapola o *50 anos de fotografia* trazendo novas contribuições. A versão brasileira do livro foi lançada em 2002 pela Fundação Pierre Verger.

Também em 2002, em virtude das comemorações dos 100 anos de seu nascimento, foram lançadas no Brasil duas biografias importantes: “Pierre Fatumbi Verger – Um homem livre”, de Jean-Pierre Le Boulter, e “Verger: retrato em preto e branco”, de Cida Nóbrega e Regina Echeverría. Estas conviveram com Verger a partir de 1969 e foram responsáveis pela criação da Editora Corrupio, em 1980, cujo grande objetivo era publicar suas obras no Brasil⁵. Juntamente com o próprio Verger e ainda um conjunto de amigos, também participaram da criação da Fundação Pierre Verger em 1988, que cumpre o importante papel de preservar, organizar, pesquisar e divulgar sua obra. O livro reflete essa convivência pessoal e profissional entre Verger e as autoras e é aí que se encontra sua maior contribuição.

A biografia escrita por Jean-Pierre Le Boulter, sociólogo francês que também organizou a publicação das cartas entre Verger e seu amigo antropólogo Alfred Métraux, foi editada e lançada pela Fundação Pierre Verger. Talvez em função disso, seja vista como a biografia “oficial”. Na própria descrição do livro veiculada no site da fundação consta a informação: biografia completa. De fato, trata-se de uma pesquisa extensa e cuidadosa que resultou em 600 páginas sobre a vida de Verger. Provavelmente, a obra que reúne o maior número de informações biográficas a seu respeito.

Por fim, não poderia deixar de mencionar a tese de doutorado de Iara Rolim, que, a partir de uma análise crítica desse material biográfico acerca de Verger, identifica uma lacuna e a ela se dedica.

As duas biografias diferem muito no “tom” que recontam a história de Verger, onde Le Boulter tem uma postura de arquivista, e Nóbrega e Echeverría têm uma fala mais pessoal. Mas as biografias têm muitas coisas em comum, tanto no que diz respeito às suas fontes, como nos passos da reconstrução

⁵ A parceria com a editora foi desfeita no início da década de 1990.

da trajetória de Verger, mas principalmente, ambas recontam, sem muitas explicações sobre o tema, a história (singular) de um homem livre, em uma trajetória individual, desligada de seu entorno. O que tento neste trabalho é dar uma outra dimensão à esta trajetória individual traçada por Verger e corroborada pelas biografias. (ROLIM, 2009, p. 11)

O objetivo da autora, portanto, é dar ênfase a um período pouco explorado da trajetória de vida de Pierre Verger, o início de sua carreira ainda na França, para melhor analisar sua inserção no mundo da fotografia. Rolim também se dedica a Verger em sua dissertação de mestrado, apresentada à Universidade Estadual de Campinas em 2002. *O Olho do Rei: Imagens de Pierre Verger* é um primeiro esforço nesse sentido, de compreensão de seu olhar através de sua trajetória e contexto específico no qual ele estava inserido. No entanto, diferente de sua tese, o foco da pesquisa foi a obra de Verger publicada no Brasil, recorte que a levou a observar a passagem de um interesse difuso para um interesse preciso, voltado para as relações entre a África e o Novo Mundo cuja contribuição para a formação da identidade cultural baiana foi significativa.

É necessário prevenir o leitor: a proposta desta dissertação não é dar conta de toda a biografia de Pierre Verger, longe disso. No entanto, como mencionado anteriormente, há uma relação íntima entre vida e obra desse autor, o que me levou a resumir certos fatos e omitir outros tantos de acordo com o que julguei pertinente para o trabalho cujo objetivo, por sua vez, é focalizar uma dimensão específica de seu trabalho como etnógrafo: a relação antropólogo/nativo. A meu ver, um aspecto ainda pouco explorado pela literatura dedicada a Pierre Verger. Pretende-se oxigenar esse debate, bastante em voga na produção antropológica recente (vide capítulo 3), através da prática etnográfica de Verger.

1.1. Uma trajetória peculiar

Pierre Verger nasceu em Paris, no início do século XX. Mais precisamente, no dia 04 de novembro de 1902. Pierre Édouard Léopold Verger foi o terceiro e último filho do casal Léopold Verger e Marie Samuel Verger. A família, que almejava a inserção na alta classe parisiense daquela época, possuía uma gráfica que veio à falência em 1927, 12 anos após a morte de seu pai. Verger chegou a trabalhar junto ao pai por

um período. Em relação à sua inserção na fotografia, diferente de suas declarações e demais biografias, Rolim (2009) atribui certo peso a esta experiência com o mundo das imagens através dos negócios da família.

Apesar de ter vivido como um “playboy” à certa altura da sua juventude, Verger nunca se identificou com o estilo de vida que sua família prezava. Durante uma fase mais rebelde, foi expulso duas vezes do colégio por indisciplina, de maneira que não completou seus estudos. De fato, seu rendimento escolar era abaixo da expectativa e muito da sua formação se deu de forma autodidata. A leitura tornou-se um hábito. As narrativas de viagens eram suas preferidas, talvez um primeiro despertar para lugares e culturas diferentes da sua.

Foi no final da década de 1920 que Pierre Verger começou a experimentar um novo estilo de vida, mais livre e com o qual ele se identificou bastante. As pessoas que passaram a fazer parte de seu círculo de amizades eram, em sua maioria, artistas, pessoas que praticavam esportes radicais e levavam uma vida mais independente e natural. Dentre eles estavam o pintor Eugène Huni, o fotógrafo Pierre Boucher (quem o iniciou na fotografia) e o músico Maurice Baquet.

A morte da sua mãe, em 1932, é um marco. Junto com ela morre seu último laço familiar significativo e nasce a possibilidade, em forma de liberdade, de romper definitivamente com os resquícios da vida que a sua família levava em Paris no início do século XX. “Comecei a viajar, não tanto pelo desejo de ir a algum lugar, mas pelo desejo de fugir da vida que eu levava e que não me parecia corresponder ao que eu realmente desejava...”⁶ (Entrevista de Pierre Verger à Corrupio Vídeo. Salvador, 1986. In: NOBREGA; ECHEVERRIA, 2002).

A primeira viagem do Pierre Verger “livre”, em 1932, coincide com o primeiro contato mais próximo com a fotografia, já que antes de partir para o sul da França ele trocou

⁶ Em *Tristes Trópicos*, Lévi Strauss chama atenção para esse tipo de atitude, comum aos que se dedicam à etnografia em terras longínquas: “Mas, se está de boa fé, uma questão se lhe apresenta: o valor que atribui às sociedades exóticas – tanto maior, parece, quanto mais elas o são – não tem fundamento próprio; ele é função do desdém, e por vezes da hostilidade, que lhe inspiram os costumes em vigor no seu meio. Facilmente subversivo entre os seus e em rebelião contra os costumes tradicionais, o etnógrafo surge respeitoso até o conservantismo desde que a sociedade encarada seja diferente da sua.” (LEVI-STRAUSS, 1957, p. 409).

um antigo verascópio ⁷ e um taxifoto ⁸ por sua primeira *Rolleiflex*. Certamente, influenciado pelo companheiro de viagem Pierre Boucher, responsável por lhe ensinar como fotografar, revelar e copiar os seus próprios filmes. De acordo com Verger (2011), o que lhe encantava no equipamento que acompanhava a *Rollei* eram dois pares de lentes de aproximação que produziam extraordinária nitidez de detalhes. Como veremos no capítulo seguinte, em suas primeiras incursões fotográficas esse recurso foi muito explorado, mas, ainda de acordo com ele, seu gosto evoluiu e passou a dirigir um olhar menos míope sobre o mundo.

Paris vivia um período de efervescência sócio-cultural e a nova trupe de Verger era protagonista das tendências vanguardistas que circulavam tanto em termos políticos quanto em termos artísticos e comportamentais. Apesar de ser possível perceber a influência que movimentos como o Surrealismo possam ter exercido na obra de Verger, como já apontou Ângela Lühning (1999, p. 318) e Cláudia Maria de Moura Pôssa (2007), ele não se sentia à vontade junto ao grupo mais radical e dedicado aos ideais da esquerda e do próprio movimento surrealista, como era o caso da AEAR – Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários.

Naquela época, final do ano de 1932, seu amigo Eugène Huni já havia partido para o Taiti em busca de liberdade e de uma vida mais natural, longe das grandes cidades. Aquilo era mais atrativo para Verger do que toda a agitação intelectual e artística pela qual passava Paris. Dessa forma, segundo ele mesmo relata, partiu para aquela que seria sua primeira tentativa de ruptura com seu passado burguês. Sua *Rolleiflex* o acompanhou nessa viagem, que durou 14 meses.

Abro um parêntese para uma declaração interessante presente em *50 anos de fotografia*. Verger relata que os filmes *Moana* e *Tabu* (ambos do cineasta Robert Flaherty, sendo o segundo em parceria com F.W. Murnau) também contribuíram para o seu desejo de conhecer o Taiti. Silvio Da-Rin (2006), assim como outros

⁷ “Máquina fotográfica com duas objetivas que tira chapas duplas, as quais, olhadas simultaneamente em estereoscópio, são vistas sobrepostas, dando impressão de relevo” (VERGER, 2011, p.12)

⁸ “Este engenhoso aparelho era utilizado para olhar os frágeis diapositivos de vidro, classificados em caixas de vinte e cinco unidades, e que, em geral, extasiavam os amigos com o espantoso relevo obtido graças ao sistema estereoscópico dos aparelhos fotográficos que estavam na moda naquela época.” (VERGER, 2011, p.12)

tantos estudiosos, atribuem a Robert Flaherty um pioneirismo no sentido de criar um método de pesquisa, filmagem e montagem que inaugura uma “narratividade documentária”. Em *Nanook of the North*, seu filme de estréia, o cineasta emprega uma prática que Claudine de France chama de “observação diferida”: momento em que aquele que filma e aquele que é filmado têm a oportunidade de, juntos, rever e discutir as imagens produzidas, contribuindo assim para a continuidade do trabalho cinematográfico⁹.

Retomando a sua trajetória, ao voltar para a França trazendo consigo diversas fotos que havia tirado na Polinésia, seu desejo era publicá-las em forma de livro. Para tanto, procurou o *Museu Etnográfico do Trocadero*¹⁰ com a intenção de fotografar objetos da Oceania para complementar o material que já havia produzido em viagem. De acordo com Verger (2011, p.33), esse contato com o Museu está diretamente relacionado com o despertar de um interesse pela etnografia. Uma feliz coincidência fez com que o fotógrafo iniciante e interessado expusesse algumas de suas fotos naquela ocasião: o vice-diretor do Museu, Georges-Henri Rivière, preparava uma exposição sobre as civilizações do Pacífico e convidou Pierre Verger para fazer parte¹¹.

No mesmo período, também procurou o jornalista e escritor Marc Chadourne¹², propondo a ele que escrevesse o texto que acompanharia suas fotos no livro que ele preparava. Chadourne, encantado com suas fotos, sugeriu aos editores do *Paris-Soir* que Verger o acompanhasse, como fotógrafo, em uma viagem ao redor do mundo para uma série de reportagens para o jornal. Três dias depois, Verger atravessava o Atlântico a bordo de um navio com destino aos Estados Unidos. A

⁹ Julguei relevante incluir esse parêntese nesse momento uma vez que, mais adiante, no item 2.3, pretende-se explorar a relação entre procedimentos metodológicos (cinematográficos, no caso) como esse e o fazer antropológico de Pierre Verger.

¹⁰ Mais tarde, em 1939, após um período fechado para reformas, foi reinaugurado com o nome de Museu do Homem.

¹¹ “A exposição *Photographies de la Polynésie Française*, organizada pelo Museu Nacional de História Natural, pelo *Musée d’ethnographie du Trocadéro* e pela Sociedade dos Amigos do Museu de Etnografia, foi inaugurada em 1º de Junho de 1934.” (ROLIM, 2009, p. 184)

¹² “Marc Chadourne (1895-1975), romancista francês, tradutor de Henry James e Joseph Conrad, escreveu relatos de viagens, particularmente sobre o Taiti, onde morou e trabalhou por alguns anos. A trama de *Vasco* passa-se nos arquipélagos polinésios e alcançou grande sucesso em sua época.” (VERGER, 2011, p.33)

partir daí, descobriu que a fotografia poderia ser uma grande aliada, uma forma de garantir seu sustento e viajar pelo mundo.

Depois dessa primeira experiência como fotógrafo profissional, de volta à Paris, trabalhou como colaborador voluntário no então *Museu de Etnografia do Trocadero*, onde teve a oportunidade de estabelecer contatos com a vanguarda intelectual francesa que girava em torno do museu: antropólogos, etnólogos, escritores, cineastas e músicos. Ali, Verger atuou como responsável pelo laboratório fotográfico, onde também podia se dedicar aos trabalhos pessoais desde que atendesse a demanda da instituição. Seu primeiro trabalho foi a ampliação das fotos de Alfred Métraux tiradas na Ilha de Páscoa, provavelmente um primeiro contato com o futuro amigo e com imagens de caráter etnográfico feitas por um antropólogo.

A primeira visita de Pierre Verger à África se deu em 1935 a partir de um encontro despretensioso. Verger (2011, p. 88) relata que, por um acaso, encontrou com seu amigo Bertrand Glaenzer em um restaurante parisiense. Na ocasião, o amigo estava acompanhado de seu irmão, que era chefe do posto em Gao, no Sudão Francês (atual Mali), da *Compagnie Générale Transsaharienne* (de transportes terrestres). O resultado dessa conversa, na qual Verger demonstrou entusiasmo e interesse pela região, foi a oportunidade de trocar seus serviços de fotógrafo por passagens de trem entre a Argélia e o Níger. Da mesma maneira, conseguiu outras passagens e facilidades para circular por outras regiões do continente africano, passando também por Mali, Togo e Daomé (atual Benim)¹³.

Entre 1932 e 1946, as fotografias de Pierre Verger o levaram para inúmeros países mundo afora, acima de tudo motivado pelo encontro com a alteridade. Algumas dessas viagens foram em decorrência de serviços prestados a jornais¹⁴, revistas¹⁵ e agências fotográficas¹⁶. Outras por sua livre e espontânea vontade, utilizando-se da

¹³ Cabe lembrar ao leitor que estamos falando de um contexto colonial. Todos esses países eram colônias francesas, o que permitiu a Verger desfrutar de inúmeras facilidades ao longo dessa e outras incursões africanas. Mais adiante essa questão será problematizada.

¹⁴ Paris-Soir (Paris, 1934); Daily Mirror (Londres, 1935-36); Argentina libre (Argentina, 1941-42);

¹⁵ Life (Paris, 1937); Match (Londres, 1938); El Mundo Argentino (Argentina, 1941-42); O Cruzeiro (Brasil, 1946-51); O Cruzeiro Internacional (1954-57)

¹⁶ Alliance Photo (Paris, 1934-40). Agência criada por Pierre Verger, Pierre Boucher, René Zuber, Féher e Denise Bellon, sob a iniciativa de Pierre Boucher. Mais tarde, Robert Capa também se juntou à agência; A.D.E.P (Paris, 1943?-1958); MAGNUN (Paris)

fotografia como moeda de troca para seu sustento. Nesse período, suas fotografias também ilustraram diversas publicações, das quais destaco aquelas em que o editor Paul Hartmann esteve à frente. Ainda chegou a trabalhar para revistas brasileiras como *O Cruzeiro* e para algumas agências depois disso, mas o ano de 1946 marca profundamente a sua vida: é o ano em que ele conhece a Bahia. Antes disso, em 1940, esteve no Rio de Janeiro durante uma curta temporada, mas a dificuldade para exercer sua profissão o fez seguir para Buenos Aires.

Antes de chegar à Bahia, no dia 05 de agosto de 1946, Verger passou por São Paulo onde se encontrou com Roger Bastide¹⁷. Entusiasmado com sua recente estadia na Bahia, Bastide lhe chamou a atenção para a importância da influência africana naquele local e lhe indicou algumas pessoas que deveria cumprimentar em seu nome quando lá estivesse. Verger ainda passou uma temporada de três meses no Rio de Janeiro a fim de regularizar sua situação enquanto estrangeiro no Brasil. Por indicação de Alfred Métraux, procurou por Vera Pacheco Jordão¹⁸, e o destino mais uma vez lhe reservava uma agradável surpresa: ela estava precisando de fotos para ilustrar uma série de artigos sobre o Peru que seriam publicados pela revista semanal *O Cruzeiro*. De 1942 a 1946 ele havia estado no Peru, onde trabalhou para o Museu Nacional encarregado de fotografar as populações indígenas dos planaltos andinos. As fotos foram aceitas pela direção da revista e ainda, ao demonstrar seu interesse em ir à Bahia, solicitaram-lhe que enviasse reportagens. O contrato assinado com a revista lhe garantiu a permissão para residir no Brasil. Foram aproximadamente 80 reportagens produzidas em parceria com o jornalista, escritor, poeta e colecionador de arte pernambucano Odorico Tavares.

Segundo Verger afirmou em diversas ocasiões, o encanto pela cidade de Salvador foi imediato. Mais do que pela cidade, pelas pessoas que viviam ali, em sua grande maioria, afro-descendentes. O contraste com os anos passados entre os povos andinos do Peru e da Bolívia era enorme. Eles esbanjavam simpatia e, ao contrário

¹⁷ O sociólogo francês Roger Bastide (1898-1974) ocupou a cátedra de Sociologia I na Universidade de São Paulo – USP de 1938 a 1954. Dedicou-se aos estudos das religiões africanas e do folclore brasileiro e formou uma geração de intelectuais brasileiros. Travou uma relação de amizade com Pierre Verger a partir de 1946 que é objeto do livro “Verger-Bastide: dimensões de uma amizade”, organizado por Angela Lühning.

¹⁸ “Possuidora de grande cultura e conhecimento de várias línguas, foi responsável pelas traduções na editora de seu marido, José Olympio.” (VERGER, 2011, p. 268)

do que era de se esperar de um povo que foi arrancado de sua terra natal para ser escravo no Novo Mundo, sentiam orgulho de suas origens africanas. Era com essas pessoas que Verger se sentia à vontade e em pouco tempo percebeu o papel que a religião exercia na personalidade e identidade delas. Aos primeiros amigos, intelectuais, artistas e escritores¹⁹, que conheceu através do seu trabalho na revista *O Cruzeiro*, se somaram homens da estiva, pescadores e outros trabalhadores que circulavam nos arredores do Mercado Modelo²⁰. Aos poucos foi se inserindo no contexto sócio-cultural do povo do candomblé. Foi se familiarizando com os costumes, crenças, com os terreiros, pais e mães de santo, até que já não era mais um estranho no ninho, condição que lhe possibilitou fotografar como poucos as cerimônias religiosas. Sua relação com o candomblé marcaria sua vida até sua morte, em 1996, em proporções inimagináveis naqueles idos de 1946-47.

Intrigado e empolgado com todas aquelas descobertas que vinha fazendo a respeito das religiões afro-brasileiras, já que também havia conhecido o Xangô de Pernambuco no Recife e tinha notícias de que no Maranhão, da mesma forma, os cultos de origem africana se faziam presentes de forma marcante, Verger encaminhou, através de um oficial da marinha que fazia o percurso Dacar-Recife com frequência, uma carta ao diretor do IFAN – Instituto Francês da África Negra, Théodore Monod, que havia conhecido durante a guerra. A carta continha fotos e notas a respeito da influência africana no Brasil, e seu objetivo era conseguir maiores informações sobre os deuses africanos cultuados por aqui. A resposta que obteve foi surpreendente: ele mesmo poderia buscar as respostas para suas perguntas se aceitasse uma bolsa de estudos oferecida pelo IFAN. Apesar de não estar totalmente ciente do que esperava dele a Instituição, na pessoa de Monod, Verger aceitou a proposta. Dedicou-se às suas observações de maneira independente durante mais alguns meses na Bahia, em São Luís/MA e até mesmo na América Central, onde encontrou o grande amigo e antropólogo Alfred Métraux, até que embarcou para o Daomé (atual Benin) em novembro de 1948.

¹⁹ Entre eles, figuras ilustres como Jorge Amado, Dorival Caymmi, Mário Cravo Júnior, Cid Teixeira e o pintor argentino Carybé, quem se tornou um de seus grandes amigos.

²⁰ Inaugurado em 1912, o mercado localiza-se no bairro do Comércio, tradicional zona comercial da cidade de Salvador. Está diante da Baía de Todos os Santos e próximo ao Elevador Lacerda e ao Centro Histórico, também conhecido como Pelourinho.

Nesse período que precedeu sua viagem à África, Verger esteve em uma cerimônia de candomblé no terreiro Ilê Axé Opô Afonjá²¹, localizado no bairro São Gonçalo do Retiro (Salvador/BA), junto com Gilbert Rouget²². Foram recebidos pela mãe de santo da casa na época, Maria Bibiana do Espírito Santo, mais conhecida como Mãe Senhora. Ela se mostrou bastante interessada ao saber que Verger passaria um ano na África pesquisando as origens dos cultos afro-brasileiros e propôs que lhe colocasse sob a proteção dos orixás. Sua cabeça foi consagrada a Xangô e a partir de então ele era um dos filhos espirituais de Mãe Senhora, momento que marca sua inclusão no mundo do candomblé e lhe permite acessar esse universo de maneira privilegiada na África.

Pierre Verger (2011, p. 282) relata que, durante sua primeira temporada no continente africano enquanto bolsista do IFAN, esteve a maior parte do tempo em Abomé, capital do antigo reino do Daomé. Naquela região, identificou nomes de voduns²³ que havia recolhido em São Luís do Maranhão, todos eles pertencentes à família real de Abomé. No entanto, foi somente no final desse primeiro período que ele identificou as regiões nagô-iorubás, foco principal de seu interesse uma vez que ali eram cultuados os orixás conhecidos na Bahia. Ainda assim, presenciou algumas cerimônias, das quais destaca a festa das oferendas dos inhames novos, realizada anualmente para Xangô. Convidado a participar, relata que ficou surpreso, pois, pensava que o convite era para fotografá-la e não para colocar um inhame sobre a cabeça e levá-lo, junto a outros adoradores de xangô, como oferenda a ser depositada diante do altar erigido no mercado da cidade, algo inédito para um homem branco em tempos coloniais. Também fora aceito: ganhou um novo colar vermelho e branco e dançou junto a eles em volta do mercado por três vezes.

²¹ Em setembro de 2013 tive oportunidade de assistir a uma festa para Oxalá realizada no Ilê Axé Opô Afonjá. Fundado em 1910 por Eugênia Anna dos Santos, atualmente também conta com uma escola municipal e um museu dentro de seu terreno. Tombado pelo IPHAN em 2000, tem à sua frente a mãe de santo Stella de Oxóssi, que recentemente assumiu a cadeira 33 da Academia Baiana de Letras. Apesar das marcas do tempo, o terreiro ainda conserva a disposição das edificações e ocupa uma área considerável, com bastante vegetação e chão de terra batida.

²² “Formado em letras pela Sorbonne, Gilbert Rouget (1916-) especializou-se em etnologia e história da música. Dirigiu o departamento de Etnomusicologia no Museu do Homem. Publicou, entre outros, *La musique et la transe* (Gallimard) e *Initiatique Vodoun* (Sépie)” (VERGER, 2011, p. 276).

²³ Voduns são os deuses cultuados pelo povo Fon, que assim como os Iorubás (cujos deuses são os Orixás), ocupa a região conhecida como Costa dos Escravos.

Registrar o resultado de suas pesquisas na forma de texto escrito nunca esteve nos planos de Pierre Verger. Pelo menos não até o fim do primeiro período de sua bolsa na África²⁴. Era à fotografia que ele havia se dedicado até então, de maneira que entregou mil negativos ao IFAN pensando que assim estaria quite com a instituição. Não fosse a pressão de Théodore Monod para que ele produzisse um trabalho escrito, suas anotações serviriam apenas para o seu uso particular e para que ele pudesse contar aos amigos da Bahia aquilo que aprendera na África. Ao retornar ao Brasil, portanto, se dedicou a dar prosseguimento a suas pesquisas e à organização de uma publicação para o IFAN versando sobre questões afro-americanas²⁵.

Em 1952, ao retornar de uma viagem ao Congo Belga (atual República Democrática do Congo) a convite do editor Paul Hartmann, que pretendia publicar um álbum com suas fotografias, Verger consegue mais uma bolsa de estudos para dar continuidade às pesquisas no Daomé. É durante esse período que ele foi iniciado como babalaô, pai-do-segredo, e rebatizado como *Fatumbi*, que significa “nascido de novo graças (ao sistema de adivinhação de) Ifá”. A cerimônia foi realizada em Kêto, no dia 28 de março de 1953²⁶, episódio relatado em carta enviada a Métraux em 12 de abril daquele ano:

Encontrei a sua carta ao retornar de Queto, para onde fui como Pierre Verger e voltei como FATUMBI, que significa “IFÁ recolocou-me no mundo”. Isto é muito vantajoso, pois, se no meu comportamento resta algo de infantil, isto torna-se bem natural, e não só: quando você estiver com 70 anos eu terei apenas 20. Além do mais, rompi deste modo com os derradeiros laços que pudesse ter ainda com a minha família e não terei mais restrição espiritual a fazer se, no futuro, acontecer de eu mentir a um profano lhe dizendo: “Se não for verdade, não me chamo mais Pierre Verger!!!” (VERGER apud BOULER, 2002, p. 248).

Ainda de acordo com Verger (2011, p. 285), o fato de ter se tornado babalaô lhe dava o direito e o dever de aprender de seus confrades as histórias simbólicas sobre as quais repousa a adivinhação pelo Ifá e cujo conjunto representa a soma dos

²⁴ Ainda receberia mais 2 períodos de bolsa como pesquisador do IFAN na África: em 1952 e em 1958.

²⁵ “Posta no canteiro em meados deste ano de 1950, a coletânea de estudos sobre *Les Afro-Américains* só nascerá em 1953.” (BOULER, 2002, p. 208)

²⁶ Bouler (2002, p. 248) chama atenção para o fato de que, em algumas publicações, consta que Verger se tornou um babalaô em 1952. No entanto, em carta trocada com o autor, Pierre Verger confirma a data aqui citada.

conhecimentos orais dos iorubás. Sintoma de seu envolvimento profundo com a religião dos Orixás, teve implicações decisivas para o desenvolvimento de suas pesquisas.

Ao retornar de sua segunda temporada na África, Verger passa rapidamente por Paris e pela Bahia, pois já em dezembro daquele mesmo ano de 1953 seguiria para a Ilha de Goré, próximo a Dacar. Monod havia colocado uma casa à sua disposição para que ele pudesse, por fim, produzir textos. Foram dezoito meses de trabalho “forçado”, mas que renderam “(...) um pesado *Memorial* numero 51 para o IFAN e um *Dieux d’Afrique* para Paul Hartmann.” (VERGER apud BOULER, 2002, p. 253). O clássico *Notes sur les cultes des orisha et vodun, à Bahia, la Bahia de tous les Saints, au Brésil, et à l’Ancienne Cote des Esclaves, en Afrique*, fruto de suas pesquisas entre 1949 e 1953, também começara a ser produzido nesse período, como ressalta Jean-Pierre Le Boulter (2002, p. 258). A obra foi publicada em 1957, pelo Instituto Francês da África Negra – IFAN.

Depois vieram muitas outras publicações que se tornaram verdadeiros clássicos a respeito da cultura e religiosidade afro-brasileira²⁷. Ele mesmo listou as principais áreas de interesse de suas pesquisas: 1) influências africanas no Brasil e brasileiras na África; 2) história das relações do Golfo do Benin com a Bahia; 3) trabalhos de caráter sociológico; 4) as tradicionais religiões africanas; 5) tradições orais; 6) adivinhação; e 7) etnobotânica. Merece destaque o trabalho que lhe rendeu o título de Doutor pela *Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l’Université de Paris* (Sorbonne) em 1966. Trata-se do resultado definitivo de sua incansável pesquisa sobre o tráfico de escravos entre a África e o Brasil: *Flux et Reflux de le traite de nègres entre Le Golfe de Benin en Afrique et Bahia de Todos os Santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*²⁸.

Sua relação com a fotografia muda ao longo dos anos até que no início da década de 1980 ele a abandona definitivamente.

²⁷ Ver: LÜHNING, Angela. **Pierre Fatumbi Verger e sua obra**. Revista Afro-Ásia, Salvador, nº21-22, 1998-1999, p. 315-364.

