

## Em busca do olhar virgem. A propósito das fotografias de Pierre Verger em torno do mundo, 1932-1946<sup>1</sup>

Jérôme Souty<sup>2</sup>

*Quando tiro uma foto, não sou eu quem fotografa, é algo em mim que aperta o botão sem que eu realmente decida. Não procuro um enquadramento bonito; o lugar das pessoas e das coisas aparece evidente no visor. O clique paralisa, então, a imagem. A fotografia só irá existir bem depois, no laboratório: o momento do seu verdadeiro nascimento.<sup>3</sup>*

No início dos anos 1930, no momento em que Pierre Verger (1902-1996) dá seus primeiros passos em fotografia, esta é, para ele, um modo de deixar seu meio sociocultural: a burguesia parisiense. Em busca de evasão, procura viver com mais intensidade e fugir dos valores da civilização ocidental. Atraído por outras maneiras de estar no mundo e de viver em sociedade, ele parte em busca de alteridade. No dia em que completou seus trinta anos, em 4 de novembro de 1932, julgando que envelhecer seria degradante, decidiu dar-se mais 10 anos de vida. Projetou por fim a seus dias na ocasião de seus quarenta anos. Esta decisão o motivou a realizar toda uma década de viagens ao redor dos cinco continentes; verdadeira fuga ininterrupta em torno do mundo, forçada pela perspectiva de uma breve

---

<sup>1</sup> Artigo inspirado no primeiro capítulo do livro *Pierre Fatumbi Verger. Du regard détaché à la connaissance intitiatique*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2007, que analisa de maneira detalhada a obra artística e científica de Verger e o seu percurso de vida. A edição brasileira desse livro, revista e adaptada, será publicada em 2010 (São Paulo, Terceiro Nome). Este artigo teve primeira publicação impressa na revista *Poiésis* (nº 12, 2008: pp. 209-221). Agradecemos *Poiésis* pela autorização de publicação *online* na revista *Studium*.

<sup>2</sup> **Jérôme Souty**, doutor em Antropologia Social (EHESS – Paris, 2005), atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Rio de Janeiro (UERJ/CNPq.)

<sup>3</sup> Verger, Pierre, *O Mensageiro. Fotografias 1932-1962*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2003: 9.

existência<sup>4</sup>. Depois da sua primeira estadia na Polinésia, levando sempre a sua Rolleiflex a tiracolo, ele começa uma impressionante série de viagens.

Durante todos esses anos de curiosa disponibilidade e de viagens não premeditadas, a câmera fotográfica é um instrumento que lhe permite uma apropriação imediata do mundo, sem mediações. A fotografia basta por si mesma. O seu ponto de vista oferece a Verger a possibilidade de encarar o mundo como simples observador. “O aparelho fotográfico nos permite, com uma simples pressão, desembaraçarmos rapidamente da impressão que tivemos para, em seguida, estarmos disponíveis para uma outra coisa”<sup>5</sup>. Para ele, a fotografia não reclama um processo racional, mas uma disponibilidade, um despertar diante do estranho, do inapreensível. A prática fotográfica combina com a sua liberdade de espírito. Mostra-se apropriada à sua recusa em fornecer explicação ou interpretação escrita (ele não usa legendas em suas fotos), tanto quanto a sua rejeição ao questionamento direto e a toda forma de elucidação intelectual.

O viajante-fotógrafo recolhe imagens ao sabor de suas aspirações e de seus encontros; deixa-se levar por tudo que acha em seu caminho. Não procura, por conseguinte, testemunhar, como faria um fotógrafo jornalista, nem recolher informações visuais de maneira metódica ou exaustiva, tal como um etnógrafo. Em suma, Verger é menos fotojornalista que um discreto atravessador de fronteiras; uma testemunha silenciosa gozando de

