



Afro-Ásia

ISSN: 0002-0591

revista.afroasia@gmail.com

Universidade Federal da Bahia

Brasil

Rémy Malysse, Stéphane

Um olho na mão imagens e representações de Salvador nas fotografias de Pierre Verger

Afro-Ásia, núm. 24, 2000, pp. 325-366

Universidade Federal da Bahia

Bahía, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77002410>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

UM OLHO NA MÃO
IMAGENS E REPRESENTAÇÕES DE SALVADOR
NAS FOTOGRAFIAS DE PIERRE VERGER*

*Stéphane Rémy Malysse***

*Quando tiro uma fotografia, não sou eu que fotografo,
mas alguma coisa dentro de mim que aperta o clique
sem o meu próprio domínio...*

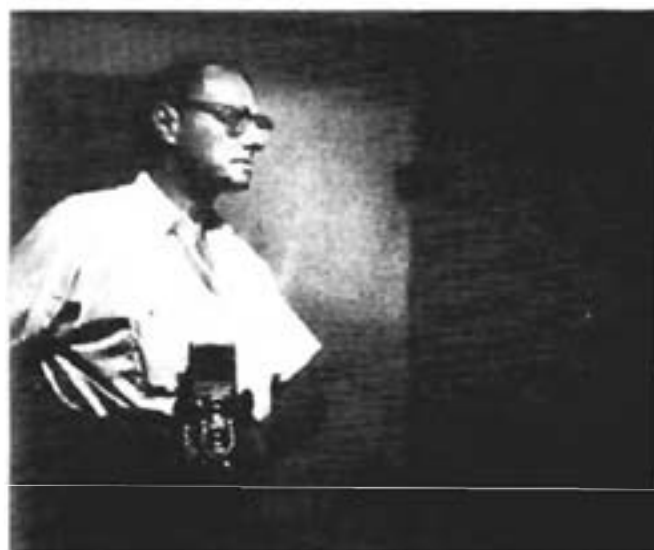
Pierre Verger†

De perfil, sem esconder totalmente seu rosto, mas mascarando seu olhar, Pierre Verger parece posar com timidez diante de um outro fotógrafo, com a sua querida Rolleiflex na mão. Foi ele que fez seu autorretrato num espelho, mas é ela, a máquina fotográfica que olha para nós. Verger dirigiu conscientemente o seu visor em direção ao espectador para dar a ver os gestos de fotógrafo que já não estão mais sob seu controle: este “olho na mão” chega a impor o seu próprio ponto de vista. Proponho-me, neste artigo, investigar essa “coisa” que em Verger fotografa, seus jeitos e gestos de fotógrafo, através da análise das fotografias de Salvador e do seu discurso sobre o ato fotográfico. Meu objetivo é mostrar como essas inconsciências do olhar abrem um espaço reflexivo e permitem o surgimento de “alguma coisa” artística, este modo de ver do qual Verger se distanciava sempre em discurso. Seus gestos pareciam trai-lo, irem

* O autor agradece à Fundação Pierre Verger e ao Instituto Moreira Salles pela cessão de direitos de uso das fotografias contidas neste artigo.

** Doutor em Antropologia pela E.H.E.S.S. (Paris) e Pesquisador Visitante no ISC/UFBA.

† Pierre Verger, “Entretien avec Emmanuel Garrigues”, *L’Ethnographie, numéro spécial. Ethnographie et Photographie*, CXXXIII, 1 (1991), pp. 45-178.



Auto-retrato, in *Le Messager*.

além do seu domínio, obrigando-o a apertar o clic da sua máquina fotográfica no momento da beleza, surpreendendo os dois ao mesmo tempo, ele e a realidade vista. Agora, vamos abrir esta caixa de Pandora, fechada há muito tempo, uma caixa cheia de memória, uma caixa com mais de sessenta e duas mil imagens, personagens e paisagens... Abrir esta caixa de *souvenirs* para deixar os novos olhares curiosos se lembrarem da beleza passada deliciando-se com essas fotografias que parecem antecipar o movimento do mundo negro em busca de uma felicidade perdida.

Quem olha os *Retratos da Bahia* pode perceber a entrada de Pierre Verger nos bastidores das culturas afro-brasileiras para melhor ver e entender a relação íntima do homem com o seu meio cultural.² Em transe, dormindo ou olhando para o fotógrafo, as pessoas encontradas e os corpos fotografados falam tão alto da sua própria condição quanto o olhar de Verger sobre a realidade vislumbrada. Estas imagens da Bahia nos dão a ver o que Verger viu e guardou, fabricando lembranças com a sua Rollei. Infelizmente, nesta vasta memória visual, poucas são as fotografias publicadas. Dos inúmeros retratos que Verger tirou da Bahia somente algumas centenas puderam ser vistos pelo grande público. Para

² Pierre Verger, *Le messager, the go-between, Photographies 1932-1962*, Paris, Revue Noire, 1993.

³ Pierre Verger, *Retratos da Bahia*, Salvador, Editora Corrupio, 1980.

ver os demais, é preciso visitar sua “casa vermelha”, em Salvador, casa que ele mesmo transformou em Fundação Pierre Verger, para conservar e organizar suas visões dos mundos que visitou, sua própria memória em imagens. Depois de mergulhar na obra fotográfica de Verger, a seleção das imagens incluídas neste trabalho tornou-se uma forma de interpretar seu imaginário. Resolvi limitar-me às imagens que acompanhavam visualmente o meu roteiro analítico utilizando aquelas que ele escolheu para retratar a cidade onde morava.⁴

Na sua obra, grande parte das fotografias representa a cidade do ponto de vista da arquitetura (sobretudo no seu livro *Centro Histórico de Salvador*), mas focalizei meu olhar especialmente nos personagens retratados, nos momentos da vida cotidiana e nos homens, tentando mostrar sua maneira de fotografar e o lugar da fotografia na sua vida pessoal, social e emocional.⁵ Neste ensaio de antropologia visual, volto meu olhar para os diferentes papéis da fotografia nos trabalhos de campo realizados por Verger, entrecruzando meus próprios olhares de antropólogo francês em Salvador com os seus, cinquenta anos antes. Através dessa metodologia reflexiva de análise das suas fotografias, minha intenção é propor ao leitor-voyeur uma antropologia da fotografia de Verger, baseada nas representações visuais dos moradores da cidade de Salvador, que ele designou como sua “memória fixada”, e na observação das suas falas ou concepções da fotografia em geral. Nesta perspectiva, considere os meus próprios olhares sobre estas representações de Salvador, sobre o meio fotográfico e sobre as imagens que desfilam na minha frente quando passeio hoje nas ruas do centro de Salvador. Esses pontos de vista cruzados, esse duplo vínculo a respeito do visual baiano me permitem trabalhar de maneira reflexiva com as idéias de inconsciência do olhar e de inconstância do ponto de vista. Assim vendo, comecei a perceber “algumas coisas” que não eram para serem vistas, faladas ou descobertas (as imagens do inconsciente do fotógrafo), mas que me iam sendo reveladas de forma cada vez mais clara nas

⁴ Angela Lüthning nota que “Verger gostava muito de um dos últimos álbuns fotográficos, *Retratos da Bahia*, que apresenta muitos traços autobiográficos e de *Centro Histórico de Salvador* que mostra a Bahia pela qual tinha se apaixonado quando aqui chegou em 1946.” Angela Lüthning, “Pierre Fatumbi Verger e sua obra”, *Afro-Asia*, 21-22 (1998-1999), p. 351.

⁵ Pierre Verger, *Centro Histórico de Salvador*, Salvador: Editora Corrupio, 1989.

suas representações do povo de Salvador. Imagens escolhidas sem o seu próprio domínio, como confessava. Este trabalho, imediato e prazeroso, do inconsciente do fotógrafo, nos mostra muitas vezes o humanismo das imagens que alteram o seu próprio inconsciente e nos convida a viajar pelo seu mundo interior numa troca contínua de imagens mentais.

Olhares cruzados sobre as diferenças culturais: o visual do corpo.

A natureza de reciprocidade da visão é mais fundamental do que a do diálogo falado. E com frequência o diálogo é uma tentativa de verbalizar isso, uma tentativa de explicar como, quer metafórica ou literalmente, você vê as coisas, e uma tentativa de descobrir como ele vê as coisas.

John Berger.⁶

Ver alhures e ver de outra maneira, pessoalmente. A primeira vista parece ser isto, a coisa que Verger aprendeu a fazer numa olhadela, assim como seu amigo Carybé sabia pintar uma cena de ritual de candomblé numa pincelada.⁷ Sempre pronto para viajar, com seu olho na mão, Verger parece ter descoberto muito cedo que o gosto de passear e a vontade de encontrar aqueles que não se pareciam com ele, podia se transformar numa verdadeira gastronomia do olhar e numa sensibilidade fotográfica instantânea. Estas aventuras do olhar lhe permitiam reconhecer, imediatamente, aqueles momentos que o seu inconsciente já tinha registrado. O que explica sua inacreditável acuidade e seu talento para fixar, no momento certo, o que ele nem tinha tempo de ver. A partir dessas imagens, resultantes de muitos passeios nas ruas animadas do Pelourinho, bairro onde morou nos anos cinquenta, após ter saído do Hotel Chile, Verger fez o retrato do centro de Salvador daquela época, cidade que escolhera para instalar-se entre suas múltiplas viagens.