²⁸ VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Bénin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX**. São Paulo, Corrupio / Brasília, Ministério da Cultura, 1987 [trad. Tasso Gadzanis].

A partir dos anos 1950, a fotografia torna-se uma prática muito menos livre, leve ou desprendida. Suas fotos não entram mais no quadro de uma produção que emana do inconsciente; ao contrário, para “expressar” o mundo por meio das imagens, é preciso se sentir comprometido com aquilo que se vê através do visor; é preciso planejar minimamente as fotos que serão tiradas e organizá-las por temática. (SOUTY, 2011, p. 148).

É também a partir de 1980, com a criação da Editora Corrupio, que a obra de Pierre Verger passou a ser traduzida e divulgada no Brasil. *Orixás, os deuses iorubás na África e no Novo Mundo* foi o principal trabalho responsável por torná-lo conhecido no país em que resolveu fixar moradia aos 49 anos de idade. Sua última pesquisa de fôlego antes de falecer, em 1996, foi no campo da etnobotânica e culminou com a publicação de *Ewé – o uso das plantas na sociedade iorubá*, em 1995.

1.2. Dois continentes, duas obras-primas

A base empírica para a presente dissertação é composta por duas publicações bastante significativas não somente dentre as obras de Pierre Verger, mas também nas áreas de antropologia visual e de estudos acerca de religiões africanas e afro-brasileiras. *Dieux d'Afrique* (1954) e *Orixás* (1981) fazem uso da fotografia como eixo condutor da etnografia, apresentando um conjunto de imagens extenso, carregado de conteúdo etnográfico e qualidades estéticas. Tratam basicamente do mesmo tema, sendo que cerca de ¼ das fotos presentes no primeiro também estão no segundo. Representam cerca de 35 anos de pesquisas realizadas tanto no Brasil quanto na África.

Também chamo atenção para o lugar que *Dieux d'Afrique* ocupa no processo de consolidação de uma antropologia visual. Grande referência dessa vertente antropológica, foi talvez uma das primeiras experiências daquilo que se constituiu como uma antropologia visual das religiões (MALYSSE, 2000). Juntamente com *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África* (1957), as três obras formam um conjunto coeso, todas elas frutos da enorme dedicação de Pierre Verger aos cultos religiosos africanos presentes no Brasil e em seus locais de origem. A opção por privilegiar

Dieux d'Afrique e *Orixás* advém do protagonismo das imagens nestas obras. A seguir, uma descrição mais precisa e detalhada acerca de cada uma delas.

Dieux d'Afrique

A partir de 1934, as fotografias de Pierre Verger já começavam a circular em jornais e revistas, ilustravam artigos de intelectuais importantes (como Roger Bastide e Gilberto Freyre, por exemplo²⁹) e compunham livros diversos. Fosse na companhia de outros fotógrafos fosse individualmente³⁰. Mas seu primeiro livro foi publicado na França em 1954 pela editora de Paul Hartmann, que era amigo de Verger e foi responsável por outras publicações com sua participação. Teve duas reedições também francesas: uma de 1957 e outra de 1995, esta publicada pela *Revue Noire*. Todas esgotadas.

O livro, cuja tradução do título e subtítulo originais em francês é *Deuses da África – Culto aos Orixás e Voduns na antiga Costa dos Escravos na África e na Bahia, a Baía de Todos os Santos no Brasil*³¹, começou a ser planejado pelo autor em 1951. Em carta escrita ao amigo Métraux no dia 20 de abril de 1951, fala a respeito do que seria um “anteprojeto” de *Dieux d'Afrique*:

Preparei com as fotos, que você conhece em parte, um álbum de 144 fotos sobre as danças, transes, morte e ressurreição dos noviços, iniciação, símbolos, e danças dos diversos ORIXÁ e VODU dos dois lados do oceano. (VERGER *apud* BOULER, 2002, p. 214)

Apresentamos a seguir um breve sumário deste livro. Já no prefácio, são apresentados dois textos curtos assinados por Theodore Monod e Roger Bastide. Como mencionado anteriormente, Theodore Monod era o então diretor do IFAN – Instituto Francês da África Negra, órgão responsável por conceder bolsas de

²⁹ Sobre as primeiras publicações em parceria com Roger Bastide e Gilberto Freyre, ver: SOUTY, Jerome. **Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011, pp. 140-2.

³⁰ Ver, entre outros: *Au Mexique, cent soixante-dix photographies de Pierre Verger*, Paris, éd. Paul Hartmann [intr. et notes Jacques Soustelle], de 1938; e *Exposition 1937 - 60 photographies de Pierre Verger*, Paris, éd. Arts et Métiers graphiques, de 1937.

³¹ “Dieux d'Afrique. Culte des Orishas et Vodouns à l'ancienne Cote d'Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de Tous lès Saints au Brésil”. Tradução nossa.

pesquisa para que Verger fosse à África em 1948, 1952, 1955 e 1958. Em seu texto, dirigido ao leitor em geral não necessariamente iniciado ao universo religioso de matriz africana, Monod chama atenção para o mérito da pesquisa publicada em *Dieux d'Afrique*, a qual estaria fora do alcance de um etnólogo comum, e destaca algumas características de Pierre Verger que lhe permitiram realizá-la. Em primeiro lugar, o autor fala de um dom excepcional para os contatos humanos, uma capacidade adaptativa que o coloca no mesmo plano dos “nativos”, que em seguida já se tornam amigos. Ainda que Monod não utilize o termo “nativo” e tampouco possamos extrapolar imediatamente esse “plano de igualdade” no sentido de uma igualdade epistemológica devido ao caráter do texto (o prefácio de um livro), me parece interessante notar como seu método de trabalho junto a outras culturas era visto por aqueles que acompanhavam suas pesquisas. A outra característica destacada por Theodore Monod é o seu desprendimento. “É um homem livre e disponível. Talvez o único homem livre que eu conheça. E isso explica a dimensão e a qualidade de seus êxitos” (VERGER, 1995, p. 8 – tradução minha³²).

Já o texto de Roger Bastide se inicia contextualizando o universo abordado pelo livro: as práticas religiosas trazidas por africanos que vieram para o Novo Mundo como mão-de-obra escrava. Àqueles que consideram bárbaras as religiões africanas em virtude dos sacrifícios animais realizados em certas cerimônias, Bastide lembra que na Grécia Antiga, cultura tão admirada pelos europeus, também se fazia uso de sangue animal no contexto ritual. Antevendo possíveis reações negativas e preconceituosas, o autor chama a atenção: “nessa religião não há um caráter tenebroso ou diabólico!”. E ninguém melhor que Pierre Verger para nos fazer conhecer e admirá-la, segundo o autor. Assim como Monod, Roger Bastide dá seu testemunho a respeito do seu (de Verger) envolvimento e aceitação no mundo do candomblé, o que lhe permitiu naquele momento e ainda nos dias de hoje, ser considerado um dos maiores conhecedores da religiosidade africana, tanto em seu local de origem quanto no continente americano.

Como é de se esperar do prefácio de um livro, o que temos são textos que nos convidam à leitura ressaltando suas qualidades e conferindo credibilidade à obra. Se

³² “C’est peut-être le seul homme libre que je connaisse. Et ceci explique l’étendue, et la qualité de ses réussites”.

por um lado temos o aval institucional de Theodore Monod, por outro temos o aval científico de Roger Bastide, que além de ter sido amigo de Verger, também era grande conhecedor do tema. No entanto, penso que não deve passar despercebido o fato de ambos os autores reconhecerem que algo há de particular na maneira como Verger conduz suas pesquisas que o diferencia da maioria dos etnógrafos.

Em seguida, Verger prepara o leitor para a apreciação das 159 fotografias que ocupam as páginas seguintes com uma introdução de 10 páginas (tomando como referência a primeira edição, de 1954). O autor se preocupa em trazer dados históricos a respeito do contexto colonial e a vinda de populações africanas para o trabalho escravo nas Américas. Aborda, portanto, as relações comerciais em jogo entre a África e o Brasil, cujas conseqüências incidiram sobre a população escrava que veio para cá (assunto que mais tarde seria objeto do estudo que lhe rendeu o título de doutor em 1966); a questão dos diferentes grupos étnicos africanos e as estratégias dos colonizadores com relação à sua distribuição no território, já que as revoltas eram uma preocupação constante; e as “estratégias” adotadas pelos escravos para que pudessem conservar as práticas religiosas trazidas de sua terra natal.

Depois de contextualizar a presença de religiões africanas, Pierre Verger passa a uma descrição do culto devotado aos orixás e voduns no Brasil, especialmente na Bahia, local onde melhor se conservou e é conhecido como candomblé. Em que consiste a cerimônia, organização espacial dos terreiros (como são conhecidos os templos religiosos de matriz africana), atores sociais envolvidos, características das divindades cultuadas e o transe, são algumas das questões tratadas pelo autor.

Comparações com a África também se fazem presentes em grande parte do texto. Afinal, *Dieux d'Afrique* se dedica a revelar aspectos desses cultos no Brasil e na África, seu local de origem. Motivado por essa presença marcante das nações Jêje (fon) e Nagô (iorubá) na Bahia, Pierre Verger foi à África em busca de suas origens. O autor relata que a familiaridade com essas práticas religiosas adquirida durante anos no Brasil foi de grande valia para a orientação de suas pesquisas e sua inserção em campo. A notícia de que os familiares, levados noutros tempos como mão-de-obra escrava para o Brasil, ainda conservavam as crenças de seus

antepassados os sensibilizava bastante. Nesse sentido, a fotografia exerceu um papel importante, o qual será motivo de análise no capítulo seguinte. E esse processo era de mão dupla, ou seja, suas pesquisas na África também reforçavam sua relação com as pessoas do candomblé na Bahia e sua aceitação naquele meio. Por fim, Pierre Fatumbi Verger deixa claro que nenhuma das imagens apresentadas revela segredos obscuros. Todas elas foram feitas durante cerimônias públicas, tanto na África quanto no Brasil.

Observa-se que todo o conteúdo textual se orienta a partir das imagens. Além da introdução descrita acima, que mostra a que veio logo na primeira frase³³, temos, ao final, comentários que ocupam 28 páginas³⁴. Os comentários, por sua vez, dividem-se em 31 temas de acordo com as fotografias apresentadas, divisão essa que não aparece ao longo do livro. Deduzo que a intenção do autor é conferir fluidez à leitura das imagens, evitando, ao menos nesse momento, a classificação e organização excessiva do material. Entre as 159 fotografias apresentadas, temos 8 imagens coloridas, algo raro, pois, estas representam menos de 2% de sua produção fotográfica. Nem todas respeitam o formato original do negativo (quadrado). Diagramação e legendas, assim como os comentários, se orientam por uma abordagem comparativa entre os dois lados do Atlântico. Temos, portanto, lado a lado, imagens de um mesmo aspecto do culto aos Orixás e Voduns na África e na Bahia. Vejamos a construção das legendas de uma sequência de fotos sobre os tambores utilizados: “As mãos batem os tambores (foto 1). Três tambores no Brasil...(foto 2) ... semelhantes aos três tambores na África (foto 3).” (tradução minha).

O quadro a seguir demonstra a divisão temática das fotografias e traz, ainda, informações referentes aos locais onde foram feitas.

³³ O texto inicia-se: “As fotos que se seguem mostram as manifestações dos cultos (...)”. (VERGER, 1995, p. 13 – tradução minha).

³⁴ Diferente da primeira edição, de 1954, a versão publicada em 1995 pela *Revue Noire* traz os comentários ao final de cada tema apresentado. Optei por orientar a descrição a partir da primeira edição do livro.

QUADRO 01

Temas	Locais
Tambores, danças (fotos 1 a 7)	1. Bahia (candomblé Joãozinho da Goméia); 2. Idem; 3. Sakété (Dahomey); 4. Recife (Xangô Lydia); 5. Recife (Xangô Joana); 6. Bahia; 7. Recife (Xangô Mariano).
Transe (fotos 8 a 15)	8. Bahia (candomblé Nono de Brotas); 9. Recife (Xangô Mariano); 10. Wèré (Dahomey); 11. Bahia; 12. Bahia (candomblé Nono de Brotas); 13 a 15. Bahia (candomblé Joãozinho da Goméia).
Ressurreição (fotos 16 a 25)	16 a 24. Abomey (Dahomey); 25. Ouidah (Dahomey).
Loko (fotos 26 e 27)	26. Abomey (Dahomey); 27. Recife (Xangô Joana)
Adivinhação (fotos 28 e 29)	28. Kétou (Dahomey); 29. Bahia (candomblé Cosme)
Ossain (fotos 30 e 31)	30. Bahia (candomblé Joãozinho da Goméia); 31. Ouidah (Dahomey).
Soundidé (batismo de sangue) (fotos 32 a 37)	32 a 37. Ouidah (Dahomey).
Estados infantis e iniciações (fotos 38 a 42)	38. Bahia (candomblé Cosme); 39. Porto Novo (Dahomey); 40. Abomey (Dahomey); 41 e 42. Bahia (candomblé Pequeno).
Gèlèdè (fotos 43 e 44)	43 e 44. Kétou (Dahomey)
Xangô (fotos 45 a 61)	45, 47 e 58. Wèré (Dahomey); 46. Kobejo (Dahomey); 48, 49, 54, 60 e 61. Ouidah (Dahomey); 50. Oshogbo (Nigéria); 51. Sakété (Dahomey); 52. Recife (Xangô Joana); 53. Lagos (Nigéria); 55. Bahia (candomblé Joãozinho da Goméia); 56. Bahia; 57. Oyo (Nigéria); 59. Banningbe (Dahomey).
Oiá ou lansã (fotos 58 e 59)	58. Wèré (Dahomey); 59. Banningbe (Dahomey).
Hèviosso (fotos 62 a 70)	62. Ouidah (Dahomey); 63 a 66, 68 a 70. Abomey (Dahomey); 67. Hévié (Dahomey).
Obatala-Lissa (fotos 71 a 75)	71. Abomey (Dahomey); 72. Savé (Dahomey); 73 e 75. Ifé (Nigéria); 74. Oyo (Nigéria).
Oranyian (fotos 76 e 77)	76 e 77. Ifé (Nigéria);
Ogun (fotos 78 a 91)	78 e 79, 82 a 86 e 88. Ishèdè (Dahomey); 80 e 87. Pobé (Dahomey); 81. Sakété (Dahomey); 89 e 90. Ilodo (Dahomey); 91.

	Abomey (Dahomey).
Oxóssi (fotos 92 a 94)	92. Kétou (Dahomey); 93. Bahia (candomblé Joãozinho da Goméia); 94. Abomey (Dahomey).
Exu Elegbará (fotos 95 e 96)	95. Bahia (Sophia de Exu); 96. Ouidah (Dahomey)
Ayizan (foto 97)	97. Ouidah (Dahomey)
Sakpata – Shapanan (fotos 98 a 104)	98. Dassa (Dahomey); 99 a 102. Abomey (Dahomey); 103. Bahia (candomblé Pequeno); 104. Bahia (candomblé Joãozinho da Goméia)
Nanã Buruku (fotos 105 e 106)	105. Atakpamé (Togo); 106. Dassa (Dahomey).
Oxum (fotos 107 a 114)	107 a 112. Oshogbo (Nigéria); 113 e 114. Bahia (candomblé Cosme).
Iemanjá (fotos 115 a 119)	115 a 118. Bahia (festa de Iemanjá no Rio Vermelho e candomblé Joãozinho da Goméia); 119. Ibadan (Nigéria).
Agbê e a cerimônia Gozin (fotos 120 a 125)	120 a 125. Ouidah (Dahomey)
Oma (fotos 126 a 129)	126 a 129. Porto Novo (Dahomey)
Dan-Oshoumaré (fotos 130 a 135)	130. Porto Novo (Dahomey); 131. Savé (Dahomey); 132 a 135. Abomey (Dahomey);
Tohossous et Nèssouhoués (fotos 136 a 149)	136 a 149. Abomey (Dahomey)
Adjahouto (foto 150)	150. Allada (Dahomey)
Assen-Ossoun (151)	151. Abomey (Dahomey).
Jumeaux Ibèji et Hoho (foto 152)	152. Abomey (Dahomey).
Egun (fotos 153 a 158)	153 a 157. Ouidah (Dahomey); 158. Bahia.
Zangbèto (foto 159)	159. Porto Novo (Dahomey)

Orixás

A partir de 1980, com a criação da Editora Corrupio, as obras de Pierre Verger passaram a ser publicadas no Brasil³⁵. Algumas delas inéditas, como é o caso de

³⁵ Podemos destacar: *Retratos da Bahia* (1980), *Lendas dos Orixás e Lendas Africanas dos Orixás* (1981/1985), *50 anos de fotografia* (1982) e *Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos* (1987).

Orixás – deuses iorubás na África e no Novo Mundo, lançada em 1981. Esse livro marca o fim de um ciclo que teve início em 1946, quando seu interesse se voltou para as religiões de matriz africana e cujas publicações chave são as aqui analisadas: *Orixás* e *Dieux d'Afrique*. Em 1979, depois de atuar durante 3 anos como professor visitante na Universidade de Ifé (Nigéria), ele retorna daquela que seria sua última grande estadia em terras africanas. Às fotografias e textos presentes em *Dieux d'Afrique*, somaram-se dados e imagens recolhidas nos anos posteriores em que ele continuou dedicando suas pesquisas a essa temática. Compartilho da percepção de Souty (2011, p. 149) segundo a qual *Orixás* é menos um novo projeto orientado para a fotografia que a revisão melhorada de *Dieux d'Afrique*, com nova seleção ampliada de fotos antigas. No entanto, diferente da publicação de 1954, Verger se dedica apenas ao culto dos Orixás, deuses iorubás:

Nossas pesquisas orientaram-se, exclusivamente, para os cultos dos nagôs (iorubás), aqueles que melhor se conservaram na Bahia, nosso local de residência no Brasil. Este novo livro será, pois, orientado no sentido oposto ao seguido anteriormente. Nosso ponto de partida estará situado na África, de onde partiremos para as Américas seguindo a diáspora dos iorubás. (VERGER, 1997, p. 11)

O prefácio é assinado por Arlete Soares, que representa a Editora Corrupio. Breve, exalta o esforço da equipe envolvida para proporcionar ao público brasileiro o acesso a essa importante obra sobre o culto dos orixás. No capítulo introdutório, que tampouco ocupa muitas páginas, Verger se dedica basicamente à definição do termo iorubá, demonstrando sua preocupação em delimitar com clareza o universo cultural ao qual se dedica. O capítulo seguinte pode ser lido como uma extensão da introdução. Nele, são trabalhados temas como o tráfico de escravos, sincretismo, relações Bahia-África, arquétipos³⁶ e a própria definição do termo orixá. Observa-se que a abordagem comparativa nunca é deixada de lado. As imagens, 259 ao todo, aparecem a partir do capítulo 2: *Iniciação*.

No que diz respeito à disposição das fotos e textos e à relação estabelecida entre as linguagens textual e imagética, *Orixás* se diferencia da primeira edição de *Dieux d'Afrique* e se aproxima da sua segunda edição, de 1995. A mesma estrutura se repete com pequenas variações. O orixá ao qual o capítulo se dedica é descrito sob

³⁶ O tema será explorado mais adiante, no item 2.3.

a perspectiva africana, seguido de sua descrição sob a perspectiva do Novo Mundo e, por fim, o arquétipo a ele correspondente. Depois do texto vêm as imagens. Em primeiro lugar fotografias feitas na África (Benim e Nigéria) e depois aquelas feitas no Novo Mundo: Brasil (Bahia e Recife), Cuba (Havana) e Haiti (Porto Príncipe).

A comparação entre os dois livros me leva a pensar que a mudança no modo como imagem e texto se relacionam está ligada à gradativa transição da fotografia para o texto que se observa na trajetória de Pierre Verger.

O quadro a seguir apresenta a divisão de fotografias por capítulos/temas e sua distribuição geográfica.

QUADRO 02

Temas/Capítulos	Locais
Iniciação (fotos 3 a 31)	3 a 8, 10 a 13 e 16 a 18. Uidá (Benim); 9 e 21 a 31. Ifanhim (Benim); 14 e 15. Bahia (Candomblé Cosme); 19 e 20. Saketê (Benim).
Cerimônias (fotos 32 e 33)	32. Ixedé (Benim); 33. Bahia (candomblé Joãozinho da Goméia).
Exu (fotos 34 a 39)	34. Ixedé (Benim); 35. Ilodô (Benim); 36. Oxogbô (Nigéria); 37. Abomey (Benim); 38 e 39. Bahia (Sophia de Exu e Exu, escultura em ferro forjado por Mário Cravo).
Ogum (fotos 40 a 68)	40. Ire (Nigéria); 41. Ifé (Nigéria); 42. Oyó (Nigéria); 43 a 46. Oxogbô (Nigéria); 47 e 48. Ixedé (Benim); 49. Irokogny (Benim); 50. Isaba (Benim); 51 a 63. Pobê (Benim); 64. Abomey (Benim); 65 a 68. Bahia (a foto 66 foi tirada no candomblé Opô Aganju, as outras não foram identificadas com maior precisão).
Oxóssi (fotos 69 a 79)	69 a 71. Kêto (Benim); 72. Ilobu (Nigéria); 73 e 74. Bahia (candomblé Cosme); 75 a 77. Ilexá (Nigéria); 78. Recife (Xangô Oscar); 79. Bahia (candomblé Joãozinho da Goméia).
Ossain (fotos 80 e 81)	80. Bahia (candomblé Joãozinho da Goméia); 81. Uidá (Benim).
Orunmilá (fotos 82 a 85)	82 e 83. Kêto (Benim); 84. Abomey (Benim); 85. Bahia (candomblé Cosme).
Oranian (fotos 86 a 88)	86 a 88. Ifé (Nigéria).

Xangô (fotos 89 a 135)	89 a 95 e 99. Oyó (Nigéria); 96. Ede (Nigéria); 97 e 124. Ifanhim (Benim); 98, 103 e 123. Oxogbô (Nigéria); 99. Oyó (Nigéria); 100. Grécia (trata-se do símbolo de Zeus, Verger nota a semelhança com o machado duplo de Xangô); 101. Gbada (Benim); 102. Ilara (Nigéria); 104 e 105. Ibadan (Nigéria); 106 a 115. Saketê (Benim); 116. Ilodo (Benim); 117. Adja Were (Benim); 118. Savê (Benim); 119 Pobê (Benim); 120. Ixedé (Benim); 121. Kêto (Benim); 122 e 125. Uidá (Benim); 126 a 131. Bahia (a foto 126 foi tirada no candomblé Opô Aganju, as outras não foram identificadas com maior precisão); 132. Port-au-Prince (Haiti); 133 a 135. Havana (Cuba).
Oiá-lansã (fotos 136 a 140)	136 a 138. Adja Were (Benim); 139. Bahia (candomblé Opô Aganju); 140. Bahia (candomblé Joãozinho da Goméia);
Oxum (fotos 141 a 158)	141 a 156. Oxogbô (Nigéria); 157. Bahia (Mãe Senhora, candomblé Opô Afonjá); 158. Bahia (candomblé Opô Aganju).
Obá (fotos 159 e 160)	159 e 160. Iwô (Nigéria).
Iemanjá (fotos 161 a 177)	161 a 165. Abeokutá (Nigéria); 166. Ibadan (Nigéria); 167 a 176. Bahia (168. Candomblé Joãozinho da Goméia; 169. Candomblé Cosme; 170 a 172 e 176. Rio Vermelho, Salvador. As demais não foram identificadas); 177. Havana (Cuba)
Oxumaré (fotos 178 a 184)	178 a 181. Ilara (Benim); 182. Savê (Benim); 183. Kêto (Benim); 184. Recife (Xangô Oscar).
Obaluaê – Omolu - Xapanã (fotos 185 a 213)	185 a 193. Ifanhim (Benim); 194, 196 e 197. Kêto (Benim); 195. Bahia (candomblé Opô Aganju); 198 a 208. Isaba (Benim); 209 a 211. Tchettí (Benim); 212. Bahia (candomblé Joãozinho da Goméia); 213. Bahia (candomblé Pequeno)
Nanã Buruku (fotos 214 a 229)	214 e 215. Dassa Zumê (Benim); 216. Atakpamê (Benim); 217. Djagbalô (Benim); 218. Djalucu (Benim); 219 e 220. Dumê (Benim); 221 a 227. Tchettí (Benim); 228. Recife (Xangô Oscar); 229. Bahia (candomblé Opô Aganju).
Orixalá – Obatalá – Oxalá (fotos 230 a 259)	230 a 233. Ifé (Nigéria); 234. Oyó (Nigéria); 235. Porto Novo (Benim); 236 e 237. Abomey (Benim); 238 a 245. Ejigbô (Nigéria); 246 a 250 e 254 a 257. Bahia (candomblé Opô Aganju); 251 a 253. Ifan (Nigéria); 258. Bahia (Igreja do Bonfim); 259. Havana (Cuba).

* Obs: A foto 01 aparece na capa do livro e foi tirada em Ifanhim (Benim); a imagem 02 é um mapa da região conhecida como Costa dos Escravos.

1.3. Pierre Verger e seus “pares”

Os **por quês** que as pessoas se apegam para explicar o mundo são racionalizações de um momento que nada tem a ver com nada. As universidades são verdadeiros monumentos aos **por quês**, onde as pessoas aceitam explicações de umas para outros sem questionar nada. E a vida é assim: todo mundo se ocupa de falsos **por quês** sem se preocupar com os **comos**. (Entrevista de Pierre Verger à L. Turiba, **Coco Be Lefó Axé Verger**. In: Bric a Brac, Brasília, nº IV, 1990, pp.78-82)

Pierre Verger sustentou uma postura crítica em relação a intelectuais e cientistas até o final de sua vida, mas seu envolvimento com o universo acadêmico foi inevitável. “Você foi promovido ao grau de fonte e autoridade”, escreve, com certo tom de ironia, Alfred Métraux ao amigo Pierre Verger em julho de 1958, após assistir à defesa de tese de Roger Bastide em Paris. Penso que explorar sua relação com pesquisadores e com a academia, bem como localizá-lo em relação aos estudos acerca das religiões africanas e afro-brasileiras pode ser frutífero no sentido de compreender sua prática antropológica (ainda que, diga-se de passagem, ele nunca tenha se considerado um antropólogo, etnógrafo ou algo do gênero).

O primeiro contato mais incisivo com a antropologia se deu ao longo do período em que trabalhou como colaborador voluntário do Museu do Homem, ainda que, de maneira inconsciente, Pierre Verger já praticasse etnologia durante as longas viagens que começou a realizar a partir de 1932. Foi Métraux quem lhe chamou atenção para isso: “O encontro [com Métraux] teve uma influência muito grande na minha vida, porque soube por ele, com surpresa e deleite, que eu fazia etnologia havia três anos (...)” (VERGER *apud* SOUTY, 2011, p. 29).

Todo o seu trabalho enquanto fotógrafo, ou pelo menos sua imensa maioria, denuncia o caráter das experiências que buscava ao empreender suas viagens. Por si só, as imagens produzidas bastariam para captarmos o tipo de interesse que o levava para as mais diversas partes do mundo: em termos antropológicos, o

encontro com a alteridade. Mas se até 1946 ele se deixava levar pelas circunstâncias e acasos que a vida lhe proporcionava (sempre acompanhado, é claro, de sua *rolleiflex*), depois de sua chegada à Bahia, seu interesse e, conseqüentemente, o rumo de sua vida a partir de então, se voltou para temas específicos ligados, sobretudo, às relações entre África e Brasil em seus diversos aspectos. A questão religiosa lhe chamou bastante atenção, como afirmou em diversas oportunidades:

Fiquei muito impressionado pela beleza das cerimônias que vi na Bahia nas casas de culto africanas e pela extraordinária riqueza das tradições orais e dos mitos que servem de suporte àquela religião. Gostei de viver naquele mundo do candomblé, não por simples curiosidade, mas porque, além da simpatia que sentia pelos descendentes de africanos, não era insensível ao papel desempenhado por essa religião para manter sua identidade e sua fé, malgrado as tristes condições nas quais haviam vivido seus pais. Constatei que, em vez de sentirem humilhação por serem descendentes de escravos trazidos à força para o Novo Mundo, tinham orgulho de suas origens. Esse sentimento vinha em parte do respeito e do prestígio que gozava o candomblé na Bahia e da fé que tinham na força protetora de seus orixás, que os tinham impedido de sucumbir no desespero. Constatei também que o caráter exaltante dessas religiões tinha para eles um efeito mais reconfortante que os que lhes tinham sido impostos pelos seus senhores. (VERGER, 2011, p. 273)

O encantamento inicial logo se transformou em um envolvimento efetivo, cuja conseqüência foi o desejo de se aprofundar nessa temática. A chegada em Salvador marca, portanto, o início de sua carreira como um pesquisador.