---

<sup>4</sup> Uma volta ao mundo de Oeste à Leste em 1934 (Estados Unidos, Japão, China, Filipinas, Singapura, Colômbia, Djibouti) depois uma estadia na Inglaterra. Em 1935, depois de atravessar a Espanha e a Itália, foi a sua primeira descoberta da África: Argélia, Sudão Francês, Togo, Daomé, Nigéria. Em 1936, as Antilhas, São Domingos e Cuba, depois o México. Em 1937 ele permanece em Xangai como correspondente de guerra, depois percorre as Filipinas, e em 1938 atravessa grande parte da Indochina francesa. Depois parte novamente para a Itália como repórter. Em 1939, ele atravessa o México e a Guatemala, Equador, Peru e Bolívia. Depois de sua estadia forçada, por causa da guerra em Dakar (1940), ele parte para a América do Sul. Depois da sua estadia no Brasil ele fica na Argentina durante 1941, depois em 1942 fica na Bolívia e no Peru, onde ele viaja mais de três anos antes de atravessar novamente a Bolívia e retornar ao Brasil em 1946.

<sup>5</sup> *Pierre Verger, destin d'un passeur*, rádio France Culture (30.07.1994).

sua situação incógnita. Não faz apelo aos eventos, mas aos instantes; apegase mais aos vestígios do que às provas.

Se bem que tenha participado da fundação da prestigiosa e inovadora agência Alliance Photo<sup>6</sup> em 1934 e dela sido membro durante vários anos, Verger mantém-se relativamente afastado do meio profissional de fotojornalismo, notadamente em razão de suas incessantes e longas viagens. A fotografia foi, para ele, uma atividade livre e espontânea: a par de tê-la inscrito em um quadro profissional limitador e rígido, não a concebia como um mero ganha-pão<sup>7</sup>.

### **A fotografia pelo inconsciente**

A fração de segundos do disparo contém todo o mistério da foto. O fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1908-2004) fala do “instante decisivo” ou do “instante único”. Para ele, em cada situação só se apresenta uma mira de tiro para tomar a “boa fotografia”. O “tiro fotográfico”, essa capacidade de apreender o instante decisivo em um ato voluntário e intencional, lhe é, primeiramente, ditado pelo sentido da visão (enquadramento, composição, movimento, luz). Dissimulado e à espreita de sua presa, Cartier-Bresson aproxima-se a passos de lobo e atira em seu alvo vivo e se retira rapidamente. Apreende as expressões e os gestos ao assalto, em “flagrante delito”, como um *pickpocket*. Trabalha, então, de forma calculada, buscando

---

<sup>6</sup> A agência *Alliance Photo*, fundada em Paris (1934), graças à iniciativa de Maria Eisner, com os fotógrafos René Zuber e Pierre Boucher, logo depois acolhe Pierre Verger, Émeric Feher, Denise Bellon, Suzanne Laroche e Julitte Lasserre. A princípio, seus membros se reúnem por ligações de amizade e a estrutura funciona de modo associativo. As imagens, na estética gráfica moderna, servem para ilustrar textos. Além dos retratos e atividades humanas apreendidas pelos fotógrafos durante suas vigens, os temas privilegiados são o lazer, o esporte, a exaltação do corpo. Logo depois Maria Eisner convida fotógrafos mais voltados para a atualidade: Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Chim, integram-se à *Alliance Photo* antes de se tornarem membros fundadores da agência Magnum (1947). Dissolvida em 1940, a agência renasce com o nome de ADEP em Nice, depois em Paris (1945) e desaparece em 1959.

<sup>7</sup> Para manter sua liberdade, ele chega a recusar contratos financeiros vantajosos com alguns jornais. Suas fotos, no entanto, serão amplamente divulgadas na imprensa dos anos 1930-1940, graças ao trabalho da *Alliance Photo*.

um objetivo consciente (significar o mundo através de suas imagens), motivado por uma cuidadosa construção geométrica e pictórica.

