

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO

MARCOS ANTÔNIO CUNHA TORRES

**OLHOS BRANCOS SOBRE O SAGRADO NEGRO: A CONSTRUÇÃO DA
AFRICANIDADE NAS IMAGENS DE PIERRE VERGER (1902-1996)**

Goiânia

2015

MARCOS ANTÔNIO CUNHA TORRES

**OLHOS BRANCOS SOBRE O SAGRADO NEGRO: A CONSTRUÇÃO DA
AFRICANIDADE NAS IMAGENS DE PIERRE VERGER (1902-1996)**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para Qualificação para obtenção do título de doutor em História.

Área de concentração: Cultura, Fronteiras e Identidades.

Linha de Pesquisa: Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História.

Orientadora: Profa. Dra. Heloísa Selma Fernandes Capel.

Goiânia

2015

MARCOS ANTÔNIO CUNHA TORRES

**OLHOS BRANCOS SOBRE O SAGRADO NEGRO: A CONSTRUÇÃO DA
AFRICANIDADE NAS IMAGENS DE PIERRE VERGER (1902-1996)**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para Qualificação para obtenção do título de doutor em História. No dia 15 de maio de 2015 às 19 horas, a Banca Examinadora passou a julgamento, em sessão secreta, tendo o candidato sido_____.

Prof. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel (UFG)

Presidente

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru (UFF)

Prof. Dra. Zita Rosane Possamai (UFRGS)

Prof. Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)

Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha (UFG)

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Torres, Marcos Antonio Cunha
Olhos Brancos sobre o Sagrado Negro [manuscrito] : A construção da
Africanidade nas imagens de Pierre Verger / Marcos Antonio Cunha
Torres. - 2015.
CCIV, 204 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
História (FH) , Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2015.
Bibliografia.
Inclui fotografias, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Candomblé. 2. Pierre Verger. 3. Étnico-raciais . I. Capel, Heloisa
Selma Fernandes, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradecer sempre é um exercício que nos coloca diante do outro e especialmente diante das fragilidades em que vivemos. Acentua-nos a compreensão que a solidão da produção intelectual, exigida por tantas horas no exercício da reflexão e da escrita é apenas um momento da definição de nossas narrativas, mas que os diálogos é que nos amadurecem para a capacidade de perceber, que nos desinstalam de certezas limitadoras, nos colocam em dúvidas constrangedoras e nos produzem a inquietação criativa. É na interlocução que exigimos de nós mesmos que impressões transformem-se em frases, parágrafos em um encadeamento narrativo capaz de conquistar a atenção do outro e convencê-lo do caminho adotado.

Assim, para além da etiqueta educada da academia, gostaria de agradecer algumas pessoas que dialogaram comigo sobre o trabalho. Em primeiro lugar a minha orientadora Prof. Dra. Heloísa Selma Capel, que com sorrisos e uma voz educada e carinhosa, em meio às turbulências de sua trajetória teve a disponibilidade de conduzir uma intensa curiosidade, apoiada em uma longa vivência à produção de conhecimento e reflexão, que se apresentavam distantes, pouco organizados e monossilábicos. Sua atenção e cuidados teóricos foram disciplinadores e desafiadores. Em todos os momentos me senti acolhido pela atenção e audição cuidadosa e acalentadora.

No processo de orientação foi, ainda muito importante a leitura realizada pelos componentes da banca de qualificação, os caminhos propostos para dar forma ao desenho apresentado para essa pesquisa. Todos foram centrais para identificar as encruzilhadas que havia me colocado e fazer opções mais consistentes e menos permeada por impressões. As encruzilhadas têm a força viva da dúvida, a possibilidade de refazer caminhos e exercer a flexibilidade que a vida nos exige, são os elementos mágicos dos exus, que transitam entre o humano e o sagrado com a coragem que os aproxima do trabalho intelectual, localizado entre a busca de certezas e experimentando na multiplicidade do exercício da vida. Em especial gostaria de agradecer a possibilidade de exercitar a abertura de fotografias na exposição de Pierre Verger em Goiânia com o Prof. Roberto Luís Torres Conduru.

Na trajetória de realização dessa pesquisa pude dialogar com vários companheiros de trabalho e em muitas de minhas aulas nas quentes salas da

Universidade Estadual de Goiás na Cidade de Goiás, na Vila Boa de Goiás, cidade que também escolhi para a escrita, foram especialmente importantes para avançar nas discussões sobre a imagem e sobre a trajetória dos negros e as religiões afro-brasileiras. Aos estudantes da graduação, tenho um agradecimento especial, pois cada aula e como ela se desenvolvia ia me orientando nas escolhas de caminhos e possibilidades em relação à pesquisa.

Não poderia deixar de lembrar que esse último ano foi acompanhado de novos desafios na universidade e que a construção da narrativa aqui proposta só teve como se realizar pelo apoio e compreensão do Prof. Haroldo Reimer, reitor da universidade da Prof. Maria Olinda e do Prof. Ivano, colegas de pró-reitorias e da Prof. Juliana Almada, chefe de gabinete que me apoiaram em minhas ausências e compreenderam os momentos de distância das discussões propostas. Agradeço, ainda, a todos os companheiros da Pró-reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis pelo apoio e contribuição nos trabalhos e na formatação dessa pesquisa.

A atenção e estímulo dos amigos do Conselho Estadual de Educação foram também essenciais para a realização desse trabalho, que implicou na pouca inserção nos debates desenvolvidos por lá nesse período. Gostaria de agradecer em especial à Profa. Esther Bueno e Prof. Marcos Elias, com quem sempre pude partilhar angústias e boas conversas.

Ao construir esse trabalho partilhei com intensidade a condição de babalorixá no Ilê Axé Fara Imorá Odé, isso me colocou em uma experiência ímpar, capaz de me refazer e de produzir intensas percepções e emoções. Agradeço a todos os meus filhos e membros da casa por essa possibilidade, Lorena, Jamile, Valcir, Allan, Jonathas, Letycia, Cláudio, Juliana, Iriane, Flávia, Meire, Andryelle, Gioconda, Fernando, Fábio, Rafaela, Ariadne, Paulo, Luciana, Joana, João, Moisés, Maurício, Natália, Sandrinho, Jordana, Mayara, Allan, Mauricinho, Shirlei, Thalita, Marcela, Miriam, Douglas, Larissa, Tatiana, Rui e aos que se preparam para sua iniciação, Tereca, Liliane, Murilo, Adelbiane, Eduardo, Sinara, Erika, Juliane, Suzane, João Pedro, Gabriela, Ane, Hayane, Miguel, Kirla, Andrea, Thony, Ianca, Alex, Cesar, ao Kelvis e ao babá egbé Rodrigo.

A minha família, em especial meu pai, Anderson e minha mãe Irani, com quem comecei a aprender o significado da ancestralidade. A minhas irmãs sempre presentes em minha vida em permanente parceria.

A minhas filhas, Jamile, Farisa e Tihara. A elas, cada uma a seu modo, devo quem sou, na extensão de aprender sobre a profundidade das relações de amor e carinho que dão sentido à vida.

A meus netos de descendência e de santo, Gustavo, Kauê, Vitor Hugo, Beatriz, João, Laura, Anderson e Antônio com eles aprendo o sentido de permanecer vivo, reaprendendo sempre

Ao meu companheiro, Kelvis, que em sua juventude me alimenta de cuidados, de atenção, de compreensão, e, principalmente de amor. Foi com ele que reaprendi o sentido de parceria, de vínculo, do especial sentido de estar junto. Com a história aprendi que o tempo é uma construção e que as distâncias que ele impõe podem ser transpostas, com ele vivi.

Por fim ao senhor de meu ori, Oxóssi, e ao guardião da minha vida, Sr. Balança.

RESUMO

O diálogo sobre as religiões de matriz africana tem mobilizado importantes setores da academia brasileira a partir da segunda metade do século XX e se intensificado no atual século. A pesquisa busca compreender a afirmação de um olhar, de Pierre Verger (1902-1996), que contribui significativamente com a consolidação de uma matriz religiosa africana como o candomblé, capaz de se nacionalizar e se articular como referência identitária para os seus fiéis como referência na construção de uma África mítica, traduzida em discurso político para os movimentos sociais da população negra no Brasil. Ao analisar as imagens de Pierre Verger a partir do conceito de deslocamento cultural do mundo ocidental, afirmando novos valores e novos olhares, que se desvelam na abertura das imagens. Tal processo identifica, por meio da construção imagética e apropriação dos intelectuais em torno do artista, um olhar que afirma a africanidade como definidora da experiência cultural e religiosa dos negros no Brasil. Assim, estabelece-se um padrão de intenção no qual, o negro ganha autonomia e valorização a partir de seu corpo e de sua sacralidade e onde a miscigenação e a pluralidade da sua cultura perde a importância.

Palavras chaves: candomblé, Pierre Verger, relações étnico-raciais.

ABSTRACT

The dialogue on religions of African origin has mobilized important sectors of the Brazilian Academy since the second half of the twentieth century and intensified in the current century. The research seeks to understand the statement of a look, Pierre Verger (1902-1996), which contributes significantly to the consolidation of an African religious matrix as Candomblé, able to nationalize and articulate how identity reference to the faithful as a reference the construction of a mythical Africa, translated into political discourse to the social movement of black people in Brazil. By analyzing the Pierre Verger's images from the cultural shift concept of the Western world, claiming new values and new looks, which are unveiled at the opening of the images. This process identifies, through the imagery construction and ownership of intellectuals around the artist, a look that says Africanity as defining the cultural and religious experience of blacks in Brazil. So intent establishes a pattern in which the black gains autonomy and appreciation from your body and its sacredness and where miscegenation and the diversity of its culture loses importance.

Keywords: candomblé, Pierre Verger, etnicorraciais relations.

SUMÁRIO

Introdução	14
CAPÍTULO 1 – A CONSTRUÇÃO DO OLHAR EUROPEU SOBRE O BRASIL: PARAÍSO, INFERNO NEGRO E OLHARES	
1.1. Visões da terra: da edenização aos grilhões do corpo	25
1.2. As correntes da mente: o racismo científico	39
1.3. O cativo do negro nas fotografias oitocentistas	44
1.4. O século XX e a definição de novos olhares sobre os negros	67
CAPÍTULO 2 – SOB AS LENTES DE PIERRE VERGER: DESLOCAMENTO, CORPO E SACRALIDADE	
2.1 Experiências do ocidente e o olhar o outro: trajetórias de Verger	78
2.2 Entre o horizonte e o corpo: olhares de Verger	91
2.3 A construção da imagem e do tema: Verger se reinventa	108
2.4. O profano masculino e o sagrado feminino	120
CAPÍTULO 3 – O DISCURSO SOBRE O CANDOMBLÉ E NACIONALIZAÇÃO: IMAGENS DO SAGRADO NEGRO E SEU EMPODERAMENTO	
3.1 O sagrado negro no Brasil: texturas e nervuras	139
3.2 O arco-íris em preto e branco: mensageiro de dois mundos	145
3.3 Imagens da desierarquização: o sagrado é poder	160
Considerações Finais	192
Bibliografia	198

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – *Caça à Onça*, 1835, Johann Moritz Rugendas, reproduzido em luizhistoriaufs.blogspot.com, último acesso em 09/04/2015, 13:57. Página 29.

Figura 2 – *Civilizados Soldados Índios da Província de Curitiba Conduzindo Prisioneiros Indígenas*, Jean-Baptiste Debret, 1830, reproduzido em http://commons.wikimedia.org/wiki/File:JeanBaptiste_Debret__Soldados_%C3%ADndios_da_prov%C3%ADncia_de_Curitiba_escoltando_selvagens.JPG, último acesso em 09/04/2015, 14:15. Página 31.

Figura 3 – *A Redenção de Can.*, Modesto Brocos, 1895 <http://www.africanglobe.net/headlines/black-woman-christianity-myth-redemption/> último acesso em 09/04/2015, 14:25. Página 34.

Figura 4 – *Jogar Capoeira, A dança da Guerra*, Johann Moritz Rugendas <http://capoeirabrasiltempe.com/what-is-capoeira/>, último acesso em 09/04/2015 14:42. Página 38.

Figura 5 – *Batuque*, Johann Moritz Rugendas, 1890, reproduzido em www.origensdobrasil.co.uk, último acesso em 09/04/2015 14:48. Página 39.

Figura 6 – *Imagens de Christiano Júnior*, 1865, Arquivo The Peabody Museum of Archeology & Ethnology, reproduzido em *O Negro na fotografia brasileira do século XIX*, p. 250. Página 48.

Figura 7 – *Fotografias antropométricas*, Augusto Sthal, 1865, Arquivo The Peabody Museum of Archeology & Ethnology, reproduzido em *O Negro na fotografia brasileira do século XIX*, p. 250. Página 51.

Figura 8 – *Fotografias antropométricas*, Augusto Sthal, 1865, Arquivo The Peabody Museum of Archeology & Ethnology, reproduzido em *O Negro na fotografia brasileira do século XIX*, p. 250. Página 52.

Figura 9 – *Rua das Laranjeiras*, Marc Ferrez, 1870, Acervo do Instituto Moreira Salles, reproduzido em *O Negro na fotografia brasileira do século XIX*, p. 140. Página 55.

Figura 10 – *Cesteiro*, Marc Ferrez, 1899, Coleção Gilberto Ferrez, Acervo do Instituto Moreira Salles, reproduzido em *O Negro na fotografia brasileira do século XIX*, p. 136. Página 57.

Figura 11 – *Vendedor de Doces*, Marc Ferrez, 1899, Acervo do Instituto Moreira Salles, reproduzido em *O Negro na fotografia brasileira do século XIX*, p. 141. Página 58.

Figura 12 – *Vendedora no mercado*, Marc Ferrez, 1875, Coleção Gilberto Ferrez, Acervo do Instituto Moreira Salles, reproduzido em *O Negro na fotografia brasileira do século XIX*, p. 142. Página 59.

Figura 13 – *Negro com Berimbau*, Marc Ferrez, 1887, Acervo do Instituto Moreira Salles, reproduzido em *O Negro na fotografia brasileira do século XIX*, p. 66. Página 60.

Figura 14 - *Senhora com dois escravos na Bahia*, Rodolpho Lindeman, 1860, reproduzido em *O Negro na fotografia brasileira do século XIX*, p. 73. Página 64.

Figura 15 – *Negro ancião*, Alberto Henschel, 1870, reproduzido em *O Negro na fotografia brasileira do século XIX*, p. 175. Página 66.

Figura 16 – *Barqueiro*, Marcel Gautherot, c. 1945 -1950 <http://malomil.blogspot.com.br/2014/08/o-brasil-de-marcel-gautherot.html>, último acesso em 09/04/2015 as 15:20. Página 70.

Figura 17 – *Fotografia*, José Medeiros, 1954, reproduzido em lavidaenfotografia.wordpress.com, último acesso 09/04/2015, 15:25. Página 72.

Figura 18 – *Fotografia*, José Medeiros, 1954, Salvador, reproduzido em lavidaenfotografia.wordpress.com, último acesso 09/04/2015, 15:27. Página 76.

Figura 19 – *Fotografia*, Pierre Boucher, 1932, Córsega, reproduzido em malomil.blogspot.com.br/, último acesso em 09/04/2015, 15:35. Página 84.

Figura 20 – *Dique*, 1948-1952, Salvador, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 92.

Figura 21 – *Dorminhocos*, Pierre Verger, 1948-1952, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Disponível em <http://www.pierreverger.org/br/>, último acesso em 09/04/2015, 15:37. Página 93.

Figura 22 – *Taiti* – Eugène Huni, Pierre Verger, 1933, Fototeca da Fundação Pierre Verger, www.geledes.org.br, último acesso em 09/04/2015, 15:46. Página 97.

Figura 23 – *Detalhe do teto da Capela Sistina Michelangelo*, 1645 www.antoniohernandez.es, último acesso em 09/04/2015, 15:40. Página 98.

Figura 24 – *Escultura de Bernini*, David, 1459, reproduzido em www.studyblue.com, último acesso em 09/04/2015, 15:42. Página 101.

Figura 25 – *Polinésia Francesa* – Taiti, Pierre Verger, 1933, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 103.

Figura 26 – William Turner, *óleo sobre tela*, c. 1825, reproduzido em <http://www.beycan.net/777/unlu-ressamlar-ve-tuvalleri.html>, último acesso em 09/04/2015 as 15:52. Página 105.

Figura 27 – William Turner, *Navio Negreiro*, óleo sobre tela, 1840, reproduzido em www.studyblue.com, último acesso em 09/04/2015, 15:55. Página 106.

Figura 28 – Pierre Verger, c. 1948-1950, <http://bossa-nova.forumactif.com/t1187-la-photographie-bresilienne>, último acesso em 09/04/2015, 15:57. Página 108.

Figura 29 – Portfólios – *Fluxo e Refluxo*, Salvador – Candomblé Joãozinho da Gomea, Pierre Verger, 1946, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 120.

Figura 30 – Portfólios – *Portos*, Salvador, Pierre Verger, 1948, Fototeca da Fundação Pierre Verger. 121.

Figura 31 – *Rostos*, Pierre Verger, 1948-1952, Salvador, Fototeca da Fundação Pierre Verger, <http://www.escoladeimagem.com.br/blog/pierre-verge/>, último acesso em 09/04/2015. Página 122.

Figura 32 – *Rostos*, Pierre Verger, 1948-1952, Salvador, Fototeca da Fundação Pierre Verger, <https://teatrodefroamerica.wordpress.com/>, último acesso em 09/04/2015, 16:18. Página 123.

Figura 33 – *Festa de Iemanjá*, Pierre Verger, 1946-1948, Salvador, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 125.

Figura 34 - Portfólios – *Fluxo e Refluxo*, Recife – Brasil, 1948, Pierre Verger, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 126.

Figura 35 – *Fotografia*, Pierre Verger, Harlem, New York, 1937, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 127.

Figura 36 – Portfólios – *Fluxo e Refluxo*, Salvador – Brasil, 1946-1948, Pierre Verger, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 128.

Figura 37 - Portfólios – *Fluxo e Refluxo*, Ouidah,- Benin, Pierre Verger, 1948-1949, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 132.

Figura 38 – Pesca, 1948-1952, *Itapuã*, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 133.

Figura 39 – *Candomblé Opo Afonjá*, Pierre Verger, 1948-1967, Salvador, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 135.

Figura 40 – *Oxum do Opô Afonjá*, Carybé, 1952-1982, reproduzido no livro *Os Deuses africanos no candomblé da Bahia* (CARYBÉ, 1993), p. 50. Página 136.

Figura 41 – Portfólios – *Fluxo e Refluxo*, Atakpamé, Togo, Pierre Verger, c. 1948-1950, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 151.

Figura 42 – Portfólios – *Fluxo e Refluxo*, Mercado Agua de Meninos. Pierre Verger, c. 1948-1950, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 151

Figura 43 – Portfólios – *Fluxo e Refluxo*, Porto Novo – Benin, Pierre Verger, 1948-1949, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 152.

Figura 44 – Portfólios – *Fluxo e Refluxo*, Recife Brasil, Pierre Verger, 1948-1950. Pierre Verger, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 152.

Figura 45 – Portfólios – *Fluxo e Refluxo*, Ifanhin, Benin, Pierre Verger, c. 1948-1950, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 157.

Figura 46 – Portfólios – *Fluxo e Refluxo*, Fête Xango, Candomblé Opo Aganju, Salvador Brasil, Pierre Verger, c. 1972-1973, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 157.

Figura 47 – Portfólios – *Fluxo e Refluxo*, Ouidah, Benim, 1948-1949, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 160.

Figura 48 – Portfólios – *Fluxo e Refluxo*, Candomblé Joãozinho Da Gomea, 1948-1949, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 160.

Figura 49 – Portfólios – *Candomblé Opo Afonjá*, 1948, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 162.

Figura 50 – Portfólios – *Candomblé Opo Afonjá*, 1948, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 164.

Figura 51 – Portfólios – *Babalorixa Balbino*, Candomblé Opo Aganju, 1972, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 167.

Figura 52 – *Cerimônia para Oxalufã*, Aquarela, Carybé, 1952-1982, reproduzido no livro *Os Deuses africanos no candomblé da Bahia* (CARYBÉ, 1993), p. 162. Página 176.

Figura 53 – Portfólios –, *Candomblé Opo Afonja*, 1948, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 178.

Figura 54 – *Iansã de Olga do Alaketu*, Carybé, 1952-1982, reproduzido no livro *Os Deuses africanos no candomblé da Bahia* (CARYBÉ, 1993), p. 123. Página 179.

Figura 55 - *Ogum do Opô Afonjá*, Carybé, 1952-1982, reproduzido no livro *Os Deuses africanos no candomblé da Bahia* (CARYBÉ, 1993), p. 41. Página 179.

Figura 56 - *Oxum do Opô Afonjá*, Carybé, 1952-1982, reproduzido no livro *Os Deuses africanos no candomblé da Bahia* (CARYBÉ, 1993), p. 50. Página 180.

Figura 57 - - *Otin – Orixá caçador*, Carybé, 1952-1982, reproduzido no livro *Os Deuses africanos no candomblé da Bahia* (CARYBÉ, 1993), p. 50. Página 180.

Figura 58- *Capoeira*, aquarela 400x284, Carybé, 1958, disponível em <http://cultura.culturamix.com/blog/wp-content/gallery/>, último acesso em 14/04/2015 as 08:04. Página 181.

Figura 59 - *Capoeira*, Pierre Verger, 1948-1952, Salvador, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 182.

Figura 60 – Portfólio, *Caymmi*, Pierre Verger, 1948-1952, Salvador, Fototeca da Fundação Pierre Verger. Página 188.

INTRODUÇÃO

O debate sobre a relação entre experiência e imaginação e o como se olha tem ampla significação para a pesquisa proposta. Essa percepção tem tradições na retórica, o exercício da afirmação de dimensões especulativas sobre a materialidade da experiência. A relação entre o homem, a natureza e seu ambiente material é permanentemente referenciada pela representação, processo que implica em uma capacidade cognitiva, a de acúmulo de informações. Mas, com ela e para permiti-la é indispensável representar, abstratamente, a materialidade do real, incluindo dimensões mais difusas como sentimentos, sensações, percepções pouco claras e pouco definíveis, locus do desejo, força ctônica que nos revolve de maneira contida e contínua. A pesquisa está articulada, a partir do pressuposto da representação, na afirmação de universos culturais em torno da percepção da imagem, dos processos culturais nas religiões afro-brasileiras e na leitura das relações raciais no Brasil e suas leituras pelas fotografias de Pierre Verger.

O primeiro conceito a ser referenciado é o da imagem. Aqui compreendida em toda a complexidade de sua produção e como objeto de reflexão em seus processos de aproximação de vidas ao longo de tempos, o que implica numa percepção ampliada do olhar. Sempre vemos com todo o corpo, a partir de um repertório cultural e imaginativo, no qual as experiências se colocam como afirmação do vivido. Assim sendo, o olhar deve reconstruir um dado da materialidade de sua existência, que deixa de ser efetivo na medida em que é representado. Esse processo será realizado em diferentes sentidos, ancorado na sensibilidade definida no jogo entre ver, ser visto e representar. Nesse sentido, a representação perde a dimensão de retrato do real, de reprodução, e ganha dimensão de diálogo imaginativo, no qual diferentes realidades simbólicas e inconscientes redesenham objetos e explicitam possibilidades e limites.

A adoção da imagem como campo de diálogo e reflexão para leitura de um discurso, que se define e se posiciona sobre o sagrado e sobre as relações raciais, implica em uma capacidade de interpretação das imagens fotográficas. A combinação entre a modernidade, ato mecânico de produção de imagens e o processo simbólico que dá origem à imagem e que a perpassa em seu processo de circulação enquanto artefato e, portanto, um bem cultural capaz de produzir sentidos e representações, apresenta um

importante campo de diálogo. Esse diálogo se dá a partir do tema proposto em que a materialidade dos elementos religiosos insere-se em um campo de profundo enraizamento simbólico e de ampla permanência cultural.

O ato de fotografar implica num recorte, o que se define como um instante fotográfico irá recortar um fragmento da materialidade da vida humana, que como tal expressa uma aparência, conflitando tempos e dimensões simbólicas. O olhar, para além do exercício físico estabelece hierarquias e apreciações, assim, já mediadas pela percepção, pelas sensações de quem representa. Assim, a linguagem da fotografia, já estabelece uma distância do ideal de reprodução de uma dada realidade. Esse diálogo de lembranças é amplamente polifônico, envolvendo quem fotografa, quem é fotografado e quem vê-lê a fotografia. É na mediação entre subjetividades, de lembranças e repertórios culturais que ela transita como um artefato a ser explorado e percebido. Essa tensão entre realidade e representação irá acompanhar a própria compreensão sobre a obra realizada pelo ato de fotografar.

A fotografia insere-se em um processo mecânico em sua realização. É produzida em um processo mecânico, afirmando uma mediação de uma máquina à criação humana. Além do olhar, no exercício criativo da representação simbólica das relações humanas, ela é um processo técnico de relação com a máquina e pressupõe conhecimentos e formas de operação específica, definida em processos químicos e físicos como condição para fixação de imagens. Nessa percepção a criação de uma obra de arte que é mediada pela máquina é uma expressão da modernidade, que define novos ritmos e possibilidades para a criação humana e desenha-se na dinâmica industrial, da vitória da mercadoria, em sua produção e circulação.

A produção da imagem realiza-se como exercício cultural e está permeada pelas relações sociais e por múltiplas temporalidades. O debate sobre o tempo tem significado angular para os debates historiográficos. A narrativa da história não pode realizar-se sem perceber as dimensões de permanência e transformação, distanciando-se da visão linear, que fundamenta o ideal da história como progresso. O processo de produção da imagem, nesse caso a fotografia, traz consigo dimensões do inconsciente, de sensibilidades, como a presença de fantasmas que fugiram ao controle da razão; lembranças na composição de uma memória construída, arquitetada, que procura na visualidade suportes e ancoradouros. Essa dimensão caótica recoloca relações entre

tempos e espaço. Trata-se de perceber a complexidade de quem constrói as imagens e de como elas se afirmam como uma leitura não-linear da materialidade. Entre os objetos e as imagens há um sujeito, que estabelece escolhas a partir de seu repertório estético, cultural, afetivo e simbólico, impondo múltiplas combinações. Essa tensão é articulada com os processos imaginativos que as imagens são capazes de produzir.

Há uma relação entre a representação e a figuração do real marcada pela negação dessa possibilidade, a imagem não poderá ser apenas um retrato de contextos e realidades. Ela, como produto, algo produzido e, portanto, autoral e, ainda, como artefato, materialidade cultural, apresenta-se como dimensões de olhares e processos de diferentes tempos, que ultrapassam a razão instrumental e passam por múltiplas sensibilidades definidas sensorialmente, culturalmente e em diálogos com o desejo, propondo sentidos que não se explicitam, mas que se insinuam no trânsito do imaginado, real para quem fala em atos fotográficos, para o caso em análise. Esta percepção nos indica o caminho do desvelamento, do revelar das experiências que se articulam pela imagem.

Esse movimento, entre o que é visto e o olhar, implica em uma tensão que não pode produzir uma síntese, implica na permanência do “olhar e ser olhado”, nas dimensões da pluralidade temporal, em suas dinâmicas de conflitos que definem as experiências em diferentes tempo e espaços. A não apreensão dessa dinâmica transforma o olhar em distância, em ausência, portanto, em não-saber. A tensão entre o olhar de quem produz e o desafio de desvelá-lo por quem “lê” será a desafio da pesquisa em torno das imagens de Verger: percebê-las diante de um discurso que reafirma a africanidade como lente para olhar as religiões afro-brasileiras. Do mesmo modo, na medida em que suas fotografias se dão a ler, é necessário observar como são apropriadas e contribuem para a conformação de ideias e discursos sobre as religiões, em especial, sobre o Candomblé e suas origens, marcado neste caso, pelo discurso da africanidade.

Para referenciar o objeto da pesquisa é importante colocar o significado do sagrado nas relações culturais e simbólicas e, no debate aqui apresentado, para as relações raciais no Brasil. Além de outros autores apresentados ao longo das reflexões nos três capítulos, parte-se do referencial do etnólogo e sociólogo da sacralidade e da antropologia política Georges Balandier em sua discussão sobre as dimensões do

sagrado na sociedade contemporânea ou nos tempos da chamada *sobremodernidade* (BALANDIER, 1999). Nesse sentido, o olhar se define a partir de um leitor que discute a partir de uma cultura contemporânea, em toda sua extensão de urbanização e ascensão dos parâmetros do consumo e da velocidade da produção, desenhando uma infinita possibilidade de experiências diante do mundo. A discussão apresentada aponta para a secularização do sagrado, implicando no esvaziamento desse último pelo reconhecimento do sagrado em tudo e a religião em nada, afirmando um novo mito: os “titãs de ferro”, compreendidos pelos sistemas de ordenamento da vida moderna.

O tema de discussão e reflexão do livro é a sociedade contemporânea, conceituada como *sobremodernidade* em sua retificação da técnica, das organizações e dos sistemas que aceleram a vida, alienando o homem de si mesmo pela velocidade e pela complexidade que se configura como instrumental, tendo como aproximação o mito do Dédalo, o domínio técnico que constrói o labirinto, onde está o Minotauro, aqui visto como desumanização. Balandier indica a dissolução da memória enquanto tradição, suplantada pelos pragmatismos desenhados e coordenados pelos *mestres do poder técnico e organizacional* e ressignificando o sagrado, ancorado na espetacularização e em imediatismos, encontro de soluções terapêuticas para uma experiência ancorada na instabilidade.

Ao situar a análise da *sobremodernidade* Balandier indica a transitoriedade, o sentido de *abandonos e passagens* de uma sociedade que tem o *instante* como medida do tempo da vida e o experimenta com a percepção da urgência, desarticulando ou *esvaziando a permanência e o mito*. Esse é o ambiente cultural em que se inserem os fundamentalismos e uma mitoecologia, como espacialização de uma experiência desenraizada e afeita a uma imagem de resultados para a vida imediata. Diante de tal apreensão é evidente que as relações entre uma religião iniciática e a sociedade da urgência serão marcadas por tensionamentos e estranhamentos. As lentes de Verger anunciarão essa tensão, reafirmando o mito como identitário, definido pela tradição africana.

As tensões apontadas serão marcadas pelo significado da religião como processo instituído e que nesse ambiente exige o *mínimo imaginado*, sendo um depositário de mediações em que a *modernidade superativada* transforma em um mercado do sagrado que pela difusão e pragmatismo torna-se uma experiência emocional e terapêutica.

Nesse ambiente o espetacular é esse espaço. Essa ausência da tradição implica na religiosidade difusa e campo para a expansão de fundamentalismos, pela radicalização da recusa do exterior, permitindo a sua ampla inserção em uma política conservadora. Nas religiões afro-brasileiras, em especial no candomblé, o imaginado é hiperativo, exige uma inserção em todo um novo universo simbólico, necessário para a consolidação do mito. Essa permanência de tensões revela-se em uma experiência societária distante dos padrões e cosmologia da experiência religiosa.

Por último, a pesquisa referencia-se no debate acerca das contribuições teóricas para a análise das relações raciais resultantes da diáspora africana no Brasil e o significado da construção cultural a partir dessa matriz no país. Tal debate foi tensionado nas terras brasileiras pela origem, nacionalidades dos autores e contextos de sua elaboração. A centralidade da discussão está na afirmação de um referencial teórico que se define pelo tensionamento entre africanismo e criouliização ou miscigenação.

Para além da necessária apreensão das dinâmicas e realidades sociais que se expressam nas apreensões teóricas e sua própria base de afirmação que situam efetivamente a discussão. Livio Sanzone (2002), ao analisar a polêmica, indica que estrangeiros tiveram, em muitos momentos, uma leitura sintonizada com as *tensões locais* e apontaram para pressupostos *mais amplos e transnacionais*, ultrapassando uma agenda definida por uma posição “imperialista” ou “colonialista”. As duas matrizes teóricas, africanismo e criouliização, estão ancoradas em formulações de estrangeiros e marcam uma leitura que não está restrita a uma nacionalidade, mas a própria dinâmica pós-diaspórica.

Considerar tais matrizes teóricas remete a como compreender as dinâmicas culturais que se estabelecem na experiência dos negros nos espaços culturais da diáspora e como suas representações definem-se e se consolidam no novo ambiente. Nesse sentido, são consideradas as referências apresentadas nas considerações em torno da africanidade, por Melville Herskovist (1990), e, por E. Franklin Frazier (1949), em torno da miscigenação, até chegar às formulações da criouliização de Sidney Mintz e Richard, nas quais se define o chamado modelo Mintz & Price (2003) ou de John Thornton (1992) referenciando-se às permanências africanas nas Américas. Pretende-se demonstrar a extensão e intensidade desse debate, para pesquisa e análise recorrentes. Price (2003), ao tratar da polêmica, indica a centralidade da questão apresentada,

indicando-as como *versões rivais*, apontando para uma relação de confronto de *narrativas-mestras*, em que se explicitam as diferenças *nos planos ideológico, metodológico e teórico*.

A definição de campos conceituais alcança o debate sobre o lugar das nações africanas no Brasil. A temática tem profunda repercussão sobre os estudos das religiões afro-brasileiras no Brasil e de como Verger as interpreta por meio de suas imagens. Isso porque o candomblé define-se e autodenomina-se, ainda hoje, em torno de nações, remetendo às suas matrizes religiosas e éticas, como a Nação Ketu, que tem sua matriz nos Iorubá, a Nação Jeje, nos Fon e a Nação Angola, fundada na matriz Quicongo¹. Em que pese uma larga interlocução entre elas, há uma ampla percepção de pertencimento a partir dessas denominações, indicando as divindades de culto, língua litúrgica e dos rituais que especificam a experiência religiosa. A trajetória de constituição das nações africanas apresenta as dinâmicas e processos de inserção da população negra, de origem africana, na sociedade brasileira, em suas múltiplas relações.

O debate inicial terá como eixo articulador a leitura de Renato da Silveira (2008), no qual as principais contribuições teóricas ao tema serão analisadas apontando para a divergência representada, por um lado, pelas leituras que interpretam as *nações urbanas coloniais* como imposições dos escravistas, sendo um instrumento de dominação no ambiente urbano e, em outro pólo, os que reconhecem a adesão dos negros africanos às nações.

Tal diálogo se define pela imposição, e pelo significado dessas relações possibilitadas na sociabilidade dos negros indica, em sua exposição, que mesmo constituídas por escravistas e o poder político colonial, as nações expressam demandas da população africana e essa encontra um espaço de participação e integração na

¹As nações no candomblé são autodenominações que afirmam uma identidade ritualística, de cosmologia e cosmogonia e linguagem litúrgica. As três principais são: ketu, jeje e angola. Na nação ketu, hoje majoritária no Brasil, a matriz étnica é o iorubá, que tem nos orixás o centro de sua relação com o sagrado, mesmo que marcado por diferentes tradições dos fon, num campo em que se denomina *gbe falantes*. Esse debate está referenciado por Parrés (2008). Na nação jeje predomina a contribuição dos fon, também da África Ocidental, Golfo do Benim, e sua cosmologia estrutura-se com base nos voduns. A nação angola, que tem como centro a contribuição dos quicongos e quibundos, da África Central, tem seu universo sagrado organizado em torno dos inquices. Para a discussão das etnias africanas o debate está referenciado em Alberto da Costa e Silva (SILVA, 2001). Há uma centralidade na organização das casas, comunidades de terreiro, em torno da nação, implicando em normas, comportamentos e sistema de fé e ritualística. A hegemonia da nação ketu é uma construção do século XX.

sociedade escravista. Ao mesmo tempo em que situa a composição dentro dessas apontando para a pouca relevância da origem étnica para as sociabilidades dos negros impostas pela unidade trazida pela condição de escravo, indica que as nações eram compostas por maiorias por origem que articulavam em torno de si minorias distintas, que ampliavam numericamente a nação e a fortaleciam, possibilitando relações mais amplas. A maior amplitude de sua ação a qualifica para uma maior mobilidade, possibilitando “alianças com elementos da elite social branca e, ao mesmo tempo, arquitetando conspirações armadas para derrubar o regime” Essa flexibilidade entre resistência e negociação marcou amplamente a sobrevivência dos negros no ambiente colonial.

O autor localiza os marcos referenciais da discussão das nações coloniais africanas a partir dos parâmetros propostos por Roger Bastide (1974) e John Thornton (2004), autores centrais na percepção de que as nações afirmam-se como uma instituição no regime colonial e cumprem importantes papéis na mediação dessa sociedade, seja pela lógica dominante, seja pelas relações dos africanos, e entre eles, com os crioulos e com os brancos. Nessa compreensão a dinâmica cultural estabelecida dentro das nações ganha relevância. Assim, Silveira (2008, p. 262) entende que as tradições africanas *tanto foram preservadas quanto inventadas, em graus de variação infinitos*. A invenção e preservação serão definidas pela experiência dessas populações diante de questões demográficas, políticas, simbólicas, ou seja, pelas variações no contexto da sociedade escravista e exigem uma análise a partir de dados empíricos consistentes.

A partir de uma longa análise histórica da constituição do ideário ou conceito de nação, Renato Silveira relaciona nação e estrangeiros. Nessa parte do texto o autor discute a constituição de nações, em diferentes denominações com a capacidade da sociedade, em suas relações de poder e de manutenção da ordem em inserir os estrangeiros, estabelecer uma relação com o outro, aquele que não está vinculado ao processo civilizatório dominante. Independente da origem da migração, nesse caso imposta pela diáspora, a sociedade colonial teve que lidar, especialmente no ambiente urbano, com uma ampla população fora de seus marcos civilizatórios.

Essa leitura de Silveira (2008) se especifica na definição de uma participação restrita, em uma *cidadania de segunda categoria*, na referência situando as relações no

mundo grego, romano e na Europa ocidental. Em todos os processos a denominação de nação refere-se à inclusão subordinada de estrangeiros para a garantia da ordem social e *a prosperidade dos negócios*. Em todas as dimensões fica evidenciado a condição de poder e hierarquia na constituição dessas, mas também como instituição ela afirma espaços de relações entre os excluídos e dimensiona possibilidades de comunicação com os grupos dominantes.

As conclusões de Silveira, em que analisa as principais contribuições no final da década de noventa do século XX e os primeiros anos do século XXI, levam à afirmação das *nações africanas urbanas* como uma instituição da sociedade colonial e define os limites das análises pelo limite teórico de sua abordagem. Isso se deve ao distanciamento das contribuições de Bastide e de Thornton, por ele apontados como referências teóricas que possibilitam o dimensionamento das nações.

Assim, o autor conclui que elas não se inserem no universo da produção açucareira e, portanto, se distanciam da problemática de *Casagrande & Senzala*, de Gilberto Freyre (1933). A definição das mesmas está nas relações urbanas em que a sua afirmação como *instituições cívicas* as colocam como espaços de múltiplas negociações, fundamental para o ordenamento social e de grande relevância nas sociabilidades e organização dos negros, permitindo encontros, fusões e constituição de complexos culturais, dentre eles aquele que fundamentaria o surgimento do candomblé e suas nações.

Aspecto importante a ser afirmado que a aproximação com o objeto de pesquisa é acompanhado por uma permanente sensação de compromisso, de envolvimento. A mediação da minha experiência como autor, aqui “leitor” das imagens, é perpassada pela dimensão de iniciado no universo religioso do candomblé. Se por um lado as fronteiras são expandidas por uma revelação de segredos e por uma sistemática imersão nessa dimensão simbólica, por outro é necessário ultrapassar os limites de um olhar que busca a afirmação e cega-se à desconstrução de dimensões alheias às crenças e referências de origem. Essa é uma ameaça contínua de perda do compromisso com uma verdade possível, com a efetiva trajetória de saber melhor.

As tensões são um pouco aplacadas pelo entendimento que a historiografia já estabeleceu, metodologicamente, o desmonte de um pressuposto de absoluta objetividade. A história cultural já produziu uma ampla discussão teórica sobre as

possibilidades de subjetividade do pesquisador. Está estabelecido, em bases teóricas sustentáveis, que este é um compromisso a ser exercido continuamente no trabalho intelectual e que o conhecimento detalhado do objeto em análise permite uma percepção mais nítida, mais matizada de seu universo. Assim, o comprometimento do autor será entendido como uma vantagem, que deverá aliar-se a referenciais teóricos sólidos para produzir resultados consistentes.

Todos os olhares e recortes apresentados buscam apresentar uma leitura articulada das imagens de Verger na afirmação de um discurso africanizante, distanciando das leituras de subordinação e miscigenação que predominam no país desde o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, período no qual se coloca o elogio à miscigenação como um atributo da colonização portuguesa, que tem em apropriações apressadas de Gilberto Freyre, seu principal expoente.

O elogio à miscigenação, a uma cultura de misturas criativas e criadoras terá em Jorge Amado um de seus principais divulgadores. O escritor baiano compõe o grupo que dará formato e voz à circulação de símbolos e referências da cultura religiosa fundamentada na matriz iorubá e sistematizada no candomblé de ketu no país. É nesse campo complexo e diversificado, articulando imagem, relações raciais e religiões que ganha relevância e sentido o esforço de abrir as imagens desse inusitado *fotógrafo*, desvelando seu deslocamento cultural e os sentidos do seu olhar.

No primeiro capítulo, *A construção do olhar europeu sobre o Brasil: paraíso, inferno negro e olhares*, explora-se a afirmação do sentido colonial do olhar europeu sobre o Brasil e os significados que ele terá na constituição de um pensamento hegemônico europeu. Aqui, as relações com o outro e a afirmação da supremacia ocidental terá papel chave para a compreensão das ações e pensar dos europeus. Nos primeiros séculos, os da colonização, o preconceito é contra o negro e sua subordinação está fundamentada numa interpretação do cristianismo, que afirma a descendência amaldiçoada dos negros africanos e que tem no expansionismo religioso e comercial seu referencial. Essa construção acompanhará toda a montagem da escravidão negra na Terra da Santa Cruz, posteriormente Brasil.

Tal hegemonia só se consolidará no século XIX com a elaboração de um pensamento sistemático, de afirmação da superioridade racial dos brancos, ultrapassando os limites da compreensão religiosa e fundamentando-se na nascente

ciência positivista. É o sobrevoo sobre a dinâmica dessas formulações que está situada a primeira discussão resultante da pesquisa. A chegada do século XX, em especial em sua segunda metade, encontrará fissuras no olhar sobre os negros. A afirmação de uma nova representação fotográfica terá em Marcel Gautherot, José Medeiros e Pierre Verger seus principais protagonistas, buscando a superação dessa base articuladora de uma percepção do negro a partir da inferioridade e da tipificação.

O segundo capítulo, *O Olhar de Verger no Brasil: deslocamento, corpo e sagrado*, está voltado para o diálogo com suas imagens. O ponto de partida é o próprio deslocamento, aqui entendido no processo de transgressão com a cultura europeia, parisiense, e processo de reinventar-se com a mudança para Salvador, a iniciação ao culto de Ifá, orixá da adivinhação dos iorubá, de onde recebe um novo nome *Fatumbi* e passa a ser entendido como o *mensageiro entre dois mundos*. Nesse sentido, Verger se institui como fronteiro, *outsider*, a margem, no limiar, entre a razão e as sensações, entre o ocidente e o oriente, entre saber e crer, mantendo um trânsito contínuo, mantendo-se no Ocidente, via academia francesa e fontes financiadoras, aderindo a práticas dos novos mundos.

Há uma preocupação com a leitura de sua trajetória de vida e como se constroem influências sobre seus referenciais estéticos e como ele realiza o processo de utilização de um repertório pictórico clássico para dimensionar uma imagem sobre o outro, o não-ocidental. O olhar sobre as imagens dialogará com tais dimensões para buscar identificar o discurso e os referenciais de suas imagens, na afirmação do profano masculino, a sedução do corpo, o sagrado feminino, o encantamento do poder mágico e a africanidade das religiões afro-brasileiras, referência de identidades *legitimamente negras* e sentido de empoderamento nas relações com o mundo branco.

No terceiro e último capítulo, *O discurso sobre o candomblé e nacionalização: imagens do sagrado negro e seu empoderamento*, o olhar para as imagens de Verger será focado na sua percepção sobre o candomblé e como ele afirma a africanidade, a permanência da matriz africana como definidora da instituição da religião e, assim, resulta em um elemento de legitimação de uma herança, uma tradição confirmada pela afirmação de uma África mítica, interpretada pela representação idealizada diante de múltiplas construções que definem diferentes texturas e muitas nervuras no universo simbólico negro. A primazia do candomblé, ancorada pelos discursos narrativos e

imagéticos de brancos, trará um novo poder às lideranças religiosas desse segmento, que ao longo das décadas define sua superioridade simbólica sobre as demais religiões afro-brasileiras.

A trajetória de apropriação e circulação de tal compreensão tem como ponto articulador um grupo de intelectuais, predominantemente branco, envolvendo o próprio Verger, Jorge Amado, Caymmi e Carybé. Os diálogos entre as obras desses intelectuais será o itinerário para a apreensão de seu discurso. As dimensões que estabelecem uma aproximação entre os membros desse grupo e suas implicações se apresentam como leituras necessárias à pesquisa. Por fim, no capítulo investiga-se a africanização e nacionalização do candomblé e seu empoderamento.

Os capítulos dialogam a partir da percepção de Verger como um interlocutor da cultura negra no país, que a partir da representação produzida por um conjunto de intelectuais e artistas produzem um campo de articulação com a cultura dominante e buscam a inserção de referentes dos negros no espaço de legitimidade e reconhecimento. O discurso de Verger está fundamentado na africanidade das práticas culturais do negro no Brasil. As religiões afro-brasileiras são a referência dessa construção cultural, o que irá atribuir maior poder aquelas que mais se aproximam da matriz instituída como legítima. Tal ambiente cria um locus para afirmar a hegemonia do candomblé, em especial para a nação ketu, sobre outras religiões, estabelecendo uma valoração e um espaço de poder.

CAPÍTULO 1 – PARAÍSO, INFERNO NEGRO E OLHARES

1.1 Visões da terra: da edenização aos grilhões do corpo

A busca da compreensão sobre as relações entre imagens e construção das relações raciais no Brasil conduz a um dimensionamento do olhar europeu sobre o outro, que ele encontra aqui, e o que vem pela diáspora africana. Assim, a constituição do pensamento colonial, em suas nuances no ambiente da *terra virgem encontrada* será um elemento de percepção das mudanças ocorridas ao longo dos séculos, do XVI ao XIX. É esse horizonte que marca a leitura de um dos significados do redesenho proposto por Pierre Verger a partir do final da década de quarenta do século XX. É diante das construções simbólicas, assentadas pelo pensamento ocidental ao longo de séculos de supremacia e dominação que se terá a lente adequada e foco para ver as imagens de Verger em toda a sua extensão.

A empresa moderna europeia implicou numa relação com o outro para o acesso a riqueza, seja por relações comerciais, seja pela colonização. Essa experiência será exercitada em diferentes discursos ao longo dos séculos em que ela se desenvolve, desde a idealização da inocência passando pelo ideário dos amaldiçoados até chegar ao conceito de inferioridade biologicamente definida. O estranhamento, resultado do contato entre indivíduos, será, pelo confronto entre processos civilizatórios distintos, transformado em hierarquização. Essa é uma condição para afirmar interesses sociais específicos e consolidar uma ideia de missão em relação ao outro. Na reafirmação dos códigos culturais de uma civilização, definem-se relações de poder que implicam na subalternidade social e cultural de outras etnias e trajetórias, no caso da América dos não europeus e por outro se instituem as condições de poder e domínio sobre outras civilizações

Esse jogo de ideias terá amplas consequências para as populações americanas, africanas e asiáticas em seu contato com o mundo europeu. Em todas elas a inserção em um mundo que amplia os horizontes de circulação de códigos culturais, pela regularidade de viagens e distribuição de bens materiais, mercadorias, que trazem, por

meio de dinâmicas culturais próprias e de suas tecnologias, redefinindo as bases de relações entre as civilizações. Entretanto, o domínio europeu sobre a América e sobre a África teve resultados mais intensos que esse. Para esses continentes a Europa e seu poder, representou a dissolução de padrões de vida e em alguns casos a drástica redução de suas populações. Os instrumentos usados para desenvolvimento da empresa moderna, domínio territorial, extermínio de povos, escravidão e expropriação de riquezas teve profunda relevância para esses continentes.

As políticas expansionistas, ao longo da história, sempre tiveram um caráter de domínio militar, subalternização social e de hegemonia cultural. Tais práticas não são novidades para a humanidade quando da empresa moderna, já havia ocorrido, por exemplo, com o Império Romano, Otomano, Russo ou nas expansões islâmicas. A principal novidade para esse momento histórico está em sua escala e na dinâmica que institui uma expansão continuada, em que o acúmulo de riquezas na Europa estabelece essa escala planetária e sua intensificação nos espaços já sob domínio, bem como a ampliação geográfica. A combinação de instrumentos de poder também se realizará em novas dimensões, impostas pela escala de domínio, definindo o ordenamento de ideias e definição de ideários, bem como na articulação de instituições normativas, seja pelo Estado Nacional, seja por meio da Igreja.

Ao dialogar em torno do olhar que se define no processo de construção colonial é buscar compreender os processos que definem a estruturação do racismo e seu significado na afirmação do Ocidente e no pensamento europeu, definindo uma visualidade, que irá constituir uma representação sobre os negros no século XIX por meio da fotografia. Para tanto será considerado desde o primeiro olhar dos europeus sobre as terras brasileiras, identificando o conflito entre a edenização e a aventura por um lado e por outro o libidinoso, o monstruoso e, portanto, terra de pecados, padrão esse que marca as relações da Europa com os mundos não-cristãos da América e África.

A construção de imagens, por meio de descrições ou na instituição de símbolos do poder é parte fundamental da afirmação de um ideário, de uma concepção. Assim, o olhar o outro é definido em um processo dialógico entre as expressões do outro, o universo simbólico-cultural do próprio indivíduo e seu inconsciente, guardando traumas e desejos. Para a afirmação de uma hegemonia é preciso lidar com a sensibilidade do contato, onde os símbolos culturais sejam sólidos para o dominador e flexíveis o

necessário para inserir o dominado. Ultrapassado o uso das armas, da força, quando necessário, é indispensável colocar em circulação novos valores, que sempre estão vinculados a visualidades, seja pela representação, seja pelas ritualísticas e performances que afirmam novos valores e produzem novos comportamentos.

A dimensão das relações com o outro também se apresenta na chegada dos europeus à América, a partir de um olhar da aventura cristianizadora e da empresa que produz a acumulação de riquezas para sustentar os padrões de consumo da modernidade que se desenha marcam uma relação de subordinação para cristianizar por um lado e para os padrões de exploração por outro. A empresa colonial está voltada para ganhar corpos e mentes, assegurando a conquista de almas e produzirá uma ocidentalização do Oriente. Sérgio Buarque de Holanda (1995) a esse respeito afirma: “A exploração pelos portugueses da costa ocidental africana e, depois, dos distantes mares e terras do Oriente, poderia assimilar-se, de certo modo, a uma vasta empresa exorcística” (HOLANDA, 1995, p. 11).