Foi em Salvador também que ouvi falar de Verger pela primeira vez. Vadiando pelas ruas estreitas do centro histórico, encontrei, em

⁶ John Berger, *Modos de ver*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 22.

⁷ Carybé, *Os deuses africanos no Candomblé da Bahia*, Salvador, Editora Bigraf, 1993.



Verger. Fotografias inéditas, Salvador.

1998, numa livraria da Praça da Sé, o livro *Retratos da Bahia*. Lembro-me que fiquei impressionado ao reconhecer cenas, momentos, personagens que ele tinha fotografado. Entre dois suspiros, fechei os olhos para me entregar a um profundo desejo de eternidade, sentindo que nem tudo muda e que de repente as mesmas cenas podiam reaparecer como fantasmas. Quando abri os olhos de novo, vi essa gente toda, dormindo nos pontos de ônibus da Praça da Sé, cenas típicas de preguiça no espaço público, que Verger já tinha observado e retratado quando chegou à Bahia.

Reconhecendo as cenas fotografadas por ele, agora presentes no meu próprio olhar, percebi toda a felicidade que acompanha o movimento contínuo da vida. Fiquei espantado ao ver que nesta cidade o que mais me atrai foi escolhido pelo olhar desse outro fotógrafo francês, há mais de quarenta anos atrás. Basta passear hoje no Largo Dois de Julho para se dar conta de que a preguiça na praça é ainda muito praticada. Quem consegue chegar cedo na igreja Nossa Senhora da Conceição da Praia, na cidade baixa, no dia da festa do Bonfim pode observar estas mulheres bem vestidas, jovens ou idosas, que se preparam para ver passar a procissão, protegendo seus olhos dos raios de sol que surgem atrás da ilha de Itaparica.

Compartilhamos emoções através da visão, quando alguém des- conhecido nos dá a ver o que descobrimos pela primeira vez: essa troca de olhares nos toca profundamente. Essa cumplicidade através do olhar provoca uma forte sensação de *déjà-vu*, abalando profundamente a construção da nossa própria visão do mundo. Quando cheguei na Bahia, para continuar meu trabalho de campo antropológico sobre os usos sociais do corpo, em 1998, Verger já não estava mais neste mundo, mas através da sua memória visual afetiva encontrei uma visão do lugar que influen- ciou profundamente o meu olhar, o meu trabalho de campo antropológi- co; não somente as imagens de Verger deram uma perspectiva bio- histórica à minha pesquisa, permitindo-me comparar o que eu via com o que ele tinha visto, mas diante delas me dei conta da importância do visual na cultura corporal brasileira. Assim me foi revelada a pista de uma metodologia nova, apontando a relevância de uma Antropologia Visual do Corpo nessa área cultural e na temática que me interessava.⁸



Verger. Retratos da Bahia

⁸ Stéphane Malysse, *Corps à Corps: regards français dans les corridors de la corporeité brésilienne*, Tese de Doutorado defendida na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1999. A Antropologia Visual do Corpo interessa-se pelas relações contextuais que se estabelecem entre o visual, o corporal e o cultural, buscando compreender a natureza das representações sociais do corpo e os processos pelos quais as maneiras de ver o corpo e os corpos vistos não somente fazem parte do universo cultural das pessoas mas também influenciam, através da imitação, os seus usos do corpo.

Além disso, esta possibilidade de ver Salvador nos anos cinqüenta, tinha algo que não dizia respeito apenas à História, mas à maneira como a cultura de origem de quem olha podia influenciá-lo inconscientemente. Pierre Verger, como eu, passou sua infância na França, imerso na cultura do visível de lá. Esta educação do seu olhar colocava em evidência alguns aspectos visuais da cultura baiana que também me atraíram quando cheguei em Salvador: a cordialidade das interações sociais, a forte expressividade do corpo e as técnicas corporais que lhe estão associadas destacavam-se nessas representações da cidade, que invadiam meu campo visual. Neste sentido, me parece que o olhar de Verger sobre Salvador já propõe ao *voyeur* um tipo de antropologia do visual baiano, dos seus aspectos materiais (a arquitetura colonial, o corpo escravizado) e do que podia ser visto nos anos cinqüenta, nas ruas, nos portos e nos terreiros de candomblé.

Durante sua estadia na Bahia, Verger sempre fotografou as pessoas que o cercavam no cotidiano: corpos possuídos pelos orixás no candomblé, gente trabalhando, corpos descansando e pessoas que viviam ao seu redor: "Eu fazia as fotografias que queria".⁹ Ele costumava



Verger, *Retratos da Bahia*.

⁹ Verger, "Entretien...", p. 148.

fotografar apenas o que lhe interessava, ou aquilo que ele tinha prazer em ver e queria rever usando seu aparelho de registro de pontos de vista. Com seu olhar sensibilizado e afiado pelas viagens ao redor do mundo, parece ter entendido que quanto mais se pesquisa as diferenças culturais através do corporal e do material, mais as imagens se tornam um poderoso meio de expressão das culturas.

Verger chegou a trabalhar sobre a religiosidade e suas representações visuais, realizando as primeiras experiências daquilo que constitui uma Antropologia Visual das Religiões. A fotografia foi utilizada tanto como dado de pesquisa quanto como estimulador do diálogo intercultural, particularmente em seus trabalhos sobre rituais religiosos e na comparação entre as técnicas religiosas do corpo na África e no Brasil. Contudo, no trabalho fotográfico sobre Salvador, Verger parece ter-se limitado ao campo visual do seu universo cotidiano, das coisas que o afetavam direta e pessoalmente, no espaço social ao qual ele queria se integrar para apagar um pouco o seu olhar de “gringo”, suas próprias diferenças culturais.

Colaborando com Gregory Bateson numa das primeiras tentativas de análise foto-etnográfica de uma cultura (Bali), Margareth Mead dizia que: “Fotografias feitas por um observador podem chegar a ser analisadas de maneira diferente por um outro observador...”.¹⁰ Quando olho para Salvador nas imagens de Verger, vejo sentidos “corporais” transparecerem em muitas fotografias e, tenho a impressão — Verger era um leitor de Marcel Mauss — que essas imagens teriam sido perfeitas para ilustrar e explicar as famosas “técnicas corporais” definidas por ele como “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”. Suas imagens mostram as técnicas corporais para carregar coisas na cabeça (que tanto o fascinavam), as que eram utilizadas na “puxada do xaréu”, ou seja “técnicas corporais da atividade e do movimento”, além de outros usos produtivos do corpo como para a fabricação dos acarajés, sem esquecer de notar as técnicas de repouso no espaço público e as técnicas corporais para olhar, observar com curiosidade, da janela ou do lado

¹⁰ Margareth Mead e Gregory Bateson, *The balinese character: A photographic analysis*, New York, The New York Academy of Science, 1942, p. 16.

da porta de entrada, os espetáculos ordinários da vida humana.¹¹ Pierre Verger mostra, nos seus retratos da Bahia, até que ponto ele era sensível à cultura popular baiana e às múltiplas imagens do corpo que dela se desprendia. Em sua obra destacam-se seus olhares sobre o corpo humano percebido nas suas atividades mais cotidianas, pois ele se interessava menos pela dita linguagem não-verbal do que pela expressividade corporal dos corpos em movimento.

Assim, as pessoas fotografadas por Verger, em transe ou simplesmente dormindo sempre parecem cheias de vida, a mesma vida que o fotógrafo capturava com sua máquina, para matar a saudade que ele



Verger, *Retratos da Bahia*.

teria dela num futuro próximo e para poder vê-la de uma maneira radicalmente diferente. As pessoas fotografadas falam alto do olhar de Verger sobre elas, mostrando que para ler uma fotografia é preciso pensar através da dimensão sensual e subjetiva do olhar, tanto do lado do observante quanto do lado do observado. Na interpretação de uma fotografia entra

¹¹ Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950, pp. 122 e 125.

em jogo a complexidade da relação observador/observado em suas conotações sexuais, raciais e culturais. Vemos aqui uma das maiores e mais fascinante ambigüidades da fotografia, como explica Emmanuel Garrigues: “Existe uma ambigüidade fundamental na fotografia, pois ela é um objeto, um resultado: uma fotografia; e ao mesmo tempo, uma prática, um meio de expressão, um jeito de ser: o fotógrafo. A partir do momento que ela fixa, isola uns olhares, que ela imobiliza umas dadas olhadelas, a fotografia revela tanto o que o observador viu quanto a sua própria intimidade, através do seu olhar incorporado às suas produções fotográficas”.¹²

Seguindo o caminho dos seus desejos e as intenções do seu olhar, Verger encontra muitas *personae*, no sentido amplo da máscara humana definida por Mauss.¹³ Dizia que gostava de fotografar as pessoas para si mesmo, sem pensar nos futuros visuais das suas imagens, mas simplesmente para se lembrar delas e conservar alguma coisa desses encontros furtivos. Falando dessa maneira, ele parece estar sempre querendo se livrar da responsabilidade de registrar seus próprios olhares, que depois podiam ser vistos e interpretados por outras pessoas. Antes de se oferecer a um outro olhar, uma imagem é produzida, escolhida por/para si mesmo, convidando o *voyeur* a um tipo de introspecção; é isso que Verger não pára de confessar, falando de suas fotografias, explicando que elas constituem “uma série de testemunhos desse famoso inconsciente que é difícil de apreender”.¹⁴ A gestão do olhar do antropólogo, do fotógrafo ou de uma outra pessoa que olha não depende apenas da sua “personalidade modal”, intimamente ligada a sua cultura de origem, mas também do lugar onde ele está e do momento no qual ele olha, quer dizer do contexto total da sua visão.¹⁵

Em Salvador, o fato de observar alguém desconhecido, com insistência, não significa necessariamente que o ator social tenha de criar uma estratégia de discrição: o olhar sobre o outro não está tão controlado pelas boas maneiras como acontece na França, por exemplo.¹⁶ Em

¹² Emmanuel Garrigues, “Le savoir ethnographique de la photographie”, in *L’Ethnographie*, n° 109 (1991), p. 27-62.