Verger, procedendo de forma diferente, não compartilha essa concepção marcial do "tiro" fotográfico. De uma parte, ele não "rouba" a foto: se esforça para ser aceito como uma pessoa comum de modo que esqueçam seu estatuto de fotógrafo. De outra parte, toma suas fotos da maneira mais desprendida possível, sem dar importância aos *a priori* geométricos e à composição rigorosa das formas. Em suas imagens, a vida humana e suas manifestações espontâneas prevalecem. Estas são apreendidas no justo momento que fazem eco à sensibilidade do fotógrafo. Verger estimava que, de fato, as raízes da imagem estão no inconsciente e, por essa razão, pretendia exercer a fotografia como uma técnica passiva, que independe de uma consciência intencional. Em sua prática, ao menos nos quinze primeiros anos (1932-1946), deixa-se levar pelos estados de grande disponibilidade, de vaga atenção, de receptividade passiva. A câmera fotográfica transforma-se em um instrumento da intuição e da espontaneidade. Afirma que, guiado por seu próprio inconsciente, fotografa em um instante o que atrai sua atenção, sem refletir: "Pessoalmente, apoio sobre o disparador sem saber porquê"<sup>8</sup>. Um impulso inconsciente, ou antes subconsciente, lhe fazia apoiar sobre o disparador.

Ser surpreendido pelo instante, exprimir o que a consciência ainda não organizou, dar livre curso a uma sorte de escritura visual automática: não se trata do completo acaso, mas de um estado de receptividade inconsciente a um evento. As fotografias de Verger são realizadas como que por instinto, sem intenção particular. Assim, a fotografia constitui para ele um instrumento, permitindo-lhe apreender certas imagens do mundo que entram em ressonância direta com sua vida psíquica.

---

<sup>8</sup> "Entretien avec Emmanuel Garrigues", *L'Ethnographie*, vol LXXXVII, Paris: 1991. 169.

O filósofo Walter Benjamin, em sua *Pequena história da fotografia*, já evocava a idéia de um “inconsciente da vista” que a fotografia era capaz de apreender<sup>9</sup>. Em um ensaio consagrado à fotografia, o psicanalista Serge Tisseron vai mais longe: considera o aparelho fotográfico como “instrumento de familiarização e de apropriação do mundo mais eficaz que o homem dispõe a seu serviço, porque está em continuidade imediata com sua vida psíquica”<sup>10</sup>.

A técnica da “fotografia pelo inconsciente” de Verger é indissociável do tipo de aparelho que utiliza, uma vez que tornava possível esta prática. A Rolleiflex é uma câmera de visor central, e sua lente focal dupla (lentes gêmeas) permite enquadrar sem necessidade de posicionar o aparelho diante dos olhos, mas ao nível do busto ou na altura do estômago. A câmera mantida a distância, o ângulo de observação do visor convida a enquadramentos menos controlados e, contrariamente aos aparelhos de lentes simples (tipo Leica), ela se reporta menos à visão ocular. “Vê-se pelo umbigo, aspecto que talvez se aproxime do parto, da gestação, do momento em que se vem a luz”<sup>11</sup>. Verger pretendia não pensar na técnica antes de apoiar sobre o disparador. Frequentemente enquadrava seus motivos de forma intuitiva e estimativa, sem olhar através do visor da Rolleiflex. Não procurava, absolutamente, construir um belo quadro, quer dizer, delimitar e depois compor uma imagem de maneira consciente<sup>12</sup>. Este tipo de prática, sem controle do visor, tornava, com efeito, largamente caduca a noção de enquadramento ou de pré-visualização. A espontaneidade das expressões e das cenas prima sobre a construção formal e estética. Dissimulando a presença do aparelho, apagando-se a si mesmo, o fotógrafo não intervém,

---

<sup>9</sup> Benjamin, Walter, “Petite histoire de la photographie”, in *L’Homme, le langage et la culture*, Paris: Denoël/Gonthier, 1971[1931]. 62.

<sup>10</sup> Tisseron, Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris: Flammarion, 1999: 10. O autor, no entanto, parece desconhecer a obra de P. Verger.

<sup>11</sup> *Pierre Verger, destin d’un passeur*, rádio France Culture (30.07.1994).

<sup>12</sup> Entrevista pessoal.

observa a cena em estado de receptividade, deixa a ação chegar até o campo fotográfico e dispara no momento oportuno, quase sem pensar. Seu trabalho exprime, finalmente, a ideia de que a fotografia é menos uma técnica que uma qualidade do olhar e uma capacidade sutil de entrar em contato com o outro. Um meio também de fazer ressoar o real através de sua própria sensibilidade, em um movimento paradoxal de desprendimento de si.