O envolvimento com instituições de pesquisa, inicialmente com o Instituto Francês da África Negra – IFAN, e posteriormente com o Centro Nacional para a Pesquisa Científica - CNRS³⁷ foi fundamental para que tivesse as condições necessárias para realizar suas pesquisas. Além de garantir bolsas de estudo para quatro períodos de um ano na África, o IFAN foi responsável por forçar Pierre Verger a publicar textos com os resultados de suas pesquisas que, até então, serviam “apenas” para saciar seu desejo de conhecimento acerca daquele universo e para que pudesse transmitir aos amigos da Bahia aquilo que aprendera do outro lado do Atlântico. “Eu fazia aquela pesquisa para mim mesmo e para meus amigos da Bahia” (VERGER, 2011, p. 290). A fotografia era a atividade à qual ele havia se dedicado nos últimos anos e

³⁷ *Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS*, instituição de pesquisa francesa fundada em 1939.

suas pretensões de publicação se restringiam aos álbuns de fotografias, cujos textos (apresentação e comentários, geralmente) eram escritos por outros autores. “Eu não o enviei à África unicamente para que se convertesse ao fetichismo” (MONOD, *apud* BOULER, 2002, p. 238), foi o que disse Theodore Monod, diretor do Instituto na época, a Alfred Métraux referindo-se a Pierre Verger. Àquela altura, ele já havia retornado de sua segunda temporada na África sob a tutela dessa instituição e ainda não havia publicado nenhum material.

É importante ressaltar que mesmo antes de seu vínculo com o IFAN e da exigência de Monod para que ele produzisse um material escrito para publicação, Verger já adotava uma postura etnográfica em campo no sentido de recolher cuidadosamente um enorme número de informações, registradas tanto através de sua câmera quanto através de cadernos de campo. De acordo com Jérôme Souty,

“(...) se inicialmente Verger não fazia anotações de caráter etnográfico de forma organizada, com o tempo as coisas mudaram. A partir do fim dos anos 1940, em particular durante suas primeiras temporadas na África, ele faz anotações sobre assuntos variados, mas sem a intenção de publicá-las. Escreve para transmitir as informações e compartilhar o saber (...)” (SOUTY, 2011, p. 139)³⁸

Nesse momento, me refiro exclusivamente a esse tipo de conduta em campo, concernente à sua preocupação em acumular dados através dos suportes imagético e textual, de maneira que o esforço maior para atender às exigências de Monod era o de transformar esse extenso corpus de material bruto em textos publicáveis.

É a partir da década de 1950, portanto, que se observa uma transição progressiva para a escrita na trajetória de Pierre Fatumbi Verger. A grande maioria das cerca de 61 mil fotografias que compõem seu acervo foi tirada entre 1932 e 1962, ao passo que os anos 1960 foram marcados por uma intensa produção escrita que inclui a elaboração de sua tese, defendida em 1966³⁹. A primeira publicação trazendo fotos e texto de autoria de Pierre Verger é de 1951, *Une sortie de Iyawo dans un village*

³⁸ Em certas ocasiões, Verger também justifica o fato de fazer anotações em campo em função de sua péssima memória: “Anotei muitas coisas, não por vontade de escrever, mas porque tenho péssima memória” (VERGER *apud* SOUTY, 2011, p. 140).

³⁹ O processo de transição da fotografia para o texto etnográfico será melhor explorado no capítulo seguinte.

Nago au Dahomey, publicado no periódico *Études Dahoméennes*, editado pelo IFAN. Alguns outros artigos foram publicados nos anos seguintes⁴⁰, incluindo parcerias com Roger Bastide e Alexandre Adandé⁴¹. A dificuldade com a escrita nesse primeiro momento é declarada em diversas ocasiões: “Esse trabalho de redação para o qual não tenho a disciplina intelectual necessária me deprime e tem o efeito de um castigo detestável, mas não será completamente inútil pra mim”, escreve a Bastide em 16 de dezembro de 1953, à essa altura já instalado na ilha de Gorée, onde passou 18 meses em um alojamento cedido pelo IFAN para que pudesse trabalhar em cima do material etnográfico recolhido até então.

[Monod] Mandou pôr à minha disposição um alojamento em Dacar, na ilha de Gorée, longe de todas as tentações e passei então dezoito meses frente a frente com uma pilha de notas que ultrapassavam um metro e vinte. Pus mãos à obra, não sabendo por onde começar. Saiu, entretanto, um pesado volume de número 51 das *Memoires* para o IFAN e um *Dieux D’Afrique* para Paul Hartmann. (VERGER, 2011, p. 290)

O “pesado volume” ao qual Verger se refere é o clássico *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*, cuja redação foi concluída no final de 1955 e sua publicação aconteceu em 1957⁴². De acordo com Souty (2011, p. 149), *Notes* é uma espécie de divisor de águas entre o tipo de linguagem predominante nas pesquisas de Verger a partir de então, ainda que ele só tenha deixado definitivamente a fotografia na década de 1980. “Perdi a liberdade de espírito de fazer fotos porque fui forçado a escrever, me obrigaram a refletir, coisa que detesto. Fui forçado, porque as pessoas me perguntavam por quê, me pediam para explicar as coisas” (VERGER *apud* SOUTY, 2011, p.149).

⁴⁰ Ver: LÜHNING, Angela. **Pierre Fatumbi Verger e sua obra**. Revista Afro-Ásia, Salvador, nº21-22, 1998-1999, p. 315-364; e <http://www.pierreverger.org/fpv/index.php/br/pierre-fatumbi-verger/sua-obra/bibliografia-detalhada/livros-e-artigos>.

⁴¹ Com Bastide: Roger Bastide, Pierre Verger. **Contribuição ao estudo da adivinhação no Salvador (Bahia)**. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, vol. VII (Nova Série), p. 357-380. Com Alexandre Adandé: Pierre Verger, Alexandre Adandé. **Un rite expiatoire : Oma**. *Notes Africaines*, Dakar, nº 58, abril, p. 41-46; e Pierre Verger, Alexandre Adandé. **Tam-tam Avohu**. *Notes Africaines*, Dakar, nº 59, jul., p. 72-76.

⁴² Publicado pelo IFAN com a seguinte indicação bibliográfica: Pierre Verger, **Notes sur Le culte des Orisa et Vodun à Bahia, la Baie de tous Le Saints au Brésil et à l’ancienne Côte des Esclaves en Afrique**, Dakar, IFAN, 1957 (*Mémoires de l’Institut Français d’Afrique Noire*, n. 51). No Brasil, foi lançado em 1999 pela editora da Universidade de São Paulo.

Algumas declarações, no entanto, devem ser relativizadas. Como vimos, Verger sempre fez questão de afirmar ter começado a escrever textos visando publicá-los contra a sua vontade, “forçado” por Theodore Monod. Da mesma maneira, declarava ter se tornado um etnógrafo “por acaso”, e que nunca havia procurado coletar dados etnográficos. Chegou a dizer, inclusive, que inicialmente não se interessava muito por aquele tipo de informação, mas o clima de confiança estabelecido fazia com que as pessoas naturalmente lhe contassem a respeito de, entre outras coisas, narrativas mitológicas, práticas religiosas e o uso das plantas na sociedade iorubá⁴³. O que ele fazia era simplesmente não se recusar a anotar tudo aquilo que lhe contavam. Ora, ao examinar a grandiosidade de seu legado etnográfico não é difícil perceber certo exagero ao proferir esse tipo de declaração. Essa aparente passividade em campo não condiz com o também declarado fascínio e envolvimento com a religiosidade dos descendentes de africanos no Brasil. Tanto é que, dois anos após sua chegada em Salvador, Verger partia para a África com uma bolsa de estudos do IFAN para pesquisar sobre a origem dos cultos africanos presentes no Brasil. Tanto é, que o interesse por esse tema de pesquisa o fez pender para a escrita, algo inédito e custoso para Pierre Verger, àquela altura perto dos cinquenta anos de idade.

Prefiro enxergar o tipo de postura adotada em campo como um método, um estilo pessoal que se configurou como condição *sine qua non* para que ele pudesse ter acesso a certas informações e construir o corpus etnográfico que construiu. Paradoxalmente, talvez tenha sido justamente por não ser um etnógrafo de formação, mas um “etnógrafo prático”, uma vez que o seu método exigia certas condições que a imensa maioria dos etnógrafos não conseguia e ainda não consegue atender. Pierre Verger desfrutou de uma liberdade ímpar para realizar suas pesquisas. Ainda que o vínculo com o IFAN e, posteriormente, com o CNRS, lhe impusesse compromissos (haja visto a insistência de Monod para que ele publicasse), o tempo que dispunha para estar em campo, impregnar-se da experiência sensível, familiarizar-se com a cultura local e deixar que relações de confiança fossem estabelecidas, não se compara ao tempo que um professor e pesquisador universitário dispunha e ainda dispõe atualmente.

⁴³ Ver: VERGER, Pierre. **Ewé: o uso das plantas na sociedade iorubá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Enquanto Verger começava a se projetar aos poucos como pesquisador na área da antropologia e história, sempre motivado pelo seu assunto principal – as mútuas ligações entre os dois lados do Atlântico e sempre na expectativa de alguma fonte de renda mais fixa e segura –, Bastide exercia sua atuação de professor universitário com uma dedicação que não lhe permitia muito tempo para viagens e/ou pesquisas distantes de São Paulo. Por esta razão, Verger, que dispunha de uma liberdade muito maior para a realização de viagens e pesquisas, era um dos seus principais interlocutores para discutir questões temáticas concernentes, tanto para esclarecer dúvidas quanto para acrescentar detalhes e levantar dados. Bastide menciona em cartas (como em 30 de junho de 1947) a sua inveja por saber que o amigo Verger tinha a possibilidade de viver em contato diário com aquilo que ele, Bastide, gostaria de poder viver na África, na Bahia ou em outros lugares que Verger chegou a conhecer durante os anos de suas pesquisas, mais tarde aprofundando de forma magistral em muitas das suas publicações (LÜHNING, 2002, p. 18).

Outro aspecto também manifestado por Verger que contribui para a caracterização do seu estilo antropológico, diz respeito a algo bastante difundido nas ciências sociais: hipóteses de trabalho. No seu caso, a ausência delas ao ir a campo.

Um antropólogo parte de uma hipótese de trabalho, uma coisa pessoal que não tem nada a ver com a realidade; (...) naturalmente sua hipótese de trabalho é confirmada pela pesquisa, já que ele só escuta o que reza a favor de sua teoria e descarta o que poderia atrapalhá-la. Ele prova o que queria dizer no início. Não vale a pena fazer uma pesquisa, ela já começa feita (VERGER apud SOUTY, 2011, p.35).

De maneira paradoxal, mais uma vez, o que se percebe é que, estando à margem do universo acadêmico, Pierre Verger desenvolveu um estilo antropológico particular que lhe permitiu ocupar um espaço privilegiado dentre aqueles que se dedicam ao estudo dos cultos africanos praticados no Brasil e na própria África. Estar à margem do universo acadêmico representou a liberdade para fazer do “campo” antropológico o seu lugar de morada e não local de trabalho. Representou a não submissão a compromissos e protocolos impostos pela universidade. E representou, também, a própria possibilidade de criar, intuitivamente, o seu fazer antropológico, uma vez que nunca freqüentou uma aula de antropologia que lhe ensinasse como conduzir uma pesquisa.

Falemos um pouco mais a respeito de seu estilo antropológico a partir das duas obras que compõem o recorte analítico desta dissertação, assim como a partir de

*Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*⁴⁴.

Nas seiscentas páginas de *Notas*, identificamos uma preocupação enorme no sentido de manter a fidelidade em relação às informações recolhidas e ao que foi observado em campo, preferindo, portanto, descrições ricas em detalhes e transcrições literais em detrimento de interpretações teóricas e análises críticas. A título de exemplo, o livro traz cerca de 1.500 *orikis*⁴⁵ reproduzidos em iorubá, acompanhados de dois tipos de tradução: uma delas literal e outra mais fluente, procurando transmitir seu sentido original⁴⁶. Percebe-se também sua preocupação em não trair a confiança que adquiriu com o tempo entre os adeptos e sacerdotes dos cultos africanos estudados. Na introdução do livro, depois de alguns parágrafos em que fala a respeito de sua trajetória entre o Brasil e a África e sobre alguns fatores que contribuíram para sua aceitação naquele meio (como sua iniciação no estudo de adivinhação por Ifá, quando ganhou o título de babalaô), Verger acrescenta o seguinte comentário em uma nota de rodapé: “Essa confiança não foi traída nas linhas que se seguem; falando com toda franqueza, não poderia ter sido diferente. A mesma descrição foi mantida obrigatoriamente em relação a certos fatos observados na África” (Verger, 2012, p.14).

Ainda em relação ao *Notas*, outra característica marcante no trabalho antropológico de Pierre Verger que pode ser observada diz respeito à busca de referências em documentos históricos, como relatos de missionários e viajantes, assim como dados recolhidos por outros pesquisadores contemporâneos e/ou de um passado recente. A cada tópico ao qual se dedica, o autor resume e também transcreve textos relacionados, como uma espécie de estado da arte acerca daquele tema. A ordem cronológica dos relatos é respeitada, para que sejam identificadas as influências de

⁴⁴ Em referência a *Dieux d'Afrique*, Verger escreve em *Notas*: “Fez-se uma edição da parte fotográfica dessas notas, acompanhada de um texto mais resumido, destinado ao grande público” (VERGER, 2012, p. 17).

⁴⁵ “O oriki é uma forma de saudação, em que são enunciados os nomes gloriosos, as divisas, as louvações especiais ao *Orisa*, que exaltam seu poder e recordam fatos e proezas do ancestral divinizado” (VERGER, 2012, p. 38).

⁴⁶ Exemplo (Oriki relativo a Exu):

“*Esu kô Omo wá da sí odede emi*
Esu não filho vir ser raro na casa minha
Esu, que os filhos não sejam raros em minha casa” (VERGER, 2012, p. 142)

um autor sobre o outro, uma vez que nem sempre as fontes de informação eram citadas. Pesquisas de caráter histórico representam uma parcela significativa de seu trabalho.

Havia um segundo aspecto, menos conhecido das relações estabelecidas entre os dois lados do Atlântico, que me interessava igualmente. Era a influência brasileira que se tinha exercido na costa ocidental da África, particularmente no Daomé e na Nigéria, por ocasião da volta dos escravos libertados. (...) A descoberta de um documento de grande interesse orientou minhas pesquisas em direção àquele aspecto das relações Brasil-África. Um daomeano na cidade de Uidá, chamado Tibúrcio dos Santos, possuía um velho registro que tinha pertencido a seu avô, José Francisco dos Santos, cognominado Alfaiate, profissão que tinha exercido na Bahia, mas que sua família na África havia transformado em seguida em Lafayette, achando, sem dúvida, aquele nome mais glorioso. Esse registro continha a cópia de 112 cartas enviadas por ele, entre 1844 e 1871, principalmente para a Bahia (104 cartas). Redigidas em um estilo estritamente comercial, elas constituíam um testemunho sobre o que era tráfico clandestino dos escravos, pois ainda que Alfaiate se mostrasse insensível ao lado cruel daquele comércio, demonstrando sua completa indiferença pela sorte dos escravos que fazia marcar com ferro, ante os seus clientes da Bahia, revelava-se filho respeitoso e pai cristão, preocupado com o conforto de sua mãe e a primeira comunhão de seu filho; suas cartas acabavam invariavelmente com fórmulas de polidez de uma perfeita correção, demonstrando pertencer ao mundo das pessoas “bem-educadas”. Essa descoberta foi o ponto de partida para as pesquisas de arquivo que culminaram, vinte sete anos depois, em uma tese na Sorbonne e a publicação de uma obra sobre o tráfico dos negros entre o golfo do Benim e a Bahia de Todos os Santos⁴⁷. (VERGER, 2011, p. 290).

Já *Dieux d'Afrique* e *Orixás* nos remetem àquela que, talvez, seja a característica mais marcante de seu trabalho como etnógrafo/antropólogo (ainda que com o passar dos anos ele a tenha deixado de lado): o uso da linguagem fotográfica⁴⁸. Percebe-se também, uma abordagem comparativa em relação à prática desses cultos tanto na África quanto nas Américas. Geralmente, as fotos tiradas nos dois continentes são colocadas lado a lado para que o leitor visualize sua manifestação tanto em seus locais de origem, na África, quanto nas Américas, para onde foram levados séculos atrás em função do tráfico de escravos. A sua opção pela descrição densa no lugar de teorizações ou explicações também é nítida em *Dieux d'Afrique*.

⁴⁷ VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Bénin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX**. São Paulo, Corrupio / Brasília, Ministério da Cultura, 1987 [trad. Tasso Gadzanis].

⁴⁸ Devido à sua centralidade nessa dissertação, essa questão será aprofundada no capítulo seguinte, quando se discute o lugar da fotografia na obra etnográfica de Pierre Verger.

Já Orixás, ainda que também apresente as outras características mencionadas acima, como o caráter descritivo, a abordagem comparativa e uma rica contextualização com base em documentos históricos, traz um elemento pouco comum ao seu trabalho. Nesse livro, Pierre Verger expõe sua teorização acerca dos arquétipos de personalidade que correspondem aos orixás. Para o autor,

Africanos e não-africanos têm em comum tendências inatas e um comportamento geral correspondente àquele de um orixá, como a virilidade devastadora e vigorosa de Xangô, a feminilidade elegante e coquete de Oxum, a sensualidade desenfreada de Oiá-lansã, a calma benevolente de Nanã Buruku, a vivacidade e a independência de Oxossi, o masoquismo e o desejo de expiação de Omolu, etc. (...) Podemos chamar essas tendências de arquétipos de personalidade escondida das pessoas. Dizemos escondida porque, não há nenhuma dúvida, certas tendências inatas não podem desenvolver-se livremente dentro de cada um, no decorrer de sua existência, se elas entrarem em conflito com as regras de conduta, admitidas nos meios em que vivem. A educação recebida e as experiências vividas, muitas vezes alienantes, são as fontes seguras de sentimentos de frustração e de complexos, e seus conseqüentes bloqueios e dificuldades (VERGER, 1997, p. 33 e 34)⁴⁹.

De acordo com SOUTY (2011, p. 169), essa foi a única teoria que Verger reivindicou e defendeu. Ainda de acordo com esse autor, ela é indissociável da interpretação do transe como meio de expressão da personalidade do sujeito, e chegou a ser esboçada em duas oportunidades até que fosse claramente elaborada em Orixás, como exposto acima⁵⁰.

A relação estabelecida com alguns pesquisadores em particular tem implicações diretas e significativas para a formação de Pierre Verger enquanto pesquisador. Com Roger Bastide travou uma intensa relação de amizade e colaboração profissional. Bastide chegou ao Brasil em 1938 para atuar como professor e pesquisador na recém-criada USP. No entanto, de acordo com Ângela Lühning (2001, p. 9), seu contato com as religiões africanas no Brasil se deu durante viagem realizada em 1944 pelo nordeste, passando por Salvador, João Pessoa e Recife⁵¹.

⁴⁹ Para mais informações sobre o tema, ver: LÉPINE, Claude. **Contribuição ao estudo do sistema de classificação do tipos psicológicos do candomblé ketu de Salvador**. Tese de doutoramento, São Paulo, FFLCH/USP, 1978.

⁵⁰ As duas oportunidades mencionadas foram: no artigo *Rôle joué par l'état d'hébétéude au cours de l'initiation*, de 1954, e no livro *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*, cuja primeira edição, francesa, é de 1957.

⁵¹ A viagem serviu de base para a publicação de *Imagens do Nordeste místico em branco e preto*, publicado pela Empresa Gráfica "O Cruzeiro" em 1945.

Acompanhado de Jorge Amado, visitou casas de candomblé e presenciou cerimônias como o axexê de Mãe Emília em Salvador⁵². O encontro com Verger aconteceu em São Paulo, no ano de 1946.

Passei o dia em São Paulo onde encontrei Roger Bastide. Falou-me acaloradamente de sua recente viagem à Bahia e deu-me alguns nomes de pessoas a quem deveria cumprimentar em seu nome. Foi ele o primeiro a me ressaltar a importância da influência africana na Bahia da qual eu já tivera algumas noções ao ler uma tradução francesa do romance Jubiabá, de Jorge Amado. (VERGER, 2011, p. 268)

Como podemos perceber através desse relato, Bastide foi importante tanto no sentido de incentivar sua ida quanto no sentido de indicar contatos para facilitar sua inserção na cidade de Salvador. Em texto publicado na *Revista da USP* nº 18, em 1958, Verger também ressalta: “Foi Roger Bastide quem me revelou a África no Brasil ou, mais exatamente, a influência da África na região Nordeste deste país” (VERGER *apud* LÜHNING, 2001, p. 39). Somente 12 anos depois, conta Pierre Verger, é que isso pôde ser retribuído durante viagem à África, na qual lhe mostrou a influência do Brasil no Daomé e na Nigéria.

As pesquisas realizadas por Pierre Verger, incluindo dados etnográficos, históricos e fotografias, serviram de base para uma série de publicações de Roger Bastide. Sem dispor da mesma liberdade para estar em campo que o colega dispunha, o sociólogo o consultava com frequência para redigir seus textos, como é possível perceber através das correspondências trocadas por eles entre 1947 e 1974 (SOUTY, 2011, p. 140). Ângela Lühning também chama atenção para essa dimensão da relação entre eles:

Como ressaltado no trabalho de Reuter, Verger assumia de fato o papel de principal interlocutor em relação à pesquisa sobre a temática afro-brasileira, sendo talvez a pessoa com a qual Bastide mais se correspondia acerca de questões relevantes para os seus estudos sobre essa temática, principalmente no que dizia respeito ao levantamento e discussão de informações etnográficas. Apesar de ter existido muito mais contato por carta do que pessoalmente, houve de fato uma integração pelo interesse de ambos por abordarem diversas questões em conjunto (LÜHNING, 2002, p.17)

⁵² “Axexê (ou candomblé funerário): ritual celebrado depois da morte dos membros de um candomblé para expulsar suas almas da terra.” Fonte: BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Para um público mais amplo, publicaram em conjunto uma série de artigos para as revistas *A Cigarra* e *O Cruzeiro*⁵³. Apesar da insistência de Bastide para que ele também escrevesse os textos, ou mesmo dividisse sua autoria já que eram as suas pesquisas que subsidiavam as reportagens, Verger se contentava com os créditos pelas fotografias, deixando a autoria dos textos para o amigo Bastide. O primeiro artigo assinado pelos dois autores foi publicado em 1953 pela *Revista do Museu Paulista*: “Contribuição ao estudo da adivinhação em Salvador (Bahia)”. De acordo com Jérôme Souty (2011, p. 144), o projeto inicial foi preparado em conjunto por carta, mas a pesquisa etnográfica é de autoria de Verger. A descrição integral do jogo de adivinhação também é dele, assim como os desenhos. Bastide redigiu a introdução e análise.

Para além do interesse por uma temática comum, havia uma identificação metodológica entre eles. Assim como Verger, Bastide adotava uma postura menos positivista enquanto pesquisador, optando por utilizar meios de abordagem mais sensíveis e intuitivos, incorporando experiências iniciáticas e inspirações poéticas ao seu método de pesquisa (SOUTY, 2011, p. 72). No que tange à relação com o outro estabelecida em campo, também havia enorme identificação e admiração mútua:

Era sobre esses mesmos princípios [o espírito de diálogo, a compreensão mútua] que eram fundadas suas pesquisas de campo. Elas não partiam de algo exterior. Bastide era a favor da observação participante, das pesquisas feitas do interior com – além da curiosidade intelectual – o impulso de simpatia e de comunhão dos sentimentos (VERGER, apud SOUTY, 2011, p. 73).

Nesse sentido, o antropólogo e amigo Alfred Métraux também defendia uma postura em campo semelhante, expressa em artigo publicado em meados da década de 1920, algo inovador para a antropologia da época que se esforçava para profissionalizar o trabalho do etnógrafo em campo através de procedimentos metodológicos adaptados das ciências naturais⁵⁴. Como coloca Souty (2011, p. 78),

⁵³ A coletânea organizada por Ângela Lühning e publicada em 2002 traz alguns desses textos. Ver: LÜHNING, Ângela (Org.) **Verger-Bastide: dimensões de uma amizade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

⁵⁴ *De la méthode dans les recherches ethnographiques*. Artigo de Alfred Métraux publicado em 1925.

para Métraux o campo era o lugar de uma experiência subjetiva de estranhamento, onde o outro deve ser abordado de forma sensível.

Como já mencionado anteriormente, os dois se conheceram no antigo *Museu Etnográfico do Trocadero*, quando Verger trabalhava no laboratório de fotografia como voluntário. Estabeleceram uma sólida relação de amizade e colaboração científica entre 1934 e 1963, ano em que Métraux comete suicídio. As diversas cartas trocadas entre eles renderam uma publicação, organizada e apresentada por Jean-Pierre Le Boulter: *Le pied à l'étrier. Pierre Verger, Alfred Métraux, correspondance 1946-1963*, lançado na França em 1994. Consideravam-se “quase gêmeos” devido à diferença de apenas cinco horas entre o nascimento dos dois. Assim como Bastide, Métraux exerceu grande influência em Verger no sentido de mostrá-lo quão importantes eram aquelas informações que ele recolhia em suas pesquisas realizadas de maneira intuitiva e despretensiosa. Aliás, foi ele quem chamou a atenção de Verger para o fato de que ele fazia etnografia muito antes de se dar conta. Ambos os autores, totalmente inseridos no campo antropológico, contribuíram para que Verger pudesse obter o devido reconhecimento nesse meio e o incentivaram a começar a escrever seus próprios textos, ainda que ele fizesse questão de manifestar sua opção por permanecer à margem.

Outro nome que não poderia ficar de fora desse seleto grupo de pessoas pelas quais, além da amizade, Pierre Verger também cultivava uma admiração intelectual, é o da cubana Lydia Cabrera, especialista nos cultos religiosos afro-cubanos. No primeiro encontro, trocaram os livros que tinham acabado de publicar: Verger lhe deu um exemplar de *Dieux d'Afrique* enquanto Cabrera retribuiu com um exemplar de *El Monte*. Apesar de não terem sido muitos os encontros pessoais entre eles, trocaram diversas informações sobre os cultos africanos. Em 1958, realizaram um álbum sobre Cuba que trazia fotos de Verger e textos de Lydia Cabrera⁵⁵.

A identificação entre eles era impressionante. Refiro-me à maneira de se comportar em campo, ou seja, ao tipo de relação que ela procurava estabelecer com as pessoas que ela estudava. Além disso, a autora cubana também adotava uma

⁵⁵ **Cuba**. Paris: Hartmann/Havana: La Casa Belga, 1958 [196 fotografias de Pierre Verger, prefácio e notas de Lydia Cabrera].

postura reativa em relação ao projeto de cientificidade das ciências humanas que muito se assemelha à postura de Verger como podemos observar nessa passagem de seu livro, retirada do texto de Souty:

Aquela que se tornará a especialista incontestada da cultura afro-cubana, autora de 23 livros sobre o assunto, demonstra a mesma relutância em reconhecer a cientificidade de seu trabalho. “As observações que compõem esse primeiro volume [*El Monte*, 1954] e os outros que se seguirão são produto de alguns anos de trabalho paciente. Não é necessário dizer que os publico sem pretensão científica. O método seguido, se é que se pode falar de método, ainda que vagamente, no caso desse livro foi imposto a mim por meus informantes.” (CABRERA *apud* SOUTY, 2011, p. 44)

Assim como se observa no trabalho de Verger, era de outra ordem a relação que Cabrera mantinha com seu objeto de estudo. Uma relação que ia além da lógica de produtividade que predomina nas pesquisas etnográficas: levantar o maior número de informações no menor tempo possível. Ainda que não tenha sido iniciada, também viveu inserida no universo religioso afro-cubano, tema ao qual dedicou sua vida enquanto pesquisadora. As mesmas características atribuídas a ele por outros autores, como Monod e Bastide no prefácio de *Dieux d'Afrique*, são atribuídas a ela pelo próprio Verger: “Lydia vivia ali (...), sempre rodeada de velhos negros da *santería*, amigos que lhe davam informações para seus livros e de cujas cerimônias ela participava” (VERGER *apud* SOUTY, 2011, p. 74), e ainda: “Não estava ali como curiosa, nem como visita. Tinha seu lugar entre esses descendentes de africanos, sem problemas e sem provocar reações” (*idem*). Além disso, dispunha de liberdade para desenvolver seu próprio método de pesquisa de maneira intuitiva, adaptando-se às condições impostas pelo próprio campo e pelas pessoas com quem lidava.

