



Recebido em 19/08/2023

Aceito em 24/10/2023

DOI:10.26512/emtempos.v22i42.50517

ARTIGO

Em Busca Da África no Brasil: o olhar etnográfico de Pierre Verger sobre a São Luís negra

In Search of Africa in Brazil: Pierre Verger's ethnographic view of the black São Luís

Alvaro Moreira do Rego Neto

Mestrando do Programa de História e Cultura da Amazônia da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
<https://orcid.org/0009-0004-7064-5055>

RESUMO: Este artigo propõe-se a analisar, com base no campo da Cultura Visual e na metodologia da análise serial de imagens, a produção do fotógrafo de origem francesa Pierre Verger. A análise recai sobre uma série de 6 imagens que mostra manifestações da cultura afro-brasileira existente na cidade de São Luís do Maranhão em 1948. Como resultado, observou-se a importância e polissemia da produção de Verger na valorização da “africanidade” enquanto herança cultural, especialmente em São Luís, considerando a construção histórica de estigmatização da cultura negra pelas elites locais.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Visual. Pierre Verger. Imagens. São Luís.

ABSTRACT: This article proposes to analyze, based on the field of Visual Culture and in the methodology of the serial analysis of images, the produced by the French photographer Pierre Verger. The analysis relies on a series of 6 images that shows manifestations of afro-brazilian culture existing in the city of São Luís of Maranhão in 1948. As a result, it was observed the importance and polysemy of the production of Verger in the appreciation of “africanity” while cultural heritage, especially in São Luís, considering the historical construction of stigmatization of the black culture by local elites.

KEYWORDS: Visual Culture. Pierre Verger. Images. São Luís.

Introdução

Por ocasião de sua primeira visita a São Luís, em 1948, o fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger (1902-1996) legou uma rica obra fotográfica aos interessados em pesquisar temáticas relacionadas às manifestações da cultura negra.

Ao nos debruçarmos sobre esse grandioso manancial imagético, elegemos seis fotos para análise, dentre um considerável acervo presente na Fundação Pierre Verger,

que dispõe de 35 (trinta e cinco) fotografias organizadas em pastas nomeadas: “Cerimônias africanas”, “Fontes”, “Porto”, “Tubarão”, “Ruas”, “Espírito Santo” e “Tambor de Criollo” de São Luís. Existem outras pastas com fotografias do interior do Estado do Maranhão: “Itapecuru” e “Mulundus”, não contabilizadas, e inseridas nesse trabalho¹.

Nossa seleção deu-se através do recorte proposto acerca das manifestações da cultura popular maranhense que consideramos mais representativas, das imagens de Verger sobre a cidade. Das fotografias expostas no *site*², coletamos imagens de duas manifestações da cultura popular negra maranhense: o tambor de mina e o tambor de crioula, por entendê-las como mais importantes dessa viagem a São Luís, e por estarem em sintonia com o recorte temático proposto.

A fim de situar o leitor acerca do conjunto de manifestações que fazem parte do repertório da cultura popular maranhense, julgamos importante apresentar um conceito do tambor de mina, bem como da Casa das Minas, na visão do antropólogo e museólogo Sérgio Ferretti, falecido em 2018, por ser referência nos estudos da cultura afro-maranhense:

[...] A designação popular, no Maranhão, para o local e para o culto de origem africana que, em outras regiões do país, recebe denominações como candomblé, xangô, batuque, macumba etc. É o nome de uma das religiões afro-brasileiras desenvolvidas por antigos escravos africanos e seus descendentes. Entre outros aspectos, caracteriza-se como religião de transe ou possessão, em que entidades sobrenaturais são cultuadas e invocadas, incorporando-se em participantes, principalmente mulheres, sobretudo por ocasião de festas, com cânticos e danças executados ao som de tambores e outros instrumentos. Daí o termo tambor, pelo qual também são designados tais cultos (FERRETTI, S., 2009, p. 9).

Ademais, é importante destacar características essenciais do tambor de mina, como sua fundação de origem Jeje³; denominação dada a grupos étnicos oriundos do sul do Benim, ex-Daomé. O termo “mina” deriva do Forte de São Jorge da Mina, na Costa do Ouro, atual República de Gana; também se refere a um dos grupos étnicos dessa região (FERRETTI, S., 2009). De acordo com o autor, embora a Casa das Minas seja o terreiro de tambor de mina mais antigo do Maranhão, datada do começo do século XIX (FERRETTI, S., 2009), existem outros presentes em São Luís, de origem Nagô e Fanti-Ashanti.

Por sua vez, o tambor de crioula “É uma dança de negros ao som de tambores [...] É dança de umbigada semelhante a outras do mesmo gênero existentes no país. No Maranhão o tambor de crioula possui características específicas e só aqui é conhecido com esse nome.” (FERRETTI, S., 2006, p. 93).

Através das semelhanças observáveis entre as duas denominações da cultura

¹ Disponível em: <https://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/fototeca/category/561-san-luiz.html>.

² Embora a escolha seja feita a partir do *site* da Fundação Verger, no andamento da pesquisa, descobrimos mais fotos tiradas em São Luís, parte dessas, presentes na bibliografia de Verger.

³ Ver mais em Matory (1999).

afro-brasileira citadas até o momento, principalmente no que concerne à importância da utilização de instrumentos musicais percussivos, são comuns imprecisões, e até erros, nas tentativas de atribuir analogias entre as manifestações.

