

PIERRE VERGER: O FOTÓGRAFO DA CULTURA POPULAR INFLUÊNCIAS ESTÉTICAS E ESTILOS

Eunice Ribeiro dos Santos¹

Resumo: Esse artigo é baseado na dissertação ‘A traição da tradição - Pierre Verger e Odorico Tavares e outros jornalistas em *O Cruzeiro* (1946-1951)’ que teve por objetivo compreender como fotógrafo e seus parceiros na revista concebiam as culturas populares no período supracitado. Esse artigo faz um recorte sobre as influências estéticas de Pierre Verger sobre sua fotografia e busca mostrar alguns aspectos do seu estilo que vão de encontro a outras manifestações artísticas do pós-guerra.

Palavras-chave: Pierre Verger, culturas populares, Surrealismo, Neo-realismo.

Pierre Verger foi um fotógrafo francês que veio para o Brasil em 1946 e passou a trabalhar para a revista *O Cruzeiro*, veículo de comunicação impressa de maior circulação nacional àquela época. Durante o período do primeiro contrato, entre 1946 e 1951, ele se debruçou sobre as culturas populares, principalmente, da Bahia, Pernambuco e Maranhão, destacando-se práticas culturais como o frevo; as festas do Bonfim, da Conceição e de Yemanjá; o maracatu e o afoxé; bem como várias expressões artísticas, pois ele já percebia elementos de semelhança entre essas culturas e as culturas africanas, temas que mais tarde se tornaram o seu maior foco de atenção.

O presente artigo pretende discutir quais as influências de Pierre Verger na sua produção fotográfica, bem como analisar de quais tendências ele se aproximou na segunda metade do século XX construindo para a construção de um novo olhar sobre as culturas populares.

Ao chegar ao Brasil, a carreira de Verger já era consolidada tendo trabalhado para jornais e revistas europeus, destacando-se a *Paris Match*, revista francesa que influenciou significativamente as diretrizes editoriais de *O Cruzeiro* (NÓBREGA & ECHEVERRIA, 2002).

A visibilidade das culturas populares em *O Cruzeiro*

Segundo Rolim (2002), Verger conviveu com pessoas ligadas ao Surrealismo, durante o tempo que viveu na França, porém sem um engajamento no movimento.

¹ Mestre em Cultura e Sociedade pelo Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. E-mail: niceribeiro70@hotmail.com.



Apesar disso, essas influências afetaram sua maneira de se posicionar diante da vida. Os surrealistas apreciavam as ideias de Freud sobre o inconsciente, acreditavam que deveriam se mover por essa estrutura psíquica, algo que Verger fazia no ato fotográfico. A África e a Ásia representavam o berço deste inconsciente e os surrealistas voltaram-se para os países dominados pelo imperialismo a fim de redescobri-los de uma maneira diferenciada daquela feita pelos europeus no século XIX. O conceito de exótico² foi resignificado deixando de representar algo pejorativo. A etnografia, numa perspectiva surrealista, passou a encarar a vida dos asiáticos e dos africanos como alternativas para os demais seres humanos.

Vários artistas buscaram o movimento surrealista. Entre eles, é possível exemplificar Paul Gauguin que pintou vários quadros tendo a Polinésia francesa como tema. No campo da fotografia, também é possível observar este movimento de redescoberta da África e da Ásia em Cartier Bresson e Robert Capra que registraram vários acontecimentos nos dois continentes. O próprio Verger realizou um de seus primeiros trabalhos profissionais no Japão. Além disso, fotografou a China, União Soviética, África, bairros negros dos Estados Unidos e América Latina. Justamente com vários outros fotógrafos, Verger fez parte de uma geração preocupada com a documentação e investigação social. A ideia dos surrealistas era buscar referências culturais e estéticas a fim de se fazer uma arte diferenciada daquela considerada a alta arte ou arte erudita.

