UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Primeiras imagens: Pierre Verger entre burgueses e infreqüentáveis

Iara Cecília Pimentel Rolim

Tese apresentada ao departamento de
Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Como requisito para obtenção do título de Doutor

Orientador: Prof. Dr. Sergio Miceli Pessoa de Barros

São Paulo
2009

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Rolim, Iara Cecília Pimentel

Primeiras imagens: Pierre Verger entre burgueses e infrequentáveis / Iara Cecília Pimentel Rolim ; orientador Sérgio Miceli Pessoa de Barros. -- São Paulo, 2009.

272 p.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Verger, Pierre 1902-1996 – Vida e obra . 2. Fotografia documental – França – Século 20. 3. Fotógrafos – França. 4. Sociologia da arte. I. Título. II. Barros, Sérgio Miceli Pessoa de.

Agradecimentos

Em primeiro lugar gostaria de agradecer ao meu orientador Sergio Miceli. Além de ter proporcionado o apoio necessário para o bom desenvolvimento de meu trabalho, é um sociólogo competente e apaixonado pela construção de um bom texto. Sergio anima e incentiva os alunos através de sua inteligência e exemplo como intelectual praticante de uma minuciosa e fina sociologia. Agradeço imensamente pela acolhida, pelos ensinamentos e pela preciosa orientação.

Sou agradecida também à Fundação Pierre Verger, que desde os tempos do mestrado me apóia em todas as minhas demandas: Ângela, Cici, Luiza, Alex e Rafael. Em especial à Dione obrigada pelo carinho e amizade.

Agradeço também ao *Centre de Recherches sur le Brésil Contemporain* (CRBC), da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), Goretti, Dominique, Natália e Marie-Claude Munoz, mas principalmente ao seu diretor, Afrânio Garcia que me recebeu em Paris e empenhou-se para que eu conseguisse realizar todas as etapas de minha pesquisa. Obrigada pelas conversas e aconselhamentos.

Também devo meus agradecimentos ao Jean-Louis Boucher pela sua generosidade, informações e imagens preciosas, ao Jean-Pierre Faguer por sua leitura atenta e indicações precisas, à Claude Billaud e ao Henri Louvet da *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris* por me abrirem os arquivos de imagens e pela confiança, ao Christophe Charle e à Gisèle Sapiro pelas conversas e indicações bibliográficas. Obrigada à Heloisa Pontes pelo apoio e carinho em horas difíceis de tomada de decisão e à Fernanda Peixoto por sua companhia tão agradável em Paris e diálogo proveitoso entre nossas pesquisas.

Sem a força e o suporte da família e dos amigos, a fase final do doutorado teria sido muito dura. Então agradeço especialmente aos meus pais, Uyara e Luiz sempre presentes nos momentos felizes e tristes, grandes conselheiros que balizam a minha vida. Zé, Valéria e Mariana, Zinho, Nete e “Fanquiquinho”, pelas risadas e Nê pelo apoio nas partes mais chatas. Jungla e Segundo: padrinhos sempre presentes, atenciosos e carinhosos (aprendo muito com vocês!).

Ao Carlos Brandão, agradeço imensamente por sua generosidade e disponibilidade, ao André pelo companheirismo, à Lu pela força mesmo de longe, à Maria Alice pela sua doçura tão acolhedora, pelo colo e lanchinhos do domingo, amigos

de muitos anos, minha segunda família. Incluo também nesta família Tina, Ester, Nanda, Gustavo, David e Juan.

Para Suzana Barretto (que me ajuda a colocar os pés no chão), Caetano de Lima (meu artista predileto), Fabiana Alves (minha irmã), Liliana Barretto (que nos adoça a vida), Lilian Rahal (amiga preciosa e sempre disposta a ajudar), Andréia Galvão (grande conselheira) e Graziela Perosa (com quem divido o gosto pelo mundo da psicanálise) meus sinceros agradecimentos. Amigos constantes, com os quais compartilho minha vida já há muitos anos e dos quais quero ficar perto por muitos outros. Cresci muito com a convivência edificante e gratificante de vocês. Em especial, agradeço à Suzana, pela sua colaboração efetiva: além de me emprestar os seus livros, ler o meu texto e fazer a capa juntamente com o Caetano, ainda bancou muitas vezes o papel de psicanalista.

Para minhas “velhas” amigas da Unicamp (e que estiveram comigo em Paris), cuja amizade me torna uma pessoa melhor: Paula Leonardi (agüentou minhas lamúrias de doutoranda e que me ensinou a “subir a montanha sem olhar para o pico”), Elaine Dias (me dá apoio e abrigo em São Paulo) e Malu Scaramella (é solidária nas tensões desta fase): sem palavras.

Aos meus novos amigos de Paris, com os quais dividi grandes emoções e alegrias imensas. Com vocês consegui superar obstáculos e avançar no âmbito profissional e pessoal: Eva, Luís, Amílcar, Ju, Rodrigo, Wo, Lívia, Pedro e Ju. Em especial à Tâmara pelo ombro amigo, pela amizade acolhedora, pelo suporte nas dificuldades e pelas sugestões para o meu trabalho (“não somente rupturas, mas continuidades”); ao André pela sua companhia sempre agradável e musical e à Rita, amiga presente e que com seu carinho e força compartilhou comigo a felicidade e os percalços parisienses. Muito obrigada.

Cíntia e Elielma, amigas antiga da Unicamp e Cris: agradeço pela acolhida, pelas conversas e pela doçura de suas presenças. Artionka e Ronaldo: obrigada pelo reencontro e companheirismo em Paris. Moreno obrigada pela generosidade e Bertrand pela paciência e traduções.

Gostaria de agradecer ao pessoal da secretaria de pós-graduação do departamento de sociologia, em especial à Angela pela sua simpatia, tranquilidade e competência para lidar com os detalhes do cotidiano e os problemas dos alunos. Muito obrigada por facilitar a nossa vida, por sua amizade e vontade de ajudar.

Agradeço também imensamente à Fapesp pela bolsa de doutorado que me deu planas condições de trabalho e à Capes pela bolsa de estágio doutoral.

Sumário

Introdução	I
O outro Pierre Verger	I
A pesquisa	VI
As fontes da pesquisa	VIII
A divisão de capítulos	XII

Capítulo 1

Rupturas e continuidades: os negócios do pai, a família e o herdeiro	1
O homem de negócios e a <i>Belle Époque</i> em Paris	4
Os negócios de Léopold	16
Álbum de família	35
Entre o herdeiro e o engenheiro: o “rebelde” sem diploma	46

Capítulo 2

O grupo dos “infreqüentáveis”: o estilo de captação de imagens e a inserção na carreira	56
Os “infreqüentáveis”	60
Os estilos de captação e montagem de imagens	70
As imagens de Pierre Boucher e as de Pierre Verger	89
Os lugares de trabalho, trocas de informações e de sociabilidade do grupo	91
Roger Parry e Fabien Loris: a <i>Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires</i> (AEAR), o <i>Groupe Octobre</i> e o Taiti	99
As imagens do Taiti: a primeira viagem, o primeiro ensaio fotográfico	107
A Alliance Photo	122

Capítulo 3

A divulgação das imagens no mercado de trabalho: meios de comunicação de massa publicidade e ilustração de livros 130

A fotografia e os meios de comunicação de massa (jornais e revistas)	132
O entre-guerras: a importância da fotografia para os jornais e revistas.	135
A fotografia como estratégia de venda	138
<i>Le Tour du Monde</i>	149
A profissão de jornalista e o repórter fotográfico	154
Outros setores da imprensa: informação, distribuição e investidores	156
Revistas	158
A fotografia e a publicidade	167
A fotografia e a edição de livros	179

Capítulo 4

O Musée d'ethnographie du Trocadéro, suas coleções e exposições 183

O Museu	185
Alfred Métraux e Paul Rivet	198
A exposição sobre a Polinésia Francesa	199
A exposição <i>Île de Pâques</i> (“ilha chilena da Polinésia”) de Alfred Métraux	202
Outros fotógrafos no Museu	204
A <i>Alliance Photo</i> e o Museu	209
Outras viagens	211
A Argentina, o Peru e os primeiros anos de Brasil	218

Considerações Finais 228

Anexos

Bibliografia

Resumo

Esta tese de doutorado está centrada na trajetória de vida de Pierre Verger e procura analisar sua inserção no mundo da fotografia. Focalizando o início da carreira, o trabalho dá ênfase a um período pouco conhecido da vida do fotógrafo e, para tanto, a pesquisa privilegiou, a compreensão das ligações de Pierre Verger com o núcleo familiar, dos laços desenvolvidos no grupo de amigos artistas e das demandas do mercado de trabalho. A família proporcionou-lhe o primeiro mergulho no mundo das imagens através dos negócios do pai, mas Verger guardava restrições em relação às obrigações sociais que a posição familiar na sociedade burguesa lhe exigia. Com a adesão ao grupo dos amigos “infreqüentáveis”, cujos integrantes viviam de maneira muito diferente da qual estava acostumado, Verger estabeleceu uma rede de contatos, formou grupos de trabalho e viagens, dos quais resultaram, a sua iniciação como fotógrafo. O mercado foi cenário tanto de concorrências e disputas quanto também impôs e sofreu a imposição do gosto predominante do período e, desta forma, as imagens que circulavam publicamente provinham dos projetos individuais dos fotógrafos e das encomendas, sendo destinadas às demandas da imprensa, da publicidade, da moda, dos editores de livros e das exposições. Entre o desejo de se livrar dos moldes da família burguesa, a adesão ao grupo de amigos “livres” e as exigências do mercado, Verger encontrou um caminho para firmar-se como profissional através da produção fotografia de caráter documental e humanista, 14 anos antes de sua chegada ao Brasil.

Summary

This doctoral (PhD) thesis is focused on Pierre Verger's life trajectory and searches to analyse his integration in the photography world. Standing out the beginning of his career this work puts emphasis on a time not much knowing of the photographer life and for this the research has privileged the understanding of Pierre Verger's relations with the core family, with the relations among the group of artists who were his friends and with the market demands.

The family provides him the first entrance in the images world throughout his father business. Verger had some restrictions referring to the social obligations that the family status demanded from him in the bourgeoisie society. Verger had settled several contacts when he joined to the 'not recommended' friends who lived in a different way which Verger was accustomed. He settled work groups and travels which had as result his initiation as a photographer.

Photography market was in great increase in the 'between-wars' period and had imposed so much competitions and disputes as also the wishing for some subjects which became 'photographal' and, in this way, the images when didn't come from individual projects were, more often, produced according to some orders from customers: press, publicity, fashion and book publishers.

Among the wish of releasing from the bourgeoisie family, his participation to the 'not recommended' groups of friends and the market demands, Verger had found a path to stand out as professional throughout the documental and humanist photography production, 14 years before his arrival to Brazil.

Introdução

O outro Pierre Verger

O fotógrafo e pesquisador francês Pierre Édouard Léopold Verger, anos mais tarde “rebatizado” na África e no Brasil como Pierre Fatumbi¹ Verger, nasceu em Paris em 4 de novembro de 1902. Filho caçula de uma família belga que obteve grande sucesso no ramo da edição² e impressão na França, começou a trabalhar como fotógrafo em 1932, cinco anos após a falência da empresa de seu pai.

Neste mesmo ano de 1932 quando aprendeu a manejar sua Rolleiflex, depois de ter perdido toda a família³, Pierre Verger deu início a uma nova fase em sua trajetória,

¹ Verger se envolveu profundamente com o tema da ligação entre o Brasil e a África e no decorrer de seus estudos, iniciou-se como babalaô, em 1953 (segundo o biógrafo Le Boulter) com o mestre Ojo Awo, no Benin. Em decorrência desta iniciação recebeu o nome de Fatumbi (aquele que renasceu pela graça de Ifá, orixá da adivinhação). Babalaô é a pessoa que na religião africana, domina todos os fundamentos da cultura iorubá e tem a propriedade de prever o futuro. Para tanto Verger também aprendeu a jogar opelê ifá, que é um colar feito de nozes de dendê que permite 256 combinações diferentes de adivinhações.

² A empresa do pai de Pierre Verger editava diferentes tipos de material que se destinavam principalmente à publicidade, como calendários e cartões postais.

³ Seu irmão do meio Louis havia falecido em 1914, seu pai em 1915, seu irmão mais velho Jean em 1929 e sua mãe em 1932.

percorrendo como fotógrafo várias partes do mundo. Após ter alcançado muitos destinos diferentes, chegou ao Brasil em 1946 aonde permaneceu por quase 50 anos⁴.

Logo após a sua chegada, Verger estabeleceu dois contatos fundamentais para os rumos que sua vida iria tomar no Brasil: em São Paulo encontrou o sociólogo, também francês, Roger Bastide, então professor da Universidade de São Paulo, e seguindo para o Rio de Janeiro conheceu por indicação de seu amigo Alfred Métraux⁵, Vera Pacheco Jordão, professora especializada em literatura que exercia a profissão de jornalista para a revista *O Cruzeiro*.

Roger Bastide fez vários relatos a Verger sobre a forte influência africana na Bahia, assunto sobre o qual o fotógrafo já havia tomado conhecimento anos antes, por ter lido *Jubiabá*⁶ de Jorge Amado. As narrativas de Bastide o incentivaram a fazer de Salvador o seu próximo projeto de viagem.

Antes de seguir para Salvador, Pierre Verger, ainda passou três meses no Rio de Janeiro e iniciou seu trabalho na revista *O Cruzeiro*, por indicação de Vera Pacheco Jordão. Como Verger já pretendia ir para Salvador, os diretores da revista (que contavam no Rio de Janeiro com outro fotógrafo francês, Jean Manzon), o transferiram para a sucursal da Bahia e lhe encomendaram uma série de reportagens sobre a região, aonde chegou em agosto de 1946. Foi com este trabalho oficial que o fotógrafo conseguiu o visto de residente no país.

Naquele momento do primeiro contato com a Bahia, ainda sem imaginar o envolvimento que teria anos mais tarde com a cultura brasileira, Pierre Verger seguiu, então, na direção segura dos caminhos profissionais percorridos antes na França, ou seja, começou a produzir suas imagens, por encomenda ou não, e a publicá-las nas revistas brasileiras.

Pierre Verger depois de ter estruturado sua carreira na França, chegou à Bahia com 44 anos já como fotógrafo profissional, possuindo uma trajetória iniciada na geração de seu pai, centrada na área de produção de imagens.

⁴ Ver no anexo 1 o resumo da trajetória de vida de Pierre Verger.

⁵ Pierre Verger conheceu Alfred Métraux no Museu de Etnografia do Trocadero em Paris em 1934. Suponho que tenha sido Métraux que tenha indicado o contato de Roger Bastide também.

⁶ Traduzido para o francês por Michel Beveiller e Pierre Hourcard como *Bahia de Tous les Saints*, editado pela Gallimard.

Mais do que uma trajetória individual, o percurso social de Pierre Verger em Paris, antes de sua chegada ao Brasil, indica também alguns dos caminhos traçados pela constituição e estruturação da carreira de fotógrafo e dos direcionamentos possíveis para os profissionais atuantes principalmente no período entre-guerras, no qual o mercado da fotografia estava em franca expansão.

Falar de fotografia neste período, além de seu contexto cultural e histórico mais geral, é também entender de modo relacional, os progressos de técnicas e de aparelhos, os outros personagens que atuavam como fotógrafos em diferentes categorias, franceses ou estrangeiros, profissionais ou amadores, as linhas de atuação, as características da produção, as instituições que davam suporte, os meios de comunicação que utilizam a fotografia e a recepção das imagens.

Foi no contexto datado e nessa conjuntura que envolvia a fotografia, que Pierre Verger atuou e produziu suas imagens, entrando desta maneira para a História da Fotografia na França.

A parte da trajetória de Verger no Brasil já é bem conhecida por muitos pesquisadores e interessados em fotografia, história e antropologia e leva a marca do trabalho que o definiu nacionalmente: as relações entre África e Brasil e entre África e algumas regiões das Américas. Ao observarmos as publicações de Pierre Verger no Brasil, veremos que a maioria delas se concentra nestes temas⁷. Alguns deles tornaram-se bem conhecidos, como “*Orixás – deuses iorubas na África e no Novo Mundo*” de 1981 e “*Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os santos dos séculos XVII a XIX.*” De 1987.

O livro “*Orixás*” começou a ser construído bem antes de sua publicação, partindo de dois outros livros de sua autoria: “*Dieux d’Afrique*” e “*Notes sur le culte des orisa et vodun à Bahia, la baie de tous les Saints, au Brésil, et à l’ancienne Côte des Esclaves*” que continham além das imagens, também um texto de autoria de Pierre Verger.

O primeiro, “*Dieux d’Afrique*”⁸, foi publicado em 1954 pela editora de Paul Hartmann, com 160 fotografias. O segundo livro mencionado foi lançado na coleção *Memoire n° 51 do Institut Français d’Afrique Noire* (IFAN) publicado em 1957, com 159

⁷ Ver quadro 2 em anexo.

⁸ O autor escreve sobre a África, mas faz comparações com o Brasil e Cuba.

fotografias. Os dois livros foram realizados sob a pressão de Theodore Monod, então diretor do IFAN que havia dado uma bolsa de estudos para Pierre Verger. Monod não aceitou que o fotógrafo entregasse somente as imagens que havia produzido e pediu-lhe com veemência que escrevesse sobre o que tinha presenciado no local.

Nesse trabalho, o fotógrafo foi surpreendido com a sua obrigação de escrever um texto, pois tinha a plena certeza de que sua contribuição para o IFAN seria, como de costume, o de produzir imagens (e não textos) - havia sido assim que, até então, Pierre Verger ganhara a vida.

O segundo livro foi a tradução de sua tese de doutorado defendida na Sorbonne em 1968. Estas publicações marcam a entrada do fotógrafo para uma outra fase de sua trajetória, na qual começou a escrever trabalhos ligados à história e à antropologia.

Pela sua produção publicada no Brasil, tem-se a nítida impressão de que o trabalho de Verger sempre foi centrado nesta temática e que suas imagens referem-se somente a esta fase. Mas ao observarmos atentamente o seu acervo fotográfico, poderemos fazer uma constatação ao menos curiosa. O arquivo imagético de Pierre Verger, conservado na Fundação Pierre Verger em Salvador, conta com mais de 62.000 negativos e é composto, por um número considerável de fotografias de lugares e cenas muito diversas, antes de sua chegada ao Brasil. Estas imagens permanecem ainda pouco conhecidas pelo público em geral e também pelos pesquisadores⁹.

Origem do negativo¹⁰	Número de imagens
América do Sul	22.000 (sendo 13.500 do Brasil e destes 7.000 em Salvador)
África	16.000 (destes metade são em países de cultura ioruba)
Ásia	10.000
América do Norte e Central	5.000
Europa	4.000
Antilhas	3.000
Oceania	1.000

⁹ Recentemente a Fundação Pierre Verger tem realizado exposições com este material.

¹⁰ Dados fornecidos pela Fundação Pierre Verger, que parecem ser uma estimativa, mais do que uma contagem exata.

Mais do que isto, Pierre Verger pouco dava detalhes sobre sua inserção na carreira de fotógrafo, como se ele fosse descolado de seu entorno, como a família, a formação escolar, os amigos, os amores, as obrigações profissionais e tivesse se materializado como um fotógrafo pronto, o qual chegou ao Brasil e virou Pierre Fatumbi Verger. Este fotógrafo é compreendido no Brasil a partir de seus relatos como trajetória individual isolada sem o entendimento das marcas sociais de suas experiências, posicionamentos e escolhas, as quais o direcionaram a sua atuação na área.

Perder parte desta história é conseqüentemente perder os nexos e ligações entre personagens e instituições que figuram hoje como fundamentais para entendermos o processo de constituição da carreira de fotógrafo, de uma área de atuação portadora de questões, regras de funcionamento e estrutura própria, da qual Pierre Verger é parte integrante e cuja participação notadamente é ignorada em suas nuances e detalhes no Brasil.

