

O fotógrafo Pierre Verger: primeiras experiências profissionais

Claudia Pôssa¹

Para investigar a produção inicial de Pierre Verger, como repórter fotográfico, são necessárias algumas considerações preliminares sobre o contexto em que começa a publicar, tanto no que diz respeito à situação geral como à individual. Verger principia seu envolvimento com a fotografia em uma época marcada por considerável desenvolvimento da tecnologia das imagens impressas e por acentuadas mudanças em jornais e revistas. Durante os anos 1930, o número de leitores da imprensa ilustrada cresce sensivelmente, evidenciando a importância dessas publicações.

A reportagem fotográfica constitui-se em uma forma jornalística historicamente determinada. É depois da Primeira Guerra Mundial que, na Alemanha, aparecem publicações inovadoras em termos de imagens, como *Berliner Illustrierte* e *Müncher Illustrierte Presse*. Nessas revistas, a fotografia ocupa, progressivamente, o lugar das antigas ilustrações. Algumas inovações técnicas favorecem o desenvolvimento da imprensa ilustrada de grande tiragem, tais como o domínio das técnicas de impressão fotomecânicas, o processo revolucionário de gravar textos e imagens nos mesmos cilindros, possível a partir de 1912, o lançamento de câmeras portáteis, como a Ermanox, de 1924, a Leica, de 1925, e a Rolleiflex, de 1929, todas alemãs, e o desenvolvimento de laboratórios fotográficos profissionais. Um novo tipo de relacionamento entre texto e imagem é

¹ Cláudia Pôssa é professora da Universidade Federal da Bahia e Doutora em Artes pela Universidade de Barcelona, pelo programa “*Fotografía y Vídeo*”. Em sua tese, defendida em janeiro de 2007, estuda a obra fotográfica de Pierre Verger: aborda sua formação estética, as raízes de seu olhar e o contexto de sua obra, focalizando na investigação determinadas publicações e objetivando compreender a especificidade do que pode ser denominado “toque Verger”. e-mail: claudiapossa@hotmail.com

ideado e encontra, na revista ilustrada, o veículo ideal para sua expressão. As notícias passam a ser essencialmente visuais e as fotos, ocupando um papel relevante, começam a aparecer assinadas e, muitas vezes, legendadas pelo próprio fotógrafo. Com a crescente necessidade de veiculação das imagens, surgem as agências fotográficas, também produtos do final da década de 1920. As pioneiras aparecem, igualmente, na Alemanha, como a *Dephot (Deutscher Photodieust)*, criada em Berlim, em 1928. O modelo alemão tem desdobramentos em diversos países e, a partir de 1933, com o exílio de muitos integrantes da elite intelectual alemã, por ocasião do nazismo, as ideias novas propagam-se ainda mais. Seguindo o espírito da imprensa alemã, nos moldes modernos de informação por meio de imagem, novas revistas são criadas e outras, já existentes, têm seus projetos reformulados, em maior ou menor grau. Na Suíça, a *Zürcher Illustrierte*, apesar de fundada em 1924, muda a maneira de apresentar as imagens, a partir de 1929. A revista francesa *Vu*, desde seu primeiro número, em 1928, rompe com a apresentação da fotografia de forma isolada como era feita pela *Illustration*. Seguindo o mesmo modelo de *Vu*, é criada *Voilà*, em 1931 e, posteriormente, *Match*, em 1938. Stefan Lorant, antigo redator chefe do *Müncher Illustrierte Presse*, tem papel fundamental nas inglesas *Weekly Illustrated*, de 1934, e *Picture Post*, de 1937, assim como, já radicado nos Estados Unidos, é importante presença na *Life Magazine*, de 1936, a revista ilustrada mais conhecida mundialmente. No Brasil, o modelo chega inspirado no sucesso da *Life*. A revista *O Cruzeiro*, apesar de fundada em 1928 e de ser fartamente ilustrada desde o seu lançamento, atualiza, a partir de 1943, seu projeto editorial passando a preocupar-se com o desenvolvimento de uma linguagem especificamente fotográfica.

