Visualidades | ISSN: 2317-6784 DOI: 10.5216/v.v22/75531

A vida como arte: Pierre Verger e a busca do sublime pelo instante qualquer em Andaluzia

Life as art: Pierre Verger and the search for the sublime for any moment in Andalusia

Adriana Vidotte
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil
E-mail: adrianavidotte@gmail.com

Ricardo Lenard Alves
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil
E-mail: ricardolenard@hotmail.com

Resumo: Este artigo visa a demonstrar que Pierre Verger encontrou na vida uma forma de dar corporeidade e rosto à noção de humano. Isso é feito por meio de três hipóteses sobre a fotografia de Verger. A primeira, pela comparação histórica e pela análise da sua etnografia fotográfica, afirma que Verger buscou o instante qualquer. A segunda propõe que há uma busca de Verger pelo sublime. Concluindo, a terceira hipótese é que o fotógrafo tinha uma orientação neohumanista. Toda análise é feita com base na obra *Pierre Verger. Andalucía 1935. Resurección de la memoria*, que reúne fotografias tomadas por Verger em sua passagem pela região.

Palavras-chave: Andaluzia; Etnofotografia; Neohumanismo; Pierre Verger.

Abstract: This article aims to demonstrate that Pierre Verger found in life a way to give corporeality and a face to the notion of the human. This is done through three hypotheses about Verger's photography. The first, through historical comparison and analysis of his photographic ethnography, states that Verger sought the random moment. The second proposes that Verger sought the sublime. In conclusion, the third hypothesis is that

the photographer had a neohumanist orientation. All analysis is based on the work Pierre Verger. Andalucía 1935. Resurección de la memoria, which brings together photographs taken by Verger during his stay in the region.

Keywords: Andalusia; Ethnophotography; Neohumanism; Pierre Verger.

Recebido em: março de 2023.
Aprovado em: dezembro de 2024.

1 Introdução

Após milhares de anos, a máxima délfica do "conheça-te a ti mesmo" apresenta-se como um mandamento abandonado pela humanidade. Esquecer-se de si assume o papel fundamental na orientação humana. Negar a si mesmo visando à manutenção da sobrevivência foi a grande armadilha criada pela microfísica do poder. O lado autoritário da modernidade parece impor, cada vez mais, a necessidade de uniformização. Reprimir a si mesmo, as peculiaridades, as diferenças, as subjetividades e o Outro se torna parte de certo processo de racionalização das esferas da vida. Enquadrar-se é a forma mais impetuosa de precipitar-se. O sacrifício de si é também o sacrifício do outro e vice-versa. Também é neste sentido que se torna possível governantes que não governam nem a si mesmos, que não conhecem nem seus próprios desejos e, consequentemente, que são regidos pelos impulsos de Thánatos ao ocuparem as altas cúpulas políticas. Sendo assim, buscar uma recomposição da essência mais íntima é não só uma terapia de bem-estar pessoal, mas também um ato político e emancipador.

Onde há poder, há resistência. A máxima de Michel Foucault (1999) parece ser mais uma vez comprovada quando voltamos nossos olhos para Pierre Verger. Nascido Pierre Edouard Verger na França, em 1902, renascido Pierre Fatumbi Verger na África, em 1953[1], e falecido no Brasil em 1996 (Vidotte; Rui, 2019), o etnógrafo e fotógrafo francês dedicou sua vida buscando encontrar-se no contato com aquilo que apresentasse maior diferença possível dele mesmo. Nascido no seio de uma família abastada, Pierre Verger desprezava o modo de vida burguês e dele buscou libertar-se. Por volta de 1932, após a morte de sua mãe, Verger partiu em viagens para diferentes regiões do mundo, levando na bagagem sua primeira máquina fotográfica, uma *Rolleiflex*. Neste ano, buscando por orientações antiburguesas, Verger viajou para a União Soviética, onde registrou, na Moscou stalinista, o décimo quinto

1 Em 1953, na África, Pierre Verger viveu o seu renascimento, recebendo o nome de Fatumbi, que significa "nascido de novo graças ao Ifá". A intimidade com a religião, que tinha começado na Bahia, facilitou o seu contato com sacerdotes e autoridades e ele acabou sendo iniciado como babalaô – adivinho através do jogo do Ifá, com acesso às tradições orais dos iorubás (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, 1988).

aniversário da Revolução Russa: "Procurava meu caminho fora da estrada traçada pela minha família e, por um momento, acreditei que conseguiria satisfazer minhas aspirações adotando uma linha de conduta e atividades ditadas por um movimento extremista, antiburguês" (Verger, 2011, p. 15).

Logo, Verger percebeu que, para libertar-se, era necessário escapar do seu "meio" e do seu "antimeio" (Verger, 2011, p. 16). Ainda em 1932, viajou para a Polinésia, especificamente para o Taiti, a bordo de um antigo navio movido a carvão, o *Ville de Verdun*. Essa viagem representou autoafirmação para Verger: "primeira tentativa de libertação, de ruptura com meu passado decente e burguês" (Verger, 2011, p. 16). A viagem para a Polinésia durou cerca de 50 dias, durante os quais Pierre Verger fotografou o rosto dos membros da tripulação, "composta de gente das várias províncias francesas e das mais diversas etnias, marinheiros e mecânicos corsos e bretões, serventes e açougueiros marselheses, foguistas argelinos ou das ilhas Comores e cozinheiros malgaxes" (Verger, 2011, p. 16).

Pierre Verger viajou por aproximadamente doze anos, de dezembro de 1932 até agosto de 1946: "A sensação de que existia um vasto mundo não me saía da cabeça e o desejo de ir vê-lo me levava em direção a outros horizontes" (Fundação Pierre Verger, 1988). Suas viagens foram experimentações para romper os limites das imputações da decadência burguesa. Não se tratava de sentir-se em casa em diversos lugares, mas de expandir fronteiras para que seu Eu fosse plenamente preenchido. O conhecer a si mesmo de Pierre Verger não se tratava, como em Rousseau, de encontrar seu eu mais profundo, o dentro de si dado pela natureza. Pelo contrário, a individualidade só seria alcançada com o maior contato possível com a diferenciação. O conhecer a si mesmo praticado por Verger é um grande exemplo de resistência à truculência do poder e pode fertilizar o horizonte da resistência. É a este potencial que este artigo se dedica.

Em 1935, Pierre Verger realizou a viagem que resultou na coleção de fotos que analisamos neste artigo. Nesse ano, o fotógrafo francês percorreu cerca de 3500 Km de bicicleta pela Espanha, da Catalunha à Andaluzia: "Entrei por Port Bou, atravessei a Catalunha [...] e continuei a pedalar ao longo da costa do Mediterrâneo passando por Valença, Alicante, Elche, Almeria e depois Andaluzia, onde permaneci mais tempo" (Verger, 2011, p. 68). Tratava-se de uma época especialmente conturbada na Espanha, onde a crise de estabilidade que afetava a Segunda República se agravara devido ao sucesso das ações revolucionárias de 1934, em Asturias, e à eclosão de greves em todo o país.

Verger chegou à Espanha no verão de 1935. Pouco antes, na primavera daquele ano, muitos escritores, jornalistas políticos, artistas e intelectuais passaram pela Andaluzia, atraídos não só pelo *X Congreso de Autores*[2] que se celebrava em Sevilha, mas porque:

> Andaluzia, Espanha era um viveiro de sensações, encontros e desencontros, contrastes de opiniões e desajustes ideológicos em um momento histórico excepcional: crise da II República e prelúdio de uma guerra civil, que cada dia aparecia no horizonte como clara ameaça (Cintas Guillén, 2006, p. 69, tradução nossa)[3].

Ao comentar sobre essa viagem, posteriormente, Pierre Verger observou: "Era ainda a Espanha de antes da revolução, que já estava muito próxima e iria estourar alguns meses mais tarde. O regime de Gil Roblès, que ocupava o poder, estava em estado de alerta e cheio de desconfiança [...]" (Verger, 2011, p. 72).

Os registros fotográficos que Pierre Verger fez na Andaluzia fazem parte do acervo da Fundação Pierre Verger, localizada na cidade de Salvador, Bahia, e ficaram desconhecidos até serem encontrados, quase que casualmente, por pesquisadores da *Fundación*

2 Em 1934, no congresso da Confederação de Sociedades de Autores, realizado em Varsóvia, o espanhol Eduardo Marquina foi nomeado presidente desta associação e Sevilla foi indicada como sede para celebrar o X Congreso de Autores que se realizou no ano seguinte, comemorando o centenário de Lope de Vega (RUSSO, 2016, p. 238-260).

3 No original: "Andalucía, España eran un hervidero de sensaciones, encuentros y desencuentros, contrastes de opiniones y desajustes ideológicos en un momento histórico excepcional: crisis de la II Republica y preludio de una guerra civil, que cada día aparecía en el horizonte como más clara amenaza" (CINTAS GUILLÉN, 2006, p. 69).

Ceiba – fundação dedicada aos estudos da influência da cultura africana na América e suas relações com a Andaluzia[4]. O acervo encontrado, composto por cerca de mil fotografias, deu origem à exposição *Andalucía 1935. Resurrección de la memória,* produzida pelo *Centro de Estudios Andaluces*,[5] que também foi o responsável pela edição do catálogo de fotos com o mesmo título, que inclui uma biografia de Pierre Verger, uma entrevista que o fotógrafo concedeu ao músico baiano e ex-Ministro da Cultura Gilberto Gil, e alguns artigos sobre a obra de Verger e de sua fundação[6].