Por fim, as diferenças são muitas, desde a estrutura hierárquica e organização, a postura dos tocadores, até o tipo de tambor de cada estilo das duas denominações da cultura popular. Adentrar por essas minúcias não é oportuno neste artigo. Aqui, é fulcral entender que não podemos incorrer na simplória atribuição de fenômeno religioso ao tambor de mina, e de diversão ao tambor de crioula: “[...] embora não seja dança especificamente religiosa, há múltiplas relações entre o tambor de crioula, a religiosidade popular e o tambor de mina, pois na cultura do povo, religião e divertimento, sagrado e profano, nunca estão completamente separados.” (FERRETTI, 2006, p. 99-100).

Década de 1930: marco dos estudos da cultura popular

Atualmente, embora as manifestações da cultura popular negra, como tambor de mina, tambor de crioula e bumba meu boi, no Maranhão, sejam gestadas, louvadas e divulgadas como expressões da identidade local; pelo poder oficialmente instituído, pelas elites letradas e pela população em geral, esse quadro nem sempre foi pacificado e suavemente constituído.

Tomando-se o recorte cronológico sobre o percurso da “contribuição do negro na sociedade maranhense” (FERRETTI, S., 2008), do século XIX a meados do século XX, observamos, nesse escrito, a rejeição das elites letradas à cultura popular, ao não erudito, bem como as perseguições de toda ordem e violências simbólicas representadas na tradição oral:

Dona Deni, chefe da Casa das Minas nos informou ter ouvido das mais velhas, que na época da escravidão as danças nos terreiros de mina em São Luís eram muito escondidas e as festas de pretos só eram realizadas em dias de festas de santos católicos. Disse que a Casa das Minas devia funcionar como uma senzala, e como a Casa de Nagô, era esconjurada e considerada como casa de macumbeiros. Pessoas ricas e pobres tinham medo e quando passavam na frente se benziam, costume que, segundo temos notícias, se continuou pelo menos ainda na década de 1960. Acha que depois da abolição é que puderam organizar festas, com permissão das autoridades públicas. Assim mesmo lembra que houve muitas perseguições e muita gente foi castigada por dançar mina (FERRETTI, S., 2008, p. 3).

A construção da valorização de tais práticas é um processo histórico e tem como marco para tal mudança a década de 1930, no contexto do Estado Novo (1937-1945). Além disso, a tônica desse quadro apresenta-se de maneira bastante complexa, com “dissensos, ambiguidades, conflitos e tensões” (BARROS, 2015, p. 37). Ou seja, embora nesse período houvesse o início da tentativa de integração e valorização de alguns elementos culturais caracterizados como negros e mestiços, as perseguições de cunho político, policial ou midiático não cessaram nas décadas seguintes, elas coexistiram no mesmo espaço, e as reminiscências dessa ambivalência são, inclusive, observáveis na

atualidade.

O capítulo supracitado de Barros apresenta, de forma bastante vigorosa, esse recorte histórico relativo à cultura e à questão racial na formação da cultura maranhense no século XX. A construção elitista do século XIX da Atenas brasileira⁴ coabita e contrasta com a demonização das manifestações culturais da matriz africana:

Enquanto se afirmam positivamente algumas – inventadas heranças europeias maranhenses, se anunciam pejorativamente e se perseguem as práticas que na época eram identificadas como heranças de África e dos povos nativos, a exemplo dos bumbas e dos variados tambores. O bumba-meu-boi é proibido de ser realizado ou de ir ao centro das cidades, particularmente da capital do estado, por que seria barafunda de pretos e da dita semibárbara caboclada. Na década de 1940, ainda se denuncia que o Maranhão é um Estado débil e doente resultado do sangue de negros e índios circulando nas veias dos regionais, algo que só a imigração europeia poderia sanar (BARROS, 2015, p. 44).

A década de 1930 apresenta outro fato importante, que fundamenta a narrativa dessa enquanto marco histórico do tema aqui abordado. Em 1938, São Luís recebeu a visita da Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF), criada pelo escritor Mário de Andrade, através do Departamento de Cultura de São Paulo, que já percorria capitais das regiões Norte e Nordeste, a fim de documentar trechos do folclore musical local. Nessas terras, a MPF documentou o tambor de mina do terreiro Fé em Deus, de Maximiana (FERRETTI, M., 2006).

Sublinhando e exemplificando a já mencionada dualidade que sateliza as denominações da cultura negra afro-brasileira, Oneyda Alvarenga, responsável pela escrita do material colhido, seguindo orientações de Mário de Andrade, inseriu os cânticos do tambor de crioula e tambor de mina na série de “música de feitiçaria”:

Na literatura científica, até fins dos anos de 1950, era comum o uso das expressões animismo, fetichismo e feitiçaria, para se referir às religiões dos povos considerados menos civilizados, asiáticos, africanos e ameríndios. Em inícios da década de 1960, com a divulgação das obras de Roger Bastide e de outros pesquisadores, esta tendência passa a ser substituída (FERRETTI, S., 2006, p. 98).