O desenvolvimento da reportagem fotográfica leva a uma valorização maior do conteúdo humano e social da fotografia frente ao valor estético. O número de fotógrafos aumenta significativamente e a demanda de fotos

também. Nos anos 1930, os jornais europeus também se voltam para a fotografia. O inglês *The Daily Mirror* e o francês *Paris-Soir* começam a dar mais atenção e espaço às imagens.

É no *Paris-Soir* que Pierre Verger publica, pela primeira vez, uma fotografia, em 20 de abril de 1934. Apesar de ter feito suas primeiras fotografias em 1932, de ser um iniciante sem qualquer experiência como repórter, integra a equipe, enviada pelo principal jornal francês da época para uma viagem ao redor do mundo, de fevereiro a agosto de 1934. A viagem é intensamente divulgada pelo periódico, que noticia, com antecedência, a série de reportagens que irá publicar. O número de 14 de abril do *Paris-Soir* anuncia em sua primeira página:

La semaine prochaine Paris-Soir publiera le plus intéressant reportage qu'on puisse réaliser 'Le tour du monde 1934' par ses envoyés spéciaux Jules Sauerwein et Marc Chadourne qu'une équipe de reporters photographes accompagne. (PARIS-SOIR, 14 de abril de 1939)

Na véspera da publicação da primeira reportagem da série, dia 19 de abril, *Paris-Soir* traz, em chamativa composição gráfica: "*Demain le plus grand reportage qu'on puisse réaliser 'Le tour du monde 1934'.*". No anunciado 20 de abril, com muito destaque e em primeira página, os textos inaugurais da série: "*Fini le temps des beaux départs!*", de Marc Chadourne e "*Dans les brumes de l'Atlantique*", de Jules Sauerwein. Também na primeira página, três fotografias feitas por Verger: uma foto do "Manhattan", navio em que os três cruzam o Atlântico em direção aos Estados Unidos; outra, dos dois enviados especiais, Chadourne e Sauerwein, durante a travessia; e a terceira imagem mostra um homem a bordo que utiliza uma câmera, o qual é, na legenda, erroneamente identificado como Pierre Verger, "chefe" da equipe fotográfica. Na verdade, Verger é o único fotógrafo que acompanha os dois enviados especiais. Ainda neste número,

na terceira página, onde os textos da reportagem têm continuidade, aparece uma chamada para outras fotos feitas por Verger: "*Voir la suite du reportage photographique de nos envoyés spéciaux en dernière page*". Na última página, toda dedicada a imagens, apenas legendadas, duas fotografias feitas por Verger, ambas ainda a bordo do navio em que os três viajam.

Paris-Soir continua nos dias subsequentes publicando, com destaque, a série de reportagens. Depois das fotos do "Manhattan" (navio), são publicadas fotos de Manhattan (Nova York). Em algumas destas primeiras fotos publicadas por Verger, chamam atenção as perspectivas utilizadas e o cuidado com algumas composições. Na reportagem inaugural, das três fotos da capa, a que aparece com mais destaque, na parte superior, centralizada e logo abaixo do título, é a que mostra o navio desde um ponto de vista que se reconhece imediatamente como marcado pela *nouvelle vision*. No dia 23 de abril, a foto que acompanha o texto "*Wall Street n'a pas le sourire*", de Sauerwein, tomada em acentuado ângulo de baixo para cima, explora a perspectiva dos arranha-céus de Nova York, resultando em uma imagem que remete à chamada nova objetividade.