Ao localizar uma dupla relação na aventura europeia deve-se compreender que ela está sustentada por um campo de representação na qual essa terá papel central, vinculada ao entendimento que é um elemento de permanência nas sociedades. A esse respeito o debate do estranhamento, já indicado que marca as relações que se estabelecem, ao mesmo tempo, se articula uma sensibilidade marcada pela curiosidade e pela busca de oportunidade. Os mitos de monstros, a ideia do desconhecido, alimentam um movimento de desenraizamento de importantes parcelas da população europeia e ainda levam toda a Europa a refletir sobre a nova realidade dos encontros culturais. Conhecer estabelece-se como um instrumento não apenas de deslumbramento, de fascínio, mas também de possibilidades, de abrir horizontes. Novamente é com Sérgio Buarque de Holanda que se busca uma referência sistematizada desse debate:

Já às primeiras notícias de Colombo sobre as Índias tinham começado a desvanecer-se naquele Novo Mundo os limites do possível. E se todas as coisas surgiram magnificadas para quem as viu com os olhos da cara, apalpou com as mãos, calcou com os pés, não seria estranhável que elas se tornassem ainda mais portentosas para os que sem maior trabalho e só com o ouvir e o sonhar se tinham por satisfeitos. Nada parece, aliás, quadrar melhor com certa sabedoria sedentária do que a impaciência de tudo resolver, opinar, generalizar e decidir a qualquer preço, pois o ânimo ocioso não raro se ajusta com a imaginação aventureira e, muitas vezes, de onde mais minguada for a experiência, mais enfunada sairá a fantasia (HOLANDA, 1995, p. 06).

Essa primeira aproximação da América produz um olhar de encantamento pela nova terra, expressa em uma paisagem exuberante, onde a fartura de florestas, água, terra, como possibilidade de produzir alimentos e riquezas estabelece um fascínio, ancorado na ideia de Paraíso. Esse novo ambiente vincula-se a um *acervo imaginário* medieval, como indicado por Laura de Mello e Souza², onde os desafios à cristianização, incluindo o combate a diferentes monstros imaginários, por um lado e a conquista como afirmação de possibilidades do novo empreendimento. Sérgio Buarque de Holanda chama a atenção para a relação entre o visto, o relatado e o imaginado, na circulação de imagens. O exercício da imaginação ocorre com base em imagens, projetadas como possibilidade da realidade. Assim, o ver a terra e o seu relato são capazes de alimentar a capacidade imaginativa da Europa Ocidental, vinculando-se ao seu repertório simbólico, alterando-o ao mesmo tempo em que o alimenta. Deixam-se as terras distantes como objeto de projeção, agora se tem a própria terra, ocupada e dominada.

As “expedições” europeias que percorreram o Brasil no século XIX tiveram grande importância no relato e representação para uma nação que se construía após o processo de independência de 1822. Encontram-se interesses, o dos viajantes que na perspectiva oitocentista europeia voltam-se para a classificação, categorização a partir do cientificismo e o do país, que busca reconhecimento do mundo ocidental. Dois importantes nomes dessas missões são Johann Moritz Rugendas (1802-1858), nascido em Augsburg, que na chegada ao Brasil, estava com 19 anos, na expedição do Barão de Langsdorff, em 1821. Ao longo de três anos em que produz desenhos sobre os trópicos brasileiros, num conjunto de mais de cem pranchas, viajando por diferentes regiões, o desenhista tem nos negros e sua vida um importante tema. Resultado desse trabalho será a publicação de sua obra *Voyage Pittoresque au Brésil, Viagem Pitoresca ao Brasil*, publicada em Paris, em 1835.

² A obra de Laura de Mello e Souza é um marco acerca da discussão sobre a religiosidade no Brasil Colonial. Seu olhar tem como centro a construção dos processos religiosos populares a partir do cristianismo ocidental e suas interfaces com as matrizes africanas e indígenas, Em duas obras de referência *O Diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade no Brasil colonial* de 1986 e a segunda de 1993, *Inferno Atlântico: demonologia e colonização (séculos XVI-XVIII)* a autora articula o campo das discussões sobre o olhar religioso europeu no Brasil.

A tensão entre o olhar de quem representa, em pinturas ou fotografias e de quem lê será aqui tratada a partir de uma perspectiva iconográfica. O interesse é estabelecer uma primeira visão a busca de referentes estéticos e que pela descrição da imagem possa-se encontrar caminhos de debate sobre aspectos relevantes para as relações sociais que se busca compreender. A partir de uma leitura dos elementos pictóricos, procura-se identificar elementos de relações no ambiente simbólico e cultural.

Ao analisar a pintura de Rugendas apresentada na figura 01 Ambrizzi aponta uma relação estética com elementos clássicos e referencia um olhar sobre o processo de apreensão do novo mundo, em suas dimensões plurais e desafiadoras para os europeus. No texto ele inicia:

Tal como na figura 1 [refere-se ao quadro *Caça à Onça*], em que encontramos elementos como a distância entre o índio e a onça (estão muito próximos e, talvez, não seja esta a exata distância na realidade, no entanto, não podemos afirmar), bem como os corpos dos índios ainda parecem obedecer aos ideais gregos e apolíneos, nos levando a crer que se trate de uma cena idealizada e reduzida ao papel, condensando as proporções e distanciamentos, com poucos elementos de cena, caracterizando esse estudo como mais próximo ao classicismo. (AMBRIZZI, 2007, p. 64)



Figura 01, Rugendas, *Caça à Onça*, 1835.

A percepção do quadro³ acima reflete um olhar em torno dos selvagens, do exótico. A cena de uma caçada reflete uma construção do que é primitivo, marcado por ampla vegetação, que faz toda a moldura da ação que se desenvolve. O rosto do indígena apresenta uma distorção, bem como do que parece uma índia, com metade do corpo atrás de uma pedra. Outro detalhe importante é o sentido em que são representados os cabelos em movimento, estão para frente, marcando uma ruptura da ordem natural e simbólica, sempre apresentados para trás. É importante notar, ainda, que a vegetação não traz grandes árvores, mas pequenos arbustos e muita folhagem rasteira. Pode-se notar também na lateral direita, acompanhando a onça, já ferida pelos índios, a ossada de um animal.

Outro importante nome das expedições é Jean-Baptiste Debret (1768-1848), nascido em Paris e veio ao Brasil com a Missão Artística Francesa, 1816. O pintor, que colaborou na instalação da Academia de Belas Artes e permaneceu no país entre 1816 e 1931, teve sua obra marcada por traços do neoclassicismo. Com o olhar de quem registra, portanto, mantém traços de fidelidade às paisagens representadas, teve uma temática bastante diversificada, desde a vida da corte e dos poucos centros urbanos, especialmente o Rio de Janeiro, até as populações indígenas, apresentando o olhar europeu sobre os selvagens, obra abaixo. No seu retorno à Europa publica sua importante obra, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, entre 1834 e 1839.

A relação entre a terra edenizada e um povo selvagem⁴, exigindo a intervenção civilizadora do Ocidente orienta as representações sobre o período, que têm em Debret

³ Para uma discussão sobre essa pintura de Rugendas ver AMBRIZZI, Miguel Luiz. **Caminhos cruzados artistas entre viagens, olhares e tempos: arte e ciência na expedição Langsdorff – séculos XIX e XX.** Dissertação de mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2007. Orientadora: Rosana Horio Monteiro. A discussão e análise sobre a contribuição do pintor para a trajetória artística no país é ampla e tem em obras como CARNEIRO, N. **Rugendas no Brasil.** São Paulo: Kosmos, 1979 e DIENER, P.; COSTA, M. de Fátima. **A América de Rugendas – obras e documentos.** São Paulo: Estação Liberdade; Kosmos, 1999 algumas referências, dentre outras.

⁴ A discussão sobre a compreensão entre processo civilizatório e a relação dos europeus com os indígenas tem na tese de Schlichta uma abordagem consistente. Ali ela aponta: “Para Debret, a natureza é o lugar do homem brasileiro, mas, também, cenário da ação civilizatória. É o caso da imagem Índios soldados da província de Curitiba escoltando selvagens (figura 14), na qual o artista, de acordo com os seus registros, retrata a natureza local, com o rio Paraíba do Sul correndo através das matas virgens. Na mesma imagem reproduz um grupo de índios soldados que caminham em fila sobre um tronco, escoltando prisioneiros. (p. 133). SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. **A pintura histórica e a**

um dos maiores expressões. Já produzindo no século XIX sua obra é capaz de inspirar as leituras do ato civilizador. Em sua obra fundamental *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* ele indicará, em texto que acompanha a imagem logo abaixo, figura 02:

Observa-se na província de São Paulo, Comarca de Curitiba, as aldeias de Itapeva e Curros, cuja população inteira se compõe de caçadores indígenas, empregados pelo governo brasileiro para lutar contra os selvagens e os expulsar pouco a pouco dos locais próximos às terras por onde os cultivos começam a avançar [...]

Estes soldados aguerridos [...] dormem sem acender fogo na floresta, para sua presença não seja percebida pelos selvagens que eles procuram surpreender [...] Cada ano, numa certa época, o governo lhes dá munições para a campanha; uma vez em marcha, eles não retornam antes de haver esgotado suas provisões de guerra; então, repousam até a campanha seguinte.

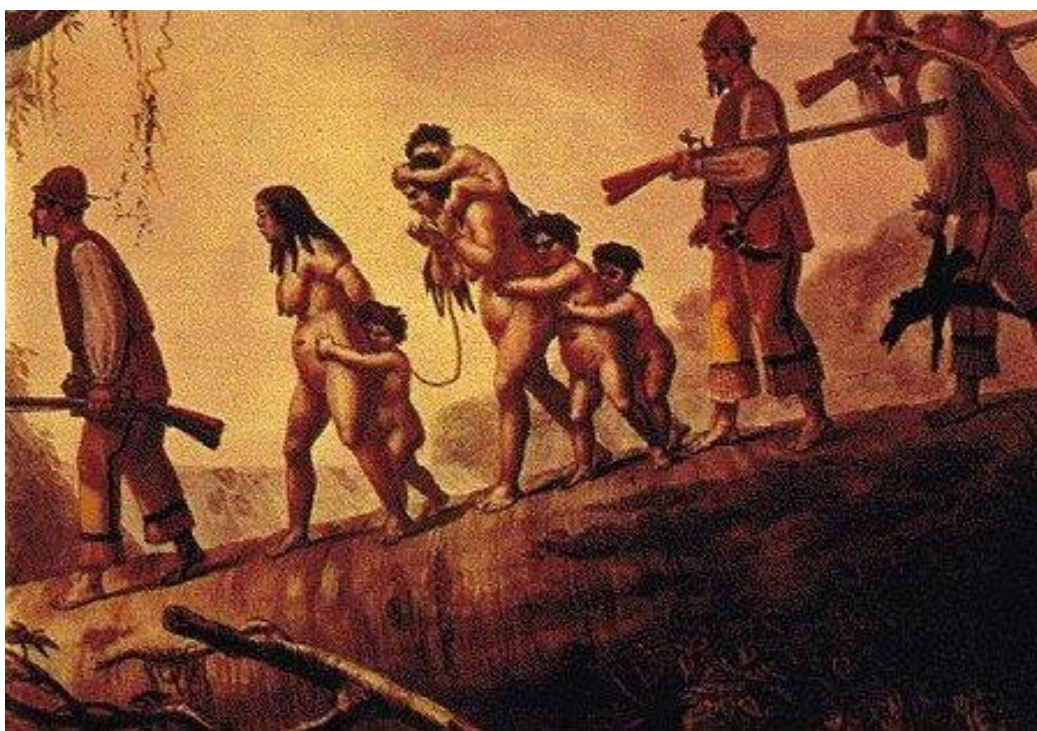


Figura 02, Debret, *Selvagens Civilizados Soldados Índios da Província de Curitiba Conduzindo Prisioneiros Indígenas*, c. 1830.

Para além da terra é preciso lidar com uma população nativa. A visão do paraíso será problematizada, junto à aventura, haverá o medo, paralelo às oportunidades há o gentio, que se torna ameaça aos europeus que chegam, deixando de serem entendidos pela infantilidade, mas, com o tempo, vistos como perigo. Em Souza (1986) fica indicado esse movimento:

elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX. Tese de doutorado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006. Orientadora: Helenice Rodrigues da Silva.

Entretanto, conforme o novo continente começou a emergir na sua especificidade, a edenização ficou ameaçada. Novas plantas, ventos fortes, chuvaradas, mas sobretudo homens e bichos estranhíssimos, outros que os europeus (SOUZA, 1986, p. 43).

O olhar europeu transita entre a edenização e a detração das novas terras, isso envolvendo portugueses e espanhóis. Entre o Paraíso e seus povos ingênuos e o inferno e seus pecadores, o discurso ocidental transita de acordo com posições que sempre afirmam o domínio e sintoniza-se com as oportunidades, seja de comércio e produção e acúmulo de riquezas, seja pela conquista de almas, nem que para isso seja preciso submeter o corpo. Segundo Marc Ferro (2004) nunca tão poucos homens, entre cinquenta e cem mil, produzem um massacre tão significativo, de uma população de aproximadamente onze milhões de pessoas. Certamente um holocausto muito superior ao da década de quarenta do século XX, sem, no entanto, ser capaz de produzir a mesma comoção no Ocidente até os dias de hoje.

Se a conquista da América produziu essa *catástrofe populacional*, o empreendimento colonial, que foi colocado em curso, assim como as relações com a África permanece dinâmica. A complexidade da construção colonial amplia pela inclusão de novas cores a já diversificada palheta usada pelos europeus. A vinda de negros para o continente amplia o espectro e passa a exigir novas adequações nesse universo simbólico. Assim, reordenamentos são produzidos, situando matrizes culturais e permitindo o “equilíbrio” necessário entre coerção e inserção cultural. A presença do negro implica em estabelecer relações com a hegemonia cultural europeia e com a população indígena remanescente.

O exercício da escravidão implica no seu ordenamento, não apenas jurídico para sua viabilidade mas também na estruturação de um painel simbólico e discursivo sobre seu significado e possibilidade, portanto de uma apreensão do outro. Esse deve ser aprisionado, não apenas como corpo e força de trabalho, mas também deve ser um prisioneiro no imaginário de quem aprisiona. De outra forma tal movimento seria intolerável para essa sociedade, produzindo traumas e resistências. A primeira visão dos negros africanos será acompanhada de um olhar e de uma fala marcada pela ideia de amaldiçoados, os herdeiros de Cam, que somente pelo sofrimento poderiam restabelecer sua humanidade e se colocarem no caminho da salvação, de conversação ao cristianismo.

É com esse aparato que se estabelecem as relações raciais no Brasil. O contato dos europeus com a África produz o estranhamento. Já a diáspora e a chegada dos africanos em terras brasileiras já estão sob a égide do preconceito, de um código já sistematizado e referenciado simbolicamente e estruturado ideologicamente, o racismo. Estas referências vão avançar ao longo dos séculos tanto no período do escravismo, quanto no período da pós-abolição. Ao longo da trajetória histórica brasileira o racismo perdeu estatura jurídica, mas ganhou força conceitual e ideológica. Ou seja, esses períodos são marcados pela fase da escravidão, onde a discriminação é instituída legalmente, e após seu término, em 1888, inaugura-se outro, onde ganha força as explicações “científicas” em torno da superioridade branca sobre os não-brancos, em especial os “inferiores” negros.

O quadro a seguir, figura 03, expressa uma síntese do ideário das relações sociais da segunda metade do século XIX. A brincadeira com as cores de pele, do intenso negro da mulher mais velha, na lateral esquerda, para o tom amarronzado da mulher mais jovem, sentada ao lado de um homem branco, com tintas claras, que acentuam o contraste entre o negro à pele branca do bebê, no colo da mãe, negra “clara”, sendo ele um ideal de futuro para a nação. É a busca do embranquecimento do país, ideologia da elite nacional no período da pós-abolição e política pública, a da imigração europeia, para superação do atraso imposto pela presença dos negros na sociedade brasileira. Esta leitura é reforçada pela figura feminina mais velha, braços estendidos, olhar dirigido para os céus, como agradecendo à graça divina da miscigenação que purifica sua descendência, o que lhe garantiria um horizonte de maior qualidade para a criança que sua ancestralidade.

Para Lotierzo (2013) o quadro de Brocos está inspirado por uma visão racializada das relações sociais no Brasil e apresenta um repertório visual que contribui para sedimentar uma visão de embranquecimento do país:

Nutrimos a hipótese de que A redenção de Cam de fato propõe um modelo de reflexão pictórica sobre o embranquecimento, procurando demonstrar uma tese acerca do tema. Por esse motivo, ela converte-se em um objeto privilegiado para auferir o peso da dimensão estética na conformação do preconceito racial e do racismo, ao combinar atributos próprios à forma pictórica à um determinado entendimento das relações chamadas raciais no Brasil. (LOTIERZO, 2013, p. 25)

A imagem tem ampla repercussão sobre os debates das relações raciais no Brasil. O ordenamento entre o negro e o branco estabelecido com o jogo de cores de Brocos indica a trajetória idealizada da população brasileira, que deve clarear sua cor de pele. Ao mesmo tempo as roupas, das personagens que se apresentam na cena, saem da simplicidade para uma melhor apresentação. É interessante perceber que a criança que está no colo da mãe, já mestiça usa uma roupa branca, com aparência de nova e o rosto do pai, branco, expressa um sorriso, talvez uma alegria pela cor do filho.



Figura 03 – Modesto Brocos, A Redenção de Can, 1895, óleo sobre tela, 199 x 166 cm. Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

A comparação entre esta pintura, de Modesto Brocos, e as obras de Debret e Rugendas, logo abaixo, figuras 04 e 05, indica uma profunda diferença de perspectivas, seja do sentido da construção da imagem, seja na representação de percepções sociais que as pinturas sintetizam. A família, aqui indicada como nuclear, representa um ideário ocidental, essa experiência, no sentido tradicional de seu entendimento, marcado pela presença da avó, da mãe e do neto, acompanhados do pai da criança, não é a experiência de grande parte da população negra, especialmente dos escravos. Mesmo com a realização de casamentos entre os negros, subestimados pela historiografia, a dimensão

da família é mais ampliada. Essa dinâmica é melhor referenciada na imagem construída nas figuras seguintes. Ali a cena é marcada pela presença de agrupamentos, num perfil de socialização.

O espanhol Modesto Brocos Y Gomez nasceu Santiago, em 1852, e esteve desde muito jovem envolvido com as artes por sua origem, envolvendo gravação, xilogravura. Estudou na Real Sociedade Econômica de Amigos do País, em sua cidade, Santiago. Em sua segunda vinda ao Brasil, foi nomeado professor de desenho na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1891, foi premiado com a obra Redenção de Can. Na análise de sua obra, A Retórica dos Pintores, Nunes apresenta uma leitura de visão e obra de Brocos:

As três condições anteriores sugerem os caminhos trilhados pelo artista-autor - o domínio técnico, o rigor, a pesquisa, mas também a capacidade de distanciamento das obras do mestres na construção da identidade do artista.

Para ele a imaginação e a inspiração aumentam e desenvolvem-se estudando o real, razão pela qual os pintores começam seus estudos pelo modelo vivo, tal e qual se apresenta a seus olhos, o que os prepara para os desenhos do natural, que, gravados na memória, facilitarão as primeiras composições sem necessitar de modelo (NUNES, 2010, disponível em http://www.dezenovevinte.net/criticas/mb_retorica.htm).

Entre as primeiras representações da vida cotidiana de negros no século XIX estão as pinturas de artistas vinculados pelas missões europeias, especialmente Debret e Rugendas. Essas influenciaram a definição de uma visualidade que alimenta formas de compreensão sobre essa população no Brasil, alcançando em suas repercussões a inspiração e mesmo o diálogo estético com as fotografias que serão produzidas no país na mesma fase.

As possibilidades técnicas disponível aos fotógrafos, além da concepção do período, limitam seu acesso às ruas, ao voltar-se a dimensão mais cotidiana das experiências culturais da população negra dos centros urbanos. Por outro lado, pode-se considerar uma dimensão mais etnográfica das missões, que buscam registrar e conhecer as múltiplas dinâmicas da sociedade e das paisagens dos trópicos, com forte registro de espécies animais e da vegetação.

Assim, na produção de imagens por artistas de ampla inserção nas missões europeias, o francês Debret e o alemão Rugendas, encontra-se a representação de cenas

cotidianas em dois aspectos fundamentais ao tema da pesquisa, as cenas de rua, é nesse cenário que as práticas religiosas coletivas se apresentam e se constroem. O significado dessas imagens é a efetiva percepção de que a dimensão religiosa é ampla e evidente na vida dos negros, escravos ou não, capaz de mobilizar o olhar de europeus em sua atividade de construir um mapeamento cultural da vida dos trópicos no Brasil. Esse relato visual afirma uma imaginação do mundo ocidental, bem como é acompanhado de textos que sempre hierarquizam as práticas culturais e inferiorizam a população negra em suas atividades de socialização e construções identitárias. Entretanto, é preciso perceber o significado pela própria presença dessas representações na obra desses pintores.

Em imagem abaixo, figura 04, vê-se doze pessoas em um semicírculo em ambiente aberto. Em geral o quadro mostra uma percepção de amplo movimento e de diferenciação de atividades. Nos diferentes sentidos dos olhares há uma visão de múltiplos interesses, mas em todos eles o quadro constrói uma dimensão de alegria. Há vários braços em movimento. Na lateral esquerda observa-se um homem com os braços para cima, esse tem uma cartola na cabeça e uma camisa larga e aberta no peito. As cores das roupas são ardentes, dão uma ampla intensidade visual.

Essas cores marcam um elemento de identidade cultural dessa população. Na lateral direita tem uma negra com um cesto de frutas, levado sobre a cabeça. Essa prática nos conduz à compreensão de que é um encontro de grande informalidade, como que num intervalo do trabalho. A possibilidade de criar intervalos para uma parte da população dos negros, escravos ou não, está na informalidade que caracteriza as atividades de sobrevivência, em que predomina o pequeno comércio de rua.

Os dois negros centralizados na imagem têm seus corpos marcados pela ideia de movimento, em uma atitude que expressa o jogo de capoeira. A construção dos corpos desses personagens expressa os movimentos do jogo, dança, luta, que define a capoeira. O primeiro homem, vestido em vermelho, calça, e amarela, a camisa, encontra-se levemente curvado, com a cabeça voltada para o outro negro, como quem presta atenção no adversário, buscando antecipar seus movimentos. O outro homem, por sua vez, tem os braços levantados, em atitude de luta, pode-se ver o detalhe do ombro marcado por forte musculatura, na medida em que ele está sem camisa. O segundo personagem tem a

perna levantada e voltada para trás, preparando a ginga, o golpe que tanto identifica a capoeira.

Ao lado, há uma mulher sentada sobre o que parece ser um atabaque, instrumento de percussão de origem africana e usado nas comunidades de terreiro, casas de candomblé e nas rodas de capoeira, ainda hoje. O homem que toca o atabaque tem um chapéu azul, muito parecido com os da marinha. A cena tem ao fundo, na lateral esquerda, moradias com muros que cercam toda a construção.

Essa representação do ambiente define que os negros estão em um espaço da elite branca, pois apenas esse segmento tinha condições de manter uma moradia com esse perfil. É interessante notar que o muro é decorado com dois potes, um em cada ponta. Essa arquitetura, na apresentação de seus detalhes, como as janelas com toldos, define uma área de poder. É significativo a inversão negociada que os negros impõem à territorialização, ocupando o mundo privado dos brancos para suas práticas culturais e de socialização.

Faz-se visível, na obra dos dois pintores, os desenhos de categorização da população de negros, já com o olhar do cientificismo que marca o século XIX europeu. As referências estéticas, de forma física, de escarificações apresentadas e em torno do conceito de nação africana, leva-os a distribuírem pranchas que apresentam os diferentes tipos de negros que se encontram no Brasil. O registro desde o transporte de escravos, como demonstra o *Negros no Porão do Navio*, seu desembarque, a oferta no mercado de escravos até a vida cotidiana, com cenas prosaicas como a apresentada em *Negras no Rio de Janeiro*, obras de Rugendas, demonstram a importância do tema da escravidão no trabalho desses pintores.

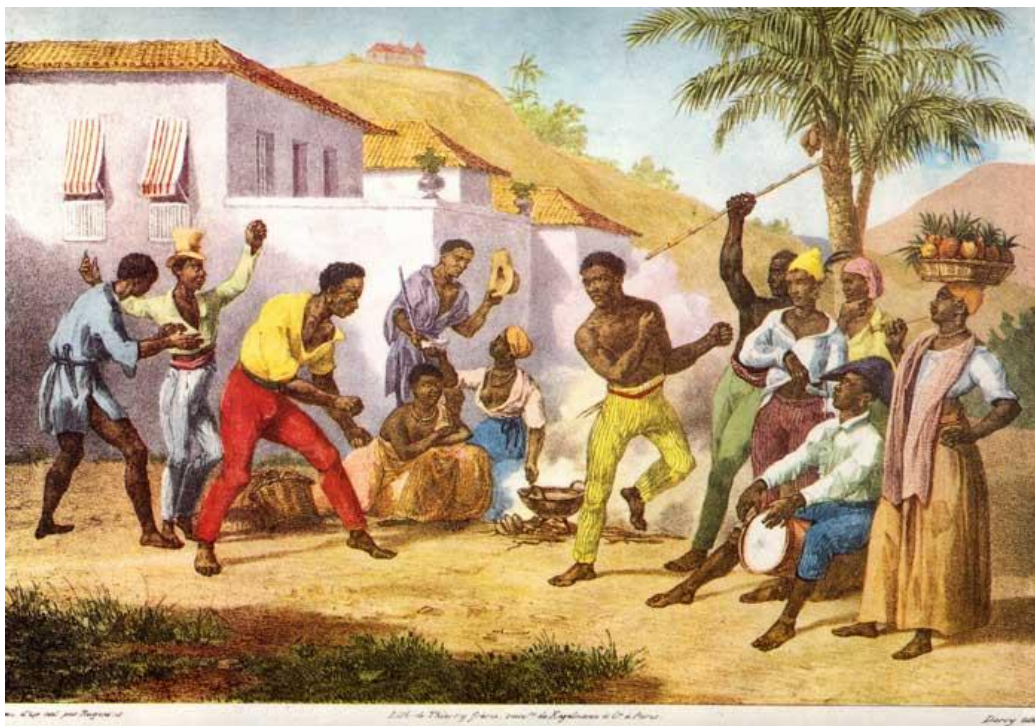


Figura 4, Rugendas, Jogar Capoeira, A dança da Guerra, 1835.

Essa dimensão repercute a dinâmica central da sociedade brasileira, que se articula em torno da escravidão. A rua, nos centros urbanos, é ocupada pela população, assim como os campos de trabalho da produção agrícola. Certamente o olhar de artistas que querem relatar o Brasil encontraria o negro como tema. A mobilidade dos negros nos centros urbanos é enorme, seu trânsito é contínuo, dominado pelo comércio informal de rua.

O movimento expressa a dança, o jogo ou a luta, a capoeira. Gupos de rua caracterizam o ambiente de socialização da população negra, que tem intimidade com tal território. A percepção de encontro, de espaço de conversa, de encontro, de vivência fica clara na cena que está representada pela imagem. Mesmo em volta do mundo branco, os negros afirmam suas práticas culturais. A própria capoeira, além das práticas religiosas, colocavam medo nessa elite.

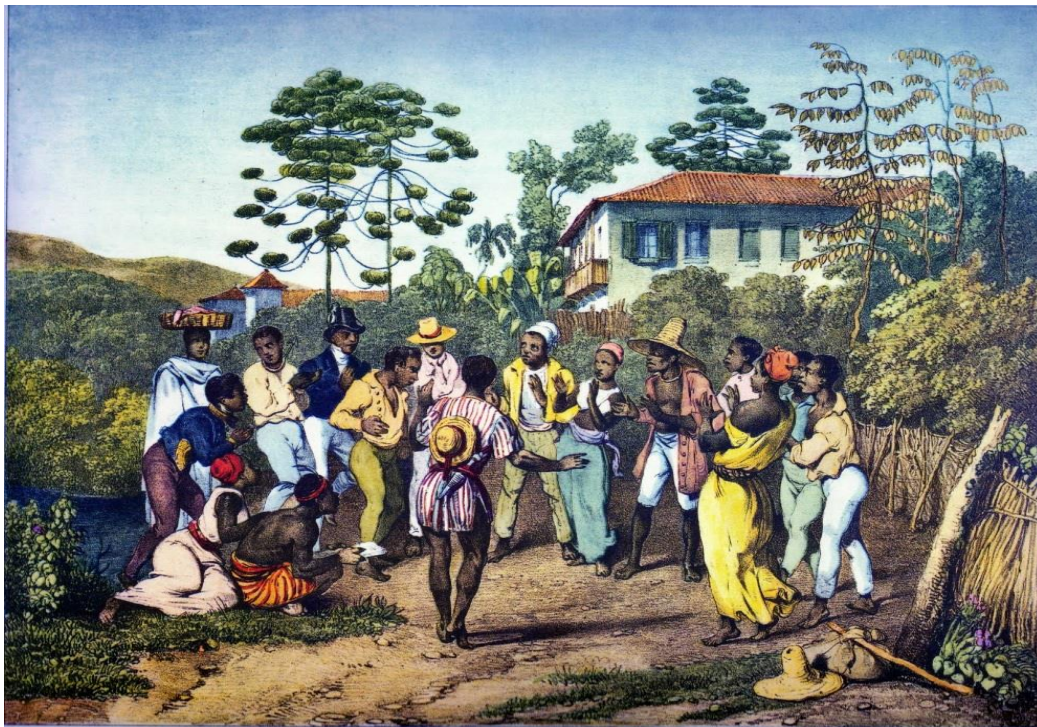


Figura 05, Rugendas, Batuque, 1890.

A cena de rua apresentada pela figura 05, é uma pintura de Rugendas que marca mais um momento de socialização. Os trabalhos de Rugendas e Debret nos dão a dimensão da negritude nos espaços públicos, que se transformam em um território de sobrevivência e de performances dessa população, especialmente o Rio de Janeiro, representado pelos artistas, mas também de Salvador e outros centros urbanos. À elite branca está reservada a casa, ambiente da intimidade, de reclusão e os espaços de poder, construções destinadas ao controle social e à administração do recém constituído país. Essa leitura fica evidenciada na tela acima onde dezesseis personagens são apresentados em uma dinâmica de conversas e olhares, dispostos em forma de uma roda. A informalidade e a percepção de mobilidade estão expressas na cena.

1.2 As correntes da mente: subordinação racial nos oitocentos

A independência em 1822, momento final de um processo político iniciado em 1808, o de construção da nação, seja como sede do reino português, para depois definir-se como Brasil, implicou em falar de do novo país, ou seja, de si mesmo, em afirmar uma identidade que instituísse o povo. Nesse sentido, o povo é composto pelos brancos, únicos que podem se inserir no desenho de nação proposto pelo liberalismo dos trópicos. Aqui não podem entrar negros e nem indígenas, esses estão fora por não serem cidadãos no pensamento do século XIX, contudo, mesmo não sendo estão presentes no território. E só podem estar como não-pessoas, fora do status jurídico de indivíduo. Estar com essa população exige um esforço de formular sua presença.

O olhar hegemônico europeu sobre os negros está desenhado por uma visualidade marcada pelo projeto de afirmação do Ocidente como cultura civilizadora e de afirmação de uma supremacia, desenhada pela mundialização que marca a vida europeia a partir do século XV. Esse processo ultrapassa o conhecer, sendo aqui iniciado, alcançando o conviver, definir relações com diferentes culturas. Essa marca é profundamente significativa no processo de como a própria Europa Ocidental reconhece-se como tal, afirma a compreensão sobre si mesma. Esse jogo de definir-se pelo não ser o outro é central nos processos identitários e na afirmação de um poder que se instala dentro de uma política expansionista e dirigida à acumulação de riquezas.

A afirmação de um pensamento sistematizado sobre as diferenças, capaz de hierarquizá-las e de construir uma hegemonia de longa duração é precedida pelo estranhamento do olhar. Nesse sentido, a reflexão proposta insere-se no diálogo de culturas no ambiente colonial, focado na concretude das relações de subalternidade impostas pela sociedade fortemente hierarquizada, na qual as relações de poder têm no elemento simbólico instrumentos de preservação e validação de verdades. Tendo, para tanto, a visualidade como dimensão de primeira aproximação, espaço das sensações, do sensorial, mas também de representações, socialmente fortalecidas em um ambiente de controle que, ao longo do século XIX, verá a escravidão esgarçar-se até desfazer-se.

O exercício do relativismo cultural, da possibilidade de reconhecimento de distintos processos civilizatórios como marca das sociedades humanas, ao mesmo tempo em que a sistematização de conhecimentos e saberes define a fisionomia da produção acadêmica, apresenta-se como um desafio permanente para os estudos em torno da cultura e das representações culturais. Os horizontes definidos pela sociedade

contemporânea continuam a colocar questões ao passado. O presente, marcado pelo exercício da diferença, insiste em nos desinstalar de verdades, seja pela diversidade, seja pelo ritmo alucinado em que o que era já não é mais.

As reflexões em torno das relações entre culturas são marcadas pela percepção das diferenças, das relações hierárquicas e da subalternização imposta pelos vencedores, que dá origem a resistência e negociação dos vencidos e é desta tensão permanente aos processos dinâmicos e criativos que as populações subalternizadas afirmam sua vida cotidiana e se refazem da dominação, pela sua reinterpretação e atribuição de novos significados, afirmando valores, visões, percepções, enfim sensibilidades, sociabilidades e sua materialidade visível nas relações humanas. Ao mesmo tempo as fronteiras simbólicas são fluidas e os processos de múltiplas relações são estabelecidas sínteses e amplas reinterpretações.

As relações de diferentes processos civilizatórios e da constituição de sociedades marcadas pela diversidade de matrizes culturais tornam-se importantes dimensionar as relações de hierarquização a partir do estranhamento e de sua ordenação simbólica e nas relações de poder. Para pautar o debate proposto optou-se pela referência contida em um trabalho que discute o corpo, mas que apresenta um conceito muito significativo para os encontros culturais. Guaciara Lopes Louro (2008) problematiza tal questão a partir das relações entre os homossexuais e a sociedade, a partir do reconhecimento da diferença diante do normativo. Aqui interessa a reflexão sobre o estranhamento diante da diferença, no contexto das diferenças da cultura e suas normatividades e não especificamente o que envolve os *queers*.

Em um texto bastante instigador a autora coloca uma profunda reflexão entre o combate ao preconceito e à discriminação e a inserção institucional. Ao colocar tal questão em relação aos *queers*⁵ a autora remete ao conceito que aqui interessa a esta discussão, o de estranhamento:

⁵ No debate proposto não está em questão a matriz do estranhamento, que produz o preconceito e sua ordenamento em sistemas de pensamento, como o sexismo, a homofobia e o racismo, mas sim o elemento de identidade que aproxima as construções referidas. A partir do não-reconhecimento de códigos culturais, valores e comportamentos, a cultura dominante, e isso se define em diferentes processos, onde se define assimetrias, como poderio militar, econômico, bases de circulação de ideias e outros, submete o outro, precedido do olhar de não compreensão e a seguir pelo estabelecimento de valor, inferiorização, infantilização, pecado e tantos outros referentes. Assim, o conceito de estranhamento é contextualizado nesse processo mais amplo.

Num primeiro momento, recorro a um dicionário e, no verbete estranhar, leio: ‘admirar-se por não achar natural, por perceber alguém ou algo diferente do que se conhece ou do que seria de esperar’. O estranhamento ou o ato de estranhar supõe o espanto diante do que se desconhece, e implica, frequentemente, incômodo ou repulsa (LOURO, 2008, p. 141).

Ao propor a discussão partindo da diferença, exercício obrigatório para os encontros culturais, torna-se necessária uma pequena reflexão sobre o significado do preconceito nas relações humanas. O exercício de contato com o outro é uma permanência entre as culturas. Nenhuma população pode permanecer isolada. Assim, o estranhamento com as diferenças dá origem ao preconceito⁶. Entretanto, ele não se reduz a este momento, o preconceito se define na medida em que esta sensação de estranhamento torna-se uma afirmação de hierarquia das diferenças. Em especial ganha força com a subordinação de uma cultura à outra no momento em que a ideia de superioridade torna-se um valor estabelecido, capaz de pautar novos julgamentos e de produzir atitudes em relação ao outro.

Na compreensão da trajetória de olhar o negro na ocidentalização da América é importante lembrar o profundo enraizamento do racismo no pensamento ocidental, tanto na sua condição de europeu, quanto em sua imersão no mundo brasileiro, que está inserido nessas bases de pensamento. Silveira situa essa importância:

No processo de aceleração do ritmo de vida, de manutenção de uma massa assalariada mal paga, de enquadramento das novas e eventualmente turbulentas massas urbanas, de construção de um grande império territorial e de constituição de uma sociedade colonial, as elites dirigentes foram impelidas a forjar uma forte ideologia discriminatória que reestruturou o universo simbólico (SILVEIRA, 1999, p. 89).

Decorre dessa matriz, estruturante do mundo moderno, uma profunda importância nas sociedades contemporâneas. O Ocidente aprendeu a olhar o outro a partir de um referencial discriminatório, hierarquizante. Esse processo traz consigo a dinâmica do longo prazo, da permanência, pouco afeta às mudanças ideológicas,

⁶ O termo preconceito será usado a partir da discussão proposta por Renato Silveira (1999) e Lilia Moritz Schwarcz (1996) como uma percepção do outro a partir de referenciais culturais etnocêntricos, produzindo a exclusão e a sua subordinação. Ele é baseado em uma sensação mais difusa, mas fundamenta a discriminação e racializa as relações entre os homens no país. A sua sistematização, racionalização e fundamentação na ciência positivista do século XIX apresenta o racismo, código de valores de relações entre diferentes processos civilizatórios, fundamentado no ideal de superioridade do mundo europeu e na ideia de inferioridade biológica dos negros.

permanecendo como um substrato de jogos identitários, na medida em que as sociedades continuam a subordinar e a concentrar riqueza. No século XIX essa matriz de pensamento ganha sua legitimidade social pela afirmação da ciência, que articula um racismo científico, biologizante, que afirma a hierarquia entre as raças pelas diferenças de origem e de vocações entre elas.

É importante lembrar que no período da segunda metade do século XIX, a escravidão norteia a sociedade brasileira e nela o negro, mesmo reconhecido como pessoa, não o é como trabalhador, como cidadão. Esse status social atribuído é analisado por Lilia Moritz Schwarcz (1996) no período a partir da quebra da hegemonia pensamento religioso, imposto pelo paradigma da modernidade, exigindo a naturalização das diferenças a partir do pressuposto da inferiorização do negro e da manutenção da hierarquia social, de uma sociedade branca e patriarcal. As agências de inteligência nacionais adotarão os pressupostos da pseudociência racista, expressas em teorias europeias, expressas em teorias como as do cientista britânico Francis Galton⁷ ou do italiano Cesare Lombroso⁸.

Ao iniciar a análise dessa questão em um artigo a autora aporta a discussão em torno das diferenças, situando na relação entre sua percepção e de sua explicação, articulação de um pensamento capaz de ordenar as diferenças:

Esse artigo trata, portanto, não apenas da descoberta da diferença entre nós, mas da formalização dessas diferenças, em finais do século XIX, quando a característica miscigenada de nossa população foi vista como um ‘espetáculo’, como um laboratório ao mesmo tempo curioso e degradante das raças (SCHWARCZ, 1996, p.78).

⁷ Francis Galton (1822-1911) foi reconhecido como antropólogo. Seu pensamento tem as marcas clássicas do século XIX, como o empirismo e o etnocentrismo. A partir dos pressupostos de do evolucionismo darwiniano propôs o conceito de eugenia, centrado no manejo do *cruzamento* entre as *raças* humanas, evitando os *cruzamentos indesejáveis*. Para uma análise que relativiza o conceito de eugenia ver Francis Galton: eugenia e hereditariedade de Valdeir del Cont (2008).

⁸ Cesare Lambroso (1835-1909), psiquiatra italiano, que teve seu trabalho reconhecido como criminalista e antropólogo. A partir de medições biométricas das *raças* humanas e de estudos comparados da antropologia, dedicados a relação entre mente e ambiente, estabelece uma teoria de *criminoso nato* e a partir de tais ideias influenciou o conceito de comportamentos natos das raças, definido por uma determinação biológica revelada por características físicas. O pensamento de Lombroso foi muito influente sobre os estudos jurídicos especialmente, inclusive no Brasil onde referenciou a constituição de uma escola de antropologia criminal, contribuindo para a elite intelectual do final do século XIX, que formulava a teoria do embranquecimento.

A nação e seus pensadores, já no processo de crise da escravidão, deverão reinsserir os negros e toda a miscigenação de sua presença na sociedade brasileira em novos patamares. A negação da condição de escravo, implica em recolocá-lo no imaginário do Ocidente no Oriente, na América, no Brasil. Para tal é necessário desinstalá-lo da condição de não-pessoa e defini-lo como pessoa inferior. Esse é o processo que o país viverá a partir da segunda metade do século XIX, em especial na década de setenta. Entre um espaço e outro fica a questão da diferença, nesse caso, ela é relativa ao diferente em relação ao poder, à elite branca, que se apresenta como maioria da população, como seus trabalhadores e como os tecelões das diferentes texturas culturais que apreendem seu território-nação.

Perceber a construção simbólica, e a constituição de novos discursos e novas referências imagéticas, onde passa-se da negação ao outro de sua humanidade, sua capacidade criativa, para afirmar sua condição de pessoa. Esse será um grande desafio para a elite branca e exigirá da intelectualidade nacional, incluindo-se artistas, novos olhares e narrativas distintas. O enfrentamento de tais pressupostos encontrará em Verger um de seus principais protagonistas, ao valorizar a herança africana na construção da Bahia negra e de suas relações raciais.

1.3 O cativo negro nas fotografias oitocentistas

O século XIX, período dessa ampla rearticulação cultural, é também o de chegada, em sua segunda metade, da fotografia no Brasil. A crise da escravidão, inserida em um movimento mundial, traz consigo a afirmação de pressupostos no pensamento nacional que permitissem a confirmação da condição de pessoa e, portanto, de inclusão dessa população na ordem jurídica, mas que assegurassem sua exclusão social, mantendo a hierarquização e a subordinação definidas pela condição de escravos. Essa estratégia exige um novo discurso, que será alimentado pela afirmação do racismo teórico. Renato Silveira, em artigo que discute a própria consolidação da hegemonia ocidental no século XIX como um momento de sistematização das relações com o outro, o Oriente como: “O racismo teórico surge quando o etnocentrismo espontâneo e

racionalizações mais ou menos fragmentárias dão lugar a sistemas de representação elaborados, integrados a uma concepção geral do mundo” (SILVEIRA, 1999, p. 94).

Tal olhar tem profundas implicações para o Brasil, na constituição de um pensamento articulado que chega às academias brasileiras e produz um racismo que herda e se fundamenta pela cor da pele e pelos traços fenotípicos, que se coloca com a capacidade de que os próprios negros busquem o embranquecimento como trajetória de inserção social.

A nação se inventa lidando com as realidades que se articulam em sua trajetória. O ideal europeizante, com o ocidente ao centro, reafirma os orientais, negros e indígenas como subalternos e inferiores e apontada na miscigenação um mal a ser superado para avançar na modernização, exigindo o embranquecimento da nação. Isso tanto em termo biológicos, o clareamento da pele do povo e a suavização e posterior desaparecimento da fenotipia não-branca, quanto em termos sociais, de marginalização dessa população, quanto ainda de exclusão dos traços *primitivos* das matrizes culturais.

A imagem dos negros no Brasil produziu diferentes discursos hierarquizantes e alimentou-se do modelo europeu, seja em seus discursos religiosos, de uma população amaldiçoada, que tem na cor da pele a expressão de uma vontade divina, explicitando o mal e a inferioridade⁹, seja pelo discurso racial, biologizante e naturalizante de uma incapacidade intelectual e moral, datado da segunda metade do século XIX¹⁰, seja pela teoria da democracia racial, fundamentada pela cordialidade e pela miscigenação, manifesta na teoria das três raças, mito fundante da nação, pactuando o silêncio sobre as

⁹ Sobre o discurso acerca da escravidão e a administração dos escravos a obra de Rafael de Bivar Marquese, *Feitores do corpo, missionários da mente: senhores, letrados e o controle dos escravos na América, 1660-1860*, apresenta importante referencial sobre essa trajetória cultural, em que se produziam os discursos do poder escravista e como esses se articulavam ao trabalho e manutenção dos escravos. Sobre o debate do em torno das relações entre senhores e escravos é importante considerar desde posições mais clássicas da historiografia como Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, publicado em 1930, de Emília Viotti da Costa (1998), com *Da Senzala à Colônia*, publicado em 1966 e Jacob Gorender (1982) com seu bem fundamentado e ortodoxo *Escravidão Colonial*, pela Editora Ática, até posições que marcam um novo olhar como as já aqui citadas, Laura de Mello e Souza (1986), Marina de Mello e Souza (2006) e a criativa e bem fundamentada obra de Marquese (2004).

¹⁰ O debate sobre as formulações do século XIX sobre raças está bem sintetizado nos trabalhos de Lília Moritz Schwarcz (1993, 1996) no livro *O Espetáculo das Raças* e em artigo aqui citado e por Renato da Silveira (1999) e discutido ao longa da pesquisa. Deve-se destacar a leitura de Florestan Fernandes (1964) em diferentes obras, dentre elas pode-se citar *A Integração do Negro na sociedade de classes no Brasil*. Importante atualização desse debate pode ser encontrado na revista *Afro-Ásia* da Universidade Federal da Bahia.

relações raciais brasileiras, como instrumento de reprodução de assimetrias e desigualdades.

Essa imagem da população negra foi ambientada por uma visualidade, que desenha, a partir das dimensões simbólicas e o discurso ideológico, olhares que estabelecem valores e dirigem sensibilidades e sociabilidades. Nesse universo visual destaca-se a fotografia. Na relação das concepções da modernidade e inserindo-se na crise da escravidão e no pós-abolicionismo ela vai produzir um discurso imagético, que dialogará com as concepções teóricas e políticas na trajetória histórica da nação.

A análise da apropriação dos corpos negros e sua transformação em imagens, pela fotografia e sua circulação foi, ainda, pouco estudada pela historiografia e pelo conjunto das disciplinas das humanidades. Desenha as sincronias e diacronias dessa relação e sua contextualização nas teorias racistas e nas sociabilidades da modernidade brasileira continua um grande desafio para o conhecimento das dinâmicas culturais brasileiras e suas relações com os processos de hierarquização e subordinação nos jogos societários.

O debate entre ver e deixar ser visto na imagem e como os negros foram apropriados e transformados, mais uma vez, em mercadoria, é acompanhado pela negociação com a cultura dominante. Em importante análise Koutsoukos (2006) aponta que nas fotografias de estúdio muitos negros livres buscavam sua afirmação a partir da adoção de uma estratégia de prestígio social, representada pela fotografia. Em outro polo a obra de Kossoy e Carneiro (2002) apresenta a produção de imagens do período com o olhar da exotização e de afirmação de estabilidade social. Nas duas referências fica claro que a construção de um olhar sobre o negro esteve profundamente marcada por uma influência europeia, bem como pela própria possibilidade de ganhos dos fotógrafos profissionais no Brasil, que tinham na Europa um mercado privilegiado para os seus postais. Assim, olhar o negro era vê-lo por lentes produzidas a partir da Europa e os representavam como mercadorias em tais terras.

A fotografia de tipos, marcada pelas técnicas de estúdio e depois pelos cenários urbanos ou paisagens, tem longa trajetória no Brasil. Já no século XIX o olhar sobre os indivíduos foi presente. Em primeiro lugar como estratégia de se ver e de produzir uma imagem social, possibilidade aberta pela *carte de visite* (LEITE, 2011). Outra dimensão da produção de retratos é a expressão mais clara do interesse dos que fotografam e dos

que olham a imagem têm pelo outro, a possibilidade de olhar sobre o humano é, provavelmente, uma inquietação enorme. No caso da fotografia olhamos por meio da técnica, captura-se o instante a partir de uma leitura invisível que impele ao movimento da câmera.

A representação do outro fica, aqui, melhor designada como seu (re) aprisionamento. A partir da viabilidade econômica da venda de postais, que contribuem para a profissionalização da atividade de fotógrafo no Brasil, estabelece-se a reapropriação sobre o corpo negro, mais uma vez submetido à condição de mercadoria e na maioria dos casos, reafirma-se a condição de escravo. Importantes fotógrafos dedicaram-se, dentro de sua obra, a representar o negro como um tipo, em casos como Augusto Sthal¹¹ e Christiano Júnior¹², fotógrafos profissionais do século XIX, a fotografia categoriza-os em tipos, dando ênfase às etnias, a partir da leitura dos brancos. Outros dois nomes são os de Marc Ferrez e Alberto Henschel¹³, que se vinculam a relação do negro com o trabalho e no cotidiano.

Nas imagens abaixo, de Christiano Júnior, destaca-se o olhar sobre o cotidiano negro. Em todas há um distanciamento entre o fotógrafo e o fotografado e uma percepção estática dos negros, são todas imagens de estúdio, produzidas a partir da técnica de *catre de visite* (ERMAKOFF, 2004), pela qual ele ficou conhecido. O negro posa para o olhar branco, nesse caso português, para produzir postais, na maioria dos casos. O inusitado de uma população negra, com roupas e aparências tão exóticas, desperta o interesse do mundo branco europeu.

¹¹ Fotógrafo europeu, com divergências sobre sua nacionalidade, Sthal chegou ao Brasil em 1853 e dedicou-se à fotografia no Recife e no Rio de Janeiro. Para leitura de sua trajetória pode-se consultar O livro de George Ermakoff (2004) *O Negro na fotografia brasileira do século XIX* e o sítio do Instituto Moreira Salles em <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/augusto-stahl>.

¹² José Christiano de Freitas Henriques Júnior, português do arquipélago de Açores veio para o Brasil em 1855. Atuou em Maceió e Rio de Janeiro a partir de 1860. Para sua trajetória e obra além do livro de Ermakoff (2004) pode-se recorrer a artigo de Marcelo Eduardo Leite, *Os Múltiplos Olhares de Christiano Júnior*, disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/10/6.html>.

¹³ O livro de George Ermakoff (2004) *O Negro na fotografia brasileira do século XIX* apresenta um itinerário muito relevante para análise de obras dos fotógrafos indicados, além de uma análise introdutória de suas trajetórias. Apesar de não aprofundar na análise das imagens é um importante roteiro para a discussão colocada.



Figura 6 – Christiano Júnior, 1865.

Na imagem acima, figura 6, esse olhar sobre o negro fica claro. Em seis fotografias, todas elas relacionadas a trabalhos de rua, essa população é representada a partir de cenas onde os personagens são vistos pelas câmeras de brancos. Em todas elas estão descalços, carregam coisas, denotando trabalhos manuais e de esforço físico. Deve-se registrar, aqui, a distinção entre ser visto e mostrar-se, deixar-se ver. Mesmo posando, o corpo está recolhido, o olhar está distante. Não há um partilhamento com os que veem. Todos os personagens estão descalços, evidenciando seu distanciamento com as regras sociais que dominam a sociedade oitocentista no Brasil, dominado por códigos estéticos europeus, dimensão que é também visível nas roupas, todas marcadas por uma informalidade que não caracteriza o período, ao menos para a elite branca.