Apesar das descrições carregadas de eurocentrismo, comumente empregadas no período, são inegáveis a importância e a vanguarda do MPF. Em continuidade ao seu projeto modernista, exaltando e representando uma nova forma do Estado observar a cultura popular através de uma “perspectiva democrática” (FERRETTI, S., 2006, p. 94), Mário de Andrade já possuía uma visão ampliada de patrimônio cultural: que englobava não somente os bens arquitetônicos de teor nacionalista e oficial, que evocam os moldes da elitista “civilização burguesa europeia” (HOBSBAWM, 2013, p. 10-11), mas também a cultura popular.

É oportuno destacar que no bojo do contexto da ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas, sua ambição em fomentar uma unidade nacional, e a existência, dentro da estrutura burocrática do Estado, de um grupo de intelectuais, além de Mário

⁴ Ver também Corrêa (1993).

de Andrade, composto por Gustavo Capanema e Lúcio Costa, entre outros, é notório o debate nacional acerca da salvaguarda do patrimônio artístico nacional, que gerou o anteprojeto (1936-1937) para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN)⁵, que doravante tornar-se-ia o órgão federal intitulado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico – IPHAN. (MIGUEL; CORREIA, 2009).

Do ponto de vista acadêmico, o período entre as décadas de 1930 e 1940 caracteriza-se pelo crescimento dos *Estudos afro-americanos*, sob a égide da antropologia culturalista de Franz Boas e da grande circulação de ideias entre intelectuais estrangeiros, como Herskovits, e intelectuais brasileiros ou radicados no Brasil, como Arthur Ramos, Roger Bastide e Pierre Verger, discutindo a identidade africana das populações americanas: os estudos *afro-brasileiros* (TEIXEIRA, 2017).

A partir da década de 1930, o surgimento de tais estudos, somado à decadência do paradigma teórico do evolucionismo social, à fundação das primeiras universidades brasileiras, concomitantemente, à fragilização dos institutos de ensino e pesquisa e os seus “homens da ciência” (SCHWARCZ, 1993, p. 25-29), acarretaram uma perspectiva que refutava as teorias raciais do final do século XIX e seus pressupostos racistas; assim, a mestiçagem e o universo simbólico negro começaram a ser entendidos como características favoráveis dessa jovem nação. O debate acerca do negro no Brasil, especificamente no que tange à religiosidade e às manifestações culturais desses grupos, orbitava muito em torno da contribuição e influência da África na sociedade brasileira, e Verger está inserido *pari passu* nesse contexto; ademais, podemos afirmar que esse foi o mote basilar dos seus estudos e de sua produção artística.

Pierre Verger: entre a arte e a ciência

Pierre Edouard Léopold Verger nasceu em Paris, no dia 4 de novembro de 1902, onde viveu até sua saída da França, em 1932, aos 30 anos de idade, após a morte de vários familiares: pai, irmãos e a mãe (BOULER, 2002). Nascido e educado no seio de uma família burguesa e católica, Verger tornou-se um “nômade cosmopolita, o fotógrafo com olhar de etnógrafo”, um “documentarista do concreto.” (PARÉS, 2019, p. 181).

O ano de 1932 foi marcante para o jovem Verger, pois foi o ano da morte de sua mãe, e o que tem início sua trajetória na fotografia e sua descoberta do mundo através das viagens. Entre as décadas de 1930 e 1940, Verger conheceu e registrou, com sua máquina Rolleiflex, muitos lugares pelo globo, entre União Soviética, Taiti, Estados Unidos, Japão, China, Filipinas, México, Guatemala, Equador, Peru, Bolívia e Argentina, sendo também correspondente e fotógrafo de muitos periódicos, revistas ou agências como o *Paris-Soir*, *Match*, *Alliance Photo*, *Rubber Development Corporation*. (MORIN, 2017).

Fez uma passagem pelo Brasil em 1937, e retornou a Salvador em 1946, onde fixou residência até sua morte, em 1996: “Chegou como fotógrafo e, aos poucos,

⁵ Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.

transformou-se em um observador etnográfico, antropólogo, historiador e botânico [...]” (LÜHNING, 1999, p. 315). Sua obra intelectual é muito vasta, distribuída em diversos idiomas e publicações, sendo uma grande referência aos estudos e pesquisas no âmbito das religiões afro-brasileiras.

O início da carreira profissional como repórter fotográfico no Brasil, em 1946, é condicionado ao seu primeiro contrato com a Revista O Cruzeiro, revista de perfil popular e de grande circulação, partícipe dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, fundada em 1928. Verger trouxe consigo 14 anos de experiência como fotógrafo, com colaborações em revistas e agências pelo mundo (LÜHNING, 2004) e, com isso, uma amálgama de “bagagem cultural, sensibilidade e criatividade” (KOSSOY, 2001, p. 43), observáveis facilmente em seus registros fotográficos.

É interessante destacar a relação do seu olhar etnográfico, bem como sua sensibilidade, ao retratar as mais diversas etnias pelo mundo, com as diversas viagens feitas durante sua trajetória, assim como por sua relação pessoal e de parceria de produção intelectual com antropólogos como Bastide e Métraux, e sua vinculação, com alguns museus, como colaborador, tais como: *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, em Paris, entre 1935 e 1937; e Museu Nacional de Lima, entre 1942 a 1946 (LÜHNING, 1999)⁶.

Morin (2017) oferece uma compilação comentada de 225 cartas trocadas entre os amigos Verger e Roger Bastide, importante sociólogo e antropólogo gaulês radicado no Brasil. Tais cartas demonstram o encantamento e a curiosidade científica dividida pelos dois sobre as manifestações da religiosidade afro-brasileira, bem como o interesse por São Luís e sua cultura negra, desde a primeira carta.