Apesar da influência do surrealismo na vida de Verger, sua obra também mantém pontos de contato com estilos fotográficos anteriores a ele, como é o caso do retratismo do século XIX. Verger, normalmente, produzia retratos em um semi-perfil onde a cabeça do modelo constrói uma diagonal no espaço da fotografia. Este estilo, tão recorrente na obra de Verger, pode ser observado nos retratos de pintores renascentistas que os fotógrafos retratistas do século XIX copiaram. Fabris (2004) mostra que o francês Félix Nadar era um deles, fotografava seus modelos em semi-perfil, em fundos neutros com um enquadramento até os ombros. A influência dos retratos renascentistas na obra de Verger pode estar associada às suas bibliotecas mentais, ou seja, à memória desses estilos que ele pode apreciar e, que no momento do ato fotográfico, ressurgem na composição fotográfica como traços estilísticos, já sedimentados em uma determinada cultura.

² Andrade (2002) avalia que o olhar de fora de Verger favorece aos de “dentro” observarem mais atentamente a diversidade do país. Esta diversidade observada pelo olhar exótico de Verger traz consigo a emoção do ser diferente.

Porém, ao contrário do século XIX, em que o fotografado ficava à disposição do fotógrafo para a pose, Verger tinha condições técnicas de contemplar o modelo, circular em torno dele, deixar-se seduzir, tê-lo através do olhar. Isso gerou uma série de fotografias cuja característica mais comum é a espontaneidade do fotografado, que, muitas vezes, não tinha consciência de que estava sendo focado na objetiva. O interesse de Verger era, nos ângulos mais amplos, captar o contexto da produção cultural de quem fotografava e, através disso, compreender seu mundo e, nos ângulos mais restritos, extrair sentimentos do fotografado, os quais podiam se traduzir na cumplicidade de um olhar para a câmera.

Em uma das fotografias sobre o frevo, Verger capta a descontração que também faz lembrar a estética do grotesco, muito bem descrita por Bakhtin (2005). Essa estética tinha por característica retratar a anatomia humana de forma exagerada: narizes grandes, pessoas gordas representando o carnaval, pessoas esqueléticas representando a quaresma, órgãos sexuais avantajados, os orifícios do nariz e da boca exagerados. Verger, de um pavimento mais alto, fotografou a multidão que goza com o frevo; entre uma massa praticamente indistinta pelo intenso contato físico destaca-se o rosto de um negro de boca aberta deixando à mostra sua falta de dentes. Sua boca aberta expressa o sorriso, um sorriso desdentado e que vive com intenso prazer a festa. A imagem captada, mostrando o deleite desse homem, reúne em si os elementos que fazem o observador compreender o que significa o 'frever' do frevo.

O trabalho de Verger em *O Cruzeiro* representa uma fase intermediária na sua produção tanto fotográfica quanto intelectual. Esteticamente, o estilo fotográfico de Verger sofreu modificações, talvez estas transformações tenham se iniciado na sua estadia no Museu Nacional do Peru, ao fotografar os descendentes dos Incas. Nos seus trabalhos da América do Norte e do outro lado do mundo é possível perceber um olhar "mais artístico", em outras palavras significa dizer que ele manipulava a luz de modo a produzir imagens com tons claros-escuros mais intensos, enquadramentos mais ousados e temas que fizessem o olhar do espectador pela afetividade e pela surpresa de ver uma cultura, até então desconhecida. Obviamente, neste momento a tendência etnográfica em sua fotografia já era evidente no seu interesse pelas culturas asiáticas e africanas, num foco voltado para o registro do cotidiano, principalmente das ruas.

A partir das reportagens em *O Cruzeiro*: os planos tornam-se mais amplos, as fotografias têm tons mais cinzas e menos claros e escuros. Seu estilo, denominado por ele mesmo de míope, transforma-se em fotografia de detalhes, como ornamentos,

instrumentos de trabalho, vestimentas e símbolos que favorecem ao observador a compreensão da cultura que ele estava retratando. Seu olhar tornou-se mais etnográfico.

