

ANTROPOLOGIA RADICAL
ou a etnografia fotográfica de Pierre Verger sobre a cultura negra na Bahia

Agnes Mariano

Monografia apresentada ao curso de graduação em
Comunicação Social com habilitação em Jornalismo,
da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal
da Bahia, como requisito parcial para a obtenção
do grau de bacharel em Comunicação Social.
Orientação: Prof. Renato da Silveira

Salvador
julho de 1996

Para Pierre Verger, que ainda nos ajuda a entender quem somos.

ÍNDICE

Introdução	04
O indivíduo	09
Sobre cultura negra	15
Sobre percepção visual	20
As fotos	25
Notas	43
Bibliografia	44

INTRODUÇÃO

Em 1946, o fotógrafo parisiense Pierre Verger desembarcou pela primeira vez em Salvador, na Bahia. As suas informações sobre a cidade provinham da leitura de “Jubiabá”, livro de Jorge Amado e de conversas com o sociólogo Roger Bastide. Nessa época, Verger já tinha viajado por todos os continentes, tentando conhecer e fotografar mundos diferentes, como resultado da sua insatisfação com os valores burgueses do ambiente onde cresceu. Em Salvador, encontrou uma cidade pequena (400.000 habitantes), acolhedora e pitoresca que o encantou, por isso resolveu ficar. Muitos anos depois, Verger recebeu o título de Doutor Honoris Causa em Estudos Africanos pela Sorbonne. Em 1946, entretanto, esse espírito de pesquisador autodidata já aparece em suas fotos, que, produzidas para atender a encomendas, buscavam ao mesmo tempo desvendar o novo complexo cultural com que se defrontava.

Mais do que qualquer discurso, as fotos que Verger produziu em Salvador, na década de 40 do século XX, explicam porque ele escolheu a Bahia como seu lar. Viajando por todos os continentes, o tema principal dos seus registros fotográficos sempre foi a presença humana, associada a práticas culturais como culinária, religião, dança, trabalho. As imagens captadas em Salvador revelam, entretanto, um fotógrafo mais experiente e um observador mais atento. Nas fotos reunidas no livro “Retratos da Bahia”, feitas entre 1946 e 1952, exhibe-se um nítido aprimoramento no seu modo de unir indivíduos e cultura, de entender as pessoas dentro do contexto em que vivem. Essa sua maneira de se aproximar de uma cultura e de um povo, corroborada por um real interesse e respeito pelo complexo cultural com que lidava, o habilitaram a adentrar-se na cultura baiana, especialmente na influência africana, e tornar-se uma autoridade no assunto. Ou seja, Verger alcançou o que parece ser a meta de todo antropólogo frente ao seu objeto de estudo: deixá-lo ser em sua natureza espontânea. Mas o seu método, se é que podemos chamá-lo assim, parece ter sido o de buscar superar a separação entre sujeito do conhecimento e objeto, assumindo um envolvimento visceral, pleno, com o lugar e as pessoas. O resultado dessa abordagem nada científica (excesso de envolvimento e carência de sistematicidade) foi um trabalho rico e ambíguo.

Pretendendo ser apenas um bom repórter fotográfico, pois a maioria de suas fotos foram vendidas para jornais e revistas, Verger realizou também um trabalho de antropologia visual. Isto porque ele conseguiu produzir um registro muito rico de formas culturais não-verbais que, como afirma Balandier (FRANCASTEL, 1993), guardam a sabedoria de um povo tanto quanto obras escritas ou construções monumentais. Tratando-se de formas culturais próprias dos africanos e seus descendentes, que encontram na oralidade, na dança, na música, no próprio corpo, veículos importantes de trocas simbólicas (1), o registro em imagens assume particular importância. Neste

caso, a imagem é, muitas vezes, mais apropriada que a palavra para um registro antropológico. A fotografia possibilitou a Verger efetuar um registro rico da herança social (mesmo em circunstâncias difíceis como festas populares, rituais religiosos, em meio a multidões), fixando não só as manifestações materiais (objetos, roupas, alimentos, etc.), mas os gestos, os olhares, as ações, intrinsecamente relacionados a comportamentos e valores. As práticas culturais de origem africana foram selecionadas e captadas com precisão, consequência da sua observação participante (colocando-se no lugar do outro, experienciando o seu repertório cultural) e da própria natureza do signo figurativo, que na sua construção reúne o indivíduo (autor) e o coletivo (cultura), que nasce ao ser feito, não podendo ser aprisionado em uma única interpretação, um único sentido.

A relação de Verger com a fotografia sempre foi, em certa medida, despreziosa, pois não havia a preocupação em realizar um trabalho científico, sistemático, rigoroso. As fotos eram um modo de registrar o que ele considerava interessante e de viabilizar as suas viagens, sem que houvesse uma tentativa deliberada de atender a alguma demanda específica. As suas imagens ilustraram jornais, revistas, livros, interessaram ao Museu de Etnografia do Trocadero, na França, ao Museu Nacional do Peru (locais onde ele trabalhou) e foram trocadas por transporte em países da África e Ásia. Este esclarecimento é necessário para que a análise não pareça averiguar intenções conscientes do fotógrafo, já que o objetivo é construir uma leitura pessoal de como e o que essas fotos comunicam. Com isso, não pretendemos negligenciar o papel do produtor, que é geralmente supervalorizado, mas situar também a importância da recepção para a comunicação. Reconhecendo o autodidatismo do seu trabalho e o absoluto mérito da intuição nas suas realizações, reforçamos as conclusões de pesquisadores de antropologia visual, como Etienne Samain (1994), para quem as imagens mais ricas nesse campo de estudos não têm sido fornecidas por antropólogos, mas por fotógrafos.

A despreensão de Verger, que não preocupou-se em conferir rótulos às suas imagens, exige ainda um maior esclarecimento sobre alguns pressupostos da nossa abordagem. Acredita-se, aqui, que as suas fotos são trabalhos com qualidade artística e, ao mesmo tempo, fornecem material singular para a compreensão de dado contexto cultural, constituindo-se em exemplos de antropologia visual. As obras geradas por atividades estéticas são elementos de informação sobre uma cultura, mas exigem uma abordagem que leve em conta os processos, os meios e as técnicas inerentes à criação. A arte e a fotografia, especificamente, são encaradas aqui como legítimos instrumentos para as pesquisas sobre o elemento humano. E a nossa interpretação, além disso, não pretendendo ser única, almeja ser capaz de tratar adequadamente aspectos relevante sobre as fotos selecionadas. Ao invés de pretender rotular as fotos de Verger, reafirmamos as limitações dos rótulos, pois eles não fazem juz à riqueza das fotos.

Quando Pierre Francastel escreveu sobre os critérios para uma sociologia da arte, afirmou que

“toda obra figurativa nos oferece um testemunho relativo a um ou vários objetos de civilização” (1993, p. 96). Estes, independente de sua função ou aparência, são o arquivo de um povo, o que inclui códigos morais, influências sofridas e uma meditação sobre a própria sociedade. A obra de arte ou objeto figurativo recupera, em seus signos, traços de objetos de civilização, fornecendo dados importantes à compreensão de uma sociedade. A obra divulga valores, normas, crenças. Um exemplo relativo ao modo como Verger combina traços de objetos de civilização é a presença sutil, mas eloqüente, de instrumentos de percussão, em algumas de suas fotos. Quem conhece a importância do ritmo nas danças e músicas de origem africana, sabe avaliar a importância desses objetos. As fotos de Verger satisfazem também aos critérios defendidos por Francastel para que se caracterize um objeto como obra de arte. Para ele, existe qualidade artística no objeto pleno de sentido, o que consideramos como: composto por signos que possuam a eloqüência e abertura necessárias à motivação de múltiplas interpretações. E quando, entre os objetos de civilização acionados, são estabelecidas relações de modo a que se organize a percepção com tal riqueza, que a obra possa ultrapassar o próprio autor. Acreditamos que, no caso de Verger, a importância do seu registro está justamente na sua competência em identificar elementos fundamentais da cultura afro-baiana e registrá-los com riqueza estética, ainda que seus recursos sejam simples.

A multiplicidade de interpretações é inerente à obra de arte, sendo que isto não diminui a sua validade. As interpretações competentes são capazes de, por caminhos distintos, atingir o núcleo, a essência do objeto. Concordamos com a concepção de Pareyson, para quem o dever do intérprete não é a impessoalidade ou a originalidade e, sim, a congenialidade, definida como a adoção de uma perspectiva harmônica com determinado aspecto da obra estudada. Ou seja, deve-se atingir “uma sintonia, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa” (1989, p. 167). Alcançar a congenialidade é conquistar o acesso à obra. Do mesmo modo que Verger aprimorou a sua abordagem para conseguir apreender um complexo cultural, acreditamos que o intérprete das suas fotos deve buscar o modo adequado de penetrá-las. Para o nosso enfoque, que encontra a antropologia visual nas suas imagens, o “movimento de acesso”, de que fala Pareyson, o habilitar-se à interpretação, dá-se com o estudo sobre a linguagem fotográfica, sobre o assunto descrito nas fotos e pelo contato, mesmo que distante no tempo, com o ambiente fotografado. Segundo Pareyson, para compreender uma obra, ao invés de nos reportarmos ao autor, é importante a busca das exigências inerentes à criação. A procura dessas exigências, a retomada constante da obra, o respeito à sua natureza, é que podem garantir a realização de uma interpretação que não lhe seja estranha, que a ajude a comunicar. Em nosso caso, a busca de esclarecimentos nas declarações do próprio Verger, às vezes, mostrou-se importante, pois não se trata apenas de alguém que realizou uma produção estética, mas que também estudou profundamente o tema.

Tornando-se um iniciado no candomblé e realizando pesquisas cuidadosas sobre a cultura dos negros trazidos para o Brasil, Verger adquiriu tamanho conhecimento sobre aspectos do complexo cultural baiano, que seria tolice ignorar as suas reflexões. Esta recursão não confunde-se com buscar o sentido que as imagens possuem para o fotógrafo e, sim, pretende acrescentar às considerações de outros pesquisadores, as desse importante estudioso, que ao mesmo tempo é o autor das fotos em questão. A distinção fica mais clara quando se ratifica que o Verger estudioso, o que precisou freqüentar arquivos, bibliotecas e escreveu longos textos, só apareceu depois da primeira visita à Bahia. Ele mesmo relata que, quando estava na África, na década de 50: “Ameaçaram cortar as minhas bolsas se eu não redigisse os textos das minhas publicações [...] Até então, minha vida era livre e agradável, somente fotografando” (1995).

Além das observações de Francastel sobre a possibilidade do signo plástico fornecer material para os estudos sobre o homem, o caráter indicial da fotografia reforça esta condição, assim como a própria viabilidade de uma antropologia fotográfica. Autores como Dubois (1993), que trabalha com os conceitos de Peirce sobre os signos, definem a fotografia como um índice (indício, traço do real), ainda que ela possa ter características de ícone ou símbolo. As qualidades próprias do signo indicial e do índice fotográfico ajudam a explicitar também a dificuldade de uma classificação que pretenda separar fotos artísticas e fotos documentais. Enfim, a foto é um signo, não se confunde com o real, mas, sendo um índice, é tocada pelo referente (mesmo que este não seja sequer distinguível). Toda fotografia fixa um traço objetivo, comprova a existência, por um instante, da realidade que sensibilizou o filme. As manipulações feitas em laboratório, os filtros, as distorções das lentes, podem alterar significativamente o referente, mas não podem apagá-lo. Ao mesmo tempo em que é o testemunho da realidade única que foi registrada, a foto encerra um ponto de vista, uma seleção de traços de objetos colhidos no ambiente social, na cultura. Portanto, a importância do índice não está em significar, afirmar, mas no que ele designa. O sentido do índice é indicar, diz Dubois ou, como afirma Kossoy, a importância da fotografia para a história é que ela informa sobre assuntos registrados e são “esses assuntos que, uma vez preservados, conservam a memória de um país” (1980, p. 22). Ou seja, não existe fotografia que seja um documento totalmente imparcial, pois tanto o coletivo quanto o indivíduo expressam-se na obra; não é possível precisar onde o autor se cala. Também não há imagem artística desprovida de informação sobre o ambiente onde ela foi gerada. A subjetividade do autor não é nenhum empecilho, por que ela é relativa, está sempre vinculada à sua inserção cultural.