Partindo desse material, a busca pelo autoconhecimento de Verger será mais bem examinada pela análise de sua etnografia fotográfica. A investigação deste projeto etnográfico-estético pressupõe uma análise da metodologia etnográfica que estrutura o conjunto de fotos de Verger. Inicialmente, o foco será muito mais na imagem intermediária entre sua intuição e seu amplo acervo de fotografias, ou melhor, na estratégia imagética adotada por Verger para descrever certos acontecimentos e sensações. Tal análise remeterá ao seu projeto estético, que está lado-a-lado da sua etnografia. A estética vergeriana é marcada pela busca do sublime. Na relação entre a etnografia e a estética de Verger é que se monta a imagem de seu projeto etnográfico-estético.

Este artigo é a soma de duas hipóteses que culmina em uma terceira, que diz respeito ao neohumanismo de Pierre Verger. Como toda hipótese, essas devem ser submetidas a tentativas de falseabilidades futuramente, com estudos mais aprofundados. A

4 Desde 1996, de acordo com Jesús Cosano, pesquisadores da Ceiba estavam "detrás de la pista de un aventurero y fotógrafo que había recorrido gran parte de Africa y que se llamaba Pierre Verger" (VERGER [...], 2006, p. 55). Em visita à Fundação Pierre Verger, esses pesquisadores encontraram um rico material sobre a cultura negra, cerca de setenta mil negativos de fotografias. Como conta Jesús Cosano, "De repente nos dijeron que también había un material de España y les pedimos que nos permitieran verlo. La primera imagen que vi fue una foto de la calle Fabié, y yo que soy del Tardón, bueno [...], aquello me pareció como un milagro" (VERGER [...], 2006, p. 55). Foi assim que os pesquisadores de Ceiba descobriram os registros fotográficos, inéditos e desconhecidos até aquele momento, da viagem que Verger realizou pela Espanha em 1935.

5 Em 2006, a exposição *Andalucía 1935. Resurrección de la memória* foi apresentada ao público, pela primeira vez, em Sevilha. Fruto da parceria estabelecida entre a Fundación de Cultura Afro-hispano-americana Ceiba, o Centro de Estudios Andaluces e a Fundação Pierre Verger, e com o apoio da Junta de Andalucía e do Governo da Espanha, a exposição foi levada a outras cidades da Espanha e da América, como Alcalá de Henares (Espanha), Guadalajara (México), Lima (Perú), Assunção (Paraguay) e Santiago do Chile (Chile). A partir de 2009, a exposição passou por capitais e grandes cidades do Brasil, como São Paulo, Belo Horizonte, Belém, Rio de Janeiro e Brasília.

6 Trata-se de uma coleção que visa a contribuir com a reconstrução da memória da região de Andaluzia, o que traz um aspecto marcante na ordenação e preparação das fotos, pois se busca muito mais enfatizar aspectos da cultura regional, com base nos interesses da Fundación Centro de Estudios Andaluces e da Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía (ARÉVALO, 2006, p. 13), que seguir um rigor científico que expressaria uma organização mais próxima do que realizaria o próprio Verger. Isso, contudo, não retira o valor nem a validade da obra.

primeira hipótese afirma que Verger fotografava o *instante qualquer*[7]. A segunda trata da busca do sublime a fim de encontrar a pluralização da noção de humano e a sua individualização qualitativa. Chega-se assim à terceira hipótese, por um lado, a análise do feixe de relações que perpassa as fotografias de Verger remete a sua concepção estética "neohumanista": suas fotografias buscam constituir uma noção rizomática, no sentido de Gilles Deleuze (1985), e corpórea do humano, abandonando, assim, a percepção clássica forjada na idealidade[8]. Por outro lado, visa a preencher toda a potencialidade humana do próprio Verger. O contato com a diferença, com a multiplicidade, com outros saberes, expande-o como indivíduo na sua singularidade e na sua plenitude. Verger, em Andaluzia, ainda busca encontrar-se, sua plenitude ainda não está formada, mas o elemento constitutivo que permeia toda sua vida, o conhecer-se a si mesmo, o encontrar-se, já está presente na sua aventura espanhola. Verger não só buscou construir abstratamente o neohumanismo como o vivenciou.

2 Primeira hipótese: a busca pelo instante qualquer

A primeira hipótese que se lança é que *Pierre Verger busca com suas fotos o instante qualquer*. Neste sentido, suas fotos visam a registrar uma potencialidade existente. Esta busca demarca parte de sua identidade fotográfica – identidade que não é nada mais que sua singularidade irredutível. Suas fotos reivindicam um olhar em conjunto, não isoladas, pois estão magicamente conectadas. Por esta série de relações que se forma o instante qualquer. Este será encontrado, sobretudo, por atos comparativos com outras formas de fotografar e pela análise da sua etnografia fotográfica.

Inicialmente, a etnografia de Verger deseja revelar o inconsciente ótico, no sentido exposto por Walter Benjamin:

> A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche

7 Esse conceito, elaborado por Deleuze (1985), será discutido melhor adiante.

8 Daqui vem o uso aqui do termo "neohumanismo". Não se trata de uma adesão à determinada escola fotográfica ou mesmo a alguma escola estético-filosófica, mas sim de uma marcação conceitual para diferenciar o projeto de Verger com o humanismo clássico.

> agindo inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que de modo grosseiro, mas nada percebemos de sua postura na fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia torna-a acessível, através dos seus recursos auxiliares: câmara lente, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (Benjamin, 2012, p. 100-101).

A etnografia de Verger busca um futuro misterioso pelas suas fotos. Não se trata de uma etnografia da observação refém somente do aparato humano. Verger utiliza sua erudição para produzir uma compreensão que vai além da capacidade humana natural. Ele complementaria a etnografia com um salto técnico na investigação, adotando a fotografia como instrumento. Neste sentido, suas análises e descrições se adensariam, ganhando elementos que um observador comum estaria impedido de ver. Nesse ponto reside sua busca por uma potencialidade invisível ao olho nu. Encontrar elementos que a percepção pura não encontraria, mas que podem ser a porta de entrada para uma concepção misteriosa de humano e da vida. Tal concepção só pode ser encontrada nos micros detalhes da singularidade. Trata-se de uma potencialidade presente no acontecimento e que é quase imperceptível, porém, que pode resultar em um futuro transformado, em que haja uma correlação de forças que multiplique a noção de humano em sua máxima multivocidade. Tal empreendimento só seria possível pelo inconsciente ótico e por um olhar sensível e intuitivo como o de Verger.

2.1 A historicidade de Verger e outras formas de fotografar

A singularidade da busca de Verger adquire maior visibilidade por atos comparativos. Algumas formas de fotografar podem, em certo nível, assemelhar-se com as fotos do francês, entretanto, não se deve enquadrar estas fotografias no mesmo plano. As aproximações com a escola retratista, as fotografias de Eugène Atget[9], as

9 O fotógrafo francês Eugène Atget (1857-1927) é um dos maiores nomes da história da fotografia, principalmente, por suas fotos enquadrando a cidade esvaziada.

coleções de August Sander[10] e o instante decisivo de Henri Cartier-Bresson[11] permitem florescer certas características e distanciar a busca de Verger das outras concepções de fotografia.

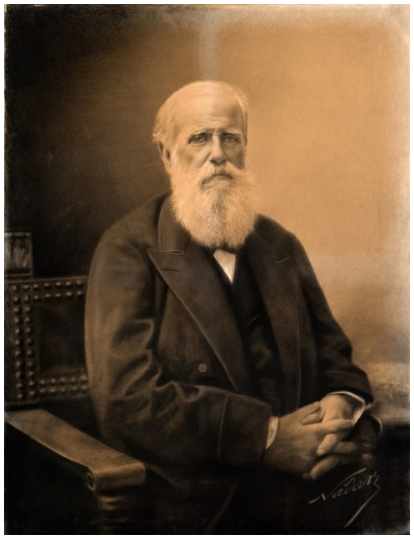
De início, Pierre Fatumbi Verger não deve ser enquadrado na escola retratista. O etnógrafo não dava cliques em que seus objetos precisassem permanecer em uma mesma posição durante longas horas. Seus cliques eram espontâneos, intuitivos. Diferença abismal com os retratos que buscavam um tipo de síntese da expressão. Emil Orlik (1870-1932), ao comentar as primeiras fotos, diz:

> A síntese da expressão, forçada pela longa imobilidade do modelo, é a principal razão pela qual essas imagens, semelhantes em sua simplicidade a quadros bem desenhados ou bem pintados, evocam no observador uma impressão mais persistente e mais durável que as produzidas pelas fotografias mais recentes (Orlik *apud* Benjamin, 2012, p. 102).

O surgimento do daguerreótipo e a substituição dos retratos em miniatura foi o que permitiu a ascensão desta escola. Movimento feito pelos próprios pintores de miniaturas que lograram uma carreira mais sólida e de sucesso financeiro na fotografia. Aqui, fala-se da década de 40 do século XIX, quando surgem fotógrafos como Félix Nadar (França, 1820-1910), Carl Ferdinand Stelzner (Alemanha, 1805-1894), Pierre-Louis Pierson (França, 1822-1913) e Hippolyte Bayard (França, 1801-1887). A falta de movimento e o *continum* absoluto são características presentes nesse tipo de fotografia.

10 Fotógrafo Alemão, viveu entre 1876 e 1964. É considerado um dos fotógrafos mais influentes do século XX pela sua coleção "*Menschen des 20. Jahrhunderts*".