Por fim, cabe mencionar a relação de Pierre Verger com o etnomusicólogo francês Gilbert Rouget, com quem realizou importantes registros musicais na África. Eles se conheceram na Bahia, em 1948. Rouget trazia notícias de seus amigos do Museu do Homem, dos quais há tempos não ouvia falar e, juntos, foram assistir uma cerimônia para Oxalá no candomblé de Mãe Senhora, o *Opô Afonjá*. Em 1952 se encontraram na África. Assistiram a várias cerimônias, principalmente no Benim, onde recolheram importantes documentos musicais e fotográficos que depois seriam aproveitados em publicações de ambos os autores. De acordo com Ângela Lühning (1999, p. 330), o contato com Rouget despertou um grande interesse por parte de Verger pela música,

tendo ele, inclusive, dado continuidade aos registros sonoros na África: “Rouget partiu. Ele me deixou um gravador do *Museu do Homem* para obter complementos de informações acerca de certos assuntos sobre os quais trabalhamos juntos. É um admirável instrumento de trabalho” (VERGER *apud* BOULER, 2002, p. 233).

Graças ao etnomusicólogo, que “desistiu” propositalmente da sua própria candidatura, em janeiro de 1972, dez anos após ser admitido pelo CNRS como encarregado de pesquisas, Verger se tornou diretor de pesquisas dessa mesma instituição. Naquela época, já vivia uma fase mais madura enquanto pesquisador, e o vínculo institucional lhe possibilitava dar continuidade às pesquisas. Sendo assim, além dos já mencionados períodos em que contou com o apoio do IFAN e do CNRS, também se associou à Universidade Federal da Bahia em 1974, sem responsabilidade docente, para que pudesse dedicar-se à pesquisa; foi pesquisador associado do Institute of African Studies em Ibadã de 1962 a 1967; e professor visitante na Universidade de Ifé (Nigéria) entre 1977 e 1979, onde organizou alguns seminários (SOUTY, 2011, p. 45).

Um esforço no sentido de contextualizar a produção antropológica de Verger dentro de um quadro mais amplo, ainda que de maneira breve, aponta para um cenário favorável para sua valorização que extrapola o universo acadêmico. Certamente trata-se de uma via de mão dupla, na qual pesquisas científicas se orientam por questões colocadas pela sociedade e, por sua vez, a sociedade também é contaminada por aquilo que as pesquisas apontam e discutem. Devemos observar as questões que a academia e a sociedade de maneira geral se colocavam acerca da temática afro-brasileira a partir do final da década de 1940 até o início da década de 1980, período em que Verger se fez conhecido no Brasil e no mundo em função de suas pesquisas.

Para Antônio Risério (1995), criou-se naquele momento (final da década de 1940 e início da década de 1960, período que precede a ditadura militar brasileira) um “ecossistema” propício ao aparecimento, à formação e ao desenvolvimento de uma personalidade cultural criativa que se encarnou em artistas-pensadores como Caetano Veloso e Glauber Rocha. Mas antes disso, ainda de acordo com RISÉRIO (1995), a década de 1930 foi crucial na história das relações sociorraciais no Brasil:

Entre outras coisas, este é o tempo da fixação, em fisionomia barroca, da escola brasileira de futebol; da projeção do candomblé e da formação do umbandismo (a vida negra do feiticeiro branco); da expansão e do aprofundamento dos estudos sobre negros e mestiços, com a recuperação da obra de Nina Rodrigues e os trabalhos de Gilberto Freyre, Renato Mendonça, Arthur Ramos, Édison Carneiro; do surgimento das “frentes negras”; dos congressos afro-brasileiros de Pernambuco e da Bahia; do romance de Jorge Amado; da irresistível afirmação massiva da música popular brasileira. Na Bahia, em especial, esta é uma época de renascimento dos chamados “estudos africanistas” e de consolidação social do candomblé (RISÉRIO, 1995, p. 56).

Também merece destaque a criação do CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais:

O Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) é um órgão suplementar da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia voltado para o estudo, a pesquisa e ação comunitária na área dos estudos afro-brasileiros e das ações afirmativas em favor das populações afro-descendentes, bem como na área dos estudos das línguas e civilizações africanas e asiáticas. Foi criado em 1959, em um momento de efervescência política e cultural, no qual o Brasil inaugurava uma política de presença diplomática e cultural na jovem África que se libertava do colonialismo. Coube a um humanista português, o Professor Agostinho Silva, a iniciativa da criação do CEAO, que foi então concebido como um canal de diálogo entre a universidade e a comunidade afro-brasileira, por um lado, e entre o Brasil e os países africanos e asiáticos, por outro. A manutenção desta tradição é o traço que o identifica no presente e que orienta a sua ação para o futuro. (fonte: <http://www.ceao.ufba.br/2007/apresentacao.php>).

De volta ao personagem em questão, ainda que considerado por muitos a grande referência nos estudos acerca da religiosidade africana e afro-brasileira, e das relações Brasil-África de maneira geral, Pierre Verger não é unanimidade. Sofreu críticas por parte de outros pesquisadores e também de adeptos do candomblé.

Em sua tese de doutorado apresentada ao departamento de sociologia da Universidade Estadual de Campinas em 2006, Priscila Nucci discute as reflexões sobre o preconceito e as relações raciais no Brasil elaboradas por Roger Bastide ao longo de sua obra⁵⁶. Como vimos anteriormente, Bastide e Verger estabeleceram uma relação de colaboração intelectual, tendo Verger ilustrado diversos textos de Bastide com suas fotografias. A representação visual criada por Verger acerca do

⁵⁶ NUCCI, Priscila. **Odisseu e o abismo: Roger Bastide, as religiões de origem africana e as relações raciais no Brasil**. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2006.

candomblé da Bahia e seus adeptos não se diferencia muito da representação textual criada por Bastide⁵⁷. Especialmente no capítulo 4 do trabalho de Priscila Nucci, *Vertigem e abismo: pobreza ocultada, rituais expostos e uma evidência interessante*, a autora discute um aspecto que me parece ser o grande alvo das críticas dirigidas ao seu trabalho:

Em seu trabalho, apresenta-se um recorte que afirma a harmonia social, a capacidade dos descendentes de africanos em manter e reestruturar elementos culturais num outro local, e sob o regime da escravidão, e de mantê-los, apesar das condições sociais desfavoráveis aos descendentes de africanos no Brasil. A visão que se refere à inversão social propiciada pelo candomblé baiano seria compartilhada com Bastide, e expressa através da formulação de que os brancos, superiores socialmente, no contexto do candomblé, se ajoelhariam diante das mães-de-santo negras e pobres (NUCCI, 2006, p. 211 e 212).

Num contexto em que ser negro e de candomblé era (e de muitas formas ainda é) visto de forma negativa por uma sociedade que diminuía os afro-descendentes através da ação de preconceitos e discriminações constantes, dissimuladas ou não, as imagens fotográficas de Pierre Verger inverteriam as imagens correntes, assim como as imagens poéticas presentes nos textos de Roger Bastide o faziam (NUCCI, 2006, p. 214).

O tipo de abordagem adotada por Pierre Verger, ou seja, o recorte privilegiado por ele ao dedicar-se aos cultos africanos e afro-brasileiros, era, de certa forma, omissa em relação às duras condições de desigualdade social e discriminação racial que até os dias de hoje se fazem presentes na sociedade brasileira. Verger descreveu o candomblé, de origem nagô, sobretudo, como uma instituição pura, exageradamente coesa e harmoniosa, alheia ao contexto social que o cercava. Ao tentar compreender sua perspectiva lembramos que, ao conhecer a Bahia e o candomblé, o que mais lhe chamou a atenção foi a influência que essa religião exercia sobre a população afro-descendente no sentido de restituir-lhes a dignidade e o orgulho de suas origens, ainda que seus antepassados tenham sofrido com a escravidão⁵⁸. Preocupado em encontrar resquícios da riqueza cultural africana preservada no Brasil, como coloca GAMA (2012, p. 109), Verger deixou de registrar certos aspectos em detrimento de outros. O seu projeto como um todo, portanto, guiou-se

⁵⁷ Ver: GAMA, Elizabeth Castelano. **Mulato, homossexual e macumbeiro: que rei é este? Trajetória de João da Goméia (1914-1971)**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2012.

⁵⁸ Ver citação de Pierre Verger na página 31.

por esse encantamento inicial e teve como grande objetivo confesso dar visibilidade e legitimidade à cultura iorubá:

(...) as principais motivações do trabalho de Verger eram observar, coletar e registrar o vasto conjunto de conhecimentos orais associados a esses cultos para que as culturas letradas os respeitassem como respeitam as religiões que possuem um livro sagrado (SOUTY, 2011, p. 154)

Compartilho com Priscila Nucci (2006, p. 233 e 234) a idéia de que, ainda que implicitamente, a opção de Verger pela caracterização do candomblé através de seus aspectos poéticos e estéticos está relacionada a uma atitude política, uma “militância” intelectual a favor desse objeto.

Outra crítica dirigida à obra de Verger diz respeito à sua grande influência na consolidação do paradigma da “pureza nagô”, que dominou os estudos acerca das manifestações religiosas de matriz africana ao longo do século XX. Assim como Roger Bastide e outros autores clássicos como Nina Rodrigues e Arthur Ramos, Pierre Verger contribuiu para que o candomblé da Bahia de origem nagô fosse considerado como o modelo de preservação das raízes africanas. Além de limitar as possibilidades investigativas acerca de um enorme universo dessas religiões, essa tendência também reverberou entre os próprios adeptos, gerando animosidades e discriminações.

Por fim, cabe mencionar o atrito entre Pierre Verger e a antropóloga Juana Elbein. Tornado público através de dois artigos, também ilustra uma crítica dirigida a ele⁵⁹. Em *Etnografia religiosa iorubá e probidade científica*, Pierre Verger faz duras críticas ao trabalho da pesquisadora, acusando-a de manipular informações em função do sistema por ela concebido e também no que diz respeito à sua postura em campo junto aos seus informantes. Verger conta que foi testemunha da “enérgica insistência e paixão com que ela dirigia as entrevistas em campo”, o que também induzia as respostas de acordo com suas teorias já pré-concebidas.

⁵⁹ VERGER, Pierre. **Etnografia Religiosa Iorubá e Probidade Científica**. In: Religião e Sociedade, nº 8, 1982, pp. 3-10; e ELBEIN, Juana Elbein dos. **Pierre Verger e os resíduos coloniais: o “outro” fragmentado**. In: Religião e Sociedade, nº 8, 1982, pp. 11-14.

Publicado em seqüência e na mesma edição da revista *Religião e Sociedade*, a resposta de Juana Elbein não poupou críticas ao babalaô francês. Em *Pierre Verger e os resíduos coloniais: o outro fragmentado*, a autora ataca, sobretudo, o caráter paternalista e colonizador das pesquisas de Pierre Verger, o que reflete na sua postura em relação aos outros pesquisadores que se dedicam ao mesmo tema.

Elitista, unilinear e imobilizante, a “veracidade, a “exatidão” do patrimônio cultural estaria determinada geograficamente. Verger supõe verdadeiros os dados por ele colhidos nos lugares de origem, Oió, Ifé, etc., como se a cultura tradicional desses lugares não houvesse sofrido o impacto da colonização e as mudanças próprias de povos vivos. Ao esfacelar os traços e não distinguir a continuidade dos conteúdos latentes nas variáveis com que eles se revestem no processo de resistência e luta por um espaço social, ele descarta como incorretas todas as transformações e mudanças. Com petulância axiomática, rotula de periféricas e inexatas todas as produções culturais de populações mais afastadas desses centros e, por extensão, das populações negras da diáspora. Essa colocação “purista” nega precisamente o que existe de mais potente nessas populações, que é sua forma criativa, o poder de recriar-se na identidade (SANTOS, 1982, p. 13).

1.4 Por Outra relação com o Outro

Procurei, até o momento, contextualizar a produção antropológica de Verger. Para tanto, foi preciso traçar sua trajetória pessoal uma vez que, quando se trata de Pierre Verger, vida é obra. O que foi exposto, portanto, nos ajudará a pensar as questões centrais deste trabalho: como era a relação estabelecida em campo entre ele e seus informantes? Como Pierre Verger via e era visto pelas pessoas com quem se relacionou durante os anos que se dedicou ao estudo dos orixás e voduns na África e no Brasil?⁶⁰

Algo que me parece central para dar início a essa discussão é o tipo de vínculo que o autor estabeleceu com as instituições que financiaram suas pesquisas entre 1948, ano em que consegue sua primeira bolsa de estudos do IFAN, e 1981, ano de publicação de *Orixás*, obra que encerra o ciclo de pesquisas acerca da temática

⁶⁰ Não nos esqueçamos da presença do dispositivo fotográfico, cuja atuação tem consequências diretas e significativas na relação que se estabelece entre sujeito e objeto do conhecimento, o que será explorado no capítulo seguinte quando adentrarmos no universo das imagens produzidas no contexto das pesquisas antropológicas.

religiosa. Como colocado anteriormente, entre 1932 e 1946, Verger viajou pelo mundo desfrutando da liberdade que tanto prezava e que o ofício de fotógrafo era capaz de lhe proporcionar. Vimos também como foi custoso para Verger adaptar-se às exigências do *Instituto Francês da África Negra* no que diz respeito às contrapartidas (leia-se publicação de textos) exigidas em troca do apoio recebido.

Ainda que sob a tutela institucional (IFAN, CNRS, UFBA), Pierre Verger sempre dispôs de tempo para estar em campo. Aliás, a própria noção de campo para a antropologia, enquanto local onde a pesquisa é realizada, não é totalmente adequada ao trabalho desenvolvido por ele, uma vez que não havia distinção entre o ambiente de pesquisa e sua vida pessoal. Diferente de outros etnógrafos e pesquisadores vinculados a universidades, Verger nunca assumiu atividades docentes, com exigência de cumprimento de carga horária mínima. Sendo assim, podemos afirmar que, diferente da grande maioria dos antropólogos, ele pôde estar longos períodos em contato direto com o universo cultural que ele estudava.

Poderíamos dizer que Pierre Verger esteve “em campo” de 1946 até a sua morte, em 1996. A respeito disso e tomando como referência as duas publicações em jogo neste trabalho, *Dieux d’Afrique* e *Orixás*, o autor comenta:

Naquela época, 1953, nossas pesquisas e publicações foram orientadas no sentido América-África, pois, durante os nossos primeiros sete anos de pesquisas, tínhamos vivido cinco anos no Brasil e nas Antilhas e passado apenas dois anos na África. Com o tempo a situação se inverteu. 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, 1981, p. 11)

O fator tempo, portanto, foi crucial para a construção de relações de confiança. Uma vez que a transmissão do conhecimento na cultura lorubá, e africana de modo geral, se dá oralmente, conquistar a confiança dos detentores desse conhecimento é condição para seu aprendizado.

Também decorrente da sua “independência” institucional (entre aspas, pois, vimos que ele contou com o apoio em diferentes momentos de sua vida), o fato de Pierre

Verger não ser visto pelas pessoas como um antropólogo contribuía para sua aceitação naquele meio.

Uma filha de santo do candomblé da Bahia, Dona Zinha, observa que “é muito difícil encontrar pessoas que gostem de um pesquisador que faça um estudo sobre elas”; mas evoca em seguida a figura atípica de Verger, cujo trabalho, inserindo-se numa partilha recíproca, era, segundo ela, motivado por um sentimento de respeito e amor pelo mundo do candomblé e dos orixás (SOUTY, 2011, p. 72).

A imagem do antropólogo enquanto profissional a serviço colonizador, aquele que estabelece uma relação usurpadora e de mão única na qual conhecimentos, práticas, tradições e objetos de determinada cultura são apropriados à revelia de seus detentores é recorrente desde a constituição da disciplina, quando de fato estava comprometida com o projeto colonial, até os dias de hoje⁶¹. O *Museu do Homem*, por exemplo, reflete certas perspectivas colonialistas, como a manutenção de enormes coleções de objetos etnográficos diversos recolhidos (até mesmo roubados) em célebres missões empreendidas por antropólogos ligados ao *Museu*⁶². Sob a justificativa da necessidade de preservação desse patrimônio, o que se percebe, muitas vezes, são heranças coloniais paternalistas que imobilizam e subjugam o outro. Durante o ano de 1968 na França, marcado pelas manifestações populares, o Museu foi alvo de duras críticas. Estudantes e intelectuais exigiam o retorno desses objetos para seus países de origem (ELBEIN, 1982, p. 13).

Ainda que seja possível observar certos “resíduos coloniais” no trabalho de Pierre Verger, como apontou Juana Elbein (1982), o autor traz contribuições valiosas para a ciência antropológica que ainda não foram totalmente digeridas pela disciplina. Como bem observa LÜHNING (1999), Verger antecipa recentes transformações na

⁶¹Herança cara à antropologia, alguns antropólogos como Roy Wagner, Bruno Latour e Eduardo Viveiros de Castro têm se dedicado à proposição de novas maneiras de se fazer e pensar a antropologia. Estes autores e a temática serão explorados no capítulo 03: “*Novos conceitos, velhas questões*”.

⁶²A mais conhecida delas foi a *Missão Etnográfica e Lingüística de Dacar a Djibuti*. Sob a liderança de Marcel Griaule, atravessou a África do Atlântico ao Mar Vermelho entre 1931 e 1933. “Segundo os cálculos finais a expedição coletou, entre outros (como espécimes de plantas), 3500 objetos, 6 mil fotografias e muitas observações etnográficas e lingüísticas (30 línguas e dialetos)” (ROLIM, 2009, p. 211). Sobre furtos praticados durante a missão, ver: LEIRIS, Michel. **A África Fantasma**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (p. 144-145)

área, que se volta para uma maior interação entre o sujeito estudado e o sujeito estudioso.

Nesse sentido, o uso do recurso fotográfico chama atenção não só pela capacidade de apreensão da dimensão estética dos cultos e personagens ou pelo papel metodológico central que exercia em suas pesquisas, mas também pela atuação enquanto dispositivo mediador e facilitador das relações humanas, como veremos no próximo capítulo.

Outro fator de peso no sentido de facilitar sua aceitação naquele meio foi o envolvimento com a religião dos orixás. Como mencionado anteriormente, antes de sua primeira viagem à África em busca das origens dos cultos afro-brasileiros, Pierre Verger foi, na companhia de Gilbert Rouget, visitar Mãe Senhora, episódio que ele descreve no livro *50 anos de fotografia*:

Algumas semanas antes dessa partida, conheci Gilbert Rouget, que estava de passagem pela Bahia e trazia-me notícias dos amigos do Museu do Homem, dos quais não sabia mais nada havia uns dez anos. Fomos juntos assistir a uma cerimônia de candomblé no terreiro do Opô Afonjá, situado em São Gonçalo do Retiro. Ali fomos recebidos afavelmente por Maria Bibiana do Espírito Santo, a mãe de santo do lugar, mais conhecida pelo nome de Senhora. Ela mostrou-se interessada quando lhe disse que iria partir para passar um ano na África, fazendo peregrinações nas fontes da religião que ela praticava. Bondosamente se propôs a colocar-me sob a proteção dos orixás que eu ia visitar logo em seguida. Quatro dias mais tarde, passei a noite no terreiro do Opô Afonjá, onde ela consagrou minha cabeça a Xangô, deus do trovão, e entregou-me um colar de contas vermelhas e brancas, suas cores simbólicas. Através daquela cerimônia, eu tinha me tornado um dos filhos espirituais daquela grande mãe de santo. Ela marcava a minha inclusão no mundo do candomblé; do qual eu faria parte dali por diante, e em nome do qual eu poderia falar na África. (VERGER, 2011, p.276)

De posse do colar de Xangô recebido de Mãe Senhora e com intimidade suficiente acerca do universo litúrgico do candomblé para reconhecer objetos, cantos e saudações, Verger chegou à África como um pesquisador/fotógrafo pela primeira vez em 1948.

Meu trabalho ali foi relativamente fácil, meu colar de xangô me servindo de passaporte e o pouco que eu conhecia do candomblé na Bahia sendo-me muito útil. Pelo menos fui capaz de identificar os altares dos diversos orixás em seus templos, de acordo com seus símbolos, tais como o machado

duplo de xangô e seus colares de cor vermelha e branca, os leques e as pulseiras de cobre de Oxum e seus colares amarelo-ouro ou os panos brancos de Oxalá, e, quando eu pronunciava suas saudações respectivas, Kawó Kabiyesí, Oré Yéyé o ou Eépa Baba, comprovava um saber que fazia com que os sacerdotes nos templos confiassem em mim. (VERGER, 2011, p. 282).

Não tão relevantes quanto a iniciação no Opô Afonjá e a já mencionada iniciação no sistema de adivinhação por Ifá, na África, Verger ainda recebeu alguns títulos litúrgicos no Brasil. Em 1953, depois de retornar de sua segunda temporada na África, ele recebeu de Maximiana Maria da Conceição, a mãe de santo Tia Massi, o título de *Essá Elemaxô*. Antes um cargo honorífico (*oiê*) do que um cargo executivo (como os *ogãs*, por exemplo), representa o desejo de Tia Massa de que Verger fizesse parte da confraria religiosa do Engenho Velho (Casa Branca), terreiro liderado por ela⁶³.

Mãe Senhora, por sua vez, concedeu a Verger o título de *Oju Obá* (“testemunha de xangô” ou “olho do rei”), também de caráter honorífico, em retribuição aos seus esforços em restabelecer as relações entre o Brasil e suas raízes africanas através de pesquisas e também atuando como um “mensageiro entre dois mundos”, o que será explorado no final deste capítulo⁶⁴. Ainda que inseridos num contexto de disputa de prestígio entre as mães de santo em questão, Senhora e Tia Massi, os títulos indicam o grau de envolvimento de Fatumbi com a religião dos orixás.

Mais uma vez, a análise da prática antropológica de Verger nos sugere um debate importante dentro da disciplina, aquele que trata da necessidade e os limites do envolvimento do antropólogo com o universo cultural estudado. Em que medida esse envolvimento contribui para a realização de uma pesquisa? Até que ponto a busca por uma perspectiva “de dentro” pode ser produtiva e não limitadora? É possível conciliá-la com o distanciamento recomendado pela ciência? Essas são algumas

⁶³ “Os centros de candomblé concedem aos ‘amigos da casa’ títulos honoríficos (*oiê*) que não implicam necessariamente atividades litúrgicas, executivas ou administrativas. É uma maneira de o líder do grupo prestar homenagem a uma pessoa amiga que pertence ou não ao candomblé, mas demonstra interesse ou simpatia pelos orixás e por seu culto. Embora esses títulos não impliquem obrigação coercivas, a não ser respeitar certo modelo de comportamento ritual (obrigações propiciatórias ou purificadoras), podem implicar participação na economia e nas finanças do santuário. Alguns nem sempre são aceitos unanimemente pelo povo de santo – eles falam de maneira um tanto pejorativa dos ‘oloiês de sala’ ou ‘obás de domingo’” (SOUTY, 2011, pp. 281-282).

⁶⁴ “Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos” é o título do documentário de Lula Buarque de Holanda lançado em 1999.

questões que permanecem em aberto, porém, acredito que analisar criticamente a influência que o envolvimento iniciático de Verger exerceu no desenvolvimento de suas pesquisas seja mais produtivo do que respondê-las.

Nesse sentido, me parece claro que Pierre Verger teve acesso privilegiado às histórias simbólicas sobre as quais se edifica a religião dos orixás e a cultura iorubá como um todo, conhecimento transmitido oralmente pelos mestres mais velhos. Privilegiado, pois legitimado liturgicamente através da sua iniciação no sistema de adivinhação de Ifá, sendo, inclusive, um dever enquanto tal. “A partir de 1952, época da minha iniciação, até 1979, ano de minha última estada na África, minha principal ocupação era a de recolher aquelas histórias, algumas das quais serviram de referência e ponto de partida para diversas publicações” (VERGER, 2011, p. 285)⁶⁵. Da mesma maneira, acredito que sem o seu “passaporte” (o colar de xangô recebido de Mãe Senhora quando sua cabeça foi consagrada ao orixá), o trabalho desenvolvido em continente africano seria mais árduo.

Por outro lado, não podemos ignorar a paixão com a qual Verger lidava com seu objeto de estudo e as conseqüências disso. Encaro como fruto de seu envolvimento excessivo, ou seja, como fruto de um desequilíbrio entre *estar dentro* e *se distanciar*, algumas das críticas dirigidas a ele enquanto pesquisador. Refiro-me àquelas já mencionadas anteriormente, sobretudo no que diz respeito à sua perspectiva purista em relação à tradição nagô, cuja conseqüência é o menosprezo das outras religiões de matriz africana, e a omissão do contexto social de desigualdade e preconceito que marcavam o dia-a-dia da população negra da Bahia (e do Brasil como um todo) na metade do século XX.

Por fim, não poderia deixar de mencionar o papel de mensageiro entre África e Brasil que Pierre Verger exerceu durante sua vida, aspecto que foi, inclusive, tema central de um documentário dirigido por Lula Buarque de Holanda: *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos* (1999). Em trânsito constante entre os dois continentes levando e trazendo cartas, objetos, fotografias e até mesmo um

⁶⁵ Ainda que em 50 anos de Fotografia (2011) e em outras oportunidades Verger tenha citado o ano de 1952 como o de sua iniciação como babalaô, foi no sábado, 28 de março de 1953 que isso se deu. Ver: BOULER, 2002, p. 248.

papagaio para Tia Massi, essa condição foi também fator crucial para o êxito do desenvolvimento de suas pesquisas sobre as religiões africanas no Brasil⁶⁶. Aos brasileiros descendentes de africanos, proporcionou o restabelecimento do contato com seus antepassados e com a origem de suas práticas religiosas e culturais. Aos africanos, também proporcionou a retomada de um vínculo perdido há séculos, mas com uma mudança de perspectiva:

Na África, as pessoas entre as quais as pesquisas seriam feitas sabiam que negros de sua “nação”, tinham sido levados outrora em cativeiro para longe, mas, praticamente, nada mais souberam de preciso sobre eles. Eram as primeiras notícias que recebiam de seus “primos”, e a fidelidade que estes prestavam às crenças de seus antepassados as tocava enormemente (VERGER, 2012, p. 14).

A ancestralidade tem um peso enorme para as culturas de matriz africana. De acordo com Verger: “A religião dos orixás está ligada à noção de família. A família numerosa, originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado (...)” (VERGER, 1997, p. 18). Sendo assim, o fato de Verger representar a conexão há muito tempo perdida entre os descendentes dos escravos africanos vindos para o Brasil no período colonial e o local de origem de seus antepassados e de seus cultos preservados e praticados até o presente era algo de extrema relevância e fazia com que ele fosse benquistado como poucos entre mães e pais de santo da Bahia.

De volta ao Brasil, o conjunto dos elementos trazidos da África – informações, fotos, certos objetos carregados de ase, entregue aos fiéis dos *Orisa* na Bahia – deu um pouco de crédito a quem, do ponto de vista da seita, ainda era um “clandestino” e foi admitido a se incluir entre aqueles que os *Orisa* protegem (VERGER, 2012, p. 14).⁶⁷

⁶⁶ “Eu gostava tanto da Tia Massi e ia freqüentemente conversar com ela e levar-lhe pequenos presentes que mantinham nossa amizade. Ela me pediu que lhe trouxesse um papagaio da África. Diferente dos verde-amarelos do Brasil, são todos cinza com grandes penas vermelhas. Não foi sem dificuldade que consegui trazer-lhe por duas vezes a ave desejada. Seu transporte é proibido, em princípio, por temor da psitacose, uma doença microbiana dos papagaios transmissíveis aos homens. Consegui obter certificados de boa saúde de veterinários. Comprei um desses papagaios na Nigéria. Minha ambição era que, no momento de sua chegada, ela saudasse sua nova proprietária em iorubá: *Alafiá, Tia Massi!* (Boa saúde, Tia Massi!), assim eu tinha solicitado que as únicas palavras pronunciadas em sua presença fosse aquelas. Mas a pessoa que tomava conta dele e lhe ensinava a frase prescrita era uma senhora inglesa. Resultou que aquele papagaio tinha sotaque britânico e murmurava com um ar azedo: *Euleufieu Tieu Meussi!* (...) Tia Massi, entretanto, o recebeu com muita alegria e foi Oxaguian que foi agradecido pelo presente que ele lhe fazia. Compreendi então o papel do orixá protetor no pensamento de seu adepto. Na ocorrência, eu não passava de um instrumento de sua vontade” (VERGER, 2011, pp. 302-305).