¹³ Mauss, *Sociologie et Anthropologie*..., p. 333.

¹⁴ Verger, “Entretien...”, p. 167.

¹⁵ Georges Devereux, *Essais d’Ethnopsychiatrie générale*, Paris, Gallimard, 1970, p. 178.

¹⁶ David Le Breton, *Les passions ordinaires*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 79.



Verger, Centro histórico de Salvador.

Salvador, o acesso visual ao outro e as trocas de olhares parecem ser bastante livres. Aparentemente há um certo desprendimento no fato de alguém se sentir observado, olhado, comido com os olhos... Mas, esse desapego pode ser visto também como uma grande receptividade ao olhar, sobretudo quando as exposições individuais das aparências corporais, características de uma certa "corpolatria", convidam o ator social a banalizar estas trocas de curiosidade, estas mensagens de interação, tanto no fato de olhar quanto no fato de ser visto olhando. Nesse contexto de total liberdade do olhar, ser exposto ou observado é sempre tomar uma atitude. Temos aqui resumida toda a grande arte da exposição ao outro para cada um de nós: assumir o fato de que somos visíveis e *voyeurs*, observáveis sem dúvida, mas também observadores, porque sabemos que somos vistos. Nesse ambiente, o ofício de *voyeur* do fotógrafo, como também do antropólogo, torna-se mais fácil sendo estimulado pelo contexto social de interação. Assim, os *Retratos da Bahia* dão a ver o que os baianos da época podiam ver deles mesmos, um tipo de senso comum visual, representações ordinárias dentro do cenário cultu-

ral visível dos moradores, os quais podemos encontrar cinquenta anos mais tarde na mesma posição, repetindo os mesmos gestos e mostrando os mesmos sorrisos.

De qualquer forma o olhar seja fotográfico ou antropológico, nunca chegará a ser neutro, objetivo, metódico. As imagens do corpo realizadas por Verger mostram só uma parte da realidade cotidiana visível de Salvador e alhures: aquela que o fotógrafo escolheu, memorizou e compartilhou conosco. Qualquer visão do Outro é profundamente condicionada pelas formas e figuras do senso comum que o *voyeur* escolhe no seu vasto campo de visão. A escolha de um detalhe da realidade revela uma certa educação da vista e do corpo herdada das tradições intelectuais e das reflexões sociais, que implicitamente constituem uma forma subterrânea de orientação cultural do olhar, o vigilante do sistema de visão, as raízes do “contra-olhar” como órgão da tradição e até da traição. O que se vê depende de quem olha e, assim, o olhar sempre filtra, mais não consegue filtrar tudo, pois parece que algumas recordações do inconsciente são reencontradas, reiteradas e guardadas. Parece-me então que, como eu, cinquenta anos mais tarde, Pierre Verger se espantou primeiro e logo depois se encantou com os usos sociais do corpo em Salvador. Ele se interessou afetivamente pela maneira específica através da qual a cordialidade baiana se incorpora no ator social. O que é uma visão totalmente diferente da imagem que um francês pode ter da vida em sociedade e das relações em público; pois a cultura francesa é caracterizada por uma rígida civilidade corporal e um forte apagamento do corpo nas interações sociais. Este contraste comportamental visível sustenta a idéia de um contra-olhar, que confirma e focaliza no olhar estrangeiro os gestos diferentes, os momentos sociais estranhos, a extraordinária expressividade corporal no cotidiano, elementos que podem parecer totalmente anódinos ao próprio baiano e que quase desaparecem do pensamento visual por banalidade. Parece-me que, muitas vezes, a rotina, a familiaridade e o ordinário atrapalham a esperteza do olhar fazendo com que passem despercebidos os detalhes reveladores do universo singular de uma certa cultura.

Registrar o que o cercava, fotografar as suas vizinhas, Verger sempre parecia querer fabricar lembranças da sua própria existência: “Na década de 50, eu vivi neste bairro (Pelourinho) durante uns dez

anos. Morava numa casa hoje desaparecida após incêndio, situada no caminho novo do Taboão, onde havia, entre os locatários meus vizinhos, umas moças especializadas no alisamento de cabelos crespos.” (...) “Cheguei a conviver com este povo cheio de personalidade que morava nestes quarteirões”.¹⁷ No universo sensual dos bairros populares de Salvador, Pierre Verger parece “comer com os olhos” tudo o que descobre de diferente: seu olhar de “voyeur sublimado” se delicia com as diferenças culturais que se espalham em sua frente, e que ele já teve tempo de observar bem antes de apertar o clic da sua Rolleiflex. A maioria das fotografias reunidas no livro *Retratos da Bahia* foram feitas nos primeiros momentos de sua estadia, elas parecem carregar o entusiasmo dos primeiros olhares, a vontade de se surpreender a si mesmo mergulhando no radicalmente diferente. O trabalho fotográfico de Verger pode ser visto também como uma certa antropofagia visual. Focalizando-se sobre os cenários do corpo na Bahia, Verger nos lembra sempre que “o



Verger, *Centro histórico de Salvador*.

¹⁷ Verger, *Centro Histórico*,... p. 8.



Verger, *Le Messager*.

olhar é um contato, ele toca o outro e esse toque do olhar é onipresente no imaginário social”, e isso tanto na França quanto no Brasil.¹⁸ A ritualização do olhar (onde, quando, e como olhar o outro) varia segundo as sociedades, os grupos que nela se encontram e os contextos de interações que elas propõem à expressividade do olhar. Num jogo de espelho, a representação do meu próprio corpo e da minha identidade cultural se espelha em Salvador, nas imagens que os outros refletem para mim, através das suas diferenças, tanto na aparência física quanto na gestão e vivência do corpo e dos seus gestos. Os olhares que recebo aqui são naturalmente atentos e curiosos, encontro diariamente uns que parecem observar meu tipo físico, minha estranheza, tal como turistas chegando numa aldeia indígena. Paradoxalmente, sempre me senti mais observado do que observante, mas um lado do espelho social sempre

¹⁸ David Le Breton, *Des voyages*, Paris, Métailié, 1992, p. 129.

precisa do seu avesso: assim as pessoas que tinha visitado para “observar” e, sobretudo, conhecer, contrapunham-me essa mesma curiosidade e pareciam ter o poder sócio-simbólico de assumi-la totalmente.

Estranho estrangeiro... Esses olhares de transferência do observado sobre o observante colocam em evidência toda a ambigüidade do olhar, levantando o véu sobre as profundas reciprocidades entre o fato de observar e o fato de se sentir e de se ver sendo observado: Quem olha para quem? Como? E com quais intenções?

Georges Devereux, etno-psiquiatra francês, convidava os pesquisadores em ciências sociais a não deixar de analisar de maneira introspectiva as suas “contra-transferências”, assim chamando os envolvimento pessoais, íntimos e culturais no campo das suas pesquisas, e das claras deformações que delas resultam.¹⁹ Parece-me que, nesse conjunto de elementos caleidoscópios, ele teria incluído sem dúvida os contra-olhares, olhares de quem não pode entender ainda o que seus olhos vêem, mas que já está mergulhando na “carne do mundo”, como diz Merleau-Ponty, por estar participando de uma troca significativa de olhares, de um diálogo visual.

A questão do ato fotográfico, dos gestos e olhares do fotógrafo deve sempre ser repensada em função do contexto etno-sensorial no qual ele se insere: para olhar/observar alguém em Salvador não é preciso ser discreto e comportado como em Paris; o fato de olhar muda seu registro cultural e sua definição, os códigos e as estratégias se diferenciam. Uma antropologia dos sentidos mostraria toda a importância do olhar na reunificação do saber social brasileiro. Até que ponto essa sensação de viver sempre sob o olhar do outro contribui ativamente para a banalização do fato de ver, ser visto e de ser visto vendo? Para o fotógrafo Pierre Verger essa leveza das regras do olhar social é uma preciosa ajuda à gestão do olhar e uma força motora para realizar verdadeiros encontros visuais. Na minha experiência de conversão do olhar ou “sobre-culturação”, o encontro com suas fotografias ajudou-me muito a entender e tentar superar a minha contra-transferência em relação às

¹⁹ Georges Devereux, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980, p. 225; Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Galimard, 1964, p. 321.

coisas que se espalhavam na tela dos meus olhos: mirar-se no outro se espelhando numa fotografia. Esse interesse pelas ficções culturais do corpo e pelas suas figuras mais incríveis poderia finalmente ser interpretado como um mero contraponto cultural, contra-transferência alimentada pelo fato da cultura francesa sempre ter buscado esconder, apagar e erradicar o visual do corpo, os gestos, emoções, olhares e movimentos, da cena social, reservando para ele a esfera privada da família, no âmago da intimidade.