11 Nasceu na França em 1908 e faleceu em 2004. Foi o primeiro fotógrafo a registrar livremente a vida na União Soviética. É conhecido, sobretudo, pela sua forma de fotografar buscando o "instante decisivo".



Fotografia 1 – Dom Pedro II, 1860.
Fonte: Arquivo Nacional[12]. Por: Felix Nadar.

Para se ter dimensão da amplitude da diferença desse tipo de fotografia com as de Verger, basta consultar como se daria a preparação para a fotografia. No retrato, a busca pela pose como uma expressão da essência do objeto é que ganha espaço. Benjamin (2012), ao descrever os acessórios deste tipo de fotografia, elucida bem esta busca: "os acessórios desses retratos, com seus pedestais, balaustradas e mesas ovais evocam ainda o tempo em que, devido à longa duração da pose, os modelos precisavam ter pontos de apoio para ficarem imóveis" (Benjamin, 2012, p. 104). As fotos de Verger em Andaluzia não procuram poses, e sim acasos. Até mesmo as fotos em que aparece algum tipo de pose, são poses feitas ao acaso, de forma espontânea e intuitiva. Os modelos não são posicionados para que a fotografia registre sua quintessência ou alguma marca abstrata de humanidade, o que se busca é a pose da singularidade do momento, a pose possível e plausível para o acaso. Poses que se forjam menos pela racionalidade e mais pelo afeto, pelo acaso, pela singularidade do momento.

12 Disponível em: https://timelessmoon.getarchive.net/amp/topics/pedro+ii+of+brazil+in+the+1890+s. Acesso em: 10 mar. 2023.

Fotografia 2 – Úbeda, Jaén. Por: Pierre Verger.
Fonte: Verger (2006, p. 217).

Sendo assim, a pose encontrada nas fotos de Verger é amplamente distinta do momento essencial do retrato. Deleuze (1985), ao comentar as teses de Henri Bergson sobre a imagem, apresenta a noção expressa nas longas poses, como a dos retratos daquele tipo de fotografia:

> O movimento assim concebido será, portanto, a passagem regulada de uma forma a uma outra, isto é, uma ordem de *poses* ou de *instantes privilegiados,* como uma dança. "Supõe-se" que as formas ou idéias "caracterizam um período cuja quintessência exprimiriam, sendo todo o resto desse período preenchido pela passagem, em si mesma desprovida de interesse, de uma forma a uma outra forma... Isola-se o termo final, ou o ponto culminante *(télos, acmé)* que é considerado como momento essencial, e este momento, que a linguagem fixou para exprimir o conjunto do fato, basta também para a ciência o caracterizar" (Deleuze, 1985, p. 9).

O "instante privilegiado" seria um ponto culminante que estabeleceria um *status* secundário aos demais. No caso das fotografias de retrato do século XIX, seria a fotografia que encontrasse uma pose que expressasse todo o Eu, a quintessência daquilo ou daquele que era retratado. Como mencionado por Benjamin, isto requer uma preparação anterior à foto, um cenário, todo um arranjo da composição e uma câmera que conseguisse registrar com qualidade tal pose. Não se trata de retratos da vida cotidiana, mas de uma negação daquilo que escapa à essência última, ou melhor, a essa propriedade despersonalizada e idealizada do humano. Concepção muito distinta da noção de Verger. Toda a falta de ordenação, o acaso, as expressões afetadas seriam tratadas como desprovidas de interesse nesse instante privilegiado. Nada mais distante daquilo que Verger procurava em seus registros.

Por outra forma, Eugene Atget parece abrir caminho para as fotografias de Verger. Aquele que poderia ser um dos precursores das fotos surrealistas foi o mesmo a "desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos" (Benjamin, 2012, p. 107). Seu grande feito, ainda segundo Benjamin (2012), é libertar o objeto de sua aura. Além da historiografia, que considera certa relação entre Verger e o surrealismo (Pôssa, 2010), o que mais parece aproximar Verger e Atget são seus objetos fotográficos. Benjamin (2012), ao falar sobre as fotografias de Atget, diz:

> Quase sempre Atget passou ao largo das "grandes vistas e dos assim chamados lugares característicos", mas não negligenciou uma grande fila de fôrmas de sapateiro; nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão; nem as mesas com a louça suja ainda não retirada, como existem aos milhares, na mesma hora; nem o bordel da rua... nº 5, algarismo que aparece, gigantesco, em quatro diferentes locais da fachada. Mas curiosamente quase todas essas imagens encontram-se vazias. Vazia a Porte d'Arcueil nas fortificações, vazias nas escadas faustosas, vazios os pátios, vazios os terraços dos cafés, vazia, como convém, a Pace du Tertre. Esses lugares não são solitários, e sim privados de toda atmosfera; nessas imagens,

> a cidade esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou locatários. Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do ser humano com relação a seu mundo ambiente. Ela limpa para o olhar politicamente educado o terreno em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores (Benjamin, 2012, p. 108-109).

A partir de então, as câmeras passaram a lançar à luz os objetos e os aspectos mais cotidianos da vida. Não se busca mais poses que expressariam sínteses, nem lugares específicos que remeteriam ao essencial da cidade. Atget aparece, na história da fotografia de Benjamin, como aquele que amplia o leque de objetos a ser fotografado. Tudo, nos seus pequenos detalhes, passa a ser objeto de fotografia.

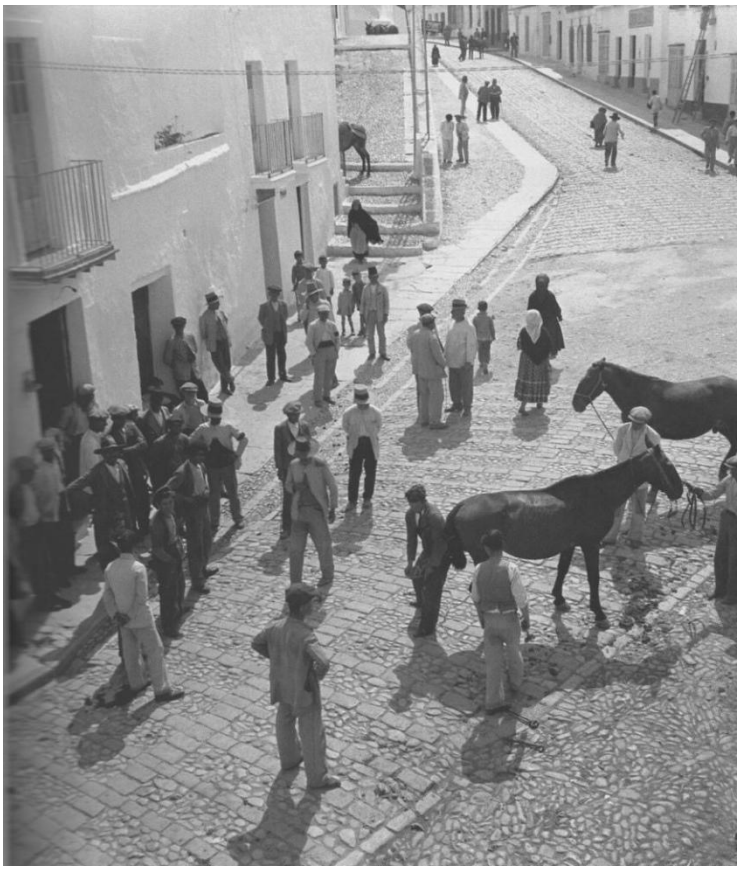
Fotografia 3 – Moda Masculina. Impressão em gelatina prateada em tom dourado, 9 x 6 ¾ pol. Avenue des Gobelins, Paris, 1925. Por: Eugène Atget. Fonte: Atget, 1925.

Fonte: Atget (1925)[13].

Mesmo Verger não pertencendo ao surrealismo, nem a nenhum outro movimento fotográfico, ele se aventura com os impactos desse movimento. Atget não é o guru da fotografia de Verger, as fotografias daquele apenas abrem espaço para este.

13 Disponível em: https://wam.umn.edu/eugene-atget-mens-fashions-1925. Acesso em: 18 jan. 2024.

O cotidiano é, talvez, o grande objeto do etnógrafo. Fotografias sobre a vida no seu dia a dia, lugares simples, pessoas comuns são alguns dos registros de Verger em Andaluzia. Essa é sua maior aproximação com Atget. Já por distinção, a atividade humana é a principal fonte dos registros do etnógrafo. Claro que há em Verger uma proposta muito próxima daquela de Atget, a retirada do ser humano de sua prisão estática de essências excludentes. A forma como o etnógrafo realiza tal projeto demarca sua maior diferenciação em relação ao Atget. A obra de Verger parece centrar tal retirada do humano e de si mesmo expandindo para a imensa pluralidade dos corpos, contextos, costumes, formas e produtividades. Verger demonstra a insuficiência de uma categoria generalista de humano pela multiplicidade, Atget destaca o ambiente e sua conexão com o mundo. Eugène Atget é como uma abertura para Verger seguir sua aventura.



Fotografia 4 – Arcos de la Frontera, Cádiz. Por: Pierre Verger.

Fonte: Verger (2006, p. 85).