Compreender a sua origem social, os negócios da família, a sua formação escolar, o início de sua carreira como fotógrafo e sua trajetória até a sua chegada ao Brasil, é colocar em cena este “outro Pierre Verger” que se camuflou nas entrelinhas dos relatos e biografias. Este “outro Pierre Verger”, naturalmente causa estranheza pelo fato de sua atuação e produção não estarem atreladas à sua marca “África-Brasil”, à qual já estamos bem habituados e que nos diz respeito diretamente, por tratar da construção da identidade dos afro-descendentes na Bahia.

Ao fazermos as conexões de sua trajetória na França (que é em alguns sentidos única), com o seu entorno, recuperamos um Pierre Verger atuante no seu grupo social, através do qual podemos perceber as diferenças e semelhanças de trajetória em comparação com outros fotógrafos e artistas que participavam de seu círculo de amizades, as possibilidades de direcionamento de carreira, os detalhes da técnica de produção e impressão de imagens, o desenvolvimento da imprensa, a ampliação dos usos da fotografia, enfim, as várias nuances que sua trajetória revelou.

A pesquisa

Autor, obra e dinâmica social

Na intenção de desvelar esse “outro Pierre Verger”, a pesquisa de doutorado está centrada na compreensão do início da carreira do fotógrafo francês, o que conseqüentemente ajudará no entendimento dos caminhos que o trouxeram até o Brasil e seus primeiros anos de atuação no país.

O trabalho de doutorado foi elaborado com base em minha dissertação de mestrado, desenvolvida na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), iniciada quando Pierre Verger ainda trabalhava diariamente aos seus 93 anos. Considerando a extensão da obra e do acervo fotográfico (mais de 62 mil negativos), tornou-se necessária a realização de um recorte e, desta forma, a análise empreendida no período do mestrado está centrada em seus trabalhos publicados no Brasil. A dissertação focalizou principalmente o entendimento da imagem de Bahia e dos afro-descendentes que Verger construiu através de seus textos e fotografias. Este trabalho permitiu também uma primeira inserção nas leituras sobre a análise de material expressivo de um autor objetivado em imagens.

A pesquisa do doutorado conservou, de modo geral, o alinhamento de três fatores importantes também para o mestrado: a trajetória de vida de Pierre Verger, sua obra e sua experiência social. Mas seu desenvolvimento centrou-se na fase anterior à sua chegada no Brasil, priorizando assim o entendimento de seu período na França.

A compreensão deste período que vai de 1902 até 1946¹¹ permitirá desvelar uma fase extremamente rica em rupturas, novas experiências, inserções e posicionamentos sociais na trajetória de vida de Pierre Verger que permanece ainda pouco conhecida.

Parte desta fase de sua trajetória vivida na França, o período do entre-guerras (1918-1940), também é acompanhado de grandes abalos na estrutura da sociedade francesa e de grande efervescência cultural e artística, tornando assim, o trânsito social de Verger por esta conjuntura repleto de amplas experiências. Havia uma forte projeção da imagem fotográfica no cotidiano da sociedade francesa, principalmente a partir dos anos

¹¹ Este período engloba o primeiro anos de Bahia de Verger, pois este chega em Salvador em 1946, mas nesta época seu interesse ainda não estava voltado para a religião ou para a África.

30, que tornou-se viável devido ao desenvolvimento de processos distintos e interligados, tais como as mudanças ocorridas na imprensa e no perfil do leitor, os avanços tecnológicos das máquinas de captação, impressão e transmissão de imagens, o surgimento da publicidade e as experiências realizadas pela vanguarda artística.

O meu interesse em continuar trabalhando com a experiência social de Verger está justamente na possibilidade de investigar, os muitos caminhos abertos pela primeira análise do mestrado. A intenção é de poder aprofundar questões que foram apenas mencionadas e outras que nem foram tocadas e tornar inteligível a relação entre o autor, a obra e a dinâmica social que, em se tratando de Verger, em última instância, traduziu-se em imagens principalmente fotográficas circunstanciadas de um “Brasil” e que foram divulgadas dentro e fora do país.

Esta pesquisa, desenvolvida dentro da perspectiva sociológica, assume e entende as imagens principalmente como resultantes da relação do sujeito com mundo e, sendo assim, inseridas em uma experiência social, cultural e histórica que fornece modos específicos tanto de olhar e perceber esta experiência como de reproduzir tecnicamente esta relação na obra.¹²

Para tanto é importante a análise da trajetória¹³ de vida de Pierre Verger, a qual fornece os direcionamentos da análise. Desta forma, a imagem produzida objetiva processos micro e macro sociológicos, culturais e históricos, interligados na sua construção. Dentro destes parâmetros, a imagem é considerada como um material capaz

¹² A análise está baseada, e nem sempre explicitada no corpo do texto, em pesquisadores que colocam a questão da produção cultural como ancorada à experiência social do autor, questionando a relação entre indivíduo e sociedade e levando em consideração muitas variáveis micro e macro sociológicas que, em conjunto, produzem uma rede de relações que geram tensões, hierarquias, possibilidades, respostas e ações dentro de um contexto datado. Guardadas as proporções das diferentes formas e intensidades de contribuições, alguns autores nesta são importantes para este tipo de análise como Norbert Elias, Pierre Bourdieu, T. J. Clark, Michel Baxandall. BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**, São Paulo, Editora Paz e Terra, 1991.; BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**, São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1996.; CLARK, T.J. **A Pintura da Vida Moderna**, São Paulo, Cia das Letras, 2004.; ELIAS, Norbert. **Mozart - Sociologia de um Gênio**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.

¹³ Para este conceito me baseio em Pierre Bourdieu em *Raisons pratiques – Sur la théorie de l’action*, que traz a noção de trajetória de vida, “como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um agente (ou um mesmo grupo) em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes.” Nesta análise estão presentes os conceitos de *habitus* e *campo*.

de mostrar respostas a estes processos, e que estão presentes tanto na técnica de objetivação, na sua estética e composição como na eleição e tratamento de temas¹⁴.

A imagem fotográfica tem seus questionamentos próprios, ligados principalmente à sua maneira de gerar e dar suporte à uma imagem e à sua relação com o real e existe uma bibliografia que procura dar conta de vários aspectos relacionados às especificidades da fotografia, em diferentes áreas¹⁵.

As fontes da pesquisa

Até 1996, quando se deu a morte de Pierre Verger, não existiam fontes de pesquisa sobre sua trajetória de vida que não fossem fornecidas por ele mesmo. Suas entrevistas publicadas, seus livros e a possibilidade de uma conversa em sua casa, proporcionavam aos pesquisadores, jornalistas e mesmo aos curiosos, os subsídios para a coleta de dados. Dentro desta situação, Verger tinha o controle destas informações, que adquiriram com o passar do tempo, uma feição muito própria, no que diz respeito ao que estava incluído e excluído desta história.

Ao escrever, por exemplo, *50 Anos de Fotografia*, uma espécie de auto-biografia, Verger estabeleceu um roteiro cronológico, onde reconstrói sua trajetória através de sua relação com a fotografia. Neste livro, lançado em 1982 pela Editora Corrupio (284 p. e 252 fotos de Verger), Verger aos 80 anos, deu destaque a alguns pontos em detrimento, ou mesmo, exclusão de outros. Este livro que contém suas memórias em forma de texto e

¹⁴ A maneira de representar e a eleição do que é representável (ou reproduzível), se relacionam com um padrão de época que produzem códigos de percepção e expressão dos símbolos. Desta maneira, existe o *desenvolvimento de faculdades e hábitos visuais característicos, que se transformam por sua vez em elementos claramente identificáveis (...)* BAXANDALL, op. cit., pág. 9.

¹⁵ Como a fotografia é uma impressão luminosa captada do real por um aparelho mecânico e impressa em um suporte, portanto aparentemente sem a interferência do ser humano, este processo traz a idéia de que o que se tem é o real, é a cena, por inteiro, exatamente como estava ocorrendo na frente da câmera. Alguns autores trabalharão com estes questionamentos de forma mais filosófica, como Dubois e outros o fazem através da história da fotografia como Frizot, Lamagny, Rouillé e Rosenblum. FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**, Paris : Bordas, 1994. ; LEMAGNY, Claude-Jean & ROUILLÉ, André (dir). **Historia de la fotografia**. Paris : Alcor. ; ROSENBLUM, Naomi. **A world history of photography**. New York: Third Edition, 1997.; DUBOIS, Philippe, **O Ato Fotográfico**, Campinas: Editora Papirus, 1994.

de fotografias, serviu de fonte tanto para as duas biografias lançadas após a sua morte, como para pequenos resumos sobre seu percurso, publicados em entrevistas e artigos.

Por se tratar de sua ligação com a fotografia, Verger, que começou a fotografar com 30 anos, conta muito pouco tanto sobre o período que precede o ano de sua iniciação na área em 1932, quanto também como se deu, de fato, a inserção na carreira. Não há relatos detalhados sobre seu interesse pela fotografia, sobre o grupo de amigos ou sobre o trabalho na empresa do pai. Ele reconstrói este momento como algo muito simples e até banal: em uma viagem ele aprendeu a fotografar com um amigo. Verger não faz narrativas amplas a este respeito nem matiza os acontecimentos.

Além deste texto do livro de Verger que é repetido nas biografias, sendo a base à qual seus autores acrescentam dados e comentários, existem outros que exercem a mesma função como é o caso de *Le messenger*, lançado em inglês e francês em 1993 pela *Éditions Revue Noire*, da França. Este livro de fotografias (215 imagens, sendo 213 de Verger) refaz a trajetória do fotógrafo através do texto dos organizadores (Jean-Loup Pivin e Pascal Matin Saint Leon), baseado em entrevistas com Verger, as quais expandem um pouco mais algumas das informações do livro do fotógrafo.

Existe ainda o livro *Retratos da Bahia*, no qual Verger reconta o início de sua vida em Salvador (1946-1952) e entrevistas variadas¹⁶, que podem ser encontradas em jornais e revistas.

A partir destas obras, entrevistas e de suas próprias experiências ou contatos com Verger, os biógrafos tentam reconstruir cronologicamente, a vivência do fotógrafo, sem fazer as análises históricas ou sociológicas necessárias.

Uma das biografias, denominada *Pierre Fatumbi Verger: um homem livre* (600 páginas), foi editada e lançada pela Fundação Pierre Verger, instituição organizada pelo fotógrafo em 1981, a qual funciona instalada justamente na casa onde o fotógrafo morava em Salvador até o seu falecimento em 1996. Ao que parece, tornou-se por esta situação, a biografia de caráter oficial.

¹⁶ Como por exemplo: “Verger viaja há 60 anos em busca do paraíso” para Mário Cravalho (Folha de São Paulo); entrevista para Mário Cravo Neto (Folha de São Paulo), depoimentos gravados em vídeo para a Corrupio Vídeo, entrevista para Emmanuel Garrigues, entre outras.

O autor, Jean-Pierre le Boulter, sociólogo, pesquisador e “conservador” da Biblioteca Nacional da França, é também o responsável pelo livro de correspondências entre Pierre Verger e o antropólogo Alfred Métraux¹⁷.

A idéia desta biografia, segundo o autor, nasceu no período de elaboração do livro de correspondências, entre 1990 e 1993, quando este entrou em contato com o livro *50 Anos de Fotografia*. Apesar da base do livro de Le Boulter ser o de Verger, a biografia avança em vários aspectos onde não havia dados mais detalhados e dá maior densidade a informações que eram superficiais.

Pierre Fatumbi Verger: um homem livre foi lançado em 2002 quando se deram as comemorações do centenário de nascimento do fotógrafo. Didaticamente construído, o livro reconta os 93 anos do fotógrafo em ordem cronológica no decorrer de 74 capítulos. Le Boulter faz um excelente trabalho na coleta de dados e alarga ainda mais o campo de visão sobre Verger, complementando informações e trazendo novos fatos.

Apesar de Le Boulter nunca ter vindo ao Brasil para ver o arquivo e o acervo pessoal do fotógrafo, seu texto reconstrói a imagem de Verger em torno do título do livro: *Pierre Verger um homem livre*.

A outra biografia, intitulada *Verger, um retrato em preto e branco*, escrita por Cida Nóbrega e Regina Echeverría, foi editada pela Corrupio e lançada em 2002, também para as comemorações do centenário de nascimento de Pierre Verger.

Cida Nóbrega, Arlete Soares e Rina Angulo fundaram em 1980 a editora Corrupio para publicar os livros de Verger no Brasil. Arlete Soares e Cida Nóbrega, que já eram amigas, conheceram Verger em Paris, em 1969 e foram apresentadas ao fotógrafo por Jorge Amado. Anos mais tarde também organizaram a Fundação Pierre Verger (1989) e no início dos anos 90, a parceria entre Verger e a Corrupio se desfez.

O livro é construído baseado em pesquisa, entrevistas e também nesta longa convivência de amizade e trabalhos. Logo na abertura do livro, o texto escrito por Arlete Soares, que descreve Verger, “o fiel fotógrafo da vida”, como um “homem livre e aventureiro”, nos dá informações mais gerais sobre a estrutura da biografia:

¹⁷ Alfred Métraux – Pierre Verger. *Le pied à l'étrier. Correspondance, 12 mars 1946 – 5 avril 1963*, Paris, Jean-Michel Place, 1994.

*“Num esforço coletivo, autoras e editoras enfrentaram a si mesmas e as **lembranças** de Verger para que a **história do homem mais livre que conheci** fosse contada com o tom de verdade e da busca incansável pela informação exata, assim como nos ensinou **mestre Verger**” (ênfase adicional)*

Além das bases anteriormente citadas, parte do livro se faz através das recordações das autoras sobre as experiências com Verger, além de entrevistas gravadas em vídeo concedidas à editora Corrupio. O livro também avança em relação às lacunas deixadas por Verger e muitas vezes traz referências também do livro de Le Boulter, seguindo então na mesma direção, e outras, traz informações que este não cita.

As duas biografias diferem muito no “tom” que recontam a história de Verger, onde Le Boulter tem uma postura de arquivista, e Nóbrega e Echeverría têm uma fala mais pessoal. Mas as biografias têm muitas coisas em comum, tanto no que diz respeito às suas fontes, como nos passos da reconstrução da trajetória de Verger, mas principalmente, ambas recontam, sem muitas explicações sobre o tema, a *história* (singular) *de um homem livre*, em uma trajetória individual, desligada de seu entorno.

O que tento neste trabalho é dar uma outra dimensão à esta trajetória individual traçada por Verger e corroborada pelas biografias.

Além destas fontes, durante minha dissertação de mestrado fiz diversas entrevistas com Pierre Verger, que me deu a oportunidade na época, de “vasculhar” sua vida e examinar algumas imagens juntamente com ele em uma agradável e impactante convivência diária em sua casa.

No período de estágio de doutorado em Paris, a pesquisa avançou consideravelmente nos vários temas enunciados pelo projeto. O estágio permitiu o desenvolvimento do trabalho de forma substancial, proporcionando tanto minha frequência em seminários na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), como também o acesso a outros materiais de pesquisa em bibliotecas e arquivos (documentos e bibliografia). Todo o material do “entorno” de Pierre Verger está lá em Paris.

A divisão dos capítulos

O primeiro capítulo, “Rupturas e continuidades: os negócios do pai, a família e a herdeiro” aborda a relação de Pierre Verger com a família e a resistência dele aos moldes preconizados pelo grupo social de origem, tentando perceber a importância da unidade familiar no direcionamento de sua trajetória de vida. Desta maneira tentei compreender tanto a base de suas inquietações e a direção de suas críticas, como também as rupturas e continuidades com o grupo familiar, no tocante à sua inserção na carreira de fotógrafo.

O capítulo foi dividido em três partes que analisam processos sociais ligados à trajetória de Pierre Verger. A primeira diz respeito aos negócios do pai de Verger e descreve os fatores de atração que a França oferecia aos estrangeiros, as condições econômicas, sociais e políticas, na chegada da família em Paris e que propiciaram um rápido avanço nos negócios, assim como a inserção da família em uma camada social privilegiada. A segunda parte examinou as relações da família já inserida na burguesia parisiense e o papel social de cada um de seus membros componentes dentro das normas e costumes estabelecidos pelas elites. A terceira seção centrou-se na posição de Pierre Verger como herdeiro desse legado familiar, tanto no que toca o mundo dos negócios como o modo de vida burguês.

Filho caçula de um industrial belga de grande sucesso no ramo da tipografia (ateliês de impressão, edição de artigos destinados à publicidade) Verger foi educado nos moldes de uma família burguesa que freqüentava a alta sociedade parisiense e compartilhava dos códigos do status social de sua posição. Estudava no *Janson de Sailly* (1909-1917), morava na av. *Henri Martin*, passava férias em *Deauville*, andava em carros chiques e se relacionava com pessoas “respeitáveis”, comportamento esperado por parte daqueles que pertenciam a este mundo de sua família.

Verger, em 1932, ano da morte de sua mãe, Marie Adèle Samuel, era o único sobrevivente de sua família, que lhe deixara uma “bem magra herança”. A partir de então, ele, que temia ofendê-la, principalmente à sua mãe, ao adotar um estilo de vida diferente do que lhe fora ensinado, começa a assumir novas posturas e de traçar novos caminhos, iniciando assim sua carreira de fotógrafo.

Parte fundamental deste capítulo é entender a sua inserção na carreira sob dois aspectos importantes: as continuidades e descontinuidades com a profissão do pai e o

redirecionamento de um destino traçado tanto pela expulsão de duas escolas (sem direito a diploma) como pelo declínio dos negócios da família.

O segundo capítulo, “O grupo dos “infrequentáveis”: o estilo de captação de imagens e a inserção na carreira” discorre sobre o caminho percorrido por Pierre Verger no tocante ao engajamento profissional e as escolhas estéticas e de atuação no mercado de trabalho, visando a demonstrar que seu caminho foi trilhado entre a família e o grupo de amigos. Desta forma o capítulo foi estruturado principalmente na sua aproximação dos amigos por ele classificados como “infrequentáveis” como ponto importante da construção de sua carreira. Uma vez feita a inserção na “profissão” de fotógrafo, a questão que guia este capítulo é o direcionamento da carreira de Pierre Verger através do entendimento de suas escolhas em relação às suas opções técnicas ligadas à fotografia, escolhas de instituições para trabalhar (jornais, revistas, galerias, viagens, entre outras) e escolhas de grupos de amizade (AEAR, Alliance Photo, Bande à Prévert, Groupe Octobre).

O capítulo seguiu, desta maneira, em quatro sessões integradas: a primeira trata do grupo dos “infrequentáveis”, partindo da entrada de Pierre Verger para este círculo de amizades para depois entrar na reconstrução da formação do grupo através dos relatos de Boucher. A segunda parte é onde são introduzidas as opções de linhas estéticas vigentes na época como possibilidades de formas de construção da imagem às quais os elementos do grupo aderiram ou fizeram oposição e, entre elas, a fotografia Documental e Humanista que Verger escolheu para atuar, em detrimento das outras. O terceiro momento é centrado nos lugares de trabalho, trocas de informação e de sociabilidade do grupo. Por fim são destacados as ligações que certos integrantes do grupo fizeram entre Verger e a *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* (AEAR), o *Groupe Octobre*, a Polinésia Francesa e a *Alliance Photo*.

Para que as estas escolhas estéticas e de atuação no mercado se tornem mais nítidas, foi estabelecido neste capítulo, um paralelo entre Verger e alguns componentes do “ambiente” fotográfico do período entre-guerras, principalmente em relação ao seu grupo de amigos, levando-se em consideração as trajetórias, a formação, os lugares de

sociabilidade, o primeiro ensaio fotográfico e a gama de possibilidades de estilos de produção de imagem desta área naquele momento.

Desta forma, ao falar de Pierre Verger, serão trabalhados temas como: os outros fotógrafos atuantes, franceses ou não (como Pierre Boucher¹⁸, que o ensinou a fotografar), a formação das agências de fotografia (Verger fazia parte da Alliance Photo¹⁹), os agentes (Maria Eisner²⁰ era a agente da Alliance), os jornais e revistas que utilizavam fotografias (Verger trabalhou para o Paris-Soir²¹ e publicou na Arts et Métiers Graphiques²² entre outras), as editoras que passaram a publicar livros de fotografia (como a de Paul Hartmann²³), os temas que eram fotografáveis (viagens, etnografia, esporte) e a tecnologia utilizada na época (máquinas fotográficas, filmes e impressão).