Mesmo assim, o olhar fotográfico não pode mostrar todos os lados do que ele vê, ele deve escolher um momento específico, um ângulo. O olhar faz uma pausa cega no tempo cuja rapidez e irreversibilidade parecem transformar o instante fotografado num ato inconsciente. Segundo Jorge Luís Borges, as “imagens não passam de incontínuas do visual” e a seleção das imagens pela fotografia que aparece já é uma interpretação do visual que as cerca, um ponto de vista pessoal sobre o mundo.²⁰ Descobrimos por acaso a obra de um outro fotógrafo francês, que tinha feito fotografias de Salvador na mesma época, vi e entendi até que ponto, como diz J.-L. Godard, “cada olho negocia para si próprio”, pois o olhar de um outro fotógrafo pode mostrar outra coisa, propiciar outra visão do mesmo lugar, na mesma época.²¹ Marcel Gautherot, que utilizava também uma Rolleiflex, começou, como Verger, a abordar Salvador com um olhar de arquiteto. Suas imagens da cidade alta e da cidade baixa lembram muito as imagens publicadas por Pierre Verger no seu livro *Centro Histórico de Salvador*.²²

Mas, Gautherot, grande admirador de Eisenstein, privilegiava nas suas representações de Salvador, os planos largos, as vistas panorâmicas. As muitas técnicas do olhar cinematográfico tornaram o seu olhar menos pessoal e intimista que o de Pierre Verger. Gautherot não vivia em Salvador, mas no Rio de Janeiro e, sobretudo, ele não parecia compartilhar da mesma visão de mundo de Verger, pois ele sempre se colocava “fora do mundo” e parecia excluir qualquer relação cordial com as

²⁰ Jorge Luís Borges citado por Manoel de Barros, *Ensaio fotográfico*, Rio de Janeiro, Record, 2000, em epígrafe.

²¹ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 1998, p. 32.

²² Marcel Gautherot, *Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.



Marcel Gautherot, *Bahia*.

pessoas fotografadas. Nas suas fotografias as trocas de olhares são quase ausentes e ele sempre parece guardar sua distância pessoal, privilegiando cenas de multidão, nas quais os personagens aparecem de costas. Muitas vezes, o olhar discreto de Gautherot parece infiltrar-se no fluxo do trânsito humano e no movimento da vida para dar uma visão quase anônima e parada da vida em Salvador, uma outra versão do lugar.

A sua formação de arquiteto e o seu olhar cinematográfico distanciavam-no do indivíduo privilegiando uma reflexão estética. Nas fotografias de Gautherot, os ângulos e os efeitos de profundidade de campo mostram o infinitamente grande, o longe e o alhures, no mesmo lugar em que Verger encontrava pessoas e registrava detalhes ordinários do seu cotidiano, retratando Salvador com imagens que o tocavam pessoal, direta e profundamente. Na obra de Verger, a relação afetiva com o outro e as suas imagens mostra que “a subjetividade subtrai, ela retira da coisa o que não lhe interessa”, convidando-nos a fazer uma análise antropológica do seu olhar fotográfico.²³

²³ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*. Paris, Édition de Minuit, 1983, p. 123.

Entre Matéria e Memória: a “imagem-afeição”.

“Qualquer consciência é consciência de alguma coisa”.²⁴ A consciência do fotógrafo é sempre consciência do que ele vê, mas nem sempre do que ela interpreta além dela, nas profundezas misteriosas e imaginárias do inconsciente. No livro *O olhar pensativo*, Régis Durand se pergunta se os fotógrafos sabem o que fazem: “a presença viva do mundo nas fotografias pode também servir de álibi a uma forma de esquecimento, de inconsciente da vista. A fotografia agiria como um esconderijo, ao mesmo tempo lembrança real e imagem nossa, que flutua sobre toda coisa vista. É neste paradoxo — a maior faculdade de memorização como mero instrumento de um esquecimento —, que nasce e começa a invenção de uma forma diferente de memória”.²⁵

Insistindo no fato da fotografia ser mera memória, Pierre Verger fotografava muitas vezes o que lhe agradava ou lhe tocava pessoalmente, realizando assim séries do mesmo tipo de imagem em lugares e mo-



Verger, *Retratos da Bahia*.

²⁴ Husserl, *Phénoménologie de la conscience*, Paris, Gallimard, 1955, p. 184.

²⁵ Régis Durand, *Le regard pensif*, Paris, éditions La Différence, 1990, p. 143.

mentos diferentes, deixando, como ele mesmo dizia, seu inconsciente decidir por ele. Ao registrar o seu olhar sobre o mundo, devia então admitir a seguinte evidência: “sempre recusando o que não gosta, você acaba fazendo coisas que lhe agradam, sem mesmo ter a consciência disso”. Repetia, tentando se convencer disto sozinho: “faço umas fotografias das quais eu gosto sem ter nenhuma consciência disto no momento da foto, não sou eu quem fotografa mas alguma coisa dentro de mim”... alguma coisa bem misteriosa!³⁶

A fotografia pensa e faz pensar. Quando olhamos os *Retratos da Bahia*, olhamos o olhar de Pierre Verger sobre Salvador e não Salvador em si. Na pista analítica aberta por Garrigues, a questão do olhar de Verger pode ser colocada sob o ângulo psicanalítico do consciente e do inconsciente, isolando as figuras e outros *punctum* espalhados nas suas representações da cidade.³⁷ Mas, sendo antropólogo visual e não psicanalista, procurei reconhecer e interpretar o visual como apropriação da cultura que o cerca. Analisando os motivos inconscientes escondidos nas palavras do fotógrafo, percebe-se que esta inconsciência do olhar não exclui uma grande consciência moral, muito pelo contrário, ela parece incentivá-la construindo uma verdadeira ética da vista. A fotografia é um tipo de encontro antropológico, cujo ato fotográfico é diretamente ligado ao princípio de incerteza, de inconsciência. Minha intenção é investigar esta estética do inconsciente, totalmente assumida por Verger, considerando que a fotografia pode revelar detalhes deste inconsciente da vista, tal como a psicanálise o faz com o inconsciente das pulsões.

Pierre Verger sempre teve a curiosidade de observar, procurando entender o que ele via com um olhar livre. Livre de preconceitos, livre das teorias das ciências etnográficas da época, enfim sem a censura da “boa” consciência. Ele não sentia este falso pudor diante da imagem, que faz com que ela, ainda hoje seja considerada como ligada demais aos sentidos, à experiência estética e à subjetividade para servir como elemento interpretativo às ciências humanas. A cultura de origem de quem olha influencia todos os seus olhares, pois “uma ação do psiquismo

³⁶ Jérôme Souty, “Comme un seul homme, Pierre Fatumbi Verger”, *L’Homme*, n° 147 (1998), pp. 221-236 e Verger, “Entretien...” p. 165.

³⁷ Roland Barthes, *A câmara clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p. 88.

mobiliza imperativos culturais que a reforçam, do mesmo modo que uma reação cultural mobiliza e reforça motivações subjetivas”.²⁸ São estas motivações subjetivas que tentei colocar em evidência nos retratos da Bahia de Verger, considerando que qualquer olhada pode ser vista como um comentário permanente da interação entre o fotógrafo e o mundo, portanto, um elemento de análise do imaginário social dele. O olhar em si tem pouca coisa de individual, pois ele sempre se insere nos *déjà-vu*, nos clichês que outros também já viram, no entanto estes olhares coletivos precisam do ato fotográfico, para serem isolados do real visto. Dessas numerosas imagens “reais”, banais ou mentais, que circulam entre nosso campo de visão e nossa memória, sem às vezes tocar a nossa consciência, o fotógrafo faz uma pausa numa imagem, uma pausa no desfile da sua memória: a fotografia não captura o tempo, somente evoca-o.

Neste sentido, a memória visual afetiva de Verger faz com que o que foi inicialmente descoberto, visto de novo várias vezes em vários momentos e lugares, não caia na masmorra do *déjà-vu* sem ter sido imortalizado pelo clic da Rolleiflex. Com clareza, sob as máscaras da espontaneidade, do imediato e do imprevisto se escondem e se condensam imensas reservas de imagens da memória, memorização afetiva do que já foi visto. Este condensado de memória visual permite ao fotógrafo isolar no seu campo visual, num instante, num clic, o que pertencia ao *déjà-vu* e que foi (re)conhecido e capturado numa fotografia. Por isso, muitos fotógrafos vivem na ilusão de uma estética instantânea, esquecendo as numerosas balizas que anteriormente estabeleceram: a fotografia, definida como um olhar sobre um fragmento de real, se inscreve nas memórias visuais reativando as imagens que, escondidas no inconsciente, esperavam um estímulo visual, emocional ou contextual para reaparecerem.

Para Verger, as viagens constituem uma imensa reserva de *souvenirs* visuais, uma educação do olhar por superposição de diferenças. Não é difícil encontrar na sua obra uma certa unidade de olhar, mesmo entre as imagens de lugares distantes, tanto no espaço quanto no tempo, vemos as mesmas imagens se repetirem: no caso das imagens do porto de Port-au-Prince e do porto de Salvador, por exemplo.