As fotografias analisadas nas reportagens de *O Cruzeiro* podem ser divididas em duas categorias: aquelas de caráter predominantemente documental e aquelas que, além de possuírem um caráter documental, fisgam o observador pela expressividade mais evidente, são mais artísticas e constituídas de menor quantidade. Mais artístico deve ser entendido com o uso mais apurado das luzes que levariam a claro-escuros mais intensos e exploração das possibilidades gráficas da matéria revelada.

As imagens de caráter documental atestam uma determinada realidade, mostram as atividades desenvolvidas durante as festas, sejam elas de natureza econômica, religiosa ou profana. E a fim de mostrá-las melhor, um recurso artístico era bem utilizado por Verger: o enquadramento que não mostrava o corpo inteiro dos fotografados. Este recorte possibilita compreender algo mais sobre o que estava sendo retratado, pois dá ênfase a uma atividade econômica ou ritual. A impossibilidade de visualização do rosto não impede o entendimento do que se tem a intenção de mostrar, pois na verdade valoriza outros aspectos da imagem, relacionados a esse mesmo corpo ou ao contexto que o circunda. Possa (2006) atribui essa fragmentação corporal à influência do surrealismo na vida de Verger, do qual manteve contato no início de sua carreira.

Ao retratar a arte popular Verger foca-se em todo o processo produtivo mostrando o contexto onde o artista está inserido, as matérias primas utilizadas, todas as etapas do seu trabalho, o resultado final, a atividade de comércio ou apresentação que giram em torno do produto. Essa postura no ato fotográfico valoriza a produção do artista popular. As fotografias de Verger abrem espaço para a contemplação da diversidade, de estilos diferenciados, de processos criativos dominados desde a concepção mental até a produção final. Nesse sentido, seu trabalho é pioneiro, pois ensina como deve ser a postura dos intelectuais diante da cultura. Uma postura que dá visibilidade ao trabalho e à obra popular, sem pré-julgamentos ou teorias antes da contemplação da realidade em um momento da história onde a arte popular era vista por grande parte dos estudiosos do folclore³, como fruto da espontaneidade, sem grandes reflexões e ligada ao mundo infantil, considerado um estágio inferior do desenvolvimento humano.

³ Entre esses estudiosos estavam Ascenso Ferreira e Renato de Almeida, boa parte dos jornalistas que fizeram parceria com Pierre Verger concordavam com as ideias desses folcloristas.

Pierre Verger fazia um recorte na realidade que permitia observar o povo nas festas, bem como em outras atividades cotidianas. Seu trabalho de fotógrafo contradiz o que ele mesmo afirmou sobre tradição: algo que não se modificava no tempo e no espaço. Entretanto, suas fotografias mostram culturas populares dinâmicas, influenciadas pelas três matrizes culturais que constituem a cultura brasileira. Ele também abordou o processo criativo daqueles que não estiveram em contato com o mundo acadêmico, e permitiu que o observador apreciasse uma arte construída fora da perspectiva ocidental, no que diz respeito à arte africana e afro-descendente, aquela produzida nos terreiros de candomblé. O olhar de Verger descentraliza perspectivas hegemônicas de arte ao se debruçar sobre as culturas populares.

Pierre Verger e o neo-realismo: aproximações e distanciamentos

Verger, juntamente com cineastas do neo-realismo italiano e do cinema novo brasileiro construíram, no pós-guerra, uma nova tendência estética preocupada em mostrar o povo e a rua sem maquiagens. Influenciada pela produção norte-americana, russa e francesa essa cinematografia teve grande fôlego no final da segunda guerra mundial e nos dez anos que a sucederam. Fabris (1996) afirma que o neo-realismo não foi uma nova estética, mas sim uma nova ética da estética em função do fazer cinematográfico que evidenciava problemas enfrentados pelas classes populares. Apesar de não ser o objetivo, em muitos aspectos, o neo-realismo opôs-se ao cinema hollywoodiano, pois não realizava um tipo de filme que transformava dramas individuais em épicos, como faziam os norte-americanos.