O principal objetivo deste capítulo tem como foco, o entendimento das respostas imagéticas de Pierre Verger em relação às direções que sua carreira tomou. Isto significa o aprofundamento das questões que se referem às imagens fotográficas produzidas por Verger em comparação com as produzidas por alguns outros fotógrafos de seu grupo de trabalho, assim como com as de outros profissionais atuantes na época. A idéia é a de situar e discutir o trabalho de Pierre Verger entre as correntes vigentes na época, os usos da imagem e também no contraste de sua produção no corpo a corpo com outros trabalhos individuais.

¹⁸ Pierre Boucher, que produzia muito material para propaganda na época, estava diretamente ligado aos movimentos de vanguarda dentro da fotografia assim como aos estúdios fotográficos e ateliês gráficos da época como o ateliê Tolmer, o estúdio Deberny & Peignot e o estúdio Zuber.

¹⁹ Foi juntamente com Pierre Boucher, René Zuber, Emeric Feher e Denise Bellon, que Verger em 1934 fundou a agência de fotógrafos Alliance Photo. Juntam-se à equipe Maria Eisner (agente), Robert Capa, Suzanne Laroche, Juliette Lasserre, Philippe Halsman, Hans Namuth, Georg Raisner, Henri Cartier-Bresson, David Szymin (Chim) .

²⁰ Maria Eisner havia trabalhado com Simon Guttmann, criador da famosa agência Dephot - Deutscher Photodienst e abriu em Paris com F. Goro a Anglo Continental.

²¹ Nesta fase começa sua relação com a sobrevivência através da fotografia e faz sua primeira grande reportagem para o jornal Paris-Soir. Verger, Marc Chadourne e Sauerwein saem para 180 dias de viagem pelo mundo. Começam pelos Estados Unidos, depois partem para o Japão, a China, as Filipinas, Cingapura, Colombo e Djibouti. Um total de 150 fotos foi utilizado pelo jornal.

²² Depois que sua fotografia “Pesca com arpão” apareceu em *Photographies*, o famoso suplemento anual da revista *Arts et métiers graphiques*, a carreira de Verger começou a crescer, sendo que suas imagens eram publicadas em vários meios de comunicação (revistas, jornais, publicações semanais) e, algumas vezes, em páginas inteiras. Suas fotos também eram publicadas em textos ilustrados com imagens em revistas que por vezes eram financiados por Laboratórios Farmacêuticos bem estabelecidos no mercado (e outros nem tanto). Verger também publica em *Photographies* a Exposição Universal de 1937.

²³ Paul Hartmann publicou uma coleção de livros sobre países de diversas partes do mundo, onde as fotos de Verger figuram em alguns exemplares.

Após a análise sobre a importância para Pierre Verger do círculo de amizades na inserção de sua carreira e das diferentes formas de captação e objetivação das imagens, no terceiro capítulo, “A divulgação das imagens no mercado de trabalho: meios de comunicação de massa, publicidade e ilustração de livros”, procurei entender como se deu a organização de um efetivo e crescente mercado de trabalho no mundo da fotografia no período entre-guerras para desta maneira compreender a iniciação de Pierre Verger neste setor com a sua opção por uma fotografia de perfil documental e humanista. Esta compreensão está centrada nos processos que favoreceram a farta divulgação da fotografia, na maneira como o mercado se organizou ao longo desta expansão e como a profissão de fotógrafo estruturou-se dentro das possibilidades de trabalho oferecidas para seus profissionais.

O quarto capítulo, “O Museu do Trocadero” analisa o envolvimento de Pierre Verger com o Museu do Trocadero e também o seguimento de sua carreira a partir de então. O exame desta fase focalizou tanto o entendimento da formação do Museu, da composição de seu quadro de diretores, das linhas de atuação e do processo de concepção de suas coleções - as quais estavam distribuídas principalmente entre África, Oceania, Américas e Europa - quanto também a compreensão da como foi a atuação de Verger no local. Deste modo foi possível notar que Pierre Verger entrou para o Museu como fotógrafo e continuou sua trajetória na fotografia, e não na antropologia, depois disto. Somente após um longo período é que ele começou a escrever sobre temas ligados a África e à Bahia. Então nesta época a sua atuação foi a de um fotógrafo e como tal, poderemos também verificar que Verger entrou no Museu pela porta da Oceania, com sua exposição sobre a Polinésia, dirigiu-se depois para as Américas, onde trabalhou da mesma maneira que em Paris e coletou a maioria das imagens de seu acervo; lá descobriu a África, a qual se tornou seu objeto de estudos em função de sua presença marcante nas Américas.

Capítulo 1

Rupturas e continuidades: os negócios do pai, a família e o herdeiro

Figura 1. Cartão de propaganda dos Etablissements Léopold Verger & Cie. Sem data.
Dictionnaire de La Cartophilie Francophone.

O pai de Pierre Verger chegou a Paris, proveniente da Bélgica, no início da década de 1890. Léopold Verger deu continuidade a seus negócios iniciados em Liège instalando na capital francesa seu empreendimento, o qual consistia em uma espécie de Casa de Edição e Impressão para a elaboração e produção de materiais destinados à publicidade. A *Léopold Verger et Cie*, em um curto período de tempo, veio a fazer um considerável sucesso comercial, alcançando desta forma a ampliação dos negócios e a multiplicação dos rendimentos.

Durante a Terceira República (1870-1940), principalmente no período da *Belle Époque* (1880/1900 à 1914), os arranjos sociais e econômicos propiciavam a conquista de espaços e posições antes não permitidos, uma vez que no antigo regime a mobilidade social era algo demasiadamente complexo. O perfil empreendedor de Léopold Verger proporcionou-lhe a oportunidade de obter uma razoável projeção, na burguesia

parisiense, cujos moldes de hábitos, de moral e de condutas foram internalizados e reproduzidos pela família.

Os princípios de conduta, práticas de sociabilidade e formas de distinção social, evidentes nos escritos e entrevistas de Pierre Verger, ficaram em sua memória marcadas como algo que sustentava idéias e preconceitos incompatíveis com sua personalidade e maneira de ser. A força de suas críticas recaía invariavelmente sobre as obrigações sociais que a posição familiar na sociedade burguesa lhe exigia. Muitas vezes em suas falas, Pierre Verger empenhou-se em deixar claro que o grupo social com o qual gostaria de conviver e os caminhos futuros de sua trajetória em nada combinavam com as aspirações sociais do pai e com os destinos que lhe foram impostos.

A família, tal como a educação escolar, neste período, constituía um grupo estratégico de apreensão e reprodução do “espírito republicano” e dos parâmetros do status social. Mas também concentrava as forças de interesses individuais que davam vazão aos projetos e anseios de cada integrante inserido neste contexto, o que, conseqüentemente, gerava possibilidades e constrangimentos em sua atuação. Foi da relação ambivalente com a sua família e os percalços da trajetória deste grupo, aliado aos princípios com os quais a burguesia ditava seus hábitos e abordava questões fundamentais como, em seu caso pessoal, a homossexualidade, que Pierre Verger elegeu duas estratégias de sobrevivência, as quais nortearam quase toda a vida: *distanciar-me e libertar-me*.

*Comecei a viajar, não tanto pelo desejo de fazer pesquisas etnográficas ou reportagens, mas por necessidade de **distanciar-me, de libertar-me** e escapar do meio em que tinha vivido até então, cujos preconceitos e regras de conduta não me tornavam feliz. Nele tinham me ensinado que havia duas categorias de pessoas. Aquelas cuja amizade era desejável cultivar, pois representavam um capital-relação e aquelas cujo convívio e ligações deviam ser desencorajados, devido ao pouco proveito moral ou material que delas se poderia esperar. As férias deviam, em conseqüência, ser passadas em lugares elegantes onde aquele capital-relação podia ser cultivado. Tudo era sacrificado ao status aparente, tinha-se que habitar em bairros elegantes, estar convenientemente vestido, possuir um automóvel, fazer parte dos clubes ou círculos de renome, mesmo quando não se sentia vontade, pois era o must, uma obrigação.*

(...)

Os cartões de visita simbolizavam, quando eram gravados em relevo, que pertenciam ao mundo das pessoas respeitáveis, e, se eram somente impressos, àqueles dos cidadãos de segunda classe.

Este estúpido preconceito que me haviam inculcado fez-me sentir a vaidade dos princípios que tinham regido minha educação e fez com que os questionasse. Refletindo sobre o assunto, parecia-me que as pessoas que faziam parte da casta dos portadores de

*cartões de visita impressos cujo contato tinha que evitar, podiam não ser todas indignas e desprezíveis. Muitos de meus amigos, mesmo que fizessem parte do clã dos possuidores daqueles prestigiosos cartões de visita gravados, pareciam-me cansativos, vazios e fastidiosos*¹.

Pierre Verger construiu, assim como seus biógrafos, uma imagem de sua trajetória neste período de convivência com a família, como uma fase difícil que se rompeu radicalmente com a morte de todos os elementos do seu núcleo familiar. A partir deste momento, segundo a construção desta imagem, Pierre Verger passou a viver de uma maneira completamente diferente da qual estava predestinado, realizando enfim a ruptura tão desejada.

Concentrando suas forças em distanciar-se e libertar-se, Pierre Verger pouco se referia a esta fase da vida com a riqueza de detalhes que poderiam ajudar na compreensão deste período. As informações básicas são raras e os pormenores cancelados, reiterando de fato a vontade de esquecimento. Esta postura pode estar tentando, além de apagar o sofrimento de ter perdido toda família e a insatisfação com a classe burguesa, também evitar o reconhecimento de um processo de formação do olhar e da carreira, que estavam extremamente ligados aos negócios da família, o que demonstra que além das tentativas de ruptura, a marca essencial de seu trabalho, que é a produção de imagens, está na verdade denotando uma continuidade, principalmente com a figura do pai. Não esclarecer este processo também é uma forma de construir a imagem de Pierre Verger como um fotógrafo nato e que a certa altura de sua trajetória assumiu o seu dom e passou a fotografar contando apenas com seu talento. E ainda, que isto representou uma ruptura com a família. Neste processo ocorreram, sob alguns aspectos, rupturas e, sob outros, continuidades.

Este capítulo aborda a relação de Pierre Verger com a sua família e a resistência dele aos moldes preconizados pelo grupo social de origem, tentando perceber a importância da unidade familiar no direcionamento de sua trajetória de vida. Assim, será possível compreendermos tanto a base de suas inquietações e a direção de suas críticas, como também as rupturas e continuidades com o grupo familiar, no tocante à sua inserção na carreira de fotógrafo.

¹ VERGER 1982, op.cit., págs. 13 e 14. Ênfase adicional.

O capítulo está dividido em três partes que analisam processos sociais ligados à trajetória de Pierre Verger. A primeira diz respeito aos negócios do pai de Verger e descreve os fatores de atração que a França oferecia aos estrangeiros, as condições econômicas, sociais e políticas, na chegada da família em Paris e que propiciaram um rápido avanço nos negócios, assim como a inserção da família em uma camada social privilegiada. A segunda parte examina as relações da família já inserida na burguesia parisiense e o papel social de cada um de seus membros componentes dentro das normas e costumes estabelecidos pelas elites. A terceira seção diz respeito à posição de Pierre Verger como herdeiro desse legado familiar, tanto no que toca o mundo dos negócios como o modo de vida burguês.

O homem de negócios e a *Belle Époque* em Paris

Léopold Verger, nasceu na Bélgica, em Liège, no dia 10 de dezembro de 1862. Como consta no registro de nascimento, era filho de um “negociante” chamado Zandy Verger² e de Jeannette Hessen³. Léopold Verger, seguindo os passos do pai no mundo dos negócios, começou a carreira com 18 anos, em 1880, comprando cromolitografias⁴ que vinham da Alemanha e vendendo-as na Bélgica, onde morava.

Depois de mais de 10 anos de atuação no setor de cromolitografias, com o intuito de dar continuidade aos seus negócios, Léopold decidiu mudar-se para Paris no início da década de 1890. Não podemos afirmar com precisão os motivos que levaram Léopold a se mudar para a França e não para a Alemanha, pois esta última despontava em sua área de atuação e era onde já havia travado contatos. Mas para um homem de negócios, envolvido com o ramo da produção, edição e criação de materiais ligados a imagens, com certeza a cidade de Paris era um pólo atrativo. Este fato deve-se tanto às oportunidades que a França sob o regime da Terceira República oferecia em função de sua projeção

² Nascido em 9/2/1822 (anotações de P. Verger) em Maastricht ou Matrique, nos Países Baixos, situando-se entre a Bélgica e a Alemanha.

³ Nascida em 3/4/1822 (anotações de P. Verger) em Amsterdam, Holanda, Países Baixos. Verger escreve seu nome como Hessel e não Hessen como consta no registro de nascimento.

⁴ Método de impressão em cores baseado no processo de litografia e que substitui a coloração feita a mão. As vezes era usado para fazer réplicas de pinturas. O processo químico de usar cores na impressão originou-se na Alemanha em 1796 e a cromolitografia em 1837.

internacional como potência econômica, cultural e social, como também pelo motivo de que Paris era considerada a capital mundial da moda, do luxo e da arte.

Paris tinha uma intensa produção nos diversos setores da vida cultural, como as artes plásticas e decorativas, a literatura e a arquitetura. A cidade emanava uma efervescência criativa, entre 1880 e 1914, difícil de ser resumida, mas segundo Chazal, podemos dizer que existiam três direções possíveis:

“A primeira enraíza-se no Século das Luzes, sua fé na razão, sua preocupação com o conhecimento do mundo material e sua esperança no progresso social. Desenvolveu-se no decorrer do século XIX no industrialismo de Saint-Simon, no positivismo de August Comte, no realismo de Courbet, no naturalismo de Flaubert e Zola, no movimento impressionista de Manet, Monet e seus amigos, no neo-impressionismo de Seurat e Signac. Sua preocupação essencial é o domínio das aparências da realidade visível considerada como único dado existencial verdadeiro.

Contra esse cientificismo e esse materialismo, houve a reação de uma ampla corrente, que vai da filosofia de Bergson à poesia de Mallarmé, passando por todos os artistas que possam ser qualificados de simbolistas, de Gustave Moreau a Odilon Redon, de Fantin-Latour a Eugène Carrière, de Puvis de Chavannes a Paul Gauguin. Com eles a arte abandona sua vontade de dominar o visível para tentar dar forma às forças psíquicas e aos mistérios espirituais. Harmonizam-se com os criadores do art-nouveau (Lalique, Gallé, Grasset), os quais, conscientes das novidades dos tempos e estimulados pela ruptura – ainda que meramente convencional – que marca a passagem de um século a outro, se esforçam para criar um estilo livre de qualquer referência histórica ocidental. A natureza em suas formas aparentes e em sua dinâmica de crescimento vital é a fonte fundamental de sua inspiração, em complemento ao exemplo da arte japonesa.

Chega enfim, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, a corrente dita da modernidade que abandona todas as referências exteriores à arte para extrair das próprias formas artísticas todo os potenciais emocionais, principalmente a partir das pesquisas cromáticas estruturais de Cézanne (retrospectiva no Salão dos Independentes de 1901), Van Gogh (retrospectiva na galeria Bernheim-Jeune, em 1901) e Gauguin (retrospectiva no Salão de Outono de 1903). Alguns se preocupavam com o à-plat do campo pictural e seu caráter decorativo, como nabis (Bonnard, Vuillard). Outros, chamados fovistas (Matisse, Derain), se detêm mais no domínio da cor. Outros ainda, ditos cubistas (Picasso, Braque), se prendem essencialmente à construção. Com eles é que se esboçam muitos eixos da criação artística do século XX”⁵.

Uma das grandes vitrines desta imagem elaborada a respeito da cidade de Paris eram as Exposições Universais. A cidade já tinha sediado as Exposições de 1867, 1878, 1889 e iria também acolher a de 1900. Além das exposições internacionais, ocorriam as nacionais da indústria que tinham como objetivo oferecer ao público uma mostra de qualidade das diferentes áreas da atividade industrial. A primeira com este perfil ocorreu em 1798.

⁵ CHAZAL, Gilles. Catálogo da exposição **Paris 1900 na coleção do Petit Palais**. São Paulo, Masp, 2002, pág. 14 e 15.

Nestas ocasiões os visitantes podiam testemunhar os avanços modernos da metrópole que desde a segunda metade do século XIX vinha passando por grandes transformações, tanto na sua estrutura funcional como estética. As longas e largas avenidas do prefeito Haussmann e seus novos prédios, a arborização, as praças e parques que foram criados (*Montsouris, Buttes-Chaumont*) e os bosques reformados (*Vincennes e Boulogne*) deram à cidade uma nova dinâmica espacial e de fluxo rápido. Foram implantados 400 km de esgotos, grande quantidade de ruas foram asfaltadas, a iluminação à gás se espalhou pela cidade e a água foi captada diretamente da fonte para a população. Muitas construções foram realizadas em setores diferentes da cidade que vão desde prefeituras e escolas até a Ópera e teatros, mas também grandes lojas como *Bon Marché* e *Printemps*. Erguidas em estilos variados como o neo-gótico e o neo-renascentista, algumas destas construções se tornaram referências arquiteturais⁶.

A modernidade de Paris triunfou com a construção da Torre Eiffel para a Exposição Universal de 1889. Isto sem mencionar que para a Exposição Universal de 1900 já havia a eletricidade e o metrô e foram construídos a Ponte Alexandre III, o *Grand Palais* e o *Petit Palais*.

Além destes fatores já tornarem a cidade muito interessante e atrativa, em relação à produção cultural mais próxima ao ramo de Léopold Verger, em 1886 Paris já havia adquirido uma tradição e respeitabilidade no setor. As ilustrações de cartazes, por exemplo, mantinham relação com os estilos artísticos da época e seus maiores expoentes eram Pierre Bonnard e Henri de Toulouse-Lautrec.

Mas para um homem inserido no mundo dos negócios outros setores da sociedade parisiense deveriam ser analisados segundo parâmetros que indicariam as possibilidades de sucesso em seus planos.

O período da *Belle Époque* representou os “anos dourados” para as gráficas na França. Segundo as estatísticas que estabeleciam uma relação entre a população e o número de ateliês de impressão, em 1911 existiam no geral de 8 a 10.000 pessoas por ateliê na França. Em Berlim, este número era de 2.000 pessoas por ateliê e em algumas

⁶ CHAZAL, Gilles, op. cit.

idades da Prússia-Oriental era de 19.500⁷. A Alemanha demonstrava ser a que melhor servia sua população em termos de impressão, pois era a que oferecia um ateliê para um número menor de pessoas. Na França, o setor estava crescendo, graças ao suporte econômico e aos avanços tecnológicos.

No setor econômico, a França, assim como outros países, passou por uma temporada de crise a partir de 1870 e, depois, uma fase de crescimento na década de 90 até 1914. Por isto este período foi denominado de *Belle Époque*. Nesta fase ocorreu uma verdadeira revolução no setor científico-tecnológico e comportou novos avanços na industrialização. Esta revolução que deve ser compreendida não apenas como desdobramento da primeira Revolução Industrial dos anos 1780, acarretou um progresso direcionado ao desenvolvimento da energia elétrica e dos derivados do petróleo, logrando também abrir caminho a novas áreas da indústria como a química, modalidades diferentes de metalúrgica, alumínio, níquel, cobre e aço, assim como para os campos da biologia, da farmácia e da medicina. Resultante desta revolução, surgiram os carros automotores, os transatlânticos, os aviões, o telégrafo, o telefone, a iluminação elétrica, os aparelhos eletrodomésticos, a fotografia, o cinema, a radiodifusão, a televisão, entre outros⁸.