⁶⁷ Ase e *Orisa* são os termos em iorubá para Axé e Orixá, respectivamente.

O seu “crédito” aumentava à medida que suas viagens reforçavam os laços cortados pelo tempo. A título de exemplo, entre os elementos que Pierre Verger trouxe de sua primeira longa estada na África estavam uma pedra de raio e um instrumento musical conhecido como *xeré*, cuja finalidade era reforçar o poder (*axé*) de Xangô no terreiro de Mãe Senhora, o Opô Afonjá. O presente foi dado por Alafin Oyó, rei dos iorubá que, de acordo com Verger (2011, p. 296), ficou feliz ao saber que o culto de Xangô, seu ancestral, era popular no Brasil, em Cuba e Trinidad e que Senhora era descendente em quinta geração de uma Iyanaso Oyó, sacerdotisa do tempo de Xangô existente no palácio real. Ainda concedeu uma carta endereçada à Senhora identificando os objetos sagrados de maneira que não duvidassem da sua procedência no Brasil. “A carta enviada pelo rei de Oyó a Senhora constituía para ela um documento dos mais preciosos, vindo da terra de seus antepassados e com o qual ela se sentia investida do título que havia usado sua ancestral” (VERGER, 2011, p. 302).

Por intermédio de Verger estabeleceu-se uma via de mão dupla entre os dois lados do oceano atlântico através da qual brasileiros e africanos, parentes separados pelo sistema escravista do período colonial, trocavam diferentes tipos de gentilezas que contribuíam para reforçar a identidade cultural de ambos. No livro autobiográfico *50 anos de fotografia*, alguns episódios específicos são relatados, como o que envolveu o pai de santo Eduardo Ijexá:

Diversas vezes, tive a possibilidade de renovar alguns laços que o tempo havia cortado. Foi assim que levei para o rei de Ilesha na Nigéria uma carta escrita pelo mui digno pai de santo, Eduardo Ijexá, em que o saudava em termos iorubás tão bem escolhidos que lhe valeu uma resposta daquele soberano em que ele o tratava de primo” (VERGER, 2011, p. 296).

Vimos, portanto, como o papel de mensageiro exercido por Verger durante anos foi importante para sua inserção no universo religioso africano e afro brasileiro. Conseqüentemente, para a realização de suas pesquisas. Entre as cartas, objetos sagrados e anotações que Verger portava em sua “transumância periódica” (VERGER, 2011, p. 290), estavam suas fotografias. Além de instrumento metodológico, o que até mesmo uma análise superficial de seu trabalho é capaz de

demonstrar, suas imagens também produziam um efeito incrível nas pessoas ao reconhecerem-se culturalmente em fotos tiradas a milhares de quilômetros de distância. Vejamos no capítulo seguinte o lugar da fotografia na pesquisa antropológica de Verger acerca da religião iorubá (e fon, em menor escala) no Brasil e na África.

CAPÍTULO 2 – SOBRE IMAGENS E PESQUISAS ANTROPOLÓGICAS

Até o presente momento, o que se buscou foi munir o leitor de elementos capazes de contribuir para a compreensão da prática antropológica de Pierre Verger, sobretudo no que diz respeito à relação antropólogo/nativo estabelecida em campo. No primeiro capítulo, além de dados biográficos, exploramos sua relação com outros pesquisadores e com o universo acadêmico de maneira geral. Nas últimas páginas, também começamos a adentrar no cerne desta dissertação: a relação com o outro. No entanto, este capítulo se faz necessário para darmos continuidade a essa discussão posto que ela nos exige um maior aprofundamento a respeito da utilização da linguagem visual nas ciências humanas.

A primeira parte deste capítulo, *o recurso (audio)visual e a antropologia: um sobrevôo*, atua como um enorme parêntese para, em seguida, debruçarmo-nos novamente sobre a obra de Verger. Longe de querer abarcar de forma completa o percurso da fotografia e do cinema (seja em película ou em vídeo) ao longo do tempo, o objetivo é contextualizar o uso de imagens no campo da antropologia para melhor compreendermos o seu lugar na obra de Pierre Verger. Conseqüentemente, o lugar de Verger dentro do campo da antropologia visual.

Frutos de um longo e ramificado processo, o cinematógrafo e o daguerreótipo são tidos como os dispositivos técnicos “fundadores” do cinema e da fotografia como conhecemos hoje. As páginas a seguir partem desses dois momentos históricos específicos.

Mais do que mobilizar modelos geométricos e óticos, os meios visuais são a expressão de modelos cognitivos e perceptivos de uma época, e o são de modo exemplar por ocasião do seu surgimento, no momento em que sintetizam uma trajetória de acúmulo de conhecimentos e práticas em diferentes áreas, quando são de tal modo inéditos que despertam a polêmica e a incompreensão em diferentes campos. (FATORELLI, 2005, p. 83)

2.1 O recurso (audio)visual e a antropologia: um sobrevôo

O contexto em que se deu o surgimento dos aparelhos de captação e reprodução de imagens em movimento, final do século XIX, é marcado pela exaltação dos progressos e inovações técnico-científicas. Nesse cenário, merecem destaque os nomes de Thomas Edison e dos irmãos Louis e Auguste Lumière. De acordo com Silvio Da-Rin (2006), além de terem estabelecido importantes bases para a futura indústria cinematográfica, representaram dois paradigmas estéticos do cinema dos primeiros tempos⁶⁸.

O quinetoscópio, máquina desenvolvida por Thomas Edison, possuía um visor individual para a exibição de filmes que funcionava com uma moeda. Ele acreditava que seria mais lucrativo o fato de as exibições serem individuais. Em consonância com o que poderíamos chamar de indústria do entretenimento, os filmes produzidos para o quinetoscópio “(...) reproduziam alguma forma de diversão comercial popular, como lutas, danças, acrobacias, curiosidades animais ou encenações inspiradas em peças do teatro popular, comédias, revistas musicais e números circenses.” (DA-RIN, 2006, p. 24). Os filmes eram realizados dentro de um estúdio onde os atores atuavam contra um fundo negro⁶⁹.

Por outro lado, o método de trabalho dos irmãos Lumière, que desenvolveram o cinematógrafo, “(...) está em continuidade com as projeções luminosas da lanterna mágica, que há mais de 50 anos vinham ilustrando palestras oferecidas por viajantes, exploradores e professores de ciências naturais, geografia e da nascente etnologia.” (DA-RIN, 2006, p. 27). Os primeiros filmes de Louis Lumière registravam cenas cotidianas em seus ambientes naturais como, por exemplo, quando do teste do protótipo do cinematógrafo filmou-se a saída dos operários de uma fábrica. Dessa forma, o cinema dos irmãos Lumière estava ligado a uma vertente técnico-científica que se dedicava às pesquisas do movimento e ao registro da realidade. (DA-RIN, 2006).

⁶⁸ Ver: DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. 248p.

⁶⁹ Quase todos os filmes produzidos para o Kinetoscópio foram filmados no estúdio *Black Maria*, em *New Jersey*.

Apesar do sucesso imediato, muito mais em função da novidade técnica do que pelo conteúdo das projeções do cinematógrafo, não demorou muito para que o modelo Lumière perdesse espaço para as ficções que conquistaram o grande público e, conseqüentemente, a indústria cinematográfica. Mas, essa é uma outra história e o que nos interessa no momento é saber um pouco mais a respeito de um gênero que se aproxima do campo das ciências sociais: o cinema documentário.

Apesar do fato de que “os filmes de ficção, ainda pouco explorados pela análise dos cientistas sociais de modo geral, podem ser uma rica forma de acesso ao imaginário” (NOVAES, 2004, p. 14), o cinema documentário e, mais ainda, o cinema etnográfico, sempre foram o maior objeto de reflexão do campo antropológico que lida com imagens.

É tido como um consenso que *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, marca o início do gênero documentário. Fruto de uma longa convivência junto a um grupo de esquimós do norte do Canadá, o filme de Flaherty causou grande impacto quando foi lançado, pois, como aponta Silvio Da-Rin, abria um novo campo de criação uma vez que se situava entre os filmes de viagem e as ficções, sem se identificar propriamente com nenhum deles⁷⁰. Dessa forma, ainda de acordo com Da-Rin, a contribuição de Robert Flaherty veio no sentido de criar um método de pesquisa, filmagem e montagem que inaugura uma “narratividade documentária”. (DA-RIN, 2006). Claudine de France (1998) chama atenção para outra contribuição de Flaherty também presente em *Nanook*. Ao projetar as imagens para seu personagem imediatamente após elas terem sido registradas com o intuito de recolher suas impressões e elaborar em conjunto a continuação das filmagens, Flaherty introduziu uma maneira de se fazer cinema baseada em uma estreita colaboração entre o cineasta e as pessoas filmadas.

⁷⁰ Pierre Verger, em *50 anos de Fotografia* (2011, p. 22), comenta que se sentiu ingenuamente atraído para um paraíso terrestre (no caso, o Taiti) que os cineastas Flaherty e Murnau tinham espelhado aos seus olhos no acinzentado de Paris com os filmes *Moana* e *Tabu*, filmes que seguem a mesma estrutura narrativa de *Nannok*. Mais detalhes a respeito dos filmes de viagem no capítulo 1 de: DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. 248p.

Desde Nanook, muito se discutiu, teorizou e produziu em termos de cinema documentário. Considero um avanço epistemológico significativo o abandono gradativo (e ainda em processo, diga-se de passagem) da crença de que a máquina de filmar e, portanto, o filme documentário, é capaz de assegurar um acesso irrefutável e privilegiado ao real. A superação dessa abordagem positivista e ingênua acerca da imagem permitiu que ela deixasse de ser apenas material ilustrativo para se tornar um dado antropológico, o que contribuiu para a consolidação de um campo fértil dentro das ciências sociais no qual Pierre Verger ocupa um lugar de destaque.

O surgimento da fotografia é anterior ao cinema e, assim como no caso deste, merece ser contextualizado para que possamos compreender melhor seus desdobramentos ao longo da história.

Voltemos ao segundo quarto do século XIX, época em que a vida na Europa, de forma mais intensa em Londres e Paris, passava por fortes transformações inseridas em um vasto processo de industrialização, urbanização e de generalização da economia de mercado (ROUILLÉ, 2009). Também se percebe uma crise em relação aos modos de representação em vigor, uma vez que estes, fossem desenhos ou textos, dependiam demasiadamente da habilidade manual e da subjetividade humana (ROUILLÉ, 2009). Sendo assim, a fotografia surge como “(...) a imagem da sociedade industrial, aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais.” (ROUILLÉ, 2009, p. 30)

Ainda de acordo com André Rouillé, o caráter documental da fotografia foi predominante até os anos 1970, ainda que ao longo de toda sua história diferentes formas e práticas coexistiram e se opuseram. Nesse sentido, também faço uso das colocações de Etienne Samain:

A imagem fotográfica foi, desde que surgiu, o ponto para onde convergiram múltiplos discursos: discurso técnico, estético, literário, filosófico, psicanalítico, semiológico, sociológico e antropológico; discursos sobre seus estilos, seus gêneros, seus possíveis usos; discursos daqueles que a faziam e debates que essa imagem suscitava nos meios artísticos. (SAMAIN, 2005, p. 14)

A oposição entre a crítica romântica e anti-moderna da máquina de um lado e as leituras positivistas e modernas do outro, alimentou extensos debates em torno da fotografia. De fato, ela representou uma ruptura significativa com os outros dispositivos anteriores ao daguerreótipo, pois dispensava a mão do homem para que a imagem fosse gravada em alguma superfície. “Enquanto os anti-modernos lamentam que, assim, a imagem é privada da habilidade da mão, os modernos vêm na mecanização o meio para incrementar a eficácia da representação.” (ROUILLÉ, 2009, p. 32).

De maneira similar ao cinema documentário, a fotografia precisou de mais de um século para superar a crença na representação irrefutável do real. A passagem do regime da “fotografia-documento” para a “fotografia-expressão”, como coloca Rouillé, só se dá a partir da década de 1970, quando o valor documental da imagem fotográfica entra em declínio em função da incapacidade de corresponder às necessidades do novo tipo de sociedade que se configura a partir de então, baseada em tecnologias mais sofisticadas e diferentes noções de tempo e espaço. Porém, cabe ressaltar que o aspecto documental da fotografia não está em sua natureza, mas no valor a ela atribuído de acordo com as circunstâncias.

A crise da “fotografia-documento” possibilita a transição de uma visão simplesmente utilitária da fotografia para uma prática fotográfica que não estabelece uma relação direta entre o real e a imagem.

Enquanto a fotografia-documento se apóia na crença de ser uma impressão direta, a fotografia-expressão assume seu caráter indireto. Do documento à expressão, consolidam-se os principais rejeitados da ideologia documental: a imagem, com suas formas e sua escrita; o autor, com sua subjetividade; e o Outro, enquanto dialogicamente implicado no processo fotográfico. (ROUILLÉ, 2009, p. 19)

A fotografia vem sendo utilizada numa perspectiva etnográfica desde o final do século XIX. Certamente utilizada como elemento ilustrativo e secundário sem constituir-se como uma narrativa etnográfica ou um dado antropológico. Nesse sentido, o trabalho de Margaret Mead e George Bateson em Bali e na Nova Guiné entre 1936 e 1938 é considerado como o primeiro a incumbir à fotografia um papel

central na pesquisa antropológica ⁷¹ . *Dieux d'Afrique* (1954), de Pierre Verger, também pode ser considerado como uma das obras primas da antropologia visual, sendo referência incontornável principalmente para aqueles que se dedicam a uma antropologia visual da religião (MALYSSE, 2000).

De alguma forma atreladas à ciência desde o seu surgimento, as linguagens fotográfica e cinematográfica sempre foram exploradas pela antropologia. No entanto, ainda estamos longe de chegar a um consenso em relação ao uso das imagens enquanto objeto, método ou discurso científico. Porém, diversos autores apontam para essa questão e buscam superar essa situação de “submissão” do discurso imagético em relação ao discurso textual⁷². A suposta superioridade do último sobre o primeiro em termos de seu potencial explicativo é questionada pelos antropólogos visuais que, por sua vez, procuram demonstrar os benefícios que o uso consciente das imagens pode trazer para a ciência antropológica.

Desde as primeiras investidas antropológicas que tentaram romper com a supremacia da linguagem textual, muito se avançou no sentido da consolidação de um campo do conhecimento autônomo, capaz de aliar o discurso imagético à ciência. Mas, numa perspectiva antropológica, o que é uma imagem? A partir das reflexões de Michael Taussig (1993), Sylvia Caiuby Novaes, antropóloga da USP que coordena o GRAVI – Grupo de Antropologia Visual desde 1995, coloca: “(...) imagem como cópia que não copia, cópia que é parte intrínseca do processo de conhecimento, mimesis que implica não apenas um processo cognitivo mas, igualmente, processo em que se aprende de modo tátil.” (NOVAES, 2004, p. 11). Nesse sentido:

Como entender imagens que, ao voltarem-se para o real, não o reproduzem, mas fazem dele uma imagem que permite ver o que dificilmente era visto. Para nós, antropólogos, essa percepção propiciada pela imagem é, de algum modo, semelhante àquela possibilitada pela etnografia. Ao descrever estranhando, mesmo aquilo que nos é absolutamente familiar, a etnografia nos permite ter acesso a uma realidade outra que está como que submersa nas teias da familiaridade que encobrem nosso olhar. Paradoxalmente, são

⁷¹MEAD, M. e BATESON, G. **The Balinese Character: A Photographic Analysis**. New York, The New York Academy of Science, 1942.

⁷²Podemos citar, por exemplo, Milton Guran (2000), Etienne Samain (2005), Sylvia Caiuby Novaes (2004) e Arthur Omar (1997).

estas imagens que nos permitem ir além daquilo que é imediatamente visível. (NOVAES, 2004, p. 12)

Através da fotografia, o antropólogo é capaz de destacar um aspecto particular da realidade estudada que se encontra diluído em um vasto e seqüenciado campo de visão (GURAN, 1987). Não se trata de uma tarefa simples, posto que fotografar é “(...) um ato pessoal e intransferível, resultante da imprescindível interação entre o fotógrafo e o conteúdo da cena abordada.” (GURAN, 1987, p. 67). John Collier Jr. (1973), um dos autores clássicos da antropologia visual, ressalta que, apesar da mecanicidade do procedimento fotográfico, somente a sensibilidade humana pode abrir os “olhos” da câmera de modo significativo para a antropologia. Sendo assim, Milton Guran e Luiz Eduardo Achutti (2004) são enfáticos ao frisar a necessidade de os antropólogos munirem-se de conhecimentos a respeito da técnica fotográfica.

Como vimos ao longo do primeiro capítulo, Pierre Verger começou sua carreira como fotógrafo em 1932. Quando seu interesse pela temática afro-brasileira e africana extrapola os cliques de sua *Rolleiflex* e começa a se configurar como uma pesquisa de fôlego que alia as linguagens textual e imagética, Verger já havia se consolidado como fotógrafo profissional, de maneira que técnica e experiência não lhe faltavam. Aliás, uma característica notória em seu trabalho era a de apresentar, ao mesmo tempo, qualidades estéticas e conteúdo etnográfico, o que lhe garante espaço entre galerias de arte e publicações acadêmicas até os dias de hoje. Sobre sua formação antropológica, também vimos no capítulo anterior a respeito do seu percurso, um tanto quanto atípico. Ainda que avesso ao universo acadêmico, cultivou amigos e conquistou o reconhecimento de seus pares, além do título de doutorado pela *Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris* (Sorbonne) sem ter concluído sequer o segundo grau.

Longe de colocar em xeque o projeto de cientificidade da antropologia verbal ou estabelecer algum tipo de hierarquia entre texto e imagem, tanto Achutti quanto outros antropólogos, dentre os quais colocaria Pierre Verger, apostam em uma relação complementar entre as linguagens verbal e imagética⁷³.

⁷³ Ver: SAMAIN, E. e SÔLHA, H. Antropologia visual, mito e tabu. In: **Caderno de textos – ANTROPOLOGIA VISUAL**. Rio de Janeiro: Museu do Índio. Setembro de 1987.

Para este autor, que trabalha com o termo *fotoetnografia*, assim como um filme, um texto ou uma dissertação, um trabalho que pretenda utilizar-se da fotografia no sentido de construir uma narrativa visual não prescinde de método e planejamento. Portanto, do contrário,

Fotografias obtidas de maneira aleatória e desorganizada tornar-se-ão, no melhor dos casos, uma fonte de informação que terminará por encontrar talvez um dia seu lugar em alguma fototeca, mas que não poderão vir a ser uma obra completa, uma narrativa fotoetnográfica.” (ACHUTTI, 2004, p. 4)

Inserida no campo da antropologia visual, a *fotoetnografia* caracteriza-se pelo uso da fotografia como um instrumento sistemático de investigação de forma que ela ocupe um lugar de destaque na pesquisa antropológica. Dotada de um discurso próprio, ela pode ser utilizada tanto como um recurso para a demonstração de conclusões quanto como insumo para a construção de uma narrativa, a narrativa *fotoetnográfica*. Para tanto, é necessário método, planejamento e uma aliança entre o domínio das técnicas da fotografia e os conhecimentos etnográficos e antropológicos que levem à realização de uma boa pesquisa.

Por fim, considero importante chamar a atenção para um fenômeno mais atual, ligado às inovações tecnológicas. Se por um lado a produção de imagens é facilitada, o que permite, por exemplo, que populações antes objeto de estudo sejam instrumentalizadas para produzirem suas próprias imagens ⁷⁴, por outro, a quantidade de imagens às quais somos submetidos, seja através da fotografia, do cinema, da televisão ou da publicidade, é assustadoramente cada vez maior. “Agimos e interagimos com as imagens sem percebermos o quanto elas impregnam o mundo contemporâneo transmitindo e moldando valores fundamentais da nossa cultura.” (NOVAES, 2005, p. 110).

Um vasto campo de trabalho se abriu para a antropologia desde o surgimento de dispositivos capazes de captar e reproduzir imagens. Campo este que segue em

⁷⁴ O projeto *Vídeo nas Aldeias*, idealizado por Vincent Carelli, é referência na produção audiovisual indígena.

expansão e é constantemente desafiado com o incremento da tecnologia. Vejamos agora como a linguagem fotográfica foi explorada na obra de Pierre Verger.

2.2 O papel da fotografia na obra etnográfica de Pierre Verger

Devidamente apresentadas, de um lado a trajetória de Pierre Verger como fotógrafo e etnógrafo e, de outro, uma breve história acerca do uso de imagens pela antropologia, podemos seguir adiante. A começar por questões relacionadas ao dispositivo fotográfico por ele utilizado, cujas implicações ultrapassam a dimensão técnica e devem ser levadas em conta no tipo de análise aqui proposta.

A primeira câmera utilizada por Verger foi uma Rolleiflex. O modelo usava rolos de filmes com capacidade para seis chapas quadradas de 6x6 centímetros e veio acompanhado de duas lentes de aproximação.

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

De acordo com Verger (2011, p. 12), depois de sua primeira incursão fotográfica, que aconteceu durante uma viagem à região da Córsega onde percorreu 1500 quilômetros a pé, felizmente o seu olhar sobre o mundo se tornou menos míope e ele praticamente deixou de fazer esse tipo de fotografia. Em 1934, depois de uma longa temporada no Taiti, ele volta à França e consegue seu primeiro emprego como fotógrafo profissional no jornal *Paris Soir*. Suas fotografias ilustrariam uma série de reportagens produzidas em uma viagem de volta ao mundo. Antes de partir, adquiriu uma *Rolleiflex* mais moderna, capaz de tirar doze chapas dos rolos de filme modelo 120.

As câmeras *Rolleiflex* se destacaram desde sua aparição no mercado, em 1928. Destinadas ao fotógrafo profissional, foram bastante difundidas entre os repórteres fotográficos das décadas de 1930 a 1950, principalmente, pois aliava uma boa qualidade de imagem a um aparelho compacto e resistente. O modelo utilizado por Verger tinha uma especificidade interessante de ser observada. O visor através do qual o enquadramento da imagem era pré-visualizado localizava-se na parte superior da câmera, de maneira que a posição indicada para utilizá-la era na altura da barriga, diferente da imensa maioria dos modelos de câmeras com as quais nos acostumamos. Estas, devem ser levadas aos olhos para a visualização do enquadramento. Dessa maneira, o contato visual com as pessoas fotografadas por Verger não necessariamente era interrompido pelo ato fotográfico. Além disso, essa peculiaridade proporcionava ao fotógrafo uma maior facilidade para utilizar enquadramentos de baixo para cima, plano conhecido como “contra-plongée”, ou simplesmente utilizando a câmera em uma posição mais baixa, sem alterar sua angulação. Em ambos os casos, trata-se de um recurso valioso para certos tipos de contextos como, por exemplo, quando aquilo que se deseja fotografar se encontra próximo ao chão.



Foto 01⁷⁵ – *O machado de Heviosso é um carneiro cuspiendo fogo* - tradução minha⁷⁶
(legenda utilizada em “Dieux d’Afrique”). Abomey, Dahomey. Data desconhecida.

Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger

⁷⁵ Foto 63 de *Dieux d’Afrique* (1995).

⁷⁶ La hache d’Hèviosso est un bélier crachant le feu.



Foto 02⁷⁷ – *Uma esposa de Orixá,...* - tradução minha⁷⁸ (legenda utilizada em *Dieux d'Afrique*). Candomblé Pequeno, Salvador/BA. Data desconhecida.

Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger

É importante levar em consideração o lugar que a fotografia ocupava no cotidiano de Salvador na primeira metade do século XX, período em que Pierre Verger se instalou na cidade. As primeiras imagens produzidas na capital baiana privilegiavam aspectos arquitetônicos, acompanhando a urbanização crescente verificada não só

⁷⁷ Foto 41 de *Dieux d'Afrique* (1995).

⁷⁸ *Une épouse d l'Orisha,...*

ali, mas principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Além desse tipo de fotografia, os profissionais do ramo também se dedicavam a registrar as famílias baianas (mais abastadas, certamente) em função de ocasiões especiais tais como casamentos e batizados (AGUIAR, 2008). Por sua vez, o negro também era fotografado desde a segunda metade do século XIX, mas em um contexto ainda escravista e numa perspectiva exotizada, panorama que começou a se transformar em meados do século XX e contou com a participação de Verger.

Retratar escravos é uma das práticas dos fotógrafos da segunda metade do século XIX. Tais registros destinam-se ao público externo: postais com “costumes e tipos negros” para viajantes em busca de “exotismos” ou fotografias antropométricas para pesquisadores e instituições científicas (AGUIAR, 2008).

Ainda que a origem do interesse de Verger pela temática afro-brasileira na Bahia possa estar relacionada com essa busca pelo exótico observada no século XIX e retomada de certa maneira pelo surrealismo, não podemos negar que o seu trabalho adota uma perspectiva bem diferente de fotógrafos como Alberto Henschel, Marc Ferrez e Militão Augusto de Azevedo, cujo trabalho ainda era, sobretudo, um reflexo da sociedade escravista então vigente^{79 80}. Apesar das críticas que sofreu em relação ao caráter paternalista de seu trabalho, vimos no primeiro capítulo sua preocupação e esforço para que a religião e a cultura lorubá fossem respeitadas e valorizadas como qualquer outra tradição cultural e religiosa do ocidente.

Nesse sentido, ainda que tenhamos ressaltado o fator tempo como crucial para o estabelecimento de relações de confiança em campo, é curioso notar que, já nos primeiros meses em Salvador, Verger consegue produzir um conjunto significativo

⁷⁹ Alberto Henschel (Berlim, 1827 – Rio de Janeiro, 1882), Marc Ferrez (Rio de Janeiro, 1843 – Rio de Janeiro, 1923) e Militão Augusto de Azevedo (Rio de Janeiro, 1837 – São Paulo, 1905), foram alguns dos mais importantes fotógrafos da segunda metade do século XIX no Brasil, responsáveis por registrar em imagens as importantes transformações sociais e o crescimento urbano dos períodos Imperial e Primeira República.

⁸⁰ No entanto, diferente do “exotismo” do século XIX, que partia de uma ordem cultural mais ou menos confiante, o surrealismo partia de uma realidade profundamente questionada. Ademais, o primeiro encarava a experiência junto ao outro como uma espécie de *frisson* temporário, enquanto o surrealismo etnográfico encarava o outro não só como um objeto crucial da pesquisa moderna, mas como uma alternativa humana possível. Os “primitivos” ofereciam alternativas exóticas aos costumes e normas locais, duramente questionadas na perspectiva surrealista. E para além do entusiasmo pelas coisas primitivas que floresceu após a Primeira Guerra Mundial, merece destaque o fascínio que a arte negra, e a temática africana de um modo geral, exercia na Europa durante os anos de 1920 e 1930.

de fotos no terreiro de Joãozinho da Goméia, que se localizava no bairro São Caetano⁸¹. É claro que sua habilidade para com as relações humanas (me refiro à sua capacidade de criar relações cordiais, de confiança e empatia recíprocas) sempre deve ser levada em conta quando se trata de avaliar a qualidade do trabalho deste autor, mas também devemos considerar a personalidade desse pai de santo e o contexto de luta pela liberdade de culto e respeito pelo candomblé.

Candomblé, carnaval e... polêmica eram termos que não se separavam de Joãozinho da Goméia. Folião fiel do carnaval carioca desfilando pelas escolas Império Serrano e Imperatriz Leopoldinense, “amigo” de Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e Tenório Cavalcanti, bailarino freqüente no Teatro João Caetano e Cassino da Urca, ator de cinema, informante/colaborador de Edson Carneiro, mulato, homossexual e macumbeiro. Além, é claro, de ter sido eleito informalmente O Rei do Candomblé pela Rainha Elizabeth em visita ao Rio de Janeiro na década de 1940, como dizem seus filhos orgulhosos (GAMA, 2012, p. 14).