Como fotógrafo, do início dos anos 1930 até o fim dos anos 1940, Verger tentou se desprender da consciência intencional, da objetivação e do cálculo racional. No ato do disparo, ele apreendia o instante sem interpretar as coisas vistas. Somente após a revelação dos filmes e, sobretudo, quando ampliava as imagens, ele compreendia as razões de seu gesto. Inassimilável no momento da tomada, a imagem, uma vez ampliada e reproduzida sobre o papel, revelava a intenção do fotógrafo. "Não se sabe por que se tira uma fotografia. Depois, na revelação, descobre-se o que viu sem ter tido tempo de interpretar"<sup>13</sup>. Na tiragem, a contemplação da imagem lhe permite apreender qual era sua intenção latente no momento em que fotografou. Essa relação com o processo fotográfico lhe permite, algumas vezes, "uma pequena descoberta de si mesmo"<sup>14</sup>. Serge Tisseron leva ainda mais longe esse raciocínio. Segundo esse autor, a câmara escura que é o aparelho fotográfico aprisiona uma imagem do mundo da mesma maneira que o psiquismo aprisiona as representações, os afetos e os estados dos corpos ligados a uma situação inassimilável. "Nos dois casos, avança o psicanalista, este aprisionamento acompanha-se do desejo que os elementos aprisionados na experiência possam ulteriormente vir à tona a fim de ser assimilados"<sup>15</sup>. Por outro lado, Verger explicava que a contemplação de suas antigas fotos permitia fazer ressurgir, e mesmo reviver, de maneira seletiva

---

<sup>13</sup> Citado por Turiba, Luis, "Coco Be Lefó Axé Verger", *Bric a Brac*, Brasília, nº IV, 1990: 80.

<sup>14</sup> Entrevista pessoal.

<sup>15</sup> Tisseron, Serge, Op. cit. 167.

e subjetiva suas lembranças pessoais, Ipropiciando-lhe, assim, um acesso privilegiado a sua memória dormente e, então, ao seu inconsciente<sup>16</sup>. As fotografias funcionam como indícios de recuperação, provocando a (re)emergência de imagens do subconsciente, gerando associações de ideias<sup>17</sup>.

Disponibilidade, desprendimento e abandono de si, capacidade de gerar o vazio para moldar as metáforas da realidade: para um ocidental, *a priori* acostumado a controlar conscientemente seus atos, o caminho do fotógrafo francês nos pareceria surpreendente. Poderia quase lembrar os preceitos da antiga filosofia taoísta. Verger recusava até mesmo olhar as fotos de outros fotógrafos por temor de ser influenciado pelas imagens destes em sua prática, e, então, perder sua espontaneidade<sup>18</sup>.

Poder-se-ia estabelecer uma aproximação entre a prática da fotografia pelo inconsciente e algumas experimentações do grupo surrealista, que consistiam em dar livre curso aos fluxos do inconsciente. Para esses artistas, é a espontaneidade do automatismo que permite emergir o inconsciente em uma escritura (escritura automática, *cadavre exquis*, sonho acordado etc.) ou nas obras pictóricas. Ressalte-se que, naquela época, Verger opõe, um pouco ao modo de André Breton, a "imediatricidade" da visão (o automatismo da percepção) ao aspecto premeditado e já "mastigado" do pensamento<sup>19</sup>. Entretanto, Verger não procurou absolutamente fazer parte do grupo surrealista, do qual conheceu alguns integrantes no fim dos anos 1920 e início dos anos 1930. Sem preocupações estetizantes, ele não demonstra

---

<sup>16</sup> "Entretien avec Emmanuel Garrigues", Op.cit. 168.

<sup>17</sup> Ao visualizar uma foto há muito tempo esquecida, o fotógrafo podia se projetar mentalmente nos mesmos lugares e se lembrar com detalhes das circunstâncias em que a foto fora tirada, os acontecimentos do dia etc.

<sup>18</sup> Entrevista pessoal.