A busca pela multiplicidade do humano de Pierre Verger aproxima-o, simultaneamente, ao fotógrafo alemão August Sander, especialmente em dois pontos: o primeiro ponto diz respeito aos retratos de rostos e o segundo à observação imediata. Walter Benjamin, ao comentar a série "Pessoas do século XX", de Sander, é quem inspira essa primeira aproximação:

> August Sander reuniu uma série de rostos que em nada ficam a dever à poderosa galeria fisionômica de um Eisenstein ou de um Pudovkin, e realizou esse trabalho numa perspectiva científica. "Sua obra é organizada em sete grupos, que correspondem à atual ordem social, e deverá ser publicada em 45 pranchas, com doze fotos cada uma". Até agora foi publicada uma seleção de 60 reproduções, que oferecem um material inesgotável para a observação. "Sander parte do camponês, do homem ligado à terra, conduz o observador por todas as camadas e profissões, até os representantes da mais alta civilização, e descendentemente até o idiota" (Benjamin, 2012, p. 109-110).

Fotografia 5 – Estudos, Homem, colagem, 1935. Por: August Sander.
Fonte: Sander (2016, p. 107).

Lançando luz nessa fresta que se abriu[14], fotografando rostos e fisionomias, Verger tem propósito completamente distinto do fotógrafo alemão. Sander insiste em incorporar o modelo de sua fotografia em uma identidade na hierarquia social, seja econômica ou política. Seu propósito imagético é demonstrar como a modernidade desindividualizou as pessoas (Unger, 2019). Neste sentido, suas fotos precisam, além do rosto, de uma composição que extrapole a singularidade do modelo. Sander, para endossar sua tese, fotografa com certo distanciamento do rosto ou com aproximação em demasia, como nas fotos somente da orelha, por exemplo. Sander aproxima-se, assim, da eugenia de Francis Galton[15], que visava a encontrar identidade nos detalhes mais milimétricos. Essa modalidade de eugenia representaria a tentativa de construir a identidade mais precisa possível[16]. Em Verger, as fotos de rosto têm um propósito totalmente distinto, o de afirmar a individualidade – trataremos mais adiante sobre o assunto.

Fotografia 6 – Crianças de classe média, 1925. Por: August Sander.

Fonte: Sander (1925).

14 Não se discutirá quem inaugurou o movimento, se Sander ou Verger. Aqui, o movimento será compreendido em sua forma anônima. O que se pretende é, por atos comparativos, rarear a obra de Verger.

15 O inglês Francis Galton (1822-1911) foi um antropólogo e psicometrista responsável pelo Laboratório de Eugenia e Antropometria de Londres na segunda metade do século XIX.

16 É preciso superar o senso comum e separar a eugenia de um saber racista. Certamente, o movimento nazista e muitos racistas do fim do século XIX e início do XX utilizaram-se da eugenia para que seus discursos adquirissem *status* de verdade. Foucault, em sua "Vontade de Saber", demonstra como a eugenia é menos um saber racista em si e mais uma construção de identidade como significante universal com base na relação problemática com a biologia, soldando "desejo" a uma "lei" (identidade como normatização dos desejos). Por outro lado, a eugenia parece ter recepção muito maior, até mesmo quando Benjamin fala em "purificou a atmosfera" e "desinfetar a atmosfera" (BENJAMIN, 2012, p. 107), para analisar as fotografias de Atget, ele parece, no mínimo, adotar a "teoria da degenerescência" – evidentemente descolada do determinismo biológico e do fatalismo.

O segundo ponto de aproximação entre Verger e Sander é o da "observação imediata" (Benjamin, 2012, p, 110). A observação imediata de Sander recorre à história universal, principalmente quando ele diz: "pode-se através do exercício da visão, da observação e do pensamento, com a ajuda de uma câmera fotográfica e com a junção de uma data, capturar a história universal" (Sander *apud* Rossi, 2009, p. 83). O que o aproxima de Verger é encontrar na empiria um despertar de relações. Verger não visa a encontrar uma relação universal homogênea, como a identidade exige por meio de pequenos registros fotográficos específicos, sua relação é com um todo em abertura e ampliação.

As séries fotográficas de Verger estabelecem uma relação entre um conjunto fechado e o todo. O registro do objeto fotografado, por mais recortado que esteja, é uma construção que reporta a algo exterior. Tal construção só se torna possível por um enquadre afetivo dos objetos fotografados. Benjamin cita Goethe com precisão para tratar da relação: "Existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso se transforma efetivamente em teoria" (Goethe *apud* Benjamin, 2012, p. 110). O que Goethe está colocando é uma potencialidade da empiria em reportar para um lugar qualitativamente diferente dela mesma. Construção essa que só pode ser feita por meio dos afetos ou da "terna empiria". Verger procurava enquadramentos que colocassem em evidência elementos da vida cotidiana que arrebatassem o indivíduo, colocasse-o em abertura, por meio de uma sinédoque mediada pelos afetos.

Nesse ponto, Pierre Verger distancia-se de seu contemporâneo Henri Cartier-Bresson, fotógrafo do "instante decisivo", uma construção racionalizada da fotografia. Em Cartier-Bresson se apresenta uma fotografia cuja composição é pensada em todos os seus detalhes. Por mais que se monte um momento de transição, o fotógrafo não pode deixar de observar os elementos da

composição da sua imagem, uma geometria rigorosa, a luz colocando harmonia com o que deve ser retratado. Enfim, Cartier-Bresson, ao tratar sobre a construção da fotografia, descreve muito bem esta característica:

> Ocorre às vezes de, insatisfeitos, ficarmos paralisados, esperando algo acontecer, às vezes tudo desenlaça e não haverá nenhuma foto; mas digamos que alguém venha passar, nós acompanhamos o seu trajeto no quadro do visor, esperamos, esperamos... disparamos, e vamos embora com o sentimento de ter alguma coisa na bolsa. Mais tarde, poderemos nos divertir traçando a média proporcional ou outras figuras sobre a foto, e perceberemos que, ao acionar o obturador naquele instante, nós fixamos institivamente lugares geométricos sem os quais a foto seria amorfa e sem vida. A composição deve ser uma das nossas preocupações constantes, mas no momento de fotografar ela só pode ser intuitiva, pois estamos às voltas com instantes fugidios em que as relações são instáveis (Cartier-Bresson, 2015, p. 24-45).

Fotografia 7 – Hyères, França, 1932. Por: Henri Cartier-Bresson.
Fonte: Cartier-Bresson (1932).

Nas fotos de Verger prevalecem não a racionalidade e o preparo, e sim a intuição. Tudo se inicia pela câmera utilizada pelo fotógrafo. Jérôme Souty (2010) descreve bem a produção fotográfica de Verger:

> 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". Verger pretendia não pensar na técnica antes de apoiar sobre o disparador. Freqüentemente 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. 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. Dissimulando 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 (Souty, 2010, p. 213).

Ou mesmo Verger (2003) pode confirmar tal elemento:

> 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 (Verger, 2003, p. 9).

Uma das estratégias de Verger para dar movimento às suas fotografias foi o uso de sua intuição. Por meio desta imagem singela que se forma dentro dele mesmo e da qual ele tenta expressá-la pelos registros fotográficos, Verger encontra os afetos no objeto. É como se as fotografias de Verger fossem marcadas por um efeito ambivalente e engajado: de início, o movimento é apresentado no próprio fotógrafo e imobilizado por sua *Rolleiflex*; por fim, suscitado em quem observa as fotos. Partindo de sua intuição refinada, o etnógrafo francês buscaria na vida cotidiana um empurrão para algo em aberto, ainda não definido, que está submetido em uma ordem qualitativamente diferente. Este é o grande feito da intuição nas fotografias de Verger.

Talvez seria mais que necessário averiguar a solidez de uma relação entre a intuição como pensada por Henri Bergson (1984) e a adotada por Verger. A primeira característica que seria possível aproximar as concepções de intuição entre os dois franceses contemporâneos é que ambos concordam que uma individualidade bem estimulada consegue intuitivamente estabelecer relações mais profundas e intensas. Neste sentido, todo objeto seria passível de se relacionar com outro e formar um conjunto, deste é que se pode relacionar com outros conjuntos até que se alcance um outro nível de matriz completamente distinta, que é o todo, a duração deste movimento que é dado pela relação. A intuição florescida permite que o universo seja visto, nos termos do próprio Bergson, em uma *sub specie durationis*. Uma personalidade de matriz estética desenvolvida, como a de Verger, estaria completamente apta a alcançar este nível de intuição.

O hábito de ver a vida como *sub specie durationis* é o grande feito da intuição. Dar movimento, estabelecer relações, dar vida aos objetos, este é o feito da intuição plenamente desenvolvida. Bergson (1984), sobre a intuição, diz:

> Mas, justamente porque é aí que o senso comum dá as costas para a filosofia, será suficiente que obtenhamos dele que volte o rosto neste ponto para que o recoloquemos na direção do

> pensamento filosófico. Sem dúvida, a intuição comporta muitos graus de intensidade e a filosofia muitos graus de profundidade; mas o espírito que tivermos reconduzido à duração real viverá já uma vida intuitiva e seu conhecimento das coisas já será filosofia. Em lugar de uma descontinuidade de momentos que se substituiriam num tempo infinitamente divisível, ele perceberá a fluidez contínua do tempo real que corre indivisível. Em lugar de estados superficiais que viriam um de cada vez recobrir uma coisa indiferente e que manteriam com ela uma misteriosa relação de fenômeno a substância, ele apreenderá uma só e mesma mudança que vai sempre se prolongando, como numa melodia onde tudo é devir mas onde o devir, sendo substancial, não necessita de suporte. Não mais estados inertes, coisas mortas; nada que não seja a mobilidade de que é feita a estabilidade da vida. Uma visão deste gênero, em que a realidade aparece como contínua e indivisível, está no caminho que leva à intuição filosófica (Bergson, 1984, p. 67).