²⁸ Devereux, *De l'angoisse*, p. 126.



Verger. *Le Messager*. (Port-au-Prince, Haïti)

A partir desta constatação da unidade de cada olhar, (mesmo se ele era o primeiro a negar isto) parece claramente que o olhar de Verger sexualiza a relação com o outro. A forte carga erótica de algumas das suas visões de Salvador mostra como o desejo inconsciente pode se tornar poderoso, sobretudo quando se trata de isolar, nas coisas vistas, os momentos e os homens que se quer gravar para poder rever. Desde Freud sabemos que o inconsciente é carregado de libido sexual e que as imagens driblam com maior facilidade a censura da consciência. Falar de sexualidade olhando para as fotografias de Pierre Verger não é invadir a privacidade do fotógrafo, é tentar explicar porque o que vemos da obra de um artista, nos toca pessoalmente, porque é possível reconhecer o seu próprio desejo nos seus olhares. Os instantes e as pessoas que o artista escolheu para apresentar e fixar em sua memória seduzem cinquenta anos mais tarde com a mesma intensidade e com o mesmo

tesão de ver que o modelo inspirou no fotógrafo. Sobre esse *voyeurismo* afetuosos, é preciso salientar que Pierre Verger nunca desenvolveu uma chamada estética homossexual consciente e construída. Muito pelo contrário, a impressão que ele deixou de sua personalidade (nos documentos escritos, histórias orais, entrevistas e imagens) vai sempre no sentido da discrição e da alta consciência dos riscos de inquisição da “cultura homossexual”, cujas marcas do estilo e do gênero nas obras artísticas podem apagar a própria individualidade do artista. A sexualidade do artista nunca explica toda sua obra, mas ninguém pode ignorar a beleza dos homens escolhidos por Verger nem a repetição dos mesmos olhares em momentos ou lugares diferentes.

O pescador fotografado em Moorea, na Polinésia, em 1933, os pescadores de Port-au-Prince, no Haiti, os pescadores de Salvador e todos esses retratos de jovens olhando sem vergonha para Verger parecem-se com figuras vivas do desejo, da inconsciência do olhar seduzido, distraído e capturado pela beleza dos rostos, pela safadeza dos olhares e dos gestos mais ordinários.



Verger, *Retratos da Bahia*.

De uma certa maneira, dormir, pescar, carregar peso expressam ao *voyeur* destas imagens situações que mostram a libido à flor do olhar. Evidentemente, neste sentido, tudo é relativo e depende mais das leituras do receptor das imagens do que das intenções do autor que não pode controlar as impressões das suas imagens na mente de quem olha para o que ele viu. Por exemplo, nas fotografias dos pescadores do Haiti, as velhas roupas deixam transparecer, nos seus corpos de costas, detalhes anatómicos que podem ser vistos sem nenhuma conotação erótica, como meros detalhes reveladores de sua condição social, mas este detalhe acaba cegando a vista de quem olha e confirma sua leitura erótica da cena retratada.

Chegamos finalmente ao antigo dilema da imagem que Barthes comenta nos seus ensaios sobre a fotografia: Será que o sentido está na fotografia ou está na recepção de quem olha, que traz consigo o seu sentido? Sob um certo ponto de vista, os contra-olhares de Pierre Verger sobre Salvador, tornam-se os meus também: colocação em abismo ou efeito de espelho, as imagens que ele criou de Salvador lembram irrefutavelmente as imagens que encontrei no campo das minhas próprias pesquisas, anunciando toda felicidade que posso sentir ao passear pelas ruas de Salvador e cruzando cenas e olhares que me seduzem (no sentido etimológico de desviar do caminho) invadindo, de repente, toda a minha mente e ocupando, por um instante, a minha consciência.²⁹

Acreditando no que vemos, temos a impressão que Verger procurava proteger o seu olhar atrás das grades infinitas do inconsciente, por baixo das máscaras do imprevisível: sempre buscando definir a inconsciência dos seus instantes fotográficos como seu desprendimento. Afirmando: “como não estava interessado, sabia olhar”, Verger embaça as pistas de leitura das suas imagens, desqualificando os seus olhares e o que eles mostram no discurso oral.³⁰ Neste sentido, as imagens que realizou em Salvador são verdadeiras “imagens-afeição” que têm como “substância o afeto composto do desejo e do espanto e o desvio dos rostos no aberto, no vivo”.³¹ Este rosto feliz, este olhar vivo, comuni-

²⁹ Malysse, *Corps à Corps*, p. 27.

³⁰ Verger, “Entretien...”, p. 170.

³¹ Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 231.

cando diretamente com o fotógrafo é característico do jeito “safado” de olhar, que mistura sedução e desprendimento, malícia e provocação; uma máscara social “baiana”, que se espalha no rosto do outro no momento do encontro visual. Deleuze explica que este tipo de imagem, a “imagem-afeição é o *close*, que abstrai o objeto do seu contexto espaço-temporal, é o *close* em si, no rosto...”.³² Olhando deste jeito todos os rostos publicados no livro *Retratos da Bahia*, nota-se que o olhar de Verger é sempre afetado diretamente pelo encontro fotográfico que está em jogo: “Ah! se houvesse apenas um olhar, o olhar de um sujeito, se alguém, na foto, me olhasse! Pois a Fotografia tem esse poder (...) de me olhar *direto nos olhos*”.³³ Nos retratos de Pierre Verger, as máscaras cheias de vida sempre parecem comunicar alguma coisa: os olhares do espectador lhe são diretamente reenviados e voltam indiretamente ao expedidor, o fotógrafo.

Voltando às inconsciências destes olhares, Deleuze explica que a imagem-afeição é incontrolável pela consciência: “A imagem-afeição surge no centro de indeterminação, quer dizer dentro do sujeito, entre uma percepção perturbadora e uma ação hesitante. Ela é a coincidência do sujeito e do objeto ou a maneira pela qual o sujeito se percebe ele mesmo ou se ressentido por dentro”.³⁴ A natureza das imagens-afeição e a interiorização do vivido parecem embarçar Pierre Verger quando comenta suas fotografias confessando que “a imagem pura provoca uma emoção que é diretamente sentida sem passar pelo filtro do intelecto e pelas explicações sábias”, numa estratégia para sair dessa conversa sábia.³⁵ Contra a revelação das imagens e a exposição total do seu “ser que sente”, Verger coloca em prática várias estratégias de descrição e de discrição que se aproximam ao meu ver do que Sartre chamava de “má fé”. Quando ele diz, por exemplo, que um fotógrafo “deve ser mais espectador que ator e que o bom fotógrafo é um *voyeur* sublimado. Assim, é sempre melhor viver com as pessoas antes de fotografá-las, para que elas se acostumem à sua presença”, conflito óbvio entre o *voyeur* passivo e o observador-participante ou antropólogo de campo, o

³² Deleuze, *L'image-mouvement*, p. 135.

³³ Barthes, *A câmara clara*, p. 164. Grifo do autor.

³⁴ Deleuze, *L'image-mouvement*, p. 96.

³⁵ Verger, “Entretien...”, p. 166.

que nos leva a perguntar como é possível “conviver com as pessoas” e ao mesmo tempo permanecer como mero espectador externo.³⁶ Verdadeiro nó antropológico, a noção de “participação-observante” no campo está intimamente ligada à personalidade modal de cada observador, sobretudo para alguém como Verger que não carregava o seu olhar com teorias sábias. Para ele, como para Bastide e Metraux, seus amigos, a liberdade de ação do pesquisador era primordial, nada devia entrar em seu olhar. Em suas cartas, Bastide conta que Metraux sempre desconfiava das teorias e que não queria degradar as suas observações olhando os fatos através de sistemas de conceitos que lhe eram exteriores.³⁷

Ao contrário do fotógrafo americano Walker Evans que “não queria ter com os seus modelos nenhum contato e nem falava com eles”, Verger não se recusava a participar, com cordialidade e empatia, das trocas de olhares e das conversas ocorridas antes ou depois do clique fotográfico.³⁸ Ele não se afastava do contato social característico das ruas da Bahia, onde se anda constantemente em interação com o outro. As pessoas fotografadas parecem estar absolutamente conscientes dos atos do fotógrafo, mas não demonstram (pelo menos visivelmente) nenhuma resistência a este olhar fotográfico. Muito pelo contrário, é um encontro real que Verger coloca em imagens: a manipulação destes olhares pelo olhar do fotógrafo estimula a cordialidade, a espontaneidade e a expressividade dos sujeitos fotografados, que simplesmente ficam a vontade. Este compromisso de proximidade com as pessoas retratadas evidencia o seu envolvimento pessoal com os baianos, renunciando sua opção por morar definitivamente em Salvador: as suas representações da cidade tornam-se meros índices e signos visíveis da sua profunda integração.

As caretas e outras expressões faciais ou corporais dos fotografados mostram que Verger fotografa seus encontros com os outros, retratando tanto os mais simpáticos quanto os que são mais diferentes dele. “Qualquer troca de olhares cria provisoriamente uma ligação, uma

³⁶ Verger, “Entretien...”, p. 170.

³⁷ Jean-Pierre Le Boulou, “Préface”, in Pierre Verger et Alfred Metraux, *Le pied à l'étrier. Correspondence*, Paris, J.M. Place, 1993, p. 63, nota 55.