Aprender a fotografia como parte da visualidade e como tal se realiza como um artefato e em suas relações estabelece uma história que a significa e a produz, num sentido e por ela é produzida uma realidade, uma fantasmagoria do real. A fotografia se coloca com base numa clara intervenção sobre uma cena do real, reinventando-o a partir do olhar, marcado e referenciado por uma experiência e suas necessárias mediações entre a cultura hegemônica e o indivíduo, produzindo traumas e símbolos, valores e desejos. Assim, é possível pensar a fotografia como sintomas que nos desvelam olhares

de um tempo. Ela ganha mais que uma dimensão de relato, nela, como na fala, é possível identificar os “atos falhos”, aquilo que não deveria ser revelado.

O século XIX, no Brasil, é marcado pela experiência assentada no conflito e na contradição. Se a segunda metade do século, com ênfase da própria concepção que orienta a monarquia, está na busca da modernidade com o aprofundamento de modelos europeus, onde o cientificismo e o fascínio do monarca às inovações, entre elas a fotografia, são representativos dessas referências. Por outro lado a permanência da escravidão é um elemento de redimensionamento do moderno e exige um esforço ideológico e simbólico de recolocar a escravidão na sociedade brasileira. Os pressupostos da escravidão estão sob forte desmonte por parte, especialmente, pela Inglaterra. Ao mesmo tempo as referências nacionais terão que lidar com a miscigenação e com a presença de uma importante parcela da população composta por negros livres.

A chegada da fotografia ao Brasil está inserida em um contexto de aspiração da modernidade. O período do reinado de D. Pedro II é suficientemente analisado como um momento de aprofundamento da europeização e de cientificismo, que hegemoniza a elite imperial e referencia os discursos de poder. O aprofundamento da ocidentalização é um anseio intenso da elite branca brasileira, que exige, no entanto, uma nova dinâmica nos trópicos, na medida em que a permanência da escravidão deve ser inserida nesse padrão de modernidade. Assim, todo o escopo da igualdade implica numa nova mensuração. Alia-se a esse aspecto uma nova ambientação, expressa em uma diferente paisagem que impõe diferentes sensibilidades, sensorialmente distinto, definindo uma experiência variante à europeia.

Ao estímulo de uma elite que tateia a modernidade a fotografia afirma-se como uma reprodução da realidade, dando dimensão internacional para um país que nasce, que busca inserir-se no mundo ocidental, apesar de seu passado colonial e escravista, marcas indeléveis de atraso e comprometimento para seu desenvolvimento, dentro da lógica racionalista, marcas que o distanciam da modernidade e de seu necessário processo de modernização. Essa busca da modernidade será alimentada pela presença de estrangeiros em diferentes setores, incluindo as artes, expressas nas missões artísticas que visitaram o Brasil como parte do esforço de formatação dessa trajetória para o moderno. A relação entre a fotografia e os estrangeiros será direta.

Outro importante aspecto que referencia a fotografia brasileira diante dos tipos, retratos que falam dos indivíduos, é sua capacidade de tornar pública imagens com grande reprodutibilidade. A relevância desse aspecto, o da circulação das imagens é dada tanto no sentido de aportar, criando um universo iconográfico, uma linguagem da modernidade, quanto de colocar em curso uma de suas características fundamentais, a consolidação de um mercado e de uma produção cada vez mais dinâmica e acelerada e cada vez mais global. A fotografia coloca-se, assim, com um desenho da modernidade, a produtora de imagens capazes de produzir, afirmar realidades, por ser compreendida como cópia do real e por circular amplamente.

A fotografia desse período, marcada pelos retratos de tipos, recolocam o negro na categoria de exóticos, marcados pelas teorias científicas da década de 1870 onde o negro é biologicamente inferior ao branco. Ao “exotizar” o negro retira-se dele a condição de indivíduo e mesmo de trabalhador, o que o faz estar na posição de mercadoria, a ser vendido no formato postal na Europa, berço da modernidade. Assim, essas fotografias reafirmam a concepção de artigo dessa população, a desumanização, pela negação do olhar, que nunca identifica os indivíduos, não os coloca na condição de sujeitos. O olhar tem a distância da câmera, não se insere na centralidade do enquadramento.

Nas duas imagens abaixo esse olhar sobre o negro fica explícito. No sentido do cientificismo do século XIX, que submete os negros ao processo de classificação, a inspiração de Gobineau é bastante evidente e desenha uma plena subordinação às necessidades de conhecimento da razão, aqui apropriada e definida como instrumento de poder. Até mesmo o sentido moral, o de apresentar-se sem roupas perde significado, o central é o estudo pseudocientífico, que categoriza, que classifica. E a fotografia serve como um instrumento da modernidade para esse objetivo.

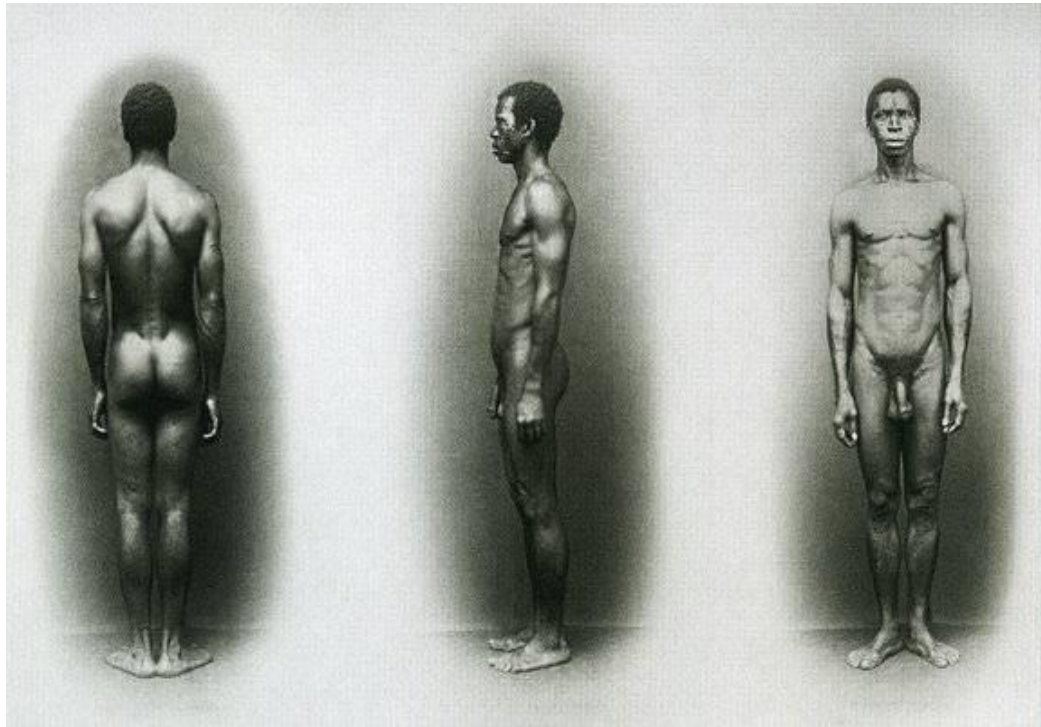


Figura 7 – Alberto Sthal, 1865.

Em torno desse debate é importante localizar o que Silveira denominou de racismo teórico:

O racismo teórico surge quando o etnocentrismo espontâneo e racionalizações mais ou menos fragmentárias dão lugar a sistemas de representação elaborados, integrados a uma concepção geral do mundo. Na França, um terreno propício ao desenvolvimento desse tipo de racismo foi o enfrentamento entre as ideologias monarquistas e republicanas, desde meados do século XVIII (SILVEIRA, 1999, p. 94)

Na figura 07 essa condição de “ser movente”, de despersonalização, de não reconhecimento da condição humana, mas de objeto para categorização fica explícita. Nesse sentido verifica-se um homem fotografado em três posições, frente, costa e lateral, sendo a fotografia definida por uma série, apresentada em uma única. Há, aqui, o sentido do reconhecimento da fisionomia, a estrutura física é o objeto da representação. Até mesmo o sentido moral, o de apresentar-se sem roupas, perde significado, em virtude do central ser o estudo pseudocientífico que categoriza, classifica. E a fotografia serve como um instrumento da modernidade para esse objetivo.

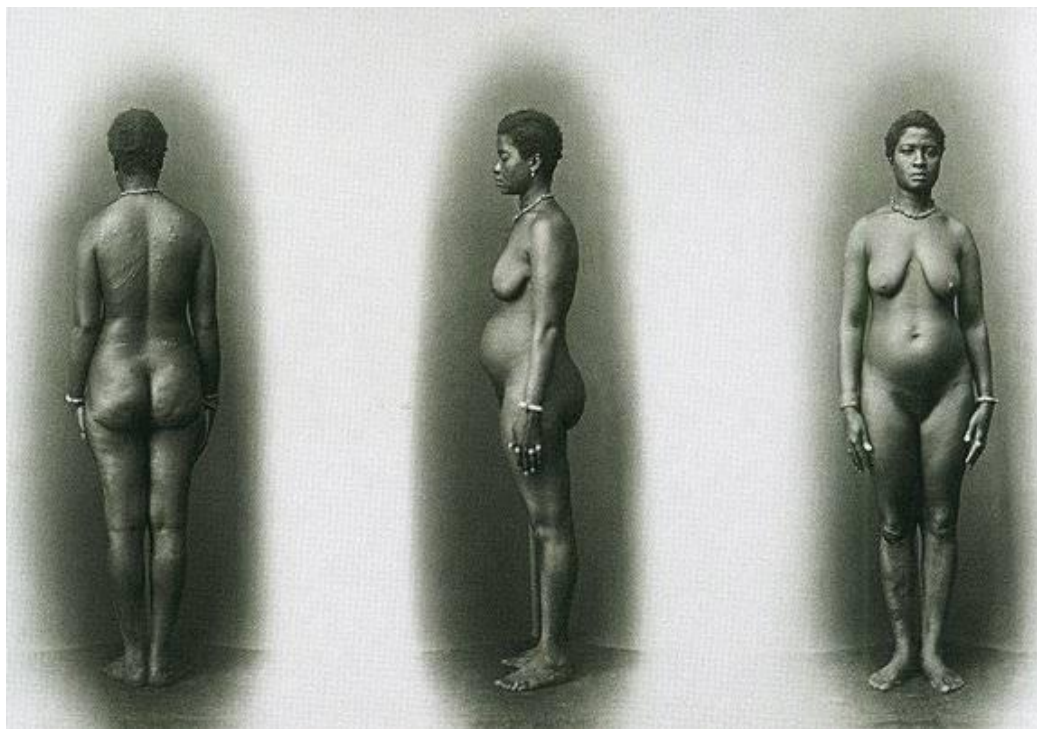


Figura 8 – Alberto Sthal, 1865.

Da mesma forma a figura 08 apresenta uma mulher com todo o seu corpo exposto em três posições. Há um detalhe particular nessa sequência, a mulher está com colar, brincos e anéis, talvez para ampliar a percepção do feminino de sua condição ou atribuir maior caracterização de origem. Nas duas imagens deve-se dimensionar o grau de subordinação imposta ao terem que posar totalmente nus para fotografias.

A fotografia do período tem a preocupação de identificar origens das populações de negros. A nação africana, entendida como tipificação dos proprietários de seus escravos foi uma primeira referência para definir características de comportamento e aparência física dos africanos. As imagens acima explicitam a apropriação dessa compreensão para categorizar, agora de maneira sistemática essa percepção. A classificação exemplifica uma aproximação de uma visão técnica, científica que usa da imagem como um esforço de registro, prova documental das afirmações desse pensamento, mas ela se vincula efetivamente à uma representação, a um olhar que se especifica diante do objeto.

Na série imagética acima a fotografia de tipificação com o olhar de categorização racial e étnica, no sentido de estabelecer procedências africanas é bastante

visível. Por outro lado, a reafirmação da condição de mercadoria, de perda de qualquer identidade, retirada juntos com as roupas estabelece uma profunda marca da imagem, a racialização a partir da aparência física, portanto, biologizante, explicita-se intensamente. Augusto Sthal, italiano, foi considerado um dos melhores fotógrafos em atuação no século XIX no Brasil (ERMAKOFF, 2004). A fotografia que enquadra o negro e o categoriza impõe a ele a estereotipia do racismo científico, o desqualifica como humano, na complexidade da experiência e o transforma em objeto.

A construção da imagem segue um padrão de descaracterização dos indivíduos, tanto homens como mulheres aparecem apenas como um tipo, destituindo o corpo de identidade. Assim, se realiza a conformação de exemplares de um pensamento que quer apenas categorizar. Todas as fotografias querem reconhecer as características físicas para categorizar. Para tanto, os corpos são apresentados em diferentes posições, de onde se possa ver todos os “ângulos” do objeto. Essa condição despersonaliza, retira a condição de sujeito, limita a sua percepção como pessoas que estabelecem relações na sociedade. Estão, mais uma vez despojados de toda sua construção cultural para um olhar objetificante.

A relação entre a fotografia e a modernidade no século XIX é analisada por Vânia Carneiro de Carvalho (2008) que avança nesse debate indicando que “os modos de representação da natureza na pintura e na fotografia faz emergir elementos que estão na base das mudanças de atitudes frente à implantação de um novo modelo de produção econômica” (CARVALHO, 2008, p. 201). A comparação entre a produção industrial e a fotográfica, em que a força mecânica e automatização perpassam nosso olhar sobre o mundo é irresistível e conduz a uma percepção nova. Nesse sentido, deve-se considerar a máquina que fotografa um portal e uma lente do Brasil para a modernidade.

Essa nova produção traz também um novo olhar sobre o homem, visto como trabalhador ou exótico. É no contexto da produção, centrada na velocidade e organizada em torno das máquinas, em um processo em que o homem e sua capacidade produtiva perdem a centralidade. Nesse sentido o ideal de afirmar uma sociedade moderna alimenta uma conexão com a fotografia, também produzida por máquinas e que pode produzir em série para atender o mercado europeu. Esse mercado é centralizado pela peculiaridade da vida nos trópicos.

Ainda é a autora que aponta essa relação:

Os grupos pitorescos de escravos e indígenas passaram a concorrer com a difusão de representações da população mais refinada do Império: senhoras em trajes europeus, portando sombrinhas, desfilam acompanhadas por elegantes cavalheiros que usam cartolas e bengalas, em locais onde os carros de boi são preteridos em favor de coches e carruagens (CARVALHO, 2008, p. 203).

A discussão em torno da relação entre a fotografia como produtora de uma visualidade que se insere nas dimensões da modernidade e afirma a modernização encontrará significação nas obras de fotógrafos como Georges Luzier, Alberto Henschel e Marc Ferrez¹⁴. O último articula imagens de paisagens, negros e obras de modernização como minas e, especialmente, ferrovias, outro símbolo da modernização. Ferrez manteve um diálogo mais próximo com outros artistas plásticos e recebeu prêmios, demonstrando sua representatividade e importância no país, na segunda metade do século XIX, período de nascimento da arte de fotografar no Brasil e das práticas e técnicas que essa envolve.

Marc Ferrez, nascido em 1843, no Rio de Janeiro, é descendente de franceses. A arte esteve sempre presente na família e essa experiência marca sua relação com a vida profissional e seus referenciais estéticos, uma predileção pela paisagem. Seu pai Zéphérin Ferrez era escultor e chegou ao Rio de Janeiro como membro da Missão Francesa. O sítio do Instituto Moreira Salles ao apresentar sua obra o considera como:

Principal fotógrafo brasileiro do século XIX, dono de uma obra que se equipara à dos maiores nomes da fotografia em todo o mundo, Marc Ferrez é o mais significativo fotógrafo do período no acervo do Instituto Moreira Salles. Preservados por seu neto, o pesquisador Gilberto Ferrez, os negativos de vidro e as tiragens produzidas pelo próprio fotógrafo compõem a maior parte da *Coleção Gilberto Ferrez*, reunião de 15 mil imagens que não tem rival entre os acervos privados de fotografia brasileira do século XIX, adquirida pelo IMS em maio de 1998 (Sítio do Instituto Moreira Salles, disponível em <<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/marc-ferrez>>).

Essa dimensão de artista e empresário bem sucedido na fotografia marca um lugar especial de Ferrez na história da fotografia brasileira e a relevância de sua obra. Já aos vinte e um anos tinha seu estúdio fotográfico, Marc Ferrez & Cia. Seu prestígio como fotógrafo na corte de Dom Pedro II era grande, marcado pela disponibilidade em

¹⁴Importante série de fotografias de Marc Ferrez encontra-se disponível no sítio eletrônico do Instituto Moreira Sales, disponível no endereço www.ims.com.br/ims, além da obra citada de Ermakoff (2004).

representar para além da corte e dos retratos cenas do cotidiano urbano, como na imagem abaixo.



Figura 9 – Marc Ferrez, 1870.

Na fotografia acima, de Marc Ferrez, pode-se ver uma paisagem urbana, ela apreende um grupo de negros em uma cena estática, em que os homens trajam-se dentro dos códigos da moralidade burguesa, enquanto as mulheres vestem-se a partir de códigos culturais étnicos, referenciando-se numa matriz cultural negra. Em especial pelos panos na cabeça, que na tradição ioruba são denominados ojás. Essa diferença recoloca a referência do masculino como uma presença normativa, centrada numa dimensão de comportamento específico. Ao mesmo tempo em que esses se colocam na ordem estão à margem, ocupam na fotografia a lateral esquerda, ainda que em primeiro plano. Esse enquadramento é uma metáfora social e desenha as relações de posicionamento social. No primeiro plano em relação às mulheres, dentro da norma burguesa, incluindo a forma de se vestir, mas à margem da sociedade.

É esse lugar em que o negro coloca-se na fotografia do século XIX que pauta uma reflexão sobre como a fotografia se coloca como instrumento e compõe o processo de afirmação da nação e de seu discurso nacional. Centrado no contexto da escravidão e na afirmação de um modelo excludente no pós-abolição, a imagem-retrato do negro

reafirma a distância de autonomia do corpo e a condição de mercadoria, não mais física, mas agora pelos postais, atualizando simbolicamente a subordinação. Assim, o corpo não tem expressão, não tem atitude, é passivo para o olhar, em síntese, ele não é sujeito.

Ao observar essa dinâmica, deve-se considerar que tais referências estabelecem, mais uma vez, o negro como escravo, transformado em mercadoria para consumo europeu. Há aqui uma reafirmação da condição do negro, amplamente aliado ao processo que prepara a abolição da escravatura no país. A população negra será livre, mas será subalternizada pela nova teoria do racismo científico e marginalizada nas relações sociais. Ao serem “postalizados” os negros deixam de ser considerados como pessoas. Assim, tanto a produção da imagem, quanto sua circulação, há a permanência do ex-escravo ou ainda juridicamente nessa condição na dimensão de mercadoria, de não-sujeitos.

Outro aspecto significativo da imagem é a presença de dois homens brancos, ao fundo, separados por uma grade dos outros personagens, negros, da cena. A separação é reveladora de uma dinâmica marcante da sociedade escravista brasileira, brancos e negros estão socialmente separados. Não importa se o negro é, ainda escravo ou não, ele não é parte do mundo branco, que hegemoniza a sociedade. Por outro lado, a separação entre a rua, ocupada por negros, em maioria na população do Rio de Janeiro do período e a casa ou espaço de poder público, organizada, com seu paisagismo próprio e a condição de segurança, como o mundo dos brancos. Essa dicotomia é ainda vivida na sociedade brasileira.

As percepções aqui colocadas apontam para uma permanência de padrões de relações, que se estabelece na apreensão do negro como uma mercadoria e sua existência na sociedade brasileira, a partir da escravidão e de seu “efeito colateral” a miscigenação, devem ser categorizados diante do anseio da modernidade e da Europa. O lugar encontrado será o da exotização, o exótico da diferença, nesse caso, é transformado em desigualdade, em subordinação.

Mas, apesar da ausência do objeto *álbum de família negra*, neste capítulo podemos sugerir a organização de alguns álbuns imaginados: um álbum de imagens de pessoas negras livres, forras e de escravos domésticos, no qual será possível perceber um pouco do processo de feitura de cada categoria de retratos, sua circulação, sua finalidade; um álbum com imagens que serviram para a comercialização do que foi classificado nas chaves do ‘exótico’ e do ‘etnográfico’; e um álbum com

imagens de amas-de-leite e amas-secas, mostrando diferentes formas de representar a figura da *ama* no decorrer do século XIX, incluindo litogravuras, pinturas e fotografias (KOUTSOUKOS, 2003, p. 74).



Figura 10 – Marc Ferrez, 1899.

Nas fotografias de Marc Ferrez, apresentadas abaixo, produzidas na década de 1870, pode-se ver, na primeira fotografia, figura 10, um homem que aparece tecendo um cesto, portanto, como indivíduo que trabalha, mas pode-se observar um olhar que não dialoga com quem o vê. A forte presença de negros nas ruas é um elemento que marca as possibilidades de realizar ganhos. A elite branca assegurou no ordenamento social os espaços de poder e de propriedade, sobrando para os negros os espaços da rua, onde realizarão as condições de vida e de socialização.

O personagem é visto de cima para baixo, em uma figura em que a centralidade da cena está fora do personagem, é o fazer que ganha destaque e não o autor desse ato. Há uma dimensão de estranhamento no olhar do negro, que tem em suas mãos um cesto que está sendo trançado. As roupas do personagem expressam sua origem, aberta, um pouco gasta e usando sandálias.



Figura 11 – Marc Ferrez, 1899.

Na segunda fotografia, figura 11, aparece mais um negro em seu cotidiano de trabalho. Nesse ambiente cênico ele encontra-se na periferia, em uma paisagem para o olhar em que ele não tem protagonismo. O personagem está no canto direito, dividindo a cena com uma pequena banca, o que induz pressupor a venda de mercadorias. Nesse sentido há, ainda, certo recolhimento do corpo, que se estabelece no limite do possível social e do enquadramento fotográfico. Em que pese os limites técnicos impostos pelos

equipamentos do período pode-se reconhecer uma ausência do indivíduo na fotografia, que passa a compor uma cena, que privilegia o olhar que se distancia do objeto fotografado.

Na imagem aparece mais um negro em seu cotidiano de trabalho. Nesse ambiente cênico ele encontra-se na periferia, em uma paisagem para o olhar em que ele não tem protagonismo. O personagem está no canto direito, dividindo a cena com uma pequena banca, onde pressupõe-se a venda de mercadorias. Nesse sentido há, ainda, certo recolhimento do corpo, que se estabelece no limite do possível social e do enquadramento fotográfico. Em que pese os limites técnicos impostos pelos equipamentos do período pode-se reconhecer uma ausência do indivíduo na fotografia, que passa a compor uma cena, que privilegia o olhar que se distancia do objeto fotografado.



Figura 12 – Marc Ferrez, 1875.

O mesmo acontece com a mulher no mercado, figura 13, em que sua presença em seu ambiente cotidiano, expressa a ampla inserção dos negros nos trabalhos de rua. A mulher negra usa um pano enrolado na cabeça, denominado ojá, e tem suas roupas também muito distantes da estética europeizada que referencia a elite branca. A saia, bastante rodada, não corresponde aos padrões da moda oitocentista no Brasil e sua blusa, mostrando os ombros e acompanhada de tantos colares, define a grau da distância de seu viver e os referentes do período. A imagem representa a tensão contínua entre a ocidentalização e a experiência na subalternidade.

Outro caso mais exemplar está definido no negro com berimbau, figura 12, marcado por uma evidente fragilidade física. Colocar-se diante da velhice de quem tem que trabalhar tem grande impacto visual. A ação e atividade do negro, já velho, implica em esforço físico.



Figura 13 – Marc Ferrez, 1887.

Nessa série cênica o exótico do cotidiano negro afirma-se, apresentando uma leitura para o mundo branco europeu. O enquadramento limita a presença autônoma, em que o ambiente, mais que os personagens, é o que interessa. O caso mais exemplar está definido no negro com berimbau, figura 12, marcada por uma evidente fragilidade física. Nessa série cênica, o exótico do cotidiano negro afirma-se, apresentando uma leitura para o mundo branco europeu. O enquadramento limita a presença autônoma, em que o ambiente é o que interessa, mais que os personagens.

É inevitável uma percepção de vulnerabilidade do olhar do negro na imagem que se apresenta onde um velho negro aparece destituído de estatura, levemente encurvado e usando roupas maltrapilhas. Ele tem nas mãos diversos instrumentos de trabalho e mercadorias, além de sacolas que também são carregadas por ele. Com um olhar distante, sem foco, como quem se distancia da realidade vivida e do momento do instantâneo fotográfico, amplia-se a sensação de “entristecimento”. Esse conjunto marca uma percepção de muito esforço físico, além de demonstrar, ou indicar, que ele também se dedica ao pequeno comércio. Isso é indicado pelos frangos, são dois, que o velho negro leva de cabeça para baixo, amarrados a uma armação de madeira. Tal leitura é explícita quando se observa as outras três imagens.

Em que pese nessas fotografias seguir-se uma tradição iniciada pelas pinturas das missões europeias de relatar o cotidiano negro e os limites técnicos que envolvem o ato de fotografar, no período; sua produção pelo enquadramento de cima para baixo; o foco panorâmico de registro da cena, seja pelo tratamento dos personagens, sempre margeando a relação com o autor da imagem, seja pelo forte distanciamento do olhar, impondo um afastamento da experiência e se negando ao diálogo do corpo, que sempre definem a relação de mercadoria ou a postalização do negro no universo oitocentista brasileiro.

Entretanto, essa não era a relação do próprio negro com a fotografia no século XIX. Se as imagens produzidas pelos brancos se ancoram na dimensão do exótico, na possibilidade de venda no ocidente europeu. Essa relação mediada pela perspectiva de mercadoria para o negro fotografado havia outro ambiente em que ele buscava, ao se representar na fotografia, procurava construir uma imagem para sua inserção na sociedade e diante dela ganhar prestígio e romper fronteiras de exclusão. Koutsoukos, ao discutir a produção de imagens de negros em estúdios, analisa a dimensão do retrato:

Na década de 1860 o retrato fotográfico se tornara uma espécie de objeto de desejo das pessoas das diversas raças e classes sociais, já que poderia mostrar status, honra e distinção e satisfazer seu desejo de ser eternizado em um pedacinho de papel. Como objeto, o retrato se tornou uma mercadoria de troca, em espécie, entre fotógrafo e cliente, e de afeto e amizade entre cliente e conhecidos. Para os negros nascidos livres e os libertos, que se fizeram retratar como os brancos, vestidos, penteados e posando à moda européia, com códigos de representação e comportamento tomados inicialmente emprestados do outro, aquela era ainda uma tentativa de trilhar seu caminho dentro de uma sociedade branca, exigente e racista. O negro livre e o liberto procuravam a sua dignidade também através da imagem (KOUTSOUKOS, 2003, p. 04).

Certamente o apoio dado por D. Pedro II à fotografia, a moda delas no mundo europeu e a circulação na corte e depois na sociedade brasileira, dão um sentido de valorização da imagem e de prestígio social para os que podem produzir fotografias deles e de sua família. Há aqui uma dimensão de poder nas relações sociais.

Se, por um lado, essa série é capaz de nos indicar o margeamento da população negra nas relações sociais do século XIX e como são apreendidas nos olhares de uma elite cultural branca, da qual participam fotógrafos como Marc Ferrez, por outro fica evidente sua ampla presença no cotidiano urbano. Essa população ocupa todo o setor de pequeno comércio e transita intensamente pelas ruas das cidades, nesse caso o Rio de Janeiro. Essa ampla mistura e livre circulação terá profunda influência sobre a construção do racismo brasileiro e do olhar que se dirige ao negro no período. Em termos de síntese pode-se pensar na dimensão de inferioridade, de subalternização, mas de objeto do olhar e necessário para o trabalho.

O jogo entre ser olhado e olhar está profundamente marcado pelos códigos sociais e culturais dos lugares de ser de cada ator. Em primeiro lugar é preciso considerar que quem olha o faz a partir de um universo simbólico, com seu repertório estético, explicitando elementos que remetem tanto ao consciente, quanto ao inconsciente. Essas duas vertentes do simbólico dialogam e produzem uma bússola do olhar. Nossos filtros culturais dirigem as lentes, que como máquinas reproduzem o diálogo do desejo com seu objeto, seu cenário de realizações. Ao mesmo tempo quem é olhado também está imerso nesse jogo entre códigos e experiências e se coloca como ator, não como parte da paisagem, mas como senhor de fantasias e valores. Essa particularidade da imagem-retrato afirma uma dialética de olhares e de imaginários.

Esse lugar de ser implica em atitudes, performances do corpo. O negro ao posar para o retrato, para o olhar de um branco, empresário das imagens, coloca-se na contenção necessária à condição de subalterno. Essa dimensão do corpo e, no caso, da fotografia, do olhar de quem é olhado infere uma leitura de poder. A análise ganha relevância à medida que se relaciona à circulação da imagem-retrato. Ela está destinada à Europa, foi produzida para consumo no mundo dos brancos, do Ocidente. A dimensão do corpo negro submetido ao lugar social de inferioridade, como dimensão de domínio e de afirmação da inferioridade racial, produzida pela pseudociência dos oitocentos.

Há uma grande diferença entre a estatura social de trabalhador, o corpo que tem força e qualidades para a produção, mesmo estando numa posição de subalternidade social, há um novo desenho, trazido pela modernidade e as novas relações na produção e na sociabilidade, implicando na necessidade de afirmar um novo indivíduo, marcado pela condição de trabalhador. Nesse sentido, as mudanças produzidas pelo Estado Novo representadas, dentre outras, pela legislação trabalhista, estabelecerão as normas do novo olhar.

Em texto apresentado no Colóquio Brasileiro de História da Arte, Alexandre Santos aponta relevante discussão em torno do significado da apreensão do corpo e as dimensões de reprodução do real. A temática do corpo é tratada a partir da representação do masculino na fotografia. Ele situa as condições de leitura normativa do corpo masculino: “Portanto, a presença do corpo masculino na imagem está presa à fixidez de territórios pré-estabelecidos, uma vez que o corpo burguês tenta delimitar a sua diferença com relação aos corpos à margem” (SANTOS, 2002, p. 03).

São esses territórios que afirmam olhares, lugares sociais e definições culturais estabelecem cenas, marcam o corpo e estabelecem comportamentos. Assim, a fotografia produzida sobre o negro marca uma espacialização e definição cênica onde eles estão fora do que se pode entender como um corpo aristocrático, centrado no poder. Esse é branco e traz as marcas de sua posição hierárquica na forma como posam para a câmera. Nas imagens acima os negros são destituídos de seu corpo, esse não define ou representa um indivíduo, mas um tipo. Tal ordenamento marca a forma do o olhar se dirige ao seu objeto de representação.

Certamente esse olhar predominante não é o único. Vários são os atores desse processo. O próprio negro ao deixar-se ver, quando escolhe ser fotografado, tem um horizonte, um desejo de construir sua imagem, reproduzindo padrões de respeitabilidade

e autoridade que afirmam uma vida da qual ele é despossuído. Essas características são próprias da aristocracia branca.



Figura 14 – Rodolpho Lindeman, 1860.

Na figura 14, logo acima, outro importante fotógrafo do século XIX, Rodolpho Lindeman congela um instante, marcado pelas relações hierárquicas que afirmam a sociedade escravista brasileira. Nela pode-se ver uma mulher branca sentada em uma liteira, bem forrada e com detalhes desenhados na parte de cima, marcando uma percepção de riqueza e de bom posicionamento social. A mulher está bem vestida, com os pés tampados pelo vestido, escondidos pela roupa, definindo no seu conjunto a discrição necessária à moralidade oitocentista e com as mãos postadas, demonstrando elegância e sobriedade, como também está marcado pelos códigos culturais do período.

Ela está ladeada por dois homens negros, que obviamente são carregadores, que a têm a responsabilidade de transportá-la. Os dois estão vestidos à maneira europeia, com ternos e cartolas, que se apresentam estranhas aos corpos, no primeiro a calça é por demais longa e no segundo, mais alto, é por demais curta. O homem da esquerda tem a cabeça acentuadamente baixa e voltada no sentido da mulher branca, enquanto o segundo mantém sua cabeça levemente arqueada e olha no sentido frontal. A combinação dos posicionamentos e postura acentuam a dimensão da subordinação.

Enquanto o primeiro olha em direção à autoridade social presente na cena, sua cabeça está mais baixa, ficando menos formal quando o negro mais alto dirige-se para outro sentido. Outro aspecto importante é que os dois encontram-se descalços, identificando seu lugar social, que se evidencia com o vestido que cobre os pés da mulher branca.

Essa fotografia nos coloca, em preto e branco, diante das relações raciais oitocentistas no Brasil, afirmando a hierarquização e subordinação, indicando códigos culturais das relações entre brancos e negros no império brasileiro. Mais uma vez os negros estão nas margens da cena, à borda da vida, enquanto essa é dominada por uma figura branca, uma mulher que se apresenta sob as normas da contenção, da discrição, da sobriedade propostas pela moralidade do período. Essa combinação de centro e margem revela a construção do racismo brasileiro, em que a convivência entre as raças não será dada pelo apartamento dos negros, mas por sua livre circulação nos espaços sociais. Nesse caso, devidamente marcados pelos traços da subordinação, seja pelos trajes, seja pelo comportamento, que implica na hierarquia.

Na imagem abaixo, figura 15, pode-se perceber o sentido de fragilidade apresentado anteriormente. O retrato de um homem negro e mais velho explicita, mais uma vez, não o olhar que marca a austeridade, de quem se concentra para a produção da fotografia, mas de entristecimento, de quem não está à vontade para se colocar diante da câmera. Os negros que buscavam os estúdios para produzir uma imagem de si sempre usavam roupas mais formais, sobre o padrão europeu, ao contrário do personagem acima que usa roupas velhas e bastante informais. Outro elemento bastante significativo de sua inserção é dado pelo gorro usado, bem distinto dos chapéus e cartolas usados pela elite branca. É bem provável que o personagem não se coloca voluntariamente para a imagem, mas é uma fotografia produzida para explicitar a tipificação e a categorização do exótico. Esse distanciamento marca o seu lugar social, de estar à margem, subalternizado socialmente.

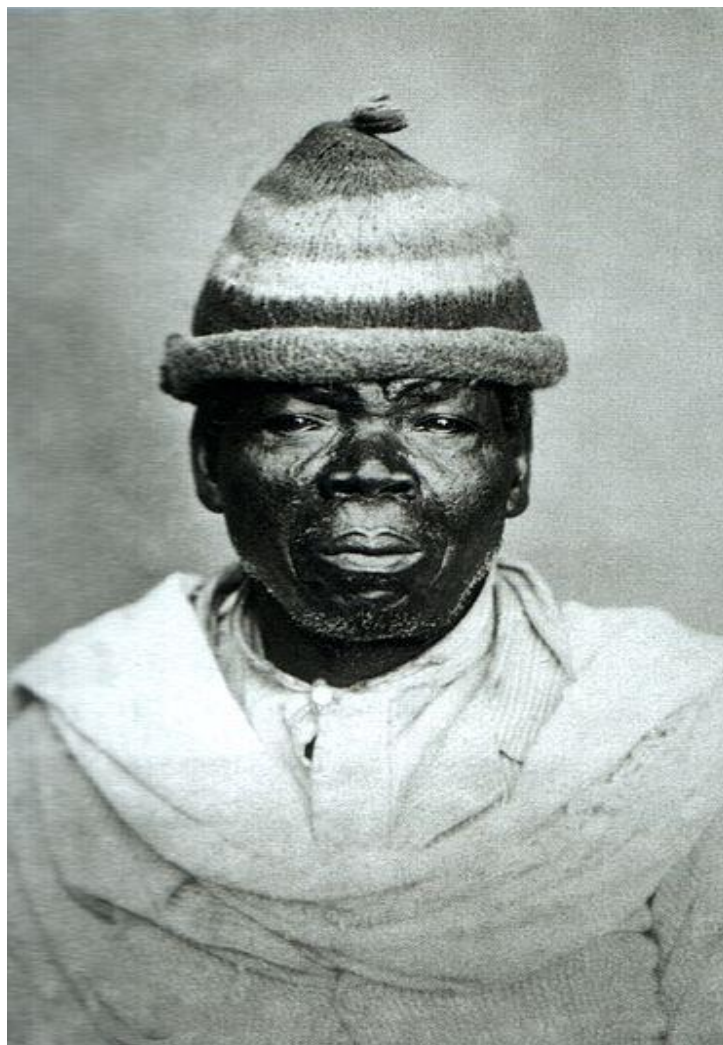


Figura 15 – Alberto Henschel, 1870.

Essa dimensão normativa associa-se à circulação da fotografia, impondo um código de conduta e de afirmação do masculino no qual as dimensões de poder e de hegemonia se colocam. A perspectiva de poder colocada pelo masculino tem que dialogar com a condição de negro na sociedade brasileira do período, marcada pela desqualificação do corpo como indivíduo, reproduzindo uma condição de mercadoria e pessoa sem inserção na sociedade. Nesse sentido, reafirma-se a condição de objeto, agora como postais para o mundo europeu. Esse é o caso da fotografia de negros no século XIX.

A imersão na visualidade produzida sobre os negros no período da segunda metade do século XIX, a partir da fotografia, e em torno de todo o discurso racializado com o qual ela dialoga é estabelecer um marco de referência para ampliar os sentidos do

significado da transgressão proposta pelas imagens de Verger sobre o negro. Assim, suas séries imagéticas serão uma ruptura com a representação dominante no Brasil. O rompimento será completado pelo próprio amálgama cultural de origem de Verger. A inversão entre mercadoria e sujeito trazida por suas imagens ganha visibilidade com a confrontação do olhar que o antecedeu. Tal dimensão está para além de questões técnicas e se insere no próprio desenho do olhar e do ver.

1.4 O Século XX e a definição de novos olhares sobre os negros

O século XX, especialmente a partir da década de 1930, encontrará o Brasil na busca de um novo discurso sobre as relações raciais e na construção de um ideário sobre os negros não mais como escravos ou inferiores, mas como trabalhadores. Na segunda metade do século a fotografia reordena a linguagem sobre a população negra, inserindo elementos culturais na referência de um novo olhar que integra e dá fisionomia à cultura nacional. Dois grandes exemplos desse novo olhar são os fotógrafos Marcel Gautherot e José Medeiros.

A década de 1930 e as mudanças políticas no país implicam em novo ordenamento das relações sociais e de poder e se articulam a uma expansão urbana e pela maior complexidade das relações sociais em um ambiente da pós-abolição e ascensão de novos segmentos da elite branca ao poder político. Esse ambiente aprofunda-se e radicaliza-se nas décadas seguintes e se articula a diferentes movimentos na Europa, que já vive uma maior maturidade da urbanização e da expansão de uma sociedade moderna, centrada no ritmo das máquinas e da perspectiva de consolidação de um mercado global e, assim, multiplicando as possibilidades da vida, de acesso a diferentes mercadorias, de multiplicação de horizontes e na percepção de invulnerabilidade das construções humanas nesse novo período da modernidade.

As imagens de Marcel Gautherot tiveram grande impacto sobre a construção da cultura visual no Brasil. Ele foi um dos fotógrafos que publicaram na Revista O Cruzeiro, como José Medeiros e Pierre Verger. Ele traça, com sua câmera fotográfica um desenho sensível dos setores populares, retratando negros, ao longo da construção de sua obra imagética. Com uma sensibilidade de quem quer, efetivamente, ver o outro,

Gautherot produz a aproximação de sua lente das ruas, das cenas cotidianas, não se restringe à documentação, mesmo com a perspectiva do fotojornalismo que acompanha sua produção. Ele lida com a imaginação, representando cenas que falam da condição humana de seus personagens. Na análise de Segala:

Com formação em arquitetura, como já comentou minha colega Heliana Salgueiro, o fotógrafo busca nas paisagens, nas comemorações e na vida cotidiana, na história vivida das ruas, o equilíbrio minucioso das formas, o jogo com a profundidade de campo e o movimento, o registro calculado das luzes. Previsualiza o momento particular em que as disposições do quadro sintetizam como trama gráfica e representação o acontecimento (SEGALA, 2005, p. 74).

Marcel André Félix Gautherot nasceu em Paris, em 1910, em uma família de operários. Provavelmente por sua origem dedica-se muito cedo à aprendizagem na arquitetura. A formação é um dos caminhos para essa população para alcançar novos horizontes em uma sociedade que exige a inserção no mercado como condição de sobrevivência. Estudou na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs onde manteve, precocemente, contato com movimentos de linguagens e concepções arquitetônicas de renovação como o Bauhaus e com as obras de Le Corbusier sem, no entanto, completar sua formação na arquitetura.

Experimenta também a efervescência cultural parisiense, mantendo ligações com diversos intelectuais do período, colaborando com o Musée l'Homme, dedicando-se à fotografia, que o vincula à museografia e à etnografia, e com Alliance Photo, assim como Verger. Essa experimentação garante a ele uma apurada formação cultural, associada à experimentação técnica que irá garantir a construção de um olhar atento à forma e suas simetrias e ao homem, como criador e como personagem. Essa percepção ampliada da forma e do homem marca seu olhar na construção de suas fotografias. Da formação arquitetônica desenvolve-se seu interesse pela ocorrência da luminosidade e suas possibilidades para desenhar formas, espaços e volumes pela ocorrência dos contrastes e na definição das cores e tons.

A formação etnográfica e o olhar fotográfico do outro traz Gautherot para o Brasil em 1939. Também ele, como Verger e Caybé, relata que a leitura do romance de

Jorge Amado, *Jubiabá*¹⁵, foi decisiva na definição de seu interesse para conhecer os trópicos em terras brasileiras. Esse olhar curioso resultará em sua permanência no país até sua morte, em 1996. O encantamento pela luz que, em suas variações define a forma, e pelo céu que dá a intensidade cênica para as imagens encontraram nas terras tropicais a intensidade que o leva a repatriar-se por vontade própria. No Brasil constrói sólidas relações com intelectuais como Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade e uma inserção com os arquitetos Oscar Niemayer, Lúcio Costa e com o paisagista Burle Marx, com quem manteve importante parceria, ilustrando diferentes publicações sobre o mesmo.

A contribuição de Gautherot à afirmação de uma política de preservação do patrimônio histórico foi relevante, colaborando com o ainda SPHAN, Serviço Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, hoje Instituto, e com o Museu do Folclore. Seu olhar inquieto em busca das formas e da relação dos homens com essa o levaram a fotografias que se relacionam ao patrimônio arquitetônico, ao povo, em diferentes regiões e situações e às paisagens naturais, tinha a predileção pelo litoral, o mar e as margens de rios.

Em sua viagem artística pelo Brasil ele estabelece parâmetros que contribuirão para o reconhecimento do negro e do indígena na complexidade de suas vidas e na diversidade de ações e possibilidades de atuação na sociedade brasileira. Tal contribuição está vinculada aos referenciais estéticos e humanistas do início do século XX europeu. A organização da Alliance Photo, que articula internacionalmente o fotojornalismo a partir de uma visão de vanguarda é um dos elementos dessa construção.

¹⁵ O romance *Jubiabá*, de autoria de Jorge Amado foi publicado pela primeira vez em 1935 e foi traduzido para diversos idiomas e tem, no Brasil, várias edições. A partir da temática do cotidiano dos setores populares da cidade de Salvador o autor produz uma leitura crítica da hierarquia social no país, em especial em sua configuração baiana, em sua dinâmica específica. O romance tem como protagonista Antônio Balduino, que mantém relações de proximidade com o imaginário babalorixá *Jubiabá*, que dá nome ao romance.



Figura 16 – Marcel Gauthier, Barqueiro, c. 1945, 1950.

A imagem logo acima, figura 16, evidencia um de seus temas, o negro. Em uma imagem, sob o modelo de retrato é possível ver o rosto em detalhes. A expressão é de quem pensa o mundo. O olhar está entre quem se deixa ver e quem se esconde, marcado pela sombra do chapéu, de palha, já marcado pelo uso, com pontas que já se desfizeram do traçado original. Na boca um cigarro, branco, que contrasta com o rosto negro, revelando os contornos da boca. A sombra que se projeta do chapéu pelo lado direito do rosto, tem uma correspondência em outra que marca o pescoço pelo mesmo lado, também realçando a parte desse que está sob a luz. Há uma sensação de perceber a textura da pele negra, que ganha com isso intensidade e brilho pelo jogo dos contrastes da luminosidade. O enquadramento do close frontal dá destaque ao rosto de um homem negro, que é revelado em sua vida, em comportamentos, o chapéu, o cigarro nos dão pistas sobre a vida desse personagem, dando-lhe vida, atribuindo-lhe centralidade.

Dos fotógrafos analisados José Medeiros é o brasileiro mais significativo do século XX. Ele é nordestino, do Piauí, e nasceu em 1921, sendo o mais novo dos três, Gauthier, 1910 e Verger, 1902. Muito jovem, com apenas doze anos de idade, envolve-se com a fotografia, resultado de sua relação com o pai, um fotógrafo amador,

trazendo para sua obra a experiência de uma vida marcada pela dimensão das dificuldades de uma região pobre do país. Esse traço de proximidade da vida da população de setores populares e a capacidade de envolver-se com a diversidade de realidades nacionais definem o perfil da obra de Medeiros, que está, hoje, sob a guarda do Instituto Moreira Salles.

A linguagem abasileirada ou, conforme Glauber Rocha, nordestina, marca pela busca de uma luz natural para suas imagens. Para além da luminosidade, os enquadramentos de Medeiros valorizam a percepção do movimento, dando vida às imagens que produz. A relação entre o movimento e a percepção de estado de vida no objeto é sempre fundamental, tanto que se usa a expressão inanimado para designar os objetos estáticos, sem vida. Assim como Gautherot, transfere-se para o Rio de Janeiro no ano de 1939, certamente na expectativa de encontrar horizontes de vida no mais importante centro urbano do período, a capital da república. Essa atração de um centro urbano, centro político do país, que nos anos de 1940-1950, já vivendo o crescimento urbano e produzindo a imagem de “Cidade Maravilhosa” produz um processo de glamourização da cidade, que será representado por ele em sua obra.

A construção de tais referenciais estéticos marcará seu espaço e relevância no fotojornalismo brasileiro. Aos 25 anos, em 1946, será contratado pela revista O Cruzeiro e inicia uma carreira de grande sucesso e significado na produção de imagens. Esse semanário teve profunda influência no país, sendo o de maior circulação no país nas décadas de quarenta, cinquenta e sessenta do século XX. O próprio Medeiros nos dá uma dimensão da importância em ser repórter no semanário em depoimento, em catálogo de uma de suas exposições, a comemorativa de seus cinquenta anos de trabalho: “Um fotógrafo da revista era tão famoso quanto é hoje um galã da Globo, cheguei a dar autógrafos na rua. O pessoal ficava vidrado pelo fato do cara ser de O Cruzeiro.”

A importância da revista, iniciada em 1928 por Assis Chateaubriand, foi enorme ao longo de décadas, contribuindo para definir a memória visual do país. O Cruzeiro inaugura, no Brasil, o modelo dos semanários que têm na combinação entre imagem, fotografias e texto, seu principal elemento informativo. Além desse aspecto, sua ampla circulação em todo o território nacional atribui-lhe a abrangência para estabelecer, a partir de sua linha editorial, profunda repercussão sobre o sentido estético, afirmando a

visibilidade que irá referenciar diferentes setores da população. Em toda a sua trajetória alimentou uma dimensão de veículo da modernidade no país, seja em sua programação visual, estimulando inovações gráficas, dando ênfase a grandes reportagens, que buscam dimensionar a nação, seja em sua temática, desde a valorização da modernização do Rio de Janeiro, à industrialização do país ou construção de Brasília.

Em toda sua história, a revista deixou de circular em 1975, sempre manteve uma linguagem dinâmica, marcada pela diversificação de temas que atrai o público urbano, para quem era dirigida. Assim desde o encantamento com a vida de astros, até os norte-americanos, lembre-se da importância do cinema nesse momento da vida nacional, até o elogio da verticalização do espaço urbano e de novas tecnologias, que aproximavam o Brasil do mundo desenvolvido, industrial e, portanto, moderno. Em suas páginas também se encontram reportagens que buscam afirmar uma imagem da nação, de reconhecer a cultura de seu povo. Esses aspectos evidenciam o projeto de modernidade que orientou os Diários Associados sob o comando de Chateaubriand, o Chatô.



Figura 17 – José Medeiros, 1954, Rio de Janeiro.

Na fotografia acima, figura 17, aparece uma família de negros em uma celebração cívica. O olhar que percebe a constituição de laços afetivos, estruturados socialmente, humaniza a figura dos personagens. Há um sentido de comprometimento, de assumir uma linguagem imagética que amplie o reconhecimento social dessa população. A imagem é marcada pela luminosidade, o branco do vestido das crianças, acompanhadas pela meia e, ainda a calça branca do personagem masculino, que parece ser o pai, dão relevância à figura negra das meninas, que olham com curiosidade para o momento. Esse olhar de interrogação, de quem participa do processo dá destaque às suas figuras. Sobre a definição de temas de seu trabalho o próprio Medeiros posicionou-se:

[...] a fotografia tem, aliás, como tudo, uma função política. A fotografia não conta necessariamente o real, pelo contrário ela pode mentir pra burro. A pessoa por traz da câmera pode mostrar o que quiser, como quiser. Eu por exemplo, para não defender interesses do patrão, do governo, saía pela tangente fazendo reportagens sobre negros e índios (MEDEIROS, 1986, p. 17).

Ao negar as relações com o poder e fazer uma opção pelos setores social e culturalmente excluídos Medeiros revela em sua representação imagética uma empatia por seus personagens, como os da fotografia acima, revelados em seu cotidiano, em relações familiares. Na mesma imagem é interessante perceber o sentido dos olhares dos adultos, que estão em diferentes direções, como quem investiga a cena de seu entorno, os acontecimentos do momento que se desenvolve. Ao mesmo tempo essa diferente combinação de olhares dá um sentido de movimento à cena, a cabeça que se move para apreender o conjunto de movimentos que se desenvolvem ao fundo, marcado por um grande número de pessoas. Essa combinação é que dá o sentido de sujeitos que se colocam no mundo, que definem percepções. Esse conjunto de características humaniza, dá sentimentos e possibilita a afirmação de uma empatia de quem vê a imagem.

Em 1951, na edição de 15 de setembro, José Medeiros publica uma polêmica reportagem com Arlindo Silva, *As Noivas dos Deuses Sanguinários*, na revista O Cruzeiro. Algumas semanas antes a revista francesa *Paris Match* havia publicado a reportagem *Les possédée de Bahia* e, segundo Tacca (2003), José Medeiros decide produzir um material visual que falasse sobre o tema, mas para o próprio país. A reportagem teve grande repercussão, considerando a tiragem e influência da revista, a maior do país. A trajetória de produção teve grande rejeição nas casas mais tradicionais de Salvador, sendo aceita por uma mãe de santo menos influente e que recebeu os

recursos financeiros para ajudar na obrigação¹⁶, conjunto de cerimônias que marcam a iniciação dos adeptos, das iaôs¹⁷ fotografadas.

Em texto dedicado à reportagem Fernando Tacca (2003) analisa a trajetória de sua construção, o ambiente em que foi produzida, sua importância e as consequências para os personagens envolvidos. Com base numa reflexão entre imagem e antropologia perceber as motivações da produção das imagens e situar os atores representados, além de seu processo de circulação é significativo para a compreensão do discurso que se apresenta no ato de fala que representa a fotografia, em sua multiplicidade de sentidos, tempos e sensações. Ao se aproximar do objeto de sua narrativa ele sinaliza:

O que me atraiu de imediato no conjunto de 60 fotografias foi o olhar inserido na complexidade do ritual e a forma como o fotógrafo realizou as imagens, com proximidade e consentimento. A objetividade no enquadramento com contextualização dos momentos importantes do ritual condensa, principalmente, os detalhes sobre o corpo como suporte ritualístico (TACCA, 2003, p. 148).