São Luís africana: a polissemia capturada por Pierre Verger

Em São Luís, Verger visita a Casa das Minas e se depara com a gestão de mãe Andressa à frente da mesma. Essa teria origem Jeje, e nascida em 1855, em Caxias, cidade do interior do Maranhão, no seio da família de Paulo Ramos, interventor federal e governador do Maranhão entre 1936 e 1945, e falecida em 1954 (FERRETTI, S., 2009).

Liderança muito importante e respeitada no tambor de mina e em outros terreiros, inclusive exerceu influência política pela proximidade familiar a Paulo Ramos, no contexto das perseguições das religiões de matriz africana no Estado Novo, no que concerne à liberação do toque da Casa das Minas, estendido à Casa de Nagô, e sua permanência do Centro de São Luís através de sua capacidade de mobilização (BARROS, 2015)⁷.

⁶ A partir da década de 1950, a carreira acadêmica de Verger dá um salto em relação a publicações, títulos e atividades docentes, não citados aqui por nosso interesse em sua formação estar voltado até o recorte estabelecido nesta pesquisa, em 1948.

⁷ Barros (2015) faz citação ao depoimento de dona Maria Celeste Santos, da Casa das Minas.

Verger comunica-se por carta com Bastide dia 1º de outubro de 1948, narrando rapidamente sua passagem por São Luís: “Fiquei uns 15 dias em São Luís, muito interessante. Conto voltar lá. Vi mãe Andresa da Casa das Minas, 84 anos, memória extraordinária. Coletei diversas toadas e listas de voduns. Ela não fala facilmente de Legbá.” (MORIN, 2017, p. 98). Posteriormente, ele narra:

Fui ver Mãe Andresa que presidia as atividades da Casa das Minas, onde se praticava o culto dos voduns, cujos nomes me pareceram então muito misteriosos: Zomadonu, Naiadono, Aronovissava, Bepega, Sepazin, Maité, Agongono e outros tantos ainda. Não sabia o papel que aqueles nomes iriam representar, alguns meses mais tarde, para facilitar minhas pesquisas no Daomé. (VERGER, 2011, p. 273).

Mãe Andressa abriu a Casa das Minas para diversos pesquisadores, entre eles Verger, que pesquisou a herança daomeana em São Luís e coletou informações e os nomes dos Voduns, posteriormente utilizados na sua pesquisa no Daomé e na Nigéria, como bolsista do Instituto Francês da África Negra (IFAN): “Passei a maior parte dessa primeira estada em Abomé, capital do antigo reino do Daomé. Os nomes dos voduns, anotados em São Luís do Maranhão operaram maravilhas.” (VERGER, 2011, p. 282).

Da visita à mãe Andressa, das pesquisas de Verger no Daomé e a partir de dados coletados por Octávio da Costa Eduardo, foram escritos três artigos: “*Le culte des voduns d’Abomey aurait-il été apporté à Saint-Louis de Maranhon par la mère du roi Ghézo?*”, de 1952; “*Échanges de cadeaux entre rois d’Abomey*”, de 1970; e, finalmente, “Uma rainha africana mãe de santo em São Luís”, de 1990. O primeiro texto:

[...] apresenta a hipótese de que a Casa das Minas teria sido fundada por membros da família real de Abomey vendidos como escravos para o Brasil no reinado de Adandozã (1797-1818), sendo, portanto, uma das mais antigas casas de culto afro-brasileiras sobreviventes até hoje e, talvez, o único lugar fora da África em que são cultuados voduns da família real de Abomey [...]. (FERRETTI, S., 2009, p. 19-20).

Os seguintes escritos dão continuidade à pesquisa, aportando mais densidade teórico-metodológica à questão proposta por Verger:

[...] Os três textos abordam a história dos voduns em São Luís do Maranhão e sua relação com a família real do Benin, envolvendo a história da rainha exilada Na Agontimé e a curiosa presença do trono de um rei africano e de uma bandeira própria da corte daomeana no acervo do Museu Nacional no Rio de Janeiro. Enquanto o primeiro texto ainda é um levantamento inicial da questão, baseado nas primeiras recolhas orais de Verger em São Luís do Maranhão (1948) e no Daomé (em 1936 e desde 1948), o segundo já envolve pesquisas em arquivos e acervos museológicos e começa a utilizar a documentação fotográfica para a comprovação de seus argumentos, abordando detalhes da troca de presentes entre soberanos que vão além da história do trono real. O último texto fecha realmente a questão, divulgando todas as informações até então pesquisadas por Verger, acompanhadas por uma documentação fotográfica bem completa [...] (LÜHNING, 1999, p. 315- 364).

Os nomes dos cerca de vinte voduns coletados em São Luís foram reconhecidos em Abomé e faziam parte de sua família real, todos anteriores ao reinado do Agonglô, o que reforçaria a tese da disputa entre os filhos desse rei, Adandozan e o filho de Na Agontimé: Rei Ghezo.