Neste sentido, a intuição, o uso da *Rolleiflex*, as fotos sem muitos planejamentos prévios, num tom entre o mágico e o profano são investidos de um elemento quase imperceptível em suas fotos, a estratégia de dar movimento aos objetos. Talvez, o maior objetivo de Pierre Verger tenha sido dar movimento às coisas, retirá-las de sua morbidade estática. A vida como uma viagem, a busca pelo Outro; as suas aventuras pela Espanha com sua bicicleta seriam sua forma de dar movimento a si mesmo e de compartilhá-lo, com suas fotografias. A fotografia é não só uma busca de si para Verger, mas um gatilho para cultivar intuições. É no movimento que ele encontra seu rejuvenescimento, a força vital que o retira do estático, do pacato e do fúnebre tédio de uma vida baseada na aceitação artificial de generalidades vazias. Sua intuição é força vital. Entretanto, seu movimento não se limita somente ao intuitivo, a própria série de fotografias busca a relação, o todo.

O princípio constituinte das séries fotográficas de Verger em Andaluzia é o dialógico. Verger organiza suas fotos para que seja dado um movimento de distanciamento e aproximação do humano. Algumas fotos enquadrariam somente a cidade, a região em que está sendo analisada pelo etnógrafo. Outras registrariam atividades sociais do cotidiano do lugar. Por fim, suas fotos aproximam ao máximo da singularidade humana. Haveria, assim, em suas fotos, um extra enquadramento que só seria preenchido pela análise da sua série. Um elemento que sempre remete a algo exterior, uma relação constituída, como mencionado acima, pelo terno empírico. Assim é a dinâmica da descrição etnográfica e fotográfica de Verger.

2.2 A etnografia fotográfica de Pierre Verger

Inicialmente, o catálogo *Pierre Verger. Andalucía 1935. Resurrección de la memoria* não organiza as fotos para apresentar a dinâmica proposta por Verger para sua etnografia. Nele, as mudanças abruptas de região, de localidades, empobrecem a estratégia de Verger. A descrição etnográfica de Verger precisa das fotos ordenadas adequadamente para que o movimento, a singularidade e a relação possam ser expressas.

O distanciamento tem papel relevante na descrição etnográfica do fotógrafo. Verger estabelece uma relação entre as fotografias para realizar sua descrição etnográfica. As fotos panorâmicas, por exemplo, a cidade ou a região no entorno de onde ele fotografa, não estão dispersas no conjunto. Aqui está sua maior relação com Eugène Atget. O contexto estaria sempre representado como mais uma força em sua etnografia. Não se trata de uma concepção determinística como a marxista mais ortodoxa. Na verdade, Verger deseja evidenciar as relações que seus objetos estabelecem, o contexto como mais um elemento da singularidade. Por outro lado, as fotos mais panorâmicas evidenciam um sentido da sua compreensão. Os acontecimentos, em Verger, não podem ser dissociados de seu contexto estrutural. Talvez esta seja a maior

influência do marxismo em Verger[17]. As atividades humanas de carácter sociológico exercem força na etnografia de Verger, assim como a atmosfera em que elas se realizam. É como se nada pudesse escapar: são fotos da cidade, do comércio local, dos rios e da vegetação. Por outro lado, são fotos do cotidiano, como das atividades de lazer, dos bares, bordeis, cafeteria, das tradições culturais de massa. Assim, para que a totalidade seja formulada, exige-se tal somatória de forças. Não se trata de uma determinação exterior, mas de dar relevância ao que é externo ao indivíduo, compreender que estes elementos auxiliam na descrição.

Fotografia 8 – Rutas, Granada. Por: Pierre Verger.

Fonte: Verger (2006, p. 129).

A grande ênfase da etnografia de Verger é a diferenciação. Até mesmo o contexto parece se comportar como uma ilustração panorâmica da diferenciação. No entanto, o grande pico de

17 Por acaso ou não, é justamente no parágrafo que Benjamin trata da "geração que não pretendia chegar à posteridade pelas fotografias e que em vez disso se refugiava na vida cotidiana" (BENJAMIN, 2012, p. 109), geração que é a de August Sander e Eugène Atget, que ele faz menção ao cinema russo pelos cineastas Eisenstein e Pudovkin, que seria a montagem marxista de cinema.

individualização encontra-se nas fotos que o francês tira dos rostos das pessoas. Nelas é que a singularidade encontra sua expressão máxima. O rosto é a afirmação da plena singularidade, da diferenciação, o Outro em sua máxima. Claudia Pôssa (2010) demonstra como, já no início da década de 1930, Verger despertou o interesse sobre o Outro. As fotos que Verger tira com a face do modelo ocupando quase todo o enquadramento não são despropositais. Elas visam a apresentar aquilo que há de mais singular no indivíduo, que apresenta melhor sua unidade interna. Simmel (2001) apresenta bem a significação do rosto:

> No quadro do corpo humano, o rosto possui a medida mais extrema desta unidade interna. O primeiro sintoma e a demonstração disso é que uma transformação que, real ou aparentemente, diz respeito apenas a um elemento do rosto, modifica imediatamente todo o seu caráter e expressão: uma contração dos lábios, enrugamento do nariz, a forma de olhar, franzindo as sobrancelhas. Tampouco existe qualquer parte do corpo de alguma forma esteticamente fechada em si mesma que, pela desfiguração de um único lugar, possa ser tão facilmente arruinada esteticamente como um todo. Precisamente isto significa, com efeito, a unidade a partir do todo e acima dele, o facto de nenhuma parte deste último poder encontrar um destino que, através da raiz ligante do todo, não diga respeito também a qualquer outra parte (Simmel, 2001, p. 284, tradução nossa)[18].

As fotos de rosto de Verger pretendem encontrar a unidade interna dos seus fotografados naquilo que mais os diferencia do Outro. Verger encontra no rosto o que há de mais singular, pois trata-se de expressão de uma unidade que se forja no momento preciso e com relações muito específicas. De outra forma, encontra uma unidade completamente histórica. Sua descrição

18 No original: "En el marco del cuerpo humano e rostro posee la más extrema medida de esta unidad interna. El primer síntoma y la demostración de ello es que una transformación que, real o aparentemente, sólo concierne a un elemento del rostro, modifica inmediatamente todo su carácter y expresión: una contracción de los labios, arrugar la nariz, la forma de mirar, fruncir las cejas. Tampoco hay ninguna parte del cuerpo de algún modo cerrada estéticamente en sí que por la desfiguración de un único lugar, pudiera ser tan fácilmente arruinada estéticamente como un todo. Precisamente esto significa, en efecto, la unidad a partir de y sobre lo mucho, el hecho de que ninguna parte de este último puede encontrar un destino que, a través de la juntante raíz del todo, no concerniera también a cualquier otra parte" (SIMMEL, 2001, p. 284).

etnográfica encontraria seu auge de individualidade no rosto. A menor alteração afetaria a composição do todo, o rosto seria uma representação da totalidade em abertura. Aqui fica em evidência todo o propósito da etnografia vergeriana, encontrar novas unidades, diferenciação de si. É assim que o rosto entra em cena nas fotografias de Verger. Se as fotos panorâmicas ainda deixam dúvida em relação à individualização do acontecimento, por meio da proximidade e relação, o objeto da descrição etnográfica ganha toda sua unidade, que é sua maior singularidade. A etnografia de Verger é uma etnografia da individualização.

Por outro lado, o rosto é também expressão da unidade corpórea. Paralelamente, aquele corpo sobejante tão característico das fotos de Verger sobre a africanidade é um pouco uma radicalização dessa percepção do rosto. Tal etnografia dermatológica se deve ao fato do corpo e da pele ser precisamente esses espaços dos afetos, dos desejos, da volúpia e não mais aquela obsoleta entidade fria e sedada. Portanto, assim como a futura aparição do busto e tronco, as fotos de rosto são a forma que Verger encontrou de multiplicar o humano em carne o osso.

No entanto, há, sobretudo, um progresso técnico na etnografia de Verger. Se o rosto apresenta uma unidade, o etnógrafo deseja encontrá-la nos seus mínimos detalhes. Aqui é onde a fotografia apresenta-se como ferramenta do etnógrafo. Verger busca não só a unidade, como também deseja descrevê-la em seus mínimos detalhes. Por isso, a fotografia ganha importância, pois, como afirma Baudelaire (2013),

> Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções, ela irá suplantá-la e corrompê-la a breve trecho, graças à aliança natural que encontrará na estupidez da multidão. É preciso, então, que retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas, como a impressão e a estenografia, que não criaram nem suplantaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva aos seus olhos a precisão que

> faltava à sua memória, que ela ornamente a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, ou, mesmo, apoie com algumas informações as hipóteses do astrónomo, seja enfim a secretária e o notário de quem quer que precise, na sua profissão, de uma absoluta precisão material, até aqui, tudo bem. Que ela salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo de nossa memória, e terá a nossa gratidão e será aplaudida. Mas se lhe for permitido usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma, então, desgraçados de nós! (Baudelaire, 2013, p. 103-104).

A fotografia na etnografia vergeriana encontra os detalhes imperceptíveis ao olho nu. Pierre Verger utilizou a câmera fotográfica como um microscópio para ver melhor a individualidade. A fotografia, com seus recursos técnicos e o seu produto, a imagem fixada, torna possível encontrar elementos novos que o olhar humano desprovido de recursos técnicos não conseguiria encontrar. Neste sentido, os mínimos detalhes ganham potencial de serem explorados incessantemente. A singularidade representada pela unidade interna do modelo pode ser revisitada inúmeras vezes e por tempo indeterminado. Tal progresso técnico permite que a descrição etnográfica se inove rumo ao escrutínio mais detalhista.