Todas essas considerações são fruto de um percurso que buscava encontrar uma perspectiva adequada à abordagem das fotos de Verger. E se acreditamos que, nos detendo nos recursos fotográficos acionados e nos assuntos registrados, chegamos a uma antropologia visual, é porque

um outro pressuposto permeia o nosso trabalho. Acreditamos que indivíduo e cultura estão sempre juntos, que, mesmo sem diluir a sua singularidade, o homem só existe e cria por sua inserção no coletivo. A cultura fornece ao indivíduo a possibilidade da cognição, sendo que são as trocas simbólicas efetuadas por todas as formas de comunicação (verbais ou não) que viabilizam a recepção da cultura e as relações entre os homens. Por isso, consideramos possível apreender um pouco do complexo cultural baiano nos indivíduos que Verger fotografou, assim como o seu trabalho nos revela muito do fotógrafo e da sua tradição cultural. Como afirmou Francastel, “a obra não se situa simplesmente em relação ao pensamento de um indivíduo, mas como uma comunicação desse pensamento a um ambiente” (1993, p. 90), pois os objetos figurativos relacionam o real e o imaginário, o indivíduo e a sociedade. Ao mesmo tempo em que não desejamos supervalorizar, não podemos subestimar o papel do fotógrafo na construção das imagens, separar autor e obra. Mas se, como frisamos, não pretendemos investigar as intenções de Verger, isto não significa descartá-lo, o que seria impossível. A sua abordagem manifesta-se de um modo instintivo, o que ele já parecia buscar desde muito jovem, fugindo da sistematização, da racionalização, ao interromper os seus estudos quando tinha 17 anos. Intuitivamente, Verger sabia que a condição de estarmos aptos à experiência é fornecida pela cultura na qual nos inserimos, assim, pretendendo compreender o outro, preciso colocar-me no seu lugar, aproximar-me do seu repertório cultural. Sempre buscando a alteridade, reconhecer-se no outro, com uma postura de respeito e tolerância (para o antropólogo não há formas exclusivas, valores absolutos, respostas únicas), ele nos poupou de sair à sua procura, em suas declarações contraditórias, nos seus mistérios, porque podemos reconhecê-lo nas suas fotos sobre o povo baiano. Não podendo apagar seus referenciais culturais (europeu, branco, burguês), ele conseguiu controlar seus preconceitos, aproximando-se da recomendação da antropologia: “Respeitar os outros e transformar os seus, compreender o estranho e criticar o próprio” (PAZ, 1977, p. 72).

O INDIVÍDUO

Prosseguimos, agora, clarificando o primeiro aspecto observado na seleção das fotografias. Dentre as fotos reunidas em “Retratos da Bahia” e também nas imagens de “50 anos de fotografia”, outro livro de Verger, as fotografias que privilegiam o indivíduo alcançam uma singular expressividade. Isto inclui imagens em que várias pessoas e elementos estão presentes, mas onde o foco principal, definido através da luz, ângulo e enquadramento, está em apenas um indivíduo. As imagens baianas são especialmente eficazes em combinar elementos que inserem o indivíduo em um contexto, sugerindo um mundo além dos limites do quadro. Esta característica é importante e nela baseamos a afirmação de que, na Bahia, Verger aprimorou a sua observação e o seu registro, do ponto de vista antropológico, tornando-se recorrente: a combinação do indivíduo com os objetos de civilização e uma maior competência na interação com seus modelos, expressa na espontaneidade destes. A relevância dessas fotos não é casual. Em qualquer ambiente cultural, entender o homem comum, suas aspirações, seus medos, suas alegrias, seu cotidiano, acompanhar a vida dos anônimos, é um percurso importante para a compreensão do complexo cultural do qual eles participam. Ou seja, encontramos o coletivo no indivíduo, o geral no particular e vice-versa.

A presença humana sempre foi um tema especial para a fotografia. O registro da própria imagem e da imagem de entes queridos é, provavelmente, o uso mais difundido da fotografia, desde os seus primórdios até hoje. Essa demanda financiou o trabalho de muitos fotógrafos ao longo de toda a história da fotografia e também colaborou para o convencionalismo dessas imagens (o cliente sempre queria ver a si mesmo belo e nítido). Lembremos que, em 1839, Daguerre expôs ao mundo a sua invenção: uma técnica para sensibilizar uma placa de cobre que, recebendo luz através da câmera fotográfica, fixava a cena refletida. O alto custo do daguerreótipo solicitava clientes ricos, geralmente interessados em retratos. Foi com Disderi, criador do “cartão de visita”, que a fotografia tornou-se popular: “O processo consistia em realizar sobre a mesma placa de vidro até oito fotografias distintas o que reduziu drasticamente o preço do custo final” (OLSZEWSKI FILHA, 1989, p. 38). O registro fotográfico tornava-se acessível a uma nova clientela, com menor poder aquisitivo, mas continuava prisioneiro do estúdio, da pose, do cenário, daí o artificialismo das imagens (a preparação das placas e a exposição à luz precisavam ser feitas consecutivamente). Com o cartão de visitas difundiu-se a mania dos álbuns de fotografias: colecionar e distribuir registros das imagens dos membros de uma mesma família. A partir de 1878, com as invenções do americano George Eastman, a fotografia simplificou os seus procedimentos, fornecendo maior liberdade aos fotógrafos. Ele criou um aparelho que espalhava a gelatina sensível à luz de modo uniforme sobre a placa, que podia, então, ser feita com antecedência. Também inventou o “filme sobre papel em

bobinas e a utilização do celulóide como suporte do filme” (OLSZEWSKI FILHA, 1989, p. 40) e mais, a máquina portátil (1888), barata, simples de operar, acessível aos amadores. Libertos dos estúdios, os fotógrafos puderam registrar o quê e quem desejassem.

Walter Benjamin faz comentários significativos sobre o papel desempenhado pela presença humana ao longo da história da fotografia. Primeiro constata que, até o início do século XX, a especialização em retratos tornava as imagens convencionais, inserindo-as numa atmosfera sufocante. Persistia aí o valor de culto da obra, contrapondo-se ao valor de exibição, “culto da recordação dedicada aos seres queridos” (1980, p. 13), baseado no caráter indicial da fotografia (registro de um instante único na vida daquele ser). Ele elogia veementemente o fotógrafo francês Atget que, registrando paisagens urbanas, ruas sempre vazias, documenta o momento em que o valor de exibição sobrepuja o valor de culto, com a ausência da presença humana. Mas, ao mesmo tempo, Benjamin recoloca a questão, ao situar a importância da imagem dos anônimos: “Renunciar ao homem é para o fotógrafo a mais irrealizável de todas as exigências. Quem não sabia disso, aprendeu com os melhores filmes russos que mesmo o ambiente e a paisagem só se revelam ao fotógrafo que sabe captá-los em sua manifestação anônima, num rosto humano” (1985, p. 102). A contradição é só aparente: a importância da superação do valor de culto, para Benjamin, é a de possibilitar ao homem contemporâneo, ao cidadão comum, ver a sua imagem reproduzida.

O estímulo ao registro de anônimos ocorreu de muitas formas. Buscando especificamente o registro que era feito dos negros, podemos recorrer à pesquisa de Sofia Olszewski sobre a imagem do negro nas fotografias feitas em Salvador entre os anos de 1840 a 1914. Olszewski constata que os baianos negros eram registrados segundo uma estética que buscava o pitoresco. Incluem-se aí trabalhos de Marc Ferrez, Lindemann e Alberto Henschel. Essas primeiras imagens foram feitas por europeus e, na maioria dos casos, os modelos não são encarados como indivíduos, mas de forma genérica (ama-de-leite, carregador, creoula da Bahia, negra vendedora), em fotos estilizadas que eram vendidas a turistas, publicações estrangeiras ou reunidas em livros de viagens. Segundo Olszewski, existe uma grande diferença entre essas fotos e as que foram feitas por solicitação do registrado. Neste segundo caso, o retrato passa a ser “uma representação individual, onde estão ligados o real, ou seja a sua inserção na sociedade e o simbólico através do qual são passados seus anseios e suas aspirações” (1989, p. 81). Essas aspirações, ela qualifica como desejo de ascensão social (roupas típicas suntuosas e muitas joias) e, em alguns casos, identificação com os padrões do colonizador (roupas e postura ocidentalizada, sem referência à nação africana de origem). Ao seu modo, a pesquisa de Olszewski comprova que os estrangeiros reconheciam a Bahia como uma cidade negra, o que não ocorria com os habitantes mais abastados da cidade. E ilustra também a adaptabilidade do negro, que buscava tanto na manutenção das tradições africanas quanto na incorporação dos padrões

ocidentais, a sua sobrevivência.

Quando deixou Paris e iniciou as suas viagens, Verger, como outros estrangeiros, também buscava o pitoresco (os pobres, o exótico, o antigo). A diferença entre o seu trabalho e o de outros viajantes europeus está em um interesse etnográfico, que implica em observação participante. Portanto, não se trata apenas de registrar harmoniosamente o pitoresco, mas em envolver-se com as pessoas, ser aceito, compreendê-las, para então fotografar. A importância dessa interação para a antropologia fotográfica é reforçada pelos relatos de pesquisadores como Collier: “A compreensão de nosso colaborador nativo nos permitiu fazer um estudo mais completo da indústria têxtil dos otalavos, que talvez não poderia ter sido concluído, se tivéssemos tentado dirigir o curso desta cobertura fotográfica” (1973, p. 47). O que pode ser dito também da seguinte forma: a concepção de um povo sobre si mesmo faz parte dessa sociedade e deve ser levada em conta no seu estudo. Os efeitos da adoção ou não dessa postura podem ser constatados até mesmo nas diferentes épocas do registro fotográfico de Verger. Muitas das imagens reunidas em “50 anos de fotografia”, que também privilegiam indivíduos, mostram um fotógrafo menos competente na interação com os seus modelos e são, algumas vezes, menos expressivas em combinar indivíduos e contexto, em dotá-los de vida. Nos seus depoimentos, ele mesmo explica o porquê, ao narrar a brevidade do seu contato com essas pessoas e principalmente as dificuldades encontradas em conquistar-lhes a confiança, como no caso dos índios peruanos. Foi interagindo com seus modelos baianos, ganhando sua confiança e aprendendo sobre eles, que Verger conseguiu identificar os gestos, os momentos e objetos de civilização mais eloqüentes.

A antropologia cultural, por sua vez, também reconhece a relevância do contato com o homem comum, dos hábitos triviais, dos assuntos caseiros. Dados colhidos nesse âmbito fornecem material para a compreensão de assuntos políticos, econômicos e religiosos. Muito significativo, sobre essa questão, é o depoimento da antropóloga Ruth Benedict, encarregada pelo governo dos Estados Unidos, um ano antes do final da Segunda Guerra Mundial, de decifrar os japoneses. Entender os hábitos, os valores, a conduta, era o caminho para elucidar e prever as ações do inimigo. Benedict buscava os valores da cultura japonesa no contato com pessoas que tivessem vivido lá, acreditando que a conduta humana revela-se na vida diária, que hábitos triviais possuem maior relação com o futuro de um país do que tratados assinados por diplomatas. Além da bibliografia que consultou, essas conversas com japoneses que viviam nos EUA foram fundamentais para o seu trabalho, substituindo uma visita ao Japão. Como ela mesma afirma, o ideal seria: “Viver nos seus lares e testemunhar as tensões e esforços da vida diária, ver com os meus olhos o que era crucial e o que não era [...] segui-los no complicado processo de chegar a uma decisão [...] ver seus filhos sendo educados” (1988, p. 13). Apesar da lamentável demanda a que o seu trabalho atendia (sobrepajar

um inimigo de guerra), Benedict realizou um estudo importante, que reforça, pelo método adotado, a relevância do homem comum para a compreensão de uma cultura. Ela destaca ainda a importância de um certo distanciamento do antropólogo em relação ao ambiente que estuda. Segundo ela, a prática da comparação, que revela diferenças e semelhanças com outros povos, é fundamental para a antropologia.

Além da importância do indivíduo para a fotografia e para a antropologia, podemos destacar uma especial valorização da auto-expressão em práticas de origem africana, o que repercute na cultura baiana. Esta exaltação do indivíduo é, entretanto, bem diversa da exacerbação do individualismo, praticada na cultura ocidental, que crê na liberdade individual, separando o ser humano da cultura e da natureza. As práticas sociais que vieram para o Brasil com os negros escravizados ou as que foram geradas aqui, com influência africana, denotam uma postura social que sempre leva em conta o coletivo, o que não impede a busca contínua da expressão da própria personalidade, principalmente na religião e na arte, e uma ligação profunda com a natureza. O som (cujo tempo é ordenado pelo ritmo), a música, a dança, são elementos sempre presentes nas práticas culturais africanas, desempenhando papéis fundamentais nas trocas simbólicas. Muniz Sodré explica como o som participa, ao mesmo tempo, da inserção social e da expressão individual:

Como todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica. Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo [...] No Ocidente, com o reforçamento (capitalista) da consciência individualizada, a música, enquanto prática produtora de sentido, tem afirmado a sua autonomia com relação a outros sistemas semióticos da vida social, convertendo-se na arte da individualidade solitária. Na cultura tradicional africana, ao contrário, a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras - danças, mitos, lendas, objetos - encarregadas de acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo natural (o aiê, em nagô) e o sobrenatural (o orum) (1979, p. 22-23).