Ao analisar o processo e situar a diferença entre a reportagem de José Medeiros e Arlindo Silva para a publicação de um livro, que não terá a mesma circulação ou impacto sob um público mais amplo, não exigindo o mesmo tratamento “sensacionalista”, Tacca indica:

Os formatos de apresentação de material etnográfico nos meios de comunicação de massas e suas decorrentes consequências com a invasão do olhar leigo, *voyeur* e massificado, muitas vezes preconceituoso e induzido pela mídia em relação às cerimônias e rituais tradicionais de culturas locais não globalizadas, produz significações descontextualizadas muitas vezes pejorativas e elevadas ao campo do exótico e da humilhação. Entretanto, as mesmas imagens de cunho sensacionalista veiculadas por mídias populares, quando descoladas do contexto jornalístico, reencontraram seu referente vivificado no seu intrínseco valor etnográfico, com todas as consequências desastrosas que acarretaram (TACCA, 2003, p. 158).

O contexto que articula fotografia e candomblé, além de elementos midiáticos, é marcado por processos de tensão e conflitos, seja pelo marcado entre as casas e a

¹⁶ A expressão obrigação refere-se ao processo de iniciação no candomblé, composto por um conjunto de cerimônias que prepara o indivíduo para o transe com o orixá. Com diferentes características esse processo é reproduzido periodicamente, após um ano, três e sete, quando o iniciado passa a uma nova posição hierárquica.

¹⁷ Nome dado aos iniciados até completar os sete anos, quando passam a denominar-se *egbomi*, ou irmão mais velho.

sociedade exterior, tendo na imprensa, nesse caso o elemento mediador, seja pelos diferentes leituras que os terreiros têm como a fotografia e os instrumentos de construção de sua memória. Coster (2007) ao apresentar sua dissertação de mestrado explicita um aspecto importante da questão:

Não obstante, devido à própria dinâmica desta religião uma série de impedimentos se colocam frente ao registro fotográfico dos ritos e festas. Os sentidos destes interditos, em contraposição à constatação da existência de alguns importantes registros de festas e rituais publicados pela mídia, divulgados em livros, exposições e, mais recentemente, na internet, são o tema principal desta dissertação (COSTER, 2007, p. 09).

A reportagem de Medeiros e de Arlindo Cruz expõe uma contradição para as casas de candomblé, por um lado a necessidade de guardar seus segredos, o saber mágico que atribui autoridade e que expressa a força de um terreiro; por outro assegurar, pela divulgação do terreiro, o reconhecimento e legitimidade social. A relação proposta por Coster entre os interditos, que se apresentam em diferentes formatos nas casas e o farto material disponível em diferentes suportes imagéticos sobre o candomblé, apresentam essa contradição. As imagens de Medeiros recolocam essa fronteira, pois registra e representa a entrada em lugares proibidos para os não iniciados, para o mundo exterior e coloca o perigo aos segredos, que fortalecem a representação social sobre o mundo mágico, onde o mistério é fundamental para afirmar o poder.

A interpretação dessas dimensões de conflito está mediada pelos aspectos de normatização espiritual dentro das casas, do efetivo poder exercido pelos orixás na definição dos comportamentos e regras que devem reger o envolvimento de toda a comunidade com a casa, em todos os níveis hierárquicos. A multiplicidade de respostas será evidente e novamente Coster aponta que:

A fotografia está presente no candomblé de várias formas. Há terreiros que a incorporam como registro da memória dos acontecimentos religiosos, outros a incorporam como objeto afetivo capaz de mediar emoções vivenciadas, outros que a rejeitam, parcial ou totalmente, alegando que ela corrompe o espaço sagrado dos rituais (COSTER, 2007, p. 9)

Há aqui a explicitação de uma confrontação entre modernidade e tradição. O ambiente do século XX, tendo a afirmação de um padrão de vida marcado pela lógica da imagem fotográfica como dimensão e reprodução do real e de uma ampla percepção do mundo dentro do campo da visualidade, com uma certa saturação de imagens, produz a

perspectiva de legitimação para as casas de candomblé a partir da elaboração de uma imagem sobre si mesma. Entretanto, o segredo que deve marcar o espaço do sagrado impede, em muitos momentos, que essa possa ser feita. Tal contradição, no caso das fotografias de José Medeiros, provocaram uma enorme polêmica sobre o trabalho do fotógrafo, como também reservas às práticas ritualísticas da mãe de santo que deixou-se ver em momento tão sagrado e, portanto, invisível aos não iniciados.



Figura 18 – José Medeiros, 1951, Salvador.

A imagem acima (figura 18) tem grande impacto visual. Uma mulher apresenta-se com o rosto e o corpo recoberto por sangue e penas. A inclinação de sua cabeça e os olhos fechados leva à percepção de que não está em sua normalidade racional. Na

fotografia predomina um tom de claridade que acentua e dá destaque ao sangue e às penas, que apresentam contraste com o branco que predomina no entorno. Essa intensidade dramática da imagem confere relevo e profundidade ao momento apresentado e revela o aspecto de sacralidade que é abordado. Certamente o distanciamento do autor com o candomblé, por um lado e por outro o aspecto de segredo que envolve a cerimônia dão o tom da polêmica que acompanha a reportagem, que a imagem acima compõe.

Assim, o olhar do século XX já tem variações maiores sobre o corpo negro e suas práticas culturais, buscando compreendê-los em suas complexas relações e estabelecendo uma nova imagem. Inserido nesse processo deve-se considerar a busca de afirmação de uma sociedade mais urbanizada, que estabelece na definição de uma classe de trabalhadores como centrais na construção da nação.

CAPÍTULO 2 - SOB AS LENTES DE PIERRE VERGER: DESLOCAMENTO, CORPO E SACRALIDADE

2.1 Experiências do Ocidente e o olhar sobre o Outro: trajetórias de Verger

A aproximação com a obra de Verger foi acompanhada de uma sensação, a de encantamento diante da beleza das fotografias, o equilíbrio pulsante entre luz e sombras, a apreensão que valoriza homens e mulheres negras. Por outro lado uma interrogação aprofunda-se para o leitor sobre seu olhar. Como um europeu, que se origina da elite francesa integra-se tão profundamente às paisagens que sua câmera tateia e acaricia? Que desejo tão intenso o leva a buscar se desinstalar de seu referencial civilizatório e à adoção de um novo país, de iniciar-se no culto de ifá, tornando-se babalaô¹⁸ e de escolher a imagem e não a escrita como instrumento fundamental de sua fala, de afirmação de seu diálogo com seu mundo?

Essa inquietação impõe um sobrevoo em sua trajetória, num exercício de aproximação curiosa, a busca de sinais que apaziguem a pergunta e produzam o sentimento de explicar, ainda que se saiba que essa é apenas uma sensação. Assim, esse personagem histórico nasce como Pierre Edouard Leopold Verger em Paris, no ano de 1902. Os trinta primeiros anos a família Verger insere-se ao que se poderia chamar de setores médios da população parisiense, proprietários de uma gráfica, vinculados a uma cultura erudita e ocidental. Esse ambiente será apreendido por Verger em outra dimensão:

Nesse meio, tinham me ensinado que havia duas categorias de pessoas. Aquelas cuja amizade era desejável cultivar, por representarem um capital-relação, e aquelas cujo convívio e ligações

¹⁸ Nome dado ao sacerdote que, após iniciação própria, pode manusear o opelê-ifá, o inkin e o jogo de búzios para consultar os orixás sobre o destino dos humanos. Com base numa mitologia própria, eles identificam os odús, caminhos, e o significado para a vida das pessoas. Os jogos são regidos por Ifá, um dos orixás do panteão dos iorubás.

deveriam ser desencorajados, devido ao pouco proveito, moral e material que delas poderia esperar (VERGER, 2011, p. 15).

É evidente uma reserva de valores às referências com que analisa a sociedade parisiense e certamente o modelo civilizatório ocidental. Aqui ele afirma seu distanciamento com o padrão de sociabilidade proposto, ou ao menos com sua percepção sobre tal arcabouço. Ele lê a sociedade em que viveu como marcada pelos interesses materiais. Deve-se destacar o uso das expressões “capital-relação” e “proveito”. Elas são sinalizadoras de uma leitura crítica, que ele irá subverter em sua trajetória de vida após os trinta anos. Verger transgride esse padrão de relações, em diferentes momentos, como quando é iniciado nos segredos da comunicação com os Orixás, nada menos proveitoso para estabelecer capital-relação do que dominar um conhecimento divinatório. Ele irá negar sua origem ao escolher uma nova “pátria”, ao mudar-se para Salvador e aqui refazer-se, reinventar-se.

Além da formação familiar, de uma matriz burguesa no sentido tradicional dessa compreensão, em que as relações deveriam ser estabelecidas com base na posição social dos indivíduos, fortalecendo laços produtivos, como anteriormente apontados, ele teve uma educação escolar que reforçava esses valores. Como o Colégio Janson de Sailly e o Liceu Bréguet, sendo expulso das duas instituições por indisciplina. Verger explica e, portanto, compreende seu afastamento da seguinte forma:

Porque nunca tomei muito a sério o que as pessoas tomavam a sério, e isso me fazia ter uma atitude irônica que desagradava aos professores. Quando eu estudava no liceu, cultivava-se o desprezo pela gentalha e eu tinha mais simpatia por esse pessoal. Talvez seja por uma necessidade de afirmação, já que eu era o terceiro filho (CARVALHO, 1992, p. 7).

Essa preferência pela “gentalha” ele irá demonstrar ao longo da vida, preferindo conviver e fotografar essa população em todos os continentes. Ao mesmo tempo será também a tais setores que destinará sua vida intelectual, procurando conhecer como vivem e como se reconhecem no mundo, especialmente a população da Bahia, mais especificamente de Salvador e em seguida dos abasileirados da África e de diferentes comunidades africanas entre os fon e os iorubá. Em que pese seu baixo rendimento escolar e sua atitude de tensionamento com as autoridades institucionais, sua formação demonstrou-se sólida e ancorada no autodidatismo, sustentado por uma intensa relação

com a leitura. Desde muito jovem gostava de livros de aventuras e viagens, talvez um refúgio de sua inadequação à dinâmica social em que viveu.

Entretanto é pouco crível que essas relações e conflitos tenham se estabelecido em função de seu comportamento de filho caçula. Verger tinha dois irmãos mais velhos, o que exigiria dele a necessidade de afirmação. O que parece mais aceitável é que sua inadequação tenha sido percebida pelos atores de instituições rígidas quanto à obrigatoriedade de enquadramento diante das regras sociais. Nessa relação de exclusão pela sua negativa em aceitar, é que se produz a necessidade de exclusão da vida escolar. No entanto, o caráter reservado do próprio Pierre Verger e das limitações de registro das instituições escolares não é possível aprofundar uma análise desse processo. O que se afirma é sua dificuldade em viver dentro dos padrões definidos para sua experiência no mundo europeu e a construção de uma negativa da sociedade parisiense em seus padrões de moralidade e hierarquização das relações sociais. Sua trajetória o conduz para ser expulso não apenas das escolas que experimentou, mas da própria percepção da França como sua pátria, espaço de identidade e reconhecimento.

A impossibilidade de conviver com outros setores sociais na escola levou Verger a buscar no serviço militar em 1922 um caminho para conhecer outras dimensões da sociedade em que vivia e não conseguia acessar. Em outra entrevista para o jornal Folha de São Paulo, em 1996, ele irá se posicionar sobre o período:

Quando fiz o serviço militar, poderia ter tido uma primeira oportunidade de entrar em contato com gente diferente. Porém, tive vários amigos do liceu de igual idade, que serviram no mesmo regimento de radiotelegrafia, e acabamos formando o mesmo grupo da vida civil. Então, perdi essa ocasião de entrar em contato com um meio social diferente do meu (CRAVO NETO, 1996, p. 1).

No mesmo texto Verger afirma o esvaziamento com que lidava com sua trajetória de vida até aquele momento. Essa rejeição, marcada por uma inadequação a espaços de socialização tão significativos como a escola, acompanhou-o em todo o período e marcou uma relação de pouco valor à sua própria vida. Verger foi expulso das duas escolas em que estudou. Via o mundo a partir de uma lente de poucas esperanças, articulando-a como algo sem horizonte e compreendendo a maturidade e a velhice como um fardo. Em sua autobiografia fotográfica aponta:

No dia 4 de novembro de 1932, tomei, sem grande convicção, aliás, uma curiosa decisão. Chegava, naquele dia, ao meu trigésimo aniversário, e a ideia de envelhecer me era bem desagradável. Achava que a idade de quarenta anos era o limite extremo aceitável para evitar tornar-me um velho caduco. Dizia a mim mesmo que deveria me suicidar caso ainda estivesse vivo em 4 de novembro de 1942 (VERGER, 2011, p. 15).

As relações familiares de Verger são marcadas pela morte, primeiro do irmão, Louis, em 1914 aos quatorze anos e, no ano seguinte, seu pai, Léopold Verger, aos cinquenta e dois anos de idade e posteriormente o irmão mais velho Jean Verger, no ano de 1929, aos trinta anos e finalmente a mãe, Marie, em fevereiro de 1932. Assim, Pierre Verger irá completar seus trinta anos, já sem nenhuma das pessoas de seu núcleo familiar. Essa proximidade com a morte é uma permanência em um longo período de sua vida, todos os familiares com quem convivera morrem num período de dezoito anos, iniciado quando ele tinha 12 anos de idade e antes de completar os trinta estará sozinho. Deve-se registrar que esse núcleo o referenciou, sendo o pai distante, mas rígido, a mãe presente e respeitável e o irmão mais velho, por quem ele alimentava uma admiração e tinha como referência, segundo Le Boulter (2002, p. 51), “o achava brilhante, o amava, e o admirava, tinha tentado por força de o asceticismo erigir em si mesmo um contra-exemplo, em vão”.

Finalmente morre a mãe, 1932, ao que parece a pessoa responsável pela construção familiar, pela articulação das relações, ancoradas em preceitos da sociedade burguesa no processo educativo de Pierre Verger. É ela que está presente na fotografia que ele guarda de sua infância, ao lado de seu três filhos. Pode-se considerar, que a perda de dois filhos, um aos quatorze e outro aos trinta, tenha marcado sua relação com o último filho vivo, aprofundando vínculos e estabelecendo uma forte presença de Marie na vida de Pierre. Nesse sentido, Pierre Verger irá afirmar:

Quando da morte da minha mãe, uma excelente pessoa, rompi com meu meio familiar. Eu não tinha mais nenhuma razão para ter esta espécie de dignidade aparente. Em 1932, parti a pé pelo *Midi* – onde já havia gente demais – depois pela Córsega (VERGER, 2002, p. 52).

A dimensão da dignidade aparente é bastante clara, mas qual efetivamente o Pierre Verger que se escondia numa vida de jovem dândi, que, apesar das reservas apontadas posteriormente, passeava com seu *Almicar grand-sport* pelas ruas de Paris. Essa dimensão pouco clara da vida de Verger, poderá ser pouco esclarecida, considerando a reserva com que falava de sua vida pessoal. Por outro lado é importante

destacar que seu principal relato autobiográfico, *50 Anos de Fotografia* (2011), já é marcado pelo reconhecimento de si desenhado pela afirmação de um novo personagem, pela construção de um novo pertencimento e, portanto, por uma nova identidade. Entretanto, seja em seu silêncio, seja pela sua obra fotográfica, pode-se especular sobre um aspecto de sua percepção de mundo, a afirmação de sua orientação sexual ancorado, no mínimo, por uma forte duplicidade no desenho de seu desejo.

Verger, francês que se radicou em Salvador, morto aos 93, em 1996, foi um dândi parisiense que primeiro mergulhou na cultura africana no Bal Nègre, cabaret frequentado por imigrantes da África e do Caribe que foi o epicentro das vanguardas estéticas na cidade-luz nos anos 1920 (MARTÍ, 2015).

Em tese em que discute os primeiros trinta anos da trajetória de Verger, Rolim (2009) aponta o diálogo dele com uma articulação de artistas revolucionários como elemento que centraliza sua nova busca de horizontes de vida e de sua viagem ao Taiti. A autora após analisar as relações entre Verger e o grupo de esquerda, organizado em torno da AEAR (Association des Écrivains e Artistes Revolutionaire) indica a aproximação desses com a linguagem do surrealismo e como Verger consolida sua decisão de buscar as suas rupturas a partir das relações com o grupo dos “infrequentáveis”.

Já apto a manusear sua “Rolleiflex”, Pierre Verger projeta sua primeira tentativa, segundo seu próprio relato, de se livrar de seu passado decente e burguês. Para tanto ele embarcou com destino à Polinésia Francesa, no mesmo navio que seus amigos, Roger Parry e Fabien Loris, haviam antes feito a travessia em 1831. (ROLIM, 2009, p. 99)

Certamente esse aspecto é fundamental para a constituição do referencial estético de Verger, que se alimenta desde jovem das peças gráficas produzidas pela gráfica do pai e todo o processo que se desenvolve para chegar-se às peças. Entretanto, é o próprio Verger que aponta, após sua viagem a Rússia seu desencantamento com os referenciais que marcam o horizonte revolucionário. Ele mantém uma visão de mundo humanista, de relação com os diferentes, mas não alimenta uma perspectiva política ou artística alinhada com tais horizontes. É na própria reação e negação de sua formação familiar e educacional que ele se posicionará. Em suas memórias Verger analisa sobre seu caminho em relação às viagens:

Procurava meu caminho fora da estrada traçada pela minha família e, por um momento, acreditei que conseguiria satisfazer minhas aspirações

adotando uma linha de conduta e atividades ditadas por um movimento extremista, antiburguês. Tive a curiosidade de visitar a Rússia. Quando voltei dessa viagem, percebi que a solução procurada não consistia em fazer sistematicamente o contrário daquilo que minha família esperava de mim. (VERGER, 2002, p. 16)

A fotografia abaixo (figura 19) é de Pierre Boucher, fotógrafo e amigo de Verger, que lhe ensinou o ofício e abriu o horizonte e caminho para a reinvenção que ele fará de si mesmo. Foi tirada durante a primeira viagem que ele faz após a morte da mãe, apenas três meses depois. Com a companhia do amigo ele faz uma caminhada até Córsega, completando 1.500 km. Na imagem vemos Verger exibindo-se ao olhar do amigo, a exposição do corpo é marcada por uma enorme liberdade, pouco conhecida no mundo em que tinha vivido até então. Essa percepção fica mais clara quando vê-se ao fundo o mar, ele está no limite entre areia e água, esse elemento de fronteira, como quem caminha para um novo espaço, um novo elemento que redefine a vida. As ondas, o borbulhar da água imprime a sensação de movimento. Ao mesmo tempo, um mar tranquilo indica um caminho de tranquilidade, de calma.

A forma como Verger é visto por Boucher parece falar muito de seu momento. Ele usa uma tanga bastante reduzida. Há uma evidente contradição com os trajes pressupostos para homens respeitáveis. A perna direita levemente dobrada, acentuando uma posição informal. Há uma beleza clássica no desenho apresentado do corpo masculino. A fotografia é um elogio e expressa uma dimensão de quem se recoloca diante do mundo. Há um detalhe visível, Verger usa seu óculos arredondado, certamente pela necessidade de ver melhor, mas que expressa além de ver, como exercício físico, a busca de ver o mundo, além de ser um elemento da racionalidade, da capacidade de olhar e interpretar.

Antecede as viagens a experimentação de uma vida vinculada a movimentos de contestação da sociedade burguesa, marcados pela experimentação de linguagens estéticas, mas inserido em um conjunto de ideias de afirmação de novos padrões de socialização no mundo ocidental. Essa experimentação, associada à convivência com a empresa gráfica do pai, incluindo o período em que lá trabalhou, foram fundamentais para a constituição de um repertório estético e de valores para o período em Verger lança-se à aventura de ver o outro e de fazer uma aproximação tão sistemática que se confunde com ele.

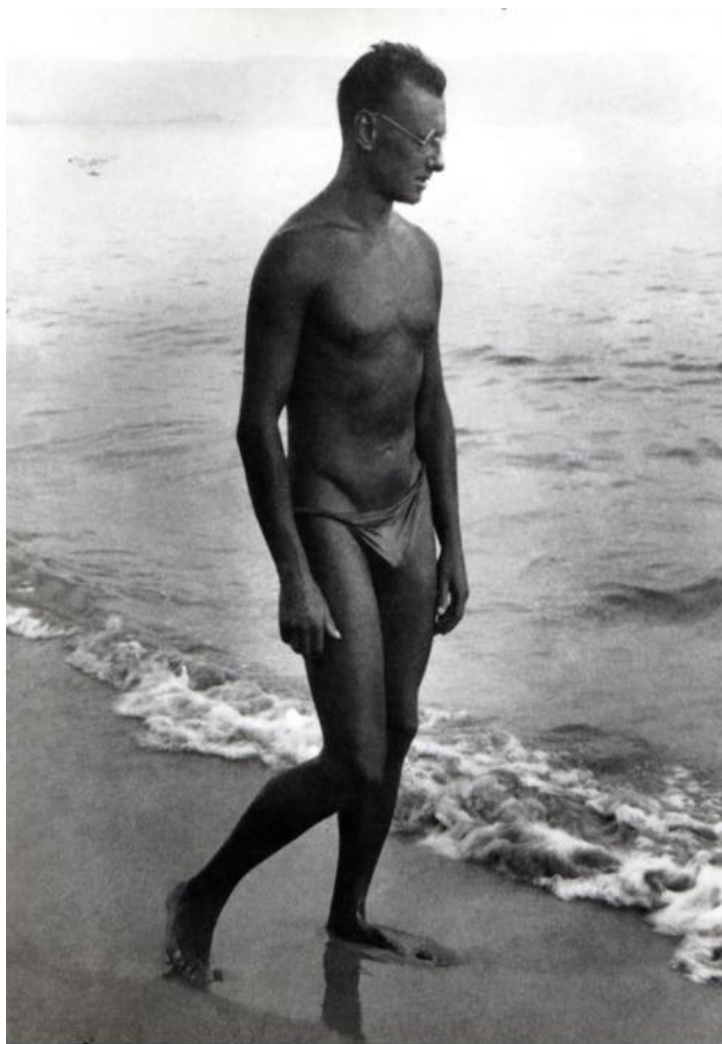


Figura 19, Pierre Boucher, Pierre Verger na Córsega, 1932, Córsega.

Destaca-se, aqui, sua convivência com a *Bande À Prévert*, composta por diferentes artistas de vanguarda e orientação política à esquerda, que constituiu o grupo de teatro Outubro, onde ele cria relações mais próximas sobre novos códigos de comportamento, exercitando maior liberdade de ser como se entendia, a partir de seus desejos. Além dessa experiência, no mesmo período, ele conhece Maurice Baquet e Eugène Huni¹⁹, de quem se torna muito amigo e vai morar junto. Outro aspecto que

¹⁹ Esses são amigos da fase em que Verger inicia a flexão nas suas relações de amizade e sociais, após o período em que sua família entra em falência e morrem todos os parentes de seu núcleo familiar. Com os dois, em particular, ele manteve uma relação de muita proximidade, pois chegou a dividir apartamento na cidade de Paris.

marca o período de experimentações de Verger são as atividades físicas, seus novos amigos praticam esportes.

Se as primeiras viagens não respondem às expectativas de Verger a que o levou ao Taiti será definitiva na trajetória de sua vida. Entretanto sobre ela pairam dúvidas sobre o que motivou a viagem. Sobre esse aspecto Nóbrega aponta:

Em meio àquela agitação intelectual e artística, o coração de Verger batia mais forte quando pensava no amigo Huni na Polinésia. Durante o tempo em que viveram juntos – ele, Huni e Baquet -, Verger se encantou, profundamente, com o jovem pintor suíço. Tão profundamente, a ponto de largar tudo naquele momento e mudar o rumo de sua vida ao embarcar para aquele arquipélago do Pacífico, na quarta classe do cargueiro Ville de Verdun. Segundo Baquet, o pintor Eugène Huni havia vendido tudo o que tinha em Paris e partido para o Taiti. Fora viver numa pequena ilha Rurutu (NÓBREGA, 2002, p. 49).

O indicativo da autora é claro acerca da relação afetiva entre Verger e Huni. A coincidência entre as novas relações estabelecidas, a recente morte da mãe, impondo a perda de toda a família, que foi antecedida pela falência da empresa montada pelo pai e o envolvimento com Huni redefinem os próprios horizontes dele. A experiência de estarem juntos já havia ocorrido em Paris e o amigo Baquet confirma essa interpretação, em depoimento dado a Nóbrega anos depois, quando já tinha completado seus noventa anos:

Entre nós, vou fazer uma pequena confidência: desconfio um pouquinho, porque a gente se entendia muito bem do ponto de vista da camaradagem, mas tenho a impressão de que Pierre Verger tinha uma fraqueza por Eugène Huni. Porque é preciso explicar sua súbita partida para o Taiti. Não havia razão (NÓBREGA, 2002, p. 49).

Ao falar de sua primeira grande viagem, a do Taiti, suas lembranças e a forma que são tecidas discorrem apenas do distanciamento da família e a busca de afirmar novos parâmetros para sua vida, o texto está todo na primeira pessoa do singular. Após a chegada, Verger após anunciar o encontro com Eugène Huni, passa para o plural, que irá percorrer todo o capítulo sobre o Taiti, onde se destaca a enorme curiosidade da população local pelos amigos, que vivem juntos:

Um amigo de Paris, o pintor suíço Eugène Huni, veio me encontrar nas ilhas. Fomos viver em Moore, a ilha vizinha ao Taiti, e depois em Rurutu, munidos de uma carta de recomendação para a família da esposa de Bob-Dupont (VERGER, 2011, p. 28).

O silêncio do próprio Verger e de Le Bouler, ao escrever sua biografia, sobre sua relação com Eugène Huni, por um lado e, por outro, a afirmação de sua relação com uma mulher que fica grávida é bastante significativo. Não está no texto de Le Bouler qualquer referência à relação de Pierre Verger e Eugène Huni. A biografia ganha ares de relato oficial da vida de Verger, mantendo distância de um debate de grande importância sobre seu prisma de olhar o outro. É significativo perceber a experiência em um mundo burguês de quem tem uma percepção do desejo em sentido tão inverso, pode-se interpretar um profundo sentido de inadequação social, sexual ou culturalmente para a disponibilidade e possibilidade de compreensão do outro.

Outro amigo de Verger, Pascal Martin Saint Leon em entrevista a Silas Martí, em reportagem à Folha de São Paulo, em 23 de fevereiro de 2015, com o título Mostra em SP lança luz sobre a visão homoerótica de Pierre Verger, declarou sobre a relação de Verger com sua sexualidade:

Ele não falava da homossexualidade em público, mas amava fotografar os homens com quem tinha pequenas aventuras. Verger se lembrava de todos os nomes dos homens que fotografou. Seu olhar não era o de um voyeur. Era íntimo, cheio de sensualidade. Cada foto era um momento de amor ou de felicidade (MARTÍ, 2015).

Essa leitura de exercício fotográfico de Verger é indicada por um de seus amigos. Saint Leon é companheiro das inquietantes movimentações de vanguarda europeias e manteve ao longo dos anos uma proximidade com ele. Em 1993 Saint Leon organizou a exposição, Pierre Verger, Le Messenger e publicou o livro, Le Messenger. Na organização da exposição Saint Simon e seu companheiro Jean Loupi Pivin, editores da revista Revue Noir são autorizados a fazerem a seleção das imagens que comporiam a mostra. Há uma afinidade de leitura entre eles e Verger (1993) que no catálogo da exposição afirma:

Eles extraíram 200 clichês entre os 65.000 que eu reuni ao longo de cinquenta anos de fotografia (1932-1982) e que constituem o suporte material da memória que guardo das atividades desse período de minha existência, porque elas foram fixadas com a ajuda de um modo de expressão visual, sem passar pelo crivo do intelecto. Nós concordamos em definir fotografia nos seguintes termos: ‘A fotografia permite ver o que não tivemos tempo de ver, porque ela fixa. E mais, ela memoriza, ela é memória’ (VERGER, 1993, disponível em <http://galeriamarceloguarnieri.com.br/novosite/wp-content/uploads/2015/02/pierre-verger-2015-sp1.pdf>)

Assim, parece claro a proximidade entre eles e a possibilidade de diálogo que se define em comprometimento com temas comuns, o mundo negro africano ou na América e a relação de convivência de trajetórias e experiências que tiveram na experimentação estética, na radicalização de visões sobre o mundo ocidental e na orientação sexual espaços para definir a lente que possibilidade olhar o mundo. Essas ordens de fatores, que Verger elabora na Europa ou defronta-se em si mesmo será definidor na sua percepção sobre a diferença, na possibilidade de estabelecer sua condição de *Le Messenger*, mensageiro entre mundos, do sagrado ao profano, do ocidente ao oriente, entre África e Brasil, entre os homens e os orixás.

Deve-se entender que ao não ser um parisiense, por não poder responder aos padrões de vida e de comportamento estabelecidos pelo padrão burguês, Pierre Verger teve que se reinventar. Entretanto, os padrões eram tão fortemente estabelecidos pelo processo educativo que ele teve que se retirar do mundo europeu, Ocidental, para se refazer, se reconstruir. Claro está, que mesmo a capacidade de compreender o outro, de com ele transitar, não implica na perda de referenciais estéticos e de valores. Assim, racionalmente Verger se vincula a movimentos de vanguarda que fazem a crítica da sociedade burguesa, mas mantém códigos estéticos ancorados em uma tradição clássica.

Em *50 Anos de Fotografia*, lançado em 1982, Verger relata sua vida a partir do instante em que começa a fotografar, parece indicar que sua trajetória só ganha significado a partir de suas viagens e fotografias, momento em que a ruptura com sua história anterior se efetiva e ele está reinventado. A história de sua vida é marcada pelas viagens, a cronologia da mudança. A partir dessas viagens que ele, com muita reserva fala de sua vida, de suas reflexões. É curioso a escolha de só falar de si, de forma organizada, sistemática, num livro de fotografias, onde ele só passa a existir depois que se tornar fotógrafo. Verger não escreve sobre sua vida antes dos trinta, só relata um olhar crítico sobre a sociedade em que viveu até os trinta. Não há referências à sua infância, sobre sua juventude, elas são deixadas para trás e só aparecem para dizer de seu distanciamento, da negação que fez de seu passado europeu, mesmo que seus laços com a França nunca tenham deixado de existir. É da Europa que vem o principal financiamento para suas viagens e para suas pesquisas, e é também lá que se titula e torna-se pesquisador.

A motivação para o início de suas viagens, que se dará quando Verger já tem trinta anos, está bastante ligada à busca de horizontes, definida pela perda do núcleo familiar, a busca de caminhos para a sobrevivência, pois também coincide com o período em que a empresa tipográfica da família havia falido e pela perspectiva de superação de sua formação burguesa. É interessante, ainda, destacar o caminho da fotografia como forma de sobrevivência. Para iniciá-la Verger usa o espólio da família para adquirir seu primeiro equipamento. Ao mesmo tempo não expressa em nenhuma de suas lembranças registradas a presença da fotografia, em preto e branco na tipografia de sua família, aspecto destacado por Le Bouler (2002).

A busca de novos horizontes, após ficar sem sua família próxima e sem recursos financeiros o leva a distanciar-se da Europa. Até esse período ele havia preferido uma vida boêmia, ligada à periferia parisiense, demonstrando sua rejeição ao ambiente de sua infância e juventude. Ao mesmo tempo, fica claro que a experiência de vivenciar uma orientação sexual fora da heterossexualidade é motivo para uma inadequação diante de relações conservadoras. Mesmo em sua reinvenção no Brasil a dimensão de sua sexualidade será discutida em uma polêmica com Juana Elbein dos Santos após a divulgação de sua tese de doutorado, que resultou na publicação por essa autora de sua obra de referência, *Os Nagôs e a Morte* (1986). Pode-se supor que a experiência numa sociedade altamente normativa deve ter provocado em Verger um primeiro deslocamento, explicitado e reafirmado pelo forte homoerotismo posterior das fotografias de corpos negros.

A indicação de Elbein se dá em meio à polêmica entre ela e Verger pela reação dele à sua mais importante obra, *Os Nagô e a morte: Pàdè, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*, sua tese e doutoramento e posteriormente publicado em 1986. Além de acusá-lo de uma posição imperialista e colonialista como resposta às críticas de Verger ao seu trabalho, Elbein, que circulava com facilidade pela academia francesa, havia sido doutoranda na Sourbone e tinha livre trânsito no Ilê Axé Opô Afonjá²⁰, casa de referência também para Verger, indica que a incapacidade dele para aceitar as suas

²⁰ O Ilê Axé Opô Afonjá está entre as mais tradicionais casas de candomblé de Salvador e de maior reconhecimento nacional. É hoje comanda pela Mãe Stela de Oxóssi e teve como mãe de santo nas décadas de cinquenta e sessenta o comando de Mãe Senhora, personalidade que se projetou como referência para o grupo de intelectuais e artistas que afirmam a predominância e maior legitimidade da nação ketu sobre as outras. O tensionamento entre Verger e Elbein Santos agrava-se na medida em que ele tinha um cargo honorífico no Opô Afonjá e ela era casada com um filho de Mãe Senhora.

conclusões sobre o sagrado feminino resulta de sua homossexualidade pois “A profunda dificuldade de Verger [...] é de compreender, aceitar e manejar a relação masculino/feminino”. E recoloca o argumento, afirmando ser uma dificuldade pessoal para concluir que os argumentos por ela apresentados envolvendo “genitores míticos e de ventres fecundos, podemos imaginar perfeitamente o desassossego que causam” (SANTOS, 1982, p. 12).

O discurso imagético de Verger é marcado por uma ideia de transgressão, transgredir as regras do pensamento ocidental. Essa dimensão transgressora aparece na definição de objetos, de seus focos. Um deles é a figura masculina, pouco registrada nesse período, a percepção do desenho do corpo, marcada pela acentuação das formas, realce de curvas, estabelecendo uma dimensão de sensualidade, de desejo. A foto é produzida para produzir desejos. A opção por lugares fora do mundo europeu, ocidental, é outro aspecto de um discurso fora do normatizado. O corpo feminino é sacralizado, marcado pelas roupas, ambiente e situações das fotografias, centralmente marcadas por situações religiosas, especialmente pelo candomblé.

Por outro lado, Verger nega-se por muito tempo ao exercício da reflexão acadêmica e de seu resultado, a escrita erudita e científica. Esse é outro elemento de deslocamento do padrão cultural ocidental. Nesse ambiente, a escrita tem espaço privilegiado, de confiabilidade e de valorização. Apenas por pressão de amigos europeus, financiadores de suas viagens e fotografias ele inicia sua escrita. Ainda assim é muito frequente em seus textos a descrição, o relato, mantendo uma clara tensão entre a condição de informante, aquele que está fora da sociedade europeia, mas domina seus códigos de comunicação, e o etnógrafo, inserido no mundo culto e a quem cabe a análise das informações. Perceber essa tensão é fundamental para dimensionar a obra de Verger, analisando suas tensões internas, reconhecem-se seus traumas e apontam-se caminhos para os sintomas em suas imagens.

Em que pese o significado do olhar de Verger para as relações raciais no Brasil, sua referência na preservação da matriz africana na cultura que se estrutura na Bahia e discurso dele sobre o racismo no pós-abolição é bastante peculiar pelo que produziu e como seu trabalho ancora a construção de uma África mítica, que orienta o discursos das organizações sociais de negros. Em entrevista ao *Jornal o Globo*, publicada em 1992, pouco antes de sua morte ele afirmava:

Problemas inter-raciais, porque a Bahia passou a ter elementos que não tinha no passado. Elementos que vêm um pouco da atitude de certos intelectuais que vivem falando em racismo. Só pelo fato de falar no assunto, ele começa a se tornar realidade, começa a se criar uma situação que não existia antes. Porque, afinal, a Bahia é o lugar do mundo onde encontrei as relações raciais mais fáceis (VERGER, 1992, p. 02).

Fica claro que sua fotografia não se estabelece a partir de um discurso político, de denúncia de condições de vida da população negra ou a partir de uma leitura acerca do racismo como uma teoria articulada que promove a subalternização de africanos e seus descendentes na sociedade brasileira. Pelo contrário, Verger atribui ao discurso antirracista, identificado por ele entre intelectuais a instituição do racismo, que se afirma pelo discurso social.

Nesse sentido, é irresistível uma comparação com a compreensão dos iorubá da força instituidora da palavra, a capacidade de encantamento, de produzir resultados mágicos, o *ewó*²¹. Não há elementos que permitam avaliar uma influência dessa referência sobre Verger, mas aqui ele já era iniciado no culto de ifá, tendo se tornado um babalaô²². Assim, o olhar de Verger, ao afirmar o negro como sujeito, não se vincula a uma compreensão racionalmente articulada e fundada em um engajamento político, mas afirma-se como sintoma de seu deslocamento.

Ao final de seu 50 Anos de Fotografia, ao avaliar sua trajetória, já com seus oitenta anos Verger conclui:

A única conclusão que posso tirar lançando olhar sobre os anos que vivi, é que, nunca soube muito bem o que eu queria, soube ao contrário o que eu não queria. Desse fato, recusando fazer o que eu não gostava, minha vida tomou, sem que me desse conta, certa forma. Poderia comparar o resultado a uma estátua, que finalmente é a sobra do que foi um bloco de mármore ou de granito, depois da eliminação, pelo escultor, das partes julgadas inúteis.

²¹ Para os iorubá a palavra tem o poder de encantamento. A partir dessa referência mágica, toda a ritualística de relação com o sagrado, com os orixás, está acompanhada por cantigas, assim como os trabalhos de limpeza e feitiços. É a palavra, nesse caso cantada que encanta, produzindo o efeito mágico. Verger (1995) ao estudar as folhas e sua função litúrgica apresenta essa leitura no livro *Ewé: o uso das plantas na sociedade ioruba*.

²² Babalaô é a denominação que os sacerdotes do culto de ifá recebem. Eles são os que fazem a comunicação entre o Orum, espaço mítico dos ancestrais e orixás e o ayê, a terra dos vivos, material. Eles interpretam as mensagens do sagrado para os humanos. Interessante observar como isso está sintonizado com a representação de Verger, *mensageiro entre dois mundos*.

Para retirar todo o caráter pretensioso dessa comparação, acrescentaria que, se algumas estátuas são obras de arte, outras são verdadeiros espantalhos. Mas não está em mim julgar em qual das categorias devem ser incluídos meus cinquenta anos de fotografia e os oitenta anos que me foram dados viver (VERGER, 2011, p. 311).

A habitual reserva e discrição de Verger está mais uma vez presente. Ele já tinha em torno de si um grupo de jovens intelectuais e artistas que explicitam o grau de reconhecimento de sua obra, tanto fotográfica, quanto acadêmica. Esse grupo se organiza para publicar e divulgar seu trabalho, é a Editora Corruptio, comandada por Arlete Soares, que irá fazer as primeiras edições de *Retratos da Bahia, 50 Anos de Fotografia e Orixás*. Aos oitenta anos Verger já tinha tanto o reconhecimento do mundo acadêmico parisiense quanto era um intelectual largamente influente no Brasil e na África. Ao mesmo tempo, era um homem com amplas relações nas casas de candomblé, onde se destaca a Casa Branca, o Opô Afonjá e o Opô Aganjú, sendo essa última uma casa que ele financiou a construção. Assim, ele já tinha a dimensão de seu reconhecimento público.

2.2 Entre o horizonte e o corpo: olhares de Verger

Uma primeira aproximação com a fotografia de Pierre Verger nos leva a denotar uma atração pelo inusitado, pelo incomum para os padrões culturais eruditos, registra com frequência e com um ar de elogio os hábitos da população negra e de setores populares, como dormir e o de lavar a roupa no rio, em público. Esse olhar desenha-se a partir de uma percepção de ruptura com a formalidade do mundo europeu, de seu modelo de formação, marcado pelo código de importância das pessoas pelo seu cartão de visitas, como ele identificará em sua memória em 1982 (Verger, 2011)



Figura 20 – Pierre Verger, 1948-1952

Na imagem acima (figura 20) se vê uma mulher lavando roupa no rio. A primeira observação é a da transferência de uma atividade do espaço privado para o público, a permanência de comportamentos de outros tempos no momento do olhar. A mulher sentada, com pernas abertas e com uma bacia no meio dela, de oja, pano na cabeça e diversas peças de roupa estendidas ao sol logo à sua frente, a partir do posicionamento da fotografia. Em pé, observando a cena, na lateral direita, está outra mulher. As quebras com códigos de comportamento formais é bastante visível e estão destacadas pela imagem, ao mesmo tempo a presença de outra personagem transmite uma compreensão de uma atividade coletiva, que agrupa e que tem uma dimensão cotidiana na vida dessas pessoas.



Figura 21 – Pierre Verger, 1948-1952

Em outra cena pública vê-se um negro dormindo em um parapeito, ou no que parece uma mureta de um porto, lugar amplamente frequentado por Verger e uma de suas paisagens preferidas para fotografar. O negro está no centro da fotografia, em close, destacando a figura que descansa ao sol, não há nenhuma cobertura visível, protegido apenas por um chapéu.

Ao fundo encontram-se as pontas de veleiros, todos com a vela fechada, compondo esse momento de repouso. No último plano, veem-se prédios, distantes da cena, distantes da vida desse personagem-tipo. A separação entre público-privado tem outro significado para a população negra, que tem nas ruas um pouco de sua casa, onde foram tecidas suas relações, sua sobrevivência e por onde predominam no espaço de circulação. As ruas de Salvador, como vistas por Verger são territórios negros e por eles são ocupadas como espaço de vida cotidiana.

Assim, define-se um compromisso de seu olhar com os negros, definido já em suas primeiras viagens à África e aprofundado em sua permanência no Brasil, na Bahia. Olhar o outro é encontrá-lo em seu cotidiano, em sociabilidades não reconhecidas pelas condutas sociais ocidentais, europeias. A alteridade implica em um risco, na medida em que seu reconhecimento está permeado pelo estranhamento do outro.

Esse envolvimento é traço marcante em seu discurso imagético e expressa a centralidade do outro, o negro, em seu olhar fotográfico. Em todos seus trabalhos, desde seu início há um distanciamento do mundo branco, de referências culturais do ocidente. Verger dialoga com o mundo não-branco, especialmente, negro desde o começo de suas viagens e passa a buscar nesse universo cultural sua inserção. Jerome Souty (2007) a esse respeito identifica:

A fotografia do mundo negro tem um lugar central na obra de Verger. As suas imagens sobre os negros, desde os anos 1930 (Antilhas, Estados Unidos, África do Norte e Sahel, Benin pela primeira vez em 1936), mas sobretudo a partir de 1946 (Brasil, Suriname, Cuba, Haiti, África ocidental, em particular Benin e Nigéria, Congo) vão renovar profundamente a representação fotográfica do homem negro. A quase totalidade das fotos feitas depois de 1946, data da sua chegada a Salvador, Bahia, é dedicada ao mundo afro-americano e africano (SOUTY, 2007, p. 02).

A percepção dessa centralidade temática é fundamentalmente compreendida com base na reinvenção que Verger faz de si mesmo. É na aproximação com o outro, na negação da moralidade europeia e no distanciamento com o mundo ocidental que ele irá afirmando sua leitura de si mesmo, desviando-se de sua formação inicial e tem em suas viagens o caminho, a trajetória de olhar o outro para se encontrar. As primeiras viagens de Verger são feitas de navio e o mar e suas embarcações ganharão destaque em sua obra. Pode-se dizer que junto com o mundo negro o mar será a segunda opção para sua Rolleiflex.

A experimentação do exercício da fotografia, em especial a preto e branco, dirige-se por um olhar ansioso por rupturas, intenso em desvelar o sentido de existência pelo que não se conhece. Nessa perspectiva, o estrangeiro, destacadamente o negro e o mar tem a coincidência da aventura, de testar seus limites nas relações e possibilidades que a vastidão do mundo oferece a ele.

Essa significação temática, entretanto, não é acompanhada de uma renovação estética significativa. Será com o olhar formado nos *lyceus* parisienses e inserido nas dimensões culturais do ocidente que Verger representará populações compreendidas a partir da exclusão. Ele olhará taitianos, negros norte-americanos, japoneses, chineses, africanos, brasileiros e tantos outros personagens em diferentes territórios com lentes europeias. Essa dimensão permitirá a circulação de suas imagens na Europa, destino

final de sua produção. É importante registrar que as fotografias feitas por ele estavam predominantemente vinculadas aos contratos, escritos ou não, para o mundo europeu, que na maioria das vezes financiava suas viagens.

A compreensão de seu referencial estético não altera o significado de sua obra, apenas o localiza em suas relações e avança na leitura de sua construção. A adoção da simetria na angulação do “instante fotográfico”, a valorização do corpo em suas formas, no detalhe dessa, o romantismo e a intensidade do mar, a centralidade da figura do homem estabelecem correspondência com artistas renascentistas e do século XIX. Para ilustração dessas relações foram escolhidos três, Michelângelo, Benini, para a representação do corpo e William Turner, quando a temática é o mar e suas embarcações. O critério adotado é o da proximidade das formas e linguagem na produção de imagens e pela possibilidade de conhecimento de Verger desses autores. Deve-se registrar que a discussão apresentada não quer dialogar, diretamente, com a influência desses artistas em específico, mas de como a fotografia de Verger está inserida na tradição artística do Ocidente.

Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, artista e intelectual italiano do século XVI, desenvolveu seu trabalho a partir dos pressupostos culturais e artísticos do período, conhecido como Renascimento, entre Florença e Roma, sob a proteção da família Médici e tornou-se um dos mais influentes pensadores da Europa e do mundo ocidental. Tem sua obra marcada pela centralidade da figura humana, com curvas que atribuem vida e movimento às suas imagens, destacadamente o corpo masculino encontrará em suas mãos a vitalidade de representação, valorizando a simetria das formas, articulando perspectivas e cores para dar foco ao corpo.

Em alguns sentidos há uma aproximação de Verger com Michelangelo em suas trajetórias de vida. O despojamento em relação à forma como se vestiam. É destacada, nas biografias do artista renascentista, sua pouca atenção com a aparência física, usando roupas velhas, chegando, mesmo, a usá-las já esfarrapadas e quase sempre sujas. O próprio Verger fala de sua chegada ao Rio de Janeiro, quando procura um dos contatos indicados a ele, Vera Pacheco Jordão, amiga de Métraux, que vai levá-lo a seu contrato com Revista O Cruzeiro e sua permanência no Brasil do estranhamento com suas roupas. Essa distância com as condições de vida e a valorização da arte. Ao mesmo tempo tanto um quanto o outro são conhecidos pelo distanciamento em relação às

pessoas, seja pelo recolhimento e discrição de Verger, seja pelo temperamento de Michelangelo.

Também os aproxima a temática do corpo masculino em suas obras. A leitura do homoerotismo está presente tanto nas esculturas e pinturas de Michelangelo quanto nas fotografias de Verger. Os biógrafos do primeiro, com exceção dos primeiros apontam para a homossexualidade dele. Essa dimensão permite uma percepção acerca do masculino, atribuído de beleza, em que o cuidado com a forma, o detalhamento do constituição física do corpo deve ganhar destaque, exige e tem a atenção dos autores. Tal compreensão destaca a relação entre a obra e quem a realiza, estabelecendo aproximações com elementos da materialidade, mas marcada por diferentes recortes, que implica na subjetivação.

Essa categorização é apenas aproximativa, na medida em que essa concepção de orientação sexual só se desenha a partir do século XIX e se completa, a partir da segunda metade do século XX, especialmente desde a década de 1960, como expressão sexual. Indica-se sua relação com jovens, como Cecchino dei Bracci e Giovanni da Pistoia para os quais teria dedicado obras de arte²³. A discussão sobre a sexualidade de Verger já foi apontada anteriormente. O significativo é que os dois mantiveram-se distantes do casamento ou de relações afetivas estáveis e tiveram em seus trabalhos o corpo masculino com forte presença.

A leitura que estabelece aproximações entre as imagens a seguir está marcada por um olhar que procura interpretar. Assim, já está dirigido por perguntas e inquietações que se definiram em temáticas fora das imagens. Nesse sentido, a descrição torna-se um exercício de reflexão orientada por percepções já estabelecidas, dimensões apreendidas e perguntas a serem respondidas. A análise iconográfica se insere nessa perspectiva e procura fundamentar um roteiro de repertórios que se apresentam a partir das imagens, sem o aprofundamento estético e de correntes artística. A busca de alguns sentidos articulados por essas não limita um enorme campo de análise que não será aqui aprofundado.

²³ Uma discussão sobre a orientação sexual de Michelangelo encontra-se na obra de George E. Haggerty, *Gay histories and cultures: an encyclopedia*. Taylor & Francis, 2000.



Figura 22 – Pierre Verger, Eugène Huni no Taiti, 1933.

A primeira imagem, figura 22, é uma fotografia de Eugène Huni, feita por Pierre Verger em 1933 no Taiti. A paisagem tropical, que localiza o personagem da cena, representada pelo coqueiro que parece laurear Huni e o ladeia com folhas é apenas parte do cenário, que revela e destaca seu corpo. O posicionamento da câmera faz crescer o corpo masculino, como que o percorre, o investiga para finalmente revelá-lo. Mais um vez destaca-se o contraste entre a intensidade do céu, com o forte contraste de tons do preto e branco e a elegância e tranquilidade com ele se apresenta, se exhibe para Verger. Essa percepção do corpo masculino é marcada por uma leitura clássica, onde a forma se apresenta em todos os seus detalhes e pulsa na imagem como o exercício absoluto da beleza da condição humana. Há uma particularidade para esse período, a primeira metade do século XX, onde os códigos estéticos estão marcados por uma moralidade que

estabelece o corpo masculino como interdito, enquanto beleza, na medida em que deve ser reconhecido pela respeitabilidade e pelo poder que expressa.