Por mais que se tente apresentar elementos na fotografia de Verger que evidenciem a construção do movimento, a pergunta sobre como é possível ver movimento em fotografias ainda persiste. Deleuze (1985) elucidará melhor a questão:

> O movimento tem assim, de certo modo, duas faces. Por um lado, ele é o que se passa entre objetos ou partes; por outro, o que exprime a duração ou o todo. Ele faz com que a duração, ao mudar de natureza, se divida nos objetos, e que os objetos, ao se aprofundarem, perdendo seus contornos, reúnam-se na duração. Dir-se-á então que o movimento reporta os objetos de

> um sistema fechado a duração aberta e a duração aos objetos do sistema que ela força a se abrirem. O movimento reporta os objetos, entre os quais se estabelece, ao todo cambiante que ele exprime, e vice-versa. Pelo movimento, o todo se divide nos objetos, e os objetos se reúnem no todo: e, justamente entre os dois, "tudo" muda. Podemos considerar os objetos ou partes de um conjunto como cortes imóveis; mas o movimento se estabelece entre esses cortes e reporta os objetos ou partes a duração de um todo que muda, ele exprime portanto a mudança do todo com relação aos objetos e é, ele mesmo, um corte móvel da duração. Somos agora capazes de compreender a tese tão profunda do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire*: 1) não há apenas imagens instantâneas, isto é, cortes imóveis do movimento; 2) há imagens-movimento que são cortes móveis da duração, imagens mudança, imagens-relação, imagens-volume, para além do próprio movimento [...] (Deleuze, 1985, p. 16).

A remissão deve ser enfatizada para se encontrar os movimentos nas fotos de Verger. O movimento, nesta concepção, não se trata de algo antagônico aos cortes imóveis ou às fotografias, mas estas como parte daquele. A intuição de Verger era capaz de encontrar e registrar as remissões às faces do movimento facilmente. Algo que pode auxiliar a percepção do jogo de remissões que se instaura nas fotos de Verger é a análise da série fotográfica devidamente ordenada. Assim, é possível encontrar um todo, conjuntos de relações. De qualquer forma, com o auxílio de uma intuição refinada, as fotos de Verger trazem em si elementos de contínua remissão. A representação dos afetos, da unidade na multiplicidade, do extra enquadro, do acaso e da corporeidade são as características de uma nova dimensão que retira o intérprete daquela outra, resumida, excludente e abstrata. As fotos de Verger seriam o registro de uma face do movimento.

Assim é que se pode encontrar o instante qualquer de Verger. Deleuze (1985) teoriza o que seria esse instante qualquer:

> [...] revolução científica moderna consistiu em referir o movimento não mais a instantes privilegiados, mas ao instante qualquer. Mesmo que o movimento fosse recomposto, ele não era mais recomposto a partir de elementos formais transcendentes (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes). Em vez de fazer uma síntese inteligível do movimento, empreendia-se uma análise sensível. Assim se constituíram a astronomia moderna, ao determinar uma relação entre uma órbita e o tempo de seu percurso (Kepler); a física moderna, ao vincular o espaço percorrido ao tempo da queda de um corpo (Galileu); a geometria moderna, ao destacar a equação de uma curva plana, isto é, a posição de um ponto numa reta móvel em um momento qualquer do seu trajeto (Descartes); enfim, o cálculo infinitesimal, a partir do momento em que se experimentou levar em conta cortes infinitamente aproximáveis (Newton e Leibniz). Em toda parte, a sucessão mecânica de instantes quaisquer substituía a ordem dialética das poses: "A ciência moderna deve se definir sobretudo pela sua aspiração de considerar o tempo uma variável independente" (Deleuze, 1985, p. 8-9).

Verger é parte dessa inovação do movimento que procura estabelecer o instante qualquer. A *Rolleiflex*, como uma câmera que permitia fotos espontâneas, foi um passo fundamental para que Verger pudesse encontrar uma noção moderna de movimento na fotografia[19]. Seus recursos, fotos de diversos objetos, fotos panorâmicas e com o rosto ocupando toda a composição, a intuição substituindo a racionalidade, enquadramentos com remissões, as séries, tudo consolidaria o instante qualquer como objeto fotográfico de Verger.

19 Para Benjamin, estudar fotografia seria uma das formas de estudar novos regimes de visualidades e de percepção. Cf. SILVA (2016).

3 Segunda hipótese: a busca pelo sublime

A segunda hipótese sobre as fotografias do etnógrafo francês é esta: *Pierre Verger procurava encontrar o sublime em sua etnografia*. O nomadismo internacional radicalizado não é nada mais que uma busca de si. O sublime foi sobretudo a forma de Verger expandir seu horizonte existencial. Verger não queria que suas fotografias fossem arte, mas encontrar na vida a arte. A busca do sublime, como expansão de si, é o grande objetivo de Verger.

Inicialmente, acompanharemos a definição de sublime dada por Friedrich Schiller (2011), que diz:

> O sentimento do sublime é um sentimento misto. Ele consiste numa junção de um estado de dor, que se exprime no seu grau máximo como um horror, com um estado de alegria, que pode se intensificar até o encantamento e que, embora não seja propriamente um prazer, é preferido por almas refinadas a todo prazer. Essa ligação de duas sensações contraditórias num único sentimento comprova nossa autonomia moral de maneira irrefutável. Pois, como é absolutamente impossível que mesmo objeto esteja em duas relações opostas conosco, resulta que nós mesmos estamos em duas relações diferentes com objeto; logo, duas naturezas opostas têm de estar reunidas em nós, e elas se interessam de modos inteiramente opostos pela representação do objeto. Assim, experimentamos por meio do sentimento do sublime o fato de que o estado de nosso espírito não se orienta necessariamente pelo estado dos sentidos que as leis da natureza não são necessariamente também as nossas, e que possuímos em nós um princípio *[Prinzipium*] autônomo, independente de quaisquer comoções sensíveis (Schiller, 2011, p. 60).

A escolha de Schiller como referencial é proposital e se enquadra bem nesta investigação. O filósofo alemão realiza uma ruptura em relação à noção de sublime de Immanuel Kant e Edmund Burke. Se estes dois últimos ainda atrelam o sublime ao natural, Schiller inaugura uma compreensão kantiana do sublime que o

reinterpreta como algo que pode ser encontrado não só na natureza, mas também na arte. Essa transposição do sublime da natureza para a arte permite uma flexibilidade à noção que antes não existia. Com Schiller, desde que o objeto porte valor artístico, ele seria capaz de produzir o sublime.

O sublime não deve ser entendido como um objeto, e sim como uma sensação. Schiller (2011) o define como este sentimento ambíguo que revela dor e felicidade. Inicialmente, é preciso afirmar que o horror não deve ser confundido com o feio. Horror, em Schiller (2011), parece ser muito mais tudo aquilo que coloca em risco o impulso de conservação. Este seria responsável por produzir desejos para manter a integridade do que está dado. São, por exemplo, desejos por proteção física, uma sinalização que o Eu pode estar em perigo. Com a nova noção de sublime, Schiller (2011) inclui nesta pulsão o desejo por conservar aquilo que diz respeito ao moral. Tudo que coloca em risco a integridade moral do indivíduo seria causa de horror. "Para o homem no estado da infância, quando a imaginação atua de modo menos restrito, tudo o que é incomum é terrível" (Schiller, 2011, p. 43). Simultaneamente, o sentimento de prazer, a satisfação está ligada a uma superação de si. O sublime seria, portanto, uma sensação que provoca a elevação do espírito humano. Trata-se de uma sensação mista que leva à maioridade.

O que entra em cena é uma crítica do jusnaturalismo e da naturalização da moral. O sublime de Schiller (2011) é uma das formas de arrancar o espírito humano da prisão opressora que são as leis naturais. Por um lado, o entendimento conseguiria, pelo belo, encontrar o caminho do desenvolvimento moral interior a si mesmo. Um desenvolvimento natural das potencialidades inerentes ao indivíduo. O cultivo (*Pflegen*), porém, diz respeito a uma relação completamente distinta. Cultura é, em Schiller (2011), superação da natureza sensitiva. No modelo naturalista, o ser humano pode aperfeiçoar-se seguindo as determinações do seu desenvolvimento natural. Entretanto, esse aperfeiçoamento não poderia se confundir com cultivo. Este somente se realiza quando há uma relação entre o indivíduo e algo exterior. Tal relação pode ser mediatizada

por um sentimento sublime. Tal sentimento, a sensação de horror, a ameaça ao *status quo* ou ao naturalizado, quando mesclada com um prazer que produz liberdade, portanto, é um dos caminhos para o cultivo do gênero humano, segundo Schiller (2011).

Pessoas de ânimo nobre como o de Verger não se permitem negar sua própria individualidade. O cultivo se torna uma busca incessante na vida. Até certo ponto, é permitido manter alguns elementos da natureza, caso isto não implique em uma redução da capacidade de elevar o espírito, de cultivar-se. Schiller (2011), em uma de suas passagens, explicita bem a importância da liberdade para individualidades como a de Verger:

> A liberdade, com todas as suas contradições morais e seus males físicos, é um espetáculo infinitamente mais interessante, para ânimos nobres, do que o bem-estar e a ordem sem liberdade, quando as ovelhas seguem pacientemente o pastor, e a vontade autodominante se rebaixa a uma peça servil no mecanismo de um relógio. Essas coisas fazem do homem um mero produto espirituoso e um habitante afortunado da natureza, enquanto a liberdade faz dele um habitante e um codominante de um sistema mais elevado no qual é infinitamente mais honroso ocupar o último lugar do que liderar as fileiras do ordenamento físico (Schiller, 2011, p. 43).