Os exemplos sobre essa combinação de indivíduo, cultura e natureza são numerosos. As danças, como o samba-de-roda, são sempre grupais, mas com o espaço para solos, momento em que cada um exhibe o melhor de si. Nina Rodrigues descreve a coreografia do samba assim: “Aos lados da rude orquestra, dispõem-se em círculo os dançarinos que cantando e batendo palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo, sai por turnos a dançar cada um dos circunstantes. E este, ao terminar a sua parte, por simples aceno ou violento encontrão, convida outros a substituí-lo” (ibid., p. 17-18). A capoeira é praticada em dupla, dentro de um círculo formado pelos outros companheiros, que batem palmas e cantam, acompanhando os sons do berimbau, pandeiro, caxixi e reco-reco. Os movimentos são inspirados nos animais, elementos da natureza e práticas sociais,

como demonstram os seus nomes: meia lua, rabo de arraia, armada, etc.

Os rituais do candomblé também são, em sua maioria, vividos em grupo e os membros da religião partilham a sensação de pertencimento a uma comunidade. Nas cerimônias, cada pessoa desempenha um papel fundamental: tocar os atabaques, entoar os cânticos, cuidar das roupas dos orixás (divindades), das oferendas, emprestar o próprio corpo para a manifestação do orixá. Entretanto, a possessão, o transe, permite um contato individual com a espiritualidade, possibilita, aos que o vivenciam, um momento importante de auto-expressão, de afirmação das suas características básicas de personalidade.

O candomblé parece almejar ir além do encontro entre o indivíduo e a cultura, buscando o equilíbrio emocional para os seus adeptos através da religião homem-natureza. Os orixás são as divindades dos africanos iorubás (nagôs), culto que predominou em Salvador, em detrimento de outros como o dos voduns (povo jeje) e o dos inkissis (povos de língua banto). Uma das versões para a origem desses deuses é a dos “ancestrais divinizados”, pessoas que teriam experienciado uma situação de confronto ou contato transcendente com as forças da natureza. Assim, os descendentes dos orixás desenvolviam o seu culto, solicitando aos ancestrais míticos que mediassem as relações entre os mortais e as forças naturais e sociais. O fato de terem existido ou não esses indivíduos que originaram as lendas sobre a vida dos orixás não é algo que possa ser absolutamente comprovado e deixa de possuir relevância quando se observa os rumos tomados pela prática desse culto. A possibilidade dos orixás continuarem sendo expressivos em outros ambientes culturais (tanto para brasileiros, estrangeiros, quanto para africanos de outras nações), parece residir na sua riqueza como arquétipos (2). Ou seja, os orixás reúnem simbolicamente características das próprias forças da natureza, da interação dos seres humanos com elas e entre si: Iansã - controla os ventos e tempestades - sensualidade e autoritarismo; Oxum - controla as águas doces - vaidade e doçura; Ossain - curandeiro, entidade das folhas medicinais e litúrgicas - sabedoria, autocontrole. Os orixás constituem-se em arquétipos universais por lidarem com dimensões comuns a todos os povos: a vida em sociedade, a vinculação ao mundo natural, a natureza humana. Pode-se encontrar facilmente semelhanças entre esses arquétipos dos nagôs e outros sistemas simbólicos. (O orixá Exu e o deus Hermes da mitologia grega são mensageiros, mediadores entre os deuses e os homens, os que “abrem caminhos”, possibilitando o transcurso das coisas, o progresso dos homens. Encontramos nos dois a mesma ambigüidade de caráter, a contínua relação com o bem e o mal). O reencontro do homem com a natureza se dá através do contato com os orixás, na possessão e também nas oferendas; um contato imediato, individualizado.

É impressionante a complexidade da estrutura arquetípica do candomblé, mesmo que possamos criticar as tentativas de abarcar casos individuais no âmbito de uma tipologia. O antropólogo Renato

da Silveira explica os passos percorridos nesse processo: “Quando uma pessoa vai ser iniciada num candomblé, a primeira tarefa é a identificação do seu odu (ou odum), seu ‘destino’. O odu se compõe do eledá, o orixá principal ‘dono da cabeça’, pelo juntó, divindade secundária que é como se fosse um ascendente, e por outros orixás ligados por suas funções e afinidades a estes dois orixás pessoais” (1988, p. 188). Existem ainda várias sutilezas nos orixás: existem muitos Xangôs, muitos tipos de Yemanjá, por isso, “o número virtual de arquétipos é imenso: conforme cálculos que fiz, mais de cinquenta mil” (ibid., p. 90). Ou seja, longe de esmagar as singularidades, essa linguagem simbólica incorpora a expressão individual na busca do reencontro com o todo (a cultura, a natureza e consigo mesmo).

São inúmeros os exemplos que comprovam a possibilidade da convivência entre uma postura social regida pela mentalidade grupal, não individualista, e a manutenção da singularidade dos indivíduos. O que reforça o fato de que indivíduo e sociedade estão sempre interligados. A valorização das singularidades é, a nosso ver, fundamental no trabalho de Verger, ao mesmo tempo em que ele consegue inserir esses casos particulares no conjunto maior que é o complexo cultural baiano. As singularidades são encaradas aqui como manifestações de estilo, nuances, modulações pessoais da tradição cultural recebida. Por isso, nos casos particulares, podemos reencontrar o todo. Esta concepção encaminha-nos a considerar a sensibilidade estética um pré-requisito para qualquer antropólogo, única forma de captar, identificar a ética (valores, padrões, normas, crenças) que manifesta-se na estética (comportamentos, gestos, roupas, adereços, culinária, festas). Concordo com a declaração de Lévi-Strauss: “aceito o qualificativo de esteta, uma vez que o fim último das Ciências Humanas não é construir o homem, mas dissolvê-lo. [...] reintegrar a cultura na natureza e, finalmente, a vida no conjunto de suas condições físico-químicas” (1967, p. 106).

SOBRE CULTURA NEGRA

Nas próximas páginas faremos uma breve incursão em alguns aspectos, abordados por Verger (como historiador) e por outros autores, referentes à inserção social dos negros. A pertinência dessas questões no âmbito do nosso trabalho justifica-se pela compreensão de que esses dados podem auxiliar, a quem contempla essas imagens, no estabelecimento de um contato mais efetivo com elas. Isto, principalmente, porque as fotos de Verger, possuindo valor antropológico, não poderiam deixar de participar da reflexão sobre a complexa situação dos negros e mestiços baianos, brasileiros e do mundo.

A última foto de “Retratos da Bahia” e também a única que Verger tituló - Bahia de todas as cores - expressa um tema recorrente em sua obra: a convivência racial. No livro, encontramos várias imagens nas quais brancos e negros compartilham momentos de alegria, trabalho e religiosidade. Podemos até nos arriscar a sugerir que a sua declarada má vontade com a antropologia institucionalizada e com os intelectuais pode se referir à constatação de que, no decorrer de quatro séculos, os africanos e seus descendentes aprenderam a praticar, na Bahia, uma forma mais efetiva de antropologia, isto é, de abertura ao outro: a miscigenação cultural e racial. A necessidade de sobrevivência os conduziu a superar as rivalidades que trouxeram da África, em decorrência das frequentes guerras entre as nações a que pertenciam e também a incorporarem genuinamente práticas e padrões do colonizador. Alguns dos estudos desenvolvidos por Verger depois da sua primeira visita à Bahia foram reunidos no seu trabalho de maior fôlego: “Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos”. Anos de pesquisas em arquivos da Bahia, Rio de Janeiro, Lisboa e Paris, além das constantes viagens à África, o autorizaram a fornecer novos dados para as discussões sobre as relações entre os povos africanos e a cultura baiana.

O tráfico de escravos da África para a Bahia contou com a convivência dos próprios africanos, trocando os prisioneiros das guerras por armas de fogo, aguardente e fumo. A rivalidade entre as diferentes nações africanas colaborava com os europeus, que sempre souberam utilizá-la. Na África, a escravidão também fazia parte do comércio e da política. Segundo Verger (1987), o tráfico para a Bahia pode ser dividido em quatro fases: a primeira, na segunda metade do século XVI, com prisioneiros oriundos da Guiné; outra no século XVII, atingindo os povos de língua banto, de Angola e do Congo; a terceira, no século XVIII, atingindo a Costa da Mina, trazendo para cá os daomeanos ou jejes, e a última, entre 1770 e 1850, com a escravização dos nagô-iorubás, oriundos da baía do Benin. São as duas últimas fases que interessam a Verger, pois, na Bahia, é marcante a influência dos jejes e, mais ainda, a dos iorubás (3). A forte influência dos iorubás, até hoje, é

explicada pela vinda maciça desse povo no último período do tráfico e por terem permanecido em contato (não foi praticado o desmembramento étnico), num ambiente urbano que possibilitava maior autonomia. Além disso, com o fim do tráfico, “a Bahia vai mergulhar, por bem mais de cem anos num período de relativo isolamento e solidão, antes que aconteça sua inserção periférica na expansão nordestina do capitalismo brasileiro” (RISÉRIO, 1988, p. 145), o que serviu para fortalecer a tradição iorubá. Entre os nagôs haviam “numerosos prisioneiros de guerra advindos de classe social elevada, além de sacerdotes conscientes do valor de suas instituições e firmemente ligados aos preceitos de sua religião” (VERGER, 1987, p. 10). Na África, eles já viviam uma situação de grande organização civil.

No século XIX, em Salvador, a situação começava a ficar mais conturbada na relação entre brancos e negros. Através de vários recursos e principalmente das suas organizações (irmandades religiosas e cantos - associações de escravos de ganho de mesma origem étnica), um número significativo de escravos teve acesso à alforria. Com isso, formava-se uma população de trabalhadores pobres, mão-de-obra barata. Ao mesmo tempo, intensificava-se a suspeição dos brancos sobre os negros livres (desobrigados de serem leais), o que piorou consideravelmente com as revoltas de escravos do início do século XIX. A solução encontrada foi a promulgação de leis que subjugassem os libertos: “Entra em vigor uma lei que permite ‘reexportar africanos forros de qualquer sexo sob a simples suspeita de promover, de algum modo, a insurreição de escravos’ (Lei de 13 de maio de 1835) [...] Começam-se a pressionar os libertos para que emigrem ou que se tornem trabalhadores rurais da grande lavoura: proíbe-se aos africanos que adquiram bens de raiz ou mesmo que aluguem imóveis e, pior ainda, anulam-se os títulos de propriedade já existentes” (CUNHA, 1985, p. 13). Tudo isso evidencia como o negro, mesmo liberto, não era considerado parte do povo brasileiro.

Através dos documentos que pesquisou, Verger identificou duas tendências entre os africanos emancipados: os que se adaptavam ao modo de vida no Brasil e os que permaneciam ligados às origens e procuravam retornar à África. Este último caso era fruto tanto de um desejo espontâneo quanto da situação crescentemente opressiva que enfrentavam aqui. O surpreendente é o resultado dessa volta à terra natal: a formação de uma sociedade brasileira no Golfo de Benin. Com o retorno à África idílica, esses ex-escravos descobrem que são estrangeiros no seu continente e passam a cultivar costumes e padrões aprendidos no Brasil: o modo ocidental de vestir, o samba baiano, o catolicismo, a Festa do Sr. do Bonfim, a arquitetura de sobrados, a culinária e o hábito de enterrar os seus mortos. Os motivos que conduziram a tal postura são complexos, mas demonstram a maleabilidade desenvolvida ou uma capacidade de adaptação inerente. Ao mesmo tempo que a saudade da Bahia e a incorporação de costumes brasileiros é compreensível pela influência que o complexo cultural baiano exerceu sobre eles, a manutenção da semelhança com os padrões

européus aproximava esses africanos abasileirados do colonizador que dominava a Nigéria e, portanto, do poder. (Muitos desses “negros brancos”, como eram chamados, tornaram-se ricos comerciantes e mantiveram contato com a Bahia). Mas a questão torna-se mais complexa quando somamos a isso o “respeito que os africanos abasileirados tinham tanto pela religião que adotaram na América do Sul como pela que conservavam de seus ancestrais” (VERGER, 1987, p. 601).

O exemplo desses africanos serve como ponto de partida para uma reflexão sobre o papel das tradições culturais. Na Bahia, também no século XIX, nasce o primeiro candomblé nos moldes dos que conhecemos hoje, reunindo tradições religiosas de vários povos africanos. Esta época, “fortemente marcada por um espírito de revolta, foi simultaneamente marcada pela consolidação de uma estratégia de integração encaminhada por grupos de jejes, nagôs e outros, e por uma tática de dissimulação anexa, desembocando no que Bastide chamou de interpenetração de civilizações” (SILVEIRA, 1988, p. 178). A partir das considerações que já fizemos sobre o candomblé, é possível dimensionar a importância dessa reestruturação do culto africano, adaptada às novas condições.

Através da unificação, os negros buscaram se fortalecer, física e emocionalmente, e ocupar um espaço dentro da sociedade que cerceava suas manifestações. Dentro da comunidade o terreiro, os membros da “família de santo” experimentam uma “organização de pertencimento, de filiação, de vida em comum” (SIQUEIRA, 1994, p. 56). O significado simbólico dos terreiros é assim avaliado por Juana Elbein e Deoscóredes dos Santos: “[...] o espaço geográfico que representa a África-mãe foi transferido e restituído no terreiro, grande propriedade ou roça, no interior da qual construíram-se diversas casas ou templos em que se 'plantava', juntamente com os elementos e símbolos dos locais de adoração – os peji e os ojubo – a força e os poderes dos ancestrais e as entidades que garantiam não somente a existência, mas uma forma de vida (SANTOS e SANTOS, 1994, p. 50).