Além disso, a opção do neo-realismo foi pela simplicidade, não apenas pela carência dos recursos, mas também pelos efeitos estéticos provocados por essa escolha. Assim, os diretores descobriram a paisagem italiana, o gosto pelos ambientes naturais, o uso de atores não profissionais com o objetivo de dar autenticidade à obra cinematográfica.

Segundo Fabris (1996), os cineastas voltaram-se para a Itália proletária, suburbana, anti-heróica, não enfeitadas e de rostos sem atavios. O interesse também estava no sentimento dos humildes numa abordagem em que esses sentimentos estão muito ligados à sobrevivência, tanto no sentido econômico como no político, algo muito diferente da abordagem individualista do sentimento nos filmes *hollywoodianos*.

Os temas propostos pelos neo-realistas também eram diferenciados, principalmente do cinema hollywoodiano: natureza, expressões do social, transfiguração da arte, denúncia do fascismo, subdesenvolvimento, desemprego nas cidades, abandono na velhice, condição da mulher, desastres da guerra, problemas agrários, crítica à classe média e relação do homem com a religião. Permeando todos esses temas está a crítica do individualismo burguês.

O trabalho de Verger enveredou-se por caminhos semelhantes ao neo-realismo abordando o espaço da rua e fotografando as pessoas simples, sem o *glamour* da burguesia e a relação do povo com a religiosidade. Verger subverte a maneira de retratar os negros cujas fotografias no século XIX enclausuravam-nos em poses que os ligavam à escravidão e ao trabalho e no início século XX mostra-os mais frequentemente nas páginas policiais. As fotos de Verger permitem ver os negros em atividades constituintes de identidades que mostram processos civilizatórios da cultura africana e afro-descendente e, muitas vezes, ignorados por estudiosos e pelos jornalistas que escreviam os textos que acompanhavam as fotografias de Verger na revista *O Cruzeiro*.

A religiosidade, tema caro à obra de Verger, também surge em *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica onde a esposa do protagonista visita um vidente para lhe pagar o dinheiro de uma consulta feita onde a vidente profetizou que seu esposo conseguiria um emprego. O esposo impede-a de pagar a vidente, o descumprimento do compromisso acarretou efeitos desastrosos na vida do protagonista que tem sua bicicleta roubada, objeto fundamental para a execução do seu trabalho e da sobrevivência da família. É importante assinalar que a abordagem religiosa tanto na obra de Verger quanto no neo-realismo não enfoca seus aspectos oficiais, mas a significação religiosa dada pelo povo.

As atividades cotidianas sagradas e profanas e as estratégias do povo para sobreviver também são mostradas tanto por Verger quanto pelo neo-realismo. Verger mostrou as atividades do trabalho, como por exemplo, a pesca e a culinária. Esses temas também foram abordados pela cinematografia italiana.

As fotografias sobre o Bumba Meu Boi no Recife e as cenas do filme *A rua* mostram as aproximações entre a estética vergeriana e a do neo-realismo. São imagens que acontecem ao livre onde chama a atenção a maquiagem do Arlequim que mobiliza signos relacionados ao mundo circense, algo visto também na imagem cinematográfica.

Em nível de composição, os neo-realistas usavam planos médios e de conjunto, tentavam registrar as cenas sem dissecações ou sugestões de mensagens, também

recusavam os efeitos visuais dos reflexos e das imagens inclinadas (Fabris, 1996). No trabalho sobre culturas populares, Verger também utilizava-se recorrentemente dos planos médios e de conjunto, porém na revista *O Cruzeiro* várias fotos de plano médio foram transformadas em retratos em *close* no processo da edição.

Porém, há pontos divergentes, entre a fotografia vergeriana e o neo-realismo, pois o cinema mostra os conflitos do homem comum: com a questão política, no caso de *Roma: cidade aberta* de Roberto Rossellini, quando pessoas comuns, inclusive o vigário da igreja tentam organizar uma resistência à presença nazista na Itália; com a questão da sobrevivência em *Ladrões de Bicicleta* de Vittorio de Sica onde o protagonista luta para manter seu emprego e em *Estrada da Vida* de Fredrico Fellini em que a personagem Gelmosina é vendida pela mãe para um artista mambembe, o que garantia à família numerosa momentos sem fome.