³⁸ Sylvain Maresca, “Les apparences de la vérité ou les rêves d’objectivité du portrait photographique”, *Terrain*, n° 30, (Mars 1998), pp. 132-154.

intimidade”, e Verger penetra nesta relação de cordialidade com sua máquina fotográfica.³⁹ Suas imagens estimulam um encontro entre o olhar do modelo, o olhar do fotógrafo e o nosso olhar de espectador. Elas convidam o leitor-*voyeur* a mergulhar nas aparências do seu olhar e procurar os detalhes ordinários, os momentos que, registrados pela fotografia, são capazes de transformar “as aparências de verdade num sonho de objetividade realizado numa olhada só”.⁴⁰ Os retratos realizados por Verger em Salvador sempre procuram revelar a verdadeira identidade das pessoas cruzadas pelo olhar do fotógrafo ou como diz Maresca tentam retratar “o relâmpago revelador da sua natureza íntima”. Foi a partir do seu dom pelas interações sociais, da sua capacidade de encontrar o Outro, que Verger criou uma estética própria, particularmente humanista. Nesta estética, ele desenvolveu uma maneira de se socializar com imagens, sendo consciente do fato de que “os olhos do Outro tocam o rosto de forma metonímica e atingem o sujeito inteiro”.⁴¹



Verger. *Retratos da Bahia*.

³⁹ Le Breton, *Des visages*, p. 182.

⁴⁰ Sylvain Maresca, *La photographie, un miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 56.

⁴¹ Le Breton, *Des visages*, p. 177.



Verger, *Retratos da Bahia*.

A cada tipo de encontro corresponde um tipo de retrato, e os baianos que Verger fotografa nem sempre estão no seu apontamento, mas escapam às redes do seu olhar, para viajar nos seus universos visuais. Olhares alhures, outras visões do mundo, outro imaginário: o universo baiano com seus ritmos, sua suavidade, seus contrastes nos surpreende quando os fotografados não olham para nós, mas para o infinito, para fora do campo visual. Em vários clichês de Verger, as pessoas retratadas nem prestam atenção ao fotógrafo, estes olhares não-trocados, recebidos, mas apenas percebidos, deixam o campo livre para a curiosidade assumida do *voyeur* profissional, que se metamorfoseia em vampiro afetoso. Muitas fotografias de Verger mostram um olhar recebido que não é devolvido, este olhar que não é trocado permite ao fotógrafo assumir sua curiosidade à flor da pele, a tática do *voyeur* profissional sublimado: muitas fotografias mostram baianos olhando pela janela ou parados diante das suas casas. Estas representações do *voyeur-*

visto são mais uma prova do talento cordial de Verger, capaz de estabelecer um diálogo entre o seu olhar pessoal, o objetivo da sua Rolleiflex e os olhares cruzados no espaço público. Estas moças procurando a animação da rua, as crianças brincando na calçada, os homens que se deixam embalar pelos ruídos da cidade antes de dormir, como estas pessoas poderiam deixar de se entregar ao fotógrafo que, como elas, sente tanto prazer no ato de ver.

As trocas não-verbais, os signos cordiais são índices do prazer de estar aberto ao mundo exterior, ao universo do Outro. Se Pierre Verger realizou suas fotografias mais atraentes e vivas em Salvador, podemos pensar que foi porque ele se sentia bem nesta cidade e que a felicidade é a coisa mais bonita quando compartilhada. Em Salvador, as expressões corporais do bem-estar, do bom humor, do tudo bem, funcionam como laços sociais entre as pessoas, que sem se conhecerem se reconhecem nesta vontade de criar afinidades. Foi essencialmente ao redor desta cristalização viva da cordialidade que se concretizou a figura ideal do “homem cordial”, descrito por Buarque de Holanda e colocado em imagem por Verger.⁴²

Buscando uma nova identidade junto ao próximo, no sentir imediato e intenso, Verger mergulha seu olhar no universo entreaberto da Bahia para se reencontrar depois de ter perdido seu caminho introspectivo europeu. “Esta imersão total que ele queria sem nunca conseguí-la, esta passagem para o outro lado do espelho, autorizam uma reciprocidade do olhar” e nos proporciona imagens dos momentos de felicidade que ele experimentou nas ruas de Salvador.⁴³ “As fotografias são meros veículos. São como os táxis. Pegamos um táxi para ir onde queremos ir: às vezes a corrida nos leva mais perto e às vezes ela nos distancia de nós mesmos.”⁴⁴ No caso de Verger, o táxi, a viagem por e pela imagem, que o distanciou de tudo que ele não gostava (sua visão amarga da França e as vicissitudes do seu meio social) ajudaram-no a construir o que ele queria ser, o que ele já era por dentro, *Oju-Obá*, “aquele que vê além

⁴² Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, São Paulo, Cia. das Letras, 1995, pp. 141-151.

⁴³ Souty, “Comme un seul homme...”, p. 176.

⁴⁴ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1999, p. 98.



Vergez, *Retratos da Bahia*.

das aparências”. Caçando as imagens que lhe correspondiam, ele tornou-se o próprio mensageiro do seu inconsciente, fabricando para si, sob medida, uma identidade e uma personalidade novas. Através da sua iniciação no candomblé, Vergez passa de “voyeur sublimado” a visionário: seu olhar adquire um poder simbólico que transcende as meras qualidades da fotografia. Seu olhar proporciona rever no futuro o que ele está vendo hoje, entregando-se a um profundo desejo inconsciente de eternidade. Nesta função “imaginal” - no sentido de suscitar ou de criar imagens - “a fotografia nos assegura a continuidade da nossa própria vida psíquica”, e através da sua introspecção ou auto-análise em imagens, Vergez exprime com ênfase o seu poderoso desejo de fidelidade à sua filosofia da vida, ao seu jeito de ser e de ver.⁴⁵ No espelho destas imagens da Bahia refletem-se as visões do mundo que ele gostava e não deixou se perder para sempre.

⁴⁵ Tisseron, *Le mystère de la chambre noire*, p. 102.

Os desejos de eternidade da fotografia: o corte temporal.

Em casa, com um gato nos joelhos, perdido nos seus pensamentos, viajando no seu passado, Pierre Verger folheia cuidadosamente os seus negativos, como outros costumam fazer com os seus álbuns de fotografias pessoais em busca de *souvenirs* e de emoções perdidas. Neste sentido, a fotografia pode ser vista como um espelho da memória, espelho que registra tudo o que diante dela se espelha e, neste retrato acima, Verger parece ter um espelho luminoso nas suas mãos, um objeto no qual ele pode se re-ver vendo. Esta reflexividade da fotografia e particularmente minha reflexão sobre as fotografias de Verger mostram até que ponto a fotografia pode trazer um profundo sentimento de eternidade, sempre dando a ver o que não muda tanto, assim como as igrejas e os castelos, que resistem ao desgaste do tempo. Quando estava pesquisando as ritualizações da aparência corporal em Salvador, vendo algumas cenas que Verger tinha registrado com a sua máquina fotogrâ-



Retrato de Verger, *Dieux d'Afrique*.

fica, como num filme antigo tinha a impressão de que o passado e o presente se cruzavam visivelmente; a montagem do que eu estava vendo com o que ele tinha visto me dava a ilusão de uma certa atemporalidade. Verger esclarece esta relação quase proustiana com as imagens de um tempo perdido: “Quando olho para elas (as suas fotografias) uma certa ressurreição dos meus *souvenirs* acontece, da mesma maneira que eles podem aparecer, de vez em quando, durante um momento inopinado do dia, com muita precisão e muita fidelidade, exatamente como se tivesse acabado de viver estes momentos da minha vida.”⁴⁶ Mas, entre a memória involuntária que ritma, por dentro, a vida íntima dos personagens do romance *La recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, e a vontade de Verger, consciente e insistente, de registrar seus momentos, seu tempo, em fotografia, existe de fato, uma importante diferença de natureza mnemônica. Por um lado, os eventos exteriores ativam as reminiscências do passado de forma surpreendente. Este era o efeito da *madeleine*, dos degraus desiguais e da pequena melodia de Vinteuil, no estímulo de memória afetiva do narrador da *Busca do tempo perdido*, para que ela recuasse no tempo.

Do outro lado, no caso da fotografia, é mais um profundo desejo de eternidade no presente do passado, uma irresistível vontade de “parar as coisas e assim poder ver o que foi simplesmente entrevisto, apenas-visto e já esquecido porque uma nova impressão sensível chegou para apagar a imagem anterior...”.⁴⁷ Pois é neste desejo latente de eternidade que se estabelece com firmeza o olhar de Pierre Verger, um olhar sensível que diante das mudanças agressivas sempre se protege por trás do seu objetivo fotográfico. O seu livro sobre a arquitetura do centro histórico de Salvador, o Pelourinho, pode ser visto como uma reação artística às muitas reformas que começaram a ocorrer no seu bairro, como uma forma de sublimação da angústia que esta recuperação lhe suscitava.

Como diz Roland Barthes, “a fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que foi abolido (pelo tempo, pela distância),

⁴⁶ Garrigues, “Le savoir...”, p. 62.