A imagem de Mãe Andressa tornou-se uma das mais icônicas fotografias tiradas em São Luís para esta pesquisa, haja vista que ela representa bem o objetivo de Verger em conhecer e preservar a cultura afro-brasileira. Essa imagem circulou em algumas importantes publicações, tais como *“Uma rainha africana mãe de santo em São Luís”* (1990) e *“50 Anos de Fotografia”* (2011), do próprio Verger, e no já citado *“Roger Bastide - Pierre Verger: Diálogo entre filhos de Xangô. Correspondência 1947-1974”* (2017), organizado por Morin.

Imagem 1 - Mãe Andressa (1948)



Fonte: Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger. Foto protegida pela Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Interessados na utilização deverão entrar em contato com a Fundação Pierre Verger (<https://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>).

A partir dos estudos estéticos e estilísticos de Santos (2010) sobre a obra de

Verger, entendemos a composição das fotografias com elementos de influência do surrealismo, do retratismo do século XIX e de seus semiperfis, bem como dos retratos renascentistas, e a relação dessa ao neorrealismo. No que concerne à analogia ao oitocentismo, destacamos:

Porém, ao contrário do século XIX, em que o fotografado ficava à disposição do fotógrafo para a pose, Verger tinha condições técnicas de contemplar o modelo, em torno dele, deixar-se seduzir, tê-lo através do olhar. Isso gerou uma série de fotografias cuja característica mais comum é a espontaneidade do fotografado, muitas vezes, não tinha consciência de que estava sendo focado na objetiva. O interesse de Verger era, nos ângulos mais amplos, captar o contexto da produção cultural de quem fotografava e, através disso, compreender seu mundo e, nos ângulos mais restritos, extrair sentimentos do fotografado, os quais podiam se traduzir na cumplicidade de um olhar para a câmera. (SANTOS, 2010, p. 3).

Observamos a espontaneidade capturada, tão comentada e presente na obra de Verger. O sorriso, o canto, a concentração dos tocadores e brincantes do tambor de crioula são tão “naturais” quanto a presença simbiótica do fotógrafo ao cenário.

Imagem 2 - Tambor de crioula (1948).



Fonte: Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger. Foto protegida pela Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Interessados na utilização deverão entrar em contato com a Fundação Pierre Verger

(<https://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>).

Verger tornou a diversidade cultural, principalmente das sociedades africanas e asiáticas, seu foco; e sua intenção em “congelar em imagem um aspecto do real, em determinado lugar e época” (KOSSOY, 2001, p. 36), conquistou, não somente no Brasil, mas em diversas culturas pelo mundo, a capacidade de adentrar profundamente na prática das religiosidades tocadas por suas lentes. Conseguiu registrar rituais e manifestações populares ignoradas por suas respectivas sociedades e protegidas pelo silêncio e pela alteridade de seus praticantes.

Sobre sua característica empática e seu método de fotografar, podemos afirmar que: “A ideia de que a fotografia é menos uma técnica de enquadramento do que uma qualidade de olhar e uma capacidade de entrar em contato com o outro.” (SOUTY, 2011, p. 73).

Imagem 3 - Tambor de mina (Casa Nagô) (1948)



Fonte: Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger. Foto protegida pela Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Interessados na utilização deverão entrar em contato com a Fundação Pierre Verger (<https://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>).

Observamos, nas imagens de número 2 e 3 do tambor de crioula e do tambor de

mina da Casa de Nagô (Iorubá) de mãe Rosalinda Rodrigues, um enquadramento que não mostra todo o corpo dos fotografados. Santos atribui a esse recurso artístico utilizado por Verger a capacidade de “Compreender algo mais sobre o que estava sendo retratado, pois dá ênfase a uma atividade econômica ou ritual.” (SANTOS, 2010, p. 4). Ou seja, as fotos inclinadas, os cortes no corpo, têm a função de ligar os retratados ao contexto da imagem⁸, fragmentação essa, fruto do contato primevo com o surrealismo, uma de suas três grandes influências (PÔSSA, 2007)⁹.

A foto número 4, segundo o próprio Verger (2011), durante sua visita em 25 de agosto, dia de São Luís Rei de França, mostra a possessão desse personagem histórico em uma filha de santo da casa de Nagô. Por ter a mesma nacionalidade, ele considera o registro curioso, digno de espaço no livro de memórias.

Imagem 4 - Transe (Casa de Nagô)



Fonte: Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger. Foto protegida pela Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Interessados na utilização deverão entrar em contato com a Fundação Pierre Verger (<https://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>).

⁸ Entendemos o “contexto” por meio de Knauss (2006) e o “circuito social da imagem” por meio de Mauad (1996), fatores-chave para a inserção teórico-metodológica no universo da cultura visual.

⁹ Pôssa (2007), nesse escrito, cunhou a expressão “toque Verger”, o chamado conjunto de características próprias da sua obra fotográfica.

As fotografias 2, 3 e 4 têm em comum a leve angulação de baixo para cima no registro, característica de sua máquina Rolleiflex, posicionada na altura do peito. Surgida em 1929, essa máquina:

[...] Pioneira de uma série de câmeras reflex com duas objetivas. A grande inovação desta câmera foi operar com filme de rolo 6x6 mm. (quadrado), de fácil manuseio, em substituição às chapas individuais. O filme de rolo tinha de seis a 12 poses, possibilitando ao fotógrafo obter mais de uma imagem do acontecimento, o que tornou possível inclusive realizar sequências fotográficas (LOUZADA, 2005, p. 7).