Outros fatores também contribuíram para se ampliarem as possibilidades econômicas da França no cenário mundial. Até o início do século XX a França havia passado por períodos difíceis, com as guerras napoleônicas, as derrotas militares de Waterloo e Sedan e a perda de parte de seu território (Haute-Rhin, Bas Rhin e Moselle). Mesmo assim, ela representava a quarta potência econômica mundial. O fato de pertencer às grandes potências era também sustentado pelo seu império colonial⁹. A questão colonial na França da Terceira República, quando o imperialismo obteve um grande crescimento, não foi tratada de forma consensual na política e na sociedade. Desde 1880 o embate dos colonialistas e anti-colonialistas gerava um acentuado desconforto¹⁰.

⁷ Este número variava segundo a região. Em 1911 na região francesa do Sena a concentração era de 4.500 por habitante e na Côtes-du-Nord e Morbihan era de 32.000. In BARBIER, Frédéric. "Les imprimeurs". CHARTIER, Roger et MARTIN Henri-Jean. **Histoire de l'édition française, les temps de éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque**. Paris : Fayard, 1990.

⁸ Ver SEVCENKO, Nicolau (org.). "Introdução", **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol.3.

⁹ E também pela riqueza de parte de sua população e pela sua diplomacia, que a retirou do isolamento.

¹⁰ Os colonialistas dirigiam seus argumentos para o interesse comercial em relação às exportações. Outra argumentação seguia também para uma "causa humanitária", no sentido de assumir a responsabilidade como "raça superior" diante de uma "raça inferior"; e outros ainda afirmavam que a França deveria se

Foi principalmente nos anos 1890 que a França iniciou a sua política de expansão, dirigida para a China, a Indochina e a África. De 1870 à 1914, a área dos territórios franceses passaram de 1 à 11 milhões de quilômetros quadrados e as populações que ali viviam, aumentaram de 5 para 50 milhões¹¹. As colônias possuíam um papel importante para as trocas comerciais, pois ofereciam uma segurança de mercado, sendo tanto fornecedoras de matéria prima como compradoras de mercadoria, assim uma fonte de emprego para os franceses, entre militares e administradores. Eram ainda locais estratégicos durante a guerra, fornecendo também soldados.

A França também se mantinha em boa situação no *ranking* econômico internacional em função de seu sistema financeiro (Bolsa de Mercados) e das alianças diplomáticas que passou a fazer (EUA e União Soviética).

Com o crescimento das indústrias e a ampliação dos mercados, uma empresa de produção e impressão de material de propaganda vinha a calhar naquele momento. A concorrência entre produtos semelhantes aumentava a cada dia e com o desenvolvimento de novas máquinas e processos de captação e impressão de imagens o ramo logrou um salto de qualidade e uma expansão significativa. O progresso dos industriais e negociantes foi algo marcante na *Belle Époque* quando, por exemplo, em Lyon após 1911, a taxa de enriquecimento foi de 291% para os negociantes e 219% para os industriais¹².

O patronato neste período era retratado como tendo um papel importante para a Terceira República, pois gerava riqueza, era partidário do crescimento nacional e se apresentava como um exemplo de ascensão social baseado em sua própria força de trabalho e competência. Na Terceira República, o homem de negócios, cujo esforço individual o teria levado ao sucesso na carreira, tinha se tornado uma espécie de símbolo da nova sociedade republicana. O meio familiar e as relações sociais burguesas eram

colocar à frente das populações civilizadas com vistas a exercer sua influência. Os que se posicionavam contra o colonialismo procuravam defender a liberdade dos habitantes das colônias e também defender a causa nacional em prol da recuperação de seus territórios perdidos. No fundo, as polêmicas dirigiam-se para os custos financeiros e políticos desta operação, os quais seriam enormes.

Em meio aos debates se formou o partido colonial que se empenhou para conquistar a opinião pública, através de campanhas que se realizavam por meio de conferências, congressos e material impresso em brochuras e jornais. O partido logrou conquistar seus objetivos com a expansão colonial.

¹¹ WINOCK, Michel. **La Belle Époque, La France de 1900 à 1914**. Paris: Perrin, 2003, pág. 77.

¹² CHARLE, Christophe. **Histoire sociale de la France au XXe siècle**, Paris: Éditions Du Seuil, 1991, pág. 240.

indispensáveis ao homem de negócios que pensasse em modificar o *status* de sua pequena empresa, criada a partir de economias ou de um empréstimo, para uma empresa de médio porte e em seguida para uma maior, auto-suficiente¹³.

Em 1905 os *Etablissements Léopold Verger et Cie* já estavam há 25 anos (1880-1905) no mercado e haviam construído uma trajetória de grande sucesso. Os ateliês funcionavam com a impressão e edição de vários tipos de materiais, principalmente destinados à propaganda, em forma de calendários, cartões-cromo (desenhados ou com fotografias) e cartazes, em menor número. O pai de Verger, aos 36 anos (1898), era dono de uma fábrica que ocupava por volta de 20.000 m².

A Terceira República tinha como características principais a prevalência de idéias resultantes de processos os quais tiveram seu início no século XVIII, como a rejeição do domínio da Igreja Católica (em alguns setores da sociedade) e da Monarquia (na sociedade como um todo). Como os perfis clerical e monarquista eram anti-democráticos, anti-liberais e, portanto, profundamente dominadores, o espírito republicano que se apoiava na liberdade e na igualdade, além da aposta na ciência, e não em Deus, não era compatível com a estrutura vigente até então¹⁴.

Um importante instrumento de propagação do espírito republicano era a escola gratuita e obrigatória, que passou a não sofrer mais a influência religiosa, mas existiam também as que eram pagas e religiosas. A escola tornou-se um dos grandes instrumentos de apreensão dos preceitos republicanos e de inserção dos cidadãos na mobilidade social, dando início a um sistema meritocrático. Ou seja, através dos estudos, ou de seu esforço, um cidadão da Terceira República poderia alcançar altos postos em sua carreira e ascender socialmente¹⁵, situação consideravelmente diversa no antigo regime.

¹³ Para uma análise aprofundada sobre o assunto ver CHARLE, Christophe. **Histoire sociale de la France au XXe siècle**, Paris: Éditions Du Seuil, 1991 e também do mesmo autor **Les élites de la République, 1880-1900**, Paris : Fayard 1987.

¹⁴ Mesmo com esta incompatibilidade, dentro do novo regime republicano existiam posicionamentos distintos. Os partidários da esquerda não aceitavam em absoluto os valores religiosos e para alguns de seus componentes o peso recaía somente sobre a Igreja Católica, já para outros esta intromissão não poderia ter origem em nenhuma religião. Os partidários da direita posicionavam-se de maneira favorável à Igreja, mas a preponderância foi para a separação entre Igreja e Estado, que se deu oficialmente em 1905. Este rigor se direcionava principalmente para a influência clerical na instância política e social.

¹⁵ Outra forma de ascender socialmente era através da maçonaria (*franc-maçonnerie*). Grande parte dos fundadores da Terceira República eram maçons.

Os professores da escola laica, os quais recebiam as ordens do Ministro da Instrução Pública, faziam com que fosse retirada do ensino das escolas do Estado a antiga moral religiosa e se esforçavam para que a força da máxima “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” fosse cada vez mais internalizada nas bases da sociedade francesa.

Aliado a este fato surgiu o grupo dos intelectuais, o qual se mobilizou em torno dos acontecimentos do *Affaire Dreyfus*¹⁶, caracterizando-se como um grupo de força na Terceira República. Neste caso estavam empenhados intelectuais como Émile Zola, o qual se manifestou publicamente a favor de Dreyfus através de um artigo no jornal *L’Aurore* intitulado “J’accuse”. Desta polêmica, que se estendeu durante 12 anos (1894-1906), o grupo dos intelectuais contribuiu de maneira decisiva para formar uma imagem da Terceira República, através de suas obras. Instaurou-se, então, a idéia de que, em última instância, a República foi o palco da prevalência da justiça, a qual foi decorrente da união dos intelectuais e das forças populares.

Assim instaurou-se o regime democrático da Terceira República, de preponderância parlamentar sobre o presidente e que se baseava no sufrágio universal e na liberdade política. Sem o controle autoritário da monarquia e da Igreja que amarravam as mãos da maioria dos cidadãos e enrijeciam a mobilidade social, os indivíduos conquistaram os seus direitos e passaram a traçar a sua trajetória, levando em consideração a idéia de que seu esforço seria recompensado e que seria possível a obtenção de justiça e a fortificação dos indivíduos através de alianças.

Além deste regime político que procurava ser democrático e atuar com justiça, a França, na qual a família de Verger chegou vinda da Bélgica, possuía certas características, que conferiam conformações específicas ao andamento da engrenagem social.

Ao contrário de outros países industrializados, a população da França, tinha um perfil preponderantemente rural. Seu “mundo rural” representava 40% do total da população economicamente ativa, enquanto que 30% trabalhavam na indústria e o

¹⁶ O *Affair Dreyfus* foi um acontecimento importante durante a Terceira República, mobilizou várias instâncias da sociedade francesa e suscitou questões nacionalistas e em torno do anti-semitismo. O Capitão Alfred Dreyfus, judeu de família rica originária da região da Alsácia, mas que freqüentava a alta sociedade parisiense, foi acusado de traição e espionagem. Foi condenado, através de provas falsas, à prisão perpétua. A polêmica dividiu a França em dois lados, os prós (republicanos, socialistas, anticlericais e forças progressistas) e os contra (governo, exército, partidos conservadores e a Igreja) Dreyfus.

restante estava ligado a serviços gerais¹⁷. Embora a agricultura figurasse como a atividade econômica preponderante na França, segundo o número de pessoas que empregava, a indústria aparecia como a atividade que rendia mais para o país.

Para se ter uma idéia a respeito da composição da população do país, é preciso ressaltar que França tinha um baixo crescimento populacional em relação a outros países. Entre 1891 e 1911 ela passou de 38.340.000 para 39.600.000, o que dá uma média de 63.000 habitantes/ano, enquanto que na Alemanha o crescimento foi de 500.000 habitantes/ano. A população na Alemanha em 1900 era de 54 milhões de pessoas e na França era de 38.960.000 em 1901. Nestes números estavam incluídos a grande quantidade de imigrantes que viviam no país, sendo que a porcentagem de estrangeiros era 3% da população total (números oficiais), somando-se 1.160.000 indivíduos neste período. Por volta de 1914, este número, sobe para 5%, chegando a 2 milhões de pessoas. Entre elas, o número mais representativo de imigrantes eram os italianos e os belgas (três quintos do total)¹⁸. O crescimento da população, mesmo que baixo, era também devido aos imigrantes, uma vez que a taxa de natalidade era mais alta entre os estrangeiros do que entre os franceses.

Não temos informações se a família Verger já tinha parentes em Paris antes da mudança de Léopold, assim como não sabemos a respeito deste assunto do lado da família de Marie Adèle Samuel (também belga), esposa de Léopold e mãe de Pierre Verger. Não constam nem sequer informações biográficas sobre o local onde ocorreu o casamento dos pais de Pierre Verger, nem como e onde eles se conheceram. Mas o primeiro filho do casal nasce em 1899 em Paris e sabe-se que Léopold Verger mudou-se para esta cidade no início da década de 1890, pois já em 1893 havia um impresso de sua empresa, com o endereço na rua *Lafayette* (8º *arrondissement*). Seis anos depois, em 1899, devido às ampliações dos negócios, o escritório e o ateliê foram instalados na rua do *Faubourg Poissonnière*, no 9º *arrondissement* onde também residia a família. Em 1904, os Verger mudaram-se para a avenida *Henri Martin* no 16º *arrondissement*, área mais nobre de Paris (antes moraram também na rua de *Naples* no 8º *arrondissement*). Nos primeiros 11 anos de residência em Paris, a trajetória de ascensão social da família

¹⁷ WINOCK, op. cit., pág. 51

¹⁸ Idem, págs. 36, 37.

transparece por meio dos deslocamentos de bairro, cujo ápice foi a mudança para o bairro elegante (16º) onde permaneceram até 1932.

Vivíamos numa casa bastante boa, na avenida Henri Martin. Éramos a burguesisa, que não é a França verdadeira. A verdadeira é aquela dos franceses originários do campo e que vão para a cidade. Essas pessoas são muito difíceis de conhecer. Nessa ocasião, eu queria fazer amizade com elas, mas não foi possível. Fui encontrando sempre a mesma gente e vivendo a mesma vida idiota dos pequenos nobres, que era o meio que eu freqüentava¹⁹.

Em 1890, os bairros mais cotados pela grande burguesia eram o 8º, 9º, 1º, 2º, 7º, os bairros médios com população mais misturada eram 5º, 3º, 6º, 17º, 10º, 4º e os mais populares eram o 12º, 18º, 11º, 15º, 19º, 13º, 20º, 14º. Em 1891, o bairro que concentrava o maior número de banqueiros era o 9º, o de pessoas que viviam de rendimentos (*rentiers*) era o 8º. Em 1897, o bairro mais caro para aluguel de casas ou estabelecimentos era o 8º *arrondissement* (Champs-Élysées, Madeleine, Europe e Roule, em ordem decrescente), depois o 9º, 7º, 16º, 1º. Os mais pobres eram o 19º, 15º, 20º, 13º. Se classificarmos os bairros segundo o preço médio de vendas dos imóveis, em 1893, os mais lucrativos eram os bairros 8º, 9º, 1º. No 8º *arrondissement*, o preço médio de venda era de 443.978 francos e no 15º era de 37.837. Depois de 1900 o 16º era o preferido dos burgueses²⁰.

Não existe uma certeza sobre a real condição do capital econômico e nem sobre a rede de relacionamentos de Léopold Verger após a chegada em Paris. Mas por conta do traslado entre os bairros mais cotados pela alta burguesia, pode-se dizer que ele já chegou com uma boa condição econômica para se estabelecer.

Quando se instalou em Paris, Léopold possuía um ateliê e um escritório que funcionavam em sua própria casa, caracterizando-se assim como uma pequena empresa. Ela cresceu consideravelmente até 1898, quando Léopold montou a sua fábrica nos arredores de Paris, em Saint Denis, um bairro destinado a abrigar grandes empresas que se beneficiavam com o espaço abundante e a redução dos impostos. Após cerca de 6 anos em Paris, seus negócios tiveram um crescimento considerável.

¹⁹ NÓBREGA e ECHEVERRÍA, op.cit., pág. 24.

²⁰ CHARLE, op. cit.

No mundo rural ou nas indústrias, predominava a pequena propriedade e por este fato o número de “patrões” era quase equivalente ao número de empregados, representando, em 1911, 46% da população e na Grã-Bretanha este número era de 90%. Neste período o perfil agrário destoava de outros países industrializados como a Grã-Bretanha, o que pode ser explicado pelo traço cultural francês, o qual permaneceu impregnado pelo modelo aristocrático, uma vez que a renda proveniente da função pública era mais desejada do que os empreendimentos comerciais ou industriais. Na educação, a literatura e as humanidades destacavam-se em detrimento das formações para o comércio e existia, naquela época, uma falta de demanda por produtos industrializados.

Em meio a estas transformações que a França passou, como a mudança de regime e processo de estabilização econômica depois da crise de 1870, a sociedade francesa adquiriu uma certa conformação em camadas importantes para o entendimento do funcionamento das relações sociais, do sistema de mobilidade e de distinção. Afora os camponeses, a classe média e o proletariado, a burguesia emergente da Terceira República propicia o contexto a compreensão da inserção social da família Verger. Com base nos dados e relatos fornecidos por Pierre Verger aliados às análises conjunturais, ele e sua família pertenciam à burguesia parisiense, da camada mais abastada, fazendo-se, assim, necessária a análise desta categoria social.

As elites²¹

A França da Terceira República passava por uma mudança de regime, sob uma forte vigilância anti-clerical, com uma população fortemente rural e de baixo crescimento. Neste contexto, os grupos dirigentes (nobreza, notáveis e burguesia) evidenciavam peculiaridades próprias²².

²¹ Para um melhor entendimento da questão ver CHARLE Christophe. **Les élites de la République, 1880-1900**, Paris: Fayard 2006 (1987). CHARLE Christophe. **Histoire sociale de La France au XIXe siècle**, Paris: Editions du Seuil, 1991. WINOCK, Michel. **La Belle Époque, La France de 1900 à 1914**. Paris: Perrin, 2003.

²² Mas os estudos a respeito destes grupos dirigentes apresentam diversas versões e muitas vezes contraditórias. O caminho mais utilizado para se falar deste período é a existência de uma passagem da antiga classe dirigente para as “novas classes” ou para uma burguesia republicana composta por juristas os quais se tornaram políticos de carreira. Mas segundo Charle, esta é uma interpretação insuficiente pois ela não considera que em um regime liberal, boa parcela do poder social localiza-se fora do âmbito parlamentar e estatal. Esta interpretação também não trabalha com o entrelaçamento de outras formas de poder que

A nobreza e os “notáveis” dividiam-se entre a aristocracia parisiense as províncias. Eles tinham como base de poder as posições ocupadas no Estado ou em instituições de destaque no setor econômico.

A aristocracia converteu seu patrimônio em valores mobiliários e procurou manter os sinais de distinção social como o modo de vida “mondain” (fútil e ligado ao dinheiro e aos prazeres), a caridade, as atividades de lazer e dupla residência (capital e interior). Esta parcela da sociedade era caracterizada como fruto da aliança entre as funções mais privilegiadas da sociedade e o grande capital, significando também a adesão dos nobres ao mundo dos negócios. Os nobres não tinham muitas funções a exercer na Terceira República, exceto na carreira militar, havendo a necessidade de engajamento em alguma atividade rentável para conservar o mesmo padrão de vida.

O poder econômico da aristocracia era melhor observado nos setores financeiro e industrial. No setor da indústria, eles eram menos poderosos, pois a área era dominada pelos pequenos e médios negócios cujos proprietários provinham de dinastias familiares, como era o caso da indústria têxtil, a siderurgia e química.

Os aristocratas procuravam utilizar-se do capital familiar e social para lograr posições profissionais vantajosas. A nobreza, que já contava com parentes e amigos em cargos importantes, possuía setores de preferência de trabalho como as minas, o caminho de ferro e o serviço público²³. Os casamentos nesta classe seguiam os interesses econômicos e sociais, procurando preservar a fortuna e o título de nobreza.

Os notáveis locais, os quais viviam nas províncias, apesar de contarem com um capital econômico forte, não gozavam de projeção nacional. Eles eram os chefes de empresas, membros de profissões liberais em geral (advogados, médicos), funcionários de primeiro escalão, engenheiros do Estado, oficiais, magistrados e viviam de rendas²⁴.

definem as elites como o poder econômico autônomo, poder administrativo, poder cultural e religioso. CHARLE 1991, op. cit.

²³ Em 1901, ¼ dos cargos superiores da diplomacia, 1/5 dos conselheiros da *cour des comptes*, 15% dos Generais de Divisão eram da nobreza antiga ou mais recente. Desta maneira a nobreza que vivia em Paris não poderia ser classificada somente como “classe do lazer”, mesmo que esta fosse a imagem mais popular e que mais influenciava a burguesia que a desejava imitar. In CHARLE 1991, op. cit.

²⁴ Idem.

Em relação à burguesia²⁵, no século XIX ela estava incorporada à classe média, desempenhando o papel de uma espécie de classe intermediária entre a antiga aristocracia, os notáveis e o povo. Mas no decorrer deste mesmo século, a burguesia ganhou destaque em função do declínio da nobreza e se separou das classes médias e do povo.

Na *Belle Époque*, a burguesia não era uma classe homogênea. Mas mesmo assim era possível para um indivíduo transitar entre vários níveis. Existiam alguns parâmetros de diferenciação no interior da classe burguesa tais como: capital econômico (a fortuna), capital social (o nascimento), capital cultural (nível de estudos) e a profissão, além do setor de ocupação, pertencimento religioso (católicos, judeus e protestantes), as relações com a política e a localização espacial, entre outros.