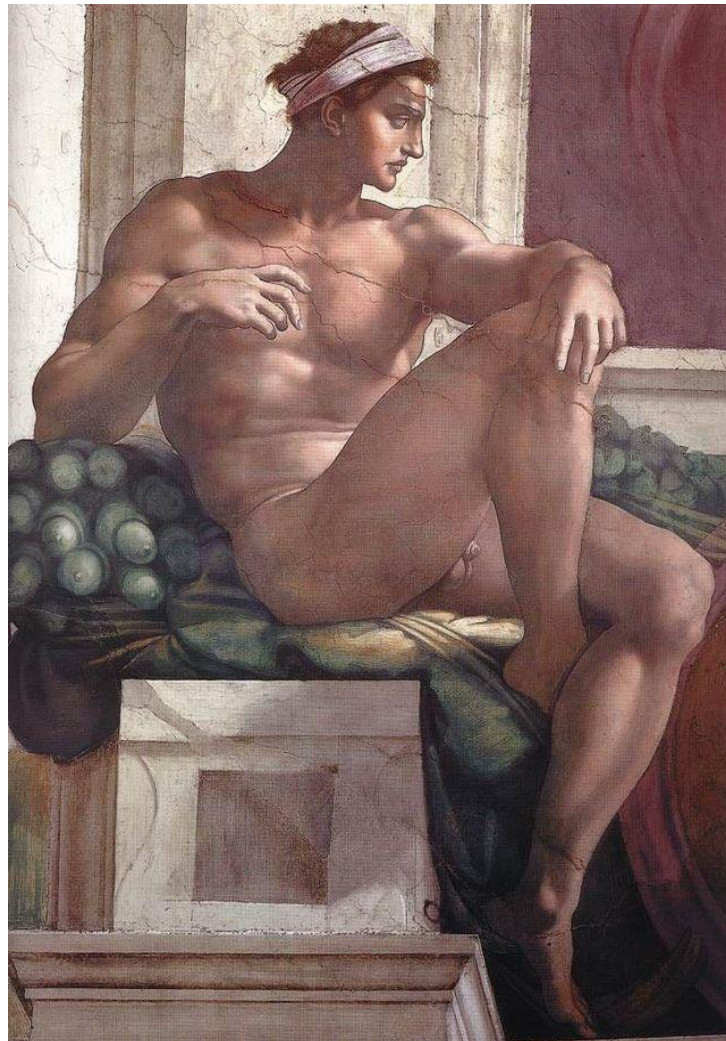


Figura 23 – Michelangelo, Detalhe do teto da Capela Cistina, 1645

Na figura 23, um afresco de Michelangelo, da Capela Cistina, o masculino é também realçado, exposto nu com uma cuidadosa representação dos contornos do corpo, com formas que definem sensualidade. Essa também pode ser percebida na postura com que o homem é apresentado, o corpo é voluptuoso, a forma como cruza as pernas, como as mãos estão postadas, as dobras que se definem no abdômen. Em todos os detalhes há uma construção do desejo, revela a centralidade do masculino. É interessante observar que o personagem do afresco traz uma faixa na cabeça, enquanto o

restante do corpo é mostrado em sua totalidade, inclusive com o pênis, revelado em um detalhe do quadro, que está quase no meio dele, no ponto de conversão do olhar.

A luminosidade do afresco destaca-se. A pele é tratada em tons bem claros, que permitem a definição de uma luz que se projeta do corpo, em contraste com os objetos cênicos, que estão em tons mais escuros de um azul esverdeado e de vermelho. Na lateral esquerda está mais um detalhe em vermelho para, mais uma vez enquadrar o tema, o corpo masculino. Há uma associação clara de demonstração do virtuosismo da condição humana, do homem, do masculino. Essa luminosidade do corpo o revela em sua centralidade e em sua beleza. Nesse sentido, a expressão construída é definida pela languidez, o olhar lateral, dirigido ao distante, ao nada, como quem se distrai de si mesmo, mas que provoca com o próprio corpo.

Esses elementos estão presentes no itinerário clássico da pintura e acentuado na produção de Michelangelo na representação do corpo masculino. Esses pressupostos estéticos serão construídos no estudo da forma do corpo, envoltos num ideário de conhecimento do mundo natural. A forma deve reproduzir a natureza, como força criativa e reveladora da criação divina, mas ao fazê-lo revela o desejo, sentido do pecado, contrariando o sentido de cura das almas e afirmação da virtude como caminho da experiência humana. O desejo revelado na forma trai o sentido de salvação, mas esconde-se no elogio da criação.

A aproximação de Verger com o repertório clássico, no sentido de reconhecimento da beleza e de elogio da forma é intensamente presente em suas imagens. Há uma permanência definida em alguns aspectos de aproximação como a simetria das formas, por uma lógica marcada pelo belo a partir do próprio corpo, desenhado em seus detalhes, onde a proporção e a perspectiva definem o olhar e a construção estética. Essa relação entre os conceitos estéticos de Verger e obras de arte renascentistas, que estabelecem um referencial clássico da estética do Ocidente é central para perceber o movimento dele, insurge-se contra o racismo dentro dos próprios códigos ocidentais, apontando a beleza negra, ou construindo-a.

Gianlorenzo Bernini é outro importante artista do período de florescimento cultural europeu, que percorreu o século XV e o século XVI, identificado com a racionalidade clássica, acentuando a importância dos detalhes da forma. Este italiano produziu inúmeras obras, com vigor e intensidade, ancoradas no elogio do homem, de

sua beleza corporal, dentro dos padrões de mecenato que dominaram esse intervalo de tempo da vida europeia. Nasceu em Nápoles, filho de um escultor, portanto muito cedo conviveu com os padrões de produção e relações que implicavam a vida de um artista, revelando um talento precoce, com habilidades de produção na escultura, que permitiram a ele começar a trabalhar muito jovem.

Suas obras têm forte referência em elementos da tradição clássica, especialmente helenistas. A pesquisa do mundo antigo, greco-romano, construiu sua base de formação e são recorrentes em seu trabalho. Várias de suas esculturas são consideradas obras primas com Apolo e Dafne, Davi, Anquise e Ascânio. Tais obras decoram diferentes espaços ligados à Igreja Católica em Roma, que manteve Bernini sob sua proteção. Suas obras são marcadas por um acentuado padrão de reprodução da forma corporal, marcando um virtuosismo com os detalhes, e particularmente com uma ideia de movimento, que permite uma percepção de vida em seus trabalhos. Destacou-se por retratar pessoas, sob a forma de bustos, que alcançam diferentes indivíduos da elite europeia do período.

Ao dedicar-se à figura humana, objeto de suas esculturas, seja em bustos de personalidades, seja em temas clássicos ou religiosos, ele demonstrou uma intensa capacidade de observação da materialidade em sua volta e ao representar instantes da vida humana o faz com forte sentido dela como um decorrer de antes e depois. Essa sensação é dada especialmente em suas obras maiores, onde a escultura trabalha com todo o corpo, permitindo ao autor construir a percepção de movimento e de emoções intensas com em seu Davi, figura xx. A torção do corpo permite ao observador construir uma cena com continuidade da ação. Assim, a intensidade e o esforço de realização de uma missão estão visíveis na expressão esculpida por Bernini para o personagem. O detalhe da boca, que tem os lábios presos, produz a sensação de força e acompanhado de dois vincos no rosto, que acentuam a noção de esforço, de quem se dedica a uma ação, que é interpretada pelo objeto que está em sua mão.



Figura 24, Escultura de Bernini, David, 1659

Kaylah Rodriguez (2013) aponta que o rosto é do próprio Gianlorenzo Bernini, indicando um debate sobre a construção de sua identidade, a partir, do conceito de complexo de Édipo proposto por Freud. Entretanto, essa leitura não é relevante para o objeto em debate. Certamente o reconhecimento da condição humana é um pressuposto para o debate da afirmação de processos identitários. Aqui, torna-se fundamental a percepção do vigor e vitalidade que o personagem transmite. A intensidade da realização, expressa e possível pelo corpo, que ganha beleza e cuidado em sua representação.

Outro aspecto importante da obra são as pernas de David, tanto em seu posicionamento para permitir a ideia de movimento e esforço, quanto pela forma, torneada, desenhando a musculatura, que chega aos pés, também marcados pelo tensionamento, pelo esforço, rico em detalhes que dão destaque à forma. O corpo está

exposto, recoberto apenas por uma forma que reproduz um tecido, que esconde o “pecado”, todo o resto exhibe-se aos olhos e desejos. O cuidado com o desenho do corpo, pela simetria das formas, definindo uma estética da intensidade, da virilidade do masculino, segundo Rodin, “Roma é Bernini, ele era um bom homem, um grande escultor, tão grande quanto Michael Ângelo, mas não tão sutil. Ele fez Roma o que é e ninguém saba disso [...]”

A proximidade de linguagem entre Verger e o repertório clássico, nesse caso com o David de Bernini é marcada pela exibição do corpo masculino. As imagens retiram o masculino dos padrões de representação propostos para o período, restrito ao universo da respeitabilidade, desenhada por padrões de roupas, forma de se portar e de definição de uma visualidade que ostenta a condição de moralidade. Separadas por séculos as imagens propõem o poder do masculino, não mais pela sua respeitabilidade, mas pela beleza do corpo, que se exhibe ao olhar. Nas duas imagens há o detalhado tratamento da forma, que ganha intensidade na fotografia de Verger pela composição com a luz do horizonte, passa a uma narrativa épica. Assim, nos dois momentos a beleza é expressa na virilidade do corpo.

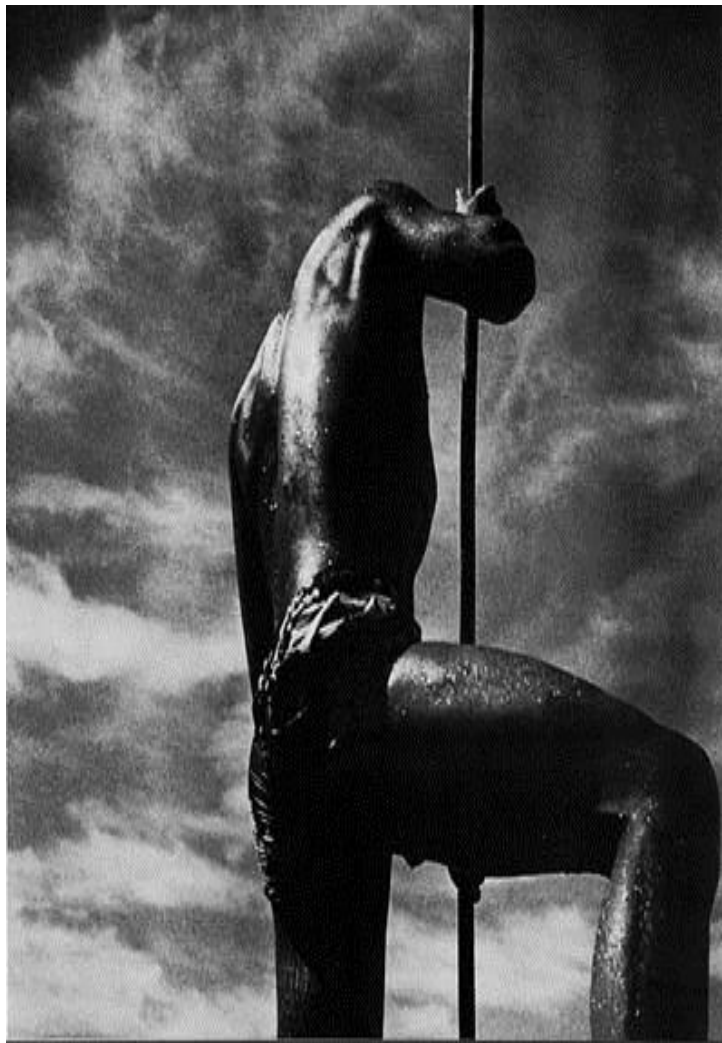


Figura 25 – Pierre Verger, Eugène Huni na pesca com arpão, 1933.

Na imagem, figura 25, uma das mais elogiadas de Verger, está expressa o desenho de um elogio ao corpo masculino, que aparece em todo a sua extensão. A fotografia foi produzida no Taiti em 1933 e marca o início das viagens pelo mundo, da aventura de conhecer o outro, ou de ser o outro. Ela é uma das fotografias feitas por Verger de Eugène Huni, com quem viveu na Polinésia Francesa nesse ano e que mais tarde afirmou: “Esse homem mudou a minha vida”. Na biografia elaborada por Cida Nóbrega e Regina Echeverría (2002), elas afirmam uma relação afetiva entre os dois, Verger e Huni. Nesse sentido a imagem ganha contornos de uma declaração de amor, de revelação do próprio desejo.

O cuidadoso enquadramento e a proximidade da câmera remetem à percepção de beleza, de uma textura e de uma forma que situam o olhar como elogio, como contemplação do corpo masculino. A apreensão do homem de costas é definidor de todo

o corpo, entrando no primeiro plano a coxa que se exhibe em toda a perfeição da forma. Emoldurando a cena temos um céu intenso, com forte contrastes, definindo uma linguagem romântica.

Nesse sentido, nada mais claro que a ruptura com o pensamento ocidental, que se consolidou no século XX e orientou, normativamente, a primeira metade do XX, que remete o masculino e seu corpo como instrumento de poder e não de desejo. Não se interpreta a partir da normatividade europeia, mas de um novo olhar, o de aventura, onde o mar e o corpo integram-se na sua reinvenção.

Outra importante temática da fotografia de Pierre Verger é o mar e o porto. Ele representou em suas imagens em diferentes continentes esse tema. Mais uma vez pode-se perceber o tratamento estético ocidental que ele usa para a definição de seu olhar. Verger mantém de seu processo educativo e do mundo europeu um repertório estético que irá usar para falar sobre as novas terras que visitará ou que escolhe para viver, a Bahia. Em suas imagens sobre o mar há uma proximidade com a obra de William Turner, em que pese esse último acentuar o sentido de aventura, intensificando a mar como elemento de perigo, criando cenas dramáticas em seus quadros.

Joseph Mallord William Turner, nascido em Londres em 1775, alcançou grande reconhecimento como pintor do romantismo inglês, morreu em 1851. Sua obra é marcada pelos estudos sobre cor e luz. Dedicou-se à luminosidade como apreensão das paisagens naturais, um dos temas recorrentes de sua pintura. Não se casou, dedicando-se exclusivamente às artes, alcançando reconhecimento e acumulando riqueza com seu trabalho. Com origem em uma família pobre do subúrbio londrino, muito jovem já demonstrava seu talento e capacidade artística. Já aos quatorze anos inicia seus estudos na Royal Academy of Art, sendo mais tarde admitido como membro e expondo seus trabalhos nos salões da academia. Turner foi precoce, considerado talentoso e brilhante e tornou-se bem-sucedido. Era um homem solitário, sem amigos e quando pintava não permitia a presença de pessoas, mesmo que fossem outros artistas.

Sua trajetória artística é marca pela transição entre a descrição paisagística, onde há uma topografia dos lugares, com a reprodução de formas assumindo a centralidade da representação para uma pintura marcada pela figuração, pela construção de ambientes em que luz e cores ganham importância e os quadros passam a se caracterizar pela dramaticidade das cenas, assim a forma é secundarizada. Essa trajetória, que resulta

na afirmação das emoções e da intensidade de paixões ou recusas, atribui ao seu trabalho qualidade de ser precursor de uma modernidade na pintura. A dramaticidade o leva ao épico, estilo que sintoniza com a força de seus pinceladas e a utilizada das unhas para produzir texturas mais vigorosas em seus quadros. Entre seus referenciais estéticos se destaca a aplicação da luz e sua incidência sobre as cores da maneira mais natural possível.



Figura 26 – William Turner, óleo sobre tela, c. 1825, 654 x 1346 mm

O quadro de William Turner é marcado pela busca da luz, como marca da relação com o ambiente e a força da natureza como elemento central da paisagem. O mar, água, se relaciona diretamente com a luz, presente no horizonte, para compor o ambiente. As águas apresentam-se em movimento, atribuindo maior intensidade à cena, mediada com a presença humana, primeiramente pelo navio, elemento que traz as dimensões da aventura e do perigo e, depois, pelo pequeno barco, no qual se pode ver um homem que conduz a embarcação pelo mar. A ideia de volume é também construída pelo movimento do mar. Predomina o amarelo na composição do horizonte, afirmando uma relação lúdica com a cena, a paisagem. O quadro se insere numa tradição europeia de valorização do mar, caminho de sua expansão e de fortalecimento das possibilidades

diante de um mundo a desvendar e, na trajetória histórica, conquistar e colonizar e cristianizar.

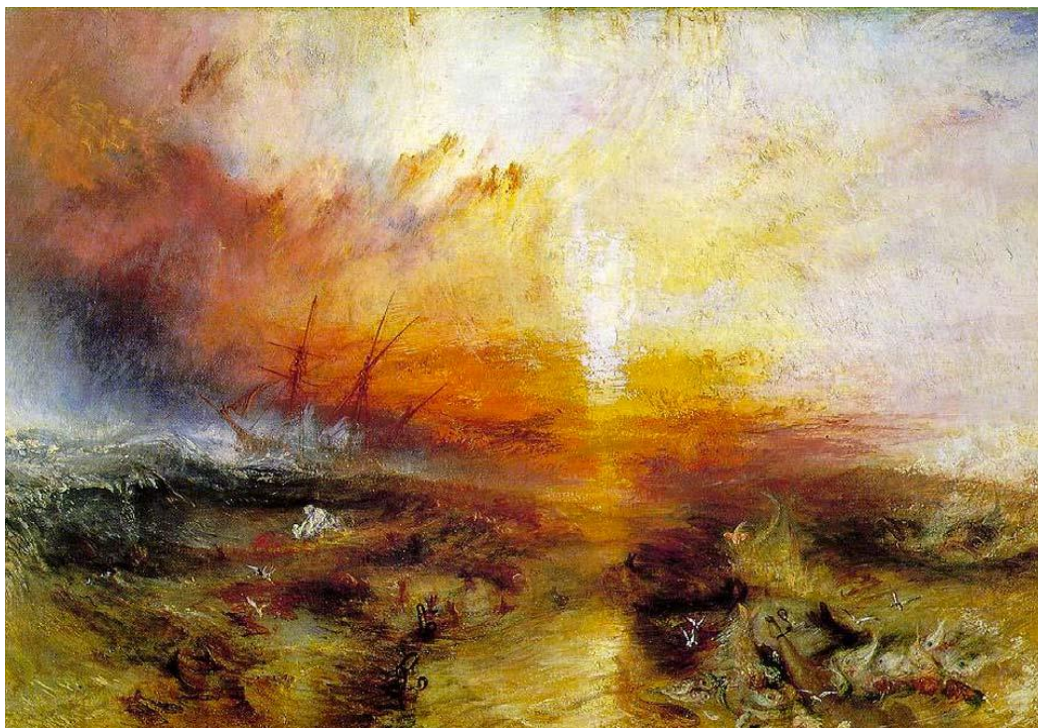


Figura 27 – William Turner, Navio Negreiro, óleo sobre tela, 1840

Outra importante obra de Turner onde o mar é um personagem que centraliza a cena é o quadro acima. Em ambiente histórico específico, a obra relata o acontecimento do navio negreiro Zong, que lança ao mar cento e trinta e dois negros para não ter prejuízo, nesse quadro ele posiciona-se contra a escravidão e dá à pintura tons de intensa dramaticidade. O mar revolto, o uso de cores intensas, fortes, o navio ao fundo, como uma ficção, expressam o olhar de negativa e de punição para a escravidão. O tema do mar é recorrente em seu trabalho, mas não é linear, esse personagem tem diferentes faces e se apresenta em momentos distintos, predominando um olhar de reconhecimento de sua força e poder, capaz de punir, de impor aos homens o desconhecido e submeter. Assim, a relação com o mar é de encantamento, mas de temor. Essa dramaticidade é construída nas telas, na relação entre formas imprecisas, cores e luz.

Nas imagens acima é possível perceber a aproximação de estéticas, entre Verger e Turner. Pode-se ver a poética da aventura, representada pelo lúdico da água, pela esperança do movimento. Esses elementos remetem ao romantismo, aqui a uma forte presença da água, que nas duas imagens ocupa o primeiro plano da cena. Outro

importante elemento na composição do cenário está no horizonte, marcado por um jogo de luz e sombras na figura 28 de Verger, acompanhado por diferentes tons que marcam uma sensação de contemplação, que contrasta com a ideia de movimento representado pelo navio e pela água. Essa composição será ampliada na pintura de Turner que ao compor o horizonte a faz com intensidade de cores, atribuindo maior dramaticidade, acentuando o romantismo que acompanha as imagens.

A obra de Verger é marcada por uma permanência temática e estética, que conduz seu ato fotográfico ao exercício de quem realiza o deslocamento, mas permanece marcado pelos códigos estéticos do ocidente. Para além da recorrência, do significado quantitativo o olhar que sai da Europa e se desloca continuamente, encontra em navios suas primeiras viagens. Aqui é possível inferir que um dos elementos que está presente na recriação de Verger de si mesmo está o sentido da aventura. Essa percepção da imagem é acompanhada de um olhar lúdico e de estabilidade, de calma que o mar pode representar, há um sentido de prazer, como na imagem abaixo, figura 28.

Nela pode-se ver um grande navio que centraliza a paisagem, remetendo ao movimento, aqui o sentido de aventurar-se, como ato de conhecer. A luz dá a intensidade necessária para compor essa percepção. Ela está intensa no céu, as nuvens compõem uma moldura para dar forma à luminosidade, que dá a sensação de abertura de horizontes. Por outro lado, há o reflexo dela no mar.



Figura 28 – Pierre Verger, c. 1948-1950.

Ao fundo pode-se ver uma jangada, que já revela o cotidiano do trabalho, romantizado, dos negros em Salvador. A luz está sobre o navio, enquanto nuvens mais escuras cobrem o lado esquerdo da fotografia. Esse jogo entre luz e sombra apresenta o desejo de mudança e a expectativa de permanência, contradição presente na vida de Verger

Há um processo de integração estética e simbólica entre o homem negro e sua paisagem. Nela o olhar de Verger reconhece o homem em suas relações, em sua experiência, integrando um mundo material e cultural. Assim, fotografar o homem e a paisagem é vê-lo em suas práticas, em seu cotidiano, no exercício da experiência do vivido, onde o viver ganha forma e se faz imagem. A distinção mais clara é que a paisagem é pensada a partir do homem, centro e foco da fotografia em Verger. Isso é capaz de revelar uma predileção pelo homem negro, que passa a centralizar suas fotos.

2.3 A construção da imagem e do tema: Verger se reinventa

Essa dimensão fica clara na leitura da definição temática por regiões do seu trabalho. Verger fotografa predominantemente África e Brasil, aqui a cidade de Salvador será a paisagem preferida para suas lentes. Para a análise de suas imagens a pesquisa foi dirigida para as fotografias disponíveis no sítio da Fundação Pierre Verger²⁴, com cerca de seis mil negativos. O olhar revela ou desvela o encantamento com o corpo negro, com sua liberdade de trânsito nos territórios públicos, transgredindo-os na relação com o privado, com o mundo das festas, que transitam entre o sagrado e o profano e com as religiões, nas quais ocorre uma sacralização do corpo. Tantas tensões marcam uma profunda subversão com a cultura europeia, definindo um universo no qual Verger irá se reinventar, pela lente e em suas relações de sociabilidade.

A opção da pesquisa pelo sítio da fundação está vinculada a três percepções do discurso visual de Verger. O primeiro pela recepção que esse teve e que tem hoje, seu conjunto mais representativo no ambiente virtual, sua disponibilidade e a possibilidade de acesso, atribuem uma amplitude que lhe dão significado. Em segundo lugar, a própria escolha dos curadores afirma uma leitura sobre o conjunto da obra de Verger. É preciso registrar que esse conjunto não esgota o trabalho do autor, acentuadamente autoral, específico em sua realização e discurso estético.

Entretanto, o objetivo é entender como essa visualidade constrói uma percepção sobre o negro no Brasil, de seu corpo, da sua presença na nação e, em particular, de sua mitologia e das religiões, que têm na matriz africana sua matéria prima de símbolos e signos para a afirmação de uma nova relação com o sagrado. Por último, a possibilidade de ter acesso a um conjunto representativo com a frequência e persistência que uma análise exige foi determinante.

Para a análise da pesquisa foi considerado, em primeiro lugar, o conjunto, submetido a uma sistematização quantitativa para identificação de importância temática, e representatividade do tema no discurso visual. A forma de sistematização implica na explicitação de uma leitura sobre a série imagética. Assim, nesse momento, a

²⁴ A Fundação Pierre Verger foi criada após a morte do fotógrafo e etnógrafo e tem como sede sua antiga casa, à rua... É responsável pela manutenção do acervo fotográfico e bibliográfico e mantém um sítio eletrônico, disponível em <www.fundacaopierreverger.org.br>. A pesquisa foi realizada entre o período de dezembro de 2012 e julho de 2014. Após esse período a *fototeca*, um dos ícones do sítio, sofreu algumas alterações, ampliando seu acervo digitalizado, identificando as fotografias disponíveis e reordenando sua apresentação com novos ícones.

construção metodológica afirma o leitor, sua sensibilidade, sua subjetividade e compromissos sociais em que a nova narrativa pretende-se inserir. Nesse sentido, não foi apreendido apenas a presença de temas próprios na obra de Verger, mas também o número de vezes que isso ocorreu, atribuindo-se relevância e sentido do discurso imagético efetivado.

A primeira sistematização refere-se à produção de imagens por um recorte territorial. O primeiro objetivo é explicitar o que parece ser evidente na trajetória de Verger, sua vinculação afetiva e cognitiva à África e a Salvador. Seguem dois quadros que explicitam, nos negativos disponíveis no sítio, essa vinculação não apenas em sua trajetória, mas o sentido no trabalho e Verger. Em relação ao Brasil, ele se distancia das cidades que estão no centro político e econômico do país e tem seu olhar dirigido a Salvador. O exercício de reconhecimento da população negra é sistemático, como pode ser evidenciado no quadro abaixo:

Distribuição das fotografias por Estado brasileiro

Estado	Fotografias	Percentual - %
Alagoas	06	0,31
Bahia	1.291	66,58
Brasília	01	0,05
Maranhão	45	2,32
Mato Grosso	01	0,05
Pará	120	6,19
Paraíba	01	0,05
Paraná	01	0,05
Pernambuco	380	19,59
Rio de Janeiro	81	4,18
São Paulo	12	0,62
Sergipe	Não visualizado	
Total	1.939	99,99%

Tabela 1 – Quadro organizado pelo autor a partir dos dados da Fundação Pierre Verger

A relação com a Bahia fica explícita, mais da metade das fotografias tem como ambiente o estado, 66,58%, seguido de Pernambuco com 19,59%. Os estados que se aproximam desses não alcançam dez por cento, Pará, 6,19% e Rio de Janeiro, 4,18%. Essa diferença de interesse, daquilo que mobiliza o olhar, tem relação com um envolvimento já estabelecido por uma relação com a África, por um lado, a predileção pela Bahia e por outro uma relação com o popular, o permanente desafio de reconhecimento de rostos, de práticas culturais e por tradições estabelecidas nesses estados. Uma temática predomina como exceção, a do Pará, onde o porto assume o protagonismo em relação às pessoas. Mas em todos permanece a centralidade de seu interesse, horizontes, especialmente os portos e as pessoas, particularmente rostos negros.

Essa percepção de olhares e temáticas é importante para dimensionar permanências para Verger, referenciando âncoras que permitem a navegação segura em um mar plural, multicolorido e polifônico que é a realidade híbrida do Brasil. O quadro abaixo apresenta os eixos temáticos, considerados por um olhar leitor, que categoriza anacronicamente os artefatos fotográficos e seus sintomas. Por outro lado é importante lembrar que esses números referem-se aos negativos digitalizados e disponibilizados na página eletrônica da Fundação, assim, passaram por outra mediação, que antecede a atual. As imagens relativas à Bahia serão analisadas em um quadro separado, totalizam 1291 negativos e o ícone de Sergipe não abriu os negativos. Assim o total considerado para o estabelecimento de percentuais é de 1939, pois incluem a série imagética da Bahia, enquanto no quadro tem-se um total de 648 imagens.

Distribuição das fotografias por tema e por estado

Tema das imagens/estado	AL	DF	MA	MT	PA	PB	PR	PE	RJ	SP	Total
Religiões afro-brasileiras			14					35	09		58
Devoção religiosa			01					11	04		16
Paisagens Urbanas		01	04	01	02		01	06	17	12	44
Festas populares			05		14	01		42	28		90
Cotidiano			03		14			193	11		221
Mar/porto	02		15		72			12	01		102

Rostos	04	03	07	33	10	57
Artesanato			01	42		43
Paisagem natural			10	06	01	17
	06	01	45	01	120	01
				01	01	380
						81
						12
						648

Tabela 2 – Quadro organizado pelo autor a partir dos dados da Fundação Pierre Verger

As categorias que organizam as séries imagéticas são estabelecidas a partir do leitor das imagens. Em que pese o caráter aleatório, essa classificação pretende responder aos questionamentos impostos pela leitura. As regiões mais fotografadas estão em quadros específicos que serão analisados a seguir. Destacam-se os diferentes focos escolhidos em relação a Salvador, cidade escolhida por Verger para viver e onde residiu por mais quatro décadas. Aqui se reafirma seu olhar sobre o negro, interesse gerado por suas viagens à África, que antecederam sua chegada à cidade. Assim, com base no sequenciamento temporal e na análise das fotografias, pode-se identificar um sintoma, Verger vê Salvador pela lente da permanência, daquilo que é africano na Bahia de todos os Santos. O quadro temático sobre Pernambuco é apresentado a seguir.

Distribuição das fotografias de Pernambuco por tema

Temas das Imagens/ Cidades	Bom Nome	Canhotinho	Caruaru	Garanhuns	Ilha de Itamaracá	Olinda	Recife	Tracuanhém	Vitória	Total
	Religiões afro-brasileiras							35		
Devoção religiosa				06			05			11
Paisagens Urbanas						01	05			06
Festas populares							42			42
Cotidiano	23	13	66	02	04	30		55		193
Mar/porto							12			12
Rostos	07	02	07		02	06		09		33

Artesanato	01	03	37					01	42	
Paisagem natural				01	05				06	
	30	01	18	116	03	07	140	01	64	380

Tabela 3 – Quadro organizado pelo autor a partir dos dados da Fundação Pierre Verger

O principal estado fotografado foi a Bahia, como já indicado anteriormente. Aqui é importante registrar que as religiões de matriz africana estão fora do alcance nos outros municípios, restringindo-se, quase que absolutamente, a Salvador. A única exceção é Itaparica, local onde se encontra o culto de baba egum²⁵. Também esse representa uma rememoração do culto africano, com presença muito acentuada de elementos da matriz cultural e religiosa na ritualística e na indumentária, aspectos do visível. É bastante peculiar que ele não tenha fotografado as religiões afro-brasileiras em Cachoeira ou em outros municípios do Recôncavo Baiano. Na cidade citada há predominância da tradição da nação jeje²⁶ do candomblé. Aqui parece claro uma vinculação ao mito fundante adotado pela nação ketu²⁷. Esse tema será discutido em momento oportuno.

Distribuição das fotografias da Bahia por tema e por cidade

Cidade/tema	Candomblé	Devoção	Urbano	Festas	Cotidiano	Porto	Rostos	Objetos	Natural	Total
Alagoinhas			01							01
Amargosa					01					01
Brumado					01					01

²⁵ O culto de baba egum, representa na cosmologia iorubá o culto dos ancestrais, no Brasil se organizou na Ilha de Itaparica, na Bahia e é restrito a homens.

²⁶ A organização do candomblé em nações expressa as diferentes contribuições étnicas em sua constituição e vários arranjos necessários para estabelecer o espaço plural de organização das casas. A nação jeje tem sua matriz entre os fon, do Reino do Benin e os voduns estruturam sua cosmovisão.

²⁷ A nação ketu, a maior do Brasil, tem nos iorubá sua matriz religiosa.

Cachoeira		01	05	01	06				12	
Caldas				01					01	
Candeias	01								01	
Canudos	02	06		04		09			21	
Feira				04		03			07	
Garcia D'ávila		01							01	
Ilhéus					01				01	
Itapubana		01					01		02	
Itaparica	12			01					13	
Itapuã		01			31	07			39	
Jequié		02		01					03	
Lapa				08		03			11	
Livramento				03					03	
Mataripe		01							01	
Mirandela						01			01	
Monte santo		02		13		01			16	
Nazaré				01					01	
Paulo Afonso		01		03			03		07	
Rio das Contas	02	23		09		10			44	
Rio Novo				04		03			07	
Salvador	373	77	225	216	37	139	10	02	1079	
Santarém				01	01				02	
S. Antônio de Jesus				01					01	
Vila S. Francisco		01		03	02	02			08	
Total	385	05	118	230	276	78	178	10	06	1286

Tabela 4 – Quadro organizado pelo autor a partir dos dados da Fundação Pierre Verger

Por último apresenta-se o quadro relativo à Salvador. Os temas propostos na tabela seguem a categorização proposta pelo sítio da Fundação Pierre Verger. Assim, na primeira coluna estão apresentados os temas e lugares das pastas de imagens do sítio, configurando séries imagéticas e na primeira linha as categorias propostas pela pesquisa. Essa permanência procura aproximar a leitura apresentada acerca das fotografias e seus significados. Ao mesmo tempo é um caminho para aproximar com a própria compreensão de Verger sobre seu trabalho, na medida em que a apresentação da Fundação, que perdurou até julho 2.014, segue a classificação proposta pelo fotógrafo.

Distribuição das fotografias de Salvador por tema

Tema da imagem e Item	Candomblé	Devoção	Urbano	Festas	Cotidiano	Porto	Rostos	Natural	Objetos	Total
Arquitetura			13							13
Capoeira					65		03			68
Carnaval				82			14			96
Caymmi							07			07
Cerimônias africanas	373									373
Coleções							04		04	08
Conde Pereira Marinho			01						01	02
Diversos			02				21			23
Dona Pacífico							03			03
Dormindo					36					36
Festas			01	131	03		15		01	151
Fortes			01			01				02
Futebol					05					05
Hotel da Bahia									02	02
Lasebikan							01			01
Luta					02					02

Mercado Água de meninos	02	21	06	02	31				
Mercado Modelo		11		01	12				
Mercado					Não				
Miguel Santana				01	01				
Museu de Arte Sacra		01			01 02				
Pintores	02	02		26	30				
Poetas populares		02		03	05				
Portos			01	02	03				
Porto de saveiros			22	04	26				
Estivadores			04		04				
Bairros	51	22	03	03	79				
Ruas	02				02				
Ruas nomes de orixás	02				02				
Cenas de rua		43		03	46				
Samba		12			12				
São Bento				01	01 02				
Santeiros		03			03				
Tio Juca				01	01				
Tipos				24	24				
Vegetação					02 02				
Totais	373	77	225	216	37	139	02	10	1079

Tabela 5 – Quadro organizado pelo autor a partir dos dados da Fundação Pierre Verger

Pode-se ler, no quadro acima, o encantamento produzido em Verger pelo candomblé da nação ketu. Nessa série imagética analisada 34,57% são de ritos, personagens e objetos do culto de origem nagô, como foram denominados. Em seguida vêm as festas, 20,85%, com predominância do carnaval e festas religiosas, onde a de Iemanjá tem destacada presença.

O terceiro tema classificado é o cotidiano, centrado em personagens negros, 20,02%. Outro tema que Verger clica com frequência com sua Rolleiflex são rostos negros, quase exclusivamente masculinos, 12,88%. Além desses estão olhares sobre a paisagem urbana, 7,14%, portos e mar, 3,43%, objetos diversos, 0,93% e paisagens naturais, 0,18%. É interessante observar que um tema muito recorrente em sua obra, os portos e mares, tem pouco significado na série imagética. Pode-se observar a centralidade de seu olhar que se dirige ao candomblé e à população negra em seu cotidiano.

Outro relevante aspecto ao abrir as imagens é o significado dos retratos na obra fotográfica de Pierre Verger. Ao falar desse tipo de fotografia apresenta-se o olhar sobre o outro. E novamente, sobre as bases de como se articulam as relações raciais no Brasil, quando se fala de brancos que fotografam negros. Esse olhar está mergulhado em uma teia de representações, de concepções que ao serem acionadas pelo disparar de uma máquina dialogam pela imagem. Essa relação está, ainda, inserida no universo do inconsciente, de dimensões simbólicas não verbalizadas, mas que insurgem, desafiando a razão e as intenções.

No conjunto da obra de Verger destaca-se é uma forma específica de retratos, realizados com uma cumplicidade entre quem fotografa e quem é fotografado, implicando na aparência de quem não posa, mas se integra com a câmera. Ao mesmo tempo é interessante perceber a opção dos rostos a serem registrados, mais uma vez sua escolha é, predominantemente, marcada pelos negros e setores populares, mestiços do Brasil e raramente por brancos de setores médios da população. Essa versão refaz as fotografias de tipos da tradição do século XIX. Ela reconhece nos negros uma estatura de indivíduo, de pessoa, acentuando seus traços estéticos, sua sensualidade e centralmente as fotografias estabelecem um movimento do corpo. Os traços marcantes desses retratos poderiam ser sintetizados por essa dimensão do movimento, do olhar que dialoga com a câmera.

Em outra dimensão é importante identificar que a sua fotografia, do corpo masculino, ganha dimensões de apreensão do próprio corpo, ultrapassando, na maioria das vezes, o limite estético do retrato, onde predomina o rosto, perceber o indivíduo. Verger ultrapassa essa fronteira e se aproxima do que Santos (2002, p. 9) chamou de signo-presença estabelecendo que “Cumprir aquilo que a fotografia sempre foi desde as

suas mais remotas raízes: um signo de presença/ausência capaz de desencadear no espectador relações fetichistas”.

Nesse sentido, o corpo ganha relevo em sua fotografia, releva detalhes de forma física, ganha o primeiro plano com movimentos e tensionamentos. Ele é entendido como elogio do desejo, objeto do olhar, de quem registra e de quem observa. É importante observar que sua produção inscreve-se na década de 1950, quando o Brasil vive *seus anos dourados*, quando a elite branca entende-se na modernidade e assume o ideário de moralidade puritana, de inspiração vitoriana. Assim, as imagens de Verger marcam uma ruptura com o olhar sobre o corpo negro, sobre suas construções culturais nas Américas e sobre o sentido de compreensão de indivíduos que se afirmam em suas relações com o mundo, a partir de uma estética do elogio e do desejo.

Esse período deve ser considerado, ainda, sob o olhar da presença social da população negra. A expansão de uma sociedade centrada no mercado e ansiosa pelas experiências da modernidade que alcança um processo de industrialização no modelo de substituição das importações na chamada Era Vargas, implicou na inclusão de negros no mercado de trabalho formal. Sansone, a esse respeito, aponta que:

O regime autoritário e populista de Getúlio Vargas limitou a imigração e favoreceu a força de trabalho ‘nacional’, como parte de seu projeto de modernização. Um segundo impulso importante para a integração da população negra, veio no período entre a metade dos anos 50 e meados dos anos 70. Um período caracterizado por um governo populista e, depois do golpe militar de 1964, um regime autoritário que estimulou um crescimento econômico promovido pelo Estado, através de uma economia de substituição de importações (SANSONE, 2002, 255).

Esse processo de inserção de setores da população negra ao mercado de trabalho é acompanhado pela afirmação de mitos fundantes da nação, em especial o das três raças, um elogio à miscigenação e ao convívio entre as raças, recolocando o ideário da democracia racial, agora reforçada pelo acesso dos negros ao mercado de trabalho e à mobilidade social, definida pela capacidade de produção de uma renda e sua resultante, o consumo. Essas condições vão ganhar maior relevância para as regiões de maior concentração negra, casos do Rio de Janeiro e Salvador.

No entanto, a presença da capital da república na primeira lhe dá referência, enquanto a segunda se reconstrói como um centro urbano negro. Nesse ambiente permeado pela afirmação de sujeitos, reconhecidos como trabalhadores pelo Estado

nacional, é que Verger vai desenvolver sua produção fotográfica. Em diferentes momentos é possível perceber um orgulho de si entre os fotografados.

Outra temática que se apresenta nas séries imagéticas de Verger é a presença do mar, navios e portos. É necessário, aqui, destacar que se articulam ao deslocamento realizado pelo autor a predominância dos portos traz consigo a presença dos corpos masculinos, trabalhadores que têm no universo simbólico dos portos e mares uma condição de vitalidade, homens sem camisa e em atividades de força, quase todos negros, espaços de aventura, de desejo e de afirmação da distância de quem ultrapassou os limites de uma sociedade marcada pelo interesse econômico, pelo formalismo e pela repressão, que ele mesmo sofreu.

Ao mesmo tempo devem-se destacar outros elementos que perpassam esse imaginário, ligado ao mar. Se por um lado esse é compreendido como um lugar de perigo, que exige a bravura e a aventura, ele é também ligado à liberdade, à possibilidade de desbravar, de conhecer e de experimentar. Assim, o número de fotografias, no Brasil, que se relacionam com o mar e com portos é marcante e nos remete a esse universo simbólico, estabelecendo um conjunto, onde se pode observar conceitos-imagens como o de liberdade, além de uma estética da água e das velas.

O sentido fundamental que essa permanência temática apresenta nas imagens de Verger é o sintoma do deslocamento. Para além da recorrência, do significado quantitativo o olhar que sai da Europa e se desloca continuamente, encontra em navios suas primeiras viagens. Aqui é possível inferir que um dos elementos que está presente na recriação de Verger de si mesmo está o sentido da aventura.

Há um processo de integração estética e simbólica entre o homem negro e sua paisagem. Nela o olhar de Verger reconhece o homem em suas relações, em sua experiência, integrando um mundo material e cultural. Assim, fotografar o homem e a paisagem é vê-lo em suas práticas, em seu cotidiano, no exercício da experiência do vivido, onde o viver ganha forma e se faz imagem. A distinção mais clara é que a paisagem é pensada a partir do homem, centro e foco da fotografia em Verger. Isso é capaz de revelar uma predileção pelo homem negro, que passa a centralizar suas fotos.

2.4 O profano masculino e o sagrado feminino

A fotografia do negro é, predominantemente, marcada pelo aspecto do profano, distanciando-a de outro tema que centraliza sua obra, o sagrado, onde predomina a figura feminina. Em suas imagens, o corpo é visto como sujeito, seja o masculino, em uma dimensão de sensualidade, de autonomia, na dimensão do trabalho, do desejo, seja o feminino, percebido na dimensão do sagrado, espaço de autoridade. Tal binômio percebe o negro em múltiplas experiências, o que não estabelece uma visão de distorção do outro, quando ele é reduzido a uma única característica, produzindo estereótipos. É numa leitura plural que nas imagens de Verger a fotografia de tipos deixa de representar o negro. Nesse sentido, que há uma transgressão de olhar, predominante no período de sua chegada ao país, que ele adota como lugar de sua reinvenção.



Figura 29, Pierre Verger, 1946

Nessa imagem, figura 29, vê-se, em primeiro plano quatro negros, expressando diferente estilos, definidos por sua roupa. O primeiro usa uma camiseta listrada com um lenço amarrado ao pescoço e tem em sua fisionomia a expressão de alegria, de quem canta e acompanha uma música com suas mãos. A postura do corpo marca um sentido de dança, afirma um movimento, sendo acompanhado pela segundo e terceiro negros,

ao seu lado, um com o chapéu nas mãos e o outro que parece tocar algo, com suas mãos ocupadas. Por último aparece um homem de terno, na lateral direita, que também toca algum instrumento, que parece ser artesanal. A diversidade entre os indivíduos mantém uma unidade pelo clima de festa, de beleza pela alegria de seus movimentos.



Figura 30 – Pierre Verger, 1948.

A representação do masculino, onde o corpo define-se a partir de diferentes momentos do cotidiano, está marcada pela clara negação do rigor formal do mundo ocidental. Integrados a paisagens que remetem ao mar, despem-se das roupas, que delimitam comportamentos e afirmam a sensação de liberdade, dentro de uma estética do desejo, de movimento, marcada imagem acima, figura 30. O homem que centraliza a imagem tem todo o corpo desenhado pela enquadramento da imagem, destacando-se seu tórax e pernas. A energia e virilidade é marcada pelo esforço do corpo que leva uma carga. Essa dimensão é repetida em diferentes imagens de Verger, o masculino que se expõe, que revela as dimensões do profano.

Essa ruptura com o discurso da tradição sobre o negro, expressa um dos olhares presentes na obra de Verger, o prazer de ver o outro, objeto de seu desejo de reinventar-se diante de sua trajetória, marcado por imagens de sensualidade. Mais uma vez todos

os sujeitos são fotografados de baixo para cima, Verger verga-se para dar significado e movimento para os indivíduos.

No entanto, percebemos que em vários retratos o sujeito olha diretamente nos olhos do fotógrafo. Nessas imagens frontais os olhares capturados exprimem franqueza, orgulho, malícia ou cumplicidade. A Rolleiflex não corta a comunicação visual e Verger não hesita em sustentar o olhar do seu interlocutor (SOUTY, 2007, p. 07).



Figura 31 – Pierre Verger, 1948

Na imagem acima, figura 31, um jovem negro com um cigarro na boca expressa um sorriso e olha diretamente para a câmera, mesmo com o exercício de Verger à altura do peito, não revelando o momento em que fotografa. Por essa condição a cumplicidade entre quem fotografa e quem é fotografado torna-se mais clara e insinuante. A comunicação dos olhares é intensa e marca um diálogo entre desejo e objeto, que expõe a autonomia e confiança do personagem.

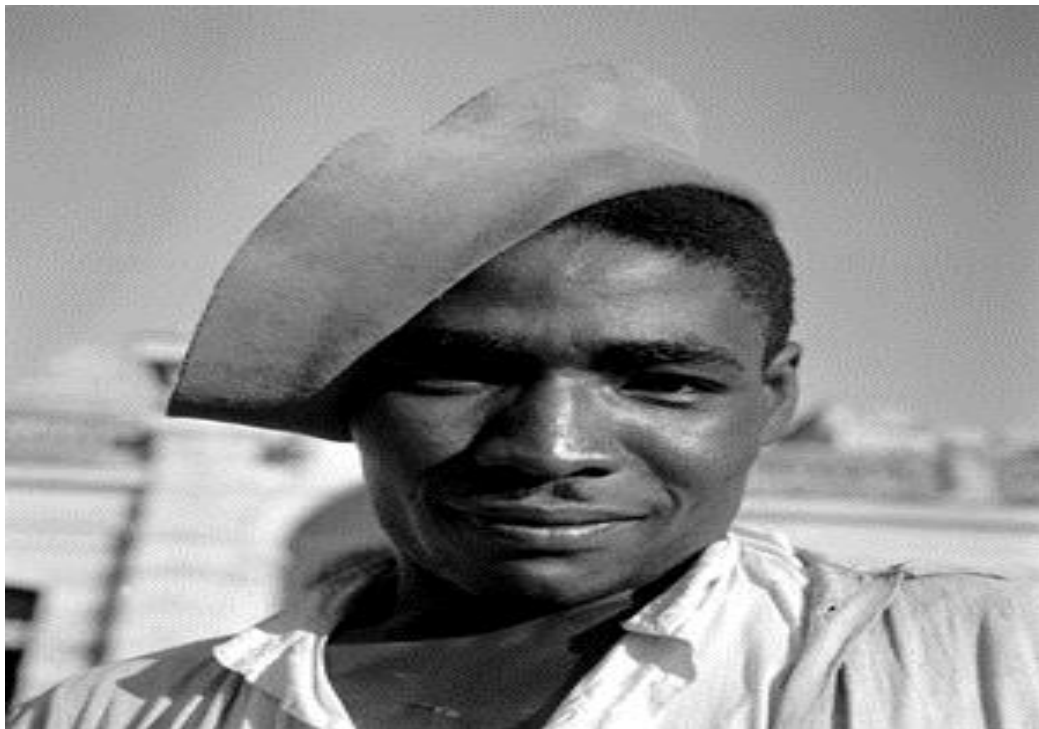


Figura 32 – Pierre Verger, 1948

Nas imagens, figuras 31 e 32, acima o olhar dialoga com o fotógrafo. Os negros se expõem em toda a extensão de quem quer encantar, seduzir. Nesse sentido, Verger sustenta o diálogo, afirma a condição de iguais, busca um interlocutor. Na segunda imagem é provocativo o esboço do sorriso e a posição do quepe, que diz da informalidade, do desejo. Ele se deixa olhar, exhibe-se com orgulho e malícia. Nas duas imagens há um sentido de exibicionismo, só possível para aqueles orgulhosos de si, descomprometidos com seu lugar social, o da exclusão; e só visível pela mediação da lente que se expõe ao novo, à transgressão.

Saint Leon percebe nas representações fotográficas de Verger uma dimensão de prazer nas imagens construídas por esse: “Seu olhar sobre os homens, em especial os negros, tinha outra temperatura, como se sua lente fosse menos uma ferramenta voyeurística e mais um instrumento de afeto, ou quase uma confissão de desejo”. (MARTÍ, 2015)

A relação entre masculino e feminino é bastante evidente nas fotografias de Verger. Os homens são vistos na rua, nos portos, nas festas. Já as mulheres são vistas pelas lentes do sagrado. A combinação entre um candomblé majoritariamente feminino e o olhar centralizado no masculino, que se desnuda e se revela no cotidiano de

Salvador, Verger vai estruturar uma percepção marcada por uma forte separação entre o universo masculino.

No conjunto de suas fotografias a presença feminina na rua é residual e pouco relevante e majoritariamente aparecem com a sobriedade e intensidade da sacralização. As cenas são marcadas quase sempre por olhares de densidade, poucas delas sorriem e quase nunca são sensuais. Por outro lado o corpo masculino exhibe-se, afronta os códigos ocidentais, mostram-se livres e autores de desejo.

O olhar de Verger será sempre acompanhado pela presença do sagrado, em sua matriz africana, mais especificamente, a iorubá do complexo cultural jeje-nagô, como ficou conhecido no Brasil. Assim, ao pensar o masculino na dimensão do profano e, portanto, do próprio mundo, do poder que se realiza nesse, deve-se destacar a cumplicidade, o diálogo que está presente no trabalho fotográfico de Verger. Aqui se realiza um reconhecimento, próprio do ato de fotografar.

As fotografias são produzidas de baixo para cima, destacando e permitindo o reconhecimento do autor da condição de sujeito dos fotografados. Os olhos e o corpo dos fotografados dialogam com sua Rolleiflex, dando intimidade a esse olhar, ao mesmo tempo em que se deixam ver, tornando-se sujeitos de si. Há inúmeras fotografias que os negros exibem-se à modernidade.

Nesse horizonte o olhar de Verger insurge, rebela-se com o discurso racista. Ainda que permeado pelos códigos culturais ocidentais e produzindo imagens da modernidade ele o faz num jogo mediado por uma relação dialógica, atribuindo humanidade aos sujeitos fotografados, orgulhosos de si e insinuantes, exibicionistas para o olhar do desejo pelo outro. Essa dinâmica marca uma linguagem estética da produção imagética de Verger.



Figura 33, Pierre Verger, 1946.

Na fotografia de Verger de 1946, figura 33, pode ver uma jovem com um largo sorriso no rosto. Ela está toda vestida com roupas do candomblé. Em primeiro lugar o branco, tão característico do povo de santo, depois ela tem ojá na cabeça e pano da costa, dois dos itens obrigatórios para as iniciadas. A blusa que usa, com um tecido cheio de detalhes é conhecido como camisu e ainda é possível identifica-la por seus adereços, denominados de contas. Há uma jovem em primeiro plano e ao seu lado uma outra mulher, que tem o rosto coberto pelo pano que cobre a cesta que ela leva à cabeça. A jovem, quase uma menina pelos traços de seu rosto é vista em uma festa religiosa, a do dia 02 de fevereiro, festa de Iemanjá. Seu sorriso expressa a alegria do sagrado, onde o corpo é sacralizado e se apresenta vestida pela liturgia da comemoração.



Figura 34 – Pierre Verger, 1948.

Em duas situações bem distintas representadas nas imagens de Verger, pode-se perceber uma apreensão marcada pela devoção, ou por um olhar respeitoso. Na imagem anterior, figura 34, vê-se no centro da fotografia uma velha negra, em seu cotidiano de exclusão, que aqui se apresenta com poética e não como denúncia. Na lateral esquerda está um campo preto, que no jogo de luz e sombra traz a sensação de ausência. Ela está voltada para o sentido da luz, afirmando um movimento de quem pede. Algo a se interrogar é o próprio sentido do movimento entre o claro e o escuro, entre ser e não poder ser.