Iara Rolim complementa as características dessa máquina, que dizem muito sobre as fotografias de Verger:

Sua Rolleiflex trazia como acessório dois pares de lentes de aproximação, o que lhe permitia tirar fotos nítidas colocando-se o aparelho muito próximo do objeto ou pessoa a ser fotografada. Podia-se então dar ênfase a pequenas partes, antes não passíveis de serem focalizadas com nitidez necessária para a captação da imagem a curta distância (ROLIM, 2009, p. 88).

Assim, a Rolleiflex, que possuía um mecanismo em forma de vidro na parte de cima da máquina, a fim de visualizar a imagem que uma das objetivas está focalizando, deixando livre os olhos do fotógrafo, é fator crucial das imagens de Verger. Seus modelos olham diretamente para ele, que, praticamente, contracena com o cenário a ser registrado, além de poder ressaltar e aproximar-se dos detalhes, como cores e texturas, qualidade importante para ele, que era míope desde o nascimento. Segundo Camargo ainda sobre o método de Verger:

[...] aproximando-se, fotograficamente, de seu objeto, mediando sua relação com o outro por meio da imagem. Sua fotografia dialoga com a etnologia. É carregada de um saber próprio e não se pretende um instrumento de pesquisa, simplesmente. Ela se ocupa da dinâmica das ações ao invés da pose dos personagens. É provável que esse efeito, quase inconsciente, seja justificado pelo equipamento usado – uma câmera que permite ao fotógrafo manter o contato visual com o objeto enquanto fotografa – que não esconde a própria face diante do fotografado. A recompensa é uma manipulação mais direta do fotográfico, em detrimento da mediação do equipamento. Os corpos estão, frequentemente, em movimento, apesar da ação congeladora da técnica utilizada, denunciando a lida, o transe, a dança das comunidades em festa. É recorrente um interesse plástico pela modelagem dos corpos e das ações que deles emanam, sujeitos autônomos durante a tomada, completamente inseridos no universo cultural que os envolve (CAMARGO, 2012, p. 5-6).

Ainda que Verger lançasse mão, eventualmente, de fotos posadas (imagem 5) o seu enquadramento pouco ortodoxo, característico, é bastante observável. O foco no contexto da imagem em detrimento da fragmentação dos corpos dá vazão a um entendimento do universo material da manifestação, como concluímos da imagem; dos instrumentos, adereços, vestimentas, ornamentos, do sincretismo proposto pelas imagens sacras ao fundo, enfim, do ambiente como um todo, registrado pelo olhar do fotógrafo.

Imagem 5 - Conjunto instrumental Nagô



Fonte: Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger. Foto protegida pela Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Interessados na utilização deverão entrar em contato com a Fundação Pierre Verger (<https://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>).

Na bibliografia consultada nesta pesquisa, o *modus operandi* e o trabalho de Verger são muitas vezes relacionados a substantivos como “simplicidade”, “liberdade”, “espontaneidade”, “inconsciência”. Entendemos tais características como essenciais para compreender a aproximação que o fotógrafo-etnólogo criou com as mais diversas culturas pelo globo, como para analisar o resultado dessa aproximação:

[...] Ele trabalha com os filmes mais sensíveis da época. A objetiva utilizada é a do tipo normal, próxima da perspectiva do olho humano e perfeita para o tipo de trabalho que deseja levar a cabo. Seu equipamento corresponde à simplicidade que se faz necessária para um registro fidedigno dos gestos e feições, artefatos e objetos de culto e que também é importante no caso de falta

de recursos técnicos para o trabalho com a imagem fotográfica. Verger é obrigado a adaptar-se à iluminação natural do ambiente em que está e precisa ter facilidade de deslocamento com o aparelho: simplicidade aliada à versatilidade. Tudo isso também ajuda no contato e no estabelecimento de diálogo com os que irão ser retratados (MARTINI, 1999, p. 98).

Na fotografia número 6, entendemos essas características, pois ele registra o momento da afinação dos tambores ao ar livre, atividade diante de uma fogueira, sem recursos de estúdio, sem alocar os brincantes, alguns olham para o fotógrafo, outros estão dialogando entre si no momento da fotografia, enquanto outros, por sua vez, estão alheios ao registro. Verger considerou importante fotografar este momento *sui generis* da manifestação popular denominada tambor de crioula, e o fez de maneira simples e espontânea, considerando as vestes, o solo, os instrumentos, a atmosfera, enfim: o contexto.

Imagem 6 - Afinação dos tambores



Fonte: Foto Pierre Verger© Fundação Pierre Verger. Foto protegida pela Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Interessados na utilização deverão entrar em contato com a Fundação Pierre Verger (<https://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>).

É importante salientar que o período que compreende esta análise (final da

década de 1940), coincide com a transição para a fotografia moderna brasileira (COSTA; SILVA, 2004); a ruptura com a fotografia pictorialista, a vinculação a uma fotografia de caráter mais documental, como exemplo do fotojornalismo, bem como a revolução técnica com as máquinas portáteis Rolleiflex e Leica; tudo isso dá o tom a uma reordenação na maneira de conceber uma fotografia no pós-guerra.