É importante ressaltar que a burguesia na Terceira República passou a utilizar os mesmos mecanismos das antigas elites em proveito próprio. Alguns mecanismos impediram as elites dirigentes de se fecharem por completo e, entre eles, os mais visíveis foram a escolarização e o sistema meritocrático, os quais geraram novas condições para o acesso aos negócios pelos engenheiros, os concursos para as altas funções públicas e para as universidades.

Não há informações a respeito das pessoas que freqüentavam a casa de Pierre Verger enquanto seus pais ainda eram vivos, mas sabe-se que a família da mãe era numerosa em Paris, com 12 irmãos, e que ao menos 3 irmãos de seu pai ali viviam também. Mas as falas de Pierre Verger resgatam, neste sentido, as observações do pai quanto aos critérios de escolha dos amigos que poderiam freqüentar a casa. Mais uma vez o critério era baseado no bom andamento dos negócios.

Quando na época do Liceu eu queria convidar um dos meus amiguinhos para vir brincar comigo no domingo, meu pai perguntava: “O que o pai dele faz?” Se era filho de Coty ou o filho de Dubonnet, era imediatamente sim. Se era filho de uma zeladora, não, não, não é uma boa amizade para você. Ora resulta que eu tinha mais simpatia pelo filho da zeladora do que por estes dois meninos de quem me lembro muito bem; havia também o

²⁵ Charle considera a burguesia como sendo formada por proprietários, indivíduos em cargos dirigentes de negócios industriais, comerciais, financeiros ou empresas agrícolas importantes. Isto porque segundo o autor, a ideologia socialista construiu uma imagem da burguesia econômica como sendo a burguesia por excelência, uma vez que ela era inimiga do operário, a parasita do *paysan* ou a responsável pela queda de uma parte da classe média.

filho de Bernheim, o filho do marchand de quadros. Todos estes meninos um pouco esnobes e um pouco orgulhosos faziam parte do que se chama 'monde' em Paris, ou seja, pessoas insuportáveis²⁶.

Isto indica a convivência de Pierre Verger com os filhos dos clientes de seu pai, pois ao menos *Dubonnet*, que era proprietário da fábrica do aperitivo de mesmo nome, imprimia ou criava suas propagandas na *Léopold Verger et Cie*.

Os negócios de Léopold

Figura 2. Cartão de propaganda dos Etablissements Léopold Verger & Cie. Sem data. Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique.

Os ateliês de Léopold Verger realizavam impressões de material para propaganda em cromolitografia de 14 cores de grande formato (*double colombier*²⁷) e para tanto utilizava uma máquina de marca francesa *J. Voirin*. Com as mudanças nas técnicas de impressão, Léopold passou a trabalhar com tipografia em quadricromia com máquinas de cilindro de dupla rotação da marca inglesa *L. et M. (Lynotype et Machinery)* e também

²⁶ In LE BOULER, op. cit. pág. 42.

²⁷ *Colombier* era a impressão no formato 60 x 80 cm e o *Double Colombier*, 80 x 120 cm.

com máquinas de platina (formato *demi-raisin*²⁸) da marca *Phoenix* fabricada por *Schelter et Guiseke* de Leipzig.

Os construtores de máquinas, Marinoni e Michaux em 1884, Voirin em 1887, conseguiram imprimir em metal graças a um cilindro de *caoutchouc* (borracha). Foi preciso esperar até 1904 para que fosse construída a primeira máquina *offset* para impressão em papel.

De 1907 até 1914 a construção das impressoras *offset* começaram a ser construídas nos EUA, Gra-Bretanha, e Alemanha. Na França, Jules Voirin criou a *Rotocalco* cujo primeiro exemplar foi em 1910 para a gráfica *Gérin* em Dijon. Ela girava em um ritmo de 1500 a 1800 rotações por hora.

Havia ainda inúmeras impressoras de pequeno formato, para imprimir, em tipografia, os nomes dos compradores de calendários, impressos, esses, em grandes tiragens, em outras máquinas.

*Tinha também um ateliê de impressão de cartões, servindo de suporte para gravuras impressas em cromolitografia em cores ou em quadricromia. A gráfica possuía, para este fim, um ateliê onde gravavam os clichês em quadricromia. Este tinha sido comprado da família Sala, da qual um dos irmãos, pintor de certa notoriedade, vendia parte de suas criações para os Etas L.V.C. e o outro irmão com seus filhos trabalhavam na elaboração dos clichês. Todo este pequeno mundo vivia em uma série de casas que formavam uma pequena rua, não longe da gráfica, entre o Bd Ornano e a Route de la Révolte (...)*²⁹

A impressão de material com destinos diversos só foi possível atingir a qualidade e a rapidez necessária para o século XX por causa da revolução técnico-científica. Resultado desta revolução, os avanços da indústria gráfica tiveram grande impulso no período entre 1880 e 1950, quando se deu a mecanização dos processos. Este período comporta duas fases distintas: a primeira, de 1880 à 1914, diz respeito à rápida industrialização do sistema de impressão, da composição de textos e gravação das

²⁸ O formato *Raisin* media 65 x 50 e o *Demi-raisin* 32,5 x 50 cm

²⁹ Do original: “Il y avait de nombreuses presses de petit format pour imprimer typographiquement les noms des acheteurs des calendriers tirés en grandes séries sur les machines. Il y avait un atelier d'estampage de cartons servant de support aux gravures chromolithographiées ou tirées en quadrichromie. L'Usine possédait dans ce but un atelier où étaient gravés les clichés en quadrichromie. Il avait été racheté à la famille Sala, dont l'un des frères, peintre d'une certaine notoriété, vendait ses créations en partie aux Etas L.V.C. et l'autre frère et ses enfants travaillaient à l'élaboration des clichés.” Pierre Verger in « La Litho de Mon Père: ou quelques souvenirs sur Léopold Verger et les Établissements L.V. et Co (1880-1925 env.) » in **Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique**, fascículo 333. Paris: Le Vieux Papier, jul. 1994, p. 478.

Este texto é o único que dá detalhes sobre o trabalho de seu pai e foi escrito por Verger a pedido do director do *Bulletin*.

imagens através de processos como a similigravura (1880), a heliogravura (1895) e o offset (1904). O processo foi também incentivado pelo crescimento da imprensa e da publicidade. A segunda fase, de 1914 até 1950, em meio às crises provocadas pelas guerras e pelas dificuldades do entre-guerras (anos 30 principalmente), as gráficas tentavam superar os problemas criando maneiras de baixar os custos e continuar a se modernizar³⁰.

Nos anos 1900, paralelamente ao desenvolvimento da siderurgia, a indústria de máquinas de impressão desenvolveu-se nos principais países industrializados. A capacidade de produção anual das empresas alemãs progrediu muito. Em 1910, a *Koenig e Bauer* instalou uma nova fábrica com 13.000 m² e empregou 1.000 operários fabricando 7.500 máquinas. Na França até 1914, muitas empresas construíam as prensas e participavam da inovação tecnológica: *Alauzet, Derriey, Voirin*, que depois fundiram-se com a *Marinoni* em 1920. Diante da produção internacional, os construtores franceses tinham dificuldades de abastecer o mercado. Algumas gráficas francesas compravam também máquinas alemãs, inglesas e americanas.

Em 1871, o setor empregava 23.000 pessoas e depois de 25 anos este número já havia aumentado para 56.000. No final do século XIX, existiam na França 3.500 empresas neste ramo e Paris concentrava 34% dos trabalhadores³¹.

Esta atividade dividia-se entre dois setores. Um deles seguia métodos mais artesanais e, por isso, empregava poucos funcionários, chegando ao número máximo de 5 representando 43% do total de empresas. As gráficas ocupavam-se de impressos administrativos e publicitários e aí prevaleceram os processos manuais até o século XX, mas em função de problemas econômicos muitas delas desapareceram. O outro setor era formado por empresas de porte industrial, as quais funcionavam com um número maior de trabalhadores, atingindo a contratação de 50 pessoas (5,6% do total de empresas). Devido ao porte, estas grandes empresas retiraram-se do centro da cidade para a periferia,

³⁰ Ver RENOULT, Daniel. " Les nouvelles possibilités techniques: Le triomphe de la mécanique ». CHARTIER, Roger et MARTIN Henri-Jean. **Histoire de l'édition française, les temps de éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque**. Paris : Fayard, 1990.

³¹ A formação dos trabalhadores da área acontecia em meio a um estágio nas empresas e no final do século XIX foram criadas escolas públicas, associações profissionais e escolas privadas para a formação destes profissionais. RENOULT, op.cit.

onde poderiam ocupar espaços maiores e pagar menos impostos. Isto foi o que aconteceu com a *Léopold et Cie*, quando mudou seu ateliê industrial para Saint Denis e deixou apenas o escritório no centro de Paris.

Verger cita em *La Litho de mon père*, os principais concorrentes da empresa do pai, como o *Editeur-Imprimeur Champenois* (Paris) e o *Sirven* (Toulouse). Estas empresas que concorriam no mercado da publicidade, principalmente a *Champenois*, eram rivais que se aplicavam na qualidade da impressão e dos artistas que representavam e contratavam. Fernand Champenois era um dos mais importantes proprietários de gráfica na França, no período entre 1880 e 1920. Sua empresa produzia, em grande maioria, trabalhos do artista tcheco Alfons Maria Mucha (1860-1939), considerado um dos maiores representantes da *Art Nouveau*. Os cartazes e cartões-postais de Mucha sempre exibiam em sua composição lindas mulheres, ornamentos, arabescos e temas florais. Entre os clientes de Champenois, cujas campanhas muitas vezes eram desenvolvidas por Mucha, encontram-se *Lefèvre Utile (LU)*, *Felix Potin*, *Dubonnet*, *Suchard*, *Nestlé* e *Van Houten*.

Figura 3. Propaganda da Champenois

Figura 4. Impresso realizado pela Sirven

Se observarmos outras grandes gráficas de diferentes áreas do início do século XX, como a *Berger-Levrault*, *Danel* e *Mane*, poderemos ter uma noção mais ampliada de seu funcionamento. O processo de impressão era composto por setores diferentes como: fundição, preparação do papel, composição, elaboração do clichê, fotogravura, litogravura, impressão e encadernação. Estas indústrias estavam instaladas em áreas de construção de grande proporção como era o caso da gráfica *Mane* que ocupava 20.000 metros quadrados (2 hectares) com a capacidade para produzir 15.000 exemplares de jornal, empregando 1.000 pessoas em 1900³².

No início do século XX, o mercado entra em franca expansão e as gráficas passaram a trocar os processos manuais de impressão pelos mecânicos e industriais. Uma composição manual poderia gerar em 1895, por volta de 1.500 caracteres/hora, enquanto que a Linotipo (1884) conseguia render de 4.000 a 6.000, sendo que a qualidade da impressão também melhorou.

Os diferentes setores da atividade de impressão utilizavam distintos processos como, por exemplo, a produção de livros que depois de 1918 passou a ser feita por processos mecânicos. Como a estética produzida pela máquina não era aceita, o setor guardou preferência pela composição a mão. Por volta de 1890, a área de publicidade utilizava processos tradicionais como o da gravura sobre madeira e o da litografia. Devido ao crescimento do setor e à possibilidade do uso da fotografia nos impressos e publicações, estes processos mudam seu sistema para a fotogravura com o intuito de atender às demandas de qualidade e rapidez daquele momento. Na imprensa foi a fotogravura tipográfica que permitiu o uso em grande quantidade da fotografia, tornando-se o meio principal de ilustração, dispensando desta forma o uso da gravura sobre madeira.

O desenvolvimento de novos métodos aplicados à indústria gráfica, principalmente os fotomecânicos, acompanhavam os progressos na área da fotografia. As emulsões fotográficas (1870) e a *trame croisée* possibilitaram tanto a reprodução dos semi-tons (e não só o branco e o preto) como a tricromia para a fotogravura e depois para a similigravura, a heliogravura e o offset. O colódio bromure de prata (placas úmidas) e a

³² Ver RENOULT, op.cit.

gelatina-bromure de prata (placas secas) usados na fotografia foram também utilizados na similitravura, gerando melhor qualidade e os semi-tons *degrades*, além de uma maior rapidez para a cópia da imagem sobre o zinco. Estes processos também incentivaram pesquisas para o aperfeiçoamento dos papéis de impressão.

Em 1896, segundo as estatísticas do *Office du travail*, a litografia representava por volta de 25% da atividade das indústrias gráficas no departamento de La Seine. Eram ateliês especializados que empregavam em média 10 pessoas, mas que em certos casos passava de 50 pessoas. A litografia era na época um verdadeiro mercado comercial, compreendendo as impressões sobre papel (impressos comerciais, etiquetas, cartazes, álbuns de imagens) assim como as impressões sobre metal destinadas à fabricação de embalagens³³.

Os principais clientes da empresa de Léopold, citados por Pierre Verger, eram o *St. Raphael Quinquina e Dubonnet*³⁴, assim como os cafés *Caïfa* e *Debray*. A técnica utilizada pela marca *L.V. et Cie*, para cartões postais, era a *Aquaphoto*. Este era o nome dado ao método utilizado em cartões postais cujas imagens monocromáticas seriam coloridas. Não era a rigor uma técnica de impressão, mas um procedimento que consistia em aplicar cores aquareladas em uma fotografia impressa. Isto poderia ser feito manualmente ou mecanicamente³⁵.

No início, a confecção de cartões-postais³⁶ era feita através de técnicas que tornavam a sua produção de alto custo, como a ponta-seca, o buril e a litografia. Com o

³³ Esta aplicação foi a origem do offset na Inglaterra e na França.

³⁴ Vinho servido de aperitivo criado em 1846 por Joseph Dubonnet.

³⁵ Informação encontrada no *Dictionnaire de la cartophilie francophone*.

³⁶ O cartão-postal teve sua origem na segunda metade do século XIX e seu uso foi iniciado em 1869 através da sugestão do austríaco Emmanuel Hermann (1839-1920). Outra versão menos utilizada narra que este início deu-se graças às iniciativas, em 1865, de um funcionário do correio alemão chamado Heinrich Von Stephan (1831-1879). O intuito, nos dois projetos, era o de criar uma forma de correspondência simples e breve através de cartões abertos, sem o uso de envelopes. O sucesso foi tão grande que depois de três meses do início de sua comercialização após a sugestão de Hermann, o número de cartões vendidos chegou a 2.926.102 (no império austro-húngaro). Como os cartões seguiam abertos eles poderiam ser lidos por qualquer pessoa e para tanto convencionou-se que assim como as cartas eles também deveriam estar sob a proteção do princípio de inviolabilidade. Desta forma os carteiros e funcionários do correio deveriam guardar segredo do conteúdo dos cartões. Seu surgimento também se deu em função de alguns acontecimentos que favoreceram o seu bom funcionamento: a reforma do sistema postal inglês alterou uma série de regras (o cálculo do preço e a forma de pagamento) e a expansão dos meios de transporte nascidos na Revolução Industrial - o trem e o navio a vapor, os quais permitiam grandes deslocamentos e maior rapidez. A melhora deu-se devido ao surgimento de outros meios mais modernos como dirigíveis para passageiros, aviões comerciais e automóveis. O cartão era um meio de comunicação importante num

passar do tempo e o avanço dos processos de reprodução de imagens derivadas da fotografia, especialmente a fotolitogravura, a fototipia, e a cromofototipia, a qualidade gráfica aumentou, foi possível ampliar o número das tiragens e diminuir os custos, contribuindo para a sua popularização³⁷.

O cartão-postal era então muito utilizado para mensagens em datas comemorativas, como Natal, aniversário e casamento, mas também como meio de publicidade (*carte-réclame*)³⁸. Além disto ele também era aproveitado como uma espécie de pequeno jornal, difundindo assuntos diversos. As grandes exposições nacionais e internacionais do século XIX foram divulgadas através dos cartões-postais³⁹.

O período de grande sucesso de vendas dos mesmos na França se deu entre 1890 e 1920⁴⁰. Entre 1870 e 1871, na Inglaterra, foram vendidos 76 milhões de cartões-postais e em 1873 nos EUA foram vendidos 2 milhões por semana⁴¹.

período em que era difícil o uso de telegramas e o telefone ainda não era comum na maioria das casas. VASQUES, Pedro Karp & JUNIOR, Rubens Fernandes. **Postaes do Brazil 1893-1930**. Rio de Janeiro: Metalivros.

³⁷ SCHAPOCHNIK, Nelson. “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. In SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. III.

³⁸ No início da edição dos cartões-postais, a parte da frente era destinada ao endereço e ocupava toda a sua superfície. Por volta de 1890, a imagem foi ocupando uma área cada vez maior de uma das faces e para a escrita da mensagem era deixado uma pequena parte em branco. Mas logo as imagens foram ampliadas até ocuparem toda a superfície de um dos lados e a mensagem foi para a face do endereçamento ou então escrevia-se direto em cima da imagem. O selo, em um primeiro momento, era colado em cima da imagem e depois em 1906 foi autorizada a mudança de local para a parte de trás do cartão. Foi em 1902 que o verso do cartão foi dividido em duas partes: uma para a escrita da mensagem (esquerda) e a outra para o endereço (direita) e o selo era posicionado no canto superior direito.

³⁹ O cartão mais famoso deste tipo foi o editado pela *Société de la Tour Eiffel*, cuja imagem representava a Torre Eiffel inaugurada em 1889 por ocasião da Exposição Universal de Paris. Foram vendidos e expedidos 300.000 mil exemplares em guichês instalados nos três andares da própria Torre. Ele servia como comprovação de que a pessoa além de vê-la havia também subido nesse monumento, considerado como uma novidade espetacular. Para a Exposição Universal de Paris de 1900 foram editados por instituições oficiais ou independentes muitos cartões diferentes divulgando o evento, considerado o maior da época. Mas o número de cartões não ultrapassou o da exposição de 1889. Vale também a pena mencionar a divulgação do naufrágio do *Titanic*, o processo do *Affaire Dreyfus*, a coleção do jornal *The Daily Mail* sobre a Primeira Guerra Mundial centrados nas novidades tecnológicas (canhões de longo alcance, metralhadoras etc...) da Primeira Guerra Mundial.

⁴⁰ Na França o cartão-postal foi utilizado pela primeira vez durante os conflitos na cidade de Estrasburgo em 1870 e logo em seguida no cerco à cidade de Paris. Medindo 11x7 centímetros e pesando no máximo 3 gramas, o cartão era usado pelas pessoas que estavam nos combates, para se comunicarem com seus parentes e desta maneira demonstrarem que ainda estavam vivos. Entre os anos de 1905 e 1906 foram produzidos na França cerca de seiscentos milhões de cartões-postais. VASQUES, Pedro Karp & JUNIOR, Rubens Fernandes op.cit.

⁴¹ VASQUES, Pedro Karp & JUNIOR, Rubens Fernandes op.cit.

Os cartões publicitários, neste período onde as imagens eram poucas na imprensa e de alto custo, tornaram-se um excelente meio de difusão de publicidade. Este tipo de veículo de propaganda teve seu início com os *trade cards* (século XVII) dos ingleses, cujos cartões eram simples, nos quais os comerciantes escreviam o nome, endereço e indicações de como chegar ao estabelecimento. Depois de certo tempo os cartões eram publicados com pequenas vinhetas ilustrando a natureza dos serviços oferecidos. Estes cartões foram um dos primeiros a veicular imagens de prédios, monumentos e cenas urbanas. Pode-se dizer que este tipo de cartão (*carte-réclame* na França) foi um dos inícios da publicidade moderna.

Os cartões-postais produzidos pela *Léopold Verger et Cie* são encontrados em grande número, ao contrário dos cartazes que são raros.