Paris-Soir, 14 de abril de 1934. Fonte: Arquivo da Bibliothèque historique de la ville de Paris



Paris-Soir, 20 de abril de 1934. Fonte: Arquivo da Biblioteca histórica de la ville de Paris

É interessante aqui um parêntesis. Verger, antes de dedicar-se à fotografia, já trazia importante experiência no campo visual. Como filho do proprietário de uma grande empresa gráfica da época, conhecia de perto os processos de impressão e, desde pequeno, tinha contato com imagens impressas. Conhecia as revoluções estéticas em curso, atuando comercialmente junto a artistas gráficos importantes como Cassandre, Carlu e Loupot, desde o final dos anos 1920. Paris era um lugar paradoxal, de convergência de fotógrafos influenciados, por um lado, pelo surrealismo, movimento mais especificamente francês e, por outro, pela nova objetividade, vertente marcada pela influência alemã da *Bauhaus*. Ao começar a fotografar, Verger fazia parte do chamado "*Studio Zuber*", que reunia vários fotógrafos, dentre os quais, Pierre Boucher, que o iniciou na

fotografia e René Zuber, um dos representantes da nova objetividade, na França, como pode ser comprovado por seus textos publicados na época, reproduzidos por Dominique Baqué (1993). Certamente, algumas das primeiras fotografias realizadas por Verger são influenciadas por essa tendência e suas experiências iniciais, inclusive o que ele chamou “fase míope do olhar”, podem também ser entendidas sob essa perspectiva.

Voltando ao *Paris-Soir*, as fotos de Verger, publicadas nas reportagens sobre o Oriente, especialmente as realizadas na China, remetem ao tipo de imagem que é usualmente associado ao fotógrafo: retratos e imagens do cotidiano de homens das mais diversas culturas. Durante a viagem, o “Outro” despertou vivamente o olhar do fotógrafo. Na correspondência que envia a amigos ao longo da viagem, especialmente nas cartas dirigidas a Raymond Lecerf, fica evidente o impacto desse contato através de sua Rolleiflex. Na carta a Lecerf, de 20 de maio: “*J’ai été puis à Pekin d’une dangereuse fièvre photographique et j’ai bien y prendre 1.500 photos.*”²

Examinando as reportagens posteriores, publicadas em “*Le tour de monde*”, verifica-se que o jornal utiliza poucas fotos de Verger, frequentemente lançando mão de outras imagens para ilustrar os textos de Chadourne e Sauerwein. No retorno, Verger compreende que havia sido sabotado pela equipe fotográfica do jornal: suas imagens, copiadas em baixa qualidade, não podiam ser publicadas. Como uma espécie de compensação pelo incidente, o periódico convida Verger a fazer fotos para uma série de artigos de André Sauvignon, intitulada “*Londres Secret*”. Este trabalho, reproduzido por Thomaz Gunther (1990, p.23-27) no catálogo da exposição sobre o arquivo fotográfico do *Paris-Soir*, é um caso isolado na obra do fotógrafo. A série chama a atenção por tratar-se de um conjunto de fotos

² Carta de Pierre Verger a Raymonde Lecerf, 20 de maio de 1934, China. Acervo da Fundação Pierre Verger, Salvador. Inédita.

ambientadas, que recriam a atmosfera noturna de Londres, da época de "*Jack the Ripper*", a partir de uma situação claramente teatralizada para registro fotográfico. Nota-se nessas fotografias a influência do mundo surrealista.

Um novo parêntesis deve ser feito. Amigos próximos de Verger, como Maurice Baquet e Fabien Loris, eram integrantes do denominado "*Groupe Octobre*", grupo de teatro de esquerda, inovador e politicamente militante, reunido ao redor do surrealista Jacques Prévert que, na época, já se distanciara do ramo oficial de André Breton. Pensando principalmente nessa vertente dissidente, mais próxima da rua e do popular, menos interessada em teorizações, as marcas do surrealismo não são somente estéticas, mas de concepção de vida. O movimento implica em uma valorização da expressão espontânea, da intuição, do humor e em uma atitude de rebeldia. Mesmo o desejo de evadir-se, de viajar, pode ser entendido como parte desse momento cultural. Apesar de ser um acontecimento pontual e diletante para Verger, essa aproximação tem consequências posteriores ativas e decisivas para sua concepção estética. Os fotógrafos documentaristas, formados em Paris durante o período entre guerras, como apontado por Alain Fleig (1997a, 1997b) e Christian Bouqueret (1997), conhecem de perto as inquietudes das vanguardas e não há uma fronteira nítida entre o repórter e o artista. Esta é uma época conceitualmente muito importante para a fotografia, um período de poderosas sínteses de impulsos e ideias artísticas. Nesses anos, sob influência das vanguardas e dos acontecimentos históricos, o cultural, o artístico, o científico e o mundo da moda e da publicidade se mesclam e são extremamente interdependentes.