⁴⁷ Verger, “Entretien...”, p. 165.

mas o de atestar que o que eu vejo de fato existiu” e, explica também que “a fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas, e com certeza, *daquilo que foi*. Essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança, mas, sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa”.⁴⁸ A via da certeza, a redescoberta do que já foi visto, parece ser o que motiva profundamente (e, “inconscientemente”, no seu dizer) a obra de Pierre Verger. Ele repetia sempre que só queria “se fabricar” lembranças, conservar suas memórias visuais materialmente. Como se o seu próprio modo de viver, sem valores materiais, laços familiares, nem ponto geográfico fixo, exigissem dele como forma de compensação uma tomada fotográfica para apreender o mundo através da fotografia. A fotografia parece ter sido a técnica ideal para Verger adaptar suas necessidades psíquicas de assimilação do mundo a sua própria vida. Neste sentido, as fotografias aparecem como verdadeiros pontos de referência do espaço-tempo, que orientam a vida real do fotógrafo. Mas, não devemos esquecer que uma imagem sempre testemunha um estado mental e afetivo, visível e apreensível assim como apresenta um enquadramento de uma porção de espaço e de tempo.

“Eu não procurava analisar nem definir o que via, mas simplesmente me deixava levar por minhas impressões e apertava o clic da minha máquina de vez em quando”.⁴⁹ Verger parecia totalmente convencido do fato de que a fotografia registra pedaços do real que podem ser utilizados para estimular uma viagem no tempo e rever os seus próprios olhares passados. Ouvindo Pierre Verger falar, temos a intuição de que para traçar sua biografia, a melhor pista seria narrar sua vida em imagens, reconstituindo uma foto-biografia, seguindo suas trilhas pelo mundo e seus pontos de vista humanistas. Paradoxalmente, ele explica isto com mais clareza quando fala da imagem cinematográfica: “Quando ajudei a fazer filmes de cinema, achei que a imagem parada era muito mais interessante do que o próprio filme, porque no desfile do filme, eu não tinha tempo para ver, enquanto nas pausas, tinha gestos

⁴⁸ Barthes, *A câmara clara*, pp. 123 e 128. Os grêfos são do autor.

⁴⁹ Verger, “Entretien...”, p. 166.

extremamente vivos e significativos escondidos e até apagados pelo movimento que não me deixava o tempo de ver: na vida cotidiana acontece a mesma coisa, o que você viu é imediatamente, três segundos depois, substituído por uma nova impressão que se sobrepõe à primeira; a fotografia tem esta vantagem de parar as coisas e assim permite ver o que só percebido e logo esquecido porque uma nova imagem apagou a precedente (...)"⁵⁰

Verger falava muito desta angústia diante do que se oculta no que vemos, ele demonstrou a amplitude da consciência deste "fato total" quando discutiu o vasto tema da relação entre fotografia e memória com toda a esperteza de Emmanuel Garrigues, que soube socraticamente orientar o diálogo nesta complexa via. "O *punctum* em algumas fotografias funciona como o equivalente a uma tela de lembrança que vem acordar alguma coisa adormecida no inconsciente. As fotografias têm uma dimensão autobiográfica bem maior do que parece à primeira vista, tanto para quem a vê quanto para o fotógrafo: como distinguir nela o real do imaginário?"⁵¹ Seguindo esta pista dialógica, numa verdadeira psicanálise informal do *voyeur*-fotógrafo, Garrigues soube estimular e pesquisar as motivações inconscientes de Pierre Verger que saiu deste encontro com mais certeza do fato de que "quando se tira uma fotografia, o papel do inconsciente entra em grande parte no processo criativo e, obviamente, isso não tem nada a ver com a razão. Desta maneira, muitas vezes você tira uma fotografia sem nem saber o por quê, no momento do clique".⁵² Pierre Verger soube usar com maestria as técnicas de composição, de luz para colocar no centro das suas imagens, um detalhe particular, um gancho misterioso no qual o observador se agarra, conscientemente ou não. Iniciado na leitura de imagens, deixava-se possuir por umas inconsciências instantâneas, uns momentos de ausência do eu nos quais as imagens driblam a censura da consciência para serem fotografadas. Ouvindo Verger falar do papel do inconsciente no ato fotográfico, tenho a impressão de que ele se serve desse poderoso inconsciente como balastrada entre os seus olhares mais pessoais, ousa-

⁵⁰ Verger, "Entretien...", p. 167.

⁵¹ Garrigues, "Le savoir...", p. 61.

⁵² Verger, "Entretien...", p. 168.

dos, ambíguos, e sua clara consciência da imagem e da sua recepção pelo Outro.

Esta sublimação da angústia de se expor nas suas fotografias encontra uma solução ética no seu discurso sobre o ato fotográfico como mergulho nas profundezas do inconsciente. Pois, mesmo se a escolha e a captura das imagens escapa ao controle da consciência, “a decisão de tirar uma certa imagem do seu contexto necessita que o fotógrafo se sinta ao mesmo tempo dentro do mundo e capaz de tirar uma imagem dele. Muitas vezes é a própria intensificação desta participação no mundo que desperta a decisão de apertar o clic. Este ato mobiliza todas as ressonâncias inconscientes do lado de um imaginário da inclusão recíproca do mundo e do eu, como também da transfiguração dele mesmo”.⁵³ Tenho a impressão de que, como Verger não gostava de falar sobre suas imagens, ele fotografava o que via, muitas vezes sem entendê-lo, sem sentir-se frustrado pela falta de uma compreensão intelectual que ele poderia ter procurado em primeiro lugar.

Durante os seus passeios pelas ruas da Bahia, Verger só conserva aquilo que o seu olhar “desinteressado” recolheu; é sempre com muito cuidado e respeito ao outro que ele consegue resgatar fotograficamente cenas da vida cotidiana de Salvador. Verdadeira história visual da presença da cultura negra no mundo, sua obra não se limita a uma nostalgia do passado: se de um lado, a fotografia tem o poder de fixar uma representação parando-a no irreversível desfile do tempo, sempre propiciando uma certa melancolia, por outro lado ela continua a existir presente no olhar do público, trazendo felicidade no acompanhamento do movimento contínuo da vida.

Esta felicidade de poder ver e rever eternamente pedacinhos do seu inconsciente, este poder subversivo da imagem, que dá a ver mais tarde, fora do contexto, o que o fotógrafo quis conservar e fixar, daquilo que havia diante de seus olhos, fazem da imagem em si, uma mensagem confidencial, uma confissão imagética, um fato/feito social total.

⁵³ Tisseron, *Le mystère de la chambre claire*, p. 169.

Os poderes de revelação da imagem: as qualidades etno-gráficas.

Pierre Verger, ao confessar que não escolhia as fotografias que tirava, apresentando a fotografia como mera inconsciência instantânea colocava em evidência os poderes de revelação da imagem. Para que o olho do público possa descobrir as várias versões do real presas numa só imagem, Verger sempre procurava mostrar o outro lado do espelho social de modo que, num diálogo cordial e reflexivo em torno das imagens, o espectador pudesse trocar seus preconceitos, suas “imagens-recebidas”. De uma certa maneira, Pierre Verger nos ajuda a ver, guiando nosso olhar pelas diferenças culturais e pelas influências interculturais, a partir de uma antropologia visual em redefinição. Mais tarde, na obra-prima de Antropologia Visual, *Dieux d'Afrique*, Verger se apresentaria como um dos precursores do que Achutti chama de “foto-etnografia: um uso fotográfico da etnografia e um emprego da imagem enquanto recurso narrativo autônomo na função de convergir significações e informações a respeito de uma dada situação social”.⁵⁴ Pierre Verger, pensando que a análise não levaria além do que era visto, sempre optou por uma relação imediata com a realidade e com a imagem, tanto no ato fotográfico quanto na realização das suas publicações (pós-produção e trabalho de edição dos textos visuais). Portanto, o trabalho de Verger demonstra que existe uma harmonia epistemológica entre a fotografia como modo específico de conhecimento e o saber antropológico. Sem nunca verbalizar a sua fé pela antropologia com imagens, pois ele odiava teorizar, Verger levou a sério a hipótese de que a fotografia constitui uma verdadeira categoria de pensamento autobiográfico, sendo um dos primeiros a ver o saber antropológico em sua dimensão reflexiva.