Figura 5 Cartão Postal para propaganda, *Aquaphoto*, sem data. Bibliothèque Fourny (Paris)
Fotógrafo Eugène Pirou

Figura 6. Cartão Postal para propaganda, *Aquaphoto*, sem data. Bibliothèque Fourny (Paris)
Fotógrafo Henri Manuel

Podemos observar nestes dois cartões a técnica da *Aquaphoto*, em que a imagem da esquerda foi captada pelo fotógrafo Eugène Pirou e a da direita por Henri Manuel. A

coloração, onde preponderam os tons de azul e vermelho, e a composição da imagem com os militares centralizados no quadro, mas com o corpo e o olhar ligeiramente voltados para a direita, são bem semelhantes e trazem generais que participaram da Primeira Guerra Mundial: Maurice Paul Emmanuel Sarrail (1856-1929), socialista, comandou a Terceira Armada em Ardenne e Louis Ernest Maud'huy (1857-1921). Elas foram produzidas em Paris provavelmente depois de 1918, após o término dos conflitos. É possível encontrar várias imagens destes e de outros generais, captadas por diferentes fotógrafos e impressas por variadas gráficas. Algumas vezes as imagens dos generais apareciam, coloridas ou em preto e branco, sem nenhuma propaganda de produtos. Mas nestes casos o editor utilizou imagens heróicas para vender uma bebida servida para aperitivo. Outras celebridades como atrizes de teatro, políticos, atletas, músicos, escritores e exploradores também podiam ser utilizadas para a venda de produtos.

Durante a guerra não houve redução da edição dos cartões, mas uma priorização do enfoque, passando a produzir imagens e conteúdos com temas nacionalistas e patrióticos. Desta forma, no período entre 1914 e 1918, foram impressas as séries regionais, artilharia, cavalaria, caçadores, cenas variadas e também combates de guerra e generais. Outros ainda traziam imagens sobre as zonas turísticas na França, Argélia, Bélgica, Marrocos e Tunísia. Depois da Primeira Guerra Mundial, iniciou-se um período de declínio.

Figura 7. Cartão postal, *Aquaphoto*, sem data. Bibliothèque Fourney (Paris).

Algumas vezes os cartões vinham com uma espécie de bandeira da França, como pode ser observado no canto inferior esquerdo da imagem acima, e com dizeres em inglês, o que pode indicar que seus cartões estavam sendo exportados para países de língua inglesa.

Figura 8. Cartão Postal para propaganda (*Carte-réclame*), *Aquaphoto*, 1914-1915. Dubonnet. Bibliothèque Fournery (Paris).

Figura 9. Cartão Postal para propaganda (*Carte-réclame*), *Aquaphoto*, 1914-1915. Dubonnet. Bibliothèque Fournery (Paris).

Aqui as imagens da guerra impressas em cromolitografia, também são utilizadas para a venda de um produto, no caso, do aperitivo Dubonnet.

Os clientes da *L. V. et Cie* lançavam no mercado produtos bem conhecidos na época. O “*Le Planteur de Caïffa*” (1900-1940) tinha escritórios e lojas no 14º *arrondissement* em Paris e sua fábrica era em *Malakof* e *Vanves*, possuindo também depósitos em vários lugares da França. Esta indústria desenvolveu um processo diferenciado de fazer circular suas mercadorias, colocando vendedores que recebiam um salário fixo e ganhavam ainda uma porcentagem sobre as vendas. Os vendedores usavam uniformes e levavam as mercadorias em uma espécie de “carrinho” montado em três rodas. A maior parte das vendas eram direcionadas à zona rural e os vendedores levavam

em seus carrinhos não somente o café, mas também outros produtos como açúcar e materiais de papelaria.

Foram também encontrados durante a pesquisa cartões postais com a marca dos estabelecimentos de Léopold Verger com propaganda no ramo da moda como *Maison Henri Esdras*, *E. Brassart*, *Soieries Confections pour Dames*, *A la ville de Paris (mode et confection)*, *Modes Tourneur*, *Chaussures Eureka*, *Le Gaulois* e *Bretelles Gallia*.

Figura 10.Établissements Bergougnan, *Aquaphoto*, sem data.

Bibliothèque Fournay (Paris).

Figura 11. Modes Tourneur, *Aquaphoto*, sem data.

Bibliothèque Fournay (Paris).

Este cartão de propaganda para a empresa *Bergougnan* (esquerda) foi produzido pelo desenhista da empresa de sobrenome Sala e a marca da impressão é de *Verger Frères et Cie*.

Muitas vezes os cartões tinham também em forma de desenhos, temas satíricos, ou uma sequência de cenas com diálogos.

Figura 12. Chaussures Eureka, Aquaphoto, sem data.
Bibliothèque Fourney (Paris).

Outra forma muito utilizada pelo pai de Pierre Verger para os cartões-postais de propaganda era a utilização de uma imagem fotográfica com a aplicação de bordas desenhadas, produzindo um efeito de moldura.

Figura 13. A La ville de Paris.
Bibliothèque Fourney (Paris).

Figura 14. Cartão Postal de propaganda
Bibliothèque Fourney (Paris).

Segundo o *Dictionnaire de Cartophilie*, Léopold Verger aparecia em alguns cartões-postais da primeira década do século XX associado a um fotógrafo chamado L. Fourquaux e a marca deste trabalho era *L.F. et V. Paris*. Os cartões localizados desta marca são da região dos Alpes.

Uma das partes mais interessantes do trabalho de Léopold e que envolvia alguns fotógrafos da época eram os cartões com temas turísticos de diferentes regiões da França. Alguns destes cartões traziam paisagens, monumentos históricos e arquiteturais, outros estampavam cenas cotidianas de trabalho ou lazer, como por exemplo, um banho de mar. Outros cartões traziam o dia-a-dia nas ruas das cidades, como nos mercados e áreas portuárias.

Este tipo de imagem, uma espécie de fotografia documental, tem características muito próximas ao trabalho que Pierre desenvolveu anos depois, com outros fins.

Figura 15. Cartão Postal. Scene de bain. *Aquaphoto*, sem data.

Figura 16. Cartão Postal. Marseille. Quais Du vieux port. Aquaphoto, 1908.
Musée Nationale des Arts et traditions populaires.

Figura 17. Cartão Postal. Vichy. Labourage aux environs. Aquaphoto, antes de 1903.
Musée Nationale des Arts et traditions populaires.

Léopold Verger possuía colaboradores em sua empresa, artistas de várias áreas para executarem os projetos e trabalhos de encomenda. Esta equipe contava com alguns desenhistas (não sabemos se eram contratados ou independentes), como Edouard Elzingre, Louis Hingre, Romberg e Sala e também fotógrafos como Henri Manuel, Pierre Petit, Eugène Pirou e os irmãos Seeberger.

Alguns dos pintores possuíam formações diversificadas e eram conhecidos no mercado da época. Edouard Elzingre (1880 – 1966) frequentou a *Académie Julien* e a *Académie des Beaux-Arts* em Paris (1899 – 1903), trabalhou na cidade como ilustrador até 1906, quando se mudou para a Suíça. Louis Théophile Hingre (1832 – 1911) era francês e trabalhava como pintor, escultor, ilustrador e produzia cartazes.

Os fotógrafos também eram bem conhecidos e tinham seus próprios ateliês.

Eugène Pirou (1841-1909), por exemplo, era dono de três ateliês em Paris e também era realizador de filmes. Pirou é considerado como um dos pioneiros do cinema francês. Apresentava as suas produções com um projetor no *Café de la Paix*, o que, segundo consta, colocava-o em concorrência com os irmãos Lumières. Ficou conhecido por suas filmagens da visita do Tsar Nicolas II em Paris em outubro de 1896 e também por seus filmes eróticos com cenas de striptease, como “Le coucher de la Mariée” (1896), considerado pela história do cinema como o primeiro filme do gênero.

Pierre Petit (1832 – 1909), pintor e fotógrafo francês nascido na região de Provence (Aups), ficou conhecido por suas fotografias do clero e também como o fotógrafo “da presidência e dos ministérios”. Em 1865 ele criou um modelo de cartão de visita com o intuito de tornar a fotografia acessível ao grande público. Fotografou a Exposição Universal de 1867, a construção da Estátua da Liberdade em 1871. Em 1880, faz a impressão de fotografias em relevo⁴². Este fotógrafo também produzia as fotografias de turma do Liceu Janson de Sailly, onde Pierre Verger depois veio a estudar. Pierre Petit veio para o Brasil e há no acervo do Museu Imperial imagens deste fotógrafo.

⁴² In Dictionnaire de la Photo, 1996, Larousse, Paris.

Figura 18. Fotografia de turma de classe do Lycée Janson de Sailly. Sem data.

Henri Manuel (1874 – 1945) possuía um estúdio em Paris, inaugurado em 1900. Este fotógrafo, especializado em retratos, em 1910 criou uma agência para comercializar suas fotografias: *L'Agence universelle de reportage Henri Manuel*. O estúdio fazia muito sucesso e era freqüentado por pessoas famosas como Auguste Rodin. As suas fotografias, na grande maioria, eram sobre Paris e seu acervo contém por volta de 400 000 imagens que são importantes documentos da época. Ele estabeleceu uma intensa colaboração com a imprensa, tanto através de seus retratos, como também com suas imagens para moda e publicidade. Foi o fotógrafo oficial do governo de 1914 até 1944.

Os irmãos Seeberger, Jules (1872-1946), Louis (1874-1946) e Henri (1876-1956) chegaram a Paris em 1890. Começaram como fotógrafos amadores e ganharam o concurso organizado pela prefeitura de Paris organizava entre 1904-1907. Léopold Verger pede a Jules, também pintor, que fizesse uma série de fotografias sobre a França. Os irmãos realizam este trabalho em três anos e em 1906 as imagens começam a ser publicadas em cartões postais publicados por *L.V. et Cie* (entre outros). Por volta de 1909, os irmãos começam a fotografar o mundo da moda.

A fotografia neste período estava passando por transformações que ficariam marcadas em sua história.

No final da década de 1880 houve um refinamento dos aparelhos e do processo de produção de imagem fotográfica, oferecendo uma simplificação no manuseio das máquinas e facilitando que mais interessados pudessem se tornar fotógrafos (amadores ou profissionais).

Como consequência, foram desenvolvidos em relação à fotografia, novos produtos, aparelhos mais modernos, técnicas mais apuradas. Isto resultou também numa mudança na qualidade das imagens, na sua recepção e nos temas fotografáveis, o que aumentou em muito o número de imagens produzidas e o acesso às informações, alterando a visão e a percepção da realidade.

Em 1888, a Kodak lançou uma câmera pequena, portátil, com foco fixo cujo operador deveria apenas apertar o botão. Esta câmera popularizou a fotografia, sendo que seus adeptos eram de gêneros (começou a crescer o número de mulheres fotógrafas) e classes diferentes. As pessoas começaram a produzir imagens de eventos do cotidiano das ruas das cidades, de vários ângulos diferentes, resultando em um tipo de fotografia chamada documental. Muitas destas imagens permaneceram anônimas e foram usadas para cartões-postais, entre outros fins. Desta situação iniciou-se uma oposição entre as fotos chamadas pictorialistas e as documentais da vida cotidiana.

Com o desenrolar deste processo, por volta de 1890, mais mudanças aconteceram com o desenvolvimento da emulsão gelatinosa que poderia substituir o colódio. Ela foi utilizada primeiro em chapas de vidro e depois em filme flexível, possibilitando mais qualidade ainda para a utilização da fotografia, pois o material era mais fácil de ser usado e mais sensível à luz, o que proporcionava um menor tempo de exposição.

Nesta década, as imagens do cotidiano das cidades começaram a interessar também os estúdios (individuais ou comerciais) justamente para usá-las em cartões postais e em revistas, o que impulsionou mais ainda a documentação visual na época.

Na história da fotografia os temas ligados ao mundo social estiveram presentes desde o seu surgimento. No início, as imagens se referiam principalmente ao mundo do trabalho, mas a intenção dos fotógrafos ao captarem estas imagens não era a de tecer uma crítica àquela situação, mas estavam mais preocupados com a prática da fotografia.

Depois de 1880, esta postura sofreu modificações devido aos avanços dos aparelhos que se tornaram menores e de fácil manuseio. A partir de então cresceu o interesse, em diversos países, pelas cenas de rua e pelos problemas sociais decorrentes neste período, principalmente, do processo de industrialização.

Koenig⁴³ aponta três maneiras de realizar a fotografia “social”. A primeira é a que o autor chama de “documentação fotográfica”⁴⁴, a qual era ligada à antropologia ou à história regional e preocupada com o risco de extinção de algumas “realidades sociais”. Estas imagens geralmente eram captadas com aparelhos de grande formato que utilizavam o colódio e a preocupação dos fotógrafos tinha um perfil “enciclopédico”, “museológico” com intenção de conservação. Outra maneira de se produzir estas imagens, oposta a documentação sistemática, era a que o fotógrafo primava pela sua discrição⁴⁵, pois o aparelho fotográfico, de pequeno porte, ficava escondido e assim o fotógrafo poderia captar a cena em sua “realidade” em sua espontaneidade, sem poses. Esta linha de atuação estava em sintonia com o naturalismo artístico do final do século XIX e ficava entre a fotografia de “gênero” e o “fotojornalismo engajado” (que no início eram reportagens de viagem e de guerra). A terceira forma de captar as imagens era a fotografia de “denúncia social”⁴⁶ que se concentrava nas injustiças sociais.

Segundo Rosenblum, um exemplo deste tipo de trabalho foi feito em Paris por Louis Vert, Paul Géniaux e os irmãos Seeberger. Mas a mais intensa documentação da cidade de Paris foi feita por Eugène Atget (1857-1927), que lançou-se neste campo antes de 1900.

Atget fazia este trabalho por encomenda para profissionais das mais diversas áreas, como arquitetos, decoradores, pintores e escultores. O fotógrafo tinha a intenção de

⁴³ KOENIG, Thilo. « Voyage de l'autre côté. L'enquête sociale. » In FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**, Paris : Bordas, 1994.

⁴⁴ Podemos exemplificar este tipo de fotografia por meio de trabalhos, na Inglaterra, como o de Thomas Annan (1829-1887) que em 1877 documentou através de imagens alguns bairros que estavam prestes a desaparecer em uma cidade da Escócia. Ele se concentrou nas casas, nas pessoas e nas crianças. John Thomson (1837-1921) também se dedicou a este tipo de documentação da vida cotidiana ao começar a fotografar cenas de rua e publicou com Adolphe Smith em 1877-1878 “Street life in London”. Henry Mayhew publicou a partir de 1851 “London Labour and London Poor”, estudos sociológicos ilustrados com desenhos e gravuras realizadas a partir de um daguerreótipo. Em 1897 foi fundada a *National Photographic Record Association* que tinha como objetivo registrar “as faces, os costumes, os lugares e as paisagens”. Esta associação estava ligada à proteção do patrimônio nacional e John Benjamin Stone (1838-1914), outro representante desta linha de atuação, estava na sua fundação. Edward Curtis (1868-1952) nos EUA também atuava deste modo.

⁴⁵ Nesta linha de atuação temos como exemplo o trabalho do inglês Joseph Byron (1846-1922) que realizou com seu filho Percy nos EUA, entre 1890 e 1910 uma série de fotos sobre Nova Iorque.

⁴⁶ Estas imagens podem ser demonstradas através dos trabalhos realizados por jornalistas como Frances Benjamin Johnston (1864-1952), Lewis Wickes Hine e Jacob August Riis (1849-1914). Este último publicou “How the Other Half Lives” em 1890 e que se tornou um ponto importante para a história da fotografia de denúncia social e da sociologia. Riis documentou nos EUA favelas, grupos de imigrantes que viviam em condições muito precárias, quase como escravos. Suas imagens chocavam a população, mas isto ajudou na elaboração de leis referentes a educação, moradia e trabalho.

registrar uma Paris que a tecnologia moderna estava modificando. Muitas imagens desta época tinham um caráter nacionalista e havia uma distinção entre profissional e amador e entre artístico e documental.

A tradição da fotografia documental seguiu nos anos 1920/30 e contava com fotógrafos renomados como Berenice Abbot, Brassai, André Kertész, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans e depois Robert Frank, Garry Winogrand, Lee Friedlander, entre outros⁴⁷.

Com todos os progressos que impulsionaram a utilização da fotografia, no final do século XIX, foram desenvolvidos muitos aparatos que possibilitaram um maior controle do fotógrafo sobre a produção das imagens tanto no que diz respeito às máquinas fotográficas e seus acessórios (lentes, flash) como também na fixação das imagens com os novos papéis.

Este avanço em relação à fotografia começou a ficar mais intenso no final do século XIX, em função da industrialização e da percepção de que a fotografia poderia ser usada para pesquisas científicas.

Pierre Verger trabalhou durante algum tempo na gráfica do pai, que após o falecimento deste, em 1915, passou a ser dirigida por três tios. O fotógrafo começou sua participação nos negócios em 1920 e em 1922 saiu do trabalho para fazer o serviço militar⁴⁸, retornando à empresa dezoito meses mais tarde, em 1924. A empresa funcionou até 1927, quando entrou em processo de falência.

Pierre Verger através de seu pai e de seu trabalho na empresa familiar de alguma forma entrou em contato com o mundo da produção de imagens. Além disto, também podemos supor que foi através dos negócios de seu pai que ele começou a conhecer as pessoas que atuavam na área.

⁴⁷ NESBIT, Molly. « Le photographe et l'histoire. Eugène Atget. » In FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**, Paris : Bordas, 1994.

⁴⁸ Quando vai para o exército, achava que iria conviver com pessoas diferentes de seu meio, mas quando chega, encontra seus companheiros do Liceu Janson de Sailly (os burgueses dos quais não gostava).

Álbum de família

(...) parce qu'il retient de son passé les configurations de son unité présente : c'est pourquoi il n'est rien qui soit plus décent, plus rassurant et plus édifiant qu'un album de famille. (Pierre Bourdieu in Un art moyen, Paris: Les Editions de Minuit, 1965)

Pierre Verger cresceu em uma família voltada para o mundo dos negócios e tudo que estivesse em jogo para se alcançar a notoriedade nesta área, certamente era levado em conta pela família. Este grupo social deveria administrar, além do bem-estar de seus integrantes e a implantação dos negócios, também as regras e etiquetas sociais de pertencimento de classe, as quais, por sua vez, reverteriam em benefícios palpáveis. Esta era uma maneira de garantir, através da expansão do capital social alcançada nos contatos informais travados no trânsito em ocasiões festivas, nos camarotes da Ópera, nas associações e nos salões, o bom encaminhamento da empresa para o sucesso e a manutenção do *status* burguês, obtidos por meio de arranjos comerciais, da ampliação da clientela e dos privilégios alcançados nestes contatos.

Figura 19. Família de Pierre Verger, sem data.
Revista da Bahia, nº 18, setembro/novembro de 1990.

O “álbum” da família Verger é formado por apenas 3 imagens. Segundo os relatos de Pierre Verger, seu arquivo pessoal com documentos e fotografias desapareceu durante a Segunda Guerra Mundial.

No âmbito familiar, muitas vezes, a fotografia tem a função de tornar solene e de eternizar os grandes momentos da vida, assim como a de reforçar a integração do grupo reafirmando o sentimento que ela tem dela mesma e de sua unidade. Nas festas ou reuniões, momentos importantes na vida social do grupo, a fotografia é um meio de perpetuar e de reafirmar a união entre seus componentes. A fotografia acaba por reproduzir a imagem que o grupo faz de sua integração⁴⁹.

Os homens, mulheres e crianças representados nesta imagem são membros da família Verger através de diferentes tipos de relação, como filiação, casamento e lateralidade (irmãos)⁵⁰. O posicionamento na imagem dos integrantes do grupo pertencentes à burguesia parisiense, diz respeito não somente a uma pose para esta fotografia que irá eternizar a integração do grupo familiar, mas fala também de relações sociais que se inserem em uma experiência específica e datada.

A família durante a *Belle Époque* na França fazia parte do funcionamento da sociedade e da economia e localizava-se entre o mundo público e o privado, onde cada elemento tinha seu papel bem definido. A família, além de fazer funcionar o sistema econômico, também era uma rede de pessoas portadoras de um nome e de uma herança “patrimonial e simbólica”⁵¹. O mundo da família era fechado e de circulação restrita (bairro, casa e casa de campo) e através dela perpetuavam-se os códigos tradicionais de distinção.

⁴⁹ BOURDIEU, Pierre, **Un arte moyen**, Paris: Les Editions de Minuit, 1965.

⁵⁰ Para observar a imagem com a legenda completa ver ANEXO 1.