A colaboração com o *Paris-Soir* constitui um fato que impulsiona e marca, em vários sentidos, o trabalho posterior de Verger. É uma experiência decisiva para o fotógrafo no sentido de crítica do *métier* do

repórter e de adoção de uma postura de independência em relação aos órgãos de imprensa. Se, por um lado, Verger percebe que o ambiente do jornal não é acolhedor, por outro lado entende que, graças à fotografia, pode fazer viável seu desejo de viajar. Compreende também que prefere trabalhar de forma solitária, escolhendo livremente o tema de suas imagens, ao invés de ilustrar assuntos dos demais. Ao falar sobre o período com Chadourne e Sauerwein, no texto "Souvenirs de reportage, Paris-Soir (1934-1935)", Verger é claro: "*Nos activités gardèrent un caractère individuel et peu contraignant pour le photographe. J'accompagnai rarement mes compagnons lors de leurs interviews.*" (GUNTHER, 1990, p.21).

ROR, AUGUST 3, 1936 --"The Faithful Pair," which appears to-day on page 17 Page 13

FROM MYSTERIOUS AFRICA...

LENSMAN OUR FAMOUS CAMERAMAN,



first man ever to cross the 200 miles of the Sahara Desert in a car, has brought to London the greatest pictures ever taken of that Dark Land behind the boundaries of civilization.

In places where the foot of the white man seldom treads, where savannahs abound, the camera has revealed the wondrous, the presently-guarded marvels of the King of the Night, the son of the King to whose name, centuries ago made in legends every year passed for the magic box of the White Man.

WOMEN made a road for him; he has photographed the line of them leading down steep to sleep with wonder, faith the magic touch. His pictures reveal that the wives of England and the wives of the King are "some make their" in the legends they are now harpunting and probing the gods with their fingers.

His pictures will appear each day in the "Daily Mirror." They reveal Africa through the "darkness" of the night, the women who in ancient times were seen with a bride in English bridal array and her gown in the black-velvet tresses of Mayfair.

HIS FIRST PICTURES appear to-day in Tunisia, French West Africa, where the sun and sand, a white shadow, look in calm contemplation of the desert, his eyes deep pools of thought. The picture might be a replica of a Biblical character.

To reach him Lensman crossed in a car 200 miles of desert where no rain ever falls. His route is shown below.



10 MILES AND-- NOT A DROP OF RAIN!



WHIRLED ROUND, AND LIKING IT!

Try this when you go on holiday—but don't be disappointed if your efforts are less successful. The trio are professional dancers.

Daily Mirror, 3 de agosto de 1936. Fonte: Arquivo da Fundação Pierre Verger

A partir de *Paris-Soir*, fica evidente para o fotógrafo a sua opção por atuar de forma independente. Sua viagem é pessoal. Verger recusa, posteriormente, convites de empresas jornalísticas de peso para manter-se fiel aos princípios que formula nesse momento. Com um importante conjunto de imagens feitas durante a viagem de volta ao mundo, Verger começa a publicar em outros periódicos. No jornal inglês *The Daily Mirror*, suas fotos, sob o sugestivo pseudônimo de *Lensman*, são mostradas em várias reportagens. Os recursos gerados pela publicação viabilizam sua primeira viagem à África, a qual resulta em imagens que, novamente, geram novas reportagens, publicadas pelo mesmo *Lensman*. O prestigioso diário faz uma proposta tentadora de trabalho: plena liberdade em troca de exclusividade. Verger recusa. Na Fundação Pierre Verger, Salvador, foram localizadas trinta reportagens com fotos de Verger publicadas pelo *The Daily Mirror*, referentes à primeira série, de 1935, e à segunda, de 1936.