Alfred Metraux explicou a Verger que as suas fotos tinham “qualidades etnográficas”, no forte potencial descritivo e na capacidade de

⁵⁴ O manuscrito original de *Dieux d'Afrique*, conservado pela Fundação Pierre Verger, mostra o trabalho de Verger para tentar “escrever em imagens”, estabelecendo um diálogo fértil entre imagens e textos. As notas e outros grifos pessoais que aparecem ao longo do manuscrito ajudam a entender a preparação deste “texto visual” e colocam esse livro na lista limitada de monografias de Antropologia Visual. Pierre Verger, *Dieux d'Afrique*, Paris, Paul Hartmann, 1954; e Luiz Eduardo Achutti, *Foto-etnografia*, Porto Alegre, Tomo Editorial, 1997, p. 43.

mostrar, em imagem, as culturas representadas. Antes mesmo de ser oficialmente etnógrafo e de escrever o seu primeiro artigo, Verger já era consagrado como antropólogo pelos seus amigos Metraux e Bastide.⁵⁵ Teria recebido estas confissões amigáveis sem mudar sua conduta acadêmica e, sobretudo, sem desviar nada do seu olhar. Em sua entrevista com Garrigues ele admite que estes contatos com a sociologia e a etnografia o influenciaram, mas logo acorda e exclama: “Sejamos francos, a etnografia não me interessa muito (...) não gosto de estudar as pessoas como se fossem insetos (...) o que eu gosto é o fato de viver com elas e de vê-las viver de um jeito diferente do meu”.⁵⁶

A etnografia e a fotografia contribuem para descrever uma realidade social, mas para a primeira a pesquisa de campo é somente a fase inicial do trabalho, pois é preciso numa segunda fase descrever as diferenças culturais e explicar suas lógicas para se chegar à ciência do homem chamada etnologia. Na fotografia é diferente, pois a fotografia apresenta essas mesmas diferenças deixando o observador chegar às suas próprias conclusões sobre o fato olhado, sobre os índices etnológicos presentes na foto. “Théodore Monod me pediu para redigir as minhas observações. Expliquei que isto era difícil, pois eu não escrevia, mas tirava fotos. Mas ele insistiu e me avisou que devia escrever para renovar minha bolsa de pesquisa”.⁵⁷ Obrigado pela academia francesa a trocar a sua objetiva por uma caneta, Verger começou a gostar de escrever no final da sua vida, justamente quando ele não tirava mais fotografias. Ele preferia exprimir-se com imagens, mas isto ainda hoje é difícil nos meios acadêmicos, que cultuam a escrita e continuam, de outras formas, a discriminar a imagem, numa fixação devota e fetichista pela escrita.⁵⁸

As qualidades etnográficas nas imagens de Pierre Verger não apresentam o defeito de uma certa visão da Antropologia Visual: a falta

⁵⁵ Seria interessante trabalhar sobre a relação contituosa de Pierre Verger com a escrita, tanto a partir das suas monografias e publicações acadêmicas, quanto através da análise das suas correspondências com Alfred Metraux e Roger Bastide.

⁵⁶ Verger, “Entretien...”, p. 150.

⁵⁷ Verger, “Entretien...”, p. 153.

⁵⁸ Margaret Mead, “Visual anthropology in a discipline of words”, in Paul Hockings (org.), *Visual Anthropology*, (New York, Mouton, 1975), p. 37.



Verger, *Retratos da Bahia*.

de estética por excesso de metodologia e de teoria. Mesmo recusando-se a se situar como artista visual, afirmando ter negligenciado muitas vezes o lado estético para captar com sua máquina a espontaneidade das expressões e das cenas, suas fotos o traíam, falando por si mesmas, da beleza exposta na esquina da rua, uma beleza imprevista. Altamente consciente da polissemia da imagem, a prática micro-antropológica de Verger mostra que toda versão do outro revela uma outra versão de si mesmo. Neste sentido, as “qualidades etnográficas” tornam-se qualidades reflexivas de um certo olhar sobre o mundo: qualidades estéticas, éticas, didáticas, simbólicas.

Este foco interno nas visões do mundo baiano é uma prova visível do fato de que em qualquer etnografia existe uma parte autobiográfica, pois não se pode descrever o outro sem se descrever a si mesmo. Procurando pensar a alteridade com seus olhos, sem passar pelo filtro do intelecto, Pierre Verger “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”.⁵⁹ Devereux, mostrou a alarmante possibilidade de que o trabalho de cam-

⁵⁹ Lüthning, “Pierre Fatumbi Verger...”, p. 352.

po do etnógrafo não pode ser outra coisa além de um tipo de autobiografia vivida e estimulada pela alteridade do outro, ele explicou que “o etnólogo pode encontrar a amizade no seu trabalho de campo e aprender através dela muitas coisas sobre a cultura estudada.”⁶⁰ O trabalho etno-fotográfico de Pierre Verger inscreve-se nesta maneira de ver o campo mergulhando na relação entre amizade e criatividade científica. Seguindo o seu caminho próprio, longe das barreiras teóricas e das estratégias acadêmicas, Verger sempre privilegiou o estudo do que lhe afetava direta e visualmente.

Da inconsciência de si à consciência do Outro: as cordialidades das mensagens fotográficas.

Durante a minha pesquisa, a fotografia, instrumento do meu trabalho, se revelou como *ajuda preciosa* e constituiu um *meio de comunicação* insubstituível, com aqueles que encontrava nos meus campos de pesquisa. As fotografias tiradas na África durante certas cerimônias, apresentadas no Brasil, *criavam imediatamente relações cordiais e estabeleciam um clima de interesse e simpatia indispensáveis à continuação dos meus trabalhos*, substituindo a expressão verbal do pensamento pelo documento fotográfico, a representação visual tomava a força de uma *linguagem perfeitamente compreensível e assimilada por todos*. Assim, a fotografia ganhava um *valor incomparável de troca* e contribuía para *religar* uma calorosa trama de sentimentos comuns entre os membros de um mesmo grupo humano, espalhado pelas circunstâncias entre dois continentes...”⁶¹

Fazer ver imagens, mostrar seu olhar pessoal sobre uma realidade aos demais, dialogar em torno das imagens produzidas, em colaboração estreita com as pessoas encontradas nos campos de pesquisa, Verger experimentou, há trinta anos atrás, as virtudes socializantes e cordiais do uso das imagens nos seus campos de pesquisa, e no seu envolvimento com o candomblé em Salvador. Dando-se conta de que a imagem é “uma ajuda preciosa e constitui um meio de comunicação insubstituível”,

⁶⁰ Devereux, *De l'angoisse...*, p. 19.

⁶¹ Verger, *Le messager*, p. 14. Grifos meus.

ele desenvolveu uma prática de Antropologia Visual adaptada aos seus campos de observação na Bahia, cujos belos resultados contêm “um valor de troca” que contribui para “religar as pessoas” em torno de um olhar, de um problema ou interesse comum, sem deixar de ser uma representação subjetiva da realidade vista. Assim, as imagens parecem penetrar na cultura oral, quando favorecem e motivam a palavra, os discursos sobre as realidades vistas e vividas. As imagens partilham o vivido através do que é visto. Porém, há muito tempo, a Antropologia Visual iludida pelas aparências de verdade contidas nas imagens se perdeu em sonhos de objetividade. Sonho que Verger nunca teve, recusando-se a ser um fotógrafo científico. Seus gestos no campo visual não são controlados pelas teorias etnográficas, mas se inserem num aqui e agora. A espontaneidade e a liberdade de escolha do objeto permitem-lhe registrar seus próprios olhares para constatar que “a imagem pura provoca uma emoção que é diretamente sentida, sem passar pelo filtro do intelecto e das explicações sábias”.⁶²

Pierre Verger sempre foi muito sensível à visão do outro, nas suas relações cordiais com as pessoas fotografadas ele começou a se servir da fotografia para estimular os diálogos nos seus campos de pesquisa. Com esta consciência dos poderes orais da imagem, Verger introduziu o que os ingleses chamam de *feedback*: a fotografia utilizada como elemento de interação com as pessoas pesquisadas, abrindo um novo campo de diálogo e de expressão da memória, das emoções e reflexões das pessoas diante das imagens. Com o seu estilo próprio, com sua personalidade moral, Pierre Verger foi um dos precursores do que Jean Rouch chamou de “Antropologia compartilhada”. Verger falava muito da descrição e do respeito à intimidade do outro, mas a fotografia tal como ele a praticava era, sobretudo, o resultado visível das numerosas interações sociais entre ele e os seus modelos (trocas de olhares, diálogos, sorrisos...). O mais surpreendente é que ele, visto como uma pessoa fechada, solitária e pouco sociável tenha descoberto e utilizado as virtudes socializantes da imagem com a idéia de fazer uma verdadeira antropologia cordial, uma antropologia como forma de re-socialização no campo. As suas imagens denotam uma personalidade aberta,

⁶² Verger, “Entretien...”, p. 166.

sem preconceito. É difícil imaginar um mensageiro que não seja cordial e que não tenha o dom da comunicação.⁶³

Para Verger, as fotografias eram objetos de troca, objetos que ele trocava no início da sua vida nas Américas por passagens ou diárias em hotéis, imagens que ele trocou também com os seus amigos africanos. Alfred Metraux conta que quando ele mostrava as imagens de Verger no Haiti, as pessoas se entusiasmavam ao ver a fidelidade do *candoublé* aos ritos africanos: “Lorgina era muito animada com as fotografias de Verger; ela beijava o retrato de uma mulher que ela reconheceu como uma mambo”, uma iniciada no culto Vodun. O trabalho de Verger revela, em transparência, uma visão pessoal da etnografia em suas relações com o Outro e com as suas imagens: “Estendidas - tal qual miragens - de um continente ao outro, as fotografias de Verger proporcionam um verdadeiro encontro *face a face*, uma identificação (no duplo sentido do termo) imediata e uma decifração paciente dos mínimos detalhes. Nos dois casos, chegamos a um reconhecimento”.⁶⁴ Finalmente, o trabalho de Pierre Verger demonstra em “imagens” que, tal como a antropologia, a fotografia de qualidade pode ser feita com bons sentimentos.

⁶³ Sobre a “antropologia compartilhada” de Jean Rouch, ver Paul Stoller, *The cinematic griot. The ethnography of Jean Rouch*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

⁶⁴ Verger et Metraux, *Le pied à l'étrier*, p. 62.