
Em busca do olhar virgem: a propósito das fotografias de Pierre-Verger em torno do mundo, 1932-1946

Jérôme Souty*

Entre 1932 e 1946, Pierre Verger (1902-1996) percorreu o mundo como fotógrafo, recusando os seus determinismos culturais. Utilizando a câmera como instrumento da intuição e da espontaneidade, ele pretendia fazer imagens guiado pelo seu próprio inconsciente. Este artigo analisa a estética de suas imagens e a sua prática fotográfica nesse período.

Pierre-Verger, Fotografia, Inconsciente

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!

O que caracterizou o tipo de olhar do fotógrafo Pierre Verger (1902-1996) antes dele se tornar também pesquisador (etnógrafo, historiador)? Como definir seu trabalho artístico nessa primeira época, de 1932 a 1946? Para responder, tentaremos aqui entender a relação do Verger com a câmera e com a técnica fotográfica, a fim de analisar a maneira como ele se posicionou diante das imagens e se relacionou com elas.

* Jérôme Souty, doutor em antropologia social (EHESS – Paris, 2005), publicou recentemente *Pierre Verger. Du regard détaché à la connaissance initiatique*, Paris: Maisonneuve & Larose, 2007. Atualmente desenvolve um pesquisa de pós-doutorado (UERJ-IMS/CNPq.)

No início dos anos 1930, no momento em que Pierre Verger (1902-1996) deu seus primeiros passos em fotografia, esta foi, para ele, um modo de deixar seu meio sociocultural: a burguesia parisiense. Em busca de evasão, procurou 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 partiu em busca de alteridade. No dia em que completou trinta anos, em 4 de novembro de 1932, julgando que envelhecer seria degradante, decidiu dar-se mais 10 anos de vida. Projetou pôr fim aos 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 existência². Depois da sua primeira estadia na Polinésia, levando sempre a seu aparelho fotográfico Rolleiflex a tiracolo, ele começa uma impressionante série de viagens.

Durante todos estes 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 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”³. 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), e à sua rejeição das formas 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 o faria um fotógrafo jornalista; nem recolher informações visuais de maneira metódica ou exaustiva, tal como um etnógrafo. Em suma, Verger é menos *fotoreporter* que um discreto atravessador de fronteiras; uma testemunha silenciosa gozando de sua situação incógnita. Não faz apelo aos eventos, mas aos instantes; se apega mais aos vestígios do que às provas.

Se bem que tenha participado da fundação da prestigiosa e inovadora agência *Alliance Photo*⁴ em 1934 e dela sido membro durante vários anos, Verger se mantém 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 mais a inscreveu em um quadro profissional limitador e rígido; também não a concebia como um mero ganha-pão⁵.

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”⁶. Para ele, em cada situação só apresenta uma mira de tiro para atingir a “boa fotografia”. O “tiro fotográfico”, esta capacidade de apreender o instante decisivo em um ato voluntário e intencional, lhe é, primeiramente, ditado pelo sentido da visão (enquadramento, composição, movimento, luz, expressão dos personagens). Dissimulado e a espreita de sua presa, Cartier-Bresson aproxima-se a passos de lobo, 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 um objetivo consciente (significar o mundo através de suas imagens), motivado por uma cuidadosa construção geométrica e pictórica.

Verger, contemporâneo e compatriota de Cartier-Bresson, não compartilha com ele esta 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 esta razão, pretendia exercer a fotografia como uma técnica passiva, a qual 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, apóio sobre o disparador sem saber por que”⁷. 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, realizadas por instinto, não têm intenção particular. Para ele, a fotografia é um meio lhe permitindo apreender certas imagens do mundo que entram em ressonância direta com sua vida psíquica.

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 apreender⁸. 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”.



Pierre Verger
Tahoua - Niger, 1936

A técnica da “fotografia pelo inconsciente” de Verger é indissociável do tipo de aparelho que utiliza. 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 dar à luz”⁹. 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 consciente¹⁰. Este tipo de prática, sem controle do visor, tornava caduca a noção de enquadramento ou de pré-visualização. A espontaneidade das expressões e das cenas prima sobre a construção formal e estética.

Tentando fazer as pessoas esquecer a presença do aparelho, apagando-se a si mesmo, o fotógrafo não intervém, observa a cena em estado de receptividade, deixa a ação chegar até o campo fotográfico e dispara no momento oportuno, quase sem pensar.