<sup>19</sup> "[Para Breton] a visão é boa, pura e preservada dos raciocínios, por causa do seu aspecto selvagem e natural. Os cálculos da razão (que Breton nunca esquece de nomear como 'razão burguesa') são repressivos, degenerados, nefastos". Krauss, Rosalind, "Photographie et surréalisme", in *Le Photographique*. Paris: Macula, 1990. 105. Segundo R. Krauss, Breton estabelecia uma correlação entre automatismo psíquico, enquanto procedimento de registro mecânico, e o automatismo associado ao aparelho fotográfico.

interesse pelas experimentações tecno-artísticas de vanguarda, nem mesmo pelos efeitos especiais (sobreposição de impressão, solarização, montagem ou deformação). Suas fotos não integram a estética surrealista e, ele mesmo, não publica suas imagens nas revistas ou livros do grupo. Ele, que pretendia exercer a fotografia de maneira largamente inconsciente, não erigiu, no entanto, o aleatório como princípio norteador de sua criação, à maneira dos surrealistas, nem mesmo apostou no “acaso objetivo” ao qual se referia Breton em *L’amour fou* (1937). Mais simples e prosaico, Verger acreditava que existia um “inconsciente do olhar” que, em certas situações propícias e sob certas condições (receptividade passiva, desprendimento e não intervenção do fotógrafo), podia se manifestar e se revelar no processo de produção de imagens fotográficas. Em matéria fotográfica, Verger é um descobridor, mais que inventor.

Contemporâneo de Verger, o americano Walker Evans (1903-1975) se aproxima, em algumas considerações, da trajetória atípica do fotógrafo francês. Ele também realiza tomadas diretas do real, sem intermediações e com a mesma ausência de pretensão de “produzir arte”. No conjunto de sua obra, Evans quis distanciar-se de todo efeito artístico e aproximar-se da visão mecânica de seu aparelho. Frequentemente evocou o caráter não intencional de seu trabalho, como se, em suma, fosse o motivo em si que realizasse a foto, o modelo que decidisse a imagem<sup>20</sup>. Evans diria ainda: “Eu não procurava por nada, as coisas é que me procuravam, eu sentia assim, elas, verdadeiramente, me chamavam (...)”<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Tirando a foto sem olhar no visor nem controlar o enquadramento, como no metrô nova iorquino (1938-41) quando ele dissimulava sua câmera, ou na ruas comerciais de Chicago (1946), com um aparelho Rolleiflex. No final da sua carreira, esta não intencionalidade (relativa) se aplicava sobretudo aos objetos, signos e naturezas mortas. Ver Mora, Gilles, Hill, John-T, *Walker Evans. La soif du regard*. Paris: Seuil, 2004.

<sup>21</sup> Ver Lugon, Olivier, *Le style documentaire. D’August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris: Macula, 2001.



## Um primitivismo fotográfico?

Apesar dessa busca de virgindade e de inocência do olhar, é necessário lembrar, ainda assim, que quando começa a realizar fotografias, em 1932, Verger não é de forma alguma o analfabeto da imagem que desejava parecer. Já possuía uma educação visual e pictórica. Sabe-se que desfrutou da convivência com vários pintores em Paris nos anos de 1920. Seu companheiro de viagem, Eugène Huni, com quem partiu para descobrir as ilhas do Pacífico Sul em 1932, era, ele também, um pintor. Além disso, desenvolveu um gosto pelo cinema. E, sobretudo, trabalhou durante vários anos na gráfica familiar. Conhecia, então, os processos de reprodução e de impressão; foi, em breve período de tempo, representante de artistas plásticos. Mesmo que tenha procurado desfazer-se de todas as condições sociais e culturais de origem (e, então, de noções estéticas e pictóricas), o olhar de Verger não se mostra menos informado visualmente graças a sua educação na tradição das artes plásticas.