E como parte dessa luta pela sobrevivência, incorporaram a tática a que Silveira se refere: o sincretismo religioso. Indo além de associar os seus deuses aos santos católicos, levaram para dentro do terreiro e dos seus cultos, aliados brancos. Novamente a questão torna-se complexa, porque, como já ocorria na África, a identificação com o simbolismo do branco se efetiva, a mistura sincrética é incorporada como uma segunda natureza, ao mesmo tempo que a presença dos brancos nos terreiros se difunde progressivamente. Como define Silveira, “para lutar contra a opressão e a discriminação, os afro-brasileiros recriaram aqui uma das religiões mais tolerantes e flexíveis que existem, justamente porque baseada num conhecimento profundo da natureza humana” (1988, p. 193).

A Salvador que Verger encontrou em 1946 era uma cidade ainda relutante em aceitar, como sua, uma identidade negra ou mestiça. Os jornais e editais de polícia das primeiras décadas do século XX comprovam como ainda se almejava, aqui, a construção de uma civilidade nos moldes

européus. As manifestações populares que se assemelhassem aos costumes africanos, incluindo-se aí o candomblé, sofriam repressão policial: “É certo que a proibição contra os batuques irá ser, juntamente com todas as outras, publicada nos jornais até 1913 e que, durante esse período e além dele, até início dos anos 30, não iremos ver nos jornais referências a blocos ou clubes cujos nomes lembrem uma África mítica” (FRY, 1988, p. 256). Também os intelectuais baianos, mesmo freqüentando os terreiros (pela beleza das cerimônias), em geral, não incorporavam a tradição negra às suas produções: “À vertente negra, escanteada dos horizontes do imaginário, era atribuída pouca utilidade política e parecia que até lhe era recusada a dignidade de ser reconhecida como culturalmente significativa” (RUBIM, 1996, p. 80). Tudo isso destaca a peculiaridade da produção de Verger, que não só veio para a Bahia em busca dessa identidade, que a própria cidade relutava em aceitar, como foi capaz de exibir a nós mesmos a nossa singularidade, captada nos rostos e gestos dos indivíduos que fotografou. Posteriormente, na década de 1950, muito em função de uma política vinculada ao turismo, a identidade negra começou a ser incorporada à cidade, mas de modo folclorizado. A repressão policial às manifestações negras, como o candomblé, passou a ser menos explícita.

Estas questões são fundamentais para a abordagem das imagens de Verger, pois, como ele mesmo afirma, foi a presença significativa de descendentes de africanos que o trouxe e manteve na Bahia: “Fui seduzido na Bahia pela presença de numerosos descendentes de africanos e por sua influência sobre a vida cotidiana deste lugar. Minha atenção era tão monopolizada por eles e pelos mulatos que durante muito tempo nem sonhava em apontar minha Rolleiflex em direção de pessoas de cores mais anêmicas” (1982). Além disso, essas imagens fixam um momento de transição na construção da identidade do povo baiano. Ou seja, novos rumos serão tomados nas relações entre o novo e a tradição, o moderno e o passado, definindo com maior clareza as dificuldades, os limites da nossa miscigenação. Como comprovaram os ex-escravos que retornaram à África e lá perceberam a sua condição de mestiços, a mistura de raças é, para nós, um fato consumado. Mas, no Brasil, a atitude favorável à miscigenação, significativamente maior do que em outras sociedades, como a norte-americana, ou seja, a ausência “de uma ideologia racial baseada no preconceito” (ROSENFELD, 1993, p. 26) não elimina uma outra forma mais sutil e poderosa de determinar os papéis sociais que cabem aos negros e aos brancos (4), ou melhor, aos mestiços que insistam na manutenção de raízes negras ou que as abandonem. Esta situação acaba por estimular uma postura unilateral nas relações com as tradições culturais: os “mestiços de alma branca” identificam-se apenas com os padrões europeus (a razão, a técnica), desprezando a herança africana e os que estão no lado oposto, incorporam os estereótipos vinculados à raça negra (talento para a música e a dança, pouca inteligência, sensualidade, passionalidade, irracionalidade). Como constata Rosenfeld, “os

estereótipos positivos são quase piores para as pessoas de cor do que os exclusivamente negativos” (1993, p. 28).

A tentativa de identificar-se com apenas um dos dois padrões culturais fatalmente empobrece o mestiço, que, assim, tolhe uma parte importante do seu referencial cultural. O princípio fundamental da antropologia, presente também na obra de Verger, é a tolerância com o diferente e, mais profundamente, a incorporação da diversidade. O que é radicalmente diferente da convivência com os estereótipos, que a unilateralidade implica. Incorporar a diversidade, de forma profunda, implica em, mais do que apenas cultivar exteriormente algumas práticas culturais, aceitar a própria lógica do pensamento do outro.

Retomando uma concepção definida anteriormente sobre a possibilidade da convivência entre a expressão individual com uma postura social coletivista, constatamos que este, em princípio, é um modo de pensar mestiço, incorporando elementos de culturas arcaicas e modernas. Acreditamos que, em função das situações que enfrentaram com a escravidão, os africanos e seus descendentes baianos desenvolveram um modo de abordar o mundo muito similar a essa postura, hoje almejada por muitos povos. O sociólogo alemão Norbert Elias define claramente este ideal contemporâneo ao questionar a oposição entre ser humano singular (indivíduo) e a pluralidade das pessoas (sociedade). Segundo ele:

Nos países comparativamente menos desenvolvidos, a relação de cada pessoa com a família, a comunidade e o Estado costuma ser especificamente diferente da relação correspondente nos países mais desenvolvidos. Se considerarmos a relação entre a identidade-eu e a identidade-nós, poderemos dizer que em todos os países, tanto mais quanto menos desenvolvidos, as duas estão presentes, mas nos primeiros é mais forte a ênfase na identidade-eu, enquanto nos últimos ela recai sobre a identidade-nós pré-nacional, seja ela a família, a aldeia nativa ou a tribo. Nas gerações mais velhas das nações que só recentemente se tornaram independente, é comum a identidade-nós em relação ao Estado ser relativamente fraca, implicando poucos sentimentos positivos (1994, p. 147).

Nos países ricos o privilégio da “identidade-eu” equivale a considerar a estrutura da personalidade como definidora da identidade (5). A radicalização nas duas posições, um eu desprovido de nós e um nós desprovido de eu, trazem consequências desastrosas. A grande questão torna-se, então: “Se o desenvolvimento da humanidade, ou a forma global de vida comunitária humana, já chegou ou poderá algum dia chegar a um estágio em que prevaleça um equilíbrio mais estável da balança nós-eu” (1994, p. 165).

SOBRE PERCEÇÃO VISUAL

A postura do antropólogo frente ao complexo cultural que ele busca compreender, como definida por Benedict e outros, se assemelha a algumas concepções sobre a criação artística: “O artista precisa entrar na coisa, senti-la interiormente e viver-lhe a vida” (SUZUKI, 1960, p. 23). A possibilidade de compreender e encenar uma realidade parece ligar-se intimamente à capacidade de experienciá-la. Ao ator e ao escritor, por exemplo, é fundamental uma postura tolerante e não normativa, que exercite uma grande abertura ao repertório cultural alheio, para permitir que a obra, os personagens, falem por si, revelem a sua verdade. Essa postura, que tenta viver a vida do outro, aliada a uma observação acurada, representa a condição para a apreensão de um complexo cultural, seja por um artista ou um antropólogo. Assim, a antropologia, em última instância, tenta superar a dicotomia sujeito e objeto, mesmo que insista em uma observação objetiva, sistemática, acreditando que desse modo conseguirá penetrar no mundo alheio. A sua pretensão íntima é aproximar-se da arte e também da religião. Octavio Paz define com clareza essa ligação lembrando que os portugueses e os espanhóis, povos católicos, fundaram a etnografia e a antropologia no mundo moderno, com os seus relatos sobre os países que conquistaram: o sistema de castas da Índia, as civilizações da China e Japão, as instituições e costumes dos índios americanos. A antropologia seria, portanto, a expressão dos remorsos do ocidental, da culpa cristã (6). Segundo Paz: “Devemos a essa religião do progresso seus excessos e seus remorsos: a técnica, o imperialismo e a etnografia” (1977, p. 75). As fotos que Verger produziu em Salvador, a nosso ver, revelam essa postura artístico-antropológico-religiosa (ainda que de forma embrionária em muitos casos) e, por isso, conseguem encenar com competência aspectos da vida baiana. É isto o que tentamos provar com o nosso trabalho.

Visitaremos agora um âmbito delicado, que é o de como abordar imagens resistindo à tentação simplificadora de relacioná-las a um sistema fixo para a construção e decodificação do sentido. Ao defender a irreducibilidade da imagem à estrutura da língua, Francastel (1993) aciona a ideia de figuração, em substituição à dupla articulação da lingüística (um sistema composto por elementos sem significado, com valor diferencial, que se articulam para formar unidades com significado). Com isso ele pretende afastar-se da concepção de que as imagens representam ou simbolizam algo, e pontua que o objeto figurativo nasce ao ser feito, num processo intelectual e manual. A imagem descreve, figura (mesmo que através das seleções do autor) e não podemos falar em um código que dê conta dos seus elementos. Ou seja, não podemos afirmar que, em fotografia, tal elemento necessariamente significará tal coisa. Ocorre que, apesar de tudo isso, as imagens são capazes de comunicar, de nos comover e informar. Deslocando-nos para o âmbito da experiência cultural,

podemos reconhecer como a percepção e a expressão (efetivação da comunicação) são por ela determinadas. É o compartilhamento de algumas experiências culturais que possibilita o diálogo entre o fotógrafo e o seu público (com um grau de flexibilidade). A experiência cultural de Verger, que compartilhamos parcialmente com ele (ocidental, urbano, século XX) expressa-se nas suas imagens, nas escolhas que faz, na sua expressão. A partir dessa noção, e reafirmando a personalidade das nossas observações, é que podemos arriscar estabelecer ligações entre efeitos (culturais) de composição (o modo como percebemos suas imagens) e o método antropológico (o modo como ele percebe o mundo).

*

Estudos sobre percepção visual encontram relações possíveis entre o modo de dispôr e relacionar os elementos da imagem e a produção de efeitos no receptor. Os efeitos de composição seriam capazes também de fornecer dados para a identificação da postura do autor frente ao objeto, mesmo que não se trate de intenções conscientes. Falamos aqui do ponto de vista assumido pelo fotógrafo - revelado pelo ângulo, enquadramento, iluminação - das poses registradas, do modo de relacionar objetos e pessoas, dos assuntos retratados. As sensações ou efeitos de sentido a que nos referimos representam um aspecto relevante e inevitável na interpretação, pois a relação que estabelecemos com as imagens parte do nosso repertório cultural. A nossa experiência com as noções de tempo, espaço, movimento, ou seja, a tridimensionalidade, deslocamento, inércia, duração, gravidade, perspectiva, distância, participam da fruição e interpretação das imagens. Poses, objetos, ações também são remetidos a conotações culturais que, é claro, possuem um grau de flexibilidade e evocam a experiência pessoal do receptor. O que pode evitar a banalidade da imagem é a habilidade do fotógrafo, seja na escolha do que fotografar ou no modo como realiza o seu registro. Com o disparo da máquina, que congela um instante, é grande o risco de se produzir uma foto fechada em si mesma, morta. Somente escolhas adequadas podem sugerir vida, a existência de tempo e espaço além dos limites do quadro. Essas escolhas, entretanto, não podem ser controladas com precisão (principalmente nos instantâneos). A fotografia nasce ao ser feita e surpreende até os fotógrafos profissionais. Sobre isso podemos citar o depoimento de Diane Arbus: “Algo que me impressionou muito cedo foi o fato de que você não coloca numa fotografia o que vai sair nela [...] Jamais tirei a foto que tencionava tirar” (DUBOIS, 1993, p. 93).

A tarefa do fotógrafo antropológico é especialmente delicada, pela necessidade, muitas vezes incontornável, de compor suas imagens com muitos elementos. A economia de acessórios facilita o trabalho do amador, mas também pode empobrecê-lo. O desafio é unir a antropologia e a fotografia,

registrando instantes culturalmente eloqüentes com domínio dos efeitos de sentido (geralmente intuitivo). Assim, pode-se produzir fotos que, como diria Barthes (1984), consigam mobilizar intelectual e emocionalmente o receptor, atingindo-o como uma picada. O antropólogo Marcius Freire (1994) também recorre a esse autor quando reflete sobre as qualidades necessárias ao filme antropológico para que ele seja eficiente. Retomando noções de Barthes sobre a recepção da imagem fotográfica - “studium”, âmbito da compreensão intelectual da foto e “punctum”, relação pessoal que estabelecemos com determinadas fotos capazes de nos pungir - Freire considera necessário que o filme antropológico possa envolver, cooptar o receptor, para que a informação seja plenamente absorvida.