As imagens de Verger aparecem também em inúmeras revistas durante a década de 1930, inclusive, em alguns casos, publicadas na capa. Dentre estas revistas, podem-se citar: *Voilà*, *Vu*, *Regards*, *Match*, *Air-France Revue*, *Art et Medicine*, *Arts et métiers graphiques*, *Life*, *Le Monde Illustré*, *Paris Magazine*, *La Revue de Médecin*, *Vendre*, *Zürcher Illustrierte*, *Vanity Fair*. Na pesquisa que fizemos, em parceria com Alex Baradel, para a exposição “De um mundo ao Outro”³, apresentada em Salvador, com curadoria nossa, foi possível localizar várias das publicações de Pierre Verger, aqui citadas, algumas até então desconhecidas.

Dirigidas a distintos públicos, essas publicações têm diferentes concepções e os usos que fazem das fotos de Verger são variados. *Voilà* e

³ “De um mundo ao Outro. Pierre Verger nos anos 30”. Exposição fotográfica. Curadoria e pesquisa Alex Baradel e Cláudia Pôssa. Notas inéditas. Realização: Fundação Pierre Verger, Aliança Francesa de Salvador, Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, Palacete das Artes Rodin Bahia, Capim Rosa Chá Produções Culturais. Exposição no âmbito de França. Br 2009, Ano da França no Brasil. Local: Palacete das Artes Rodin Bahia e Aliança Francesa de Salvador. 15 de setembro a 18 de outubro de 2009.

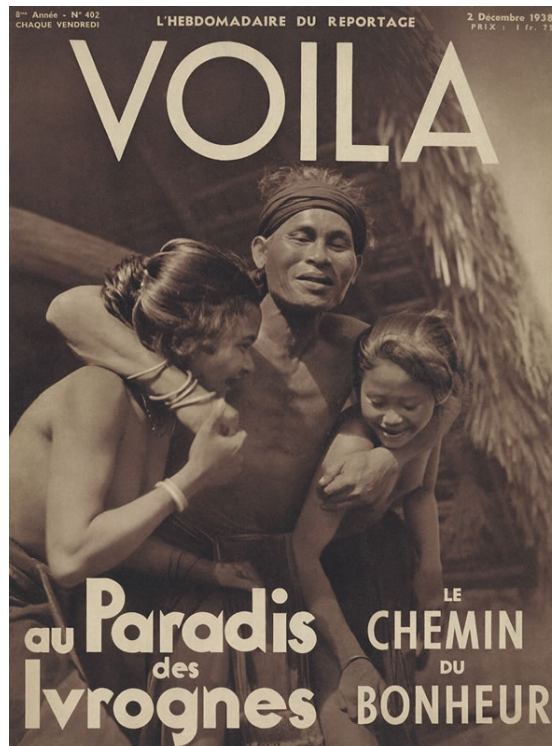
Paris Magazine, voltadas para o grande público, são exemplos de revistas, de entretenimento, nas quais a seleção das fotografias e a própria paginação levam a uma explicitação do corpo e da sensualidade presentes nas imagens. O número de *Voilà*, de 27 de janeiro de 1939, exemplifica isso, com a reportagem “Au Pays des Sans-culottes”, fotos de Verger. As revistas ilustradas, financiadas por empresas, principalmente por laboratórios farmacêuticos, tais como *Art et Médecine*, *La Revue du Médecin* e *Diversion*, fazem outro uso das imagens. São publicações de grande qualidade gráfica e, nas numerosas reportagens que trazem fotos de Verger, as imagens são claramente escolhidas por suas qualidades estéticas. A revista *Diversion* chega a publicar números baseados, exclusivamente, em suas imagens.