Verger está inserido apropriadamente nesse contexto, aliás, é partícipe de um grupo de fotógrafos estrangeiros que engloba Jean Manzon, Marcel Gautherot, Hildegard Rosenthal, Harald Schultz e Heinz Foerthmann, formando a chamada fase do olhar estrangeiro sobre o país (KOSSOY; CARNEIRO, 1994) superada a partir da década de 1970. A exemplo do período que Verger iniciou sua atuação na revista *O Cruzeiro*, permeado de diversas viagens a trabalho, como para Porto Rico, Trinidad, Guiana Holandesa, Haiti, Benin e Dacar, e pela atividade de pesquisa; inclusive a sua visita a São Luís e a outras cidades brasileiras como Recife, Salvador, Belém e o Rio de Janeiro, no contexto de mudança editorial da revista, em que o tom aventureiro, de descobrimento do país e da valorização da atividade de campo do fotógrafo estavam em alta (COSTA, 2012)¹⁰.

Tal momento de relação profissional com a Revista *O Cruzeiro*, segundo Santos (2010), foi um período de transformação intelectual e estilística. Antes, é notório um olhar:

Mais artístico [...] ele manipulava a luz de modo a produzir imagens com tons claros-escuros mais intensos, enquadramentos mais ousados e temas que fizessem o olhar do espectador pela afetividade e pela surpresa de ver uma cultura até então desconhecida (SANTOS, 2010, p. 3).

Embora Verger manifestasse desde cedo um interesse etnográfico nas escolhas de suas documentações, durante as reportagens da revista *O Cruzeiro*, essa tendência acentua-se:

Os planos tornam-se mais amplos, as fotografias têm tons mais cinzas e menos claros e escuros. Seu estilo, denominado por ela mesmo de míope, transforma-se em fotografia de detalhes, como ornamentos, instrumentos de trabalho, vestimentas e símbolos que favorecem ao observador a compreensão da cultura que ele estava retratando. Seu olhar tornou-se mais etnográfico. (SANTOS, 2010, p. 3-4).

É importante destacar a presença da discussão, nesse período, acerca da cultura popular das periferias geográficas do Brasil, por vezes desconhecida do eixo Sul-Sudeste do País, ou caindo no discurso do “exotismo”, dentro do debate sobre “folclore nacional”. Cabe lembrar que a comissão Nacional de Folclore (CNF), de 1947, contava com a participação de figuras como Marcel Gautherot e Édson Carneiro, nomes importantes na gestão e defesa do patrimônio e cultura popular naquele contexto. Como se pode constatar no excerto a seguir:

[...] Verger desenvolve uma visão que deve ser entendida como busca de uma compreensão cultural ampla e profunda ao mesmo tempo, sendo mais antropológica do que apenas buscando aspectos supostamente exóticos ou

¹⁰ Ver também sobre esse contexto em Coelho (2006).

“folclóricos. Isto certamente se deve ao fato de já ter viajado muito e visto tantas culturas diferentes, ajudando, assim, a formar a sua visão antropológica de cultura. Acreditamos que o trabalho de Verger contribuiu abrindo um caminho para uma nova percepção da cultura múltipla do Nordeste, que já na época, e ainda hoje, carrega o estigma de ser algo diferente do “Brasil oficial”, e, portanto, algo destoante do modelo cultural idealizado (LÜHNING, 2004, p. 18).

Conclusão

No percurso desta pesquisa, identificamos um certo consenso, na literatura especializada, que atribui a Verger uma participação de destaque, como artista e pesquisador no grupo de intelectuais interessados em destacar a “africanidade” presente nas práticas da cultura popular brasileira, e, conseqüentemente, uma grande importância na construção da valorização da herança africana presente na sociedade como a concebemos hoje.

Consideramos ainda mais relevantes tais feitos quando observamos a seara local, objeto específico deste artigo. O histórico de São Luís aponta a atuação das elites em tentar distanciar-se da representação de uma das capitais mais negras do país e criar uma narrativa de identidade europeia, seja utilizando como modelo os epítetos de Atenas brasileira, ou na exaltação de sua suposta origem francesa como fator de distinção.

A singularidade do olhar de Verger caracteriza-se por um desprendimento da racionalidade cartesiana tão cara ao ocidente; e o protagonismo do negro em suas fotografias atestam que os retratados não precisam de uma análise externa, elas existem por si mesmas, em seu *locus*.

A história das representações sobre a mestiçagem e a negritude brasileiras passam do século XIX e pelos viajantes retratando o “exótico” e a “sensualidade” dos trópicos, até a vinculação quase obrigatória dos corpos negros, à violência da escravidão. Verger oferece imagens polissêmicas que sugerem mais: práticas culturais, comunidade, empatia e, principalmente, resistência, não enveredando pelo caminho do anedótico, do exótico (embora possam ser feitas leituras de seu trabalho nessa direção). E mais ainda, ele atua como um mediador cultural e um mensageiro entre dois lados do Atlântico, bem como auxilia a sociedade brasileira a ter um encontro com ela mesma, ou pelo menos com as representações preteridas de si própria.

Embora o período de foco deste trabalho não se coaduna com o ápice da carreira investigatória e intelectual de Verger, que pode ser considerada a partir de 1949, começo de sua tese intitulada *Flux e reflux de le traite des esclaves entre le Golfe du Bénin et Bahia de Todos os Santos, du dix-septième au dix-neuvième siècle*, defendida em 1966, são inegáveis os conhecimentos acerca da história local e suas africanidades legadas, o que abre espaço para novos pesquisadores interessados na exploração deste tipo de fonte e de temática.