Tentaremos agora, num primeiro momento, detalhar como a posição dos elementos referem-se a “valores plásticos” compartilhados em nosso ambiente perceptivo e podem revelar a postura do fotógrafo frente aos objetos que percebe e registra. Depois analisaremos, no caso de Verger, as escolhas que melhor o auxiliaram a encenar a vida baiana. Será útil, ainda, pesquisar a pertinência desses registros confrontando-os com estudos históricos e sociológicos referentes a alguns dos temas que as fotos descrevem. Partiremos de certos aspectos da imagem que melhor colaboram na sugestão de um “fora-de-campo”, ou seja, que remetem o instante particular da foto ao mundo que o cerca (tempo e espaço). Os efeitos que certas escolhas provocam têm como fundamento a nossa experiência em ver o mundo, assim, quanto mais parecida com o nosso ambiente visual, mais eficiente a foto será em nos fazer esquecer sua condição de objeto físico e plano. Pesquisas feitas sobre percepção visual confirmam nossas afirmações: “Ver objetos envolve muitas fontes de informação [...] Envolve geralmente o conhecimento do objeto derivado de experiências prévias, e tais experiências não se limitam à visão, mas podem incluir os outros sentidos” (GREGORY, 1979, p. 11).

Existem várias formas de sugerir o elemento principal de uma imagem. A posição dos objetos na foto, o foco, as sombras e os matizes são exemplos desses recursos. Dentro da foto, dispor um objeto no centro, no alto, em baixo, à esquerda ou à direita produz diferenças sutis. Pela nossa experiência cotidiana com a gravidade, tendemos a perceber como mais leve, etéreo, o que está acima e como mais pesado, sólido o que está na parte inferior da imagem. Segundo alguns autores, nós, que lemos partindo da esquerda para a direita, tendemos a percorrer a imagem também neste sentido, ou seja, passando pelo objeto à esquerda e nos detendo mais no que está à direita. A contraposição entre uma parte nítida ou focada e outra região menos definida ou completamente ininteligível também conduz o olhar do espectador a fixar-se em certos aspectos da imagem e não em outros. Sendo que, nem sempre, o que está em primeiro plano, mais próximo do fotógrafo, será a parte focada. Os matizes são as diferenças de tonalidades, que, no caso das fotos em preto e

branco, podem variar do branco ao negro passando por inúmeros tons de cinza. Os matizes e as sombras indicam a direção da luz e produzem um importante efeito de profundidade, capaz de amenizar a visão monocular da perspectiva geométrica. Este efeito é conseguido através de um princípio básico da contraposição claro e escuro, usado em arquitetura, pintura, fotografia e até em maquiagem: a parte mais clara parece estar mais próxima do observador, sobressai, destaca-se do resto, enquanto a região escura produz o efeito inverso parece mais distante, fica em menor evidência. Os matizes e as sombras são responsáveis pela definição da forma, do volume, da textura, aspectos fundamentais para situar os objetos no espaço, para sugerir profundidade e fazer com que o mundo não pareça plano.

Esses efeitos de composição não devem ser encarados como regras infalíveis, mas como tendências observadas em nossa percepção visual, que podem auxiliar os artistas plásticos, os fotógrafos e até o espectador a compreenderem certos efeitos da arte figurativa. No caso da fotografia, o instante é captado num único ato (o disparo do fotógrafo), a imagem não pode ser construída progressiva e pensadamente como na pintura. Isto nos possibilita afirmar que a imagem fotográfica não é fruto apenas de um projeto estético, que o jogo sutil dos valores plásticos pode aparecer de forma involuntária, assim, o fotógrafo antropólogo revela muito do seu olhar, do seu método, mesmo sem desejar. A relação entre o observado e os observadores (o fotógrafo e nós) fica mais clara quando consideramos as possibilidades em angulação e enquadramento com suas respectivas conotações culturais. Quanto às poses dos modelos, elas evocam sensações que podem ser resumidas principalmente como movimento ou imobilidade. Aproveitando-se da nossa experiência com a duração, as poses remetem-nos à noção de tempo.

A angulação repete a nossa experiência em ver o mundo e pode ter três variações básicas: alto, baixo e normal. O ângulo normal produz um efeito de neutralidade, igualdade de forças entre observador e observado, do mesmo modo que na vida cotidiana consideramos equilibrado o enfrentamento entre pessoas com a mesma estatura. Os ângulos baixo e alto, respectivamente, produzem a sensação de superioridade e inferioridade, ou seja, quando vemos o modelo de baixo para cima, é como se o fotógrafo e nós mesmos adotássemos a perspectiva de uma criança e, no segundo caso, inverte-se a situação. O efeito causado por essas imagens relaciona-se ao distanciamento da horizontalidade, que é o plano em que nos movemos normalmente, somado à experiência com a perspectiva geométrica correta. Conforme explica Gregory (1979), o nosso sistema perceptivo compensa as mudanças de distância em relação aos objetos utilizando uma escala de “constância de tamanho”, assim, ao vermos objetos distantes não os percebemos como pequenos, mas como distantes, e alteramos mentalmente o tamanho deles. Ou seja, o cérebro deforma a imagem que se forma na retina. Para produzir um efeito similar a essa imagem, os

pintores e até arquitetos alteram sutilmente a perspectiva geométrica, ao contrário da fotografia, que por isso parece, às vezes, deformada, errada. Mas é claro que o fotógrafo, se quiser, através do uso de algumas lentes, pode alterar significativamente a perspectiva e tamanho dos objetos.

O enquadramento é um aspecto fundamental nessa encenação da vida, ou melhor, na concretização de um registro fotográfico com valor antropológico. Ao mesmo tempo, é a prova mais contundente do grau de familiaridade que o antropólogo alcançou com o ambiente cultural que escolheu para o seu estudo. O enquadramento, além de revelar a distância existente entre fotógrafo e modelo, é que nos permite um contato efetivo com o contexto registrado ou o impede categoricamente. Apesar das diferentes classificações existentes, podemos, aqui, considerar três tipos básicos de enquadramento: o plano geral, que abrange a maior quantidade de informações, o plano médio, que enquadra parcialmente o modelo e informa um pouco sobre o ambiente e o close, que privilegia o rosto ou busto do modelo. O plano geral e o close são os mais difíceis para um fotógrafo antropólogo; o primeiro, por envolver um excesso de informações que pode prejudicar a clareza da imagem; o segundo, por limitar bastante a possibilidade de associar o modelo ao contexto, a não ser através dos elementos já presentes sobre o seu próprio corpo.

Finalizando esse primeiro contato com os efeitos de composição, destacamos o papel desempenhado pelas poses dos modelos. Incluímos aqui tanto os jogos de olhar (dentro da imagem ou do modelo com o fotógrafo), quanto a atitude corporal esboçada, que, como já dissemos, pode sugerir imobilidade ou movimento. Mais até, as posturas e olhares denotam: autoridade, submissão, introspecção, extroversão, distanciamento, cumplicidade. A opção pelo movimento é a mais difícil de ser controlada, mas produz resultados muito bons quanto à sugestão de vida, da existência de um tempo contínuo, pois através da nossa experiência sabemos que alguns gestos necessariamente se prolongam além daquele instante registrado. As fotos que trabalham com a imobilidade também podem ser muito eficazes, o que geralmente depende bastante da expressividade do modelo. Os jogos de olhar entre observado e observadores constituem-se, por vezes, no elemento mais expressivo da imagem e, somados ao enquadramento, definem a maneira do fotógrafo relacionar-se com seus modelos. É particularmente interessante o efeito produzido quando, ao invés de podermos perscrutar a vida alheia como um voyeur, encontramos um olhar que também nos fixa, que demonstra estar consciente dos seus observadores. A frontalidade, em fotografia, é como um convite a penetrar naquele mundo.

AS FOTOS

Tentarei agora analisar algumas fotos publicadas no livro “Retratos da Bahia” que me parecem especialmente representativas do estilo de Verger e reveladoras da sua sensibilidade ao contexto cultural com o qual lidava. Para facilitar a identificação das imagens elas foram nomeadas respectivamente como: “Maria de São Pedro”, “Samba”, “Folião”, “Estivador”, “Sono”, “Filhas-de-santo”, “Iemanjá” e “Mãe Senhora”. Ao final, alguns comentários mais genéricos, como forma de síntese.



Em “**Maria de São Pedro**”, temos como elementos principais o gesto da modelo e o forte contraste entre branco e negro. Esta é uma das raras imagens da famosa cozinheira, dona de um restaurante no Mercado Modelo. O gesto, além de expressivo (altivo, marcante) e natural, constitui-se em um daqueles signos que imediatamente nos evocam o fora de campo: ela aponta para alguém ou algo

que não vemos, o seu olhar acompanha o gesto, assim como o da sua ajudante. Além da sugestão de um outro espaço, o seu movimento marca o prolongamento do gesto no tempo, pois foi congelado um instante de um movimento que necessariamente se transforma em outro.

A luz é muito forte, mas necessária para definir os traços da modelo, que possui uma pele muito negra. Com tal intensidade de luz, o efeito produzido foi o de contraste, onde as formas são definidas com certa clareza. Os modelos de Verger, freqüentemente, possuem bom senso na coordenação das cores das suas roupas e adereços. Assim, o lenço e o vestido de Maria, muito claros, produzem o contraste, refletindo intensamente a luz que recebem.

Verger enquadra a cena através de um plano médio, suficiente para reunir vários elementos na foto que compõem o ambiente de trabalho da modelo. Como já dissemos, quanto mais elementos, mais difícil é coordená-los com harmonia. Nesse caso, a aparência um tanto caótica é indispensável para que a foto seja fiel ao contexto que registra. A modelo está situada nos primeiros dois terços inferiores da imagem, o que lhe confere maior solidez. Mas as linhas diagonais da foto (telhado, tecido à esquerda, relação entre as duas mulheres), a disposição da modelo no lado esquerdo, combinam-se ao seu gesto e nos convidam a escapular da imagem pela direita.

Como milhares de mulheres negras e pobres antes dela - trabalhando em cozinhas próprias ou alheias, em tabuleiros nas esquinas da cidade ou carregando seus balaies pelas ruas -, Maria de São Pedro encontrou na culinária um fardo e um poder. Trabalho árduo, sem fim, mas que lhe permitiu ser independente e criar os seus filhos. Só que Maria foi além. Com um restaurante simples, mas bem localizado – em frente à Rampa do Mercado Modelo, antes do incêndio - e frequentado por amigos como Jorge Amado, Odorico Tavares e Wilson Lins, Maria ficou famosa e chegou a fazer o banquete da posse de um presidente. Assim Jorge Amado a descreveu: “Seus fregueses durante trinta anos, seus amigos de todos os dias, celebrávamos em prosa e verso sua fama. Inesquecível Maria de São Pedro, rainha do vatapá e do efó, do caruru e do abará, das moquecas e dos xinxins, do dendê e da pimenta, rainha da delicadeza e da cordialidade. Sua morte abalou a cidade” (AMADO, 1981, p. 237).



Na foto que chamamos “**Samba**”, a imagem quase inteira está desfocada e provoca a sensação de movimento. A situação é uma dança de rua, o que se deduz pelos gestos vigorosos da mulher em primeiro plano e do homem que toca, pelas pessoas que dividem a cena com eles e pela luz natural. Apesar do homem da direita ser distinguível, apenas equilibra a o quadro, sendo a dançarina e o instrumentista o centro da nossa atenção.

As duas figuras assumem a mesma importância e é da sua combinação que o sentido se estabelece. Os seus olhares assumem direções opostas, mas os seus corpos respondem ao mesmo apelo do som. Nós, observadores, ao perscrutarmos um instante dessa celebração apontado pelo fotógrafo de forma nebulosa (desfocado e com sombras), percebemos, a princípio, desenvoltura e vigor físico. Mas, tratando-se de Verger, deduzimos que uma cena como essa chamou a sua atenção por ser representativa de um modo especial de expressão dos negros e mestiços baianos.

Como na foto anterior, somos induzidos a construir a exterioridade do quadro. Quem circunda a dançarina e o músico? Que movimento farão no instante seguinte? Ela nos dará as costas ou perceberá o nosso olhar? Os modelos ignoram Verger ou, ao contrário, se esforçavam ainda mais

por estarem sendo fotografados? Para Verger, parece importar sobretudo sugerir movimento, pois, ainda que o samba-de-roda seja composto predominantemente de passos miúdos, ele escolheu, nessa imagem, um instante apoteótico, de gestos amplos.

O único objeto focado na imagem é o chapéu da dançarina (muito usado por feirantes). Mas não todo ele. Apenas a ponta superior, pois o resto da aba esconde-se na sombra e o centro recebe luz excessiva. A presença em primeiro plano do chapéu acentua a linha diagonal na foto, que, combinada com os gestos ascendentes dos braços, concorre para a dinamização do quadro.