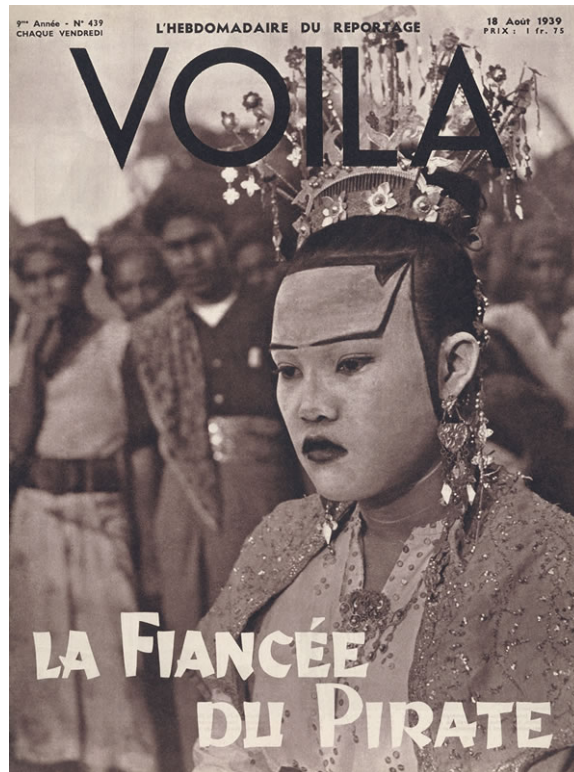
Voilà, 25 de julho de 1936. Capa. Foto Pierre Verger. Fonte: Arquivo da Fundação Pierre Verger



Vu, 8 de dezembro de 1937. Capa. Foto Pierre Verger. Fonte: Arquivo da Fundação Pierre Verger

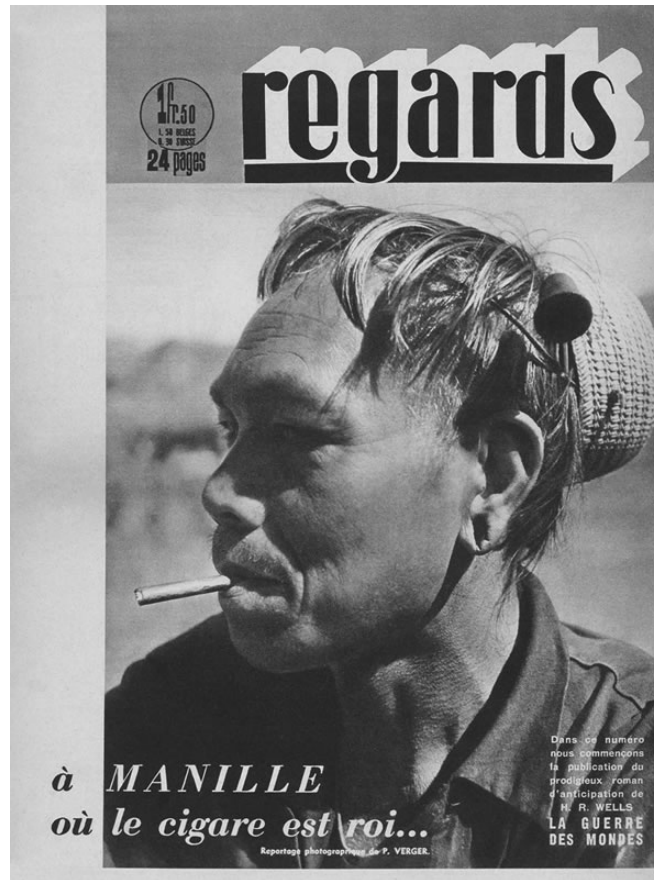


Voilà, 2 de dezembro de 1938. Capa. Foto Pierre Verger. Fonte: Arquivo da Fundação Pierre Verger



Voilà, 18 de agosto de 1939. Capa. Foto Pierre Verger. Fonte: Arquivo da Fundação Pierre Verger

