

**IMAGEM, ORALIDADE E ESCRITA:
UMA ANÁLISE DA TRAJETÓRIA
DE PIERRE FATUMBI VERGER**

SOUTY, Jérôme. *Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático*. Tradução Michel Colin. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011. 448 p.

O tema do livro de Jérôme Souty é a “vida-obra” de Pierre Fatumbi Verger. Trata-se, com algumas diferenças, da versão em português de livro publicado na França, em 2007. Para a publicação brasileira, o autor incrementou e modificou o texto original, reduziu as imagens e, nesta edição, desaparece o prefácio de Jean-Paul Colleyn. O livro é uma adaptação da tese de doutorado de Souty, de entrevistas que realizou com Verger, em 1993 e 1994, e de pesquisa documental sobre a vida e obra do “fotógrafo-etnólogo”.

Pierre Verger, nascido em Paris, em 1902, e “renascido” na África, em 1953, com o nome de Fatumbi, foi autor polifacético, com notáveis trabalhos em variados campos. A sua trajetória uniu a experiência do fotógrafo com a do etnógrafo, do etnólogo, do antropólogo, do historiador e também do iniciado e profundo conhecedor da cultura iorubá. A matéria-prima de seu trabalho fotográfico era o cotidiano material, simbólico e imaginário dos homens das mais diversas

culturas, tendo optado por retratar, mais especialmente, a cultura negra da África e do Brasil, que se tornou o objeto de suas pesquisas e de seus trabalhos escritos. Verger fez da própria vida solitária uma experiência limite. Sua obra desdobrou-se em função da diversidade de culturas com que manteve contato e da expressividade dos indivíduos e rituais estudados. Em seu conjunto, compõe um privilegiado panorama construído a partir de singular posto de observação: é inegável o entrelaçamento da vida com a obra. Compreender sua obra implica partir de múltiplas relações e conexões, saber como ocorreu seu envolvimento com a fotografia, acompanhar como seu olhar evoluiu com o passar dos anos, saber como se deu seu envolvimento com a cultura afro-brasileira e africana, assim como refletir sobre os procedimentos que adotou em suas pesquisas. Implica, ainda, mapear suas influências e perceber como sua produção insere-se na história da fotografia mundial e da etnografia.

Segundo Souty, o propósito de seu livro é analisar a vida e a obra de Pierre Fatumbi Verger a partir do tríptico imagem-oralidade-escrita. Alcançar a abrangência a que o autor se propõe é uma tarefa quase impossível e o resultado acaba por privilegiar alguns aspectos. Mesmo que a publicação, com 448 páginas, impressione por sua extensão, assim como pela constatação do cuidado com que Souty se debruçou sobre documentos diversos – em suas palavras, “fontes visuais, orais e escritas” (p. 13) – diante da dificuldade de abarcar tudo em um único trabalho, o Verger fotógrafo fica menos em evidência do que o Verger etnógrafo e especialista na cultura iorubá. Fica claro, ao longo da leitura, que o autor opta por entender e refletir sobre as especificidades e opções metodológicas de Verger como pesquisador. Pode-se notar esta escolha, inclusive, pela redução do número de imagens na edição brasileira. Enquanto na publicação original encontram-se 140 fotos de autoria de Verger, na brasileira aparecem apenas 22, que servem como simples ilustrações mais do que apoio e sustentação do tríptico pretendido.

Saliente-se que a abordagem de Souty é muito bem-vinda. Como o aspecto científico da obra de Verger tem sido ainda pouco explorado, é de grande interesse o ponto de vista de alguém como Souty, que pesquisa

culturas e religiões afro-brasileiras. A partir da dimensão particular e do alcance da experiência de Pierre Verger, o autor, nesta espécie de etno-biografia, busca uma reflexão mais geral sobre os métodos e pressupostos da “ciência do outro”. A trajetória de Verger questiona, de maneira profunda, esta ciência e convida a reavaliar seus métodos e a reconsiderar seus postulados. Graças a este trabalho, muitas questões podem ser evidenciadas.