A fotografia de Verger sobre as culturas populares não possui esse viés dramático e de conflito. Mostra o povo na posição de protagonista, daquele que realiza, se diverte, dança, ritualiza e sorri. Obviamente, os conflitos existiam, mas Verger consegue fazer um recorte da realidade em que os negros e afro-descendentes existem por si mesmos sem relações com a realidade que os rodeia.

Fazendo uma analogia entre a obra de Verger e Jean Manzon, fotógrafo renomado e chefe do Departamento de Fotografia de *O Cruzeiro*, seria possível dizer que Verger está para o neo-realismo assim como Manzon está para o cinema hollywoodiano, pois esse último apreciava a pose e costumava dirigir as cenas que fotografava.

Assim como o neo-realismo italiano influenciou o cinema novo brasileiro, a obra de Verger tem servido de inspiração para vários outros fotógrafos até hoje.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Rosane. **Fotografia e Antropologia (olhares fora-dentro)**. São Paulo: Estação Liberdade, EDUC, 2002. 132 p.

BAJTIN, Mijail. **La cultura poular en La edad media y en el renacimiento** (El contexto de François Rabelais). Madrid. Alianza Editorial S. A., 2005. 431 p.

FABRIS, Annateresa. **Identities virtuais** (uma leitura do retrato fotográfico). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p.13-73.

FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.,1996. 176pp.

MARTINI, Gerlaine Torres. **A fotografia como instrumento de pesquisa na obra de Pierre Fatumbi Verger**. Universidade de Brasília, Programa de pós-graduação em Comunicação. Dissertação de mestrado, 1999. 180p.

MASCELANI, Angela. **O mundo da arte popular brasileira**. 3ª edição. Rio de Janeiro, Mauad, 2009. 144p.

NÓBREGA, Cida & ECHEVERRIA, Regina. **Verger um Retrato em Preto e Branco**. Salvador, Corrupio, 2002. 481 p.

PÔSSA, Cláudia Maria de Moura. **Estudio de la obra fotografica de Pierre Verger**. Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultad de Belles Arts, Departament de D'èsseny i imatge, 2006. Tesi doctoral, 425p.

ROLIM, Iara Cecília Pimentel. **O olho do rei: imagens de Pierre Verger**. Campinas: Universidade de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Departamento de Antropologia, dissertação de mestrado, 2002.

Filmes

ROMA, CIDADE ABERTA. Diretor: Roberto Rossellini. Produção: Alberto Lattuada. Intérpretes: Anna Magnani, Aldo Fabrizi. Roteiro: Roberto Rossellini, Frederico Fellini, Sergio Amidei, Alberto Consiglio. Música: Renzo Rossellini. Itália, Rai Trade, 1945 (97 min.), p&b.

LADRÕES DE BICICLETA. Direção: Vittorio De Sica. Produção: Giuseppe Amato e Vittorio De Sica. Intérpretes: Lambetonrto Maggiorani, Lianella Carell, Enzo Staiola, Gino Saltamerenda, Vitorio Antonucci, Giulio Chiari, Carlo Jachino, Michele Sakara, Ema Druetti, Fausto Guerzoni e outros. Roteiro: Oreste Biancoli, Suso D'amigo, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gerard Gerrieri e Cesare Zavattini. Música: Cicognini. Itália: Spectra Nova, 1948. 1 DVD (86 min.), p&b. Baseado na obra de Luigi Bartolli.

A ESTRADA DA VIDA. Direção: Frederico Fellini. Intérpretes: Giulietta Masina, Richar Basehart, Anthony Quinn, Aldo Silvani, Marcella Rovere, Lívia Venturini, Gustavo Giorgi, Yami Kamadeva, Mario Passante, Anna Primula. Roteiro: Frederico Fellini e Tullio Pinelli. Música: Nino Rota. Versátil Home Vídeo, 1954. DVD (104 min.), p&b, remasterizado.