A caracterização da situação de dança é muito marcada pela presença do instrumento musical. Os gestos, somados ao instrumento, sugerem dança e música, assim como na foto “Folião” (que veremos a seguir) o gesto e a fantasia sugerem o Carnaval. O predomínio do desfoque encaminha o nosso olhar a perceber a imagem como um todo, ao invés de privilegiarmos um só elemento. Além do que, são vários os elementos que compõem a foto, apesar das sombras apagarem informações que desviariam a nossa atenção.

O embaçamento da imagem e o enquadramento escolhido possivelmente desautorizam um leigo a compreender a cena em toda sua complexidade. Essa construção exige um repertório cultural do observador para que seja deduzida a presença de outras pessoas, de outros músicos, da roda e percebida toda a carga de sensualidade inerente a essa dança. Em Salvador e cidades do Recôncavo, a dança e a música fazem parte do cotidiano das pessoas e nas festas populares assumem um especial destaque, significando inclusive um momento de exibição de dotes. Como descreveu Verger, quando a festa chegava ao auge, o samba-de-roda era sapateado e rebolado ao ritmo de batuques e palmas. No caso dos africanos escravizados, e do seus descendentes, a dança representou, entre outras coisas, um instrumento de resistência à violência de que foram vítimas. Violência psicológica, moral e, também, muito física. Sobre esse assunto, Renato da Silveira afirma:

Após uma semana de trabalho massacrante, sob a pressão do feitor e a ameaça da violência policial, o negro encontrava na música e na dança o ritmo próprio da vida, recuperava sua alegria de viver, o orgulho de seu corpo mortificado, a autenticidade do seu espírito desprezado, o tesão e a vontade de viver, a certeza de ter uma riqueza interior que não podia ser destruída nem pelo desprezo do senhor nem pela brutalidade com que era tratado (SILVEIRA, 1988, p. 172).

Novamente encontramos o contraste e as sombras definindo as formas. Mas com um recurso pouco usual, que é encobrir a figura em primeiro plano e evidenciar a que está em segundo. Da mulher, percebemos o essencial: seus contornos, seu gesto. Do homem, vislumbramos o rosto, sua expressão, seu gesto. O resto se perde no excesso de luz. Sendo este um efeito muitas vezes gerado

involuntariamente, não é possível afirmar que Verger intencionalmente o projetou.

Como os modelos são mulatos, as sombras é que completam a gradação de tons, partindo do branco, passando pelo cinza e chegando ao preto. E a equilibrada utilização de contrastes impede que a foto seja monótona. A sua preferência por sombras duras, luz muito forte, peles que brilham, excesso de elementos e indefinição de texturas coincide justamente com as escolhas desaconselhadas pela regras da fotografia tradicional. Talvez, essas opções sejam também um reflexo da ruptura de Verger com os valores do mundo “civilizado” e a sua busca de encontrar outras formas de viver.



Dentre as imagens que exploram os movimentos dos modelos, uma das mais interessantes é esta que chamamos de “**Folião**”. Diferente das outras, apesar de continuar a certa distância do modelo, nessa imagem o retratado corresponde ao olhar do fotógrafo e dialoga com ele. Além de exibir prazer, alegria, bem-estar, com o seu gesto amplo o modelo nos convida (ao fotógrafo e a nós) a

participar da sua diversão, do Carnaval. Gesto que ao mesmo tempo é um cumprimento e um passo de dança.

O instante registrado faz parte de um giro (o tronco realiza uma torção), que movimenta corpo e adereços. O ângulo é normal, o que nos permite perceber um pouco do ambiente. Como não há nitidez de formas ou texturas, aqui, a nossa atenção é seduzida pelo brilho. O cetim das roupas reflete a luz forte com muita intensidade e, somado ao movimento que domina toda a imagem, confere ao conjunto um clima onírico.

Nessa foto, a figura em primeiro plano continua sendo o foco das nossas atenções, mas o fundo, apesar de desfocado, é distinguível e participa da cena. E é também fundamental por representar o mundo no qual somos convidados a ingressar. A sensação provocada é a de que o modelo, única figura que percebemos com razoável nitidez, emerge por um instante daquele turbilhão de pessoas e brilho para nos cumprimentar e que, no momento seguinte, retornará a ele.

Na Bahia, nos início dos anos 50, foi criado o trio elétrico. Segundo Goli Guerreiro (1994), nesse momento é experimentada pela primeira vez uma indefinição nos espaços para brancos e negros no Carnaval. Porque no período anterior haviam os desfiles de clubes carnavalescos de brancos (Fantoches da Euterpe, Cruz Vermelha) e os de negros (Embaixada Africana, Pândegos D'África), restando aos mais pobres os batuques de rua. E no período subsequente os espaços serão demarcados novamente pelas cordas de isolamento dos blocos para ricos com seus próprios trios elétricos.

Na sequência de fotos sobre o Carnaval, da qual faz parte a foto “Folião”, Verger produz várias imagens de multidões. Provavelmente, para ele, a festa era um espaço pacífico de convivência entre pessoas de raças e classes distintas. Ainda que a “democracia racial” fosse e continue sendo um sonho, Verger nunca identificou na Bahia um clima hostil e opressivo como ele havia presenciado em outros países: “Mas o que era remarcável e continua sendo [...] é a extraordinária e alegre mistura, o convívio amigável de pessoas brancas e morenas, amarelas e negras que fazem a Bahia de todas as cores” (VERGER, 1990, s.p.).



Como retrato, a foto “**Estivador**” é, sem dúvida, uma das melhores do livro “Retratos da Bahia”. Trata-se de uma foto posada, o que lhe possibilitou um cuidado especial no tratamento da luz. Como resultado, ele consegue definição de forma, textura, volume, com presença de brilho, contraste e a característica espontaneidade dos seus modelos. A iluminação menos intensa possibilita uma alternância rica entre claro e escuro, com formação de sombras que realçam o volume do corpo. A imagem do rapaz é especialmente valorizada, porque, além da luz lateral, colaboram o fundo claro (que destaca a sua forma) e a proximidade do fotógrafo (que capta a textura da pele e do tecido).

O ar maroto, misterioso, é acentuado de várias formas: o cigarro, a sombra no rosto, o sorriso esboçado, a inclinação do corpo e até pela cicatriz vislumbrada na sua face. Todas as escolhas de Verger parecem convergir para um mesmo intuito: valorizar o modelo, dar-lhe vida. Como já dissemos, o ângulo baixo, em fotografia, empresta ao objeto registrado um caráter de superioridade. O sorriso e o cigarro, como estão aí colocados, associam-se a prazer, bem-estar e, talvez, a uma sadia ociosidade. A posição reclinada completa a sensação de que o modelo não só está bastante a

vontade, como parece ser o dono da situação.

Outro dado relevante e recorrente nas fotos de Verger é a atitude do modelo, que olha para o fotógrafo, enfrentando com despudor o seu observador. Mérito do fotógrafo, que soube interagir e conquistar a naturalidade do fotografado e mérito dos modelos. A altivez dos negros baianos sempre foi um tema caro a Verger, como ele mesmo afirmou tantas vezes. Essa atitude confere vida ao retratado, por nos induzir a devolver esse olhar, a entrar no seu mundo, a imaginar o que o cerca, a acreditá-lo real.

O enquadramento, nitidez dos detalhes da figura em primeiro plano e diluição dos demais elementos do quadro também reforçam o efeito de centrar a expressividade da foto no modelo. O plano escolhido retrata um busto nitidamente definido contra um fundo desfocado, que assim não compete com ele em nossa atenção. Direcionando ainda mais o nosso olhar, a figura está no centro da imagem. Para onde olharmos, estaremos vendo o jovem. O casario desfocado ao longe e o que parece ser uma pilastra apenas equilibram a foto, não representando desvios.

A valorização das texturas, principalmente da pele e do tecido, conferem materialidade ao retratado. A textura do tecido da camisa, grosso e rústico, somado a um corpo forte evoca a sensação de tato. E, situando a foto em sua época, nos permite deduzir que se trata de um trabalhador braçal.

O recurso mais usado por Verger para destacar as formas é o contraste. São numerosas as suas fotos em contra-luz, em que utiliza a silhueta recortada contra um fundo luminoso. A foto do estivador não utiliza esse recurso, mas o efeito é o mesmo. Quase toda a cena está bastante iluminada, mas o claro e o escuro são bem nítidos. A precisão da definição da forma não seria a mesma se, ao invés do casario claro e desfocado, o fundo principal fosse cinzento como no canto direito da imagem. Como foi construída, a foto pode ser qualificada como objetiva, clara e limpa.

O cuidado de Verger certamente premiou um modelo especial. A foto pertence a uma sequência de retratos de estivadores da Rampa do Mercado. Na série seguinte de imagens o tema é o Porto dos Saveiros, com estivadores em ação, barcos e toda a confusão do local. Além da importância econômica da categoria, numa época em que o transporte de pessoas e mercadorias era feito primordialmente por embarcações, os estivadores possuem grande expressividade como exemplo da auto-expressão dos negros e mestiços pobres de Salvador. Pesquisas realizadas sobre estivadores de Salvador nas décadas de 30 e 40 revelam o desenvolvimento da organização sindical e a consciência étnico-racial desses trabalhadores que, quase em sua totalidade, eram negros ou mulatos. Amélia Tereza Maraux relata:

Ao longo dos anos trinta e quarenta, estes trabalhadores ocuparam um lugar de destaque na economia e também no universo simbólico local. [...] A força da categoria era também

sentida por sua participação na vida política e, principalmente, cultural da cidade do Salvador. Por exemplo: participaram das manifestações em repúdio ao nazi-facismo, chegando mesmo a recusar operar os navios vindos da Espanha; em 1946, um grupo de estivadores funda o Afoxé Filhos de Gandhi, dando seguimento a uma tradição de participação nos festejos populares, transportando simbolicamente para o universo festivo o seu protesto (MARAUX, 1994, p. 23).



A imagem “**Sono**” pertence a uma série de fotos de homens dormindo nas ruas. Não são mendigos, mas trabalhadores que descansam. A cena é tão interessante que Verger também escolheu, nesse caso, apesar do imobilismo, fotografá-la num plano mais aberto, que registrasse toda a situação. Essas fotos traduzem com considerável eloquência a letargia, a tranquilidade e o isolamento cultural que caracterizavam Salvador no final dos anos 40.

A luz lateral ilumina fortemente o modelo e produz sombras que se espalham pelo chão. Como na

foto “Folião”, temos aqui uma certa profundidade, o nosso olhar pode penetrar no ambiente e encontrar indícios de um mundo além do quadro fixado (o carro entrecortado, a construção ao fundo). Reencontramos no primeiro plano a linha diagonal, a disposição nos dois terços inferiores e o posicionamento do modelo à direita.





As três últimas fotos selecionadas possuem muitas semelhanças: cenário, tema, motivação. Verger iniciava o seu contato com o candomblé e, provavelmente, deslumbrava-se com a altivez, a beleza, a segurança, que encontrou em pessoas de origem tão pobre. A foto “**Filhas-de-santo**” é marcada pelo contraste. Como na imagem “Estivador”, o olhar das modelos é um elemento primordial, onde reside a maior expressividade. Reaparecem também elementos já vistos, como luz natural e sombras. Em “**Iemanjá**”, revemos o brilho nas roupas e adereços, com uma pose que pretende antes de tudo mostrar a exuberância. O ângulo é baixo, possivelmente numa indicação de respeito às pessoas, à religião e ao orixá.

Talvez uma das chaves para entender a abordagem de Verger do candomblé possa ser encontrada nessa sua declaração, na qual faz uma leitura arquetípica da religião: “Se uma pessoa de origem humilde, que tem um temperamento imperativo, que quer mandar, não pode fazê-lo socialmente, quando se transforma em Xangô ou Ogum, que são orixás muito poderosos, ele é o rei, ele é uma pessoa poderosa durante algum tempo. É o transe, chamado de possessão, o que chamo de expressão da verdadeira personalidade” (VERGER, 1994, p. 41). Como as três fotos tratam do mesmo contexto, o universo do candomblé, irei abordar mais detidamente uma delas: a de Maria Bibiana do Espírito Santo, uma das mais importantes ialorixás do candomblé brasileiro.



Na foto “**Mãe Senhora**”, Verger faz a única escolha possível: a reverência. A intervenção do fotógrafo ou sua contribuição à expressividade da foto parece menor; ele se distancia. Essa impressão é causada porque, neste caso, a modelo não é mais uma figura anônima das ruas e os elementos que compõem a imagem são signos eloqüentes. A pose, sentada, em repouso, provoca a sensação de um imobilismo solene. O seu olhar e postura muito altivos, a cadeira e vestes largas, combinados à posição da mão esquerda evocam um rei no trono que segura o seu cetro. Como se fosse uma “Tia Anastácia” às avessas, Mãe Senhora parece uma rainha em seus domínios.