Souty acompanha, de forma não cronológica, o percurso de Pierre Verger, buscando formar o todo com base em variadas entradas. O livro, além da abertura e da conclusão, está subdividido em dez capítulos temáticos que provocam ecos uns nos outros, abrindo possibilidades de questionamentos e leituras. O autor apresenta questões importantes para um pesquisador de campo, com reflexões sempre baseadas nas opções de Verger ao longo de sua vida. Os primeiros capítulos partem da descrição da profunda relação de Verger com a fotografia a fim de traçar um paralelo com a etnografia e explicitar a influência de suas escolhas fotográficas em seu trabalho de campo. Progressivamente, há um adensamento teórico e os capítulos finais são dedicados ao aprofundamento das questões metodológicas, epistemológicas e éticas, levantadas desde a descrição do trajeto de Verger, de sua trans-

formação de fotógrafo em etnógrafo, etnólogo, antropólogo, historiador e babalaô. Os títulos que o autor utiliza para os capítulos explicitam por si só a ênfase dada a cada momento da obra.

Interessado em refletir sobre os procedimentos adotados por seu retratado na construção de sua obra, bem como em compreender suas motivações, Souty utiliza o fotógrafo como porta de entrada para pensar sobre as técnicas de pesquisa e o trabalho de campo do etnógrafo. Parte de alguns dos aspectos que constituem a singularidade do trabalho fotográfico de Verger – tais como privilegiar a espontaneidade das expressões e das cenas, buscar uma imagem não marcada por uma composição estudada – para tentar entender suas opções metodológicas, seu “método instintivo”. Afirma que a técnica de “fotografia pelo inconsciente” de Verger “é indissociável do tipo de câmera que ele usa” (p. 21) contrastando seu olhar, a partir de uma Rolleiflex, com o de Henri Cartier-Bresson, que optou por uma Leica. Ao abordar o fotógrafo, o autor busca decifrar aspectos do trabalho do etnógrafo – tais como tentar conhecer a realidade sem passar por perguntas e hipóteses, visar a um registro o mais próximo possível do observado, sem a obrigatoriedade de explicações teóricas. Os mesmos requisitos mobilizados na vivência fo-

tográfica são despendidos na prática etnográfica. Souty relaciona os procedimentos de Verger aos de Lydia Cabrera e Roger Bastide, considera que a riqueza dos resultados obtidos é, em larga medida, fruto da qualidade das relações humanas estabelecidas no campo e discute as condições éticas e epistemológicas da produção de saber.

A questão da alteridade, central na antropologia e na etnologia, é também introduzida por Souty a partir do fotógrafo. O autor apresenta a relação do fotógrafo com “o outro” antes de passar à relação do etnógrafo com o outro. As questões vinculadas à restituição direta do saber aos próprios observados, pertinentes à etnografia, são trazidas pelo autor que ressalta a facilidade de, por meio da imagem, compartilhar o conhecimento com o outro e acentua o papel de mensageiro cultural, assumido por Verger. Imagens mostradas, trocadas, compartilhadas permitem estreitar ligações e aproximar simbolicamente africanos e membros da diáspora, integrantes da mesma família cultural, que viviam afastados e sem notícias uns dos outros. Sobre esta questão, Souty indica a discrepância em relação às concepções de Melville Herskovits e argumenta que posturas assumidas por Verger têm pontos em comum com preceitos defendidos mais tarde pela sociologia compreensiva e pela etnometodologia.

O livro *Dieux d'Afrique*, de 1954 – reeditado em 1995 – aparece com destaque, no texto. Para Souty, aqui Verger “privilegiou o aspecto documental das cenas” e, em relação à edição original, “os reenquadramentos permitiam focar a informação – com frequência em detrimento da estética” (p. 123). Uma ressalva merece ser feita em relação a algumas das observações de Souty. Pensadas em sua época, não parece tão evidente que a edição de 1954 tenha menos apuro estético que a de 1995. Os reenquadramentos que o fotógrafo utilizou – a boneca do livro foi elaborada pelo próprio Verger – eram usuais em seu trabalho. A “regra” de nada cortar do quadro original – muito inspirada na postura de Cartier-Bresson, que chegava a deixar uma margem negra em suas cópias para evidenciar o uso do negativo completo – não parece ter sido tão importante para Verger. Em variadas ocasiões, fez um novo enquadramento de suas imagens, com intuito estético, às vezes para mudar o formato quadrado da Rolleiflex para o de paisagem ou de retrato.