Entretanto, apesar da agitada vida íntima e social, João ainda era um daqueles jovens pais-de-santo que migraram de Salvador para o Rio de Janeiro e que contribuíram para o crescimento da religião no Estado. E o mais importante, o momento de sua vinda, em 1946, é um momento importante de transição política que tem como consequência, uma maior liberdade aos terreiros, antes perseguidos pelas leis referentes às práticas de baixo- espiritismo, e esta maior liberdade reconfigura as relações e representações da religião com a sociedade mais ampla. A partir de 1946 seriam outros os fatores que marcariam o convívio, que continuaria tenso, entre sociedade e Candomblé (GAMA, 2012, p. 15)⁸².

Se Pierre Verger tinha interesse em fotografar o candomblé, Joãozinho da Goméia, por sua vez, também tinha interesse em ser fotografado. Paramentou suas filhas e filhos de santo com trajes rituais, algo repudiado por outros sacerdotes e adeptos, e revelou seu universo cultural para a câmera de Verger. O dispositivo fotográfico, portanto, era capaz de, literalmente, conferir visibilidade à cultura afro-brasileira e à figura de Joãozinho, que encontrava bastante resistência para ocupar o seu espaço no mundo do candomblé que insistia em lhe rejeitar.

No acervo da Fundação Pierre Verger, das 1010 fotos tiradas de cerimônias africanas em Salvador, 112 foram no terreiro de Joãozinho da Goméia entre 05 de agosto de 1946, data em que ele chega à Bahia, e 31 de dezembro daquele mesmo

⁸¹ Ainda em 1946, Joãozinho se muda para o Rio de Janeiro e abre sua casa-de-santo no município de Duque de Caixias, na Baixada Fluminense. A Goméia baiana ainda continuou por algum tempo ativa, sob a responsabilidade de Mãe Samba.

⁸² Para maiores informações sobre a vida e trajetória de Joãozinho da Goméia, ver a dissertação citada, disponível para download em: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1563.pdf>

ano, provavelmente as primeiras imagens que Verger fez acerca do candomblé baiano ⁸³. Destas, 10 foram publicadas em *Dieux d'Afrique*, o que representa praticamente 1/3 das imagens feitas no Brasil e que estão presentes no livro. Por sua vez, entre as 50 fotos publicadas em *Orixás* tiradas no Brasil, apenas seis foram tiradas no terreiro da Goméia, sendo que quatro delas também foram utilizadas em *Dieux d'Afrique*. Naturalmente, entre as duas publicações Verger avançou em suas pesquisas realizando viagens e fotografando.

A respeito dessas imagens feitas no terreiro de Joãozinho, percebe-se que foram realizadas em, pelo menos, duas sessões distintas, sendo uma na parte externa do terreiro e outra durante uma festa dentro do barracão⁸⁴. Nas fotos externas, vemos locais sagrados, filhas e filhos-de-santo em planos fechados, além do próprio babalorixá. O que chama atenção são os trajes rituais usados por essas pessoas, pois tradicionalmente só devem ser utilizados em contexto litúrgico. O material fotográfico recolhido por Verger na Goméia foi de grande valia para suas pesquisas, haja visto o número de imagens aproveitadas nas edições finais dos trabalhos mencionados acima. Elas oferecem elementos importantes para uma análise comparativa entre África e Brasil na medida em que é possível observar diversos aspectos constituintes do candomblé de Salvador: trajes, objetos, corpos em transe, instrumentos, distribuição de pessoas e elementos durante a cerimônia, entre outros. Também há de se observar sua importância no sentido de compor um conjunto de imagens e informações relevantes a ponto de oferecer a Verger o substrato necessário para, não apenas chamar-lhe atenção para um campo fértil para pesquisas, mas também para garantir-lhe a primeira de várias bolsas de pesquisa para ir à África.

⁸³ Além do terreiro de Joãozinho, os candomblés mais fotografados por Verger na cidade de Salvador foram: Candomblé Cosme (111 fotos tiradas entre 1946 e 1953); Ilê Axé Opô Afonjá (171 fotos tiradas entre 1948 e 1967); e Ilê Axé Opô Aganju (276 fotos tiradas entre 1972 e 1974).

⁸⁴ Espaço, em um terreiro de candomblé, onde são realizadas as festas públicas.



Foto 03⁸⁵ – *Iemanjá manifestada em candomblés da Bahia* (legenda utilizada em “Orixás”). Terreiro de Joãozinho da Goméia, Salvador/BA, 1946.

Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger

⁸⁵ Foto 117 de *Dieux d'Afrique* (1995) e 168 de *Orixás* (1981).



Foto 04⁸⁶ – *Omolu no Brasil* (legenda utilizada em “Orixás”). Terreiro de Joãozinho da Gomeia, Salvador/BA, 1946.

Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger

⁸⁶ Foto 104 de *Dieux d'Afrique* (1995) e 212 de *Orixás* (1981).



Foto 05⁸⁷ – *Joãozinho da Goméia*. Salvador/BA, 1946.

Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger

No final do primeiro capítulo falou-se a respeito da “transumância periódica” de Pierre Verger entre África e Brasil. Além de numerosas anotações colhidas no Daomé e na Nigéria, cuja intenção inicial não era publicá-las e sim mostrar aos amigos do candomblé na Bahia (VERGER, 2011, p. 282), ele também levava e trazia cartas e objetos carregados de axé. No entanto, como aponta LE BOULER (2002, p. 207), “(...) é na condição de fotógrafo que, no mais das vezes, ele cumpre

⁸⁷ A foto não foi publicada em *Dieux d'Afrique* (1954 e 1995) ou *Orixás* (1981).

sua missão de ‘mensageiro’ ou de ‘portador’.” Abaixo, uma passagem capital de um texto publicado em 1954 onde ele expressa sua percepção acerca do papel que a fotografia exercia na sua prática etnográfica:

No decorrer da minha pesquisa, a fotografia, que é minha ferramenta de trabalho, prestou um auxílio inestimável e foi um meio de comunicação indispensável com aqueles em cujo país eu estava trabalhando. Imagens feitas no Brasil durante certas cerimônias resultaram imediatamente no estabelecimento de relações amigáveis e em uma atmosfera de interesse e simpatia, sem a qual eu não poderia ter realizado o meu trabalho. Ao substituir a expressão verbal do pensamento pela fotografia, a representação visual assumiu a condição de uma linguagem perfeitamente assimilada por todos. Mais que discursos abstratos, a fotografia permitia mostrar aos africanos que seus parentes no Brasil, sobre os quais eles não ignoravam que haviam partido em cativeiro para terras distantes e nunca ouviram falar a respeito, mostravam sempre uma grande fidelidade às crenças de seus antepassados. Daomeanos e nigerianos viram que objetos simbólicos usados nos cultos, assim como a forma de certas cerimônias, era muito próximos dos seus próprios costumes. Eles estavam todos convencidos de que as fotografias haviam sido tiradas em uma aldeia vizinha, e tive que chamar atenção para certos tipos mestiços com o tom da pele mais claro e para as diferentes roupas que podiam ser vistas nas fotografias.

Na minha volta ao Brasil, as fotografias mostraram aos meus amigos que eram descendentes de africanos certas características da terra de seus antepassados que freqüentemente ouviam os mais velhos contar. Da mesma maneira, semelhanças foram encontradas em certos rostos e vários detalhes demonstraram que o ritual adotado em suas cerimônias havia permanecido fiel ao seu país de origem.

Assim, a fotografia tornou-se um intermediário incomparável e contribuiu para o restabelecimento de um sentimento fraterno entre os membros de um mesmo grupo humano, dispersos entre dois continentes pelas circunstâncias. Reconheço que por muitas vezes negligenciei o aspecto estético em favor da espontaneidade das expressões e das cenas a serem fotografadas; Já a qualidade das fotografias, foi prejudicada em função das condições climáticas e técnicas desfavoráveis que me vi obrigado a enfrentar (VERGER, 1954b, p. 434 e 468 – tradução minha⁸⁸).

⁸⁸ Au cours de mes recherches, la photographie, mon instrument de travail, se révèle comme un aide précieuse, et constitue un moyen de communiquer irremplaçable avec ceux chez qui j'allais faire des enquêtes. Les épreuves des photographies prises au Brésil au cours de certaines cérémonies, montrée en Afrique, créaient immédiatement des rapports cordiaux et établissaient un climat d'intérêt et de sympathie indispensable à la poursuite de mes travaux. En substituant l'expression verbale de la pensée par le document photographique, la représentation visuelle prenait la force d'un langage parfaitement compréhensible à tous et assimilable par tous. Mieux que des discours abstraits, la photo permettait de montrer aux Africains que leurs cousins du Brésil, dont ils n'ignoraient point qu'ils étaient partis en captivité au loin, et n'avaient jamais entendu parler, témoignaient toujours d'une grande fidélité aux croyances de leurs aïeux. Le Dahoméen, le Nigérien voyaient que les objets symboliques utilisés pour les cultes, ainsi que le déroulement de certaines cérémonies leur étaient très proches. D'aucuns étaient convaincus que les photos avaient été prises dans un village voisin, et il fallait leur faire remarquer, sur les épreuves, la présence de certains types de métis de couleur claire, et que les vêtements portés étaient différents.

Mais do que um recurso metodológico, a fotografia atuava como um dispositivo catalisador e mediador das relações antropólogo/nativo. Catalisador no sentido de facilitar e tornar mais rápido o processo de estabelecimento de relações de confiança e criação de uma atmosfera de interesse e amizade, tão importantes para o bom desenvolvimento de uma pesquisa. Mediador no sentido de tornar inteligível o discurso do antropólogo para aqueles estudados por ele que, como no caso de Verger, não dominam a linguagem escrita. Como vimos acima, Verger tinha consciência a respeito disso. As fotos abaixo foram capturadas no momento em que africanos viam fotografias de seus “primos” brasileiros.

Au retour au Brésil, les photos d'Afrique offraient à la vue de mes amis descendants d'Africains, des aspects de la terre de leurs aïeux dont ils avaient tant entendu parler par les anciens. Là également des ressemblances étaient trouvées à certains visages et divers détails leur mettaient en évidence que le rituel adopté dans leurs cérémonies était resté fidèle à celui de la terre d'origine.

Ainsi, la photographie prenait une valeur incomparable d'échange, et contribuait à renouer une chaleureuse trame de sentiments communs entre les membres d'un même groupement humain dispersés par les circonstances entre deux continents. Je reconnais volontiers que j'ai souvent négligé le côté esthétique au profit de la spontanéité des expressions et des scènes à capter; quant à la qualité photographique, elle a souffert de l'obligation où j'étais de développer dans des conditions climatologique et technique défavorable.



Foto 06⁸⁹ – Africanos observam fotografia do candomblé baiano tirada por Pierre Verger. Dassa Zoumé, Abomey. 1948/1949.

Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger

⁸⁹ A foto não foi publicada em *Dieux d'Afrique* (1954 e 1995) ou *Orixás* (1981).



Foto 07⁹⁰ – *Africanos observam fotografia do candomblé baiano tirada por Pierre Verger. Dassa Zoumé, Abomey. 1948/1949.*

Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger

A percepção de Jérôme Souty não se diferencia muito daquela esboçada acima:

Além da relação imediata com os fotografados, Verger fez com que suas imagens circulassem de um lado e outro do Atlântico, mostrando-as pessoalmente aos interessados. Trata-se de um verdadeiro ato de compartilhamento, não uma contrapartida obrigatória em troca de

⁹⁰ A foto não foi publicada em *Dieux d'Afrique* (1954 e 1995) ou *Orixás* (1981).

hospitalidade. Esse uso relacional e afetivo da fotografia parece indissociável de seu uso documental e heurístico. Por um lado, é um meio suplementar de tecer relações de cordialidade: o fotógrafo entra em contato e aproxima-se das populações integrando-se nelas, o que facilita o trabalho como pesquisador (SOUTY, 2011, p. 106).

Além das já mencionadas funções metodológica, catalisadora e mediadora, não podemos nos esquecer que a fotografia é também a linguagem predominante em *Dieux d'Afrique* e *Orixás*. É através dela que Verger constrói o seu discurso acerca do seu objeto de estudo. E nesse sentido, uma consequência direta da opção pela imagem como linguagem estruturante de seu discurso antropológico é uma maior receptividade e circulação desse conhecimento fora do ambiente acadêmico e especializado. Dessa maneira, o conhecimento produzido se torna mais acessível ao público diretamente ligado ao universo cultural estudado, no caso, aos adeptos das religiões africanas no Brasil e na própria África. “Embora jamais tenha sido editado no Brasil, *Dieux d'Afrique* circulou no meio do candomblé baiano, cujos membros podiam assim comparar suas práticas com as africanas” (SOUTY, 2011, p. 116). A publicação de *Orixás*, entre outros, vem justamente suprir a demanda por edições brasileiras das obras de Verger, missão que a Editora Corrupio assumiu no início da década de 1980.

Postura ética em jogo

No início da década de 1950, Verger havia sido convidado pela revista *O Cruzeiro* para produzir um artigo sobre o candomblé baiano cujo objetivo era revelar, sobretudo através de imagens, mistérios e segredos da religião (SOUTY, 2011, p. 329 e GARRIGUES, 1991, p. 176). Em nome da relação de confiança e amizade que tinha com aqueles direta e indiretamente envolvidos com as imagens que revelavam sacrifícios de animais e rituais privados, a maioria delas realizadas no terreiro de Pai Cosme em 1947, ele recusou, ciente de que isso poderia afetar sua relação profissional com a revista. De fato, o seu contrato terminou em 1951 e não foi renovado.

O mesmo tipo de fotografia que Verger se recusava a publicar foi veiculado por outros fotógrafos em 1951 através de dois importantes meios de comunicação da

época: a revista francesa *Paris Match* e a revista nacional *O Cruzeiro*. Aquela, publicou uma reportagem intitulada *Les possédées de Bahia* (As possuídas da Bahia), assinada pelo francês Henri-Georges Clouzot, mais conhecido por seu trabalho como cineasta. Ilustrada por 14 fotografias, provocou reações indignadas por parte de intelectuais como Roger Bastide e Edison Carneiro, e também por parte de adeptos do candomblé, como se observa na declaração de Jorge Manuel da Rocha, então presidente da Federação de Culto Afro-Brasileiro ⁹¹. De caráter sensacionalista e nitidamente pautada por interesses midiáticos, a reportagem foi reproduzida na íntegra pelo jornal *A Tarde*, de Salvador, o que contribuiu para que sua polêmica não se restringisse aos intelectuais que tinham acesso à publicação francesa (TACCA, 2009, p. 100).

A revista *O Cruzeiro*, por sua vez, também publicou uma reportagem semelhante. Depois de negar a publicação de uma resposta a Clouzot de autoria de Pierre Verger e Odorico Tavares⁹², ela publica, em 15 de setembro de 1951, “As noivas dos deuses sanguinários”. De autoria do jornalista e fotógrafo brasileiro José Medeiros, traz imagens de rituais de iniciação onde há o sacrifício de animais, o que deu margem para polêmicas e interpretações equivocadas por parte daqueles não familiarizados com a religião.

O contraste entre as atitudes de Pierre Verger e dos personagens acima citados em relação às fotografias feitas de cerimônias religiosas africanas é nítido. De um lado temos um fotógrafo compromissado com aqueles que lhe confiaram a possibilidade de registrar com a sua câmera os rituais religiosos de sua cultura. De outro, fotógrafos compromissados com seus veículos de comunicação e o sucesso de suas reportagens. Há de se notar que, para a publicação de *Dieux d’Afrique*, Pierre Verger exige que o editor Paul Hartmann retire as imagens de sacrifícios animais feitas no Brasil, presentes na primeira boneca do livro. Além disso, fazendo uma alusão implícita ao episódio envolvendo Clouzot e Medeiros, adverte os leitores na introdução de seu livro:

⁹¹ Sobre essa declaração e outras informações a respeito da polêmica envolvendo as publicações de *Paris Match* e *O Cruzeiro*, ver: TACCA, Fernando Cury de. **Imagens do Sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

⁹² O artigo de Verger e Odorico Tavares foi reproduzido na íntegra no já mencionado livro de Fernando de Tacca.

Correndo o risco de decepcionar os apreciadores de “mistérios revelados”, o autor confessa que todas as fotos publicadas foram tiradas no decorrer de cerimônias públicas tanto no Brasil como na África e que nenhuma das cenas apresentadas revela estranhos segredos. Para seu consolo, que os ditos apreciadores acreditem que, de outra maneira, o autor teria agido de má-fé com aqueles que confiaram nele. Documentos apresentados sob tais auspícios ofereceriam parcas garantias de autenticidade. A má-fé que teria presidido às pesquisas corria o risco de ludibriar igualmente certos leitores (VERGER *apud* SOUTY, 2011, p. 331).

Foi somente em 1981, com a publicação de *Orixás*, que as fotografias retiradas da primeira versão de *Dieux d'Afrique* foram publicadas, quando o autor já estava seguro de que não causariam o impacto negativo que causaram nos idos da década de 1950⁹³. Percebemos, através desse episódio que envolveu a publicação de fotos polêmicas sobre o candomblé da Bahia, o compromisso ético de Verger para com as pessoas por ele estudadas, importante pilar da relação antropólogo/nativo.

Percurso fotográfico

Grosso modo, identifico três fases distintas em seu percurso fotográfico. A primeira delas corresponde a uma atuação que se aproxima dos repórteres fotográficos em atividade na mesma época e vai até sua chegada a Salvador/BA, em 1946. O caráter documental de suas imagens esteve presente desde sempre, mas nesse período ele não tinha compromisso algum com um objeto de pesquisa específico. Trabalhou para agências, periódicos, museus e empresas, ilustrou alguns livros e também trocou suas fotografias por passagens para poder realizar as viagens que desejava. A liberdade de ação era o que marcava sua atuação como fotógrafo. A respeito de uma proposta de trabalho feita pelo *Daily Mirror*, de Londres, em 1936, ele comenta:

O diretor do *Daily Mirror* propôs-me, então, trabalhar com exclusividade para seu jornal em troca de honorários polpudos. Deixava-me livre para escolher que fotos fazer e viajar, com todas as despesas pagas, para onde e quando eu desejasse. (...) Essa proposta pareceu-me tentadora e aceitei em princípio, mas, no fim de dez dias, sentia-me tão infeliz com a idéia de que as fotos, que eram as únicas coisas que me interessavam

⁹³ Ver fotos 14 e 15 de *Orixás*

verdadeiramente naquela época, iriam tornar-se um simples ganha-pão que pedi minha demissão (VERGER, 2011, p. 104-105).

É claro que depois de 1946 ele ainda atua como um repórter fotográfico produzindo conteúdo para periódicos diversos, mas o seu interesse em se aprofundar na temática africana transforma a maneira como ele passa a lidar com a fotografia. Esse segundo momento, justamente o foco do presente trabalho, é marcado pelo uso da fotografia atrelada aos seus interesses etnográficos. No início da década de 1950 ele também começa a escrever textos e as duas linguagens estabelecem uma relação complementar, mas a fotografia ainda é quem dá o tom aos trabalhos de Verger até o início da década de 1980, quando *Orixás* é publicado.

Por fim, a partir da década de 1980 Pierre Verger abandona a fotografia para se dedicar ao texto, o que pode ser relacionado com os temas aos quais se dedicou no final de sua vida. Aspectos historiográficos das relações comerciais entre África e Brasil e a farmacopéia iorubá não tinham o mesmo apelo imagético que os cultos africanos.

2.3. Rouch e Verger

Não é necessário explorar a fundo a vida e obra de Jean Rouch e Pierre Verger para estabelecer aproximações entre eles. Ambos franceses, à certa altura de suas vidas engajaram-se afetiva e profissionalmente com a temática africana de tal maneira que ela os acompanhou até o leito de morte. Literalmente. Por outro lado, também é notável a habilidade que demonstraram ao lidar com o universo das imagens. Enquanto Verger se dedicou à fotografia, tornando-se grande referência para fotógrafos e antropólogos, Rouch se dedicou ao cinema, tornando-se talvez o maior representante do cinema etnográfico. Aliás, esta peculiaridade é comum a eles: são detentores de uma obra significativa que transita com naturalidade e propriedade entre os domínios da arte e da ciência. No entanto, o que nos interessa aqui é correlacionar alguns procedimentos adotados por eles em suas práticas

antropológicas, exercício comparativo-analítico que me parece fértil e oportuno. Não por acaso, Pierre Verger foi apontado por MALYSSE (2000, p. 363) como um dos precursores daquilo que Jean Rouch chamou de “antropologia compartilhada”.

Tomemos como ponto de partida, portanto, essa noção. Definida como um novo tipo de relacionamento entre o antropólogo e o grupo por ele estudado, a expressão aparece formulada em texto pela primeira vez em 1973⁹⁴. Mas, como bem observa Sztutman (2009), alguns princípios e procedimentos que mais tarde conformariam o corpus dessa antropologia já estavam presentes nas filmagens de *Batalha no Grande Rio*⁹⁵, de 1951. Ao convidar os nativos para assistir às imagens de maneira que pudessem opinar a respeito do produto final, Jean Rouch inseria uma dimensão dialógica em seu processo de filmagem até então muito pouco explorada.

Ainda que Robert Flaherty não estivesse totalmente consciente de sua relevância naquele momento, foi ele o responsável por inaugurar um cinema documentário pautado em uma colaboração estreita entre o cineasta e as pessoas filmadas. Ao lado do cineasta russo Dziga Vertov, Flaherty exerceu grande influência sobre Jean Rouch. De acordo com Claudine de France,

O primeiro de que se tem notícia foi Robert Flaherty quando, filmando em 1920 a vida cotidiana do esquimó Nanook, teve a idéia de revelar, à noite, num laboratório improvisado, as imagens registradas no mesmo dia, projetá-las imediatamente para o seu herói, em seguida recolher suas apreciações e elaborar com eles as linhas gerais do roteiro e das filmagens do dia seguinte. Nascia assim a idéia de uma estreita colaboração entre o cineasta e as pessoas filmadas, a partir da observação compartilhada da imagem. Além disso, a observação diferida do filme ousava pela primeira vez concorrer com a observação direta e imediata, a memória e o imaginário. (FRANCE, 1999, p. 339)

Rouch chama atenção para as vantagens que a observação diferida das imagens junto aos grupos estudados pode proporcionar:

A projeção de meu filme *Sigui* 1969 no vilarejo de Bongo, onde ele foi filmado, provocou uma reação considerável dos Dogon (das falésias de Bandiagara, no Mali) e a demanda por mais filmes: a série *Sigui* que está em

⁹⁴ *La caméra et les hommes*, publicado posteriormente in: Claudine de France (dir.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris/La Haye/New York: Mouton, 1979, p. 53-71.

⁹⁵ *Bataille sur le Grand Fleuve* (1951)

andamento atualmente. E a projeção do meu filme Horendi, a respeito do ritual de iniciação à dança dos possuídos no Níger, também trouxe a demanda por mais filmes. Ao estudar o filme em uma pequena tela junto aos meus informantes, fui capaz de reunir em duas semanas uma quantidade de informações que, caso optasse pela observação direta e entrevistas, levaria três meses para obtê-las. Esse tipo de trabalho a posteriori é apenas o começo daquilo que já se configura como um novo tipo de relação entre o antropólogo e o grupo por ele estudado, o primeiro passo em direção àquilo que alguns de nós chamamos de “antropologia compartilhada” (ROUCH, 1973, p. 11, tradução minha⁹⁶).

Como vimos, a observação diferida representa uma prática importante no sentido de pensar uma construção conjunta do conhecimento antropológico que, no caso de Jean Rouch, está sempre associada à linguagem cinematográfica – ainda que ele também tenha produzido textos de cunho antropológico.

Da mesma maneira, Pierre Verger chama atenção para a reação das pessoas ao verem as imagens por ele produzidas. No entanto, diferente de Jean Rouch, esse momento no seu trabalho representa, em primeiro lugar, a criação de uma atmosfera de interesse e empatia, a partir do momento em que brasileiros e africanos se reconhecem culturalmente em virtude de seus antepassados comuns. É claro que, como vimos, a fotografia também era um instrumento metodológico central nas pesquisas de Verger, mas não no sentido da observação diferida de um filme, como colocado por Claudine de France (1998) e Jean Rouch (1973).

Mas outros elementos importantes também fazem parte de um processo que Sztutman (2009) chamou de “autoria múltipla”, no qual Rouch figurava como o maestro. Ainda de acordo com Sztutman (2009), agregam-se também elementos como a liberdade para improvisação diante das câmeras, formação de equipes de técnicos e assistentes africanos, inserção de comentários sobrepostos à imagem por parte dos filmados e, em menor grau, participação no processo de edição do material filmado.

⁹⁶ The projection of my film *Sigui* 1969 in the village of Bongo where it was shot brought considerable reaction from the Dogon (of the Bandiagara cliffs, in Mali) and the demand for more films: a *Sigui* series is now in progress. And the projection of my film *Horendi* on the initiation of possession dancers in Níger also brought demands for more films. By studying this film on a small moviescope viewer with my informants, I was able to gather more information in two weeks than I could get in three months of direct observation and interview. This type of posteriori working is just the beginning of what is already a new type of relationship between the anthropologist and the group he studies, the first step in what some of us have labeled “shared anthropology”.

É importante levar em conta as peculiaridades de cada linguagem, cinematográfica de um lado e fotográfica de outro, pois, do contrário, seria injusto a justaposição de tais práticas etnográficas. Mas, para além de questões metodológicas, com implicações epistemológicas e também estéticas, há um sentido político e uma preocupação ética no tipo de antropologia praticada por Jean Rouch⁹⁷ que nos permite traçar uma aproximação fecunda com a fotoetnografia de Pierre Verger. Nesse sentido, uma pergunta que os dois autores se colocam me parece central: para quem faço meus filmes/fotos? Como vimos no primeiro capítulo, Verger escreve em seu livro *50 anos de fotografia*: “Eu fazia aquela pesquisa para mim mesmo e para meus amigos da Bahia. A idéia de publicar os resultados para um público mais extenso não tinha me ocorrido. Foi Monod que me obrigou a redigir” (VERGER, 2011, p. 290). Jean Rouch, por sua vez, é bastante enfático:

Uma noção final, que sob o ponto de vista da intenção é realmente o primeiro ponto, é, para mim, essencial para o filme etnográfico hoje. Porque na África, nas universidades, nos centros culturais, nos centros de pesquisa científica, ou nas cinematecas, a primeira pergunta feita após a projeção de um filme etnográfico é: “para quem, e por quê, você fez esse filme?”

Para quem, e por quê, uso minha câmera para filmar a humanidade? Por mais estranho que possa parecer, minha primeira resposta será sempre a mesma: “para mim”. Não porque seja algum tipo de droga cujo hábito deve estar regularmente satisfeito, mas porque acho que em determinados locais, perto de certas pessoas, a câmera e, especialmente, a *sync camera*⁹⁸, parece necessário. É claro que será sempre possível justificar este tipo de produção de filmes em termos científicos (criação de arquivos sobre culturas em transformação ou desaparecimento), políticos (participação na revolta contra uma situação intolerável), ou estéticos (descobrimos a frágil maestria de uma paisagem, de um rosto, ou de um movimento que é irresistível). Mas, na verdade, o que se passa é uma intuição repentina sobre a necessidade de filmar, ou, inversamente, a certeza de que não se deve filmar.