O seu olhar é, possivelmente, o elemento mais expressivo da foto. Somos surpreendidos pela atitude de quem se preparou para o nosso olhar e dialoga com ele, como se também nos investigasse. Segurança, altivez, dignidade, proteção, maternidade, poder são algumas das sensações evocadas. Mesmo quem ignora quem é a retratada, encontra estímulos à curiosidade. A altivez do olhar e complexidade do traje concorrem para nos fazer desejar penetrar em seu mundo. Quem é essa mulher que nos olha de modo tão perturbador? Porque se veste dessa forma? O que faz sentada nas proximidades de uma mata? Ao mesmo tempo, a sua expressão fisionômica é muito séria, o que

sugere a existência de um mundo interior denso.

A importância da natureza para o candomblé e o sentido expresso em cada elemento do seu traje, conduzem o fotógrafo antropólogo a, como nos primórdios da fotografia, recusar a separação entre modelo e contexto. No início da fotografia e do cinema, muito se relutou em executar cortes na imagem das pessoas. Eliminar partes do corpo seria como um ato desrespeitoso. Verger, com o seu enquadramento distanciado, não define detalhes dos elementos da cena, apenas explicita sua existência. Ele aponta para a modelo sugerindo: observe essa mulher.

As roupas e adereços de Mãe Senhora estão associados ao traje típico da baiana e aos elementos distintivos da religiosidade de origem africana. Segundo Nina Rodrigues, não se sabe exatamente a origem desse traje. Provavelmente ele seria uma simplificação do traje da senhora dos escravos. Há registros da sua existência desde o século XVIII. Ele combina ainda a influência da África negra (adereços, cores) e do mundo árabe (torços, turbantes).

O pano-da-costa que Mãe Senhora usa sobre os ombros é um tecido de algodão produzido artesanalmente que assumiu, na Bahia, uma importante função dentro do candomblé. Na África era usado no cotidiano, mas, aqui, por representar para os negros uma forma de contato com a sua cultura de origem, ele passou a ser utilizado nos rituais do candomblé. Até hoje, a padronagem (listras, quadrículos e combinação de cores) dialoga com padrões originais. Os diferentes tipos de pano-da-costa identificam a posição da mulher dentro da cerimônia religiosa, o tipo de festa que acontece no terreiro e o orixá que está sendo homenageado (principalmente através da cor). As características do torço (tamanho, cor, forma de amarrar), designam a nação a que pertence e a posição da usuária dentro da religião. Os colares de contas coloridas, associados aos orixás, são preparados em rituais específicos e usados como forma de proteção.

Sobre o cenário, quase todo desfocado, fica a sugestão de ligação entre essa mulher, sua cultura, a terra e as plantas. A religiosidade africana é indissociável da presença das folhas, das águas e outros elementos. Por isso os terreiros, também chamados de “roças”, sempre que possível, buscam incorporar porções de natureza. Além disso, a perseguição policial que era exercida sobre os cultos africanos exigia que os terreiros se localizassem em locais distantes, escondidos. O Ilê Axé Opô Afonjá, terreiro que Mãe Senhora dirigiu e onde foi feita essa foto, desde 1910 está situado na periferia de Salvador. Atualmente o bairro se chama São Gonçalo do Retiro.

Foi no Ilê Axé Opô Afonjá, em 1948, através de Mãe Senhora, que Verger se iniciou no candomblé. A sua cabeça foi consagrada a Xangô antes dele partir para a África, quando recebeu uma bolsa de estudos do Instituto Francês da África do Norte. A partir daí aprofundou-se a sua relação com esse universo, na prática e na teoria. Ele mesmo descreveu: “Eu convivía no terreiro do Opô Afonjá, fazia as mesmas coisas das pessoas da casa [...] Vivía em comum tomando parte das preocupações,

das crenças” (VERGER, 1994, p. 40).

Para essa foto, Verger escolheu uma luz lateral e branda. Pela sombra projetada no chão, provavelmente já é fim de tarde. A definição de volume é nítida, sendo produzido o efeito de separar a modelo do fundo, fazendo-a se destacar aos nossos olhos. A sombra que encobre metade do seu rosto de forma sutil sugere mistério, segredo. A mãe-de-santo é a guardiã dos segredos do candomblé, aquela que detém o axé (força, poder). O contraste novamente é o recurso para destacar a forma. Na cabeça da modelo encontramos todas as gradações de tons, o que solicita ainda mais a nossa atenção para este ponto: cinza, branco e preto estão aí presentes.

Verger trata a imagem de forma comedida. Faz escolhas que valorizam a modelo sem explicitar a sua participação na construção da imagem. Aqui, ele abandona os cortes explícitos, as sombras duras e o desfocamento da imagem. Provavelmente isso traduz um intuito de ser o mais fiel possível ao referente, de construir um documento. De fato, essa foto conquistou uma importância considerável. Reproduzida milhares de vezes no Brasil e no mundo, é um dos símbolos do trabalho de Pierre Verger, do candomblé e até da própria Bahia.

Olho no olho

Algumas das fotografias mais expressivas de Verger denotam a seguinte escolha: pessoas em movimento - maior distância do fotógrafo; pessoas imóveis - maior proximidade. Claro que não se trata de uma regra, mas, seguindo o bom senso, ao registrar uma festa, um ritual ou um indivíduo que executa movimentos, o fotógrafo deve se distanciar o suficiente para não interferir no que ocorre, sem deixar de captar com clareza o conjunto. Nessas fotos geralmente o modelo não parece se importar com o observador, como se Verger (um europeu entre negros com uma câmera pouco discreta) tivesse conseguido se confundir com a paisagem. No outro caso, quando o modelo percebe e devolve o olhar do fotógrafo, Verger normalmente está bem mais próximo e, provavelmente, conseguiu o consentimento para o registro. Collier pontua a importância dessa cumplicidade na realização do trabalho do fotógrafo antropólogo e chega a recomendar: “Fotografar primeiro aquilo de que mais se orgulham os nativos [...] Crescendo a confiança da comunidade e uma apreciação inteligente da sua pesquisa, os nativos terão também uma tolerância maior pelo que você escolher para fotografar” (1973, p. 22). Verger consegue extrair a expressividade dos seus modelos centrado o foco no olhar (através de um plano fechado, quando as pessoas estavam imóveis) ou no gesto (através de um plano mais aberto, quando os modelos estavam em movimento). Incluímos de propósito, na nossa seleção, fotos que contrariam isso com um resultado muito feliz. Acreditamos, entretanto, que se tratam de exemplos atípicos.

O gesto

Um comentário sobre as fotos que privilegiam o gesto, os movimentos, merece a retomada de algumas questões. Quando anteriormente nos referimos ao caráter nocivo do estereótipo que associa os negros e mestiços somente à destreza física, não pretendíamos negar que esta habilidade exista, mas, sim, que ela não é e não pode ser a única. Como já dissemos, o corpo, na tradição africana, possui um lugar importante. Isto não significa que situação diferente ocorra em outras culturas, mas que, na África, com repercussão na Bahia, essa forma de comunicação não-verbal é reconhecida cotidianamente como importante: a destreza e a sensualidade são valorizadas, recompensadas. Isto está ligado aos instintos básicos do ser humano, às nossas necessidades biológicas. O corpo é vivido, então, “como uma espécie de primeira consciência, uma inteligência física de maravilhosa acuidade. Nada mais natural, pois [...] que o treino freqüente dessa primeira consciência, desse corpo intuicionante, e a ativação, o reavivamento das suas faculdades” (ANDRADE, 1980, p. 17). Por conta disso, o ritmo predomina nas nossas manifestações musicais, pois ele diz respeito ao corpo, à pulsação. Através do ritmo, na música e na dança, os africanos dialogam entre si, com os homens de outras culturas e com a natureza. Na Bahia, este fato sempre se expressou nas práticas religiosas (os rituais do candomblé são sempre dançados, com o acompanhamento de uma percussão), na capoeira (luta dançada), no trabalho (a pesca do xaréu é um exemplo de trabalho coletivo cadenciado pela música e dança) e em todas as festas.

Por tudo isso, não poderiam faltar, nas fotos de Verger, imagens que flagram movimentos, giros, gestos. Às vezes, ele os congela com nitidez. Em outros momentos, os desfoca, eliminando os detalhes e apenas permitindo que observemos o próprio gesto. A forma de estender o braço, apontar o dedo, dançar, caminhar, para corpos desreprimidos, pode significar a expressão de uma esfera muito íntima. Como um bom antropólogo faria, Verger observa as práticas culturais, reconhece seus momentos eloqüentes e os fotografa. O antropólogo que estuda povos negros precisa estar sempre disposto a aceitar esse convite, que pode significar novos rumos nas suas relações com a comunidade que estuda. Há grupos, na África, nos quais faz parte das atribuições de um chefe político dançar periodicamente em público, e dançar bem! O próprio Verger foi convidado a dançar em cerimônias na África e na Bahia, tarefa que não se furtou a desempenhar.

Contrastes

Todo o conhecimento sobre antropologia, no caso da antropologia fotográfica, não é suficiente para garantir a realização de um bom trabalho, porque, mesmo acertando na utilização da angulação e do enquadramento, o que pode se dar de forma intuitiva, resta ainda a habilidade na manipulação da luz. Aqui, saber o “o quê” e o “como” fotografar são igualmente importantes; como afirma Collier,

é essa habilidade que pode tornar a fotografia útil ao antropólogo.

A luz é a matéria-prima do fotógrafo e ela se expressa através dos matizes (gradações de tons), das sombras, do brilho. Filmes, lentes e químicos de boa qualidade colaboram na captação da cena com riqueza estética, na definição de uma gama de tons que evite a monotonia da imagem (excessivamente escura ou clara), mas mesmo assim é necessário um certo conhecimento do fotógrafo. No caso de Verger, podemos constatar que este campo não o preocupava muito: “No começo era maravilhado com a possibilidade de aproximação e fiz muito trabalho em textura, brilho e detalhes. Nessa época, fiz uma viagem às ilhas do Pacífico e só fotografei materiais. Felizmente, perdi um pouco a miopia e passei a fotografar tudo que agradava” (1984, p. 3). É possível perceber um decréscimo na sua preocupação com a manipulação da luz, ou seja, uma maior disponibilidade para fotografar sob condições difíceis, como em horários de luz abundante.

A luz lateral (início e final do dia), é a que produz os melhores efeitos, formando sombras que sugerem profundidade, definem volume e textura. Quando a imagem consegue ir do branco ao negro total, passando por várias gradações de cinza, o efeito produzido é, em geral, muito bom. O contraste forte também é um recurso para superar a monotonia e colabora na definição da forma (um objeto branco recortado contra um fundo escuro ou vice-versa).

Em “Retratos da Bahia” encontramos com frequência a utilização do contraste e a presença do brilho. A luz forte era necessária para valorizar modelos com pele escura. Essa intensidade acentuada, acompanhada do contraste produzido pelas roupas, pelos torços brancos e pela utilização do céu como fundo, acarretam o brilho. Como define Gregory, “uma região parece geralmente mais brilhante se as regiões que a cercam forem escuras” (1979, p. 80).

Combinar, com destreza, forma e conteúdo não é tarefa muito fácil. Ainda que possuam defeitos técnicos e apesar da simplicidade dos recursos utilizados, as fotos de Verger são satisfatórias nesses dois âmbitos. Supervalorizar os recursos técnicos ou estilísticos, no caso da antropologia fotográfica, pode significar um problema. Isto porque nem sempre a maior expressividade será alcançada através da escolha mais harmoniosa, mais bonita.

No centro de tudo

Sobre o enquadramento, pode ser dito que, em geral, em muitas das suas melhores fotos, Verger dispõe o modelo no centro ou lado direito da imagem. Como já vimos, o efeito disso é conquistar, atrair de forma mais eficiente a atenção do espectador, direcionando o foco principal no qual nos deteremos. Isto porque o nosso olhar percorre com menor pressa, com maior cuidado, os elementos aí situados.

As escolhas de Verger em angulação reforçam o caminho esboçado pelo enquadramento,

solicitando-nos uma postura de respeito frente aos retratados. Sendo guiados pelo seu olhar, pelas suas seleções, não podemos deixar de associar isto à postura que ele provavelmente assumia. Ou seja, ele se coloca e nos coloca no mesmo nível dos modelos (ângulo normal) ou assume um ponto de vista mais baixo. Essa postura é fundamental para um antropólogo que pretenda compreender uma cultura estranha. Ela sugere empatia: a tentativa de colocar-se no lugar do outro, viver a sua vida, acompanhá-lo em todos os momentos, para assim tentar compreendê-lo. Collier (1973) cita um exemplo sobre isso narrando como Redfield, nas suas pesquisas em Cham Com, iniciou seus trabalhos simplesmente acompanhando o cotidiano de um lavrador.