Souty menciona que algumas fotos do projeto inicial de *Dieux d'Afrique* foram retiradas devido a escrúpulos de Verger, acirrados pelas reações provocadas pelo material publicado por Henri-Georges Clouzot (pp. 330-331).¹ Seria interessante que

o leitor soubesse que a foto que divide o oitavo e nono capítulos é uma das censuradas, poderia assim ter uma ideia mais clara sobre o impacto visual das mesmas nos anos 1950.

Souty destaca a originalidade da narrativa visual de *Dieux d'Afrique*, feita por meio de dípticos e séries, e assinala a forte articulação entre imagem e escrita. Ao falar sobre esta publicação, o autor apresenta um díptico – composto de uma foto feita na África (p. 114) e outra na Bahia (p. 115) – que, mesmo não sendo do *corpus* do livro, exemplifica bem o que o texto descreve. Este é o momento em que Souty melhor articula a sua argumentação com as imagens que utiliza. As fotos, ao serem colocadas lado a lado, evidenciam muitas de suas observações. Se, individualmente, cada uma exemplifica a troca de olhares entre fotógrafo e fotografado, o que Souty chama “olhar compartilhado” (p. 60), por outro lado, a justaposição convida a uma comparação. A mesma cena se repete de um lado e de outro do Atlântico. No caso, embora sejam cenas de rua e não cenas rituais, as imagens revelam, além da semelhança de posturas corporais e de expressões, uma similitude cultural. A narrativa visual, neste espelho, vai além

¹ Em 1951, Henri-Georges Clouzot havia publicado o livro *Le cheval des dieux* e

também uma reportagem fotográfica intitulada “Les possédés de Bahia”, na revista *Paris Match*, com fotos de sacrifícios e cerimônias sangrentas acompanhadas de legendas e comentários sensacionalistas.

do que o próprio Souty indica. As imagens, isoladas, parecem espontâneas e podem dar a impressão de ser de fácil realização, abolindo a necessidade de competência e especialização. Porém, o díptico faz saltar à vista as semelhanças – composição, escolha da luz, ângulo da tomada etc – e, portanto, revela nuances sobre sua prática que exigem matizar a afirmação de que o fotógrafo “não procura [...] delimitar e compor uma imagem de forma consciente” (p. 22). Nas fotos de acontecimentos do mundo, a composição da cena não está sob o domínio total do fotógrafo e é aí, sobretudo, que as sutilezas da autoria devem estar presentes e, mais do que nunca, são decisivas.

As complexas questões envolvidas no registro escrito de uma cultura oral e na circulação das informações são introduzidas por Souty por meio da descrição da própria dificuldade inicial de Verger em fazer a transição da imagem para a escrita, assim como dos desafios que enfrentou ao tentar fazer a versão escrita de uma cultura baseada na oralidade. A transição para a escrita, com consequente distanciamento da fotografia, é inseparável da passagem para a posição de etnógrafo e etnólogo. Souty reforça a escolha de Verger por uma etnografia que busca, na escrita, preservar, ao máximo, a tradição oral sem contaminar suas observações com tentativas de explicar o obser-

vado. Analisa ainda sua passagem para a etnologia e a antropologia, com a adoção de conceitos como “arquetipos de personalidade” e “transe de expressão”.

Souty explicita vários paradoxos vivenciados por Verger. Apesar de admirador da resistência cultural e da capacidade de sobrevivência e adaptação das culturas afro-americanas, ele não se interessou pelos sincretismos nas formas modernas e chegou a defender uma reinvenção da tradição africana e atuar em prol da mesma – por exemplo, no papel que desempenhou na criação do Axé Opô Aganjú. O autor discute as tensões entre um imaginário da África e uma África imaginária e indaga se a introdução da escrita fragiliza a transmissão do saber, entendido como um saber vivo, apesar de assegurar uma conservação abstrata deste mesmo saber.