As fotografias de Pierre Verger foram utilizadas também em publicações destinadas a dar visibilidade ao império colonial francês, tanto publicações com caráter mais institucional como em revistas voltadas ao grande público. No primeiro caso, com efeito, Verger habitualmente financiava suas viagens às colônias francesas, trocando imagens por apoio logístico da administração local. Tem-se então a utilização de imagens do fotógrafo em um contexto em que aparecem acompanhadas de comentários que explicitam e elogiam o colonialismo. No segundo caso, um exemplo é a reportagem “Les Rois sont des amis de la France”, publicada pela revista *Match*, em 19 de janeiro de 1939, com fotos feitas por Verger durante sua primeira viagem à África.



Regards, 12 de janeiro de 1939. Fonte: Arquivo da Fundação Pierre Verger

De tendência comunista, a conhecida revista *Regards* utiliza várias das imagens de Verger em um contexto oposto. Ainda que o fotógrafo raramente tenha se preocupado em fazer fotografias com claro viés político, nessa publicação, elas têm tal conotação. Um exemplo é o número de 18 de novembro de 1937, que traz na capa uma foto de Verger e a chamada para o texto “La tragédie d’Haïti”, de Jacques Roumain. É interessante notar que, em 1939, já aparece, na *Regards*, uma reportagem em que o nome de Verger está associado não apenas às imagens, mas também ao texto publicado. Em “La conquête éphémère”, publicada em março de 1939, constata-se que o texto aparece assinado por Pierre Verger. Em outros casos, mesmo que não apareçam assinados por Verger, alguns textos publicados são claramente inspirados em suas descrições das imagens.

Conforme assinala Angela Lühning (2006), o acervo da Fundação Pierre Verger dispõe de um conjunto de fotorreportagens, organizado pelo próprio fotógrafo, no qual se pode comprovar isto. Na fotorreportagem sobre as Filipinas “A Manille, le cigare est dans toutes les bouches”, publicada pela *Regards*, em 12 de janeiro de 1939, o texto claramente utiliza parte das notas escritas por Verger e, inclusive, o título usado é o mesmo dado por ele. Apesar de não constar na revista o nome do autor do texto, há frases inteiras que repetem suas palavras. Organizando suas imagens como reportagens fotográficas, Verger possibilita uma leitura mais de acordo com sua visão de mundo. Prenunciando suas pesquisas como historiador e estudioso da cultura e religiosidade afro-brasileira, nota-se, na sua escrita, seu interesse em conhecer e compreender a cultura do Outro, sua atenção a questões relativas à religiosidade, seu empenho em saber sobre a história do lugar, assim como seu humor e sua preocupação em colocar as informações de forma precisa.

As fotografias de Verger aparecem também em publicações reconhecidas no meio artístico, como a *Arts et Métiers Graphiques*. Tendo como um dos diretores Charles Peignot, com quem Verger tinha proximidade, essa publicação representa um manifesto de apoio à nova objetividade na França. Merece destaque o número especial anual da *Arts et Métiers Graphiques*, denominado *Photographie*, que traz imagem de Pierre Verger já na edição de 1935. *Photographie*, como indica o nome, é uma publicação voltada apenas para a fotografia, é um portfólio dos fotógrafos, com apresentação inovadora e ousada, tanto pelo desenho de capa como pelo uso de espiral metálica em uma edição que prima pela qualidade.



Carimbos de diversas agências que veicularam fotos de Pierre Verger. Fonte: Arquivo da Fundação Pierre Verger

Recusando-se a ser um repórter ligado a um único periódico, Verger logo veicula suas fotografias por intermédio de agências. Criadas na época, as agências atendem a uma necessidade da imprensa e também a uma demanda dos fotógrafos que sentem a necessidade de distribuir suas imagens e ao mesmo tempo manter a liberdade de eleger seus temas de trabalho. A *Rapho* parece ter sido a primeira com a qual Verger tenta trabalhar. Com a criação da *Alliance Photo*, da qual é um dos fundadores, esta passa a distribuir suas imagens. Atuando a partir de 1934 e contando com a experiência de Maria Eisner, responsável pela veiculação das imagens, a agência nasce diretamente vinculada ao grupo de fotógrafos que frequenta o *Studio Zuber*: René Zuber, Pierre Boucher, Emeric Feher, Denise Bellon e