O olhar que volta-se para o negro não se restringe ao Brasil, à Bahia. Sua visão está intimamente associada ao próprio corpo, que sempre é apresentado em seus detalhes, buscando apreender todos os seus contornos. Na imagem acima, produzida em

New York, em uma das primeiras viagens à América, marca um momento de transgressão entre o público e o privado. Um homem negro, usando apenas um pequeno calção e tendo um banjo à mão está completamente à vontade, com suas pernas abertas, expondo todo o corpo. Mais uma vez o peitoral no jogo de luz apresenta-se claramente delineado e o muro branco ao fundo dá relevância, destaca a figura do personagem.

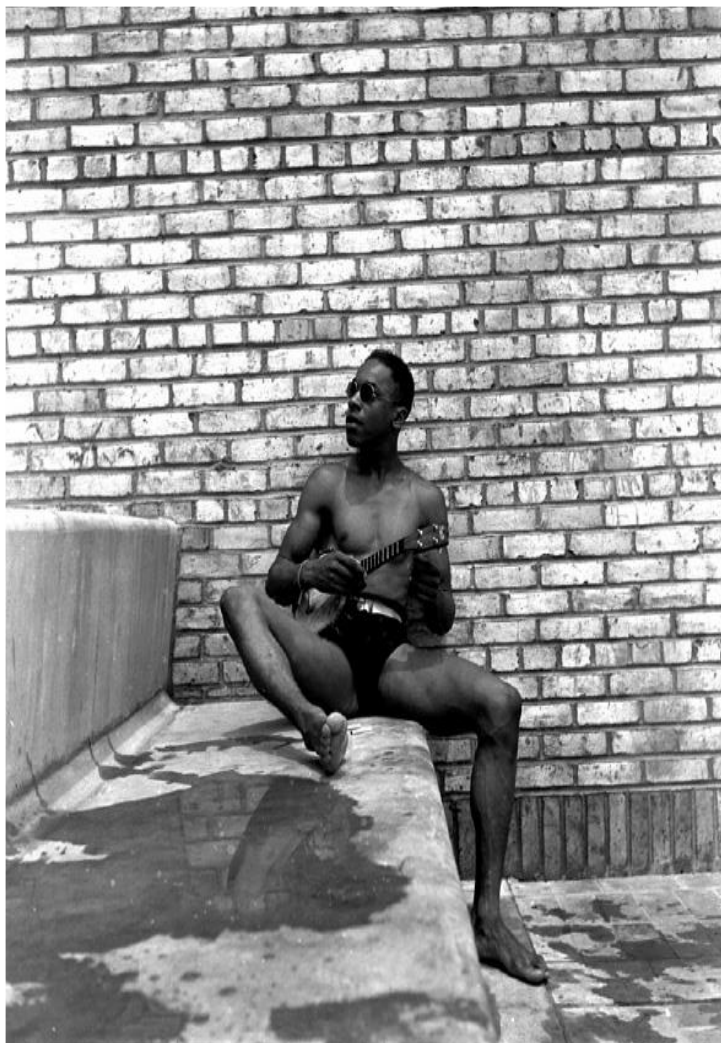


Figura 35 – Pierre Verger, Harlem, New York, 1937.

A recorrência da presença masculina na obra de Verger é bastante significativa. Em diferentes espaços e ambientes seus corpos desfilam em toda a complexidade e intensidade do cotidiano, desde aqueles que sensualizam a relação com a máquina fotográfica até os que dormem em bancos pelas calçadas, desafiando os códigos estritos

do Ocidente entre público e privado. Essa marca de transgressão parece mobilizar a atenção e a Rolleiflex de Verger.



Figura 36 – Pierre Verger, 1946-48.

A cena (figura 36) que apresenta um homem negro numa posição aparentemente posada, mesmo que seu olhar dirija-se ao horizonte. O perfil formado pela sua posição e a do fotógrafo delinea seu rosto apresentando o formato do nariz e da boca, que insinua um sorriso, como quem consente ser observado e admirado. A camiseta branca expõe os ombros e braços que seguram a escada que sustenta o corpo, realçando seus músculos. É interessante observar que a fotografia corta seus pés e um deles está inclinado para baixo, desalinhando as pernas, contribuindo para que essas sejam mais visíveis.

No entorno dele pode-se ver mais cinco homens. Um deles, ao centro, está escondido pela perna do personagem central, outros dois, os da lateral direita, estão com

os rostos sombreados por seus chapéus, um deles parece ser mais velho. O homem da lateral esquerda com o rosto também pouco visível, enquanto as pernas estão à mostra.

Por último há um homem em pé, como o que está na escada e no meio dos outros cinco. É interessante sua posição, com as mãos na região pubiana, destacando sua virilidade. A cena é acompanhada pelo branco das nuvens e da roupa do principal protagonista da cena e pelas águas do mar. O que poderia ser apenas a representação de uma embarcação de pesca torna-se uma cena quase cinematográfica, com grande sensualidade.

Há uma cumplicidade entre o negro que se deixa ver e Verger que o olha. O importante não é a representação do trabalho, nessa imagem, mas a dos trabalhadores, dos homens, da beleza de seus corpos, da dimensão de revelar o desejo ou de se exibir a ele. É importante perceber que, na reconstrução da imagem da Bahia e de seu povo, a sensualidade é um dos elementos de referência. Entre os setores populares, marcadamente negros, o sentido da moralidade que dimensiona o desejo como perversão tem menor impacto que entre os setores médios, por exemplo.

Essa polissemia de percepção e de apreensão do desejo e do corpo é um aspecto bastante dinâmico na sociedade. Há uma compreensão de maior liberalidade sexual comemorada como quebra dos duplos padrões da elite branca, moralistas em público, nas relações sociais, e liberadas no privado. Os romances de Jorge Amado são um exemplo dessa percepção dual, bem como a análise de Gilberto Freyre, na qual a miscigenação é marca da sociedade brasileira por esse mesmo padrão de um casamento assentado nas bases da monogamia cristã, enquanto a senzala é um território livre para o prazer. Essa trajetória de análises e representações são um elemento que fortalece a construção da imagem de um país liberal e flexível quanto à sexualidade.

No quadro abaixo fica claro que na série imagética analisada o tema central de Verger, quando se trata do cotidiano, daquilo que expressa as relações do profano, está no corpo masculino, que representa 43,40% do total de fotografias. Se somar-se o conjunto que apresenta rostos masculinos, 4,71% e os que apresentam homens no terreiro, 3,77% chega-se a 51,88%. Já as fotografias de mulheres em atividades cotidianas representam 9,90% do total. Essas somadas às outras duas categorias, mulheres no terreiro, 3,30% e rostos de mulheres, também 3,30%, totaliza 16,50%. Deve-se registrar a proximidade de representações entre homens e mulheres nos espaços

sagrados. Nesse caso, o da presença masculina nos terreiros ganha relevância em função das fotografias de Itaparica, onde encontra-se o culto de baba egum²⁸, restrito a homens.

²⁸ O culto de baba egum é uma religião tradicional africana, que se instalou no Brasil na Ilha de Itaparica. É voltado ao culto da ancestralidade, representado por baba, aquele que é pai, que é cultuado e egum, espírito de mortos. É um culto restrito a homens.

Outro aspecto relevante é o de predomínio da personagens negras sobre as paisagens, que representam 29,72%, enquanto a figura humana chega a 68,38% do total de fotografias.

	Cachoeira	Canudos	Feira de Santana	Itaparica	Itapoan	Lapa	Livramento	Monte Claro	Paulo Afonso	Rio das Contas	Rio Novo	Vila de São Francisco	Outras	Totais
Homens no cotidiano	0 1	0 4	0 4		3 4	0 5	0 3	0 8	0 2	1 5	0 4	05	07	92 (43,4%)
Mulheres no cotidiano	0 1			0 1	0 1			0 5		0 5	0 3	02	03	21 (9,9%)
Mulheres em terreiro	0 4			0 3										07 (3,3%)
Mulheres – rosto		0 7												07 (3,3%)
Homens – rosto		0 2		0 5	0 3									08 (3,8%)
Homens no terreiro				0 8										08 (3,8%)
Paisagens	0 6	0 8	0 3	0 1	0 7			0 3	0 5	2 2		01	07	63 (29,7%)
Verger						0 2								02 (0,9%)
Objeto cristão										0 2				02 (0,9%)
Total	1 2	2 1	0 7	1 3	4 6	1 1	0 3	1 6	0 7	4 4	0 7	08	17	212

As fotografias dialogam com essa pluralidade de olhares sobre os homens negros, sempre marcadas pela visão do corpo, sua forma e movimento. As duas primeiras imagens expressam a dinâmica do cotidiano, a festa, figura 29 e do trabalho, figura 30. Na segunda sequência há a cumplicidade do olhar, figuras 31 e 32. Finalmente a última sequência explicita a intensidade de seu olhar sobre a sensualidade masculina, figuras 37 e 38, configurando uma estética homoerótica. Em todas elas a liberdade do corpo em seu movimento e a quebra das relações entre público e privado

afirmam sua rejeição ao seu mundo de origem, o universo cultural de sua formação, rendendo-se a um comportamento onde a fronteira da formalidade tem pouco significado. Esse ruptura é representada pela própria dinâmica do olhar, um elogio à informalidade e à sensualidade e um negação da visão ocidental.



Figura 37 – Pierre Verger, 1946-48.

Na imagem, figura 37, há um retrato de um homem negro que se exhibe como quem tem orgulho de si, usando chapéu e um paletó branco ele esboça um sorriso que afirma sua autoestima. O olhar para o horizonte identifica a busca de caminhos, a possibilidade de ser sujeito. Como analisado, o retrato, em seu sentido mais específico, ganha significado próprio em Verger. Sua Rolleiflex volta-se para a rua e quase sempre encontra os negros. Nas duas fotografias acima os rostos ocupam todo o campo da imagem, não sendo possível deixar de observar uma relação de dupla sedução, entre quem olha e quem é olhado.

Certamente há uma cumplicidade entre o olhar de Verger e os homens que ele representa. A fotografia se insere como um diálogo com seus personagens. A relação direta estabelecida dá autonomia à figura humana que se define na tela. Essa compreensão estende-se à figura feminina. Ela ganha também um horizonte de sujeito, quase sempre acompanhada da autoridade reconhecida por ele que os orixás atribuem às

peças, o sagrado é o campo da magia, da construção de identidades que ampliam as possibilidades de maior capacidade de relações na sociedade.



Figura 38 – Pierre Verger, 1948.

Na série abaixo a figura feminina é tema central. Expressa a presença de mulheres em terreiros, na qual o olhar de Verger reconhece sua vitalidade, sua referência. Entretanto, não são fragilizadas, são marcadas pelo poder que o sagrado atribui. Na primeira fotografia está Mãe Senhora, mãe de santo do Ilê Axé Opô Afonjá²⁹, casa onde Verger mantinha estreitas relações. Em uma cena visivelmente posada, ela está posicionada no centro da imagem, sentada em uma cadeira, que se apresenta como um trono de uma rainha. Essa expressão trono é comumente usada para designar o espaço daqueles que comandam as casas matrizes de Salvador até hoje.

Em seguida está uma fotografia onde ela aparece ladeada por outras duas mulheres adultas e uma criança. Essa composição relembra ou expressa uma perspectiva

²⁹ Análise feita na nota 12. A casa é uma dissidência do Ilê Axé Ia Nassô Oká, também conhecida como Casa Branca do Engenho Velho, casa matriz do candomblé da nação ketu no Brasil.

de gerações, de permanência dos significados religiosos no tempo e nas relações sociais em que essas pessoas tem em suas comunidades o espaço de vinculação e de parâmetro.

Outro aspecto definido nessa imagem é complementar à anterior, se já é visível a construção de uma leitura da realeza da mãe de santo, na segunda ela é acompanhada por uma corte, também feminina. Todas usam trajes característicos de sua devoção religiosa, destacando-se o pano da costa, saia de roda e o turbante na cabeça, chamado ojá³⁰. Apesar de sentada a fotografia é produzida de baixo para cima, indicando um necessário posicionamento do fotógrafo, de mover-se para baixo. Esse movimento, de quem se abaixa é bastante simbólico nesse caso, expressa uma reverência diante do sagrado negro, elemento que no olhar de Verger atribui poder, cria uma identidade positiva, estabelecida pelo orgulho de pertencimento, pela sacralização do próprio corpo, onde vive o orixá individualizado.

Essa série imagética será complementada na observação das fotografias de Salvador. Nas trezentas e setenta e três fotografias de cerimônias do candomblé, denominadas de cerimônias africanas, há uma ampla presença feminina, que predominam na liderança dos terreiros da tradição ketu, casas privilegiadamente vistas e olhadas por Verger e todo um grupo de intelectuais e, ainda, como fieis do candomblé. Esse conjunto representa 34,77% da série imagética observada, evidenciando uma clara relação entre o feminino e o sagrado negro, de matriz africana, ou na percepção de Verger o próprio sagrado africano que preservou-se na América.

³⁰ Ojá é uma roupa litúrgica, obrigatória para as mulheres na atividades da casa de terreiro e em algumas cerimônias para homens, especialmente nas de iniciação. É um pano usado enrolado a cabeça ao modelo de um turbante.



Figura 39 – Pierre Verger, c. 1948-1952.

Nessa imagem, figura 39, aparece Mãe Senhora, considerada a mais importante mãe de santo de Salvador nas décadas em que esteve à frente do Ilê Axé Opô Afonjá. Maria Bibiano do Espírito Santo comandou essa casa de candomblé no período de 1956-1972. A fotografia expressa uma mulher sentada em uma cadeira grande, parecida com um trono, uma parte dela está à vista, dando a dimensão do seu tamanho, atribuindo poder à mulher sentada nela. Os braços estão dispostos sobre o apoio da cadeira, o esquerdo e o outro, também estendido sobre a perna direita.

É interessante perceber que apenas um dos pés de Mãe Senhora está à vista, o outro está escondido pela roda de sua saia. A referência aos pés está presente em outras imagens de Verger, construindo uma sensação de maior divindade, de maior sacralidade às suas imagens. Essa aparência retira o indivíduo de sua vinculação com a terra, permitindo uma visão mais distante e mais solene da famosa mãe de santo. Isso também

está marcado no uso de roupas que retiram a personagem do cotidiano, ela revela-se como uma mulher do sagrado, de poderes.



Figura 40 – Pierre Verger, 1949.

A fotografia, figura 40, apresenta uma mulher vestida como orixá. A saia é muito semelhante à da imagem anterior, levando a perguntar se não era a própria Mãe Senhora que se veste para mais um olhar de Verger. Nessa cena ela usa um pano-da-costa, demonstrando que o orixá que ela representa é feminino, o que é confirmado pelo objeto que segura na mão direita, um abebé³¹, rico em detalhes, demonstrando o

³¹ Paramenta usada por orixás femininos, especialmente Oxum e Iemanjá, que representa um espelho, simbolizando a feminilidade e vaidade.

requite do orixá representado. Essa composição de identificação do orixá ainda tem na coroa usada, chamada de adê³², acompanhada de um filá³³, as contas, compostas por pequenas miçangas, que caem sobre o rosto, encobrindo-o. A firmeza das mãos mostra força, uma delas segurando o abebê e a outra colocada sobre a perna, expressando autoridade e nobreza. O aspecto formal, solene da imagem marca a dimensão do sagrado como que atribui poder, recoloca para o negro a possibilidade de poderes que ultrapassam os limites físicos e sociais impostos a ele.

Na segunda sequência estão novamente mulheres, empoderadas pelo orixá e pela imagem delas construídas. Na quarta fotografia está representado o orixá Xangô, rei e senhor da justiça. O trânsito entre o masculino e o feminino na esfera mítica é bem delimitado, entretanto essas fronteiras desaparecem na relação com os humanos. Assim, mulheres podem ser tomadas por orixás masculinos sem comprometer as identidades ou enfraquecer os orixás masculinos.

As fotografias evidenciam figuras de autoridade da casa, explicitado pelas roupas usadas, pelos adereços e por usar um pano no ombro, autorizado, habitualmente, para os postos mais altos das hierarquias dos terreiros. A cena e cenário se organizam em torno de Mãe Senhora que centraliza a imagem. As fotografias marcam mais uma vez o sentido de poder que essas mulheres expressam, corpos alongados, em postura de quem se eleva, demonstrando o significado de estarem se exibindo à modernidade, a lentes e olhares, orgulhosas de sua posição, crenças e valores.

As imagens de Pierre Verger sobre os negros expressam um novo olhar, onde a perspectiva de mercadoria, que predominou a fotografia do século XIX e início do século XX deixa de ser um suporte e dialogar com a subalternidade. Elas inserem-se numa percepção de elogio estético ao corpo negro, de reconhecimento de seu universo cultural e simbólico, onde o masculino está associado ao corpo, ao trabalho e à rua e o feminino predomina a sacralização.

Ao contrário da leitura de Elbein Santos, as imagens de Verger apresentam uma percepção de inserção clara no universo negro, sua admiração pelo corpo negro é

³² Outra paramenta de orixás femininos, representa um coroa, simbolizando a realeza delas.

³³ O filá acompanha o adê, é parte dele e simboliza a condição nobre do orixá e é composto por fileiras de missangas.

expressa na produção de imagens em que homens são representados como sujeitos, autores de movimentos, vistos como detentores de um patrimônio cultural e se afirmam em um cotidiano elogiado pela construção de uma dimensão de liberdade. Perceber na visão de Verger uma atitude colonialista é uma deformar seu olhar. Deve-se também dimensionar a leitura de Elbein como marcada pelo preconceito, contra um estrangeiro e com relação à sexualidade. A disputa teórica a impede de se aproximar do olhar de Verger.

Toda a produção imagética de Verger desvela seu movimento de recriar-se, de reinventar-se a partir de seu deslocamento cultural. A relação de tornar-se o outro, de transgredir, portanto, marcos culturais presentes em sua formação até os trinta anos e passar a se reconhecer como mensageiro, e, portanto, viajante é um caminho que revela traumas em sua experiência civilizatória. A identificação entre o feminino e o sagrado e a percepção da permanência das culturas africanas no Brasil e sua continuidade como elemento de referência da vida dos negros no país vai marcar como Verger vê e compõe seus *atos de fala* sobre o candomblé, vendo-os como uma sobrevivência da África em Salvador, atribuindo legitimidade à herança, e não se voltando para o próprio processo de reconstrução cultural dos africanos e seus descendentes, em um complexo movimento de recriação, de costura simbólica, entre resistência e negociação.

CAPÍTULO 3 - O DISCURSO SOBRE O CANDOMBLÉ E NACIONALIZAÇÃO: IMAGENS DO SAGRADO NEGRO E SEU EMPODERAMENTO

3.1 O sagrado negro no Brasil, texturas e nervuras^{2.2}

A religiosidade revela diferentes aspectos da cultura, como essa lida com os seus limites, estabelece relações com o mundo ou articula suas prioridades. Os códigos mais profundos de uma cultura estão arquivados na relação com o sagrado. A importância de conhecer estes aspectos de um povo é compreender como ele dimensiona suas relações com o mundo, com outras sociedades, isto se torna significativo, em particular, no caso da diáspora africana.

Em artigo publicado como resultado de um Seminário Internacional sobre o fenômeno religioso e denominado *Experiência Religiosa como Evento e Interpretação*, Aldo Gargani propõe que todo estudo relativo à religião ao:

Abandonar os compromissos metafísicos sobre o estudo ontológico dos referentes do discurso teológico poderia então significar a recuperação dos signos e dos anúncios imanentes à historicidade de uma tradição religiosa. Uma vez desativada a sua carga metafísica, os objetos da tradição religiosa tornam-se *figuras para uma perspectiva de interpretação da vida* (GARGANI, 2000, p. 129).

O autor completa sua reflexão sobre o tema apontando uma relação entre o visível, as possibilidades do tempo e a constituição das dimensões da experiência:

A religião, afinal, não será o discurso que descobre e revela um Outro Objeto, uma Outra Entidade, mas um termo de comparação segundo o qual, as situações, as figuras e os processos da nossa vida são reinterpretados. Não um objeto imane para se ver, extraordinário por se distinguir de todos os objetos da experiência ordinária da vida, mas antes um não-objeto, um paradigma que torna extraordinários os objetos e as situações da nossa vida ao elevá-los ao nível de uma força simbólica (GARGANI, 2000, p.129).

Estas reflexões iniciais ganham uma visão alargada quando se dimensiona a afirmação da condição humana na escravidão. A religião dos grupos étnicos africanos que vieram para a América expressa o centro de sua relação com a sociedade. Esses grupos se reconhecem no mundo por sua relação com a ancestralidade. Assim, estabelece-se uma cosmogonia que define a própria experiência diante da vida, pois é essa que atribui sentido e significado à segunda. A força da relação com essa cosmogonia e cosmologia afirma a constituição de um espaço de encontro com sua identidade em um ambiente de absoluta dissolução do sujeito, em que ele deixa de ser social e culturalmente significado como tal e se enquadra na condição de mercadoria. Essa tensão entre o ser e sentir-se e a condição jurídica na sociedade exige um processo criativo de permanente negociação simbólica, estabelecendo uma tensão entre a resistência, sob diferentes formas, a mais conhecida a fuga e organização de quilombos, e as negociações, produzindo uma ampla base sincrética para a vida dessa população e, depois, como processo de matriz cultural para a nação.

Nesse horizonte deve-se destacar que as amplas rearticulações e ressignificações estruturam uma dialética entre permanência e criação. Esse processo torna-se mais complexo se consideradas as diferentes matrizes étnicas, que se alternam em maiorias ao longo do tempo na colonização. Perceber essa pluralidade é ter que lidar com um caleidoscópio, no qual imagens se sobrepõem e oferecem novos contornos em cada movimento do olhar, cores serão matizadas, as sombras iluminadas em novos referentes que redimensionam contextos. Essa riqueza imagética implica na definição de texturas múltiplas, impactadas pelos ambientes e pelas relações que se estabelecem no mesmo. Assim, as fronteiras territoriais da nação são capazes de abrigar múltiplas configurações religiosas, que se apresentam em várias nervuras que definem um tecido marcado por detalhes e cores que produzem uma sensação de encantamento ao olhar.

Esse contexto diverso, que é tecido ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, encontra na segunda metade do século XX um ambiente de construção da maioria de um desses arranjos religiosos, que atribuem significado e espaço de socialização à população negra. A década de sessenta marca o início da nacionalização do candomblé, que o conduz à superação das fronteiras da etnicidade e racialização. Prandi (1999) analisa esse processo de “universalização”, a partir de pressupostos de afirmação da nação e de constituição de referentes de um discurso branco de legitimação das religiões negras. Esse processo marca, ainda, a sua inserção subordinada à cultura nacional.

Deve-se considerar que esse processo tem uma profunda contribuição e se estrutura a partir de um discurso branco, fundado por um grupo de intelectuais que, predominantemente, estão vinculados à tradição dos candomblés de ketu, em especial o Ilê Axé Opô Afonjá, casa vinculada por nascimento ao Ilê Axé Ia Nassô Oká³⁴, casa matriz do mito, uma mitologia de origem em que se afirma a africanidade e de fundação do candomblé. A discussão sobre o mito de fundação apresenta momentos referenciais nas obras de Silveira (2006) e Parrés (2006).

Entretanto, se é um discurso eminentemente branco que legitima culturalmente essas casas a partir de uma herança africana, restabelecida no ambiente da escravidão e da posterior exclusão, não se deve imaginar uma atitude passiva dessas casas, que também são construtoras dessa autoridade. Portanto, estar aberta ou fechar-se aos olhares e dar visibilidade é uma decisão das hierarquias das casas, destacadamente de suas ialorixás ou babalorixás³⁵.

Esse parece ser um caminho que acompanha todas as fotografias de Verger, uma população que se exhibe, que quer a visibilidade do retrato, que não se esconde, que vive a marginalidade, mas não se restringe à ela, orgulhando-se da sacralidade de seu corpo e da autoridade de seus orixás. Deve-se, aqui, destacar o olhar marcado por uma leitura afrocêntrica, voltada a registrar a permanência de reconhecer a continuidade entre África e Brasil.

Na relação com as casas deve-se perceber a importância de constituir mensageiros de seus saberes e olhares sobre o mundo. Esse processo ganha relevância quando esses mensageiros são brancos com amplo trânsito social e falam para as instâncias de poder das relações sociais. Essa estratégia dos terreiros evidencia uma

³⁴ O Ilê Axé Ia Nassô Oká, conhecido como Casa Branca do Engenho Velho é a casa matriz do candomblé da nação ketu, segundo as análises realizadas por Silveira (2006). O autor aponta no livro *O Candomblé da Barroquinha* que a Casa Branca é o berço do candomblé brasileiro. Parrés (2007) em *A Formação do candomblé*, polemiza com essa tese, afirmando que não é possível identificar uma única casa como matriz da religião afro-brasileira.

³⁵ São as denominações em iorubá para mãe (iya) e para pai (baba) dos santos (orixás). Aqueles que fazem o orixá nascer, em uma cerimônia denominada labé, onde o corpo do iniciado é preparado para receber o seu orixá, transformando o corpo em lugar do sagrado. A autoridade que detém esses sacerdotes resulta do poder que tem, primeiramente de fazer nascer o orixá do iniciado e depois, e por isso, de manter a comunicação com o sagrado. Ao contrário dos cultos dos iorubá, no Brasil a adivinhação também ficou com eles e não com os babalaôs, que quando chegaram ao Brasil tiveram um papel auxiliar dos sacerdotes.

necessidade de sobrevivência e fortalecimento, resguardando-se do preconceito e da marginalização.

Ao considerar essas estratégias é importante dimensionar o espaço de uma casa de candomblé, lugar de mistérios e segredos. Seja para os iniciados que reconhecem como um local de saberes a serem descobertos, seja para os que não acreditam, mas reconhecem como um local de práticas mágicas. O reconhecimento de tal espaço implica na definição de estratégias de aproximação. Nessa dinâmica é que o trânsito de Verger é amplamente consentido. Deve-se avaliar o significado de um francês que se movimentava na Europa, a partir de suas relações com vários intelectuais, que tem o poder de produzir imagens que poderão circular o mundo, ou mesmo o país, em uma revista com a popularidade de *O Cruzeiro*³⁶. Ao mesmo tempo, Verger também constrói uma ponte entre África e Brasil, que não é nova, já existindo no final do século XIX, mas que havia se fragilizado desde esse período e, portanto, pouco acessível para a maioria das casas de Salvador, mesmo as de tradição do mito fundante.

Aspecto muito relevante é a certificação de um profundo africanismo, representado pela afirmação da marca de matrizes culturais africanas no Brasil a partir de Salvador. Essa apreensão da realidade brasileira se afirma à margem do pensamento que se institui nesse período, marcado pela reflexão de Gilberto Freyre e presente no discurso artístico de Jorge Amado e Dorival Caymmi. Toda a reflexão teórica de Freyre está ancorada no conceito de miscigenação, de uma tolerância do modelo cultural português, até leniente, nas relações entre brancos e negros, especialmente, mas também de indígenas, a partir do complexo casa grande e senzala. Tal ideia, a da miscigenação pode ser vista nas obras de Jorge Amado e nas músicas de Caymmi. É particularmente interessante perceber que os brancos do país reconhecem-se pela miscigenação, enquanto um francês lê o Brasil pela afirmação da África.

Essa percepção é acompanhada de uma profunda ruptura com o racismo científico que ainda orienta a produção acadêmica nacional no período da chegada de Verger à Salvador. Assim, ele afirma uma leitura peculiar da realidade racial no Brasil, que tem como pedra angular a africanização. É importante, aqui, uma análise comparativa da visualidade da África e da América, com profundas distinções. A

³⁶ A Revista *O Cruzeiro* foi um periódico de ampla circulação no país, sendo uma das mais lidas ao longo das décadas de 1950 e 1970 do século XX.

preservação de mitos fundantes é acompanhada de ressignificações e pelo estabelecimento de uma nova estética e por novos ritos, que permitem a própria construção do candomblé. O esforço de toda a vida de Verger será o de contribuir para avançar nessa africanização, marcado pelo seu nome de babalaô, Fatumbi, mensageiro entre dois mundos.

O debate teórico sobre a africanização ou miscigenação é profundamente relevante na análise das relações raciais no Brasil e tem grandes implicações na movimentação política da afirmação dos negros na sociedade brasileira. Por outro lado, na análise do candomblé vincula-se outro aspecto, o de legitimação social. Quanto mais africanas forem as práticas religiosas, os ritos, os mitos serão mais legítimos, com maior “fundamento” será a casa, debate que se apresenta como estratégia de sobrevivência e inserção social das mesmas. Pode-se perceber, hoje, que essa foi uma estratégia vitoriosa, que se impôs sobre as outras religiões afro-brasileiras, tais como a jurema, a umbanda e o batuque e assegurou ao candomblé papel de liderança entre essas. No estabelecimento, inclusive, de políticas públicas, pode-se perceber essa hierarquização entre as religiões.

Ao discutir a construção das religiões afro-brasileiras, muitas vezes denominadas cultos africanos no Brasil, Risério (2007) explicita a reflexão sobre o aparecimento de religiões afro no Brasil e em Cuba e não, por exemplo, nos Estados Unidos, região de alta concentração negra e de prolongado período de escravidão. Dois aspectos são destacados pelo autor, sendo o primeiro o predomínio do catolicismo nas primeiras regiões, enquanto o protestantismo marca a segunda, outro aspecto analisado é a presença de uma população de negros libertos nos centros urbanos do Brasil e de Cuba, o que não ocorreu nos EUA. Esse aspecto tem sido destacado na historiografia brasileira como o *Diabo na Terra de Santa Cruz*, de Laura de Mello e Souza (1986), *O Feitor Ausente*, de Leila Mezan Algrati (1988) e *A Formação do Candomblé no Brasil*, de Luís Nicolau Parrés (2008).

As implicações da urbanidade e da própria constituição de uma “elite” negra, por exemplo, em Salvador, discutido por Lisa Earl Castillo e Luís Nicolau Parrés (2007), têm grande relevância na organização de uma tradição religiosa de raiz africana, marcada por uma espacialização própria e por uma estruturação ritualística complexa e normativa. A própria fisionomia do candomblé exige a afirmação de uma comunidade

com relações marcadas pela hierarquia e por grande disponibilidade de tempo para os processos de iniciação, além da mobilização de recursos materiais. Outro aspecto a ser considerado refere-se à própria preservação da mitologia e da ritualística definida como tradição, que implica na especialização dos sacerdotes, no caso baiano de mulheres que se dedicam ao culto e se tornam *griots*³⁷, no Brasil.

Para situar o significado das relações de resistência e negociação em novo ambiente cultural, deve-se articular a importância da própria religião, das dimensões do sagrado nos processos civilizatórios. Assim, Bastide (1968) aponta o elemento de permanência do sagrado em todas as culturas e continuando como elemento articulador da relação dos indivíduos com a cultura, reconhecem-se como parte e a partir de um aspecto religioso: “Cremos, da mesma forma, que além de todas as diversidades culturais, existe uma apreensão do sagrado e chegarei a dizer que tal apreensão do sagrado se encontra na experiência do ateu tanto quanto na do crente” (BASTIDE, 1968, p. 06).

Nesse artigo Bastide indica, portanto, a experiência religiosa como existencial. No sentido do transcendente, do imaginado para além da existência humana, marcada pela finitude e pelo limite, mas que ganha significado como experiência corporal:

De um modo geral, podemos dizer que a civilização do sinal considera a linguagem como significativa por si mesma, pela qual a gramática, sua sintaxe, suas regras lógicas; o sentido não se acha fora das palavras e sim na sua disposição. A civilização do símbolo vê, ao contrário, nessas mesmas palavras, a expressão do que se encontra do outro lado do real, e donde, entretanto, o real retira toda sua realidade. *Se se preferir*, a linguagem concebida, no primeiro caso, como um objeto exterior, que se estuda como uma coisa - no segundo caso, como uma mensagem (BASTIDE, 1968, p. 07).

A partir de tais reflexões indicam-se as religiões afro-brasileiras a partir de um amplo campo de contribuições culturais, de diferentes matrizes africanas e desenhadas a partir de diferentes ambientes, tempos e estratégias, demarcando grande diversidade de formas e conteúdos simbólicos, redefinindo sentidos e significados. A matriz é explicitada no processo de atribuir significado por meio de uma dinâmica simbólica da

³⁷ Denominação usada para os mestres da tradição oral. A expressão é de origem francesa e foi usada para denominar as autoridades africanas que dominam os saberes e se apresentam como depositários da memória de seu povo. O termo hoje ganhou circulação internacional e é usado no sentido em que foi primeiro apresentado.

oralidade, que articula em torno de si diferentes formas de representação. Esse aspecto permanece no ambiente colonial. No entanto, ele passa a lidar com uma nova materialidade da vida, com novos mecanismos societários e com um novo ambiente cultural. Essa dinâmica é que permite recriar a cosmovisão africana, diante de um novo território, diante de uma nova experiência social, criando um amálgama de matrizes culturais a partir da África e reafirmando-se como ser humano, negando a escravidão, mas negociando os sentidos de representação. Isso implica em ressignificar e reconstruir a ritualística, acentuar elementos da mitologia e dar novos sentidos a diferentes aspectos de sua cosmovisão.

É, ainda, Bastide que afirma sobre a extensão e significado do olhar de Verger sobre o candomblé:

Verger é o homem que melhor conhece atualmente os candomblés, pois não só é membro como ocupa neles posição oficial; sem dúvida, por isso mesmo, está, por sua vez, ligado pela lei do segredo e nunca poderá contar tudo o que sabe; mas esperamos muito de seus conhecimentos, e particularmente a obra que está agora preparando. A publicação, que acreditamos próxima, não nos fez abandonar nosso trabalho, pois o livro de Pierre Verger se dirige a outro aspecto diferente do que estudamos nestas páginas: a comparação entre a África e a Bahia, a fim de ressaltar a fidelidade africana do negro baiano. Queremos aqui agradecer o auxílio amistoso que nunca deixou de trazer ao trabalho (BASTIDE, 2001, p. 267, n.1).

O sentido de conhecimento e interpretação está profundamente imbricado, só se conhece por meio de análise. Na citação fica claro o sentido de aproximação entre Brasil e África, onde a fidelidade ganha centralidade. O texto está na obra de referência de Bastide sobre o candomblé no Brasil, apontando para a clara aproximação entre o pensamento dos dois autores que apreendem a reconstrução cultural dos negros no Brasil em torno de sua cosmogonia e ritualística, com base na pureza dos elementos africanos. Isso implica, necessariamente, na afirmação de uma segunda categoria para os outros estudiosos que não se colocam no mesmo modelo, ou padrão.

3.2 O arco-íris em preto e branco: mensageiro entre dois mundos

A construção do olhar de Verger é marcada pela ideia da permanência da matriz africana no Brasil. Essa percepção revela-se em suas imagens e na circulação de suas

fotografias. Na página da Fundação Pierre Verger há um ícone em que se acessa uma série imagética articulada pela concepção afrocentrada, na qual a africanidade legitima as práticas culturais no Brasil. A centralidade desse debate é marcada pelo direcionamento do olhar.

É com esse olhar que ele constrói, a partir de suas permanentes viagens entre Bahia e África, seu deslocamento da condição de fotógrafo para a de pesquisador, de etnógrafo. Seus voos teóricos estão ancorados na permanência da questão, amplamente exemplificada em seu livro fundamental sobre o culto aos orixás: *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo* (2002).

Nesse livro, publicado pela primeira vez em 1986, pela Editora Corrupio, organizada para publicar suas obras, Verger apresenta seu olhar:

Os textos e ilustrações que se seguem propõem-se a comentar e mostrar certos aspectos do culto aos orixás, deuses iorubás, em seus lugares de origem, na África (Nigéria, ex-Daomé e Togo) e no Novo Mundo (Brasil e Antilhas) para onde foram levados, em séculos passados, pelos escravos (VERGER, 2002, p. 11).

Ao tratar o sentido de continuidade e de sobrevivência do culto aos orixás na América ele considera a legitimidade da cultura negra a partir de sua origem, de sua matriz, o que irá repercutir em toda sua obra. A percepção e ponto de referência do livro são comparativos, buscando as semelhanças e a permanências. É com base na africanidade do culto que, para ele, se afirma seu significado. Ao desenvolver sua Introdução ele continua:

Em obras precedentes, já abordamos este tema, juntamente com o culto dos vodun, deuses dos fon, nessas mesmas regiões. Naquela época, 1953, nossas pesquisas e publicações foram orientadas no sentido América-África, pois, durante os nossos primeiros sete anos de pesquisas, tínhamos vivido cinco anos no Brasil e nas Antilhas e passado apenas dois anos na África. Com o tempo a situação se inverteu. Durante os vinte e sete anos que decorrem desde a redação de nossas primeiras obras, passamos quinze anos na África e só oito no Brasil e Antilhas, em períodos alternados e interrompidos por quatro anos na Europa. Nossas pesquisas orientaram-se, exclusivamente, para os cultos dos nagôs (iorubás), aqueles que melhor se conservaram na Bahia, nosso local de residência no Brasil. Este nosso livro será, pois, orientado no sentido oposto ao seguido anteriormente. Nosso ponto de partida estará situado na África, de onde partiremos para as Américas seguindo a diáspora dos iorubás (VERGER, 2002, p. 11).

A interpretação pela permanência se articula na própria estrutura das casas que Verger irá conviver com maior frequência em Salvador, Ilê Axé Iá Nassô Oká, a Casa Branca do Engenho Velho e o Ilê Axé Opô Afonjá, descendente da primeira. Em texto dedicado à segunda mãe de santo da Casa Branca, Parrés (2009) indica a permanência de Marcelina da Silva, Obatossi, na África por um longo período. Essa possibilidade vincula-se ao fato da constituição de uma “elite” negra, com posses e condições de fazer o trânsito Bahia-África. É também destacada por Silveira (2009) a comunicação da fundadora dessa casa de candomblé com a África. Assim, a interpretação de Verger afirma-se como um elemento de fortalecimento de um dos processos de constituição do candomblé no país. Outros recortes e processos de reconstrução, como a experiência dos quicongos, irão acontecer ancorando a nação angola, além das mais diversas composições ritualísticas inseridas na denominação do calundu.

A composição do pensamento de Verger e de seu olhar, que enfatiza a permanência, é fortalecida pela facilidade de trânsito que ele próprio tem a partir de suas relações e conexões europeias. *Verger, o mensageiro entre dois mundos*³⁸, como anunciado em documentário sobre sua vida, só o é por contar com o apoio e financiamento do Instituto da África Negra, entre outros, motivando forte tensão, devido às exigências de publicação das agências de fomento.

Essas exigências conflitam com a sua reinvenção pela fotografia, negação da escrita, mas também com o ideal de reconhecimento e comprometimento com seus interlocutores. A permanência do trânsito, indicado na citação acima, amplia seu prisma da permanência, que terá no livro *Orixás* a sua explicitação. Ao longo de todo o livro, organizado por orixás, começando por Exú, páginas 76-85; Ogum, 86-111; Oxóssi, 112-121; Ossain, 122-125; Orumilá, 126-129; Oranian, 130-133; Xangô, 134-167; Oiá-Iansã, 168-173; Oxum, 174-185; Obá, 186-189; Iemanjá, 190-205; Oxumaré, 206-211; Obaluaê-Omulu-Xapanã, 212-235; Nanã Buruku, 236-251 e Orixalá-Obatalá-Oxalá, 252-286.

³⁸ HOLANDA, Luiz Buarque de. (Direção). Pierre Fatumbi Verger, mensageiro entre dois mundos. Vídeo. Apresentação e narração: Gilberto Gil. Direção de fotografia: César Charlone. Roteiro: Marcos Bernstein. Trilha sonora: Naná Vasconcelos. Consultoria: Milton Guran. Edição: João Henrique Ribeiro, Vicente Kubrusly. Som: Valéria Ferro. Conspiração Filmes/Gegê Produções/GNT Globosat. Documentário em 35 mm, 80 min., 1998.

Antecede a essa parte três capítulos dedicados a demonstrar como o candomblé é uma organização da religiosidade africana no Brasil e como a ritualística e cosmogonia estão mantidas no Novo Mundo. O primeiro capítulo é dedicado à cosmovisão e é denominado *Orixás* e marca a afirmação da tradição na América, estando dividido em subtítulos: Os orixás na África, Os orixás no Novo Mundo, Tráfico de escravos, Sincretismo, Primeiros terreiros de candomblé, Relações Bahia-África e, finalmente O culto dos orixás e Arquétipos. A dimensão comparativa é percorrida dando relevo à continuidade, atenuando os rearranjos, mesmo que esses apareçam como apontado a seguir:

A qualidade das relações entre um indivíduo e o seu orixá é, pois, diferente, caso ele se encontre na África ou no Novo Mundo. Na África, a realização das cerimônias de adoração ao orixá é assegurada pelos sacerdotes designados para tal. Os outros membros da família ou do grupo não têm outros deveres senão o de contribuir materialmente para os custos do culto [...].

No Brasil, ao contrário, cada um deve assegurar pessoalmente as minuciosas exigências do orixá, tendo, porém, a possibilidade de encontrar num terreiro de candomblé um meio onde inserir-se, e um pai ou mãe-de-santo competente, capaz de guiá-lo e ajudá-lo a cumprir corretamente suas obrigações em relação ao seu orixá (VERGER, 2002, p. 33).

É importante refletir sobre a profundidade e extensão da configuração simbólica que foi estabelecida a partir da espacialização e localização social das relações que alimentam e definem as práticas ritualísticas. Ao se estabelecer em espaços abertos define-se uma prática aberta, assumida pela comunidade constitutiva do local e, portanto, hegemônica, afirmada em relações de poder que se desenvolvem no ambiente social.

Por outro lado, se as cerimônias se inscrevem no processo de transgressões, simbólica e religiosa, praticadas diante das imposições de uma sociedade escravista e racista, isso implica num novo universo de representação, em que os sentidos de justiça, de guerra e de expressão cênica são rearranjados e produzem uma nova visualidade. Nessa nova performance as danças ganham maior contenção, os deuses, orixás, devem ser reunidos e é produzida uma síntese da ancestralidade mítica, reunindo um grupo mais ampliado de divindades, diversificando e possibilitando a presença de um maior número de fiéis, de diferentes origens étnicas, reunidos no novo território.

Na análise das imagens que compõem o livro em questão destaca-se a perspectiva apontada, do eixo em torno da permanência do culto aos orixás no Novo Mundo. A disposição de textos e imagens busca afirmar que a continuidade se consolida como caminho de legitimidade. Essa é uma compreensão sobre a originalidade da contribuição cultural dos negros na América a partir de uma radicalização da matriz africana. A combinação entre fotografias e escrita amplia essa leitura e lhe dá maior consistência narrativa, captando o olhar dos leitores e coordenando sua interpretação. Nas páginas 172 e 173 estão imagens do culto ao orixá Iansã ou Oiá, na África e no Brasil.

A série imagética dá uma sensação de continuidade, as fotografias 137 e 139 mostram o mesmo orixá em duas mulheres em transe. A cena está composta pela definição do movimento, as mulheres, agora orixás, dançam com energia e vigor, rememorando sua mitologia, Iansã-Oiá é representada pelas tempestades e tem uma personalidade como mulher temperamental. Os braços estão tensionados, definindo um ângulo arqueado, permitindo visualizar a musculatura. A energia das cenas tem uma variação representada pela sensação de força, na primeira imagem, e de maior leveza na segunda. Um novo olhar implica na percepção das diferenças, de roupas e ambiente em que os orixás dançam.

Na sequência das mesmas páginas são apresentadas imagens em que o orixá, Oiá, está em pé e outras mulheres estão deitadas no chão. Na fotografia 138, produzida na África, são duas e na de número 140, realizada do Brasil, só uma mulher, cuidada por outra. A primeira leitura que se apresenta é a de similaridade das cenas. As duas imagens retratam o mesmo orixá que se coloca com a marca de seu poder mágico e confirma, nas outras, a devoção. Essa leitura expressa uma dimensão das relações simbólicas envolvidas sem, no entanto, explorá-las em algumas possibilidades significativas.

A interpretação sobre o sincretismo religioso, entendido como uma identificação entre orixás e santos católicos, é muito marcante em todo o livro. Em quase todos os capítulos destinados aos orixás há uma referência ao processo de sincretização, as exceções são os textos em que são apresentados Ossain, Orumilá e Oranian. Sobre os dois últimos não há referências ao culto a eles no Novo Mundo e a respeito do primeiro não se constrói uma análise explicativa dessa ausência da relação sincrética.

Assim, a todos os outros a relação é apresentada: Exu, Diabo; Ogum, na Bahia – Santo Antônio de Pádua, no Rio de Janeiro – São Jorge e em Cuba – São João Batista e São Pedro; Oxóssi, Bahia – São Jorge; Rio de Janeiro – São Sebastião; Cuba – São Norberto; Xangô, Brasil - São Jerônimo e Cuba – Santa Bárbara; Oiá, Brasil – Santa Bárbara, Cuba – Nuestra Señora de la Candelaria; Oxum, Bahia - Nossa Senhora das Candeias, Recife – Nossa Senhora dos Prazeres, Cuba – Nuestra Señora de la Caridad del Cobre; Iemanjá, como indicado na citação; Oxumaré, Brasil – São Bartolomeu; Obaluaê, Bahia e Cuba – São Lázaro e São Roque, Recife e Rio de Janeiro – São Sebastião, Nanã Buruku, Brasil – Sant’Ana, Cuba – Nossa Senhora do Carmo ou Santa Teresa, Oxalá, Bahia – Senhor do Bonfim, Cuba – Nuestra Señora de la Merced.

Mas, a maior expressão desse sincretismo é o culto a Iemanjá. No capítulo dedicado a esse orixá, em seu livro, Verger dedica mais texto para a construção da sincretização no Novo Mundo do que ao exercício ritualístico na África. Ele inicia a narrativa:

No Brasil, Iemanjá é sincretizada com Nossa Senhora da Imaculada Conceição, festejada no dia 8 de dezembro, e, em Cuba, com Santa Virgen de Regla, festejada no dia 8 de dezembro. Nesses dois países ela é mais ligada às águas salgadas, porém as pessoas fazem abstração, na Bahia, do sincretismo que liga Oxum a Nossa Senhora das Candeias, festejada no dia 2 de fevereiro, pois é nesta data que se organiza um solene presente para Iemanjá. Isso mostra que o sincretismo entre os deuses africanos e os santos da Igreja Católica não é de uma rigidez e de um rigor absolutos (VERGER, 2002, p. 192).

A compreensão sobre o sincretismo implica na leitura sobre uma reconfiguração de mitos e símbolos, dentro de um novo território, que implicou em uma nova experiência, marcada por uma alteração radical das relações sociais. Entretanto, a referência compreendida por Verger e as citações que faz ao longo do livro restringem-se ao processo de associação entre orixás e santos católicos. As ressignificações culturais e mitológicas que se redesenham não são analisadas por ele, restringindo-se ao processo de preservação e manutenção dos deuses africanos. O sentido de passar de espaços abertos para os fechados, de experimentar a religião em situação oficial e clandestina e das implicações entre ser livre e escravo sobre as práticas religiosas, não entram em sua narrativa. Certamente ele tinha uma análise profunda sobre a condição da escravidão, mas essa não ancora sua leitura sobre o candomblé.

Nas fotografias seguintes, figuras 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47 e 48, disponíveis no sítio da Fundação Pierre Verger em seu acervo de fotografias em um portfólio denominado Fluxo e Refluxo, todo destinado às aproximações entre África e Bahia. A leitura que se apoia na própria concepção de Verger define o Atlântico como caminho de uma troca simbólica permanente, estruturando no Novo Mundo um universo negro, que se autoriza pela permanência de diversas práticas culturais africanas. Assim desde o comércio de rua, as festas populares e as religiões são continuidades.

Vê-se aquilo que está definido como valor, como concepção e aquilo que o olhar impõe como revelação dele mesmo, como um desvelar do desejo escondido e silenciado. Esse jogo entre desejo e dor, proximidade e distância, marca as mediações com a câmera, como também o diálogo de quem vê a imagem. As imagens a seguir situam imageticamente a referência de ver os negros no Brasil a partir da África, entre fluxo e refluxo.



Figura 41, Pierre Verger, Atakpamé, 1948-1950.

Figura 42 – Pierre Verger, Salvador, 1946-1948.

Essa discussão tem significativas repercussões sobre o debate das relações raciais no Brasil, entre africanidade e criouliização. Parrés (2008), ao tratar do tema, indica a impossibilidade dos dois campos em propor um campo conceitual para compreender a dinâmica das religiões afro-brasileiras. Em primeiro lugar pela permanência que a religião traz consigo, o sentido de verdade que acompanha a fé, que afirma a cosmovisão das matrizes africanas no Brasil, exigindo na análise a compreensão da africanidade de sua origem, mas essa está acompanhada pela matização e pela incorporação entre etnias e cosmogonias.



Figura 43 – Pierre Verger, 1948-1950.



Figura 44 – Pierre Verger, 1948-1950.

Em segundo lugar, a trajetória da ritualística, elemento fundamental para a afirmação identitária expressar-se em um caleidoscópio cultural, entre cores, roupas, sons e línguas. Entretanto, esse processo só ganha significado pela cosmovisão, com centralidade na matriz africana. Assim, ele conclui que a polarização teórica não pode contribuir para leitura das religiões, devendo-se considerar a diversidade de processos como o elemento fundamental para a análise.

O conceito de africanização das religiões de matriz ou afro-brasileiras tem uma concepção bastante crítica de Brumana (2007), que atribui a uma visão europeia, no caso da academia francesa, a esse conceito e trava uma significativa polêmica com esse pressuposto. Tal debate teórico tem importância pelo desdobramento da afirmação do discurso africanista para a trajetória das religiões, com o argumento da autoridade pela africanidade e para a própria visão da cultura negra. Ele, quase em tom de denúncia, afirma, logo no início de seu texto, que

A africanidade brasileira é acima de tudo um aporte francês: Roger Bastide, o primeiro; Pierre Verger, mais tarde; depois, a argentina sorbonizada Juana Elbein dos Santos. Há aqui uma percepção de africanidade como aporte das religiosidade de raiz africana (BRUMANA, 2007, p. 155).

Ao longo do artigo essa afrocentralidade é identificada como um erro teórico que provoca distorções no olhar. A extensão dessa discussão é ampla e situa a própria compreensão das imagens de Verger. A distorção é resultado de um processo explicativo que está mais voltado em buscar a permanência e não em entender a construção cultural que se realiza, em perceber o ambiente da sua afirmação e os diferentes elementos que se combinam: “Invenção de uma África no Brasil, invenção dessincretizante de um culto sincrético, invenção de uma ortodoxia mítica, (auto) invenção de uma elite erudita dentro de uma religião radicalmente subalterna” (BRUMANA, 2007, p. 156).

A discussão não deve banalizar a análise do significado da obra de Verger para a inserção do candomblé na cultura nacional, como se consolida a hegemonia de ketu. Nesse sentido é importante registrar a presença de culturas africanas que instituíram tradições religiosas distintas, já desde o século XVII, na qual se podem destacar os

quicongos³⁹, oriundos da região da atual Angola. A hipótese levantada por Brumana é a de que, para além da africanização, o discurso branco e centrado na academia é uma invenção que atribui poder aos intelectuais no mundo acadêmico e trará como resultado uma legitimidade das práticas religiosas a partir de um olhar de fora, que impõe validade e poder na africanização, que destoa das práticas sincréticas que lhes deram origem. O discurso que hegemoniza estabelece autoridade de uma sobre a outra e passa a pautar a ação do Estado no momento de seu reconhecimento como patrimônio nacional, um traço constitutivo da nação.