(...) Esta questão é obviamente dirigida a todos os antropólogos, mas a antropologia escrita nunca foi contestada da mesma maneira que o filme

⁹⁷ A título de ilustração, tomemos a iniciativa de criação dos *Ateliers Varan* em 1981. A partir de um pedido da então recém-criada República Independente de Moçambique para que o cineasta-antropólogo filmasse a situação do país, Rouch sugeriu a criação de um curso para que os moçambicanos pudessem realizar seus próprios filmes. A iniciativa persiste até hoje, e inúmeras oficinas de realização de documentários ainda são ministradas mundo afora, com especial atenção a países em situação de vulnerabilidade econômica, política e social. Não vem ao caso explorar esse ponto, mas, naturalmente, Jean Rouch também foi alvo de críticas por parte de africanistas e até mesmo de Glauber Rocha. Apesar de reconhecer a importância de sua obra, Glauber critica seu paternalismo europeu e sua neutralidade axiológica cientificista. Ver: ARAÚJO SILVA, Mateus. Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro. In: SILVA, Mateus Araújo (Org.). **Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil**. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

⁹⁸ Nota do tradutor: Jean Rouch se refere à câmera que permite a gravação do som sincronizado, algo relativamente recente quando o texto foi produzido.

antropológico foi. E é aí que eu chego à minha segunda resposta para a questão "para quem e por quê?" O filme é o único meio que tenho para mostrar a alguém como eu o vejo. Para mim, depois do prazer do cine-transe, filmando e editando, **meu primeiro público é outro** (grifo nosso), aqueles filmados por mim (ROUCH, 1973, p. 11)

Ambos fazem uso do recurso imagético como linguagem predominante de seus discursos antropológicos acerca do Outro. Como bem observa Sztutman (2009, p. 111-112), os nativos não lêem os textos antropológicos, mas vêem os filmes etnográficos, podendo, portanto, opinar sobre eles. Em decorrência disso, Jean Rouch defende que o uso da imagem potencializa a dimensão “compartilhada” da antropologia. No caso do cineasta-antropólogo, a linguagem cinematográfica permitia, grosso modo, uma construção conjunta do conhecimento antropológico através da observação diferida de imagens e da participação efetiva dos nativos na equipe de filmagem. Percebo uma diferença sutil no caso do fotógrafo-antropólogo.

A linguagem fotográfica era responsável por humanizar a relação antropólogo-nativo. Como pudemos observar através do que foi exposto até o momento e como coloca Malysse (2000, p. 362), Verger experimentou as virtudes socializantes e cordiais do uso de imagens em campo. Nesse sentido e ainda de acordo com esse autor, ele atuava de maneira espontânea ao escolher seus objetos de interesse e fotografar, pautado muito antes por um “aqui e agora” do que por teorias antropológicas que pudessem, porventura, enrijecer o trabalho realizado em campo. Se, no caso de Verger, os nativos não produziam suas próprias imagens e/ou tampouco participavam do processo de seleção, edição e/ou diagramação das mesmas, era através delas que eles reconstituíam laços culturais rompidos por circunstâncias históricas específicas e descobriam a respeito de seus antepassados e suas práticas culturais. Parece-me oportuna a seguinte citação desse mesmo autor supramencionado para melhor compreendermos a dinâmica provocada pelas imagens usadas em campo: “Assim, as imagens parecem penetrar na cultura oral, quando favorecem e motivam a palavra, os discursos sobre as realidades vistas e vividas” (MALYSSE, 2000, p. 363). Dessa maneira, as fotografias etnográficas de Verger (r)estabeleciam (ou, pelo menos, contribuía para) além de elos culturais, o elo entre a *Antropologia* e o *Outro*, entre *sujeito* e *objeto* do conhecimento.

A pergunta colocada por Jean Rouch e Pierre Verger, portanto, me parece decisiva no sentido de pensar de maneira mais horizontal a relação antropólogo/nativo. É claro que nem toda produção de conhecimento antropológico pressupõe uma relação antropólogo/nativo, como é o caso do presente texto. Mas, se, ao estudar o Outro, antropólogos insistirem em produzir conhecimento para alimentar exclusivamente o debate acadêmico e atender as exigências dos órgãos que financiam as pesquisas nas universidades, está posta uma barreira cujas implicações extrapolam o domínio da ética ou da política e passam a limitar a própria produção do conhecimento.

É bom lembrar que essa discussão não está circunscrita ao universo das imagens antropológicas. Como veremos no capítulo seguinte, terceiro e último dessa dissertação, alguns teóricos e correntes de pensamento têm se dedicado a novas e fecundas formas de se produzir conhecimento acerca do Outro que muito podem contribuir para o debate em questão ao serem colocadas em diálogo com a prática antropológica de Pierre Verger.

CAPÍTULO 3 - “NOVOS” CONCEITOS, VELHAS QUESTÕES

Nesse capítulo, convoco para um diálogo com a obra Pierre Verger autores e conceitos que provocam novas reflexões acerca da relação antropólogo/nativo, tão cara à antropologia e, de certa maneira, incontornável. Afinal, a antropologia lida com a alteridade e a produção de um conhecimento a partir dessa condição, cabendo à etnografia um papel metodológico central.

A experiência de Bronislaw Malinowski junto aos trobriandeses no início do século XX, que resultou na publicação de *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* em 1922, é tida como um marco para a antropologia, pois como sugere James Clifford (2011), legitima a *persona* do pesquisador de campo e anuncia um novo estilo de antropólogo, aquele que racionaliza uma experiência de pesquisa. Preocupado em sistematizar o método etnográfico, Malinowski se deu conta da importância de se situar como um personagem no processo de construção do conhecimento, como observa Marco Antônio Gonçalves (2009). Sendo assim, a prática do trabalho de campo implica uma reflexão sobre a relação do antropólogo com o seu objeto de pesquisa.

Contudo, James Clifford (2011) sugere uma leitura histórica da antropologia que, mesmo no período anterior a Franz Boas e Malinowski, identifica certo caráter dialógico, no qual os pesquisadores tinham amplo domínio da língua nativa e incluíam longas citações e transcrições literais em seus trabalhos. A consolidação da observação participante e do pesquisador profissional treinado pela universidade - etnógrafo e teórico ao mesmo tempo, que corresponde à consolidação da própria antropologia como ciência, fez com que estas e outras práticas fossem colocadas em segundo plano ou até mesmo deixadas de lado. A autoridade etnográfica estava, portanto, baseada na experiência desse profissional em campo, suas capacidades eram auto-suficientes em relação à descrição e representação de outros grupos culturais. Um terceiro momento está ligado à antropologia interpretativa de Clifford Geertz, que

“(...) ao ver as culturas como conjuntos de textos, frouxa e, por vezes, contraditoriamente unidos, e ao ressaltar a inventiva poética em funcionamento em toda representação coletiva, contribuiu significativamente para o estranhamento da autoridade etnográfica” (CLIFFORD, 2011, p. 41).

Por mais simplistas que possam parecer divisões e classificações desse tipo (e a maioria de fato o são), acredito que a contribuição de Clifford seja válida para situar o leitor em um contexto mais amplo.

Cabe chamar atenção para a subdivisão dentro do capítulo. De um lado, temos conceitos importantes ligados a pensadores igualmente importantes: Roy Wagner e Bruno Latour⁹⁹. Do outro, conceitos apropriados da lingüística de Mikhail Bakhtin e aplicados à antropologia pelo pós-modernismo, corrente de pensamento que teve um impacto significativo para a disciplina principalmente na década de 1980. No entanto, o contexto no qual se iniciaram os debates em torno das questões que esses conceitos evocam é o mesmo e corresponde ao período acima mencionado que se vincula ao trabalho de Geertz. Foi a superação de uma abordagem da cultura enquanto uma totalidade coesa, dada e definida em um certo tempo e espaço, à espera de uma descrição etnográfica seja ela interpretativa ou representativa, o que possibilitou o desenvolvimento das discussões aqui em jogo.

O leitor perceberá que, ao falar de antropologia compartilhada, reversa e simétrica, os autores estão preocupados com o tipo de relação estabelecida entre o antropólogo e o(s) nativo(s) no processo de construção do conhecimento em campo durante a prática etnográfica. Não apenas em termos de atitudes ligadas ao dia-a-dia da pesquisa, como no caso de Jean Rouch que incorpora os nativos à sua reduzida, porém, eficiente equipe de filmagem/pesquisa, mas também em termos de atitudes intelectuais. Problematicar as próprias categorias “antropólogo” e “nativo”, por exemplo, faz toda a diferença.

Por outro lado, ao trabalhar os conceitos de polifonia, dialogismo, heteroglossia e multivocalidade, os pós modernos estão mais preocupados com as estratégias

⁹⁹ Como veremos, as discussões acerca do conceito de “antropologia compartilhada”, de Jean Rouch, também poderiam fazer parte das discussões desse capítulo, ao lado de Roy Wagner e Bruno Latour. No entanto, preferi abordar o assunto no capítulo anterior, pois assim como Verger, a antropologia de Rouch está, em grande parte, associada ao uso de imagens.

discursivas e formas textuais utilizadas pelos antropólogos em suas pesquisas. Ou seja, a maneira como o conhecimento construído em campo é tornado público. De acordo com Paul Rabinow,

As metarreflexões sobre a crise de representação na escrita etnográfica indicam uma mudança da concentração nas relações com outras culturas para uma preocupação não-tematizada com tradições de representação e metatradições de metarrepresentações na nossa cultura (estou usando a metaposição de Clifford como pedra-de-toque). Ele não fala prioritariamente sobre as relações com o Outro, pelo contrário, sua preocupação analítica central é com os tropos discursivos e as estratégias utilizadas para descrever estas relações. (RABINOW, 2002, p. 92 e 93)

Certamente, há correlações e implicações mútuas entre essas dimensões. Uma pesquisa conduzida a partir de uma perspectiva que preconiza uma igualdade epistemológica entre ameríndios e ocidentais tenderá a resultar em um texto que transpareça essa condição, ainda que não necessariamente sob a forma de um texto dialógico ou polifônico. Invertendo o percurso, um texto antropológico apresentado sob uma forma dialógica ou polifônica, ainda que, por si só não garanta um bom trabalho ou até mesmo um diálogo ou polifonia de fato, nos diz algo sobre a perspectiva do autor¹⁰⁰. Em outras palavras, “A experiência etnográfica é sempre textualizada, ao passo que o texto etnográfico está sempre contaminado pela experiência”. (GONÇALVES, 2011, p. 11)

3.1 Antropologia *Reversa* e *Simétrica*. Esclarecendo conceitos.

Uma via de acesso interessante para os conceitos de antropologia reversa e simétrica está na produção de Eduardo Viveiros de Castro, principalmente no que diz respeito à *Rede Abaeté de Antropologia Simétrica*, projeto que conta com a parceria do também antropólogo Márcio Goldman. Livrementemente inspirada nas idéias de Latour e Wagner, bem como na ideia de “experiências de pensamento”, de

¹⁰⁰ Como nos faz questão de lembrar o próprio Rabinow: “Textos dialógicos podem ser tão encenados e controlados quanto textos experimentais ou interpretativos. O modo não oferece garantias textuais.” (RABINOW, 2002, p. 86).

Marilyn Strathern, a *Rede Abaeté* surgiu a partir da tentativa de construção de um texto colaborativo através da internet: o projeto AmaZone. Trata-se de um estudo em preparação desde 1997 por Viveiros de Castro intitulado *A onça e a diferença* que foi submetido a um processo de multiplicação autoral através da sua disponibilização na internet em formato *wiki*¹⁰¹. O projeto, que aborda a imaginação conceitual nas culturas nativas da Amazônia, mobilizou estudiosos para além da área de etnologia indígena. Como uma espécie de desdobramento de um primeiro esforço empreendido por Eduardo Viveiros de Castro no sentido de produzir uma multiplicidade autoral e romper com o regime clássico de enunciação da produção antropológica, “A Rede Abaeté pode ser tomada como uma espécie de ‘sujeito distribuído’, que teria por objeto ou objetivo algo como a elaboração de uma antropologia simétrica, tendo no wiki seu, digamos, método.”¹⁰² (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 201)

Ainda de acordo com Viveiros de Castro,

Quando Latour diz ‘simétrica’, o que ele propõe é a dissolução de simetrias constitutivas do pensamento antropológico, pensamento cuja forma emblemática é a assimetria entre o discurso do sujeito e o do objeto. Assim, é contra essa assimetria que a noção de simetria é proposta. Ninguém está propondo um mundo onde tudo seria harmônico e igual! O oposto do grande divisor não é a unidade e a noção de simetria não vai restaurar nenhuma unidade perdida. O que se contrapõe aos grandes divisores são as pequenas multiplicidades. A noção de multiplicidade é a chave: o problema não é ser dois, mas ser só dois; e a solução para isso não é voltar ao um. (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 206)

Bruno Latour se dedica à noção de antropologia simétrica em um livro de 1991, *Jamais fomos modernos – ensaio de antropologia simétrica*. De maneira sucinta e objetiva, o que se observa é um movimento em direção aos pilares do projeto de modernidade do Ocidente para demonstrar certas limitações do pensamento

¹⁰¹ “Uma **Web Wiki** permite que os documentos, sejam editados coletivamente com uma linguagem de marcação muito simples e eficaz, através da utilização de um [navegador web](#). Dado que a grande maioria dos Wikis é baseada na web, o termo wiki é normalmente suficiente. Uma única página em um wiki é referida como uma “única página”, enquanto o conjunto total de páginas, que estão normalmente altamente interligadas, chama-se ‘o wiki’. Uma das características definitivas da tecnologia wiki é a facilidade com que as páginas são criadas e alteradas - geralmente não existe qualquer revisão antes de as modificações serem aceitas, e a maioria dos wikis são abertos a todo o público ou pelo menos a todas as pessoas que têm acesso ao servidor wiki. Nem o registro de usuários é obrigatório em todos os wikis.” Fonte: Wikipédia.

¹⁰² O objetivo aqui não é avaliar o êxito do projeto e sim apresentar sua fundamentação teórica através das colocações de seu criador, uma via de acesso interessante aos conceitos em questão.

antropológico. Colocando-se à parte das demais sociedades justamente em função desse projeto moderno, como se vê representado pela ideia de universalismo particular na figura 01, a antropologia foi capaz de estudar outras culturas com grande habilidade, mas ao se voltar para o próprio Ocidente, deixa de apresentar o mesmo tipo de atitude intelectual.

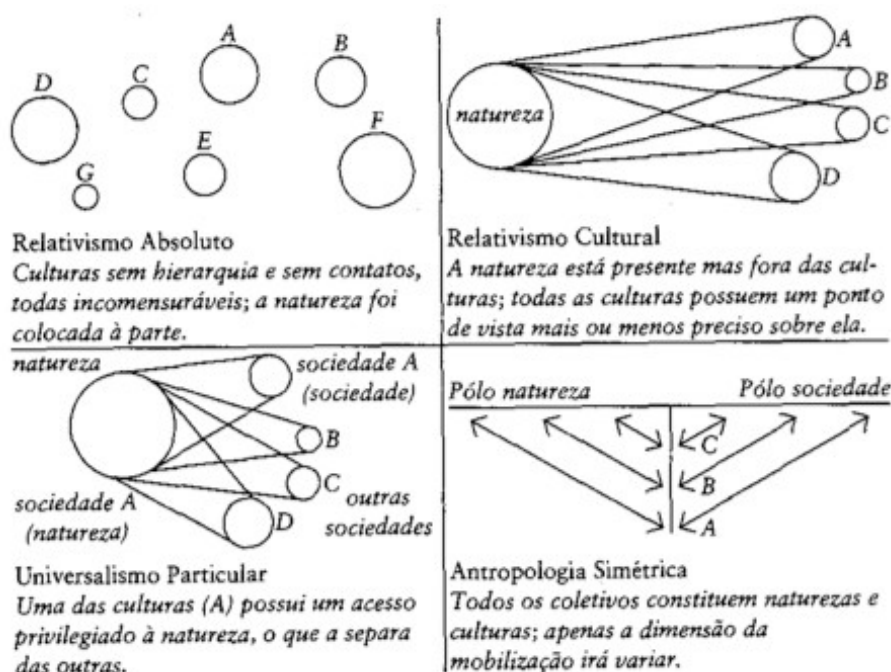


Figura 01

Fonte: LATOUR, 1994, p. 103.

De acordo com Bruno Latour (1994), duas “Grandes Divisões” operam na sociedade (que se crê) moderna: entre Nós, ocidentais, e Eles, todos os outros grupos sociais existentes; e entre humanos e não-humanos, sendo a primeira uma exportação da segunda grande divisão (ver figura 02). O papel da ciência é fundamental nesse processo, uma vez que sua invenção representa o grande trunfo do ocidente em direção ao seu isolamento epistemológico. O conhecimento científico nos permite discernir signo e coisa, natureza e cultura, ciência e sociedade. Quem não tem

ciência possui apenas representações da natureza mais ou menos distorcidas ou codificadas pela cultura.

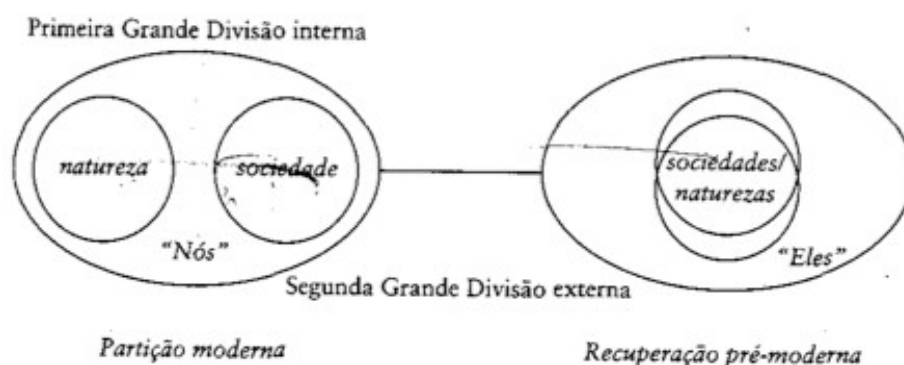


Figura 02

Fonte: LATOUR, 1994, p. 98.

Em virtude disso, instaurou-se uma assimetria entre a cultura ocidental e as demais culturas cujas implicações marcaram e ainda marcam o pensamento antropológico. Ao estudar culturas não ocidentais, a antropologia sempre se interessou por temas centrais e que dizem respeito à totalidade da existência de grupos sociais: sistema de crenças, economia, técnicas, jogos de poder, etnociências, entre outros. No entanto, ao se voltar para o próprio ocidente, o que se percebe na grande maioria dos casos é uma limitação que faz com que a antropologia praticada no ocidente se preocupe apenas com aspectos marginais e periféricos da sociedade. Para restaurar, portanto, a simetria perdida, seria necessário retornar a uma condição da qual, na verdade, nunca saímos: a condição de não-modernos. Dessa maneira, sem o condicionamento intelectual provocado pelas duas Grandes Divisões que marcam o projeto de modernidade do ocidente, é possível estabelecer uma paridade epistemológica que permite à antropologia estudar, por exemplo, a própria ciência.

Ainda de acordo com Latour (1994) e a título de síntese, retomemos três princípios constituintes de uma antropologia que se pretende simétrica. Em primeiro lugar, a explicação de verdades e erros a partir dos mesmos termos – primeiro princípio de simetria. Em segundo, o estudo simultâneo das produções humanas e não-humanas – é o princípio de simetria generalizada. Por fim, a ocupação de uma posição

intermediária entre os terrenos tradicionais e os novos, uma vez que está suspensa qualquer afirmação a respeito daquilo que distinguiria os ocidentais dos Outros.

É verdade, ela perde o exotismo, mas ganha novos terrenos que lhe permitirão estudar o dispositivo central de todos os coletivos, até mesmo os nossos. Ela perde sua ligação exclusiva com as culturas – ou com as dimensões culturais –, mas ganha as naturezas, o que tem um valor inestimável. (LATOUR, 1994, p. 102).

Ainda que não haja uma relação explícita e direta entre as teorias de Roy Wagner e Bruno Latour, alguns de seus pressupostos se encontram na *Rede Abaeté de Antropologia* Simétrica e na antropologia de Eduardo Viveiros de Castro de modo geral. Na década de 1970, Wagner abria caminhos em direção ao rompimento dos princípios que sustentam as “Grandes Divisões” mencionadas anteriormente. O autor nega que a reflexão antropológica possa ser um privilégio do ocidente e defende que antropologia seja compreendida como um modo de relacionamento com a alteridade existente em qualquer coletivo humano.

E a ‘antropologia reversa’ de que nos fala esse autor pode bem ser entendida tanto no sentido do que o autor denomina uma modalidade “pragmática” de antropologia dos outros sobre nós (elaborada a partir de uma noção de vida, não de cultura) – uma ‘contra-antropologia’ –, quanto no sentido em que se fala de ‘engenharia reversa’, ou seja, como um caminho para revelar os procedimentos ocultos quando nós mesmos fazemos nossa antropologia a respeito dos outros – como a literalização das metáforas dos outros e a obliteração do caráter inventado dos conceitos com que operamos. (VIVEIROS DE CASTRO e GOLDMAN, 2005, p. 1 e 2)

Recuperemos algumas ideias centrais para a compreensão do trabalho de Roy Wagner e de seu conceito de antropologia reversa. Ainda que pareça uma constatação óbvia e sem maior importância, admitir que o antropólogo usa sua própria cultura para a compreensão do outro possui implicações decisivas para essa disciplina. Consciente disso, Roy Wagner é levado a renunciar à clássica pretensão racionalista de objetividade absoluta, perspectiva que fez e ainda faz parte de grande parte da produção acadêmica, em favor de uma objetividade relativa. Seria necessário que o antropólogo fosse desprovido de qualquer cultura para alcançar uma objetividade absoluta, o que sabemos ser impossível. O esforço do antropólogo ao se dedicar ao estudo de uma sociedade se dá no sentido de tornar as pessoas e suas condutas plenas de significado. Porém, essa significação acontece no âmbito

da sua própria cultura (a do antropólogo), já que esse conhecimento deve fazer sentido para ele e para seus pares. Na medida em que essa experiência junto ao seu objeto de estudo só é possível através do universo de significados do próprio antropólogo, necessariamente, a compreensão cultural envolve a cultura de quem estuda e de quem é estudado. Decorre daí, portanto, a ideia de “relação” colocada por Roy Wagner.

Tendo como pressuposto uma noção de cultura como entidade abstrata e flexível, sua apreensão só é possível mediante uma “invenção” que a torna visível e plausível para o antropólogo. Para Wagner, o empreendimento antropológico deve, portanto, reproduzir o modo como essas culturas inventam a si mesmas. Um passo crucial ao mesmo tempo ético e teórico. Caso contrário, negando a criatividade e usurpando o direito dos outros de criar, estamos fadados a permanecer nas sombras do colonialismo.

Outro autor que oferece uma via de acesso fecunda para a compreensão dos conceitos em questão é Renato Sztutman, principalmente em seu artigo *A Utopia Reversa de Jean Rouch: de Os Mestres Loucos a Petit à Petit* (2009), onde ele sugere uma proximidade entre a obra de Jean Rouch e a antropologia reversa de Roy Wagner. De acordo com ele,

Num sentido mais restrito, Wagner entende a ‘antropologia reversa’ – precursora da ideia de ‘antropologia simétrica’, como proposta por Eduardo Viveiros de Castro e Márcio Goldman (2008) – como uma reflexão realizada pelos povos estudados sobre a alteridade; alteridade na qual “nós mesmos – ocidentais, modernos, euro-americanos, brancos, etc. – podemos estar inseridos. A ideia de ‘antropologia reversa’ exige que imaginemos o seguinte: se ‘nós’ refletimos sobre ‘eles’, se criamos conceitos para interpretar a realidade ‘deles’, eles também refletem sobre ‘nós’, também criam conceitos para interpretar a ‘nossa’ realidade. No entanto, ‘nós’ criamos uma disciplina especializada para fazer esse trabalho – a antropologia como ensinada na universidade –, enquanto ‘eles’ não separam essa reflexão de suas próprias vidas. Num sentido mais largo, admitir uma antropologia reversa é considerar a reflexividade dos outros, é estabelecer uma espécie de ‘paridade epistemológica’ entre o observador e o observado, como propôs Viveiros de Castro (2002). (SZTUTMAN, 2009, p. 112 e 113).

Em um esforço semelhante àquele empreendido no presente texto, SZTUTMAN aposta nas contribuições que um novo olhar acerca de filmes e ideias de Jean

Rouch à luz de questões debatidas pela antropologia contemporânea pode trazer para a disciplina¹⁰³.

Como vimos, ainda que a partir de pontos de partida e caminhos distintos, Wagner e Latour defendem a busca por uma paridade epistemológica entre antropólogo e nativo, condição negada (muitas vezes implicitamente) na grande maioria dos estudos antropológicos. Podemos pensar que um esforço semelhante foi empreendido por Verger ao estudar as religiões de matriz africana. Vejamos a seguinte passagem abaixo, retirada do livro de Jérôme Souty (2011):

Existe um paradoxo: embora desconfiado da escrita e admirador do caráter oral das culturas iorubá, fon e afro-brasileiras, Verger acabou publicando um vasto e denso material sobre o assunto. Por que ele começou a transcrever com tanta perseverança segmentos inteiros da cultura oral iorubá (divisas e saudações, histórias divinatórias e mitológicas, encantamentos mágico-terapêuticos) para transformá-los num corpus escrito? Ulli Beier, que trabalhou com ele na Nigéria nos anos 1970, responde: as principais motivações do trabalho de Verger eram observar, coletar e registrar o vasto conjunto de conhecimentos orais associados a esses cultos para que as culturas letradas os respeitassem como respeitam as religiões que possuem um livro sagrado. Assim, ao reconstituir seus “arquivos orais”, Verger tentou dar maior legitimidade e visibilidade à cultura iorubá. Ainda nessa mesma linha, ele insistiu na riqueza da mitologia e do panteão iorubás – riqueza que, segundo ele, era equivalente à da mitologia da Grécia antiga, embora não desfrutasse do mesmo prestígio (SOUTY, 2011, p. 154).

Mas, diferente desses autores cuja preocupação envolve uma discussão teórica que extrapola suas próprias etnografias, o esforço de Pierre Verger no sentido de estabelecer uma paridade epistemológica entre as culturas africana e ocidental se insere, sobretudo, no contexto de um engajamento político e compromisso ético para com aqueles com quem ele convivia durante suas pesquisas, para os quais o termo amigo sempre soou mais adequado do que “nativo” ou “informante”.

A maneira como o conteúdo etnográfico é apresentado em *Dieux d'Afrique* e *Orixás*, através da combinação entre imagens e textos eminentemente descritivos, também sugere uma perspectiva antropológica que se esforça para estabelecer uma relação simétrica com as religiões iorubá, fon e afro-brasileiras uma vez que o autor não recorre a explicações externas (leia-se ocidentais) ou teorias abstratas construídas

¹⁰³ Ver: SZTUTMAN, Renato. A utopia reversa de Jean Rouch: de *Os mestres loucos* a *Petit à petit*. *Devires*, V. 6, N. 1, p. 108-125, jan/jun 2009.

dentro das universidades para dar conta do fenômeno. Vejo o uso de fotografias como uma tentativa de aproximação entre descrição e experiência etnográfica, experiência que está no campo do sensível e só pode ser “completamente” apreendida se sua descrição também passar por esse domínio¹⁰⁴. Essa perspectiva também se confirma ao ampliarmos nossa análise para o seu fazer etnográfico como um todo (vide sua história de vida apresentada no capítulo 1).

Sendo assim, vejo como maior ponto de convergência entre os autores em discussão nesse capítulo e Pierre Verger, a questão da paridade epistemológica entre os saberes nativos e o saber antropológico, cujos desdobramentos passam por novas formas de se pensar a relação antropólogo/nativo.

3.2 *Dialogismo, polifonia...* O que dizem os pós-modernos?

Como vimos no início do capítulo, os conceitos que serão discutidos a seguir fazem parte da agenda do pós-modernismo na antropologia. Portanto, para melhor compreendermos as estratégias discursivas em questão e a sua pertinência para a discussão da relação antropólogo/nativo no caso de Pierre Verger, é necessário voltar nossa atenção para os questionamentos por trás dessa corrente de pensamento. Abro um parêntese para prevenir o leitor: ainda que possamos nos referir ao pós-modernismo como uma corrente de pensamento, ele abarca uma produção bem diversa em termos de forma e conteúdo e seus autores nunca pretenderam consolidar um novo paradigma teórico para a disciplina. O que houve foi a reivindicação de um pioneirismo na formulação das críticas à etnografia. Eles podem ter sido responsáveis por sistematizá-las, mas o trabalho de Verger (entre outros tantos) por exemplo, denota a presença de questionamentos e experimentações semelhantes muito antes dos pós-modernos. Como bem observa George Marcus,

¹⁰⁴ É certo que, em *Orixás*, Pierre Verger expõe sua teoria acerca dos arquétipos de personalidade ligados aos orixás, mas acredito que isso não invalida o argumento exposto.