⁵¹ PERROT, Michelle et MARTIN-FUGIER, Anne, “Os atores”, in ARIES, Philippe & DUBY, Georges. **História da vida privada Da Revolução Francesa a Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, vol. IV.

Os homens posicionados em pé ao fundo, em segundo plano na imagem, são os irmãos Verger, colocados lado à lado e, de forma mais distante, o cunhado juntamente com suas filhas. Símbolos do mundo externo da casa, focalizados sempre no trabalho e na produção de renda para o conforto familiar, permaneciam quase todo tempo na rua. Para o burguês o trabalho possuía um valor muito diferenciado frente ao aristocrata, pois a importância do trabalho estava no fato de poder ascender na carreira mediante seu próprio esforço o que aumentaria também o seu capital. Os valores predominantes em relação ao trabalho para um burguês seriam o esforço para se chegar aonde quisesse e com muito ganho de dinheiro também. Os que experimentavam as especulações na Bolsa de Valores conseguiam enriquecer mais ainda ou perdiam tudo de uma vez.

Portadores de certa superioridade jurídica⁵² e social em relação às mulheres e de regras morais edificantes, vestiam-se para estas ocasiões com discrição e distinção de modo a comprovar, sem exageros, o seu sucesso nos negócios: trajes escuros e sóbrios, camisas claras, adornadas com a gravata borboleta e ostentando com orgulho seus espessos bigodes. Os aristocratas abusavam da elegância, muitas vezes excessiva e o burguês preocupava-se com a dignidade e correção de sua vestimenta. Desta maneira o burguês distinguia-se dos trajes do povo e correspondia às exigências impostas pelos princípios norteadores da etiqueta de classe. Determinavam ainda as regras morais e de educação da casa, respeitando as tradições e distinções sociais de classe. Deveriam zelar pelos negócios e driblar as incertezas do mundo econômico e as concorrências. A postura do homem era voltada para a rua e o trabalho árduo, e dentro da casa na distribuição espacial, o pai era a figura central: era dono da biblioteca, do escritório, da sala de bilhar e do *fumoir*.

⁵² O código civil no século XIX estabelecia a superioridade da figura masculina objetivada na figura do pai e do marido, em detrimento da mãe e esposa. O artigo 23 dizia: “o marido deve proteção à sua esposa e a mulher obediência ao marido”. Mas no século XIX o direito aos poucos vai retirando as prerrogativas paternas, ao reconhecer a capacidade das esposas, o divórcio, as separações físicas, entre outras. Havia uma série de restrições direcionadas à mulher. Elas não podiam ser membros de um conselho de família e não podiam testemunhar em tribunais. A mulher adúltera poderia ser punida com pena de morte e se ela abandonasse a sua casa poderia ser forçada a voltar. Somente por volta de 1907 esta situação começa a se modificar. PERROT, Michelle, “Figuras e papéis”, in ARIES, Philippe & DUBY, Georges. **História da vida privada Da Revolução Francesa a Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, vol. IV, pág. 121.

O bom funcionamento desta família, unida pelos laços de afetividade eternizados na fotografia aqui apresentada, dependia da atuação de seus integrantes, cada um com papéis bem definidos. A união desta família era necessária também para o sucesso dos negócios. Assim vê-se na fotografia os irmãos Leon, Léopold e Hermann Verger, provavelmente os componentes principais da empresa cujo nome passou de *Léopold Verger et Frères*, *Verger et Frères* para *Léopold Verger et Cie*.

Nas biografias consta que após a morte de Léopold Verger, a empresa passa a ser administrada por três tios de Pierre Verger. Nesta fotografia está ausente um destes irmãos de Léopold que pode ser o que está captando esta imagem.

Em *La Litho de Mon Père*⁵³, Pierre Verger caracteriza seu pai Léopold, como um homem profundamente dedicado ao trabalho e envolvido com os problemas diários de sua empresa, fato este que restringia a sua convivência com a família. Ele era um homem ambicioso e valorizava demasiadamente a etiqueta e as relações sociais em nome das facilidades que estas poderiam proporcionar para o sucesso dos negócios. Nas relações interpessoais ele sabia impor os seus valores. Era *convencional, distante e intransigente*, praticava esgrima e tinha receio das pessoas que não conhecia. Sempre trajava-se com elegância, uma vez que acreditava que a sua aparência influenciaria também nas relações sociais e nos negócios⁵⁴.

Distribuídos pelo salão em semi-círculo, misturados com as mulheres mais novas (com exceção de Bella Verger, em pé à esquerda da imagem), os homens parecem escotar e proteger o que está posicionado no centro deste círculo, em primeiro plano na

⁵³ VERGER, Pierre, « La Litho de Mon Père: ou quelques souvenirs sur Léopold Verger et les Établissement L.V. et Co (1880-1925 env.) » in *Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique*, fascículo 333. Paris: Le Vieux Papier, jul. 1994, p. 476-479.

⁵⁴ NÓBREGA e ECHEVERRIA, op.cit.

imagem: as mulheres mais velhas – algumas delas suas esposas, outras suas irmãs - junto com as crianças, as quais darão continuidade ao legado familiar.

As irmãs Verger posicionadas à esquerda da imagem com as mãos cruzadas são Malvana⁵⁵, Celine e Anna, a mais velha. As irmãs Samuel, à direita, são Marie Adèle e Sarah, irmã mais velha que se casou com o irmão mais velho de Léopold Verger, Hermann.

As mulheres mais velhas, dentro do semi-círculo da fotografia, são emblemas do mundo interior da casa, centradas no bom gerenciamento do lar, administrando exemplarmente os horários e tarefas, aparecem sentadas em cadeiras, de um modo ao mesmo tempo formal e confortável, todas elegantemente trajadas, como um sinal de sua respeitabilidade, com seus vestidos também escuros e sóbrios, compridos até os pés, com as golas fechadas até o pescoço, mangas “3/4” e seus cabelos arrumados da mesma maneira: com um coque na parte de trás da cabeça.

⁵⁵ Nos manuscritos de Pierre Verger, este nome não está nítido o suficiente para uma firme conclusão a respeito deste nome.

A mãe de Pierre Verger, Marie Adèle Samuel, nasceu em 27 de junho de 1869. Segundo as biógrafas, esta *descendia de alemães por parte de pai e de portugueses por parte da mãe, Elisa Vaz*. Existiam ascendentes judeus na família Samuel e também protestantes e que “*nenhum deles havia sido batizado, porque consideravam-se livre-pensadores*”⁵⁶.

As autoras comentam que coube a Marie Adèle administrar a casa e os criados e acompanhar a educação dos filhos. Dedicava-se a obras sociais, aos concertos da Ópera e passava as férias em *Deauville* (litoral norte da França). Uma parte numerosa da família de Marie Adèle morava em Paris.

A dedicação de tempo às atividades de lazer, como a prática de esportes - tênis, alpinismo, esgrima, golfe e bicicleta - era uma outra maneira de distinção. Dentre estas atividades de lazer o destaque foi para o surgimento dos balneários: *Deauville, Biarritz, Dinard, Dieppe, Cabourg*. O conceito de férias surge na segunda metade do século XIX e caracterizava-se como um tempo dedicado às viagens e à diversão, principalmente no verão.

A divisão sexual do trabalho mantinha a mulher sem profissão, uma vez que ela não tinha acesso aos estudos. Por isso, viviam dentro de casa ocupando-se dos filhos e recebendo convidados. Ela fazia com que a vida burguesa se concretizasse na organização da casa, nos detalhes da decoração, na maneira de se portar e se vestir. Para

⁵⁶ NÓBREGA e ECHEVERRÍA, op.cit., págs. 19 e 26.

tanto, ela deveria ser auxiliada por criados domésticos, sendo uma empregada ama de leite, outra a cozinheira e haveria também uma arrumadeira⁵⁷. As atividades beneficentes eram muito bem vistas e às vezes elas eram praticadas de maneira ostentatória.

Ela exercia também com propriedade a função de manter as relações de sua família com outras famílias, através de visitas e recepções. Este ritual social poderia estabelecer laços promissores em relação aos negócios e ao encaminhamento dos filhos⁵⁸.

Uma mulher de respeito não poderia sair na rua pela manhã, pois neste período ela deveria dedicar-se inteiramente à família e, quando sobrava tempo, ela voltava-se para os seus próprios interesses como a correspondência e o piano, entre outros. A parte da tarde era dedicada às relações sociais: de três às sete eram realizadas as visitas e recepções⁵⁹. Existiam também os salões e os camarotes das óperas para continuarem a estabelecer estas relações sociais, além deste tempo de recepção e o ciclo de visitas.

O casamento representava também um “bom negócio”, uma vez que um indivíduo com diploma e fortuna poderia aumentar seu capital econômico e social através de um “bom” casamento, algo que alguém com as mesmas propriedades, permanecendo solteiro, não conseguiria. Assim, fica evidente que os planos de casamento na burguesia eram também parte das outras estratégias como a de carreira, por exemplo. Uma estratégia que proporcionava uma maior extensão da rede de relações do burguês era a entrada para entidades restritas como clubes, *sociétés savantes*, academias, associações profissionais etc. Nestes lugares de integração social era possível para as pessoas encontrarem os seus pares, consolidarem alianças e negócios, representando também uma

⁵⁷ Mesmo uma família de pequenos burgueses dispunha de uma empregada doméstica, devido a que os encargos com a mesma eram muito baixos. O gasto de uma família com seus empregados representava de 6 a 7% das despesas da casa.

⁵⁸ A mulher regularizava e organizava as atividades e os tempos da casa. Havia um manual editado em 1821 denominado “Manual da senhora do lar” (*Manuel de la maîtresse de maison*) e publicado com modificações até 1913 (*Nouveau manuel complet de la maîtresse de Maison*). Este manual foi se modificando com o passar do tempo no sentido de dar ênfase a determinados temas do mundo feminino. Aos poucos a elaboração deste manual dava ao mundo feminino uma ligação com o mundo privado, cujo cotidiano e o desejo de felicidade focalizavam-se na família e para tanto a mulher deveria saber administrar o cotidiano, obedecendo às regras, os horários e o dinheiro. MARTIN-FUGIER, Anne, “Os ritos da vida privada burguesa”, in ARIES, Philippe & DUBY, Georges. **História da vida privada Da Revolução Francesa a Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, vol. IV.

⁵⁹ Já no final do século esta atividade passa para a noite, depois das oito e meia, com a participação dos maridos. Na *Belle Époque* o tempo dedicado a recepção restringe-se somente ao horário de cinco às seis horas da tarde. MARTIN-FUGIER, op.cit.

fonte de poder social. A *franc-maçonnerie* e as associações católicas eram exemplos destes lugares.

A família regulava o orçamento e o casamento. Ela participa de momentos felizes e tristes oferecendo ao patronato as bases econômicas e as de funcionamento das empresas. Derivado do esquema familiar, fica claro que os arranjos de casamento poderiam significar a expansão dos negócios. Se os filhos fossem suficientemente capazes, o gerenciamento das empresas poderia prosperar. Na união da família estavam embutidos, além do lado material, um capital social (rede de relações), um capital simbólico (reputação), um acervo de regras e uma “hereditariedade das obrigações e virtudes” (Sartre, *L’idiot de la famille*)⁶⁰.

Pelo fato de haver na França uma baixa natalidade no final do século, caberia também à família cumprir um papel reprodutivo. Para tanto era prescrita a castidade dos meninos e das meninas, muito embora as “estripulias” masculinas fossem toleradas, até o casamento, como uma forma de garantir uma reprodução sadia, longe das doenças, as quais poderiam degenerar os sucessores.

As mulheres mais jovens da imagem fotográfica, a maioria delas filhas de um mesmo casal (Léopold Denève e Celine Verger Denève), possivelmente já em um período de transição do papel feminino na alta sociedade parisiense, misturam-se aos homens no fundo e as mais novas, com seus vestidos claros, mais curtos e cabelos soltos, ainda sem terem incorporado integralmente as regras posturais do bom comportamento, colocaram-se informalmente no chão. Jeanne a caçula posiciona suas mãos na altura dos ouvidos, tentando impedir a entrada de algum barulho que viria a seguir, provavelmente o

⁶⁰ MARTIN-FUGIER, op.cit.112, 114.

estouro das lâmpadas de iluminação do fotógrafo, uma vez que a imagem foi captada no interior da casa.

Figura 20. Pierre Verger (sentado), sua mãe e seus irmãos, Paris, 1908

Nesta imagem aparecem Marie Adèle e seus três filhos posando ao ar livre, em uma espécie de jardim. Todos vestidos e penteados da mesma maneira, se diferenciam ao posar para a foto. Jean, o mais velho em pé à esquerda, assume o papel de primeiro homem da casa depois de seu pai e coloca a mão no ombro da mãe, dando apoio e segurança, como lhe cabia fazer. Louis em pé à direita, apenas observa em seu posto entre posições importantes: a do mais velho e a do mais novo. Pierre, o caçula, encontra-se sentado, como sua mãe e fez questão de carregar para a foto, um boneco, denotando a sua pouca idade. Todos portavam um certo peso e seriedade, mas não podiam prever os trágicos acontecimentos que iriam abalar a família.

Pierre Verger e seus irmãos nasceram em Paris: Jean em 28 de maio de 1899, Louis em 29 de outubro de 1900, na casa da rua do *Faubourg- Poissonnière* e Pierre Edouard Léopold Verger nasceu em 4 de novembro de 1902 na casa da rua de *Naples*.

Louis falece com 14 anos, de uma doença indefinida em 1914 e Jean⁶¹, por quem Pierre Verger nutria uma grande admiração, após a morte do pai começa a ter uma vida “desregrada”, falecendo em 1929 (com 30 anos).

Estes seguidos falecimentos denotam uma experiência afetiva e amorosa de grande dificuldade. Todos os outros destinos masculinos da família tiveram tristes fins e foram inviabilizados. O sofrimento gerado por estas experiências fatais veio a culminar com a morte de sua mãe em 1932. Marie Adèle Samuel morreu de tuberculose em uma clínica na Suíça onde se internou para tratamento⁶². Sozinho, o único filho e único representante da família, Pierre Verger viu seu destino familiar se afunilar e em seu caminho não restavam muitas saídas.

No século XIX, o papel do filho começou a ser colocado no centro da família e tornou-se o foco afetivo, econômico e educativo do grupo doméstico.

*Como herdeiro ele é o futuro da família, sua imagem sonhada e projetada, sua forma de lutar contra o tempo e a morte*⁶³.

O filho deveria nascer em casa, no quarto do casal, pelas mãos do médico da família, único homem que deveria estar presente na cena. Ir até o hospital era para os menos providos economicamente e para as mães solteiras. Em todas as esferas da sociedade as crianças até 8 anos eram imagens “feminizadas”, pois os meninos e meninas usavam camisolões e cabelos compridos até três ou quatro anos de idade. O brinquedo era adquirido com frequência na cidade, mas no campo ele não era utilizado e nas classes mais baixas, os pais fabricavam os brinquedos. A educação nos primeiros anos cabia à mãe e, em alguns casos, até mesmo a alfabetização. Havia também um controle do corpo e das emoções, da linguagem e atividades físicas⁶⁴.

⁶¹ Segundo os biógrafos, este irmão de Verger foi personagem (Potager) do livro de Jean Fayard, denominado *Dans le monde où l'on s'abuse*, escrito em 1925. Nóbrega e Echeverria, ainda acrescentam que Jean morreu quando estava na cama com a mulher de um ministro e seu corpo foi retirado do local como se ele estivesse bêbado, para não haver escândalo.

⁶² NÓBREGA e ECHEVERRIA op.cit., pág. 33.

⁶³ PERROT, Michelle, “Figuras e papéis”, in ARIES, Philippe & DUBY, Georges. **História da vida privada Da Revolução Francesa a Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, vol. IV, pág. 146.

⁶⁴ PERROT, op.cit.

O adolescente era um indivíduo instável, tendo como característica ser ligado em viagens e mudanças e não se importar com os perigos e dificuldades. O seu ingresso na vida sexual era o ponto mais importante. A masturbação e a homossexualidade eram temas abordados pelos médicos da época, pois eram práticas que possivelmente aconteciam nos internatos.

(...) o conhecimento e a administração do sexo dos adolescentes se encontram no cerne das tarefas educativas e da ansiedade social⁶⁵.

Entre 15 e 18 anos as meninas seguiam para os internatos, onde completavam a sua formação moral e se preparavam para o casamento. Os meninos seguiam para os liceus a fim de se prepararem para o *baccalaureát*. As famílias do interior da França tinham que recorrer ao internato, mas as famílias burguesas, residentes em Paris, poderiam recorrer ao externato, fazendo assim com que a educação de seus filhos tivesse um maior controle por parte da família. O *baccalaureát* e o latim eram itens direcionados para a aprendizagem masculina. O mundo feminino na educação, girava em torno da casa e para tanto ela precisava aprender como mantê-la, como conversar com seu marido e seus convidados⁶⁶.

A revolta dos jovens naquele período, de um modo geral, tinha uma característica individual e não de grupo nem de cunho político. Esta pequena revolta individual estava dirigida à família. As normas eram muito rígidas como, por exemplo, à mesa, as crianças não deveriam se manifestar a não ser que fossem convidadas a fazê-lo.

Em um caminho “natural” dentro da sociedade burguesa algumas etapas eram marcantes: a primeira comunhão como porta de entrada para a adolescência, o *baccalaureát* (único meio de acesso à Universidade) para os meninos como início da vida voltada para o mundo exterior à casa, a busca de um casamento, passando pela fase do noivado e o serviço militar.

Os estudos secundários levavam sete anos e eram pagos e destinados às classes mais abastadas até 1930. Depois do bacharelado os meninos seguiam para a faculdade,

⁶⁵ Idem, pág. 165.

⁶⁶ A entrada das mulheres no universo da educação masculina começou a partir de 1924.

nos cursos de direito, medicina ou engenharia. Para a menina da burguesia o destino era o casamento.

Dentro da lógica burguesa em que Pierre Verger foi socializado, fazia parte do protocolo estudar em bons colégios, como o Liceu Janson de Sailly (1909-1917) e a escola Bréguet (1917-1920), de onde foi convidado a se retirar por indisciplina, não chegando a completar seus estudos. Verger também freqüentava lugares elegantes, os melhores clubes da cidade, morava em um bairro burguês, na avenida Henri Martin. Possuía um automóvel Amilcar Grand Sport e com ele apostava corrida ao redor da *Place Vendôme* (com um amigo que tinha um Buggatti), com o escapamento aberto e passando inclusive por dentro das arcadas da rua *Rivoli*.

Entre o herdeiro e o engenheiro: o “rebelde” sem diploma

Figura 21. Pierre Verger (sentado) e seus irmãos, Paris 1906

Nesta imagem os irmãos Verger posam na parte externa da casa da Av. Henri Martin, em frente a um pequeno jardim, novamente vestidos da mesma maneira, desta vez com o traje completo, incluindo o chapéu. A seriedade, ainda presente, é quebrada

com Pierre, que sentado entre seus irmãos, com os cabelos cumpridos, parece mal se equilibrar no banco onde está. O homem que os olha da varanda da casa, não é o pai, o qual provavelmente está realizando a foto. Parece ser aquela clássica imagem de primeiro dia de escola, que nesta idade, seria o curso particular, intitulado *Hattmer*, o qual freqüentaram antes de serem matriculados no *Janson de Sailly*.

A família Verger na intenção de oferecer a seus filhos uma convivência com pessoas da mesma classe social, escolheu o colégio cuja presença da alta burguesia e da aristocracia fosse predominante. Seria também uma boa oportunidade de fazer bons contatos que revertersem em clientes para os negócios.

Pierre Verger e seus irmãos estudaram, no liceu *Janson de Sailly*, que era do Estado, laico e se situava a poucos metros da casa onde a família morava, na av. *Henri Martin* no bairro “seizième” (16º).

Existiam outros estabelecimentos educacionais na época como o *Charlemagne* (para pequenos comerciantes e artesãos), o *Louis-le-Grand* (pequena e média burguesia e profissionais liberais) e o *Condorcet* (média e alta burguesia). Nestes outros colégios também era possível encontrar membros da alta burguesia e da aristocracia financeira, mas em número pequeno, enquanto que no *Janson*⁶⁷ eles ocupavam um lugar principal.