No início do século XX, numerosos artistas plásticos das vanguardas européias (De Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso, Nold, Kandinsky, De Chirico etc.) estão à procura de uma dimensão “primitiva” na arte, quer dizer, de uma dimensão originária, imediata, inimitável, por eles situada além das fronteiras de sua própria cultura. Inspirados pela arte indígena, em particular a escultura africana e da Oceania, buscavam um tipo de expressão mais simples, mais “puro”. Isso que se chama primitivismo em arte visa a imagem simbólica, simplificando o tema, reduzindo a forma aos seus traços essenciais, a fim de dar livre curso à intensidade de uma emoção<sup>22</sup>. Finalmente, mesmo sem reivindicar nada como tal, Verger visava objetivos bastante semelhantes. Não estaria ele praticando uma espécie de “primitivismo fotográfico” quando, em sua maneira de capturar imagens,

---

<sup>22</sup> Goldwater, Robert, *Primitivism in Modern Painting*. New York: Harper, 1938.

entrega-se ao subconsciente?; e também no seu desejo de romper os condicionamentos culturais que a sociedade lhe impusera?

Não é por acaso que a primeira grande viagem de Verger, ligada ao seu projeto de fuga do mundo ocidental, teve por destino o Taiti. Essa “Polinésia feliz” celebrada pelo pintor Paul Gauguin (1848-1903), que abandonou o ocidente para entregar-se à vida “primitiva”. Gesto emblemático que, para os historiadores da arte, marcou a origem do movimento primitivista. Em 1933, trinta anos após a morte de Gauguin, Verger segue um pouco seus rastros nas ilhas austrais. Conheceu as pinturas e os escritos polinésios de Paul Gauguin, também viu os documentários cinematográficos de Robert Flaherty: *Moana* (rodado em 1926 em Samoa) e *Ombres Blanches* (rodado em 1928 nas Marquesas) que celebram a vida nas ilhas de Polinésia<sup>23</sup>.

As primeiras imagens de Verger realizadas na Polinésia mostram um certo exotismo: presença da natureza, importância do céu, cenas idílicas da “vida selvagem” e do contato com a natureza, sensualidade livre e relaxada. No entanto, em seu trabalho fotográfico, ele não tem a intenção de por em obra uma estética exótica. Essa dimensão existe apenas em certas imagens, tiradas durante suas primeiras viagens (à Polinésia em 1933, às Filipinas em 1937 e à Indochina em 1938), quando o fotógrafo procura efetivamente fugir o mais longe possível da modernidade ocidental. Em busca da alteridade, Verger prioriza as minorias culturais, os povos autóctones, as situações de contatos. Mas suas imagens nunca evidenciam a distância em relação ao outro. Jamais se percebe nelas um olhar pitoresco ou condescendente sobre os “primitivos”. Muito pelo contrário, estão sempre investidas de uma grande empatia em relação ao assunto fotografado. Dão a

---

<sup>23</sup> *White shadows of the south seas*, correalizado com S. Van Dyke. R. Flaherty realizará também, em 1931, com F. W. Murnau, *Tabou*. Verger também leu o romance de sucesso *Vasco* (1927) do escritor Marc Chadourne, situado no arquipélago da Polinésia.

ver uma comunidade humana. Trata-se de uma alteridade acessível, de alguma forma assimilável.

Se há alguma forma de primitivismo em Verger, pode-se dizer que ela corresponde à sua vontade de escapar, custe o que custar, à alienação da sociedade ocidental; *leitmotiv* que ele exprimirá em toda sua vida. E, em sua prática fotográfica, isso passa notadamente por uma tentativa de reencontrar uma certa virgindade do olhar, de recusar todas as formas de influência artística ou de condicionantes estéticos.

A Europa, em particular a França e a Alemanha, é, durante os anos 1920 e 1930, o teatro de uma efervescente experimentação fotográfica, que constitui um momento único da história artística do século XX. Na França, no início dos anos 1930, emerge uma nova estética fotográfica, a corrente modernista dita *Nouvelle Photographie*, ligada às vanguardas alemãs dos anos 1920 (os movimentos *Nouvelle Vision* e *Nouvelle Objectivité*). Além disso, nota-se a presença numerosa de fotógrafos estrangeiros instalados na capital francesa. Quando começa a fotografar, Verger foi influenciado pela corrente modernista da *Nouvelle Photographie*; algumas de suas primeiras imagens provam isso<sup>24</sup>. Entretanto, não pretendeu jamais integrar um movimento artístico ou uma vanguarda qualquer que fosse. Sua prática, isolada, não se inscreve, repito, em uma trajetória experimental ou em um projeto artístico premeditado. Mais frequentemente, Verger se contentava, por outro lado, a dar curso a uma fotografia sóbria e sem artifício, evitando os efeitos artísticos ou espetaculares. Sem pretensão à arte, Verger