Souty apresenta o jovem Verger apenas na metade do livro, quando lança mão de uma leitura do seu percurso como análogo a uma iniciação. Segundo o autor, sua vida pode ser dividida em três fases: até 1932, fase da separação, o fotógrafo dedica-se a fugir de sua família e de seu meio social, a desapegar-se de seu universo cultural; a seguir, de 1932 a 1946, fase da marginalização, ele procura fugir de si mesmo, dissolvendo sua antiga personalidade social no anonimato e mudando de nome; finalmente, passa à fase da agregação

quando, fascinado pelo mundo negro, identifica-se com os afro-brasileiros e integra-se aos poucos na família brasileira do candomblé (p. 236). Souty recupera seus passos iniciais em direção ao mundo negro e indica, como marco inicial, o fascínio que o *Bal Nègre* da rua Blomet exerce. Posteriormente, é Mãe Senhora, do Axé Opô Afonjá, quem propicia a Verger uma família simbólica, com ramificações na África (p. 268).

De forma análoga ao que ocorreu com Verger, a partir da metade do livro, quando aborda suas iniciações, Souty distancia-se do fotógrafo. Os capítulos finais são totalmente dedicados aos assuntos relativos à cultura e às religiões afro-brasileiras e africanas. O autor vai mesclando a vida-obra de Verger a reflexões suas em um texto minucioso que reconstrói as diversas iniciações, incluídas as que têm lugar em sociedades secretas, como a dos eguns. Detém-se mais demoradamente na sua iniciação como babalaô, que propiciou o nome Fatumbi, adotado por Verger. Esta iniciação está vinculada às pesquisas de plantas e histórias orais, bem como à aprendizagem da adivinhação por Ifá, tarefas que ocupam a atenção do pesquisador a partir de então. O autor chama a atenção para o longo tempo despendido na preparação do livro de etnobotânica *Ewé*, publicado apenas em 1995, e retorna a questões relativas à oralidade, ao “verbo atu-

ante”. Aspectos da cultura iorubá, ligados ao feminino e ao masculino, também são abordados. Conforme Souty, em uma inversão paradoxal, Verger passa de iniciado a iniciador e, depois de sua morte, é alçado ao “status de ancestral venerado no culto aos eguns” (p. 322). Contudo, o autor, apesar de anteriormente delimitar um período específico para a “fase marginal” de Verger, reconhece que “sempre foi um pouco marginal, recusava-se a se situar no interior de um grupo social ou profissional, do campo artístico ou científico” (p. 323) e que, mesmo no candomblé, não assumiu funções litúrgicas.

A questão do segredo é abordada em suas diferentes facetas. O autor busca penetrar nas diversas funções do segredo, funções rituais, simbólicas, protetoras, de socialização e de poder. Desdobra, na obra de Verger, o segredo em suas relações com a iniciação, a adivinhação, o uso de plantas e as sociedades secretas. Souty afirma que a imponente obra científica parece indicar que a iniciação não levou Verger ao silêncio total. Seu texto explicita as tensões que existem entre a revelação escrita e a transmissão ritualizada e iniciática do conhecimento e a perturbação que a escrita traz a esta. Sem apresentar uma resposta definitiva, relativiza a questão do “trair a confiança” ao lembrar que segredo muitas vezes não é o escondido, mas aquilo que não se sabe ver.

O segredo pode ser entendido como experiência vivida em sua singularidade, que não é acessado nem revelado pela escrita. No caso específico de Verger, afirma que jamais escrevia sem ter em mente o interesse dos próprios envolvidos.

As questões relativas à alteridade e à identidade sempre retornam ao texto do autor. Ao refletir sobre estas questões, aborda o transe. Souty compara a postura de Verger à de outros estudiosos como Alfred Métraux e Michel Leiris, que vinculam o transe a certa teatralização, e conclui que o posicionamento de Verger é revelador de uma posição epistemológica. O transe seria algo *sui generis*, autêntico, e como tal deveria ser estudado. Interessado em compreender os desdobramentos do eu, Souty, mesmo correndo o risco de generalizar, acredita ser a posição cultural do brasileiro mais aberta para a multiplicidade e a ambiguidade que a dos europeus em geral. De acordo com sua argumentação, pouco a pouco, a alteridade torna-se parte constitutiva da identidade de Verger, múltipla, com tensões, mas não necessariamente contradições. Souty conclui que diminuir a distância do outro não conduz necessariamente a uma perda da objetividade. O autor advoga as vantagens do procedimento iniciático adotado por Verger, pois a redução da distância do outro propiciaria um acesso ao saber e ao conhecimento

mais aprofundado. Mas não pretende tal procedimento como método sistemático.