O primeiro vestígio de uma busca pelo sublime está no estilo de vida de Pierre Verger. Suas constantes viagens pelos lugares mais diversos do mundo evidenciam uma busca continua e radical por um sentimento. Verger viveu a vida como um nômade. A desterritorialização foi algo permanente na vida do francês. Talvez esse seja seu maior ensinamento. O sublime relaciona-se com o nômade justamente pela propriedade do afeto, o arrancar da ordem natural das coisas. Schiller estabelece a relação quando diz que "o caráter dos moradores da cidade se voltar tantas vezes para mesquinharias, definhando e murchando, enquanto o sentido dos nômades permanece aberto e livre, como o fundamento sob o qual ele se encontra" (Schiller, 2011, p. 66). Acontece que os

nômades encontram na própria experiência, no incessante confronto com aspectos da vida que provoca o sublime, a necessidade de estar sempre em abertura e a afirmação de sua liberdade. A associação desse estilo de vida com Verger torna-se algo fácil. As suas viagens para países de matriz cultural amplamente distinta de sua formação cultural inicial é um exemplo. O sublime em Verger está associado ao seu nomadismo.

Cumpre dizer que Andaluzia é uma região que experimentava novos valores. A Espanha como um todo foi um país que, no "entre guerras", encontrava-se em efervescência revolucionária, culminando na Revolução Espanhola de 1936. A população colocava em suspeição não só as estruturas sociais da sociedade espanhola como também seus valores. Para balizar tal transformação, pode-se mencionar os encontros internacionais de nudismo, o naturismo como uma prática comum, os ateneus como lugares de encontro e produção artística da comunidade, a massificação do autodidatismo entre os trabalhadores espanhóis, os cartazes quase artísticos da Confederación Nacional del Trabajo (CNT), como os do cartunista Manuel Monleón Burgos[20]. Outro elemento que mensura atmosfera experimental foi o fato de a primeira mulher a ocupar um cargo de ministra na Europa ter sido na Espanha, com Federica Montseny[21]. Sendo assim, pode-se afirmar que Andaluzia também rejeitava o lado autoritário do mundo ocidental.

Andaluzia foi capaz de produzir o sublime. Pierre Verger encontrou na Espanha uma ameaça à moral decadente da burguesia ocidental. Não se pode esquecer que Verger nasceu em meio à burguesia francesa e procurou romper com seus próprios valores (Rolim, 2010). Deparar-se com práticas revolucionárias foi uma forma de provocar uma autonomia moral em si mesmo. Ao mesmo tempo em que aquilo suspendia os valores hegemônicos provocando uma sensação de horror ao mundo burguês (inclusive, na Espanha, a burguesia decadente aproximou-se do autoritarismo

20 Nascido em Valência em 1904 e falecido em 1976, interessou-se pelo movimento anarquista e foi cartunista da CNT, sendo um dos principais cartunistas da Revolução espanhola de 1936.

21 Viveu entre 1905 e 1994 e foi uma das anarquistas mais relevantes do século XX pela sua militância no movimento operário, principalmente em defesa do feminismo.

com o franquismo para inibir o fluxo revolucionário), provocaria uma sensação prazerosa de preenchimento do seu Eu mais íntimo. Verger encontrou a potência daquilo que se produzia em Andaluzia na vida cotidiana. Os cliques dessa característica de sociabilidade fazem com que a noção de utopia, como algo impossível, desfaça-se numa terna empiria. Assim, a revolução, como algo ameaçador, passa a ganhar um tom prazeroso, de elevação da individualidade e afirmação da liberdade. A etnografia fotográfica de Verger ganha ares revolucionários quando Andaluzia tem potencial de produzir o sublime.

Esse projeto ganha corporeidade com a aproximação de Verger a *Association des Écrivans et Artistes Revolutionaires* (AEAR). Como afirma Rolim (2010), o grupo fundado em 1932 e do qual Verger participou de algumas exposições visava a desenvolver uma arte voltada para a luta de massas. Assim, Rolim (2010) afirma:

> A representação do mundo, através de diferentes métodos e suportes, estava em questão naquele momento, mas a preocupação com o mundo social foi incorporada como questão central no fluxo de uma renovação das ideias éticas, políticas e filosóficas daquele período, no qual estavam também inseridas as criações artísticas. Instalou-se uma percepção moderna que apelava para a renovação das ideias, pela busca de novos modelos, para a inversão dos valores e subversão da hierarquia social estabelecida e uma vontade de encontrar diferentes maneiras de ver, pensar e agir sobre o mundo. Novas maneiras de viver (primitivismo, cenas cotidianas de ruas, denúncias de injustiças etc.) e de perceber cenas e objetos comuns (novos ângulos de enquadramento, colagens, experiências etc.) foram os principais temas das imagens, sobretudo nos anos 30. Os temas da condição humana e de uma nova realidade social se impuseram como uma das principais preocupações nas mais diferentes áreas (Rolim, 2010, p. 40-41).

Fotografia 9 – Triana, Sevilla. Por: Pierre Verger.
Fonte: Verger (2006, p. 195).

A revolução também deve ser feita em si mesmo. Talvez esta máxima possa resumir a série fotográfica de Verger em Andaluzia. Novamente, o rosto é um exemplo, pois, ao mesmo tempo em que remete ao todo, ele seria o ponto de canalização das forças desse todo no indivíduo. A literatura que analisou as fotografias de Verger depois de sua passagem pela região espanhola considera essa característica como uma peculiaridade na etnografia de Verger. Rolim (2010) destaca muito bem essa busca em Verger quando diz:

> Esse traço de encantamento pelos seres humanos e suas mais diversas possibilidades de organização de vida permaneceu como algo marcante na obra do fotógrafo até o final de suas atividades e este pareceu ser também o seu maior desafio: o de encontrar a si mesmo nessas possibilidades (Rolim, 2010, p. 35).

Portanto, a busca pelo sublime se traduziria em uma busca por si mesmo e no seu engajamento político. Encontrar o instante qualquer em lugares que ameaçavam os valores originais de

Verger foi sua forma de sentir o sublime. Suas séries fotográficas são as formas de produzir cortes imóveis que permitam compartilhar os segundos da sensação de sublime experimentada por Verger. Sendo assim, elas possibilitam individualizar-se na experimentação do sublime. E esta seria, por conseguinte, a forma de encontrar a si mesmo e de multiplicar a experiência humana, de dar história, afeto e corporeidade a esse conceito. Ou seja, trata-se de um tipo de relativismo cultural. A ambivalência do sublime, portanto, é parte inerente à etnografia de Verger.

4 Hipótese conclusiva: o neohumanismo de Pierre Verger

Por fim, do desdobramento das duas hipóteses, pode-se lançar a terceira, que servirá como conclusão deste artigo. *A etnografia de Pierre Verger apresenta um ideal neohumanista*. Para além do humanismo tradicional, a noção de humano, em Verger, encontrar-se-ia na multiplicidade. O nomadismo vivido por Verger e retratado na sua etnografia seria uma máquina de afeto e percepto. O ideal de interação humana em Verger seria possível de encontrar nas suas fotografias, que buscavam o sublime pelo instante qualquer. O francês pode servir como inspiração para nossos dias.

A etnografia de Verger enquadra-se muito melhor na noção de neohumanismo. Iara Rolim (2010) é quem aproxima o francês da concepção humanista. Há em Verger, porém, uma diferenciação em relação ao humanismo, que vai adquirir sua maturidade no século XVIII, onde encontra na igualdade absoluta uma noção própria de individualidade. Àquela época, o humanismo, o pleno desenvolvimento das faculdades humanas, seria sinônimo de um transcendental unívoco, um objetivo que todos alcançariam quando alcançassem a plenitude humana[22]. De fato, Verger não parece abrir mão da categoria humano. Suas fotografias, conforme muito bem interpretadas por Rolim (2010), voltam-se para o humano. Entretanto, não se tem uma noção unívoca e geral, mas sim baseada na multiplicidade, na corporeidade como expressão máxima dos afetos e na individualidade. Não se trata de um humanismo

22 Cf. SIMMEL (2006).

como maturado no século XVIII, mas sim uma apresentação qualitativamente distinta do conceito.

Fotografia 10 – Gitanas, Granada. Por: Pierre Verger.
Fonte: Verger (2006, p. 125).

O neohumanismo pode ser confirmado nos seus enquadramentos voltados aos rostos humanos. É que o rosto, além de traduzir a máxima singularidade do indivíduo, aquela que é encontrada na sua unidade interna, é simultaneamente expressão de multiplicidade. Não mais aquele humano unívoco, sem identidade e abstrato, o rosto é concomitantemente corpo, agrupamento de afetos, flexibilidade expressiva, imanência da individualidade e multiplicidade. As fotos de Verger encontram seu ideal de interação humana nos rostos. É Simmel (2011) que percebe essa significação do rosto ao afirmar que:

> Ora, uma unidade só tem sentido e significado na medida em que tem diante de si uma multiplicidade, em cuja síntese consiste precisamente. Mas no quadro do mundo visível não existe figura

> que permita convergir tão grande multiplicidade de formas e planos numa unidade de significado tão incondicionada como o rosto humano permite. O ideal da interação humana: que a individualização mais extrema dos elementos se torne parte de uma unidade extrema que, certamente existindo a partir dos elementos, reside, no entanto, além de cada um deles em particular e reside apenas na sua interação; esta fórmula fundamental da vida atingiu a sua realidade mais completa no rosto humano no quadro do visível (Simmel, 2001, p. 283-284, tradução nossa)[23].