Mas acompanhar e observar a vida de um lavrador não é o mesmo que ser um deles, assim como se abaixar para tirar a foto não fazia de Verger um negro baiano, o que ele sempre soube, e o levou a buscar um envolvimento mais profundo com a cultura baiana que o possibilitado pela fotografia. Tudo isto pode nos levar a pensar o seguinte: ser um antropólogo talvez seja, necessariamente, almejar fundir-se com o seu objeto de estudo, sabendo que, de algum modo, é preciso ir além dos próprios preconceitos culturais. A aceitação das experiências culturais distintas das nossas, talvez solicite a busca de princípio maior, capaz de dar conta dessa diversidade. As culturas e indivíduos aparecem, então, como nuances de um mesmo princípio, o humano, que participa de outro maior, a natureza. Talvez por isso a ideia da mistura de raças fosse tão importante para Verger. É possível que, no âmbito prático, este seja um importante caminho para uma busca do reconhecer-se no outro, sendo realmente o outro.

Antropólogo visual

O aspecto selecionado para conduzir a nossa investigação, o modo como Verger captava a expressividade dos indivíduos, sem que soubéssemos, já renunciava perspectivas mais amplas para o nosso trabalho. Tivemos que investigar como e porque um indivíduo está ligado à sua cultura, passamos pela relação entre sujeito do conhecimento e objeto e retornamos à ligação entre homem e natureza. Aspectos históricos também se mostraram muito importantes na identificação do como e porque, na Bahia, Verger conseguiu fazer antropologia visual.

Nos detendo em trabalhos de alguns antropólogos, encontramos neles muitas disparidades e percebemos como pode ser difícil unir os pressupostos teóricos à efetivação da pesquisa. Esses autores almejam unir sujeito e objeto - viver a vida do outro, sentir como o outro - mas não parecem capazes de experienciar a radicalidade que esta fusão implica. Ficou visível, então, como vida e obra se confundem e passamos a confrontar os aspectos mais importantes das fotografias com as buscas pessoais de Verger.

O candomblé sempre esteve presente em nosso trabalho, mas a importância que ele assumiu na vida

de Verger, confirmou e redimensionou, para nós, a sua relevância para a compreensão da cultura baiana e da obra de Verger. Por isso, concluímos que o nosso fotógrafo, desde que abandonou o seu mundo parisiense e começou as viagens pelo mundo, iniciou uma busca de reencontro religioso: consigo mesmo, com a sua cultura, com os outros homens. Na Bahia, no candomblé, ele renasceu, como diz o seu novo nome: Pierre Fatumbi Verger, ao tornar-se um babalaô (conhecedor dos segredos da adivinhação através do jogo do Ifá).

A profunda doação de Verger, levando uma vida, ao seu modo, muito austera, o habilitou a reconhecer muitos aspectos relevantes da nossa cultura e exibi-los a nós mesmos. Sendo que a busca de aceitar e ser aceito pelo outro, de reconhecer-se na alteridade, é uma questão central para Verger e também para a nossa cultura, marcada pela miscigenação, reconhecemos como contribuição principal do seu trabalho a explicitação disso, nas suas imagens e na sua vida. Um exemplo da efetivação disso pode ser encontrado na nítida semelhança entre uma antiga foto da família Verger e a foto de Mãe Senhora. Ao fotografar Mãe Senhora, Verger repete o cenário, o ângulo, o enquadramento, vários elementos presentes numa foto antiga da sua mãe, a única pessoa da sua família que sempre o compreendeu.

E mais, refletindo sobre as imagens de Verger e sobre o candomblé, encontramos respostas para os nossos questionamentos acerca das relações entre indivíduo e cultura. A tradição está presente em nossos menores gestos, mas, apesar disso, continuamos sendo indivíduos. Ela viabiliza a nossa relação com o mundo, mas não é necessário que permaneçamos prisioneiros dela, incapazes de aceitar a diferença. Longe de esmagar as subjetividades, algumas práticas culturais (comumente associadas ao “pensamento primitivo”) incorporam as singularidades e auxiliam os indivíduos no reencontro com o que há de mais íntimo, pessoal e ao mesmo tempo coletivo, humano, porque sempre há o dado que nos unifica: o fato de sermos parte da natureza.

NOTAS

(1) Para Edmond Ortigues, no âmbito de uma cultura, essas trocas se dão através dos símbolos: “Elementos formadores de uma linguagem, considerados uns com relação aos outros enquanto constituem um sistema de comunicação ou de aliança, uma lei de reciprocidade entre os sujeitos”, citado por Muniz Sodré. In: *A verdade seduzida*, p. 46.

(2) “O modelo ou o exemplar originário ou original de uma série qualquer”. In: ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982, p. 76.

(3) Mesmo concordando com a predominância jeje-nagô, o pesquisador Antonio Risério (1988) reclama contra o que ele chama de “nagô-centrismo” dos estudos etnológicos sobre a influência africana na Bahia. Portanto, relembremos que os povos de língua banto (de Angola e do Congo) também deixaram profundas e importantes marcas em nossa cultura: influenciaram a capoeira, o samba, o traje típico da baiana e o nosso vocabulário (dendê, bunda, quiabo, caçula, fubá, maconha, toró, candomblé, macumba, umbanda, etc.).

(4) Ao contrário dos EUA, o que regula o preconceito no Brasil não é apenas a ascendência, mas a visibilidade dos traços simbólicos do negro: lábios grossos, cabelos crespos, pele escura, combinados aos signos da situação econômica, do status social do indivíduo. Assim, saber amenizar seus traços físicos de negritude e somar a isso uma profissão respeitada, elegância e “boas maneiras” é a condição para um mestiço ser relativamente aceito socialmente. A esse respeito ver: AZEVEDO, Thales de. *As elites de cor numa cidade brasileira: um estudo de ascensão social & Classes sociais e grupos de prestígio*. Salvador: Edufba / Egba, 1996.

(5) Um dos pioneiros na passagem para essa forma de auto-imagem foi Descartes, com o seu: "Cogito, ergo sum" ou "Penso, logo existo".

(6) Este é um aspecto relevante, ainda que não seja a única motivação da antropologia. Em muitos casos, a antropologia serviu mais a uma estratégia de dominação de um povo sobre outro do que à prática da tolerância.

BIBLIOGRAFIA

- ALGUMAS datas na vida de Pierre Verger. In: **Alteridades**. Salvador: Mestrado em Sociologia da Universidade Federal da Bahia, abr-set, 1995, n. 2, p. 103-124.
- ALTMAN, Fábio. Intelectual babalaô. **Veja**. São Paulo, 29/07/1987.
- AMADO, Jorge. **Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios**. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- ANDRADE, Mário de. Música elementar. In: _____ . **Pequena história da música**. São Paulo: Livraria Martins Correia; Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Limitada, 1980, p. 11-22.
- “AVIÃO é pior do que os navios negreiros – Entrevista”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17/12/1992, Turismo.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____ et alli. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 3-28.
- _____. Pequena história da fotografia. In: _____. **Obras Escolhidas, vol. 1; magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 91-107.
- CARVALHO, Edmilson. A questão da memória. In: **RUA – Revista de Arquitetura e Urbanismo**. Salvador: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Ufba, n. 1, 1988.
- CARVALHO, Mario Cesar. Verger viaja há 60 anos em busca do paraíso. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17/12/1992, turismo.
- COLLIER, John. **Antropologia Visual; a fotografia como método de pesquisa**. São Paulo: EDUSP, 1973.
- CUNHA, Mariano Carneiro da. **Da senzala ao sobrado**. São Paulo: Nobel: EDUSP, 1985.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, Parte III.
- FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993, Parte I.
- FREIRE, Marcius. Por Tarzan ou por Nanook (o filme antropológico à procura do seu punctum). In: FAUSTO NETO, Antonio (org.). **Brasil Comunicação Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994, p. 147-162.
- FRY, Peter et alii. Negros e brancos no carnaval da Velha República. In: REIS, João José (org.).

- Escravidão e invenção da liberdade; estudos sobre o negro no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 232-263.
- GUERREIRO, Goli. História do Carnaval da Bahia: o mito da democracia racial. In: **BAHIA: ANÁLISE & DADOS.** Salvador: Centro de Estatística e Informação, v. 3, n. 4, março 1994, p. 100-105.
- GREGORY, R. L. **Olho e Cérebro; psicologia da visão.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- GUARIGLIA, Ana Maria. O FILHO do trovão: Mario Cravo Neto entrevista Pierre Verger. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18/02/1996, p. 4-6, Mais.
- INFORMATIVO Fundação Pierre Verger.** Salvador, Fundação Pierre Verger, nov, 1989, ano 1, n. 1.
- KOSSOY, Boris. **A fotografia como fonte histórica; introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado.** São Paulo: Museu da Indústria Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. História e Dialética. In: ESCOBAR, Carlos Henrique (org. e trad.). **O Método Estruturalista.** Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia.** São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARAUX, Amélia Tereza. Sindicato dos estivadores: um espaço negro?. In: **BAHIA: ANÁLISE & DADOS.** Salvador: Centro de Estatística e Informação, v. 3, n. 4, março 1994, p. 23- 26.
- O OLHAR negro de Pierre Verger - depoimento. **BAHIA: ANÁLISE & DADOS.** Salvador, Centro de Estatística e Informações, v. 3. n. 4, março 1994, p. 39-41.
- OLIVEIRA, Francisco de. **O elo perdido: classes e identidade de classe.** São Paulo: Brasiliense, 1987.
- OLSZEWSKI Filha, Sofia. **A fotografia e o negro na cidade do Salvador; 1840-1914.** Salvador: EGBA/Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.
- PAREYSON, Luigi. Leitura da obra de arte. In: _____. **Os problemas da estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 153-180.
- PAZ, Octavio. **Claude Lévi-Strauss ou novo festim de Esopo.** São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PIERRE Fatumbi Verger. **Revista da Bahia – encarte especial.** Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, set/nov, 1990, v. 33, n. 18, 20 p.
- PINTO, Milton José. Semiologia e Imagem. Campinas: III Reunião Anual da Compós, 1994.
- REIS, João José. Verger historiador. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18/02/1996, p. 6, Mais.
- RISÉRIO, Antonio. Bahia com H. In: REIS, João José (org.). **Escravidão e invenção da liberdade; estudos sobre o negro no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 143-165.
- _____. **Caymmi: uma utopia de lugar.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

- _____. De orikis. In: _____. **Textos e tribos; poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros**. Rio de Janeiro: Imago, p. 125-147.
- _____. O feiticeiro que veio do frio. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20/04/1995.
- ROSENFELD, Anatol. **Negro, macumba e futebol**. São Paulo: EDUSP: Perspectiva; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. A Bahia, a comunicação e a cultura dos anos 50/60. In: **Caderno do CEAS**. Salvador, n. 161, março/abril de 1996.
- SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- SAMAIN, Etienne. A Caverna Obscura: Topografias da Fotografia. **Imagens** (Campinas), São Paulo, v. 1, 1994, p. 50-61.
- _____. A pesquisa fotográfica na França - notas antropológicas e bibliográficas. In: **Textos de cultura e comunicação**. Salvador, v. 29, 1993, p. 109-127.
- _____. Para que a antropologia consiga tornar-se visual. In: FAUSTO NETO, Antonio (org.). **Brasil Comunicação Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994, p. 33-46.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. As políticas públicas e a população afro-brasileira. In: **BAHIA: ANÁLISE & DADOS**. Salvador: Centro de Estatística e Informação, v. 3, n. 4, março 1994, p. 67-70.
- SANTOS, Juana Elbein e SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos. A religião nãgo geradora e reserva de valores culturais no Brasil. **BAHIA: ANÁLISE & DADOS**. Salvador: Centro de Estatística e Informação, v. 3, n. 4, março 1994, p. 47- 55.
- SILVEIRA, Renato da. Pragmatismo e milagres de fé no Extremo Ocidente. In: REIS, João José (org.). **Escravidão e invenção da liberdade; estudos sobre o negro no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 166-197.
- SIQUEIRA, Maria de Lourdes. “Ago Ago Lonan”: mitos, ritos e organização em terreiros de candomblé na Bahia. In: **BAHIA: ANÁLISE & DADOS**. Salvador: Centro de Estatística e Informação, v. 3, n. 4, março 1994, p. 56-64.
- SODRÉ, Muniz. Genealogia do conceito. In: _____. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.
- _____. **Samba; o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- SUZUKI, D. T. Conferências sobre zen-budismo. In: FROMM, Erich (org.). **Zen-budismo e psicanálise**. São Paulo: Cultrix, 1960, p. 9-91.
- TALENTO, Biaggio. Receitas do babalaô Verger. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20/04/1995.
- UZEL, Marcos. **Cultura negra** (Pesquisa Comunicação e Cultura na Bahia dos anos 50 e 60). Salvador: UFBA - Faculdade de Comunicação, maio de 1992.

VERGER: a foto como extensão da memória. **A Tarde**, Salvador, 23/08/1989.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos; dos séculos XVIII a XIX**. São Paulo: Corrupio, 1987.

_____. **50 Anos de Fotografia**. Salvador: Corrupio, 1982.

_____. **Retratos da Bahia**. Salvador: Corrupio, 1990.

VILELA, Isabel. Um clic na fotografia baiana. **A Tarde**, Salvador, 23/08/1989, Caderno 2.

PS: A reprodução das imagens de Verger nesta monografia e a sua disponibilização na internet foram autorizadas pela sra. Solange Bernabó, secretária-geral da Fundação Pierre Verger.