Referências

- BARROS, A. E. A. O pantheon encantado: sujeitos, culturas e questão racial no processo de formação de identidade maranhense. In: BARROS, A. E. A.; NERIS, C. S. C.; BARROSO JÚNIOR, R. dos S.; BARBOSA, V. de O.; SALES, T. da S.; NERIS, W. S. (Org.). *Histórias do Maranhão em tempos de república*. São Luís, Edufma; Jundiaí, Paco Editorial: 2015. p. 37-73.
- BOULER, J.-P. Le. *Pierre Fatumbi Verger: Um homem livre*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.
- CAMARGO, D. Verger, a fotografia e um complexo sistema de crenças. In: *Anais do ... XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2012, Fortaleza - CE. São Paulo, SP: Intercom, 2012. v. 1. p. 150-165.
- COELHO, M. B. O campo da fotografia profissional no Brasil. In: *Varia História*, Belo Horizonte, v. 22, n. 35: p. 79-99, jan./jun., 2006.
- CORREIA, R. *Formação social do Maranhão*. São Luís: SIOGE, 1993.
- COSTA, H.; SILVA, R. R. da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Nasify, 2004.
- COSTA, H. Entre o Local e o Global: A invenção da revista o cruzeiro. In: COSTA, H.; BURG, S. (Org.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: Um olhar sobre O Cruzeiro 1940/1960*. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012, v. 1, p. 8-31.
- FERRETTI, M. Tambor de Mina em São Luis: dos registros da missão de pesquisas folclóricas aos nossos dias. *Pós Ciências Sociais*, v. 3, n. 6., 2006.
- FERRETTI, S. Mario de Andrade e o tambor de crioula do Maranhão. *Revista Pós Ciências Sociais*, v. 5, p.93-112, 2006.
- FERRETTI, S. *Contribuição cultural do negro na sociedade maranhense*. São Luís: UFMA, 2008. Trabalho apresentado em Mesa Redonda no Curso de Letras da Universidade Federal do Maranhão.
- FERRETTI, S. Estórias da Casa Grande das Minas Jeje. In: *Folheto casa das minas, Querebentã de Zomadônu*. São Luís: IPHAN, 2008a, p 15-24.
- FERRETTI, S. *Querebentã de Zomadônu: etnografia da Casa das Minas do Maranhão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- HOBBSAWM, E. J. *Tempos fraturados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KNAUSS, P. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun., 2006.

KOSSOY, B. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

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

LOUZADA, S. Decifrando as imagens técnicas. In: *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005, p. 1-15.

LÜHNING, E. A. Pierre Fatumbi Verger e sua obra: uma homenagem. *Afro-Ásia*, n. 21/22, p. 315-364, 1999.

LÜHNING, E. A. *Pierre Verger: repórter fotográfico*. Rio de Janeiro. Editora: Bertrand Brasil, 2004.

MARTINI, G. T. *A fotografia como instrumento de pesquisa na obra de Pierre Fatumbi Verger*. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília, Programa de pós-graduação em Comunicação, 1999.

MATORY, James Lorand. Jeje: repensando nações e transnacionalismo. *Mana — Estudos de Antropologia Social*, 5, 1, 1999, 57-80.

MAUAD, A. M. de S. A. Através da imagem: fotografia e história: interfaces. *Revista Tempo*, Niterói, UFF, Relume-Dumará, v. 1, p. 73-98, 1996.

MIGUEL, N. M. D.; CORREIA, Maria Rosa dos Santos. Os intelectuais no IPHAN e no IBGE na era Vargas. In: *Anais... Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 5. Salvador: ENECULT, 2009.

MORIN, F. (Org.). *Roger Bastide - Pierre Verger: diálogo entre filhos de xangô. Correspondência 1947-1974*. São Paulo: Edusp, 2017.

PARÉS, L. N. A correspondência entre Roger Bastide e Pierre Verger. *Revista USP*, v. 1, p. 177-184, 2019.

PÔSSA, C. M. de M. *Estudio de la obra fotográfica de Pierre Verger*. 2007. Tese (Doutorado em Artes) – Facultat de Belles Arts/Universitat de Barcelona, 2007.

ROLIM, I. C. P. *Primeiras imagens: Pierre Verger entre burgueses e infreqüentáveis*. 2009. Tese (Doutorado em Sociologia). São Paulo, 2009.

SANTOS, E. R. Pierre Verger: O fotógrafo da cultura popular (Influências estéticas e

estilos). In: *Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Fotografia e Arte. Salvador – BA, 2010.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1931*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

TEIXEIRA, M. H. Intercâmbio de ideias: Arthur Ramos e intelectuais das américas sobre a questão cultural negra (1930-1949). In: *XXIX Simpósio Nacional de História (Contra os Preconceitos: História e Democracia)*, ANPUH, Brasília: UNB, 2017.

VERGER, P. *Flux e reflux de le traite des esclaves entre le golfe du Bénin et Bahia de todos os santos, du dix-septième au dix-neuvième siècle*. Paris: Mouton, 1968.

VERGER, P. *Pierre Verger: 50 Anos de fotografia*. 2. ed. Salvador: Fundação Pierre Verger: Andrea Jakobsson Estúdio, 2011.

VERGER, P. Uma rainha africana mãe de santo em São Luís. *Revista da USP*, São Paulo, v. 6, p. 151-158, jun./ago. São Paulo, 1990.