O trabalho de Verger exprime, finalmente, a idéia 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 o que via. 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”¹¹. Na tiragem, a contemplação da imagem lhe permite apreender qual era sua intenção latente no momento em que fotografou. Esta relação com o processo fotográfico lhe permite, algumas vezes, “uma pequena descoberta de si mesmo”¹². Serge Tisseron leva ainda mais longe este raciocínio. Segundo este autor, a câmara negra 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”¹³.



Pierre Verger
Tóquio - Japão, 1934

Por outro lado, Verger explicava que a contemplação de suas antigas fotos permitia ressurgir, e mesmo reviver de maneira seletiva e subjetiva suas lembranças pessoais, lhe propiciando, assim, um acesso privilegiado à sua memória dormente e, então ao seu inconsciente¹⁴. As fotografias funcionavam para ele como indícios de recuperação, provocando a (re) emergência de imagens do subconsciente, gerando associações de idéias¹⁵.

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 parecia 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, de perder sua espontaneidade¹⁶.

Poder-se-ia estabelecer uma aproximação entre a prática da fotografia pelo inconsciente e algumas experimentações do grupo surrealista que consistia a dar livre curso aos fluxos do inconsciente. Para estes artistas, é a espontaneidade do automatismo que permite emergir o inconsciente em uma

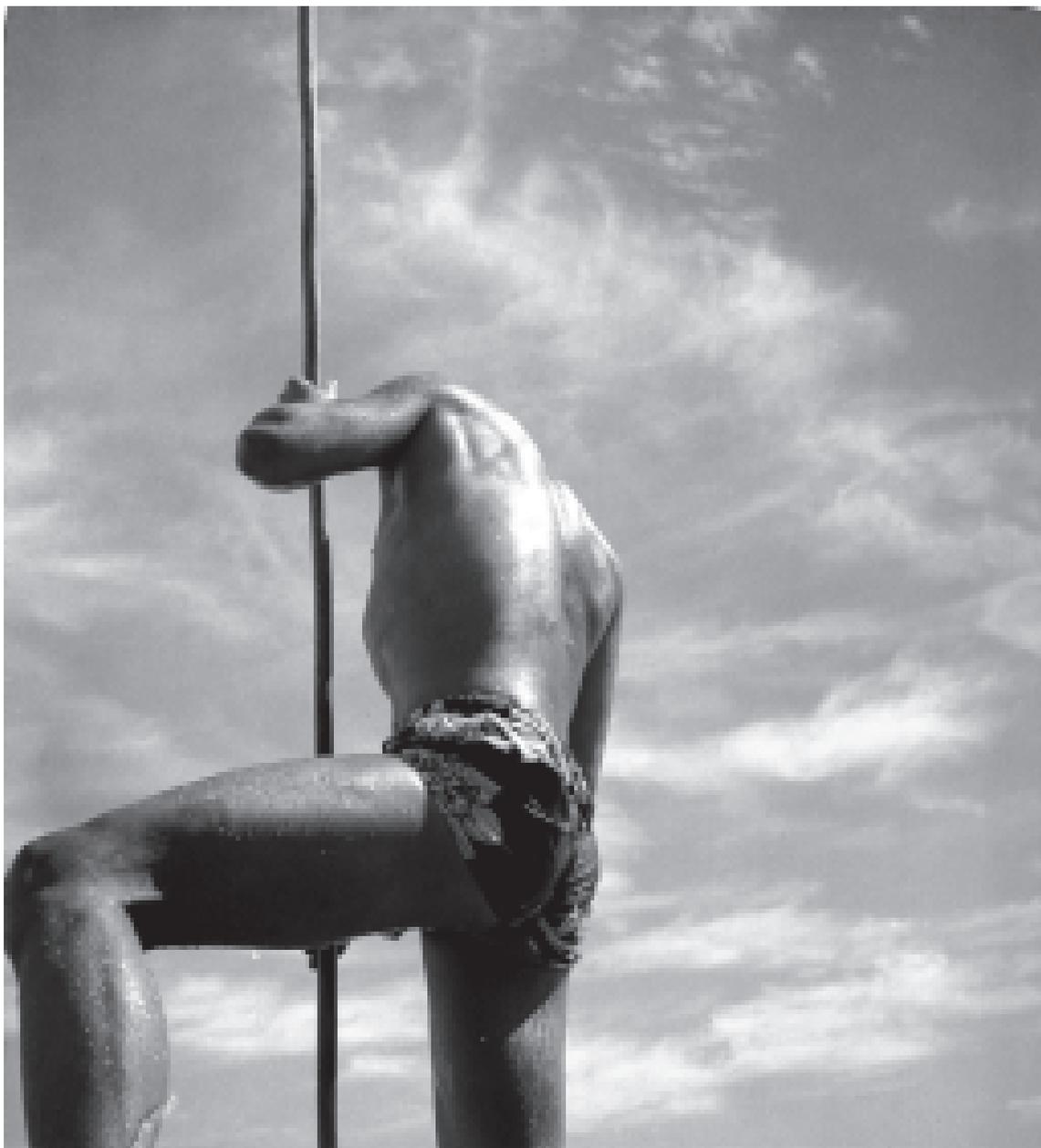
escritura (escritura automática, *cadavre exquis*, sonho acordado transcrito, etc.) ou nas obras pictóricas. Naquela época, Verger opõe, um pouco ao modo de André Breton, à “imediatricidade” da visão (o automatismo da percepção) ao aspecto premeditado e já “mastigado” do pensamento¹⁷.