Pierre Verger. De grande pioneirismo, é talvez a primeira agência francesa pensada como uma associação de fotógrafos. A *Alliance Photo* funciona como uma sociedade organizada para a distribuição de imagens, representando para Verger a combinação do imprevisto e criativo com o organizado e estratégico. Não se afirma aqui que Verger deixa de lançar mão de suas relações com o mundo da imprensa ou que não mais empreenda iniciativas pessoais para viabilizar a publicação de suas imagens, o que, na verdade, ocorre em variadas ocasiões, mas a divisão de trabalho dentro da agência desloca o encargo da comercialização para pessoas amigas e competentes. Da mesma maneira que os demais integrantes, Verger não tem um salário fixo e nem trabalha sob demanda. O fotógrafo pode ter liberdade para fazer viagens pelo mundo e realizar seus ensaios fotográficos recebendo, por meio da agência, pagamento através da venda de suas imagens. Verger não necessita estar na França para publicar e viver da sua fotografia. O avesso da moeda é que ele não controla a maneira como seu trabalho é publicado. Maria Eisner tem autonomia na distribuição das imagens e, experiente no agenciamento de fotografias, atua em colaboração com jornalistas e com agências de outros países. Não se pode deixar de mencionar que há divergências entre o papel fundamental que é atribuído a Maria Eisner por Thomas Gunther (1989) e releituras que minimizam sua ação, como a que faz Françoise Denoyelle (apud ANGOTTI-SALGUEIRO, 2007, p. 78). O que pode ser comprovado, por meio dos carimbos das agências no verso de imagens de Verger, no acervo da Fundação Pierre Verger, é que o fotógrafo veicula imagens também pela *Black Star*, pela *Mauritius*, dentre outras. Em 1940, Maria Eisner, que já deixara anteriormente a Alemanha, com a chegada do conflito a Paris refugia-se nos Estados Unidos e a agência, com isto, é desativada. É interessante lembrar aqui que a *Alliance Photo* é precursora da *Magnum*, agência cujo carimbo aparece também no verso de fotos de Verger. A

relação da *Magnum*, criada no pós-guerra, com a *Alliance Photo* pode ser evidenciada pela presença de Eisner na direção de ambas, pela coincidência do endereço da antiga agência com o do primeiro escritório da *Magnum* em Paris e, ainda, pelos depoimentos dos antigos integrantes da agência. Nas palavras de Verger: “Em Paris, formamos um pequeno grupo que era a Alliance Photo. Foi a base de uma outra agência [...] a Magnum”. (VERGER, 1996).

Contando com o agenciamento, Verger pode continuar suas viagens, mesmo que muitas vezes com alguma dificuldade. Como um poeta “desterritorializado” e fotógrafo viajante, Verger encontra na fórmula da agência uma possibilidade de viabilizar recursos para suas expedições. A guerra, que reconfigura o mundo, provoca mudanças na questão profissional e pessoal do fotógrafo. Com a desarticulação da *Alliance Photo*, Verger é compelido a vincular-se profissionalmente a outras organizações, levando sua bagagem de fotógrafo viajante já experiente na narrativa da fotorreportagem. Para determinar toda a importância que as viagens exercem no desenvolvimento do trabalho fotográfico de Verger, é bom apontar aqui que, à medida que construiu sua obra e seu estilo, ele desenvolveu todo um sistema de vida, toda uma ética. Em suas viagens, Verger entrou em contato com outros povos e culturas e ampliou seu universo cultural. Usou a fotografia como uma espécie de passaporte que lhe permitia a introdução ao mundo do Outro e acumulou uma documentação singular que evita os tópicos e estereótipos.