Há um afã pelo mistério humano que perpassa a obra de Verger. Sua etnografia visa a abrir caminho para uma expansão e diversificação do gênero humano. O francês quer encontrar aquilo que está mais para lá do seu próprio eu, o que só seria possível pelo sublime experimentado no contato com o Outro. Verger quer dar rostos aos humanos e descobrir o próprio. O instante qualquer é fundamental para isto, pois, com ele, permitiu-se lançar luz a novos objetos, singularizar acontecimentos, reportar ao todo e encontrar movimento, e, sobretudo, abertura. Este conjunto, utilizado para se relacionar com o Outro, permite ao sublime adquirir um sentido nômade. Esse mais para lá do humano buscado por Verger é sua forma de preencher, com história e diferença, o quadro do humanismo.

As fotos de Verger comportam-se, portanto, como um bloco de afeto e percepto. Trata-se de fotografias que arrebatam o indivíduo, como o bloco de percepto e de afeto de Guattari (1992):

> o bloco de percepto e de afeto, através da composição estética, aglomera em uma mesma apreensão transversal o sujeito e o objeto, o eu e o outro, o material e o incorporal, o antes e o depois... Em suma, o afeto não é questão de representação

23 No original: "Ahora bien, una unidad sólo tiene sentido y significación en la medida en que tiene una multiplicidad frente a sí en cuya síntesis consiste precisamente. Pero en el marco del mundo visible no hay ninguna figura que permita confluir una multiplicidad tan grande de formas y planos en una unidad de sentido tan incondicionada, como lo permite el rostro humano. El ideal de interacción humana: que la más extrema individualización de los elementos pase a formar parte de una unidad extrema que, ciertamente existiendo a partir de los elementos, resida, sin embargo, más allá de cada uno de ellos en particular y resida sólo en su interacción; esta fundamentalísima fórmula de la vida ha alcanzado en el semblante humano su realidad más acabada en el marco de lo visible" (SIMMEL, 2001, p. 283-284).

> de discursividade, mas de existência. Vejo-me embarcado em um Universo debussista, em um Universo blues, em um devir fulgurante da Provence. Ultrapassei um limiar de consistência. Antes da influência desse bloco de sensação, desse foco de subjetivação parcial, era a cinzenta monotonia; depois, não sou mais eu mesmo como antes, fui arrebatado em um devir outro, levado para além de meus territórios existenciais familiares (Guattari, 1992, p. 118).

Esta incessante busca por expandir seus territórios existenciais assegura a atualidade de Verger. A série fotográfica de Andaluzia é tão importante, pois demonstra que para encontrar o Outro não é preciso atravessar oceanos, que ele pode ser encontrado mais próximo do que se imagina. A diferenciação, o Outro que lhe arrebata para novos territórios existenciais pode ser encontrado em fronteiras vizinhas, naquilo que é mais próximo do que se considera. Basta uma intuição aflorada. Ao mesmo tempo, as fotos na região espanhola demonstram que é preciso sempre distanciar-se de si, desterritorializar-se, procurar novos horizontes existenciais. Reconhecer o ser humano como multiplicidade é uma terapia não só para si, mas também para a coletividade.

Em um contexto regido pelo autoritarismo e pela homogeneidade dos discursos, uma personalidade como a de Verger, que experimentou a diversidade ao extremo, que não se acomodava com uma noção estática de si, que procurou expandir tanto a noção de humano quanto a si mesmo serve como orientação (não fixa, mas fluída e atualizada, como desejaria Verger) para qualquer prática que vise à liberdade.

Referências Bibliográficas

ARÉVALO, G. Z. Preâmbulo. *In:* **FUNDACIÓN CENTRO DE ESTUDIOS ANDALUCES, CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA**. Andalucía 1935: Ressurrección de la memoria. Andalucía: Fundação Ceiba – Fundação de Cultura Afro-Espano-Americana, 2006. p. 1-12.

ATGET, E. **Men's fashions**. 1925. WAM: Weisman Art Museum. Disponível em: https://wam.umn.edu/eugene-atget-mens-fashions-1925. Acesso em: 18 jan. 2024.

BAUDELAIRE, C. O público moderno e a fotografia. *In:* TRACHTENBERG, A. (org.). **Ensaios sobre fotografia**: de Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. p. 99-104.

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: S. P. Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 97-116.

BERGSON, H. A intuição filosófica. *In*: BERGSON, H. **Cartas, conferências e outros escritos**. Coleção Os pensadores. Seleção de textos: F. L. e Silva. Tradução: F. L. Silva e N. Caxeiro. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 55-68.

CARTIER-BRESSON, H. **Hyères, France**. 1932. Disponível em: https://www.arapacis.it/. Acesso em: 18 jan. 2023.

CARTIER-BRESSON, H. O instante qualquer. *In:* CARTIER-BRESSON, H. **O imaginário segundo a natureza**. 3. ed. São Paulo: Ed. Gustavo Gili, 2015. p. 15-31.

CINTAS GUILLÉN, M. Andalucía 1935. Retrato en el olvido. *In:* VERGER, P. **Andalucía 1935. Resurrección de la memoria**. Fundación Centro de Estudios Andaluces: Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía, 2006. p. 69.

DELEUZE, G. **Imagem-movimento**. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense. 1985.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade** – a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1999.

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. Introdução. *In:* FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. **[Site institucional]**. Salvador, 1988. Disponível em: http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/biografia/biografia.html. Acesso em: 24 ago. 2021.

GUATTARI, F. Caosmos**e**: um novo paradigma estético. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

PÔSSA, C. O fotógrafo Pierre Verger: primeiras experiências profissionais. **Studium**, [*s. l.*], n. 30, p. 6-22, 2010. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12383. Acesso em: 29 nov. 2020.

ROLIM, I. Os grupos de sociabilidade e a inserção de Pierre Verger na carreira de fotógrafo. **Studium**, Campinas, n. 30, p. 23-43, 2010. DOI: 10.20396/studium.v0i30.12384. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12384. Acesso em: 29 nov. 2020.

ROSSI, P. J. **August Sander e Homens do século XX**: a realidade construída. 2009. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28042010-095602/publico/PAULO_JOSE_ROSSI.pdf. Acesso em: 20 fev. 2023.

RUSSO, A. En el tricentenario de Lope de Vega: La Dorotea de Eduardo Marquina. **Anuario Lope de Veja.Texto, literatura, cultura**, Barcelona, v. 22, p. 238-260, 2016. DOI: 10.5565/rev/anuariolopedevega.156. Disponível em: https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v22-russo. Acesso em: 10 jan. 2023.

SANDER, A. Crianças de classe média, 1925. *In:* **The Museum of Modern Art**. Nova York. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/193831. Acesso em: 30 jan. 2024.

SANDER, A. Estudos, Homem, colagem. *In:* WANDERLEI, L. C. Fotografias de trabalhadores de August Sander: paradigmas do século XIX para uma estética oitocentista. **Sessões do Imaginário**, [*s. l.*], v. 21, n. 36, 2016. p. 102-114.

SCHILLER, F. **Do sublime ao trágico**. Organização: Pedro Süssekind. Tradução e ensaios: Pedro Süssekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SILVA, M. S. A fotografia na obra de Walter Benjamin: "dialéctica congelada" e a "segunda técnica". **História Revista**, Goiânia, v. 21, n. 2, p. 40-60, 9 out. 2016. Disponível em: https://revistas.ufg.br/historia/article/view/43379. Acesso em: 10 jan. 2023.

SIMMEL, G. La significación estética del rostro. *In*: SIMMEL, G. **El Individuo y la Libertad**. Barcelona: Editora Peu de la creu, 2001. p. 283-292.

SIMMEL, G. **Questões fundamentais da sociologia**: indivíduo e sociedade. Tradução: Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SOUTY, J. Em busca do olhar virgem. **Studium**, [*s. l.*], n. 30, p. 70-82, 2010. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12389. Acesso em: 29 nov. 2020.

UNGER, S. Images of the collective: shapes, types, and bodies in interwar Germany. **Bulletin of the GHI**, Washington, n. 64, p. 53-73, 2019. Disponível em: https://perspectivia.net/receive/pnet_mods_00002478. Acesso em: 21 jan. 2023.

VERGER retrata la Andalucía de los años 30 en imágenes inéditas halladas en Brasil. **ABC DE SEVILLA**, Sevilla, 22 fev. 2006.

Cultura, p. 55. Disponível em: https://www.abc.es/hemeroteca/historico-20-02-2006/sevilla/Sevilla/verger-retrata-la-andalucia-de-los-a%C3%B1os-30-en-imagenes-ineditas-halladas-en-brasil_102419713814.html. Acesso: 10 out. 2016.

VERGER, P. **Andalucáa 1935:** Ressurrección de la memoria. Andalucía: Fundação Ceiba-Funcação de Cultura Afro-Espano-Americana, 2006.

VERGER, P. **O Mensageiro**. Fotografias 1932-1962. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2003.

VERGER, P. **50 anos de fotografia**. 1932-1982. Edição revista e ampliada. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2011.

VIDOTTE, A.; RUI, A. J. Memória da Andaluzia no Brasil: os registros fotográficos de Pierre Verger. *In:* ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe (org.). **Construyendo patrimonio**. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía. 1. ed. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2019, v. 1. p. 169-192.