O que o pós-modernismo significa especialmente na antropologia é uma licença para criar um trânsito interessante entre as técnicas cognitivas da estética clássica e modernismos de vanguarda (como o modernismo literário do começo do século XX). Até hoje não há nenhum movimento inovador na chamada etnografia experimental que não tenha tido uma história anterior no modernismo. O que é novo (e talvez chocante) é o uso aberto das sensibilidades e técnicas modernistas que têm a ver com a reflexividade, colagem, montagem e dialogismo, dentro de um gênero empiricista com um forte apelo científico e para construir um conhecimento confiável sobre outras formas de vida. O conflito nos atuais trabalhos da chamada antropologia pós-moderna é entre as técnicas liberadoras deste momento e as cognições de uma sensibilidade modernista e o desejo permanente de relatar objetivamente uma realidade que é diferente daquela do antropólogo (MARCUS, 1994, p. 12)

Essa passagem do texto de MARCUS é sintomática no sentido de que lançar novos olhares para o trabalho de Verger à luz de algumas ideias do pós-modernismo pode ser um bom exercício analítico. É o que se pretende fazer nas páginas a seguir.

A coletânea *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (1986), organizada por James Clifford e George Marcus, é uma espécie de “livro-base”. Reúne ensaios de autores representativos originalmente apresentados em um seminário em Santa Fé (EUA) cujo tema central está ligado ao escrever etnográfico. Além dos próprios organizadores, participam da coletânea Mary Louise Pratt, Vincent Crapanzano, Renato Rosaldo, Stephen Tyler, Talal Asad, Michael Fischer e Paul Rabinow.

Um ponto de partida central, espécie de denominador comum entre os pós-modernos, é o questionamento de uma série de valores ligados à modernidade, principalmente no que diz respeito ao positivismo e à objetividade científica. Os limites e as possibilidades do discurso científico são colocados em jogo. Da mesma maneira, o desenvolvimento do campo científico no sentido de superar uma abordagem positivista acerca dos fenômenos sociais permitiu o próprio surgimento de uma antropologia visual. No cerne da antropologia praticada por Pierre Verger, como vimos, está um distanciamento em relação às teorizações que pretendem dar conta do fenômeno humano e, portanto, em relação à academicismos e intelectualismos de maneira geral. Sua leitura acerca das religiões de matriz africana está, em primeiro lugar, no campo do sensível.

Consciente dos pressupostos da linguagem escrita e de seus limites na constituição de um saber sobre o outro, Verger prefere, na medida do possível, se limitar à descrição e apresentação dos fatos brutos, bem articulados entre si e em seus contextos culturais e sociais. Suas análises retomam amplamente o ponto de vista dos atores. Ele se abstém de especulações intelectuais e apresenta poucas interpretações teóricas. Suas ressalvas à escrita, seu método de trabalho e de apresentação dos resultados, assim como seus trabalhos sobre as tradições orais iorubas e os mecanismos próprios da oralidade, convidam a uma reflexão sobre o paradoxo da etnografia como ciência escrita das culturas orais. As questões suscitadas por seu procedimento encontram maior receptividade hoje, quando certos processos que sustentam a produção textual na antropologia foram evidenciados e criticados.” (SOUTY, 2011, p. 137)

Quando SOUTY fala sobre uma maior receptividade atualmente no que diz respeito às questões suscitadas por seu procedimento antropológico, a referência ao conjunto de autores presente em *Writing Culture* é inevitável. De fato, a grande contribuição dos pós-modernos foi evidenciar e criticar certos processos que sustentam a produção textual na antropologia, como uma espécie de metaetnografia. De acordo com Wilson Trajano Filho,

Trata-se de uma coletânea importante e provocativa que recupera o fazer textos como uma dimensão esquecida no debate antropológico. Porém, mais do que recuperar esta dimensão, o livro denuncia e critica a ideologia da transparência da representação e da imediatez da experiência cujas conseqüências, entre outras, são reduzir o fazer etnográfico a uma simples questão de método e criar um modo de autoridade etnográfico que pretende ser factual e incontestável, quando na realidade é puramente retórico. Além disto, *Writing Culture* saudavelmente advoga uma concepção abrangente para a etnografia, uma dimensão ética para o fazer antropológico e uma ênfase nas instâncias específicas do discurso, em vez do foco na representação do mundo. Finalmente, o livro incentiva a experimentação na construção das etnografias, propondo o modelo do diálogo que sempre conduz à explicitação das diversas vozes que falam e do contexto das falas (TRAJANO FILHO, 1988, p. 135).

Assim como a antropologia simétrica latouriana, o tipo de reflexão proposta pelos pós-modernos coincide com um movimento em direção à própria sociedade ocidental e com uma certa sensação generalizada de que a vida social passava por transformações rápidas e profundas, o que exige da antropologia novas formas para a construção de conhecimento sobre o outro. Fenômenos como a expansão da comunicação e da influência intercultural reforçam a ideia de que a consciência etnográfica não é privilégio da sociedade ocidental, e isso diz respeito tanto à

produção quanto ao “consumo” do conhecimento sobre o outro, do conhecimento antropológico¹⁰⁵. Sendo assim, de acordo com CLIFFORD,

Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois – e muitas vezes mais – sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia (CLIFFORD, 2011, p. 41).¹⁰⁶

Dialogismo e polifonia, portanto, são estratégias textuais identificadas pelo pós-modernismo na antropologia como uma maneira que contribui para pôr em evidência as diversas vozes presentes no texto antropológico. Ora, a etnografia pressupõe uma relação com o Outro, mas a tendência é que os textos finais produzidos a partir da experiência etnográfica suprimam os aspectos dialógicos e situacionais. “(...) Os informantes – juntamente com as notas de campo -, intermediários cruciais, são tipicamente excluídos de etnografias legítimas” (CLIFFORD, 2011, p. 40).

Nesse sentido, a opção de Verger por utilizar fotografias em sua descrição etnográfica é responsável por conferir uma identidade ao Outro (ainda que sobretudo uma identidade exclusivamente visual, já que tanto em *Dieux d’Afrique* quanto em *Orixás* são poucos os fotografados cujos nomes aparecem nas legendas), em contraposição ao Outro generalizado que representa a totalidade de uma cultura em grande parte dos textos etnográficos.

¹⁰⁵ Vimos, também neste capítulo, que Roy Wagner também defende a ideia de que a reflexão antropológica não é um privilégio do ocidente. A diferença é que o ocidente criou uma disciplina específica chamada Antropologia para refletir sobre o Outro. Ver: WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

¹⁰⁶ Quando Clifford se refere aos paradigmas de experiência e interpretação, bem como aos paradigmas discursivos de diálogo e polifonia, o que está em jogo são modos de constituição da autoridade etnográfica. De acordo com José Reginaldo Santos Gonçalves, “A noção de ‘autoridade’ é usada não no sentido simplista de assinalar uma desigualdade (social, política) entre etnógrafo e nativo (e a conseqüente reivindicação de uma relação igualitária), mas no sentido de se pensarem as estratégias retóricas pelas quais o ‘autor’ (entendido não como um dado, mas como uma função) constrói a sua presença (ou ausência) no texto, assegurando em termos epistemológicos (mas também, ao mesmo tempo, em termos de poder) a legitimidade do seu discurso sobre aquele contexto social e cultural a ser representado. Desse modo, a ‘autoridade’ em questão não é apenas uma espécie de justificação para uma posição de superioridade do etnógrafo, mas na verdade é peça fundamental na própria constituição do texto e, simultaneamente, na articulação da experiência representada. Em outras palavras, é o próprio conhecimento etnográfico (e, simultaneamente, o ‘sujeito’ e o ‘objeto’ desse conhecimento) que é constituído por distintas estratégias de autoridade.” (GONÇALVES, 2011, p. 12-13)

Mas, ainda de acordo com Clifford, a etnografia não deve, necessariamente, apresentar a forma textual de um diálogo literal ou, ainda, constituir-se de citações apenas. O que está em jogo é pensar a etnografia e todo o processo de pesquisa enquanto uma negociação em andamento, e não como uma escrita monológica que pretende ser a representação legítima e definitiva de determinada realidade cultural ou mesmo do “ponto de vista nativo”.

O que me parece ser recorrente quando o assunto é o pós-modernismo no campo antropológico é a abertura para experimentações textuais, tendo a reflexividade como pedra de toque. Para George Marcus,

A mudança crucial (...) foram as posições assumidas na direção de uma reflexividade autocrítica do texto etnográfico. As discussões, por vezes calorosas, sobre o desejo de reflexividade marcam a abertura da tradição etnográfica para uma nova possibilidade, uma saída para a objetividade ideológica e uma necessidade de explorar as dimensões éticas, políticas e epistemológicas da pesquisa etnográfica como parte integral da produção do conhecimento sobre o outro. (MARCUS, 1994, p. 1994)

O trabalho de Vincent Crapanzano, *Tuhami: portrait of a Moroccan* (1980), é mencionado por Clifford (2011) como um exemplo digno de nota no que diz respeito à maneira sofisticada como o processo dialógico se apresenta no texto. De acordo com este autor, Crapanzano apresenta uma série de entrevistas nas quais qualquer separação nítida entre um eu que interpreta e um outro textualizado é rejeitada. A etnografia é colocada num processo dialógico no qual os interlocutores negociam ativamente uma visão compartilhada da realidade. Já o esforço de Michael Fischer (1985, p. 65) se deu no sentido de nortear sua pesquisa a partir de problemas definidos pelos próprios iranianos. Depois de identificados os problemas que lhe pareciam centrais, a religião e os sentimentos de perseguição, também optou por não se valer de definições pré-estabelecidas por teorias antropológicas e também se esforçou para que a colaboração de diversos atores iranianos se fizesse presente. Sua ideia era que o livro (*Iran: From Religious Dispute to Revolution*, publicado originalmente em 1979) trouxesse 2 introduções distintas: uma para americanos e outra para iranianos, o que foi rejeitado pelos editores. De acordo com o autor (1985, p. 65) sua antropologia aspira ser politicamente democrática, produzindo textos

etnográficos que sejam ricos o suficiente para dizer alguma coisa para o povo descrito e terem bastante sentido para despertar seu interesse.

Ainda a título de exemplo, Clifford (2011) também cita a obra coletiva *Piman Shamanism and staying sickness (Ka:cim Munkidag)* em função do seu esforço no sentido de fazer transparecer no texto o caráter coletivo de sua autoria. Sem qualquer distinção, aparecem na capa do livro como autores dessa obra os nomes de Donald M. Bahr, Iuan Gregório, David I. Lopez e Albert Alvarez. Três deles são índios *Papago*. Na folha de rosto aparecem suas “funções”: antropólogo, xamã, intérprete e editor, respectivamente. As estratégias textuais adotadas na tentativa expressa de transferir para um xamã as funções normalmente associadas à autoria incluem, por exemplo, uma separação nítida entre as vozes de Gregório e de Bahr, o que permite ao leitor distinguir enunciações individuais de generalizações culturais. Clifford (2011, p. 53) chama atenção para o fato de que o xamã aparece como a principal fonte da “teoria da doença” que é transcrita e traduzida em dois níveis separados por outros dois colaboradores *Papago*, Lopez e Alvarez.

Ainda de acordo com Clifford, a respeito das múltiplas vozes presentes em uma etnografia:

Esta possibilidade sugere uma estratégia textual alternativa, uma utopia da autoria plural que atribui aos colaboradores não apenas o status de enunciadores independentes, mas de escritores. Como uma forma de autoridade, ela deve ainda ser considerada utópica por duas razões. Primeiro, os poucos experimentos recentes de trabalhos de múltiplos autores parecem requerer, como uma força instigadora, o interesse de pesquisa de um etnógrafo que no fim assume uma posição executiva, editorial. A estratégia de autoridade de ‘dar voz’ ao outro não é plenamente transcendida. Segundo, a própria ideia de autoria plural desafia a profunda identificação ocidental de qualquer organização de texto com a intenção de um único autor. (...) Todavia, há sinais de movimento nessa área. Os antropólogos terão cada vez mais de partilhar seus textos, e, por vezes, as folhas de rosto dos livros, com aqueles colaboradores nativos para os quais o termo *informante* não é mais adequado, se é que algum dia o foi. (CLIFFORD, 2011, p. 52).

A questão da autoria dos textos etnográficos invoca uma longa discussão que extrapolaria os limites dessa dissertação. Cito apenas o trabalho *La chute du ciel: paroles d'un chaman Yanomami* (2010) de Bruce Albert, antropólogo francês, e Davi Kopenawa, xamã e líder Yanomami. De acordo com José Antônio Kelly (2013, p.

175), autor de uma bela resenha sobre a obra, a autoria é uma questão complexa no livro, um verdadeiro experimento. Enquanto Kopenawa é o narrador, autor da etnografia e o instigador do projeto, Albert é o autor da organização e dos esforços de tradução para que a experiência e o pensamento de Kopenawa se torne acessível ao grande público.

Nesse sentido, também é importante frisar que ao trazer para o texto alguns exemplos de trabalhos etnográficos experimentais, a intenção é apresentar ao leitor, ainda que de maneira bastante breve, uma pequena amostra da diversidade de trabalhos que, assim como *Dieux d'Afrique* ou *Orixás*, se propõem a problematizar certas bases constitutivas do pensamento antropológico. Inseridos no universo acadêmico, o esforço (bem sucedido, diga-se de passagem) dos pós-modernos se deu em direção à sistematização e difusão de seus questionamentos acerca do fazer etnográfico. No entanto, cabe a terceiros o esforço de depreender de trabalhos como o de Pierre Verger, que fez questão de se manter distante desse universo, valiosas contribuições para a disciplina antropológica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de duas importantes publicações, pude mergulhar em uma antropologia bastante peculiar e intuitiva, despretensiosa mas ao mesmo tempo comprometida e extremante rica. Com o objetivo de melhor compreendê-la no que tange à relação antropólogo/nativo, trouxe algumas idéias e autores que, ao meu ver, demonstravam o mesmo tipo de preocupação de Verger no que diz respeito a questões éticas, estéticas, políticas, epistemológicas e metodológicas do fazer antropológico.

A imagem/metáfora que persiste após muitas páginas e meses de reflexão é aquela mencionada na introdução desta dissertação. O desenvolvimento da antropologia se assemelha a um movimento espiral, por meio do qual trabalhos clássicos com frequência são retomados sob nova ótica, de maneira que possam oferecer contribuições valiosas para a disciplina. Com esse objetivo dei início à pesquisa. Se no começo dessa empreitada tinha apenas suspeitas com base na literatura existente, nesse momento posso afirmar que é grande a contribuição de Pierre Verger para pensarmos a antropologia nos dias de hoje. Posso, inclusive, afirmar que suas experiências e reflexões acerca da relação entre aquele que pesquisa e aquele que é pesquisado, questão central para as ciências humanas em geral, são de grande atualidade, a julgar pelos debates que se travam entre os especialistas.

Também vimos uma série de propostas pertinentes para se (re)pensar o fazer etnográfico e a relação antropólogo/nativo representadas sob as alcunhas de antropologia compartilhada, simétrica, reversa e pós-modernismo. Além daquilo que vimos em relação ao trabalho do próprio Verger, é claro. Embora muitos caminhos apontados pelos autores aqui discutidos se mostrem utópicos ao considerarmos o *modus operandi* das universidades e demais centros de pesquisa no que diz respeito a formatos, prazos, verba disponível e demais exigências feitas ao pesquisador, a antropologia só tem a ganhar não os perdendo de vista.

Não quero incorrer em um tipo de crítica saudosista e paralisante, muitas vezes atribuída ao posicionamento do pós-modernismo antropológico. Vivemos outros tempos e a antropologia deve se adaptar às condições impostas aos pesquisadores.

A trajetória de Pierre Verger é, sem dúvida, atípica. Desenvolver uma pesquisa ao longo de mais de 30 anos (ou quase 50, se extrapolamos o recorte aqui adotado), tal qual seu o trabalho acerca de religiões africanas e afro-brasileiras que resultou em *Dieux d'Afrique* e *Orixás*, entre outras publicações, já não é possível atualmente. Para a grande maioria dos antropólogos, sobretudo aqueles que assumiram a atividade docente nas universidades (vide as declarações de Roger Bastide presentes no primeiro capítulo), isso nunca foi possível. De qualquer maneira, a liberdade para estar em campo “permanentemente” lhe permitiu, em grande medida, romper com a hierarquia clássica entre antropólogo e nativo(s), uma das bases constituintes do pensamento antropológico.

Nesse sentido, vejo como questão-chave para a compreensão da relação antropólogo/nativo no trabalho de Pierre Verger a constante procura pelo estabelecimento de uma paridade epistemológica entre o saber nativo de um lado, e o antropológico de outro. Ainda que de maneira implícita, diferente de LATOUR (1994), WAGNER (2010) e ROUCH (1975) que teorizaram a respeito, essa questão sempre esteve no horizonte da obra de Verger. A seguir, retomo dois argumentos utilizados no capítulo anterior, mas também chamo atenção para o capítulo 1, no qual na descrição de sua peculiar trajetória como pesquisador transparece a preocupação com o que outrora foi chamado de paridade epistemológica. Em primeiro lugar, convoco um relato de Ulli Beier, que trabalhou com Verger na Universidade de Ifé (Nigéria), citado por SOUTY (2011). De acordo com Beier, uma das grandes motivações de Verger ao se dedicar à transcrição de um vastíssimo conjunto de elementos da cultura oral iorubá, era dar a ela maior visibilidade e legitimidade de maneira que fosse respeitada assim como as outras religiões e tradições mitológicas que possuem livros sagrados o são.

Em segundo lugar, faço referência às características de suas pesquisas antropológicas a partir das duas obras privilegiadas nesta dissertação. *Dieux d'Afrique* (1954) e *Orixás* (1981) apresentam um conteúdo etnográfico que combina imagens e textos eminentemente descritivos, sem recorrer a explicações externas (leia-se ocidentais) ou teorias abstratas construídas dentro das universidades para dar conta do fenômeno. No que diz respeito às fotografias, vejo seu uso como uma tentativa de aproximação entre descrição e experiência etnográfica, experiência que

está no campo do sensível e só pode ser “completamente” apreendida se sua descrição também passar por esse domínio.

Assim como Jean Rouch, Pierre Verger soube ampliar conscientemente o papel desempenhado pelo uso de imagens em suas pesquisas num esforço para descolar seu projeto antropológico de um objetivismo científico que torna a relação antropólogo/nativo uma experiência fria, burocrática e contraproducente. Nesse sentido, a antropologia visual se mostra um caminho não só possível mas bastante fecundo para inovações e experimentações. Uma passagem da entrevista concedida por Verger a Emanuel Garrigues em 1991, já citada no capítulo 2, ilustra muito bem como o uso do recurso fotográfico atuava na construção de relações menos frias e superficiais entre quem pesquisa e quem é pesquisado, resultando em benefícios inestimáveis para suas pesquisas.

No decorrer da minha pesquisa, a fotografia, que é minha ferramenta de trabalho, prestou um auxílio inestimável e foi um meio de comunicação indispensável com aqueles em cujo país eu estava trabalhando. Imagens feitas no Brasil durante certas cerimônias resultaram imediatamente no estabelecimento de relações amigáveis e em uma atmosfera de interesse e simpatia, sem a qual eu não poderia ter realizado o meu trabalho. Ao substituir a expressão verbal do pensamento pela fotografia, a representação visual assumiu a condição de uma linguagem perfeitamente assimilada por todos. Mais que discursos abstratos, a fotografia permitia mostrar aos africanos que seus parentes no Brasil, sobre os quais eles não ignoravam que haviam partido em cativeiro para terras distantes e nunca ouviram falar a respeito, mostravam sempre uma grande fidelidade às crenças de seus antepassados. Daomeanos e nigerianos viram que objetos simbólicos usados nos cultos, assim como a forma de certas cerimônias, era muito próxima dos seus próprios costumes. Eles estavam todos convencidos de que as fotografias haviam sido tiradas em uma aldeia vizinha, e tive que chamar atenção para certos tipos mestiços com o tom da pele mais claro e para as diferentes roupas que podiam ser vistas nas fotografias.

Na minha volta ao Brasil, as fotografias mostraram aos meus amigos que eram descendentes de africanos certas características da terra de seus antepassados que freqüentemente ouviam os mais velhos contar. Da mesma maneira, semelhanças foram encontradas em certos rostos e vários detalhes demonstraram que o ritual adotado em suas cerimônias havia permanecido fiel ao seu país de origem.

Assim, a fotografia tornou-se um intermediário incomparável e contribuiu para o restabelecimento de um sentimento fraterno entre os membros de um mesmo grupo humano dispersos pelas circunstâncias entre dois continentes. Reconheço que por muitas vezes negligenciei o aspecto estético em favor da espontaneidade das expressões e das cenas a serem fotografadas; Já a qualidade das fotografias, foi prejudicada em função das condições climáticas e técnicas desfavoráveis que me vi obrigado a enfrentar (VERGER, 1954b, p. 434 e 468 – tradução minha).

A antropologia visual não é o único caminho, sem dúvida. Vimos ao longo da dissertação algumas abordagens igualmente fecundas, das quais procurei me apropriar para entender o trabalho de Pierre Verger e, dessa maneira, trazer alguma contribuição para a disciplina antropológica. Mas, além de olhar para o passado, revisitando etnografias sob novas perspectivas capazes de oxigenar o debate antropológico, é crucial olharmos para o futuro. Olhar para o incerto, o desconhecido, o caminho que ainda não foi trilhado, pois, afinal, foi essa a aposta de Pierre Verger e dos responsáveis pelas mais interessantes produções da antropologia, dentre os quais certamente também estão Roy Wagner, Bruno Latour e Jean Rouch, assim como alguns dos autores identificados pelo pós-modernismo antropológico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotos e palavras, do campo aos livros**. In: Portal da Fotoetnografia do Grupo de Pesquisa Fotografia e Fotoetnografia: Arte e Antropologia. 2004, Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/fotoetnografia/textos/texto_achutti.pdf> Acesso em 22 de janeiro de 2013.

AGUIAR, Josélia. **O corpo das ruas: a fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia Iorubá**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOULER, Jean-Pierre Le. **Pierre Fatumbi Verger: Um homem livre**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX** / James Clifford; organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. **Writing culture: the poetics and politics of ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986.

COLLIER, John. **Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa**. São Paulo: EPU : EDUSP, 1973. 208p.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. 248p.

FATORELLI, Antonio. Fotografia e modernidade. In: SAMAIN, Etienne. (org.) **O fotográfico**. 2ª edição. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

FRANCE, Claudine de. **Cinema e Antropologia**. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 1999.

FISCHER, Michael. Da antropologia interpretativa à antropologia crítica. In: **Anuário Antropológico/83**. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1985.

GAMA, Elizabeth Castelano. **Mulato, homossexual e macumbeiro: que rei é este? Trajetória de João da Gomeia (1914-1971)**. Dissertação de mestrado. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, 2012.

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

GONÇALVES, Marco Antônio. Encontros “encorporados” e conhecimento pelo corpo: filme e etnografia em Jean Rouch. **Devires**, V. 6, N. 2, p. 28-45, jul/dez 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. Apresentação. In: CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX / James Clifford**; organizado por José Reginaldo dos Santos Gonçalves. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

GOLDMAN, Márcio; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Simetria, Reversibilidade e Reflexividade**. Disponível em: <http://nansi.abaetenet.net/Home/simetria-reversibilidade-e-reflexividade>. Acessado em 23/05/13.

GURAN, Milton. Fotografia e pesquisa antropológica. In: **Caderno de textos – ANTROPOLOGIA VISUAL**. Rio de Janeiro: Museu do Índio. Setembro de 1987.

_____. **Agudás: Os "brasileiros" do Benin**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/EGF - Editora Gama Filho, 2000.

KELLY, José Antônio. KOPENAWA, David e ALBERT, Bruce. La chute du ciel: paroles d'un chaman Yanomami. In: **Revista de Antropologia da UFSCar**, V. 5, nº 1, jan-jun., pp. 172-187, 2013 (resenha).

KOPENAWA, David e ALBERT, Bruce. **La chute du ciel: paroles d'un chaman Yanomami**. Paris: Terre Humain, Plon. 2010.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Anhembi, 1957.

LÜHNING, Angela. **Pierre Fatumbi Verger e sua obra**. Revista Afro-Ásia, Salvador, nº21-22, 1998-1999, p. 315-364.

_____. (org.). **Verger/Bastide: dimensões de uma amizade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MALYSSE, Stéphane Rémy. Um olho na mão: imagens e representações de Salvador nas fotografias de Pierre verger. **Revista Afro-Ásia**, nº 24, 2000, p. 325-366.

MEAD, Margareth. e BATESON, Gregory. **The Balinese Character: A Photographic Analysis**. New York, The New York Academy of Science, 1942.

NOBREGA, Cida; ECHEVERRIA, Regina. **Verger: um retrato em preto e branco**. Salvador: Corrupio, 2002. 481 p.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem em foco nas Ciências Sociais. In: **Escrituras da imagem**. São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. In: **Mana**, V. 14, pp. 455-475, 2008.

_____. O uso da imagem na Antropologia. In: SAMAIN, Etienne.

(org.) **O fotográfico**. 2ª edição. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

NUCCI, Priscila. **Odisseu e o abismo: Roger Bastide, as religiões de origem africana e as relações raciais no Brasil**. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2006.

OMAR, Arthur. **Antropologia da Face Gloriosa**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

PÔSSA, Cláudia Maria de Moura. **O toque Verger: estudo da obra fotográfica de Pierre Verger**. Resumo dos resultados da pesquisa desenvolvida para elaboração de tese do programa de doutorado “Fotografía y Vídeo”, da Facultat de Belles Artes, Universitat de Barcelona, tese sob a orientação da Dra. Maria Dolors Tapias Gil, defendida em janeiro de 2007. Disponível em:
<http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com_content&task=view&id=60&Itemid=556> Acesso em 18 de novembro de 2013.

RABINOW, Paul. Representações são fatos sociais: modernidade e pós-modernidade na antropologia. In: BIEHL, João Guilherme (org.). **Antropologia da Razão**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ROLIM, Iara Cecília Pimentel. **O olho do rei: imagens de Pierre Verger**. Dissertação de mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2002.

_____. **Primeiras imagens: Pierre Verger entre burgueses e infrequêntáveis**. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

ROUCH, Jean. The Camera and the Man. In: **Principles of Visual Anthropology**. New York/La Haye: Mouton de Gruyter, 1975, pp. 83-102.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SAMAIN, Etienne. Apresentação: um espelho surpreendente. In: SAMAIN, Etienne. (org.) **O fotográfico**. 2ª edição. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

SANTOS, Juana Elbein dos. Pierre Verger e os resíduos coloniais: o “outro” fragmentado. In: **Religião e Sociedade**, nº 8, 1982, pp. 11-14.

SILVA, Mateus Araújo (Org.). **Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil**. Belo Horizonte: Balafron, 2010.

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

SZTUTMAN, Renato. A utopia reversa de Jean Rouch: de *Os mestres loucos* a *Petit à petit*. **Devires**, V. 6, N. 1, p. 108-125, jan/jun 2009.

_____. Apresentação. In: SZTUTMAN, Renato. **Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

TACCA, Fernando Cury de. **Imagens do Sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

TAUSSIG, Michael. **Mimesis and Alterity, a Particular History of the Senses**. Nova York, Routledge, 1993.

TRAJANO FILHO, Wilson. Que barulho é esse, o dos pós-modernos?. **Anuário Antropológico**, Rio de Janeiro, V. 86, pp. 133-151, 1988.

TURIBA, Luís. Coco Be Lefó Axé Verger. In: **Bric a Brac**, Brasília, nº IV, 1990, pp. 78-82.

VERGER, Pierre. **50 anos de fotografia**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2011.

_____. **Dieux d'Afrique**. Paris: Paul Hartmann, 1954.

_____. **Dieux d'Afrique**. Paris: Revue Noire, 1995.

_____. Ethnographie et Photographie. In: **Câmera**, Lucerne (Suíça), nº 10, 10 de outubro de 1954, pp. 434-45 e pp. 468-9.

_____. Etnografia Religiosa Iorubá e Proibidade Científica. In: **Religião e Sociedade**, nº 8, 1982, pp. 3-10.

_____. **Nota sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. **Orixás: os deuses iorubás na África e no novo mundo**. 5ª edição. Salvador: Corrupio, 1997. 295 p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O que pretendemos é desenvolver conexões transversais. In: SZTUTMAN, Renato. **Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

INTERNET

Site do Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA. Disponível em:
<http://www.ceao.ufba.br/2007/apresentacao.php> > acessado em 10/03/14

Wikipédia. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Wiki> - acessado em 25/09/13.