Para Souty, Verger foi um precursor. Sua maneira de pesquisar encontra ressonância na antropologia interpretativa, na “descrição densa”, na crítica pós-moderna e desconstrutivista americana e também na antropologia reflexiva. Seus questionamentos coincidem com os da antropologia dos objetos próximos e exigem repensar a distância mantida pelo pesquisador, sua participação e sua legitimidade. Menciona que os procedimentos de Verger parecem quase um “antimétodo”, mas que a qualidade dos resultados científicos valida inteiramente suas escolhas: “Sua vida-obra pode ser lida, enfim, como uma crítica ao etnocentrismo ocidental, portanto ao logocentrismo e ao escriptocentrismo” (p. 419).

Concordando com Verger, Souty afirma que não há como compreender as pessoas sem tentar compartilhar sinceramente seus modos de viver, seus valores, sem sentir por elas uma forma de empatia. Alega que, no mínimo, é necessário imergir na cultura e, portanto, por em risco a própria personalidade, caso contrário, não se ultrapassa um olhar superficial e etnocêntrico. É necessário certo desprendimento de si e abertura a uma alteridade íntima, ou seja, descobrir o outro em si.

O texto de Souty evidencia seu

encantamento e admiração, embora não deixe de indicar os paradoxos das escolhas de Verger e identifique em sua obra uma dimensão nostálgica, além de certo romantismo, assim como uma visão um pouco idealizada do candomblé e da harmonia racial na Bahia (p. 421).

O perfil desenhado pelo autor privilegia o pesquisador. Ao adotar conceitos vindos da etnografia, da antropologia e da etnologia, a inserção de Verger neste campo do conhecimento está meticulosamente tratada. Uma vez que Souty se propõe a abordar a vida-obra de Verger, o que inclui fazer uma análise detalhada da obra científica, bem como da obra artística, algumas observações devem ser feitas.

O tratamento dispensado à obra historiográfica, no texto de Souty, fica um pouco fragilizado. O autor não se debruça nela com o mesmo empenho com que o faz sobre a obra etnográfica: apenas mantém a leitura de João José Reis, que utilizou o termo “fotografismo” ao vincular a maneira de o pesquisador escrever história à escrita fotográfica. Ao não pensar conceitualmente com ferramentas da própria história, algumas questões mais complexas não são pontuadas.

Embora se detendo bem mais na obra fotográfica, uma situação análoga ocorre: os fatos são apresentados sem a mesma costura coesa que marca o tratamento dispensado ao estudioso das culturas iorubás. A re-

flexão sobre a obra fotográfica é um pouco oblíqua. O estético e o científico não foram analisados de forma equipotente. Basta observar que o autor apresenta uma “ícono-bibliografia completa da obra de Pierre Verger” (p. 441) que não contempla as inúmeras publicações do fotógrafo em revistas.

O papel secundário da fotografia, em sua abordagem, pode ser também constatado quando o autor divide em “fases” a vida de Verger e caracteriza os anos de 1932 a 1946, ou seja, a fase anterior à Bahia, época em que atuava como fotógrafo, mas não como etnógrafo, como “fase de marginalização” marcada pela “vontade de se manter incógnito” e pela “rejeição a qualquer forma de reconhecimento” (p. 247). A argumentação de Souty parte do fato de Verger ter publicado, em meados dos anos 1930, uma série de fotos no jornal inglês *Daily Mirror* com o pseudônimo de “Lensman”, e associa esta ocorrência à busca de anonimato. Ora, o episódio poderia ter uma interpretação distinta e o fotógrafo destes anos, ao contrário do que afirma Souty, não parece estar buscando o anonimato. O próprio Verger apresenta, em seu conhecido livro *50 anos de fotografia*,² uma leitura alternativa: ele publicou no jornal inglês fotografias feitas em viagem ao redor do mundo financiada

² Pierre Verger, *50 anos de fotografia*. Salvador: Corrupio, 1982, p.95.

pelo *Paris-Soir* e este periódico francês tinha seu escritório londrino no mesmo prédio do *Daily Mirror*. Possivelmente, diante desta situação, a empresa e/ou o fotógrafo não acharam conveniente que constasse o nome do autor das imagens. Foi um episódio pontual. Além disto, no período indicado por Souty como da busca de anonimato, Verger publicou muito, tanto em revistas como em livros, e sempre procurou assinar suas imagens.