Em que pese um tom muito ácido em relação a Verger, Brumana indica um roteiro bastante relevante. A acidez está diretamente ligada a uma forte disputa acadêmica, que implica, como apontado pelo próprio autor, em poder, mesmo que ele não se compreenda nesse processo de disputa. É evidente que pelos termos do debate por ele proposto há uma inserção dessa disputa. O conjunto das críticas estende-se, ainda, à prática de Verger como etnógrafo.

Entretanto, sua crítica está amplamente marcada pelos códigos ocidentais, onde a escrita é que fundamenta a erudição bem como afirma uma linguagem reconhecida pela corporação, os pares da academia. Assim, Brumana (2007) apreende a prática discursiva de Verger a partir de um olhar desviante e deformante capaz de comprometer sua estética e seu significado:

Verger pretendia dar conta daquilo do que falava, tal como, no seu trabalho de fotógrafo, apreendia rostos, gestos, roupagens de índios bolivianos, negros do Benim ou ciganos argentinos. Porém, sua Rolleiflex triunfava justamente onde sua máquina de escrever não conseguia. Sua etnografia fotográfica, ou sua história fotográfica são um arremedo de sua fotografia em si mesma, com toda sua arte e seu artifício, com toda sua beleza, com toda sua verdade (BRUMANA, 2007, p.161).

A aversão teórica proposta por ele é capaz de produzir um referencial de ampla distorção e apreender o deslocamento realizado por Verger como uma atitude de negação do conhecimento. É nesse mesmo campo militante e apaixonado que ele

³⁹ Povo da África Central, em sua porção ocidental, que traz a matriz cultural que dará origem a diversas práticas religiosas no Brasil, incluindo o candomblé da nação angola. A contribuição dos povos do tronco linguístico banto teve profunda repercussão no Brasil, com seus inquices, deuses equivalentes aos orixás dos iorubá, em uma fusão complexa que ficou conhecida como calundu. Ver Alberto das Costa e Silva (2011).

denuncia a adesão de Verger ao outro, por exemplo, quando é iniciado no culto de Ifá, ou quando passa a morar em Salvador: *Nos termos anteriormente apresentados o que Verger pretende não é conhecer e explicar o outro, mas com ele conviver para tornar-se o outro* (BRUMANA, 2007, p. 163). E ele continua em sua cruzada metodológica, denunciando o que reconhece como um vazio etnográfico, que se realiza a partir de *uma construção estética que vela a ausência explicativa*. Essa contradição apontada entre ciência e arte, entre saberes e seus significados, expressa mais uma vez um olhar etnocêntrico, nesse caso eurocentrado, dos processos de conhecer realidades.

Melhor referenciada é a análise de Vagner Silva (2006), que compreende a constituição dos referenciais etnográficos de Verger como um processo que se define a partir da fotografia, esse ato de fala, como já denominou Didi-Huberman (2012). Silva aponta um compromisso em testemunhar, em capturar flagrantes da realidade, que afirmam a continuidade, a permanência africana na Bahia, sendo o candomblé a sua principal expressão. Esse esforço é marcado por uma impossibilidade, na medida em que o flagrante é um recorte de uma experiência em processo e não ele próprio.

Em segundo lugar, deve-se lembrar que toda escolha de cena, de enquadramento, revela o fotógrafo e, portanto, é mediada, é uma representação. A Rolleiflex não isenta Verger de seu próprio olhar e esse se constrói a partir de seu deslocamento cultural. De fato ele quer ser outro, ele se reinventa. Mas, ao contrário do que Brumana avalia, isso não transforma sua imagem em um arremedo de fotografia, é uma força permanente em toda a produção de imagens.

Nesses termos, a relação entre a etnografia e a fotografia é fundamental para referenciar a obra de Pierre Verger, articulando seu discurso em sua dinâmica definida em torno de uma obra acentuadamente autoral, marcada por sua experiência, sintetizada em seu deslocamento, no fascínio pelo corpo e pelo mar, pelo não-ocidental. Nesse sentido, não parece suficiente a percepção ou pretensão que ele tenha de sua fotografia, na medida em que seu olhar não pode se explicar ou se perceber na extensão de seus movimentos, mas, é necessária uma análise de suas imagens como um documento vivo, construído a partir de uma subjetividade, consciente ou não e reinterpretada por diferentes leitores.

Mais uma vez a compreensão de Silva (2006) parece mais instigante para essa análise, quando indica que o fotógrafo “rapta o objeto de seu meio” e, ao fazê-lo, o

refaz, cria a imagem e essa se torna objeto. Ao contrário da etnografia, que tem a pretensão de compreender o meio. A trajetória de construir o instante fotográfico implica em estabelecer recortes. A definição de enquadramento, de ângulo, de distância entre a câmera e o objeto são decisões que apontam para a linguagem da representação e como tal sempre parcial e subjetiva.

A última questão apontada por Brumana, que já foi citada acima, mas que merece uma consideração mais sistemática é sua percepção das relações entre pesquisador e a sociedade pesquisada. Em uma citação acerca do trabalho de Elbein ele define sua posição:

Seja como for, o que para Elbein dava um brilho especial a seu trabalho era a conjunção entre seus dois papéis, o de investigadora e o de iniciada. Sua argumentação é curiosa tanto quanto falaz. Vale à pena deter-se com algum detalhe nela, porque boa parte da confusão de seu trabalho tem aqui sua raiz ou, talvez melhor, seu álibi (BRUMANA, 2007, p. 168).

A percepção de que se observa melhor pela ausência de comprometimento cultural com o outro é uma referência que nos remete a um passado de objetividade que consumiu muito esforço para estabelecer um novo limiar de discussão. Se, por um lado, a inserção pode comprometer o olhar, por outro o distanciamento e a ausência de referentes pode cegar para dinâmicas internas, para segredos guardados. Nesses termos a oposição proposta por ele é irrelevante, pouco significativa, na medida em que o olhar sempre estará comprometido em si mesmo, sempre irá revelar, de forma velada, a presença de quem olha. Está-se preso a quem vê e, por conseguinte, por quem é visto.

Com base na leitura do que está exposto acima torna-se necessário compreender em imagens a percepção de Verger sobre as relações África-Brasil. A partir de imagens, em circulação na página da Fundação Pierre Verger, deve-se exercitar a tensão proposta entre permanência e criação no “Novo Mundo”. Essa tensão é parte de todo processo cultural, onde elementos ou matrizes dialogam, em relações assimétricas, marcadas pela subalternização e pela afirmação de um poder.



Figura 45 – Pierre Verger, 1936.

Figura 46 – Pierre Verger, 1948-1950.

As fotografias, na ordem, produzidas na África, figura 45, e no Brasil, figura 46, em Salvador, expressam um dos Orixás do candomblé, Xangô, pode-se observar que como referência em sua produção há a ideia de semelhança. Há, ainda, nos dois uma simetria de movimentos, aspecto que centraliza a cena. Mais uma vez repete-se o posicionamento do fotógrafo, os atores da performance são apreendidos de baixo para cima, dando-lhes maior exuberância e continuidade. A exibição revela uma ideia de continuidade cultural, marcada pela percepção do movimento como elemento identificador da permanência. A disposição das fotografias pelo sítio articula-se com o próprio olhar de Verger, que encontra nos momentos de preservação da tradição o objeto de sua Rolleiflex.

Outro aspecto importante está nos pés, falta o pé de Balbino, enquanto o Xangô africano é representado no momento de um salto. Deve-se destacar, ainda, que as fotografias são enquadradas como que inclinadas, esse corte nas duas imagens produz a sensação de instabilidade, ruptura com a realidade. Há aqui uma aproximação com as imagens de Carybé em suas aquarelas dos orixás, os pés são pouco destacados. Isso

parecer estabelecer um desenraizamento do corpo, que melhor se estabelece como sagrado, como os ancestrais mitificados, os orixás.

A linguagem da cena explicita uma sensação de mesmo, a ponte entre África-Brasil, reafirmando a africanização do candomblé, argumento implícito na sequência imagética. Certamente não se deve desconsiderar a permanência e os elementos de proximidade, mas esses não devem desconsiderar as diferenças, resultantes da ampla reconfiguração simbólica exigida no novo território, onde os Orixás aportaram em sua vinda da África. Esse reordenamento é exercitado em um novo ambiente, marcado por distintas paisagens, folhas novas, fundamental para o culto aos orixás, por uma nova experiência dos sujeitos do culto, referenciada pela condição de escravo e pela imposição de novas relações, em que o marco étnico, que antes definia a própria existência, já não tem mais significado para determinar as relações a serem estabelecidas e configuradas na colônia, território de agonia e resistência. Se por um lado a reafirmação dos deuses africanos situa os negros em sua condição humana, por outro é preciso tecer um novo arcabouço simbólico para lidar com a experiência colonial.

O olhar pode descortinar diferenças. Na fotografia produzida na África, figura 45, pode-se ver que o orixá dança ao ar livre, espaço e ambiente que demonstra a liberdade original de culto e ainda pode-se relacionar a ampla inserção da religião na sociedade. Já a fotografia produzida no Brasil, Xangô dança em um espaço fechado, visível pelo teto decorado por pequenas bandeirolas, que são muito usadas em festas juninas no país. Esse aspecto é um dos elementos que desvelam a importância da reconstrução simbólica no ambiente do Brasil. A estruturação de espaços sagrados em uma religião que tem na natureza o aspecto central de seu sagrado revela a necessidade de adaptações e essas produzem consequências e derivações que processam mudanças na própria estruturação da ritualística do culto. A própria inserção das bandeirolas institui uma nova tradição, que passa a orientar os novos espaços do sagrado que se constituem a partir da matriz baiana.

Por outro lado, é possível ver uma coroa na cabeça do orixá no Brasil, figura 46. Na tradição do candomblé brasileiro ela é uma expressão da realeza de Xangô. Há clara evidência que as referências estéticas que definem o formato da coroa são ocidentais, marcadas pela realeza europeia. Os símbolos reais africanos estão distantes desses

padrões. Um desses símbolos é mantido no candomblé, ligado a outro orixá, Oxóssi⁴⁰, o eruquerê⁴¹. Na fotografia africana Xangô não está de coroa, não tem nada sobre a cabeça, mesmo porque o adereço não teria significado no contexto cultural iorubá⁴². É ainda possível observar que na fotografia referente ao Brasil o orixá usa um peitoral, novamente de clara inspiração europeia, no modelo mais claro de um processo de circulação e miscigenação cultural; esse adereço também não está presente na fotografia referente à África.

Nesta nova sequência, agora dominada pelas figuras femininas, encontra-se mais uma aproximação entre África e Brasil. A presença dos oxês, machados de duas faces, que caracterizam o orixá Xangô⁴³, são destacados como o elemento de permanência das tradições africanas e estão presentes no primeiro plano nas duas imagens. Mais uma vez, se há uma continuidade ela está envolta num novo exercício visual, diferenciando ambiente, roupas e atitudes. Na África, figura 34, a prática ritualística de uma cosmologia e cosmogonia e da relação com os orixás é feita por uma comunidade, sendo um exercício de todos. No Brasil, figura 35, esse é um momento de transgressão dos códigos religiosos dominantes, não apenas numericamente, mas em termos de códigos sociais e culturais, o cristianismo. Cultuar os orixás é, também, negar essa hegemonia, mas se realiza em ambientes fechados, à margem das relações na sociedade.

⁴⁰ Oxóssi é um orixá do panteão iorubá. Também conhecido no Brasil como Odé, está associado as matas, é associado com a caça e a prosperidade.

⁴¹ O eruquerê é um objeto para espantar moscas, feito, habitualmente, com rabo de cavalo e tem a forma de um pequeno espanador, simboliza, na tradição de ketu, a realeza.

⁴² Iorubá é um povo com mais de cinquenta reinos no Golfo de Benin e representa a etnia mais representativa na diáspora africana entre os séculos XVIII, segunda metade, e o XIX, ligado à expansão e queda de um de seus reinos, Oyó.

⁴³ Xangô é outro orixá da tradição dos iorubá. Está ligado à família real do reino de Oyó, um dos reinos iorubá.



Figura 47 – Pierre Verger, 1936.



Figura 48 – Pierre Verger, 1948-1950.

Nesse horizonte centraliza o olhar de Verger a ponte África-Bahia como um corredor cultural pelo Atlântico. A continuidade de tradições é bastante clara, mas o silenciamento sobre as inúmeras reinvenções e permanentes ressignificações faz com que seu olhar deixe de ver uma importante dinâmica simbólica entre os negros no Brasil e no Novo Mundo. As mudanças na ritualística, nas roupas e nas formas de organização que o novo ambiente impôs para o culto aos orixás define novas relações que a narrativa de Verger não inseriu. Ao mesmo tempo, a sintonia com as casas de candomblé que também são artífices da africanização reforçam o sentido de permanência, de legitimidade pela africanidade. Assim, estabelece-se uma hierarquia entre as casas de candomblé, entre aquelas que mantêm e aquelas que não são da tradição.

3.3 Imagens da desierarquização: o sagrado é poder

A percepção do lugar social do sagrado negro na dinâmica da circulação cultural, em particular do candomblé, o coloca numa dimensão de depositário da matriz africana e, em última análise, da própria África, mítica e negra. Espaço legitimador pelo culto aos ancestrais, aqueles que originam a nação afrodescendente, torna-se um espaço de luta contra o racismo, de recusa à imposição de uma identidade negativa, marcada pela dimensão de subalternidade, obediência e silêncio, de encontro com novos padrões estéticos, de uma beleza negada pelo ideário branco e racista. Esse novo espaço simbólico atribui poder, é fonte de empoderamento e passa a ser um centro difusor de africanidade. Para tanto os aspectos da miscigenação que lhe dão origem deixam de ser reais na construção de um mito fundante dessa tradição no Brasil.

Em uma de suas últimas entrevistas, publicada no Jornal o Globo em 16 de agosto de 1992, com o título *Candomblé com Sotaque Francês*, Verger analisa o processo das relações raciais em Salvador. Com posicionamentos de quem já faz um balanço de construções e visões é possível perceber a ampla referência e poder que ele autoriza ao candomblé:

Aqui não existem bairros negros, aqui se chama um amigo de 'meu nego' para ser gentil, negro é uma palavra carinhosa. Isso se baseia no fato dos negros, mestiços e brancos terem uma vida em comum. Não é que o racismo não exista, mas a sociedade baiana discrimina menos do que resto do mundo, o que já é um progresso. Agora, tem aquela gente que não quer parecer negro, quer ser mais clara, ter cabelo liso... Isso é uma piada. Quando cheguei à Bahia, em 1946, nem notei que aqui vivia também gente branca. Só descobri que tinha branco tempos depois, quando tive de ilustrar um livro de um professor da Universidade Federal da Bahia, sobre elites de cor da cidade, publicada pela Unesco. O que eu acho é que na Bahia há um certo prestígio em ser negro, por causa do candomblé (VERGER, 1992, p.02).

A longa citação é importante para situar o pensamento de Verger e como ele tem uma visualidade própria, sua força visível. Em primeiro lugar é uma percepção do mundo a partir do lugar de seu olhar. Ele vê a população negra em seus espaços de circulação, os portos, as ruas, o trabalho e a casa de candomblé. Assim, muito distante está de perceber como as relações de instituição de um poder político e cultural se afirmam.

Esse mesmo exercício já tinha se iniciado na Europa, quando preferia a informalidade do corpo nos bairros antilhanos em Paris, como lugares privilegiados de sua diversão (AGUIAR, 2008). Em outra dimensão é também claro como ele reconhece

no candomblé um elemento de prestígio, ou seja, de poder para os negros. A magia, a possibilidade de mudar aspectos da vida cotidiana pelo exercício do feitiço é um dos elementos de afirmação de poder.

Há outra dimensão em que a força do candomblé é capaz de empoderar seus adeptos, a sacralização do corpo. No documentário *Fatumbi, mensageiro entre dois mundos* (1998), Verger fala mais uma vez da importância de um vendedor de quiabo na feira de Salvador que se reconhece como filho de Xangô sendo, portanto, parte de uma realeza que afirma a sua ancestralidade e sua própria experiência com a vida, que se redimensiona e ganha um sentido de extraordinário, para além dos padrões de exclusão que sua vida ordinariamente alcançaria. Colocar-se diante do sagrado, no exercício de sacralização do corpo é dar um sentido de força e de poder a essa população que não está nos círculos sociais de poder.



Figura 49 – Pierre Verger, 1948.

A fotografia anterior, figura 49, mostra uma mulher negra no momento de transe com seu orixá. Os olhos fechados são parte da expressão está em transe com o orixá, revela a densidade do sagrado e são demonstrações desse momento central da ritualística do candomblé. Com o rosto voltado para cima, apresentando uma altivez, quase uma dimensão de orgulho, o corpo torna-se o próprio território do sagrado. A combinação do distanciamento do olhar, que deixa de revelar o indivíduo, com a nova postura corporal revelam em contraste com o ambiente simples, com bandeiras no teto, tradição nas casas de candomblé da Bahia, com seu telhado à vista, e ladeada por folhagens, revela o momento em que o sagrado atribui poder.

Seu corpo se projeta na cena, ganha altura e estatura. Não se destacam suas roupas, também marcadas pela simplicidade, mas sim os novos símbolos de poder, marcados no próprio corpo. Os poucos adereços das paredes contribuem visualmente para atribuir protagonismo na imagem à mulher negra em estado de transe. Há uma sobriedade na própria iluminação da cena, a luz pouco se destaca, como um respeito ao ato sagrado que se apresenta a todos. Essas dimensões simbólicas da imagem demonstram uma profunda sintonia entre Verger e a ritualística do candomblé, mesmo que no momento de realização da fotografia ele tivesse poucos anos de aproximação com os terreiros de Salvador. Entretanto isso revela um olhar de empatia, seu ato fotográfico quer apreender a dimensão mágica que se exercita nesse momento.

Essa percepção está amplamente ancorada no olhar que define o sagrado negro como elemento de atribuição de poder, o corpo é lugar da força e do axé dos orixás. Ele se apresenta como a força viva que traz à terra o mundo mágico e a força da ancestralidade mítica, que ganha a forma dos orixás. Essa dimensão simbólica é que permite uma desenvoltura social e o enfrentamento dos processos de exclusão a que essa população é submetida.

As rupturas propostas pelo poder dos orixás e do mundo mágico que assusta e, às vezes, amedronta a elite branca, traduzem-se nesses processos onde o olhar ocidental, marcado pelo racionalismo e pela dualidade da fé cristã, de distanciamento entre o corpo, o pecado e o céu, a salvação é apreendida pela população negra como um elemento de negociação e de trocas. O orixá não é capaz de tirá-los efetivamente da subordinação social, mas é capaz de, pelos poderes mágicos, fortalecê-los para as resistências e negociações necessárias para o enfrentamento desse ambiente.



Figura 50 – Pierre Verger, 1950.

Na mesma entrevista é possível identificar essa leitura em Verger, explicitando o significado atribuído à construção de imagem positivada à população negra e nessa dimensão afirma-se um processo de valoração do candomblé:

O candomblé é admirado e respeitado também pelos brancos, e isso faz com que se tenha um certo orgulho de ser negro. Os negros ligados o candomblé não sofrem preconceitos raciais. Veja o caso de uma vendedora de acarajé: essas mulheres geralmente são filhas de santo, e por isso o pessoal vai lá com um certo respeito, as pessoas ligadas à seita beijam a sua mão. Cria-se uma atmosfera de apreço pela gente de origem africana (VERGER, 1992, p. 02).

Na citação é importante registrar que o olhar de Verger não está demarcado no contexto de significação das palavras, entendidas como códigos sociais do campo cultural. A utilização da palavra “seita” está acompanhada de uma referência afirmativa do candomblé, que ao mesmo tempo afirma uma identidade positiva para os negros, produzindo “certo orgulho de ser negro” e por consequência constituindo um “apreço pela gente de origem africana”. Essas expressões afirmam uma leitura das relações da religiosidade negra, considerando o período em que Verger constitui seu olhar sobre o candomblé, décadas de 1940 e 1960, fase que antecede sua nacionalização, expansão

pelo país, ocupando nesse primeiro período as periferias urbanas, com especial destaque no Rio de Janeiro e São Paulo e posteriormente nas capitais de outros estados.

Verger vê o candomblé como um elemento de poder dos negros, autores da reconfiguração simbólica, que define uma nova textura para as relações raciais no Brasil, a partir de sua base baiana. Esse processo é marcado pelo reconhecimento branco da religião dos negros, herança africana. As implicações dessa compreensão sobre sua imagem é extensa, apresenta um olhar que atribui poder à continuidade dos orixás africanos no Brasil, sacralizando pessoas, dando-lhes poderes mágicos, produzindo o temor dos brancos. Essa dimensão está clara na frequência com que o sagrado africano aparece em suas fotografias, seu olhar dirige-se continuamente e cerimoniosamente aos orixás. Verger vê a permanência, mas não fala dos rearranjos, do que muda, do que se atualiza.

A leitura das discontinuidades marca o próprio processo de atualização da tradição e da capacidade da cultura de absorver e construir um novo tecido, que para além de sua visibilidade tem componentes distintos do momento cultural anterior. Assim o candomblé tem mais a expressão de um mosaico, no qual predomina uma cor do que uma expressão monocromática, a matriz é africana, mas o tecido tem mais a aparência de uma colcha de retalhos do que de uma única origem de panos. Essa diferença fundamental reafirma a capacidade de resistência da população negra no processo de escravidão e no período pós-abolição. Esse exercício criativo e de preservação de padrões culturais marcam a riqueza e as múltiplas possibilidades de exercício da resistência, que cria e transforma.

A biografia de Verger, elaborada por Cida Nóbrega e Regina Echeverría, dedica quatro páginas à relação de Verger com Balbino, Obaraim. Ao longo dessas páginas evidencia uma intensa e profunda amizade e parceria entre eles. Após conhecer, ainda criança, Balbino, Verger o reencontra nos anos de 1970 e o convida para uma viagem internacional para estrelar o documentário que faria na África. Balbino, em entrevista às autoras do livro, dá uma dimensão dessa relação:

Comecei a ir na casa dele fazer coisas. Ele não gostava de limpeza, mas eu limpava assim mesmo. Tirava teia de aranha, lavava, passava palha de aço e encerrava a casa. Ele ficava só olhando. Não dizia nada. A vida cotidiana era assim. Às vezes, ele me chamava para almoçar mas, quando chegava, era triste. Ele só gostava de comer aquelas bagunças dele, ovo batido com ervilha, que ele cozinhava num

fogãozinho ‘Jacaré’, naquela panela preta sem lavar. Ele não gostava que se limpasse nada. Só o corpo, pois tomava três, quatro banhos por dia. Mas a casa não: dizia que a limpeza tirava o axé da casa dele, tirava a força (NÓBREGA, 2002, p. 255).

A proximidade de Verger com Balbino é grande, marcando um processo de apoio e cumplicidade entre eles. A citação acima indica a intimidade partilhada e a liberdade de Balbino em organizar a casa e, nesse processo, nem considerar as vontades de Verger. A possibilidade de ir à África, como a garantida por Verger a Obaraim, atribui autoridade para um pai de santo num espaço simbólico onde a legitimidade está atribuída pela africanidade dos cultos e onde quanto mais se reproduz os ritos africanos, mais representativo e influente será o terreiro e o babalorixá ou ialorixá que o comanda. É importante registrar que ele será o único a ser levado por Fatumbi à África, pois nem mesmo Mãe Senhora, sua mãe de santo no Brasil, foi convidada pelo fotógrafo. A colaboração entre eles, no entanto, não se interrompe nesse período, irá se prolongar até o fim da vida de Verger. Em depoimento a Nóbrega, realizado em Lauro de Freitas, em 28 de maio de 2002, Balbino aponta:

Verger comprou o terreno e me deu dinheiro para construir, para levantar as casas de santos. Eu dizia a ele que só aceitava fazer um terreiro bonito. Ele achava que primeiro devíamos fazer tudo pobrezinho, tudo de palha, como foi feito. Anos depois fomos melhorando e o terreiro ficou bonitão. A inauguração foi feita com a festa de Xangô, no dia 14 de julho, como uma homenagem a ele porque este é o dia nacional da França (NÓBREGA, 2002, p. 258).

Na imagem acima está Balbino, babalorixá do Ilê Axé Opô Aganjú, importante personagem na relação de Verger com o candomblé baiano. A fotografia destaca um homem negro e é possível observar detalhes de seu tórax definindo um desenho de quem exhibe, orgulhoso, seu corpo. Ao mesmo tempo apresenta a cabeça, adornada por um ojá, levemente inclinada para cima, denotando altivez e orgulho. No braço direito ele usa um adorno, em forma de bracelete e constas, colares rituais cercam o corpo. A relação de admiração e respeito pode ser identificada no relato citado acima.

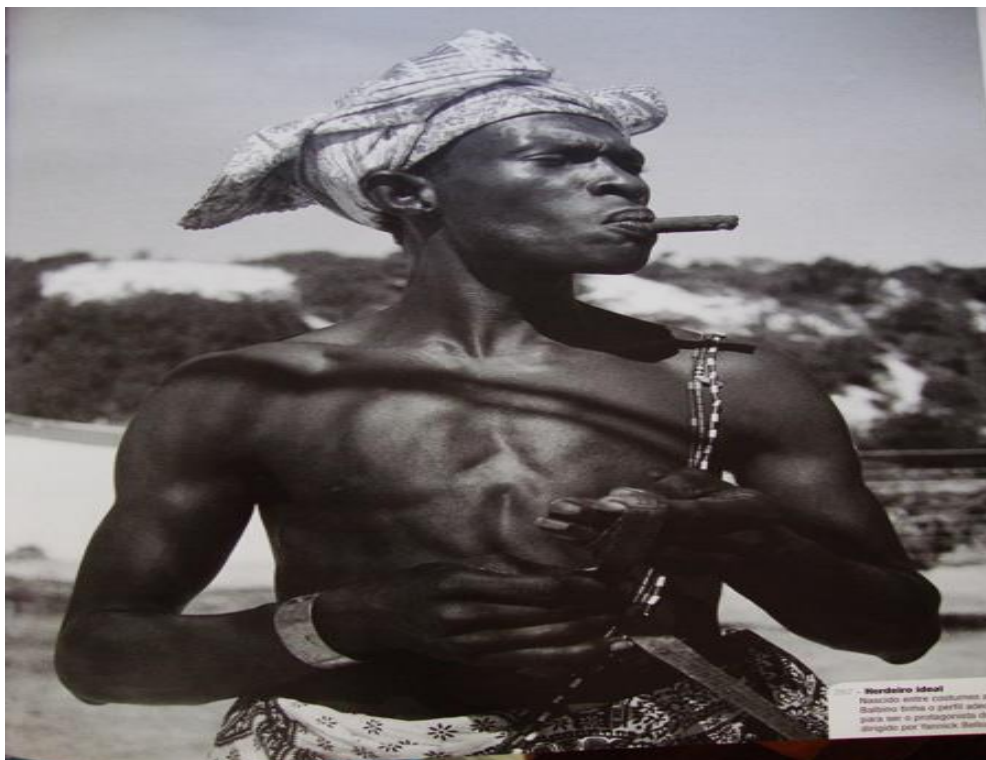


Figura 51 – Pierre Verger, 1972.

A beleza da imagem é acompanhada pelo contraste entre o corpo negro e os diferentes matizes do preto que compõem o cenário. Essa reflexão sobre a matização do preto pode ser encontrada em uma leitura perspicaz de Conduru (2009). Assim, como diz o autor “o tom mais escuro no espectro das cores” combina-se para dar forma a um Obaraim forte, marcado pela virilidade, leia-se poder.

A constituição, a partir da segunda metade da década de 1940, de um grupo de intelectuais, que estabelecem um elogio ao universo cultural dos negros, e, por consequência à dimensão de miscigenação da cultura nacional, tem na Bahia seu centro e se articula a um período de redesenho da própria identidade, de como a Bahia se reconhece e do impacto desse processo na forma de reconhecer o Brasil. José de Jesus Barreto indica que:

Os anos de 1950 foram de efervescência na Bahia e também na vida, na história de cada um dos personagens. O estado passava por profundas transformações nos campos político, administrativo, econômico e, sobretudo, no âmbito da criação cultural. Muitos estudiosos chamam esse período, do pós-guerra até 1964, de Renascença Baiana, tamanho foram o progresso e os acontecimentos no setor das artes, da educação, das descobertas históricas e da valorização do fazer dos negros na construção de uma identidade de traços afro-baianos (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, 2012, p. 22).

A dimensão simbólica dessa trajetória é fundamental para perceber como o africano e a africanidade ganham dimensões legitimadoras da tradição e se afirmam como elementos estruturantes da experiência da população negra e progressivamente para a própria forma como é definida uma auto-imagem da Bahia, de sua população. Os elementos de diálogo com a África, seja por meio do tráfico negreiro, seja pelos negros libertos, que atravessaram os séculos XVIII e XIX, chegam como conjunto de referentes a serem ordenados em uma nova representação da Bahia.

Nessa trajetória, as casas de candomblé têm participação ativa, em um intercâmbio simbólico com suas regiões de origem, especialmente com a atual Nigéria. É a partir dessa dimensão que se torna possível a constituição de um grupo intelectual, com forte predomínio de brancos e presença de estrangeiros, caso de Verger, produzirem uma construção de um novo repertório estético, inserido a afirmação de uma África Mãe, que inspira e afirma uma população descendente, que busca uma nova inserção social e cultural a partir da sua origem.

Esse processo de nacionalização e universalização ocorreu com base num discurso que tem em seu centro o candomblé, a partir do modelo baiano, pela nação de ketu⁴⁴. Esses intelectuais mantiveram vínculos com casas de candomblé de Salvador, predominando o Ilê Axé Opô Afonjá⁴⁵. Tais relações ocorrem diferentes dimensões, incluindo a iniciação em casas de Salvador, caso de Elbein Santos, a iniciação nos segredos divinatórios na África, caso de Verger, a participação em cargos honoríficos em casas de Salvador, caso de Jorge Amado⁴⁶ e Carybé⁴⁷ ou de espaços de pesquisa, como Bastide.

⁴⁴ Ver nota 1 sobre as nações e seu significado identitário para o candomblé.

⁴⁵ Sobre O Ilê Axé Opô Afonjá ver nota 10.

⁴⁶ Jorge Leal Amado de Faria ficou conhecido como Jorge Amado, um dos mais importantes escritores brasileiros do século XX e o mais adaptado para cinema e televisão. Recebeu um cargo honorífico no Ilê Axé Opô Afonjá, obá de Xangô. Tem uma obra marcada pelo profundo enraizamento com o universo cultural baiano e teve grande participação na vida política brasileira, sendo filiado ao Partido Comunista Brasileiro, sendo deputado constituinte em 1946. Sua obra, a partir da difusão pela publicação de livros e, especialmente pelas adaptações para televisão tem profunda repercussão na trajetória cultural brasileira.

⁴⁷ O artista plástico Hector Julio Páride Bernabó, tornou-se conhecido como Carybé. Nascido na Argentina em 1911, adotou a Bahia e o Brasil como morada em 1949 e aqui representou em sua obra a vida de Salvador, tendo a vida dos negros como principal temática de seus trabalhos. Também recebeu um cargo honorífico no Ilê Axé Opô Afonjá, obá de Xangô.

A diversidade de relações, no entanto, marca uma mesma paisagem para o olhar, sempre com uma forte hegemonia de significação, a nação de ketu. Mesmo com olhares diferentes acerca da africanização ou miscigenação, a fonte do relato afirma a centralidade da contribuição dos iorubás, etnia que centraliza a nação ketu, colocando em terreno secundário outras construções culturais e religiosas.

Nesse grupo, onde se destacam os autores citados, há uma admiração pelo candomblé e por seu significado na vida da população negra. A compreensão de que por ele os negros se afirmam em suas relações, que sobreviveram à escravidão e que permanecem construindo uma identidade que permite lidar com um ambiente social excludente, em que a falta é uma presença para todos. Assim é a leitura de Jorge Amado:

O candomblé teve um papel importantíssimo na luta dos negros contra a escravidão. Ela começou no dia em que desembarcou no Brasil o primeiro negro e continuou após a abolição (oficialmente decretada em 1888) como uma afirmação de seus valores culturais e de sua importância fundamental na formação da nacionalidade brasileira (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, 2012, p. 34).

Acho ainda hoje o candomblé extremamente positivo porque é uma religião popular, completamente independente de qualquer vínculo que pressuponha uma base reacionária [...]. Acho que até hoje é um grande apoio para os pobres esse contato com os deuses. Além do mais o candomblé é uma religião alegre, que não esmaga as pessoas; o pecado não existe, nem a noção de pecado. É vida, é alegria. Os deuses vêm dançar e cantar com os homens que dançam e cantam juntos. Acho isso muito positivo (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, 2011, p. 37).

Há nas palavras de Jorge Amado uma dupla percepção, a da resistência, pelo processo de afirmação de si mesmo, que nega um lugar social imposto e a da afirmação de uma vida afirmativa, que se refaz no processo criativo, ancorada no contato com os orixás e no poder que eles atribuem a cada um por terem no corpo a condição do sagrado. A interpretação de Verger sobre a questão destaca também uma visão de identidade, de apropriar-se da relação com o mundo a partir do reconhecimento de si mesmo:

Não sou muito religioso, por temperamento. O que me interessa é o papel que tem o candomblé ao conferir dignidade aos descendentes dos escravos. Aqui eles chegaram a ser gente mesmo, gente respeitada por suas próprias tradições [...].

[...] o Candomblé é importante, porque permite que elas sejam elas mesmas, em vez de adotar uma forma de viver que nada tem a ver com a sua natureza. (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, 2011, p. 37).

Nos dois depoimentos, de Amado e de Verger, há uma relação de exterioridade, de racionalização. É bastante curioso perceber essa fala de Verger, que teve nos orixás, desde sua chegada à Salvador, uma grande referência, elemento central na reconstrução que fez de si mesmo. O reinventar-se, romper com os códigos racionais do Ocidente, teria em sua iniciação no culto de ifá, aprendendo os segredos da adivinhação, que ele exercitou ao longo da vida. Tais elementos indicariam outra relação com a religião. Entretanto, essa ruptura não é tão profunda como aparenta, que é entendida por ele mesmo.

A fala de Carybé se apresenta mais inserida, mais apaixonada e menos articulada por uma racionalização que impõe exterioridade. Ela está marcada por uma postura de quem se reconhece como parte do candomblé e, não apenas como quem contribui com ele. Deve-se registrar que ele ocupou papel e função civil, obá de Xangô e religioso, ogã, no Ilê Axé Opô Afonjá:

Entrei para o candomblé porque gosto. É a melhor religião. Não tem inferno nem pecado, e os deuses, em última instância, são os rios, o mar, a floresta, o vento, a chuva. Oxumaré é o arco-íris. Na Bahia a coisa é tradição (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, 2011, p. 38).

José de Jesus Barreto, em livro publicado pela Fundação Pierre Verger, Instituto Carybé e Fundação Casa de Jorge Amado, denominado Carybé, Verger e Jorge como Obás da Bahia, conclui sobre o significado das personalidades de Jorge Amado, Carybé e Verger para o candomblé da seguinte forma:

Como se pode concluir, a Bahia era a razão e o candomblé abrigava o encantamento, ou o mistério, dos laços que os uniam. Cada um dos nossos personagens – Jorge, Carybé, Verger – cumpriu em vida seu papel e deixou um incomensurável legado na construção da identidade histórica da Bahia e de seu povo negro, mestiço:

Jorge Amado foi o mensageiro, o propagador, fez o chamamento e a defesa com seus escritos.

Carybé, o grande iconógrafo, com seus desenhos, pinturas, suas mil artes sublimes.

Verger foi o fotógrafo maior, o etnógrafo, quiçá o principal teólogo (branco) do culto nagô/Iorubá (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, 2012, p. 28).

A percepção de Jorge Amado como divulgador do candomblé deve-se, em grande medida, pela circulação nacional e internacional de seus livros. O romance

Jubiabá despertou tanto em Verger como em Gautherot o interesse pela Bahia e sua experiência única no estabelecimento de relações raciais onde a população negra foi capaz de construir um universo simbólico tão extenso e articulado que ganhou o mundo nas páginas de um romancista branco.

A intervenção de Carybé está marcada pelo conjunto de sua obra e pela profunda inserção dele no Ilê Axé Opô Afonjá, ele manteve uma relação de ampla participação na casa, sendo, além de um dos Obás, um ogã, relação não civil, não exterior, mas com funções no próprio culto. Mas certamente o destaque dado a Verger como o principal teólogo do candomblé, marca sua autoridade e capacidade de intervir na dinâmica das próprias casas, nos terreiros. E ele o faz com o pressuposto da correspondência à matriz africana como instrumento ou estratégia de afirmação de legitimidade.

O mesmo período que marca a trajetória de “ascensão” do candomblé na cultura de massa define-se a organização de parcela da população negra no combate ao racismo e de denúncia da desigualdade racial que o país vive. Esses grupos, no estabelecimento de um novo olhar sobre si mesmo e sobre as relações raciais no Brasil, buscam pressupostos para a construção de uma nova imagem e identidade, afirmam uma África mítica, onde a ancestralidade e os cultos aqui estruturados legitimam uma positividade de si mesmos, orgulhosos de sua origem e ressignificando a cor, espaço de experiência da discriminação e da marginalização.

Nesse sentido, o conjunto de imagens produzido por Verger, predominantemente em Salvador, constitui uma série imagética e revelam um sintoma, de seu olhar estabelecido a partir dos traços africanos. O candomblé não é visto no ambiente da sua criação, de sua reterritorialização. Ele vê a permanência africana no Brasil e atribui, assim, significado às práticas culturais e religiosas a partir desse ângulo. A perspectiva não é a da combinação de elementos de diferentes matrizes culturais a partir do eixo estruturante africano, mas a continuidade da África. Nesse horizonte, a baiana, roupa com que as mulheres vão ao candomblé, deixa de ser relevante, não se insere na lente que vê, bem como a persistência do branco, que inunda as cerimônias religiosas. Esses elementos não estão no “original”, portanto não atribui legitimidades, não acrescentam valor e significação interpretativa.

Essa dimensão alinha-se à interpretação de Bastide (2011) e outros sobre as religiões de matriz africana ou afro-brasileiras. A relação entre Verger e Bastide é difícil

identificar a influência de um sobre o outro, mas certamente os dois partilham o pressuposto da africanização como eixo interpretativo das relações Bahia-África.

Nos dois casos são pensamentos que ganham divulgação nas universidades brasileiras e aliados a um movimento cultural, que tem a música e literatura como principais linguagens, ganha o país, a partir da década de sessenta do século XX. Nessa ruptura de fronteiras o candomblé desenha sua fisionomia contemporânea, abrindo-se e revestindo-se de uma linguagem universal. Parte dessa adequação está alterações até mesmo em sua ritualística, como tempo de recolhimento na iniciação e das limitações alimentares, de comportamento e vestuário, denominado de preceito, que se segue à iniciação.

O encadeamento estabelecido pela nova condição do candomblé terá profundas repercussões sobre a própria história das suas nações. O amplo reconhecimento dos referentes culturais do candomblé, a partir de sua matriz da nação ketu, implica numa forte expansão nacional, delimitando e circunscrevendo as outras nações. Ao mesmo tempo nessa expansão a ritualística e elementos da cosmovisão alcançam a nação angola, que passam, em muitas de suas casas, a denominar seus inquices de orixás, bem como reconhecê-los nas denominações dos iorubá, Mutalambo⁴⁸ torna-se Oxóssi, Kaitumba⁴⁹ transforma-se em Iemanjá e Zazi⁵⁰ em Xangô, entre outros. O que parece ser apenas uma mudança de denominações no campo do sagrado implica em amplos rearranjos na dinâmica litúrgica e de relações simbólicas. Tais aspectos das relações entre a expansão da nação ketu sobre as outras estão, ainda, abertos a uma pesquisa sistemática.

As relações entre o grupo de intelectuais que desenhou o contorno de elementos articulados da matriz africana, com, suas diferentes etnias culturais e povos é bem clara. Verger, antes de chegar à cidade de Salvador, já havia lido um romance de Jorge Amado, Jubiabá. É bastante conhecido o significado dos elementos, religiosos negros em sua matriz dos orixás e seu culto na sua obra. É importante registrar que os olhares entre eles se diferenciam. Amado aproxima-se de um pensamento marcado pelo elogio à

⁴⁸ Inquice, nkisi, ligado às matas e à caça da cosmovisão dos quicongos.

⁴⁹ Inquice, nkisi, ligada ao mar da cosmovisão dos quicongos.

⁵⁰ Inquice, nkisi, da cosmovisão dos quicongos, é o raio que traz justiça aos humanos.

miscigenação ao modelo de Gilberto Freyre⁵¹, de quem era amigo e mantinha uma interlocução continuada. Portanto, bastante distante do africanismo que articula o discurso de Verger.

A respeito das relações desse grupo é importante identificar sua ampla inserção no universo cultural da Bahia, tendo por base a cidade de Salvador, onde tinha influência e transitavam amplamente pelos territórios negros e haviam ganhado reconhecimento artístico e legitimidade entre a elite branca baiana. Sobre a participação desses no candomblé Silva afirma:

A principal referência religiosa deste grupo foi o terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, que teve seu auge na época em que era conduzido por Mãe Senhora (1942 a 1967), uma mãe de santo negra que soube aglutinar em torno de si outras importantes lideranças religiosas e uma parcela influente da classe artística e intelectual. Neste terreiro, ocuparam postos honoríficos Jorge Amado, Pierre Verger, Dorival Caymmi, além do próprio Carybé (SILVA, 2012, p. 14).

A importância do Ilê Axé Opô Afonjá, hoje conduzido por Mãe Stela de Oxóssi, é, em grande medida, resultante do discurso de empoderamento desse grupo de intelectuais. A fala desse grupo dará origem a análises posteriores, que afirmam o mito fundante do Ilê Axé Ia Nassô Oká, Casa Branca do Engenho Velho, como casa matriz do candomblé (Silveira, 2006) e o Ilê Axé Opô Afonjá é seu descendente⁵². Ao mesmo tempo, outros artistas e intelectuais acompanharam essas referências e estabelecerão a ampla inserção iniciada e fundamentada por tais intelectuais. Os doces bárbaros⁵³, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Gal Costa e Caetano Veloso, além de Vinicius de Moraes estão entre os que contribuíram diretamente para essa difusão. Isso permite o reconhecimento nacional de tais códigos culturais e religiosos, afirmando um campo de

⁵¹ Gilberto Freyre é um dos mais influentes pensadores brasileiros. O pernambucano publicou em 1933 seu estudo sobre relações raciais no Brasil, *Casa grande & senzala*. A obra referencia o debate sobre a cultura no país, sendo um marco no olhar sobre a pluralidade de matrizes culturais, mas também é marcada pela ideia da cordialidade dos portugueses e de como ela interfere em relações raciais mais amenas, articulando o ideário da democracia racial.

⁵² Na sucessão da segunda mãe de santo do Ilê Axé Ia Nassô Oká, a Casa Branca do Engenho Velho, Marcelina da Silva, que tem o nome de iniciada de *Obatossí*, assume Maria Júlia Figueiredo, chamada de *Omoniquê*, o que provoca a dissidência, dando origem a duas novas casas, o Ilê Axé Ia Omi Iamassê, conhecido como Gantois, casa da famosa Mãe Menininha e a segunda o Ilê Axé Opô Afonjá, comandado primeiro por Mãe Aninha e depois por Mãe Senhora, até chegar a Mãe Stela, atual sacerdotisa da casa e mais influente Ialorixá do Brasil.

⁵³ Doces Bárbaros faz referência ao nome usado pelos quatro cantores da música popular brasileira, de grande reconhecimento público e inserção de mídia nas décadas de sessenta e setenta do século XX, quando estiveram vinculados ao movimento cultural denominado tropicalismo.

reconhecimento do candomblé e sua inserção no patrimônio cultural brasileiro e de adoção de políticas públicas de preservação e apoio, a partir dos anos 2000, tendo por base a leitura de reparação pelo crime contra a humanidade da escravidão.

A colaboração entre Verger e Carybé é ampla e torna-se como referência o livro desse último, *Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* (CARYBÉ, 1993). As Aquarelas, como memória de ritos e mitos, apresentam um olhar de ampla inserção do artista plástico nesse universo religioso e é acompanhado de textos do Verger marcados pelo traço etnográfico que se explicita em sua escrita. A combinação entre imagens e textos marca a apreensão valorativa explícita, enquanto registra a presença da africanidade que atribui significado à trajetória dos negros no Brasil. Assim, é essa matriz o elemento da permanência que define o olhar e não o processo de como se articulam, que define os fios que desenham a vida dessa população diaspórica na América, no caso específico do Brasil, em Salvador.

Carybé tinha uma relação de amizade profunda com Verger. Os dois perdiam horas conversando, divertindo-se. Não precisavam avisar para chegar à casa do outro; madrugavam, se preciso, o francês sempre acolhido por Dona Nancy, Ramiro e Solange, a Sossó, filha de Carybé que terminou trabalhando com o etnógrafo em suas pesquisas sobre plantas sagradas. Eram queridos de verdade (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, 2012, p. 25).

Nascido na Argentina, no dia 7 de fevereiro de 1911, na cidade de Lanús na província de Buenos Aires, Hector Julio Paride Bernabó tornou-se mais tarde Carybé, "o mais baiano de todos os baianos", segundo Jorge Amado. Ele é de uma família com cinco filhos, com pai de descendência italiana e mãe brasileira. Talvez essa origem tenha aberto o mundo para o jovem Hector, capaz de levá-lo a adotar uma nova pátria e nela se inserir com tamanha intensidade. Após um período na Itália, entre Gênova e Roma, a família retorna à América, chegando ao Rio de Janeiro, lugar em que Hector vive dos 8 aos 19 anos e torna-se Carybé. Transfere-se em definitivo com sua mulher, Dona Nancy, para a cidade de Salvador e, então, encontra-se com a Bahia. A fixação em Salvador será antecedida do retorno à Argentina e por um conjunto de viagens na América do Sul, por seus portos.

Carybé teve uma vida de intensas atividades, ele foi pintor, desenhista, ilustrador, muralista, além de produzir figurinos para importantes peças teatrais e óperas. Esteve também envolvido com o cinema, sendo diretor de arte do filme *O Cangaceiro*. Esse conjunto de atividades se desenrolou em diferentes lugares e países.

Mesmo sendo um apaixonado pela Bahia, ele mantinha um sentido de mundo, uma espírito aventureiro e inquieto, talvez herdado do pai. Era extrovertido, apaixonado e com comportamento bastante informal em todas as suas relações. Teve papel fundamental na manutenção das relações dessa intelectualidade e deles com o Ilê Axé Opô Afonjá. Em Salvador viveu até 1997, quando morre dentro de sua casa de candomblé, aos 86 anos.

A relação de Verger e Carybé foi construída com base, principalmente, na proximidade de interesse pelo candomblé. A percepção do sagrado negro aproxima e consolida uma relação entre irmãos, os dois eram filhos de santo de Mãe Senhora. Essa proximidade era exercida em longas e permanentes conversas e por visitas às casas de candomblé, em especial no Ilê Axé Opô Afonjá. A intensidade de e duração dessa amizade foi relatada por Nancy, esposa de Carybé, percebendo o que os aproximava da seguinte forma em entrevista para Nóbrega:

Eram muito parecidos na forma de pensar e gostavam das mesmas coisas, de investigar tudo a respeito da religião dos africanos, Pierre tinha a vivência do lado andino, que Carybé, também, gostava muito, mas, ambos, achavam muito triste. Por isso que vieram se fixar aqui, não gostavam de lugar triste – nisso concordavam os dois (NÓBREGA, 2002, p. 245).

Em que pesem às diferenças pessoais entre eles, Verger era mais reservado, mais contido, enquanto Carybé era expansivo, intenso e bastante brincalhão, nas palavras de Nóbrega (2002), os dois moviam-se de forma intensa na percepção e representação da cultura negra em Salvador, valorizando a terra marcada pela forte presença de negros e por um calor e vibração humana, que os dois atribuíam a essa presença. Essa cumplicidade irá marcar de forma muito clara não apenas a convivência cotidiana, mas também algumas parcerias de trabalhos. Uma das principais publicações de Carybé, *Os Deuses africanos no candomblé da Bahia*, onde está o mais importante conjunto de aquarelas, reunidas, sobre o candomblé, é acompanhado de textos de Verger que explicitam e analisam o significado litúrgico, para o candomblé, das imagens produzidas por Carybé.

A trajetória de imagens apresentadas a seguir define uma profunda proximidade de interesses e gostos que identificam Verger e Caybé. Desde o principal tema, o candomblé, que ocupa lugar de destaque nos dois trabalhos e na vida desses intelectuais e artistas, passando pela vida cotidiana da população negra, em sua forma de ver e se

relacionar com o mundo, a capoeira, em seus movimentos e ginga, coreografando a necessidade de resistir e negociar que sempre marcou a vida da população negra, o mar em seus encantos, força e dramaticidade e a sensualidade, de mulheres no caso de Carybé e de homens no de Verger.



Figura 52 – Aquarela de Carybé.

É particularmente interessante que dois estrangeiros, um francês e um argentino estejam no papel de protagonistas de uma linguagem estética e visual que contribuirá para afirmação de uma identidade negra na Bahia e que em sua ampliação produzirá elementos visuais para o Brasil encontrar-se com a formação de um novo código cultural, simbólico, para suas relações raciais e para a própria forma de se compreender como nação. Aqui tem influência o repertório artístico ocidental desses protagonistas na possibilidade de estabelecimento de diálogos entre culturas, entre matrizes distintas e sua profunda inserção no universo dos negros de Salvador, em especial nas casas de candomblé.

A primeira tela de Carybé apresentada, figura 43, nos insere no mundo ritualístico do candomblé. A cena apresentada representa um dos mais significativos cortejos que se realizam no xirê, cerimônia religiosa pública das casas. Nela vê-se

Oxalá, figura de branco, ao centro da tela, ladeado por vários outros orixás, sobre ele está estendido um pano branco, denominado alá. O pano é estendido como demonstração do respeito destinado a Oxalá, o mais velho dos orixás. Não casualmente a aquarela reflete uma das temáticas centrais do trabalho de Carybé, os cultos afro-brasileiros que se afirmaram na Bahia, dos quais ele mesmo afirma ser participante e reconhece como a melhor religião.

O predomínio do branco, cor obrigatória de Oxalá, especialmente o velho, chamado de Oxalufã, marca um contraste com as cores dos outros orixás, dando mais intensidade ao branco, nas roupas do orixá, que caminha com a fragilidade que apresenta os velhos, ancorado por um opaxorô, o cajado de Oxalufã, e o pano branco que está acima do orixá, chamado de alá, que todos os outros carregam, demonstrando o respeito que o mais velho merece. A adoção das cores dá relevância ao personagem central da cena.

A aquarela foi produzida a partir de uma cerimônia real e ao que tudo indica inspirada num acontecimento do Ilê Axé Opô Afonjá, onde ele participava. A presença da representação de duas figuras de um mesmo orixá levam a essa percepção. São dois Omulu, com a palha sobre o rosto, chamado de azê. É interessante observar que o orixá que está à frente, do lado direito, não tem o rosto representado, apenas o formato da cabeça, em contraste com a riqueza de detalhes de roupas, vestimentas ritualísticas e de objetos que são levados, por exemplo, do último orixá à direita, uma Oxum, em função das cores usadas e do abebé, espécie de espelho, que ela leva na mão, enquanto segura o alá com a outra.