Entretanto, Verger não procurou 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 interesse pelas experimentações tecno-artísticas de vanguarda, nem mesmo pelos efeitos especiais (sobreposição de impressão, solarização, montagem ou deformação, etc.). 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 de si mesmo 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 fotógrafo 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 fosse o motivo em si que realizasse a foto, como se o modelo decidisse a imagem¹⁸. Evans diria por exemplo: “Eu não procurava por nada, as coisas é que me procuravam, eu sentia assim, elas, verdadeiramente, me chamavam (...)”¹⁹.

Um primitivismo fotográfico?

Apesar desta busca de virgindade e de inocência do olhar, é necessário lembrar que, quando começa a realizar fotografias em 1932, Verger não é de forma alguma o analfabeto da imagem como queria aparentar. 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, o suíço Eugène Huni, com quem partiu para descobrir as ilhas do Pacífico Sul em 1932, era também pintor.



Pierre Verger
Moorea - Polinésia, 1933

Além disso, Verger desenvolveu um gosto pelo cinema. E trabalhou durante alguns 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 (inclusive as noções estéticas e pictóricas), susceptíveis de influenciá-lo, pode-se dizer que o olhar de Verger, em razão da sua educação/formação/convivência na tradição das artes plásticas, mantinha-se informado visualmente.

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 “pura”. Isto que se chama primitivismo em arte visa à imagem simbólica, simplificando o tema, reduzindo a forma aos seus traços essenciais, a fim de dar livre curso a intensidade de uma emoção²⁰.

Finalmente, mesmo sem reivindicar nada como tal, os objetivos de Verger eram bastante semelhantes. Não estaria ele praticando uma espécie de “primitivismo fotográfico” quando, em sua maneira de capturar imagens, 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. Esta “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 nas ilhas Samoa) e *Ombres Blanches* (rodado em 1928 nas ilhas Marquesas) que celebram a vida nas ilhas de Polinésia²¹.

As primeiras imagens de Verger realizadas na Polinésia mostram 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. Esta dimensão existe apenas em certas imagens, tiradas durante suas primeiras viagens (a Polinésia em 1933, as Filipinas em 1937 e a 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. Mas suas imagens nunca evidenciam a distância a 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 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 esta 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, isto passa notadamente por uma tentativa de reencontrar 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*)²². Quando começa a fotografar, Verger não escapou das influências da corrente modernista da *Nouvelle Photographie*; algumas de suas primeiras imagens provam isto²³.

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 freqüentemente, Verger se contenta, por outro lado, a dar curso a uma fotografia sóbria e sem artifício, evitando os efeitos artísticos ou espetaculares. Sem pretensão à arte, Verger recusava a etiqueta de “artista”, da mesma forma que negará, anos depois, quando virou um etnógrafo reconhecido, o qualitativo 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 arte²⁴. Esta 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 qualitativo de “artista”. Brassai, Izis, Kertés, Cartier-Bresson, por exemplo, se identificaram 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, o interesse de Verger 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, que irá dedicar o resto de sua vida²⁵.