Pensar a obra fotográfica significaria, entre outras coisas, observar as conexões, antecedentes e consequências de seu trabalho, visualizar as implicações entre fatos aparentemente desconexos, mas que encontram relação, por vezes, direta. Conforme o próprio Souty afirma, Verger não era um “analfabeto” em imagens. Mas como se “alfabetizou”? Refletir sobre isto levaria a tornar evidentes as influências em sua formação estética. Verger não estava tão isolado.

A obra fotográfica de Verger é uma poderosa síntese de impulsos e ideias artísticas diversas. Seu trabalho é fruto de interação pessoal e coletiva com o entorno social, político e cultural ao qual pertencia e responde às inquietudes dos grupos aos quais esteve vinculado. Na sua formação como fotógrafo, não podem ser minimizadas as influências da familiaridade com o mundo gráfico, das experiências com o grupo de Jacques

Prévert, surrealista dissidente, do trabalho junto ao grupo de etnólogos do *Musée du Trocadéro* e da sua participação junto ao grupo de artistas, arquitetos e fotógrafos de *studios* relacionados com a *nouvelle vision* fotográfica francesa. Uma afinidade essencial entre estes grupos é que neles debatia-se a função da imagem enquanto discurso sobre o outro. Verger soube equacionar estas confluências a sua maneira.

A percepção da influência dos *studios* permitiria entender não apenas as fotos iniciais de Verger como uma experimentação em uma das vertentes da “nova visão”. Apesar de Souty mencionar (p. 54) a vinculação direta de Verger a René Zuber,³ um dos principais representantes da “nova objetividade”, em Paris, ele não se serve desta referência ao falar dos “ângulos muitas vezes inovadores e originais” de algumas das tomadas do *Dieux d’Afrique*, preferindo dizer que “lembram os fotógrafos modernistas como Alexandre Rodckenko e Dzira Vertov” (p. 126). O autor não precisaria referir-se diretamente ao construtivismo russo.

Embora no texto de Souty haja menção ao fato de Verger ser beneficiário das concepções de Alfred

³ Textos de René Zuber, que mostram suas posições estéticas, estão publicados. Ver Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité: anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 1993.

Métraux (p. 29 e 78), seria válido que o autor aprofundasse mais a matriz etnográfica do olhar de Verger, invertendo um pouco sua abordagem dirigida, prioritariamente, para a influência posterior do fotógrafo no trabalho etnográfico. Poderia ter apresentado, de forma mais contundente, as reflexões advindas de sua inserção no *Musée du Trocadéro* – que gestava, nos anos 1930, o *Musée de l’Homme* – e o compartilhamento de fortes questões, entre as quais se destacam as viagens, a coleta de documentos e a busca da alteridade. Poderia, também, ter lembrado a “invenção” de certo tipo de observação etnográfica, discutida na revista de vanguarda *Documents*,⁴ que reunia etnógrafos e surrealistas dissidentes com os quais Verger tinha relações: Jacques Prévert, George-Henri Rivière, Alfred Métraux, Michel Leiris, para citar apenas alguns nomes.

Finalizando, no texto de Souty, dois planos se cruzam e se complementam, um que apresenta a singularidade do percurso de Verger, outro que pensa os significados das opções deste pesquisador inclassificável. Souty sabe entrelaçar conceitos diversos e ressaltar as especificidades do trabalho de Verger. Articula vários dos conceitos, termos, valores, métodos e questões que estão em jogo, tanto na etnografia, como na etnologia e na antropologia. Apresenta reflexão sobre a própria antropologia e análise da produção de Verger. Evidencia vantagens e paradoxos de sua postura.

Há originalidade na abordagem de Souty. Trata-se de leitura que interessa tanto a quem não tem intimidade com a figura emblemática de Verger ou formação específica nas ciências sociais, como ao estudioso mais experiente.

Cláudia Pôssa

Universidade Federal da Bahia

⁴ A revista *Documents: Doctrines Archéologie Beaux-Arts Ethnographie* foi editada por Georges Bataille e publicada nos anos 1929 e 1930.