Aqui não é a dimensão humana que ganha destaque, mas produzir a sensação do divino das personagens apresentadas, dispensando os detalhes de rosto, pés e mãos, que têm apenas traços para defini-los. A obra quer informar a condição de deuses das figuras apresentadas e, nesse caso, não humanizar constitui caminho para esse objetivo.



Figura 53 – Pierre Verger, 1948.

Nessa imagem, figura, 53, uma fotografia de Verger, novamente vê-se um cortejo de Oxalá, o mais velho dos orixás, reconhecido na mitologia iorubá por sua sabedoria e sincretizado no Brasil com Nosso Senhor do Bomfim. Como na tela de Carybé, destaca-se o *alá*, pano branco usado para cobrir Oxalá como sinal de respeito pela sua sabedoria e para assegurar que a luz excessiva e as cores não criem problemas, chamados de *quizila*, pelo candomblé brasileiro, com o velho senhor, que só reconhece o branco.

Na aquarela de Carybé estão outros orixás levando o *alá*, enquanto na imagem de Verger ele é carregado em procissão por iniciados da casa, o que compõe uma cerimônia da festa em homenagem a esse orixá, chamada de *Águas de Oxalá*. As duas imagens identificam a proximidade temática e de abordagem entre Verger e Carybé. Nas duas representações está a mitologia iorubá, a partir da referência de casas da tradição da nação *ketu*.

Na fotografia de Verger é importante observar que todos que compõem o cortejo são negros, com ampla maioria de mulheres, há apenas um homem, que está de terno e sapato, enquanto elas, as personagens representadas estão com suas roupas ritualísticas. Há, mais uma vez, o fortalecimento da relação entre a mulher e o sagrado, comunicado

de forma sistemática. É importante lembrar que na construção das casas de candomblé, que reivindicam a tradição africana, nas de Ketu, ficou afirmado uma primazia feminina.

Outro elemento importante na visualidade da fotografia é o contraste entre o branco, fonte da luminosidade e o ambiente externo, representado pelas árvores e pela terra que emolduram a cena. Há apenas um espaço, onde o branco volta a aparecer, o do céu, que está na parte superior, ao centro da fotografia. Essa composição é capaz de produzir uma percepção de tranquilidade e de conexão entre os dois campos brancos, o dos fiéis, que homenageiam Oxalá, e o céu, afirmação da dimensão divina da cena representada.



Figuras 54 – Iansã, Aquarela de Carybé.



Figura 55 – Ogum, Aquarela de Carybé.



Figura 56 – Oxum, Aquarela de Carybé.



Figura 57 – Oxóssi, Aquarela de Carybé.

A primeira tela, figura 54, apresentada acima representa um dos orixás femininos da mitologia ioruba, Iansã, também conhecida como Oyá. Há uma predominância, na roupa da figura feminina, de um tom rosa e de um acobreado, em tons que permitem luminosidade, uma intensidade da luz, que sacraliza uma figura humanizada. A centralizada da figura articula em torno de si as perspectivas do olhar, que atribui significado e relevância. Nessa relação deve-se considerar que o próprio tema do livro institui a prevalência da presença dos marcos dessa África mítica que se afirma pela resistência de uma população excluída e subalternizada. Essa perspectiva revela o encantamento de intelectuais que se abrigam no deslocamento e no encontro com outro, afirmam sua obra como um sintoma desse deslocamento.

Na obra à direita, figura 55, está representado um orixá, também da tradição ioruba, Ogum. O senhor da guerra, figura mítica de profunda relevância nessa cultura, apresenta-se em movimento, expressando a intensidade e a força. Ele tem o rosto voltado para cima, com um desenho bem definido, marcando uma exuberância. O seu braço está estendido, com uma espada na mão, apontada para frente. Essa representação define o movimento de luta e afirma uma autoridade de um guerreiro.

O azul mais denso e acompanhado pela claridade em seu fundo dá relevância à figura mítica, atribuindo-lhe centralidade e, ao mesmo tempo, vigor. Essa combinação

entre cores e traços procura expressar da forma mais intensa as características desse orixá. Essa proporção entre figuração e mito reafirma a leitura marcada pela africanidade. Às cores da representação associam-se as tradições instituídas no candomblé, afirmando a leitura indicada. Alinham-se, ainda, às cores definidas objetos que identificam, remetem à mesma mitologia e acompanham o olhar de gestos e movimentos que identificam os deuses iorubas.

As telas de Carybé têm um traço de leveza. Os traços usados são finos, como que com pinceladas rápidas, mas vigorosas. A constituição das formas dá relevo aos deuses e se expressam em formas cheias, arredondadas para os orixás femininos, em especial Oxum, figura 56, apresentada sob um intenso amarela. Todos os personagens míticos são negros, contrastando com as cores rituais reproduzidas e com a claridade do fundo de suas aquarelas. Assim, as cores vibrantes dão identidade, são vibrantes e marcam a vitalidade desses deuses. Oxum é apresentada com leveza, os braços estão próximos ao corpo, em contraste com Ogum, que tem seu braço estendido. Em nenhum dos casos há a representação de um chão, de terra. Os orixás representados estão no espaço livre, flutuam nas telas, atribuindo-lhes a condição divina.



Figura 58 – Aquarela de Carybé, 1960.

Na imagem acima, figura, 58, Carybé representa um roda de capoeira. Ao centro estão dois homens que jogam acompanhados pela orquestra, dois berimbaus e um atabaque, na lateral direita da aquarela. A roda está toda cercada por pessoas, todos negros, que estão expressos no cuidado em dar tonalidades do preto para as personagens que compõem a cena. Essa temática, que também será encontrada em Verger, com várias fotografias recorrentes à capoeira, também foi representada por Rugendas, na primeira metade do século XIX. Essa dinâmica expressa o significado de práticas culturais e de resistência que marcaram a trajetória dos negros no país.

É importante identificar que a maioria de suas obras está voltada para a cultura negra, capoeira, terreiros ritos, cotidiano, enquanto elementos da sociabilidade dessa população. Outro aspecto importante é a paleta de cores usadas para as pinturas. Há o predomínio de cores vivas, mas em tons pastel. Percebe-se um conjunto que procura dar uma plasticidade que captura o olhar e o informa, descortina um universo simbólico e lúdico capaz de atribuir valor e ancora uma visão mística da África e permanência e continuidade no Brasil.



Figura 59 – Pierre Verger, 1948-1952.

As imagens acima expressam uma proximidade temática que ultrapassa o candomblé, que coloca um mesmo encantamento em torno da cultura negra em

Salvador, africanizada pelos olhares. O viver dessa população torna-se um referente para a produção da imagem, o que envolve Jorge Amado e Dorival Caymmi. A aquarela de Carybé reconstrói a capoeira, mas mantém, em primeiro plano, mulheres, representação contínua em seu trabalho. Já a roda de Verger, figura 59, é exclusivamente masculina. Em que pese essa nuance do olhar, nota-se que os negros e as negras captam os artistas e por eles são captados. Nos dois casos o movimento dos capoeiristas é capturado, dando uma sensação de quem atua, de quem é ator.

A relação de Verger com Jorge Amado é marcada por uma forte amizade e a construção de uma identidade de interesses e horizontes, ancorados na leitura de uma Bahia desenhada pelos negros, por uma população excluída socialmente, mas vibrante em sua afirmação cultural, construtora de espaços de afirmação de seu mundo. Essa dimensão tinha no candomblé uma âncora, os dois afirmam um discurso sobre a centralidade dessa religião na vida dos negros e da própria Bahia. Ainda que com uma nuance importante, Jorge Amado centralizava a miscigenação, mais ao estilo de reconstrução de tradições, enquanto Verger tinha o olhar marcado pelo ideário da africanidade como traço de identidade desse da experiência dos negros na Bahia.

Mesmo mantendo uma relação mais formal, havia uma identidade de interesses sobre o povo negro da Bahia e de como sua construção cultural era central para a compreensão da baianidade e mesmo para entender a nação. José Jesus Barreto (2012, p. 25) destaca “Já a relação entre Jorge e Verger, filho de Xangô, era menos informal, mais respeitosa. Trocavam cartões de Boas Festas, cartas curtas com notícias, contando novidades, mas sem chamegos ou futrica”. Sobre Verger, Jorge Amado era reconhecedor das múltiplas dimensões desse grande homem:

Mãe Senhora, dona da sabedoria, costumava dizer que Pierre Verger é feiticeiro. Minha mulher Zélia comprova a assertiva da inesquecível Iyalorixá, contando imaginosas histórias. Mas onde há fumaça existe fogo, diz o ditado. Tanto amor habita o coração de Verger a ponto de lhe conferir o dom da feitiçaria. Não por acaso ele é Oju Obá, os olhos de Xangô. Olhos para ver e fixar a verdade, o drama e a beleza da cidade, a poesia, a força e a dignidade do povo da Bahia (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, 2012, p. 127).

A obra de Amado tem influência sobre ao olhar de Verger e com ele dialoga. Em *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água* (AMADO, 2008), que teve sua primeira edição em 1961, pela Livraria Martins Fontes, em São Paulo e foi editado mais uma vez pela Companhia das Letras em 2008, fica clara a representação de Amado sobre o

candomblé. Essa é uma das obras de ampla circulação do autor, tendo adaptação para televisão e, portanto presença em mídia de massa. Com ampla recepção no país, pois foi veiculada pelo principal canal de rede aberta. Assim, a obra de Jorge Amado coloca os signos do candomblé na sobremodernidade (BALANDIER, 1999) em um movimento que articula a tradição e a modernidade, o conhecimento oral ganha autoridade pela escrita.

Todo o romance é marcado pela presença de símbolos do candomblé, neste caso da nação de ketu, também chamada nagô. Em diferentes momentos do romance pode-se encontrar esses elementos culturais no cotidiano dos negros de Salvador:

[...] uma negra, vendedora de mingau, acarajé, abará e outras comilanças, tinha um importante assunto a tratar com Quincas naquela manhã. Ele havia-lhe prometido arranjar certas ervas difíceis de encontrar, imprescindíveis para obrigações de candomblé. A negra viera pelas ervas, urgia recebê-las, estavam na época sagrada das festas de Xangô (AMADO, 2008, p. 19).

Aquele olho do coração do qual falava a mãe-de-santo Senhora, dona de toda a sabedoria (AMADO, 2008, p. 55).

Nas duas passagens encontra-se o orixá Xangô, conhecido no país como patrono do Ilê Axé Opô Afonjá de Salvador, casa de Mãe Senhora, casa da qual Jorge Amado tinha um cargo honorífico, bem como Verger, destinado aos não iniciados e, normalmente, ocupado por pessoas com destaque na sociedade, em especial os que têm forte inserção na produção artística, na academia ou na política. Outro elemento que se destaca é a íntima relação do principal personagem do livro com o candomblé. Não se trata de uma relação de distância, mas de participação e de respeito, expresso, ainda, na voz do autor ao falar da mãe de santo, “dona de toda a sabedoria”.

Do grupo destacado, Verger, Carybé, Caymmi e Jorge Amado, é esse último que primeiro irá conhecer o candomblé mais de perto, com seu amigo Édison Carneiro, um dos precursores dos estudos sobre as religiões afro-brasileiras no país, isso quando ainda adolescente. Esse período para as casas de candomblé é marcado por forte repressão oficial:

Juntos eles vivenciaram os tempos da mais dura repressão contra a cultura negra baiana no século XX, os anos 1920. À época, o ‘famoso’ e temido delegado de polícia Pedro de Azevêdo Gordilho, o tal Pedrito, comandou, à frente de sua cavalaria, uma brutal perseguição aos capoeiristas, também invadindo e destruindo terreiros de

candomblé em toda a capital baiana, com violação dos espaços sagrados, roubo e quebra de objetos e símbolos litúrgicos, além da prisão e surras de chicote e cacete nos adeptos. Tempos e atos que caracterizavam um exercício de racismo explícito (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, 2012, p. 34).

Do romance *Jubiabá*, que atraiu Verger e Carybé à Bahia, pode-se destacar a busca de um relato ficcional que encontra nos setores populares de Salvador e da cultura negra sua dinâmica e suas percepções de mundo. Em uma passagem desse romance é possível verificar a presença do candomblé, que articula e percorre toda a narrativa:

A noite caía pelos fundos das casas e era aquela noite calma e religiosa da Bahia de Todos-os-Santos.

Da casa do pai de santo *Jubiabá* vinham sons de atabaque, agogô, chocalho, cabaça, sons misteriosos de macumba que se perdiam no pisca-pisca das estrelas, na noite silenciosa da cidade. Na porta, negras vendiam acarajé e abará [...] (AMADO, 2008, p. 45)

No início do relato de uma cerimônia de candomblé, que será desenvolvido nas páginas seguintes, percebe-se o amplo conhecimento de Jorge Amado sobre a temática proposta. Desde a apresentação da orquestra litúrgica, com seus instrumentos para louvar os orixás e fazer a festa do sagrado e as comidas que preparam para alimentar os deuses e a seus filhos. Ele continua:

Num canto, ao fundo da sala de barro batido, a orquestra tocava. Os sons dos instrumentos ressoavam monótonos dentro da cabeça dos assistentes [...]

A assistência apertada em volta da sala, junto à parede, estava com os olhos fixos nos ogãs, que ficavam sentados em quadrado no meio da sala. Em torno dos ogãs giravam as feitas. Os ogãs são importantes, pois eles são sócios do candomblé e as feitas são as sacerdotisas, aquelas que podem receber o santo [...] (AMADO, 2008, p. 47)

Esse olhar de quem fala da assistência, aqueles que vão à cerimônia para assistir, portanto, que não vão participar, demarca a monotonia dos sons. É interessante compreender o sentido de monotonia pensado por Jorge Amado. O exercício litúrgico é para os iniciados e tem sua própria relação com o sagrado mediada pelo movimento e pelos sons. A combinação entre eles é que permite o sentido de sacralidade. Assim, pode-se referenciar um estranhamento entre os que não são das casas, entre os que nelas comparecem para assistir, denotado pelo sentido de monotonia proposto. Outro aspecto denotado pelas palavras usadas é o sentido de sócio para definir os ogãs, que atribui uma relação de pertencimento, de ser parte e de diferença, de não-ser, de estar associado e não protagonista. E assim ele prossegue na narrativa:

De repente, uma negra velha que estava encostada à parede da frente, perto do homem calvo, e que há muito tremia nervosa com a música e com os cânticos, recebeu o santo. Foi levada para a camarinha. Mas como ela não era feita na casa, ficou lá até que o santo a abandonou e foi pegar uma negrinha moça, que também entrou para o quarto das sacerdotisas.

O orixalá era Xangô, o deus do raio e do trovão, e como desta vez ele tinha pegado uma feita, a negrinha saiu da camarinha vestida com roupas do santo: vestido branco e contas brancas pintalgadas de vermelho, levando na mão um bastãozinho.

A mãe do terreiro puxou o cântico saudando o santo: Edurô dêmin lonan ô yê! A assistência cantou em coro: A umbó k'ó wá jô! E a mãe do terreiro estava dizendo no seu cântico nagô: Abram alas para nós, que viemos dançar (AMADO, 2008, p. 48)

Ao longo de sua narrativa é impressionante o exercício da empatia com o candomblé, de intimidade com a linguagem, com a ritualística, com os códigos simbólicos que afirmam comportamentos e definem relações entre as pessoas presentes à cerimônia descrita. Há um reconhecimento do lugar de quem fala e o significado desses processos de constituição de comunidades e de afirmação de poderes. Por outro lado, é interessante perceber o respeito de Amado pelo Ilê Axé Opô Afonjá, que tem Xangô como patrono. Nos dois romances analisados as citações remetem a esse orixá, que coincidentemente é o orixá de Pierre Verger.

Outro componente do grupo intelectual que desenha a tradição da Bahia negra é Dorival Caymmi. Em livro publicado sobre a relação entre Verger, Carybé e Caymmi, pela Fundação Pierre Verger (2009), a aproximação entre eles é assim identificada:

Águas tramam caminhos, traçam destinos. O mar é caminho da humanidade. Fecundo. Eterno desafio, na sua profundidade de encantamentos. Encantos que tornam possíveis olhares e percepções convergentes, que irmanam pessoas de origens e histórias tão distintas – como o fotógrafo e etnólogo francês Pierre Fatumbi Verger, o artista argentino Carybé e o compositor baiano Caymmi – e desabrocham em arte. Perene (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, 2009, p. 17).

Nascido em 1914, Dorival Caymmi tem descendência italiana e do povo negro da Bahia, figura da miscigenação que marca a constituição da nação. Muito jovem dedicou-se à música, aprendendo diferentes instrumentos. Já aos vinte anos inicia seu contato com o mundo das rádios, com forte presença no país nesse período, como instrumento de constituição de culturas de massa. Em 1938 muda-se para o Rio de Janeiro e muito rapidamente alcança sucesso, iniciado com a música “O que é que a baiana tem?”, interpretada por Carmem Miranda no momento em que essa inicia sua

carreira internacional. A relação de Caymmi com a Bahia sempre foi intensa, especialmente nos anos de 1920 e 1930 e foi assim apontada por José Barreto de Jesus:

A cidade da infância de Dorival Caymmi, que viveu a adolescência e juventude na Ladeira do Carmo, centro histórico, tinha 150 mil habitantes. O bonde de tração elétrica era o transporte. Os elevadores Lacerda, do Taboão e o Plano Inclinado Gonçalves já ligavam as cidades alta e baixa, e a novidade urbana era a abertura da Avenida Sete de Setembro, rasgando o centro em direção à Barra (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, 2009, P. 18).

Esse ambiente urbano é o que aproxima e constitui as relações entre os intelectuais e artistas aqui analisado. Mas no caso do elemento de aproximação temática entre Verger e Caymmi, envolvendo, ainda Carybé era definido em torno do mar. Em 1935 já apresenta um programa de rádio chamado de *Caymmi e Suas Canções Praieiras*. Mesmo que seu primeiro sucesso tenha sido um relato da vida em Salvador, mobilizado pelo cotidiano da população pobre da cidade, a marca e a inspiração do mar em suas músicas é fundamental. O mar é cantado por ele em todo o seu fascínio, beleza e mistério, lugar de amor, de melancolia, de trabalho, de mistério, morada de Iemanjá, de Janaína, espaço do sagrado.

Minha jangada vai sair pro mar
 Vou trabalhar, meu bem querer,
 Se Deus quiser, quando eu voltar do mar
 Um peixe bom eu vou trazer
 Meus companheiros também vão voltar
 E a Deus do céu vamos agradecer
 História de Pescadores – Canção da Partida

A aproximação de Verger e Caymmi foi por meio de Odorico Tavares, que dirigia os Diários Associados no Nordeste e com quem Verger produziu várias reportagens para a revista O Cruzeiro. O primeiro contato entre eles se deu numa sessão de fotografias, já em 1946. Na trajetória dessa relação é também José Barreto de Jesus que apresenta importantes parcerias:

É também de Verger a foto / capa do LP Canto de Amor à Bahia e Quatro Acalantos de Gabriela, Cravo e Canela, uma parceria do escritor Jorge Amado com o músico Caymmi, que saiu pela gravadora Festa. Foi lançado no Rio de Janeiro junto com o romance Gabriela,

Cravo e Canela, tornando-se grande acontecimento literário-musical do ano de 1958. O mesmo Pierre Verger, então mais pesquisador e escritor do que fotógrafo, estava presente ao lado de Caymmi em Paris, em agosto de 1984, quando o compositor comemorava 70 anos e recebeu a comenda *Orde des Arts e des Lettres*, no Palais Royal, das mãos do então ministro da Cultura da França, Jack Lang (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, 2009, P. 23).

A proximidade entre Verger e Caymmi⁵⁴ está explicitada nesse conjunto de parcerias, iniciadas pela produção de um conjunto de fotografias realizadas pelo primeiro em Salvador no ano de sua chegada a Salvador, 1946. Uma relação pautada por temas comuns como o mar, o candomblé e a beleza negra da Bahia. Essa proximidade envolve outros atores que articulam um conjunto de referências que irão permitir a circulação nacional de códigos simbólicos no país a partir da veiculação das imagens produzidas por Verger, em especial na revista *O Cruzeiro*, do sucesso das músicas de Caymmi e da publicação dos romances de Jorge Amado, inundados em orixás, negros e pelo cotidiano da periferia de Salvador e do interior da Bahia, e, ainda, pelo sucesso das telas de Carybé.

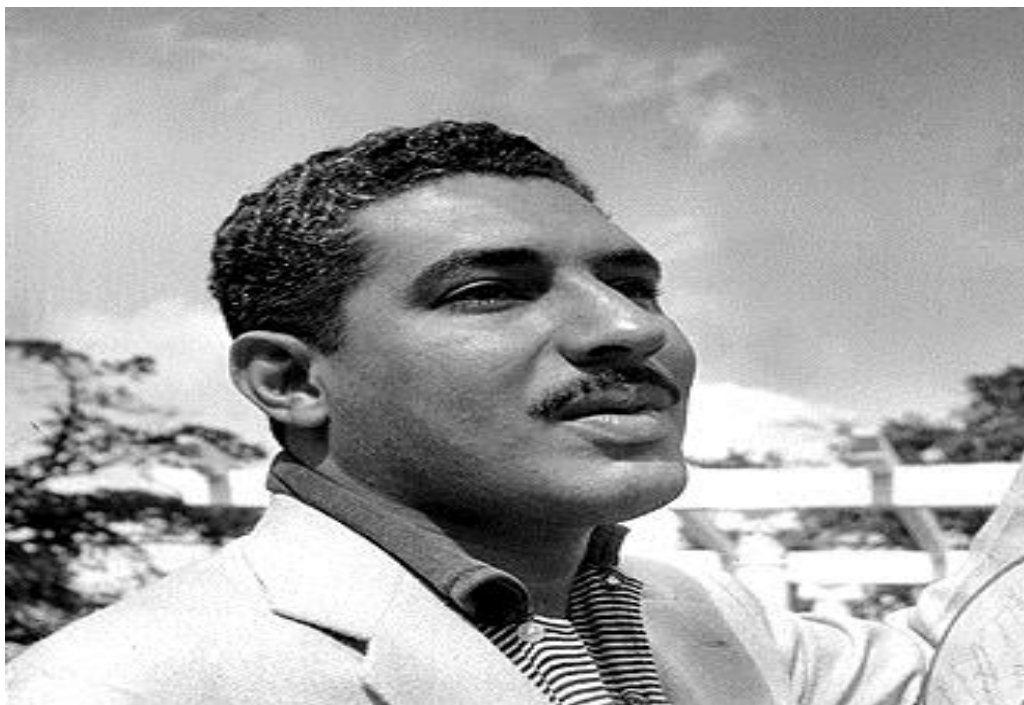


Figura 60 – Pierre Verger, Dorival Caymmi na bahia 1948-1952.

⁵⁴ Dorival Caymmi foi um dos mais reconhecidos compositores e cantores do país. Suas canções são famosas por falarem do mar e das mulheres baianas. Sua música tem raízes na Bahia e influenciou a toda uma geração da música popular brasileira em cantores como Gilberto Gil e Chico Buarque.

Em Caymmi tem-se o que se pode chamar de imagens cantadas. Em versos que desenham paisagens e personagens ele constrói ambientes cênicos pelos quais desfilam personagens da vida baiana, como Marina Morena e Gabriela, afirmando sua proximidade também com Jorge Amado. É importante observar que como em Verger o mar tem uma presença sistemática. Ao mesmo tempo, deve-se destacar a presença das mulheres em sua obra, inclusive quando da aproximação com o candomblé, como quando canta Mãe Menininha do Gantois, composta no período em que esteve frequentando o terreiro, anos 1970, uma das casas de referência da nação Ketu em Salvador, pela sua vinculação com a Casa Branca do Engenho Velho, Ilê Axé Iá Nassô Oká, casa matriz do candomblé no Brasil, segundo o mito fundante aceito pela intelectualidade. Na letra⁵⁵ ele exalta tanto a mãe de santo, quanto a própria Bahia:

Ai! Minha mãe
 Minha mãe Menininha
 Ai! Minha mãe
 Menininha do Gantoise

A estrela mais linda, hein
 Tá no gantoise
 E o sol mais brilhante, hein
 Tá no gantoise
 A beleza do mundo, hein
 Tá no gantoise
 E a mão da doçura, hein
 Tá no gantoise
 O consolo da gente, ai
 Tá no gantoise
 E a Oxum mais bonita hein
 Tá no gantoise

Olorum quem mandou essa filha de Oxum
 Tomar conta da gente e de tudo cuidar
 Olorum quem mandou eô ora iê iê ô

Além de compreender as condições de surgimento do candomblé é importante referenciar sua trajetória. Segundo Prandi:

A história das religiões afro-brasileiras pode ser dividida em três momentos: primeiro, da sincretização com o catolicismo, durante a formação das modalidades tradicionais conhecidas como candomblé,

⁵⁵ Menininha do Gantois é um canção muita conhecida no Brasil a partir dos anos setenta do século XX. A letra está em <<http://www.vagalume.com.br/dorival-caymmi>>.

xangô, tambor de mina e batuque; segundo, do branqueamento, na formação da umbanda nos anos 1920 e 30; terceiro, da africanização, na transformação do candomblé em religião universal (PRANDI, 1999, p. 93).

Esta última fase é que mais interessa ao debate proposto. Em primeiro lugar por ser o período em que a partir da leitura desse grupo de intelectuais se apresentam condições para realização da “universalização” indicada por Prandi. É nesse movimento que a tradição ganha novo formato e novo reconhecimento social. Assim se delimita uma nova fisionomia, marcadas pela presença de novos setores sociais, pela inserção na sociedade de mercado e seu novo tempo. Esta configuração será a que alcançará a expansão em todo o território nacional, sendo marcada pela forte hegemonia da nação ketu.

Do ambiente histórico e cultural que dá origem ao candomblé, a partir do mito fundante, no século XIX que tem na dinâmica urbana uma das pré-condições para o seu desenvolvimento, o candomblé tem acompanhado e dialogado com a cidade por todo este período. Suas cerimônias públicas ganham a cada dia a linguagem da modernidade, alimentadas pela tradição. Se por um lado as cantigas, toques dos atabaques e danças dos Orixás rememoram a África e remetem à ancestralidade, por outro as roupas se aproximam cada vez mais da sociedade contemporânea, criando uma estética de cores e composições que homenageiam os Orixás. A beleza cênica e a intensidade dramática de uma festa expressam o poder mágico de uma casa.

Em todo esse processo está a marca da leitura de um grupo de intelectuais que a partir dos anos quarenta do século XX, que reconhece o candomblé como construção cultural e religiosa capaz de atribuir poder à população negra e produzir um ambiente em que se amplia a legitimidade e autoridade desses na sociedade contemporânea. A respeitabilidade social cresce à medida em que seus referentes culturais e mágicos tornam-se mais conhecidos, aumenta sua inserção em meios de comunicação e entre os produtores de conhecimento. Por outro lado o candomblé teve que responder a essa nova situação, mais complexa e de maiores possibilidades.

Verger ocupa em todo esse processo um papel de protagonista. A partir de seu deslocamento cultural e da adesão ao outro, quando se reinventa, transformando-se no outro, Fatumbi, que significa renascido para o orixá, reinventa também a representação do negro no país, atribuindo beleza e autonomia em corpos de desejo e sagrados. Ao

mesmo tempo, suas imagens falam da africanidade como elemento legitimador do candomblé, atribuindo poder e afirmando um legado cultural que alcançará a cultura brasileira a partir de um discurso produzido por um grupo de intelectuais e terá ampla inserção nos meios de comunicação de massa no país. O impacto desse processo é profundo impondo novos desafios para as casas de candomblé, as comunidades de terreiro e impondo a exigência de novas pesquisas para a reflexão de tais aspectos nas sensibilidades e sociabilidades nacionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura apresentada por esse grupo de intelectuais e artistas, que analisado o papel de Pierre Verger na sua construção e os mais próximos de seu discurso, além de tantos outros como Roger Bastide, consolida-se como a majoritária. O candomblé é percebido como uma religião matriz que deu origem a outras, como a umbanda. Nesse horizonte o conteúdo de manutenção da tradição africana é entendido como legitimador de um patrimônio cultural por um lado e, por outro, como detentor de um poder mágico, superior aos outras religiões afro-brasileiras, por manter a visão de mundo e a ritualística “correta” com o encantamento a partir das palavras certas, em iorubá, dos produtos mais adequados, vindos da África e pelos comportamentos que preservam a hierarquia necessária ao desenvolvimento das dimensões do sagrado.

As religiões de matriz africana ou afro-brasileiras passam por inúmeros desafios na sociedade do século XXI. Desde aqueles representados pelo processo de universalização, levando uma população branca e de classe média aos terreiros e transformando-se em fieis ao cerco definido pelas religiões neopentecostais, com a volta da demonização, agora em escala midiática, em redes nacionais. Insere-se nesse quadro o campo da espetacularização de sua ritualística.

Esses desafios resultam da própria trajetória das religiões, marcada pela sua inserção na cultura “nacional” e pela ampla urbanização e aceleração da vida contemporânea. Nesses marcos a contribuição de intelectuais brancos foi fundamental para afirmar a legitimidade dos orixás e de seu culto, referenciando importante construção simbólica na religiosidade popular. Dentre esses intelectuais nomes como Pierre Verger, Roger Bastide, Jorge Amado, Carybé, Juana Elbein dos Santos e outros cumpriram papel fundamental.

Nesse processo se estabelece a hegemonia de uma das configurações simbólicas que se teceu a partir da matriz iorubá, que, no Brasil, se denominou nagô, para se afirmar, como autodenominação, nação ketu. A imersão de todos esses intelectuais nesse universo cultural e a formatação progressiva de um discurso a partir seus marcos e contexto significativo produziu as condições para a circulação desse referencial.

Ao encontrar outras texturas religiosas, o candomblé de ketu, chega já legitimado como herdeiro de uma cultura. Ao mesmo tempo esse encontro revela uma assimetria entre aqueles que são reconhecidos como guardiões de um patrimônio cultural e aqueles que não tem uma base efetiva, de tradição, que apenas misturaram, sem resguardar valores mágicos, indispensáveis aos resultados espirituais e identitários para marcar sua afirmação em um ambiente social onde são subalternizados.

A marca do discurso imagético de Verger é acentuada pelo reconhecimento que ele tem entre as casas de candomblé, entre os intelectuais e, finalmente, entre setores sociais mais amplos, a partir da publicação de seus trabalhos, especialmente na Revista O Cruzeiro. Não se deve esquecer que ele pode, a partir de suas relações na Europa, transitar entre Brasil e África. Ele foi denominado “Mensageiro entre dois Mundos”. Pode transitar informações, objetos mágicos e saberes. Sua obra fotográfica ofereceu imagens para um discurso, que o ultrapassa, mas que é por ele referendado.

O olhar de Verger está marcado pelo ideal de africanização do candomblé. Ele reconhece a originalidade de sua construção pela preservação da tradição africana. Esse discurso está inserido, ainda, em uma estratégia de sobrevivência das próprias casas de candomblé em seu processo de afirmação na sociedade brasileira e em sua dinâmica de poder. O trânsito que ele mantém com as casas que consolidam em sua relação com os intelectuais e artistas o mito de fundação do candomblé no Brasil expressa uma sintonia com o olhar de uma das reconstruções culturais e simbólicas dos negros no Brasil. A legitimidade atribuída desapropria e inferioriza os demais processos de sínteses a partir da matriz cultural africana e as experiências na América.

A participação de Pierre Verger é bastante significativa, ele insere-se em um movimento que redesenha a representação do negro na fotografia, tendo como outros fotógrafos Marcel Gautherot e José Medeiros, percebendo-o como um sujeito, buscando imagens capazes de articular a complexidade da vida humana, em seus dinâmicos arranjos entre o desejo e a sobrevivência, entre família e atividades cotidianas, entre o sagrado e o profano da vida. Mas, é ele que se coloca como o principal construtor de uma visualidade sobre o candomblé, vinculado a um processo de estudo e de pesquisa. Assim, sua obra irá criar referências para as próprias casas de candomblé e contribuirá para a afirmação de elementos culturais que irão desenhar um caminho na nacionalização que o candomblé experimentará.

A nacionalização representou a entrada de um importante segmento do que se poderia denominar de classe média branca, com uma trajetória cultural bastante distinta daquela da população de origem negra. Esse aspecto implicou no estabelecimento de novas tensões para os candomblés, resultado desse processo, a espetacularização da hipertrofia ritual afirmada pela ausência de capacidade normativa nas relações sociais, como analisado por Prandi, em *Segredos Guardados*, problematizou a presença de setores populares da periferia urbana. Esse elemento de distanciamento encontrará, no século XXI, a expansão das religiões pentecostais, que por meio de novas referências afirma o neopentecostalismo, que tem no confronto com as religiões de matriz africana uma importante face para afirmação simbólica.

Esse tema é, ainda, objeto de reflexão e pesquisa. Alguns elementos têm situado o diálogo sobre essas relações. Deve-se considerar o estabelecimento de uma apropriação de elementos simbólicos da religiosidade popular, marcados pela matriz negra e o estabelecimento de uma demonização da cosmogonia e cosmovisão de matriz africana. Entendida por denominações neopentecostais como uma “guerra santa” essa confrontação tem produzido graves problemas aos adeptos das religiões afro-brasileiras, em especial aos fiéis da umbanda e do candomblé, maiorias numéricas entre essas.

Antonio Risério (2007) afirma um debate introdutório, em um dos capítulos de seu livro *A Utopia Brasileira e os Movimentos Sociais*. No título do capítulo o autor já situa o campo de discussão, apontando para uma prática religiosa que oferece *conforto e esperança espirituais*, a partir de um pragmatismo e em *doses transbordantes* para uma vida marcada pela instabilidade e volatilidade.

A percepção do sentido da relação com o sagrado no mundo contemporâneo aproxima-se da compreensão de Balandier (2001), aqui entendida como experiência pragmática e, portanto, terapêutica. Essa dimensão diante da experiência da vida diante do insólito e da fluidez traduz-se na reconfiguração ritualística de processos da magia de matriz africana. Ao se apropriar de códigos religiosos é necessário desinstalá-los de seu ambiente de significação, processo consolidado por um discurso intenso de demonização dos orixás e entidades, que nesse universo ordenam a magia e os resultados da vida cotidiana. Assim, essa experiência religiosa afirma-se com base em pregação que tem num fundamentalismo nas relações entre crenças sua marca, negando ao outro seu direito à existência e impondo um ambiente de exclusão aos adeptos dessas

religiões. Risério (2005, p. 85) aponta o ambiente desse confronto: “A campanha neopentecostalista contra a umbanda e o candomblé não é simplesmente hostil. É agressiva”.

Essa dimensão da apropriação da religiosidade popular associado a uma forte constituição de redes, que afirmam o pragmatismo religioso, traduz-se numa prática de combate às religiões de matriz africana. Não só a essas, o catolicismo também é objeto desse confronto, mas há duas diferenças significativas. A primeira definida pelo próprio poder simbólico, político e financeiro da Igreja Católica e, a segunda, pela prioridade da pregação neopentecostal, centrada nas religiões afro-brasileiras, sempre demonizações e que cultuam os “encostos”. Elas é que recebem a pregação de ódio, fundamentalista e intolerante.

É bem verdade que hoje já não tem se tem o aparato do Estado diretamente envolvido, mas está centrada nos meios de comunicação, em particular redes de televisão e rádio. Por outro lado este combate é vivido em outro tempo. Diferencia este tempo dois aspectos em particular, o primeiro a grande expansão vivida pela umbanda e o segundo o reconhecimento do próprio Estado e da intelectualidade nacional da representatividade do candomblé, atribuindo-lhe reconhecimento social. Tais condições, entretanto, não impedem a perda de iniciados e nem o fortalecimento ou reforço de uma associação entre o candomblé e o demoníaco entre setores populares, o que também não é novo.

A análise aqui desenvolvida está diretamente relacionada ao candomblé e não ao conjunto das religiões afro-brasileiras. É bastante visível que este combate está associado a um amplo jogo de poder que se define pelo número de adeptos e pelo próprio sentido de exercício da fé, combater o mal, o demônio. Ainda que na cosmologia do candomblé esse não exista, os efeitos tem sido sistemáticos e contínuos. Em termos de visão religiosa é comum ouvir-se nas casas que não se escolhe os orixás, você é escolhido por ele. Portanto não há sentido em uma pregação religiosa, de enfrentamento com outras religiões. A vontade dos orixás será revelada ao seu filho e é isto que o levará ao pai de santo e à comunidade de terreiro.

Por outro lado, há uma forte pressão da capacidade de se inserir nos ritos de iniciação para grande parte da população. Alguns motivos têm determinado esta possibilidade. As relações familiares do candomblé que antes eram suficientes para

estabelecer reconhecimento e amparo social, agora mostram limites diante de completa afirmação da sociedade de consumo. Outro importante elemento é representado pelo custo de tempo e financeiro para o rito de iniciação. O custo tornou-se muito elevado em uma sociedade pautada pela eficiência, produtividade, competitividade e pela aceleração do tempo, que em sua contagem não é mais organizado em dias, mas em minutos.

A diversidade de referentes culturais é uma marca que desenha distintos arranjos culturais expressando texturas que dentro dos ambientes plurais e articulando nuances das experiências que permitem a afirmação de um mosaico de cores e polifônicos. Certamente a tradição negra, resultado do ambiente da escravidão, que articula, socialmente uma unificação populações diaspóricas, não tem uma única matriz. Entretanto, afirma-se uma hegemonia no campo cultural do complexo cultural e religioso chamado jeje-nagô, centralizados pelos fon e ioruba. Na inserção das referências na cultura “de massa” é amplo o conhecimento de orixás como Oxalá e Iemanjá, mas não se aplica aos voduns e inquices que se associam à mitologia de outros povos africanos.

Segundo Prandi (2005, p. 49) ao analisar as relações do candomblé com o tempo, “O tempo da iniciação passa a ser regulado pelo mercado de trabalho. O tempo africano do terreiro é vencido pelo tempo da sociedade capitalista”. Nesse sentido, os conflitos da nacionalização e atualização da tradição apresentam-se intensos. A trajetória iniciada pela elaboração de um discurso de legitimação e valorização do candomblé, com participação marcante de Verger, conduz a um novo lugar social para as religiões afro-brasileiras, que as inserem em uma sociedade de mercado, onde os padrões de tempo e espaço ganham novo significado. Aqui é preciso articular o tempo do sagrado, de uma religião que tem forte hipertrofia ritual com as possibilidades de presença e envolvimento de seus fiéis, agora, pressionados pelo tempo do trabalho e do consumo.

Decorrem daqui os custos financeiros para uma obrigação ficou muito caro. Na relação entre espaço urbano e espaço mato necessária para o desenvolvimento do culto aos orixás, mesmo no processo de periferização tanto as casas de candomblé, quanto seus iniciados perderam o acesso à possibilidade de plantio e criação de animais. Isto tem um profundo impacto para as casas. Não é possível a iniciação sem animais, como

cabrito, pombos, galinhas e galinhas d'angola, sem plantas e folhas e sem comidas, grãos diversos para preparação de diferentes pratos a serem servidos. Deve-se considerar ainda que a espetacularização das cerimônias públicas também contribua para o encarecimento das práticas religiosas.

A trajetória de atualização da tradição impôs significativos desafios ao candomblé e às diversas religiões afro-brasileiras. Esses tem sido enfrentados a partir ambiente definido pela lógica da africanidade. A estratégia de afirmação de sua religião por algumas casas de candomblé a partir de uma ponte África-Bahia encontrou em alguns intelectuais e artistas a compreensão e a mediação para atribuir legitimidade e hierarquizar as relações entre as diferentes religiões.

O protagonismo de Verger nesse movimento é definido em primeiro lugar por suas imagens. É por meio delas que ele estabelece suas relações em Salvador, tem as portas das casas de candomblé abertas ao seu trânsito. E é, também, por meio delas que ele se consolida como pesquisador, alcançando posições na academia francesa. Seu olhar e sua narrativa, junto com outros pensadores estruturam os discursos que afirmam a primazia da africanidade do candomblé. Desde o mito de fundação do culto aos orixás no Brasil em torno do Ilê Axé Iá Nassô Oká, a Casa Branca do Engenho Velho até as descendências africanas reforçam essa matriz cultural como a legítima expressão religiosa e, por derivação, matriz cultural da herança negra no país.

Nesse sentido, Verger contribui para africanizar a tradição das casas, alimentando-as com produtos africanos, com liturgias e sentidos de diversas práticas, com cantigas, com os mitos que ele recolhia em suas diversas estadias na África. Por isso ele é chamado de mensageiro entre dois mundos.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Josélia. **O corpo das ruas**: a fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia iorubá. Orientador: Prof. Dr. Ulpiano T. Bezerra de Menezes. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

ALGRANTI, Leila Mezan. **O feitor ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro**. Petrópolis, Vozes, 1988.

AMBRIZZI, Miguel Luiz. **Caminhos cruzados artistas entre viagens, olhares e tempos**: arte e ciência na expedição Langsdorff – séculos XIX e XX. Dissertação de mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2007. Orientadora: Rosana Horio Monteiro.

AMADO, Jorge. **A Morte de Quincas Berro D'água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BALANDIER, Georges. **O Dédalo**: para finalizar o século XX. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BARROS, José Flávio Pessoa de. **A Fogueira de Xangô**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

BARROS, Mariana Gonçalves de. **Entre o exotismo e o progresso**: a construção do Brasil pela fotografia de Marc Ferrez. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

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

_____. Religiões africanas e estruturas de civilização. In: **Afro-Ásia**, n. 6-7, 1968, p. 05-16.

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

BRUMANA, Fernando Giobellina. Reflexos negros em olhos brancos: a academia na africanização dos candomblés. In: **Afro-Ásia**, n. 36, 2007, p. 153-197.

CARNEIRO, N. **Rugendas no Brasil**. São Paulo: Kosmos, 1979.

CARYBÉ. **Os Deuses africanos no candomblé da Bahia**. Salvador: Bigraf, 1993.

CASTILLO, Lisa Earl. O terreiro do alaketu e seus fundadores: história e genealogia familiar 1807-1867. In: **Afro-Ásia**, n. 43, 2011, p. 213-259.

CASTILLO, Lisa Earl e PARRÉS, Luís Nicolau. Marcelina da Silva e seu mundo: novos dados para uma historiografia do candomblé ketu. In: **Afro-Ásia**, n. 36, 2007, p. 111-151.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: C / Arte, 2007.

_____. Negrume Multicolor: arte, África e Brasil, para além de raça e etnia. In: **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 29-44, jul/dez 2009.

_____. O Cativo na Arte Representações oitocentistas do comércio de escravos no Brasil. In **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 21, nº 1, p. 83-96, jan/jun 2008. Disponível em <http://www.revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/viewFile/106/86>.

COSTER, Eliane. **Fotografia e candomblé: modernidade incorporada?** Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UERJ, 2007. Orientador: Roberto Luís Torres Conduru.

CRAVO NETO, Mário. **Folha de S. Paulo**, 18 de fevereiro de 1996, Folha Ilustrada, Caderno 5, Mais, p. 1. Entrevista com Pierre Verger.

DERRIDA, Jacques. Fé e Saber: as duas fontes da “religião” nos limites da simples razão. In: DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni. **A Religião**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 11-90.

D’ASKY, Jacques. Pluralismo étnico e multiculturalismo. In: **Afro-Ásia**, n. 19/20, 1997, p. 165-182.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

DIENER, P.; COSTA, M. de Fátima. **A América de Rugendas – obras e documentos**.

São Paulo: Estação Liberdade; Kosmos, 1999

DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2012.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ERMAKOFF, George. **O Negro na Fotografia Brasileira do Século XIX**. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FARIAS, Juliana Barreto. João do Rio e os africanos: raça e ciência nas crônicas da belle époque carioca. In: **Revista de História**, n. 162, 1º semestre de 2010, p. 243-270.

FARIAS, P. F. de Moraes. Afrocentrismo: entre uma contranarrativa histórica universalista e o relativismo cultural. In: **Afro-Ásia**, n. 29/30, 2003, p. 317-343.

FERRO, Marc. **História das colonizações**: das conquistas às independências, séculos XIII a XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FRAZIER, Edward Franklin. **The Negro in the United States**. New York: The MacMillan Company, 1949.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. Rio de Janeiro: Record, 1996.

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. **Carybé, Verger & Jorge**: obás de Xangô. Lauro de Freitas: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012.

_____. **Carybé, Verger & Caymmi**: mar da Bahia. Lauro de Freitas: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2009.

_____. **Carybé & Verger**: gente da Bahia. Lauro de Freitas: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2008.

GARGANI, Aldo. A Experiência Religiosa como Evento e Interpretação. In: DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni. **A Religião**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 125-150.

GORENDER, Jacob. **Escravidão Colonial**. São Paulo: Editor Ática, 1982.

HERSKOVITS, Melville J. **The myth of negro past**. Boston: Beacon Press, 1990.

HOFBAUER, Andreas. Crioulidade *versus* africanidade: percepções da diferença e da desigualdade. In: **Afro-Ásia**, n. 43, 2011, p. 91-127.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O olhar europeu**: o negro na iconografia brasileira do século XIX. São Paulo: EDUSP, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo, representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX**. Tese de doutoramento. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2006.

LIMA, Heloisa Pires. A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm>.

LOTIERZO, Tatiana H. P. **Contornos do invisível**: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira no último Oitocentos. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013. Orientadora: Lilia Katri Moritz Schwarcz.

LOURO, Guaciara Lopes. O “Estranhamento” Queer. In: SETEVENS, Cristina M. T.; SWAIN, Tania Navarro (org.). **A Construção dos Corpos**: perspectivas feministas. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008, p. 141-148.

LUSAC, Ricardo M. Porto. A Cultura Material Da Capoeira No Rio De Janeiro No Primeiro Quartel Do Século XIX: Uma Análise A Partir Da Litografia Jogar Capoeira ou Danse De La Guerre, de Rugendas. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 10, n. 1, mai. 2013. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10179/7951>.

MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (org.). **Raça, Ciência e Sociedade**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/CCBB, 1996.

MALYSSE, Stéphane Rény. Um Olho na mão: imagens e representações de Salvador nas fotografias de Pierre Verger. In: **Afro-Ásia**, n. 24, 2000, p. 325-366.

MARQUESE, Rafael de Bivar. **Feitores do corpo, missionários da mente**: senhores, letrados e o controle dos escravos na América, 1660-1860. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MARTÍ, Silas. **Mostra em SP joga luz sobre visão homoerótica de Pierre Verger**. São Paulo: Folha de São Paulo, 23 de fevereiro de 2015.

MEDEIROS, José. **José Medeiros – 50 anos de Fotografia**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.

MILLER, Joseph C. Restauração, reinvenção e recordação: recuperando identidades sob a escravização na África e face à escravidão no Brasil. In: **Revista de História**, São Paulo, n. 164, p. 17-64, jan./jun. 2011.

MINTZ, Sdney W. e PRICE, Richard. **O Nascimento da cultura afro-americana**: uma perspectiva antropológica. Rio de Janeiro: Pallas/Universidade Cândido Mendes, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do Silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

NÓBREGA, Cida e ECHEVERRIA, Regina. **Pierre Verger**: um retrato em preto e Branco. Salvador: Corrupio, 2002.

NUNES, José Luiz da Silva. **Modesto Brocos**: A Retórica dos Pintores. *19 & 20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/mb_retorica.htm. Acessado em: janeiro de 2015.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do candomblé**: história e ritual da nação jeje na Bahia. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos Guardados**: orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Referências Sociais das Religiões Afro-Brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. In: CAROSO, Carlos; BACELAR, Jeferson (org.). **Faces da Tradição Afro-Brasileira**: religiosidade, sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida. Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: BA: CEAO, 1999, P. 93-112.

PRICE, Richard. O Milagre da criouliização: retrospectiva. In **Estudos Afro-Asiáticos**; volume 25, número 3, p. 383-419, 2003.

REYNAUD, Françoise. “O Brasil de Marc Ferrez”. In: **O Brasil de Marc Ferrez**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

RISÉRIO, Antônio. **A Utopia Brasileira e os Movimentos Negros**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

ROLIM, Iara Cecília. **Primeiras Imagens**: Pierre Verger entre burgueses e infreqüentáveis. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2009. Orientador: Sérgio Miceli Pessôa de Barros.

RODRIGUEZ, Kaylah. **Fathering a Master**: An Oedipal Interpretation of David. Whashington, 2013. Disponível em: <<http://bernini2013.org/fathering-a-master/an-oedipal-interpretation-of-david/>>. Acessado em: dezembro de 2014.

SANTOS, Juana Elbein dos. Pierre Verger e os resíduos coloniais: o outro fragmentado. In: **Religião e Sociedade**, n. 8, São Paulo, 1982.

_____. **Os Nagôs e a morte**: Pàdè, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTOS, Alexandre R. A indisciplina do desejo: corpo masculino e fotografia. In: **Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte**. Porto Alegre: PUCRS - Virtual, 2002.

SANSONE, Livio. Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX, um campo saturado de tensões: o estudo das relações raciais e as culturas negras no Brasil. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 24, 2002, p. 249-269.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX**. Tese de doutorado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006. Orientadora: Helenice Rodrigues da Silva.

SCHWARCZ, Lília K. Moritz. Usos e abusos da mestiçagem e da raça no Brasil: uma história das teorias raciais em fins do século XIX. In: *Afro-Ásia*, n. 18, 1996, p. 77-101.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 13, n. 2, p. 73-134. jul./dez., 2005.

SILVA, Alberto da Costa e. **A enxada e a lança: a África antes dos portugueses**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SILVA, Vagner Rodrigues da. Artes do axé, o sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. In: **Ponte Urbe**, Ano 06, Edição 10, 2012. Disponível em: <<http://www.pontourbe.net/edicao10-artigos/241-artes-do-axe-o-sagrado-afro-brasileiro-na-obra-de-carybe>>. Acessado em: novembro de 2014.

SILVEIRA, Renato da. **O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto**. Bahia: Maianga, 2006.

_____. Os selvagens e a massa: papel do racismo científico na montagem da hegemonia ocidental. In: *Afro-Ásia*, n. 23, 1999, p. 87-144.

_____. Nação africana no Brasil escravista: problemas teóricos e metodológicos. In: *Afro-Ásia*, n. 38, 2008, p. 245-301.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Aquarelas do Brasil: A obra de Jean Baptiste Debret. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/debret_02.htm>.

SOUZA, Laura de Mello e. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SOUTY, Jerome. **A representação do negro nas fotografias de Pierre Verger (1902-1996)**. Studium, 2007. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/jerome>>. Acessado em: janeiro de 2015.

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

THORTON, John. **A África e os africanos na formação do mundo atlântico, 1400-1800**. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2004.

TRÍAS, Eugenio. Pensar a Religião. In: DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni. **A Religião**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 109-124.

TURAZZI, Maria Inez. **Marc Ferrez**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

VERGER, Pierre. **Notas Sobre o culto aos Orixás e Voduns**. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. **Ewé: o uso das plantas na sociedade iorubá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **50 Anos de Fotografia, 1932-1982**. Salvador: Editora Corrupio, 2011.

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

_____. **Orixás, deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador: Corrupio, 2002.

_____. **Retratos da Bahia**. Salvador: Corrupio, 2002.