Verger se concentra progressivamente em um objeto de estudos, aprofundando certos temas (mitologia yorubá e afro-brasileira, rituais religiosos, adivinhação, botânica...). 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. Em conseqüência, as fotos isoladas são mais raras e aparecem imagens de um novo tipo: séries diacrônicas de fotos para mostrar o desenvolvimento dos rituais, dípticos comparativos África/Brasil, séries exaustivas de fotos dos diversos orixás, etc. A etnografia e a etnologia quebram, por assim dizer, o vidro do visor da prática fotográfica independente e desinteressada. Esta prática, colocada cada vez mais ao serviço de um projeto de pesquisa, se torna “domesticada”. O olhar se transforma em linguagem, o visível em legível. Além disso, com a passagem para a escritura, ocorre uma redução progressiva e parcial da imagem ao texto, e emerge uma nova articulação didática e heurística entre a fotografia e a escrita (ver os álbuns *Dieux d’Afrique*, 1954 e *Orixás*, 1981).

A partir deste momento, sua fotografia se torna uma prática menos livre, leve e descomprometida. Pode-se dizer que, mesmo sem perder as suas dimensões estéticas, as imagens não se enquadram mais numa produção que emana do inconsciente.

Tradução de Luciano Vinhosa

Notas

¹ Verger, Pierre, *O Mensageiro. Fotografias 1932-1962*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2003: 9.

² 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.

³ “Pierre Verger, destin d’un passeur”, rádio France Culture (30.07.1994).

⁴ 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 (André Friedmann), Chim (David Seymour), se integram à Alliance Photo antes de se tomarem 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.

⁵ 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.

⁶ Cartier-Bresson, Henri, *L'imaginaire d'après nature*, Saint-Clément-de-Rivière: Fata Morgana, 1996.

⁷ "Entretien avec Emmanuel Garrigues", *L'Ethnographie*, vol LXXXVII, Paris, 1991: 169.

⁸ Benjamin, Walter, « Petite histoire de la photographie », in *L'Homme, le langage et la culture*, Paris: Denoël/Gonthier, 1971[1931]: 62.

⁹ « Pierre Verger, destin d'un passeur », rádio France Culture (30.07.1994).

¹⁰ Entrevista pessoal.

¹¹ Citado por Turiba, Luis, «Coco Be Lefó Axé Verger», *Bric a Brac*, Brasília, nº IV, 1990: 80.

¹² Entrevista pessoal.

¹³ Tisseron, Serge, op. cit : 167.

¹⁴ "Entretien avec Emmanuel Garrigues", op.cit. : 168.

¹⁵ 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..

¹⁶ Entrevista pessoal.

¹⁷ "[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.

¹⁸ 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 (vitrines, insígnas, cartazes, graffitis, restos da sociedade de consumo). Ver Mora, Gilles, Hill, John-T, *Walker Evans. La soif du regard*. Paris: Seuil, 2004.

¹⁹ Ver Lugon, Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris: Macula, 2001.

²⁰ Goldwater, Robert, *Primitivism in Modern Painting*. New York: Harper, 1938.

²¹ *Whites shadows of the south seas*, co-realizado 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.

²² Nota-se também a presença de muitos fotógrafos estrangeiros, em particular originários da Europa de Leste, instalados na capital francesa.

²³ 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. Estas fotos compostas (geometria de formas, ângulos de vista originais, *plongée* e *contre-plongées*, efeitos de sombra e contrastes) têm muito a ver com a visão modernista e às vezes tendem para uma abstração. 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 deste movimento artístico, mesmo de maneira indireta.

²⁴ “Entretien avec Emmanuel Garrigues”, op. cit. : 178. Pretender fazer arte teria sido, para ele, se fechar numa categoria, num sistema de referência, num mercado. A posição de Verger se aproxima daquela do artista “honnête homme”, em vigor na França do séc. XVII ou aquela do “amador”, no sentido nobre do termo, sem amadorismo.

²⁵ Para um análise detalhada da sua obra e percurso de vida, ver Souty, Jérôme, *Pierre Fatumbi Verger. Du regard détaché à la connaissance initiatique*, Paris: Maisonneuve & Larose, 2007.