---

<sup>24</sup> Particularmente influenciado pelas pesquisas gráficas de René Zuber e de Pierre Boucher, Verger experimenta fazer algumas fotos urbanas (prédios, meios de transporte), em geral sem personagens, sobretudo nas fotos tiradas nos EUA em 1934. Essas fotos compostas (geometria de formas, ângulos de vista originais, *plongées* e *contre-plongées*, efeitos de sombra e contrastes), às vezes abstratas, têm muito a ver com a visão modernista. As fotos desse tipo são quase sempre ligadas aos trabalhos de encomenda, como sua reportagem sobre a Exposição Universal de Paris, em 1937. A estética moderna da *Nouvelle Photographie* é especialmente difundida na revista de criação fotográfica de vanguarda *Art et métiers graphiques. Photographie*, na qual Verger publicará muitas imagens entre 1935 e 1940. Assim, apesar de logo abandonar esses exercícios de estilo, ele participou desse movimento artístico, mesmo de maneira indireta.

recusava a etiqueta de “artista”, da mesma forma que nega, anos depois, o qualificativo de “intelectual”. Com efeito, recusava até mesmo a noção de arte, uma invenção “dos críticos de arte”, um termo, dizia, pelo qual a sociedade se apropria de tudo que designa como arte<sup>25</sup>. Essa postura não é, no entanto, excepcional para a época. Muitos daqueles que se posicionarão entre os maiores fotógrafos do século XX recusam, eles também, o qualificativo de “artista”. Brašaï, Izis, Kertés, Cartier-Bresson, por exemplo, são muito identificados com o termo “amador” ou “artesão”. Na mesma época, o americano Walker Evans também recusa o rótulo de artista e o culto à economia da arte.

Durante a sua longa estadia nos Andes (Peru e Bolívia) entre 1942-1946, seu interesse pelos nativos já anuncia uma orientação progressivamente etnográfica de sua atividade fotográfica. Mas, de fato, é a sua primeira estadia em Salvador, Bahia, em 1946-1947 que marca a grande ruptura em sua vida e em sua carreira. Ele descobre, então, as culturas afro-brasileiras. Será o início de uma vocação afro-americanista, depois africanista, à qual irá se dedicar pelo resto da vida<sup>26</sup>.

Verger se concentra em um objeto de estudos, aprofundando certos temas. Perde, então, certa espontaneidade que conquistou como fotógrafo nômade. Para significar o mundo através das imagens, é necessário se envolver com aquilo que recortamos pelo visor. É necessário também planejar, o mínimo que seja, nossos pontos de vista e os organizar de maneira temática. A fotografia vem a ser para ele um modo de desenvolver e valorizar seu trabalho etnológico. Com efeito, o acento é posto sobre a função documentária, com um cuidado exaustivo de cientificidade. A etnografia e a etnologia quebram, por assim dizer, o vidro do visor da

---

<sup>25</sup> Pretender fazer arte teria sido, para ele, se fechar numa categoria, num sistema de referência, num mercado.

<sup>26</sup> Ver Souty, Jérôme, *Pierre Fatumbi Verger. Du regard détaché à la connaissance initiatique*, Paris: Maisonneuve & Larose, 2007.

prática fotográfica independente e desinteressada. Ocorre um “adestramento” desta prática colocada, cada vez mais, ao serviço de um projeto de pesquisa. Além disso, com a passagem para a escritura, ocorre uma redução progressiva da imagem ao texto. O olhar se transforma em linguagem, o visível em legível.

A partir desse momento, sua fotografia se torna uma prática menos livre, leve e descomprometida. As imagens não se enquadram mais numa produção que emana do inconsciente. Nem por isso perdem em dimensão estética.