Figura 22. Pátio central, sem data.
Álbum dos arquivos do Janson de Sailly

Figura 23. Fachada, sem data.
Álbum dos arquivos do Janson de Sailly

⁶⁷ Todas as imagens referentes ao Janson de Sailly foram retiradas de um álbum encontrado nos arquivos do colégio.

Figura 24. Anfiteatro, sem data.
 Álbum dos arquivos do Janson de Saily

Figura 25. Refeitório, sem data
 Álbum dos arquivos do Janson de Saily

Figura 26. Dormitório, sem data.
 Álbum dos arquivos do Janson de Saily

Figura 27. Sala de ginástica, sem data.
 Álbum dos arquivos do Janson de Saily

Figura 28. Sala de banho, sem data.
 Álbum dos arquivos do Janson de Saily

Figura 29. Cozinha, sem data.
 Álbum dos arquivos do Janson de Saily

Através destas imagens podemos recuperar um pouco da imponência e estrutura desta escola bem preparada para receber os alunos em seus diversos departamentos, onde eles conviviam e interagiam de diferentes maneiras.

Os três irmãos estudavam no mesmo Liceu e nos livros de registros constam as datas de suas primeiras matrículas. Os dossiês dos alunos desapareceram dos arquivos⁶⁸ da escola, mas ainda restam os livros onde foram relatados os prêmios que os alunos recebiam.

É possível perceber através dos dados⁶⁹ que o desempenho escolar de Louis Verger, segundo filho a nascer na família, foi de longe o melhor entre os 3 irmãos. Louis entre 1909 e 1914 (quando se deu o seu falecimento) tinha 18 registros no livro, entre prêmios, menções e “*accessit*”. Pierre no período de 1909 até 1917 (quando se deu a sua expulsão do colégio), teve 6 registros e Jean, 2 *accessit*. Louis recebeu prêmios em todas as disciplinas, enquanto que Pierre recebeu em Cálculo (duas vezes), *Leçons des Choses*, *Récitation* (duas vezes) e Leitura.

Os alunos deste Liceu vinham também das mais variadas partes do mundo, como Bélgica, Suíça, Egito, Haiti, Peru, Argentina, México, Congo, Bolívia e até Brasil, o que o caracterizava como um liceu internacional. Existiam quatro categorias de alunos: externo, *externe-surveille*, pensionista e meio-pensionista. Os irmãos Verger não eram pensionistas pois não dormiam no liceu.

Embora nos livros do conselho de disciplina não conste a expulsão de Pierre Verger, aparece nos registros de 1913 uma anotação no item “advertências que precedem à exclusão” provavelmente para Jean Verger. Além de seu registro de matrícula para o ano escolar de 1908/1909, é apenas neste mesmo ano de 1913 que constam seus prêmios.

As categorias disciplinares do conselho eram compostas de advertência simples, advertência que precedem à exclusão, exclusões temporárias e exclusões definitivas. Os motivos apresentados para estas categorias variavam principalmente com relação ao comportamento em classe, mas algumas vezes diziam respeito à atuação como interno, no refeitório e no dormitório. Os temas de advertências referiam-se, na maioria das vezes, ao excesso de conversa, preguiça, desordem, deveres não feitos, lições não seguidas, pouca aplicação no trabalho, lerdeza, insolência e por responder com palavras mal educadas. As exclusões temporárias variavam dentro desta mesma perspectiva e chegavam mesmo ao fato do aluno haver levado para a escola o livro *Daphnis et Chloé*. As exclusões

⁶⁸ Foi preciso um período de quase 1 ano, de incansável insistência, para que fosse possível obter a devida autorização de entrada neste arquivo.

⁶⁹ Ver o Tabela de prêmios em anexo.

definitivas dependiam de quantas advertências o aluno já havia recebido. Elas poderiam ser atribuídas pelo fato do aluno ser “incorrigível”, como por alguém levar para o colégio gravuras eróticas, fazer perguntas indecentes ou acender fogo dentro da classe.

Existia um caso em que o aluno havia obtido sua primeira advertência no ano anterior e estava sendo expulso como interno, mas seria liberado para frequentar como “aluno externo livre”. Então as advertências eram contadas no histórico escolar deste aluno durante todo seu período no colégio e não durante o ano escolar.

Eu não quis estudar o latim e o grego e passo meus dias a fazer traduções do ioruba. Eu dava chutes nas canelas dos meus professores de piano – o que não daria para saber tocar, com arte, um tambor?⁷⁰

Eu nunca tomei muito a sério o que as pessoas tomavam a sério, e isso me fazia ter uma atitude irônica que desagradava aos professores. Quando eu estava no liceu, cultivava-se o desprezo pela gentilha e eu tinha mais simpatia por esse pessoal. Talvez por uma necessidade de afirmação, já que eu era o terceiro filho.⁷¹

Eu tinha uma também tendência a não me interessar por coisas que, durante minha infância, pareciam apaixonar meu círculo familiar: o roubo da Mona Lisa, a inundação de Paris em 1910, o naufrágio do Titanic, fatos tidos como sensacionais que figuravam entre as questões da Europa⁷².

Segundo Nóbrega e Echeverría, Verger sempre fez críticas muito duras à educação e à escola “por considerar seu efeito repressor e, em conseqüência, tornar inacessível às pessoas sua verdadeira personalidade.” (Nóbrega e Echeverría 2002: 30)

Michel Leiris também estudou no Janson (ele é aproximadamente nove meses mais velho que Verger), onde foi matriculado em 1912 no quinto ano. Le Boulenger recupera

⁷⁰ Verger citado em LE BOULER, op. cit., pág. 42.

⁷¹ Verger citado em NÓBREGA e ECHEVERRÍA, op. cit. Pág. 27.

⁷² Idem

a fala de Leiris sobre o colégio, onde ele se recorda dos colegas (Hauke, Julien Green, René Crevel, Gaston Cohen e Jacques Bonjean) e dos hábitos do colégio⁷³:

*No âmbito de duas afrontas que considero as mais atrozes entre as que agüentei durante o meu primeiro ano no liceu, a roupa, num certo sentido, tinha um papel de indício: ela me situava sob o ponto de vista da riqueza, que encerrava em si o grau de uma certa posição social, ou seja, a posição que eu ocupava em relação ao conjunto dos outros. Pela desgraça das minhas vestimentas, assim como as da minha mãe, eu sofria por ver tornar patente que esta posição não era uma das melhores (...)*⁷⁴

Entendendo a escola como o lugar de extensão do pensamento da família, onde se pode perceber a construção de idéias, comportamentos e competências que vão além da instrução propriamente escolar (de alfabetização, por exemplo), esta é um meio de reafirmação de valores morais e culturais de uma dada ordem social.

Além desta situação mais evidente e sempre comentada por Pierre Verger em relação à sua falta de adaptação ao mundo burguês e suas regras de conduta, existe também um outro incômodo velado e que dificilmente poderia ser discutido abertamente naquele período que dizia respeito à sua homossexualidade. Ou seja, sua revolta sempre expressa em direção ao mundo burguês, mais do que um inconformismo político relacionado às lutas de classe, estava expressando simbolicamente através desta suposta falta de adaptação às regras burguesas, um inconformismo que não poderia ser declarado, mas que dizia respeito ao fato de que naquele ambiente ele não poderia assumir a sua homossexualidade.

*Havia, sobretudo, uma necessidade de afirmação, de não ser um **bom menininho** que a família quisera fazer de mim. Não tenho nenhuma censura especial a fazer à minha família, constituída por gente de bem*⁷⁵.

A família burguesa de Pierre Verger o encaminhava para um modelo que ele não gostaria de incorporar. O “bom menininho” deveria ser aquele que seguisse as regras,

⁷³ Tanto Leiris como Crevel serão personagens importantes para o Movimento do Surrealismo anos mais tarde.

⁷⁴ Leiris, citado em LE BOULER, op.cit., pág. 42.

⁷⁵ Pierre Verger in LE BOULER, op.cit. (retirado de entrevista com E. Garrigues, 1990), ênfase adicional.

mas ele estava, já de antemão, fora das regras, devido ao tratamento dado ao tema do homossexualismo no período.

O século XIX construiu uma imagem do homossexualismo ligado à patologia, unindo o físico com a moral. O comportamento foi considerado como “antifísico”.

A medicina legal (1857) estabelece um vínculo do homossexual com noções de higiene, nas quais ele contrariava a idéia de limpeza e era possível identificar esta “espécie” até mesmo pelas características físicas (dentes curtos, lábios espessos etc...), sendo que ele portava um certo comportamento animal quando da prática sexual (evocava o cão).

Para a polícia a prática homossexual tinha como característica a “fuga social”, o que significava que ela era encontrada em todas as camadas da população (aristocracia, burguesia, proletariado) e também ultrapassava as fronteiras de raça.

No final do século XIX a biologia incrementa esta classificação através da idéia do “invertido” e reforça a marca da patologia colocando-os entre os que tinham uma “loucura moral”, “neurose genital” e fadados à degeneração.

O termo homossexual, que aparece em 1809, engloba então um sujeito com uma trajetória de vida cujas fases contribuíram para a sua degeneração e desta forma, como um doente, e não um pecador, precisando analisá-lo e curá-lo. Os tratamentos para a cura incluíam a hipnose, a ginástica, a vida ao livre, a castidade e a atividade com uma prostituta⁷⁶.

A repressão, tanto policial e médica quanto moral, foi a norma de “tratamento” para com o homossexual que o levou à exclusão e à marginalidade (inclusive com penas severas para a sua prática) e à criação de sistemas clandestinos de convivência em locais afastados, com perigo de ser descoberto e delatado. No século XX estas idéias ainda terão força até os anos 50.

Neste sentido o sofrimento deste encaixe social poderia ter como consequência a vontade e a decisão de suicídio, como foi planejado por Verger quando estava com 30 anos.

⁷⁶ CORBIN, Alain, “Gritos e Cochichos”, in ARIES, Philippe & DUBY, Georges. **História da vida privada Da Revolução Francesa a Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, vol. IV.

Depois de haver sido expulso do *Janson de Sailly* em 1917, Pierre Verger foi matriculado na *École Breguet* de onde também foi convidado a sair em 1919, sem completar seus estudos. A *École Breguet* era uma escola que preparava os alunos para serem engenheiros.

A profissão de engenheiro obteve um grande destaque durante a *Belle Époque*, uma vez que ela passou a ser requisitada para o trabalho nas indústrias e representou um caminho para a mobilidade social.

Nas indústrias e empresas, 46% dos presidentes ou vice-presidentes de sociedades anônimas eram herdeiros de grandes fortunas. Para tentar dar um bom direcionamento para os negócios, estes herdeiros contratavam dirigentes capacitados cujas famílias não possuíam tradição nos grandes negócios. Eram incorporados nas indústrias, principalmente, engenheiros e administradores cujo nível escolar era alto e, desta forma, as faculdades tornaram-se atraentes para os negócios.

Esta junção de herdeiros, os quais possuíam o dinheiro mas não a universidade e os que possuíam diploma universitário mas não os recursos econômicos gerou três perfis de empreendedorismo e de acesso aos grandes negócios. O primeiro deles era o do indivíduo do interior que utilizou recursos de capital parisiense. O segundo era o de quem chegou ao sucesso empresarial através do seu talento. O terceiro perfil dizia respeito àquela pessoa que tinha galgado postos através de títulos universitários ou formação dentro de uma empresa⁷⁷.

Conforme o esquema já estabelecido as empresas operavam por meio de capital familiar, auto-financiamento ou associações. Mas, se quisessem alcançar uma abrangência de cunho regional ou nacional seria necessário apelar para o grande capital. No setor de empresas já estabelecidas fora de Paris (química, gás, hidroeletricidade e siderurgia) alguns fundadores logravam se manter, mas muitas outras começaram a ser dirigidas por engenheiros, técnicos ou administradores provenientes de outros países, de outras regiões da França ou da capital.

Com a necessidade de pessoas que pudessem administrar os negócios, cresceu também o número de engenheiros e de escolas que formavam engenheiros. No século

⁷⁷ CHARLE 1991, op.cit.

XIX existiam para a formação de engenheiros, somente a *École Polytechnique*⁷⁸, a *École Centrale* destinadas ao nível superior dos quadros, sendo as mais procuradas e a *Arts et Métiers*, formando quadros médios e técnicos. Nos anos 1880-1890 surgiram novas escolas para poderem suprir as necessidades do mercado da indústria: *École de physique et de chimie de la Ville de Paris* (1882), *École supérieure d'électricité* (1892) e uma série de institutos de ciências aplicadas anexados às Faculdades de Ciências das cidades universitárias onde se desenvolviam as indústrias mais recentes (Lille, Grenoble, Lyon, Nancy, Toulouse)⁷⁹.

Importante observarmos através dos dados o crescimento desta profissão: entre 1870-1874, 190 engenheiros formados entraram para a indústria e nos anos de 1910-1914 este número médio passou para 351. Os engenheiros organizaram a *Société des ingénieurs civils* passando de 1500 membros em 1882 para 3000 em 1894 e 6000 em 1914. Mas o número de profissionais em atividade no ramo era bem maior. Um indivíduo cuja profissão era a de engenheiro, seria ainda mais valorizado se ele agregasse o saber ligado aos negócios, como era o caso de Louis Renault e sua fábrica de carros.

A profissão de engenheiro, exercida pelos indivíduos em sua maioria provindos da classe média, nasceu da modernidade e ficou bem conhecida na *Belle Époque*. Os mesmos trabalhavam nas empresas importantes vislumbrando a possibilidade de ascender mesmo sem capital econômico e social. O diploma de engenheiro os colocava em pé de igualdade com os executivos, mas não derrubava a prevalência do capital e das famílias fundadoras, mesmo que renovassem o quadro patronal e estivessem em uma posição importante no centro dos *lobbies* e das organizações patronais. Os engenheiros do Estado e os “gadzrts” (formados pela *Arts et Métiers*) eram seus concorrentes no mercado de trabalho.

É preciso destacar em relação à pretensão de se entrar em uma universidade, que o *baccalauréat* tornou-se algo preponderantemente burguês, e na *Belle Époque* existiam cerca de 7.000 *bacheliers* por ano e é possível dizer que dentre estes, por volta de 6.000 estudantes eram herdeiros e não bolsistas⁸⁰.

⁷⁸ Escola esta que contava com desdobramentos como suas escolas de aplicação: *Mines, Ponts et Chaussées, Génie maritime*.

⁷⁹ CHARLE 1991, op.cit.

⁸⁰ CHARLE 1991, op.cit., pág. 117.

Pelo que foi dito até agora, podemos entender qual foi a base dos motivos pelos quais a família de Verger o colocou em uma escola para a futura formação em engenharia. Uma vez que ele já ocupava a posição de herdeiro, ao agregar a profissão de engenheiro, seu futuro estaria ainda mais garantido. Mas todos os projetos da família de Verger em direção ao encaminhamento de seu futuro foram frustrados pela expulsão das escolas em que estudava e em função da falência dos negócios do pai. O herdeiro que iria perder sua fortuna anos mais tarde com a falência da empresa gerida então pelos tios estava, com a expulsão das escolas, também impedindo seu futuro profissional que viria com a faculdade, uma vez que sem o *baccalauréat* não haveria acesso à universidade.

Entre 1919-1932

São poucos os dados em ambas as biografias sobre os anos do período de 1920 e 1931, mas Le Bouler resume que Verger vivia uma vida de “jovem dândi abastado”.

Segundo Nóbrega e Echeverria, Verger, quando a empresa do pai faliu em 1927, transferiu suas ações para os operários que permaneceram empregados.

Depois disto começou a trabalhar como representante comercial da *Alliance Graphique*, no *Ateliê Tolmer* e no *Studio Zuber*, lugares ligados à produção de imagens para diversos fins, mas sobretudo para a publicidade.

Quando sua mãe morreu em 1932, Verger retirou do que sobrou da herança do pai (*bem magra herança*) apenas um montante que daria para seu sustento durante algum tempo e da casa retirou praticamente nada (apenas roupas e utensílios). Aprendeu a fotografar com os amigos que fez nos lugares em que trabalhou e então começou a atuar como fotógrafo e a fazer suas viagens pelo mundo, como veremos no capítulo a seguir.

Capítulo 2

O grupo dos “infreqüentáveis”: o estilo de captação de imagens e a inserção na carreira

Figura 1. Pierre Verger, Paris (?), 1932, retirado de seu livro *50 Anos de Fotografia*

“Tirei minhas primeiras fotografias com a idade de trinta anos, em 1932. Foi naquele ano que fiz, com um vendedor de aparelhos fotográficos de ocasião, a troca do velho verascópio Richard da família por uma Rolleiflex que também não estava em sua primeira juventude”

(...)

“Tinha-me seduzido pela extraordinária nitidez dos detalhes que sobressaíam nas fotos tiradas de tão curta distância e me permitiam valorizar o contraste do rugoso e do liso, do brilhante e do fosco, o veio da madeira, a espuma de uma onda vindo morrer na areia granulosa de uma praia, as gotas do orvalho sobre um talo de erva, um canto de calçada asfaltada, alguns paralelepípedos e um bueiro e – oh! Triunfo! – um lagarto engolindo uma mosca.”

(...)

“Comecei a viajar, não tanto pelo desejo de fazer pesquisas etnográficas ou reportagens, mas por necessidade de distanciar-me, de libertar-me e escapar do meio em que tinha vivido até então, cujos preconceitos e regras de conduta não tornavam feliz.” (Verger, 1982: 13)

Pierre Verger ao reconstruir a sua entrada na carreira de fotógrafo em seu livro *50 anos de fotografia*, configurou este momento pontuando suas memórias através da aquisição do primeiro equipamento, o encantamento pelas lentes de aproximação e o motivo pelo qual começou a viajar.

Ao invés de revelar, por exemplo, como aprendeu a fotografar, em que ocasião isso ocorreu, através de quem se iniciou na carreira,¹ quais os outros fotógrafos com quem se relacionava, suas influências, inspirações, suas aspirações e desejos em relação à sua profissão, deixou claro e bem marcado que ele tinha era uma necessidade de distanciar-se e libertar-se. Para tanto, começou a fazer parte de um grupo, que aos olhos da família, seria um círculo de amigos “infreqüentáveis”.

O grupo de amigos “infreqüentáveis” já havia se formado na *École des Arts Appliqués à l’Industrie* (a qual o fotógrafo não cursou) e tinha como grande atrativo para Verger o fato de seus integrantes apresentarem um modo de vida bem diferente do seu, caracterizado por ele como “livre”. Eles compartilhavam do gosto pela arte, da simpatia (ou militância em alguns casos) pelo Partido Comunista, pelas atividades de final de semana ao ar livre nos arredores de Paris e, durante a semana, pelos encontros nas piscinas públicas. Para quem procurava a liberdade, o grupo tornou-se um caminho interessante a ser trilhado.

Verger cita no capítulo inicial de “*50 Anos de Fotografia*”, a primeira tentativa de ruptura com seu passado “decente e burguês” através de sua viagem para a Polinésia Francesa. A idéia de liberdade que neste caso de Pierre Verger encontrava-se direcionada às amarras familiares, acabou por concretizar-se em uma idéia de liberdade ainda maior, a qual era compartilhada por seu grupo de amigos artistas e que envolvia questões mais abrangentes como a guerra e as colônias. A idéia de ir buscar na Polinésia, principalmente no Taiti, a liberdade, a fuga da cidade, a inspiração artística e a “pureza” do primitivo era algo que não passou despercebido, nem para outras gerações de artistas como Gauguin e nem para aquele grupo do qual ele havia se aproximado. Neste sentido, tornar-se um homem livre era também tornar-se um homem de seu tempo e de seu grupo.

¹ Somente na página 95 de *50 anos de fotografia* é que Verger comenta que Pierre Boucher o havia ensinado a revelar filmes fotográficos em 1932. Outro parágrafo a este respeito, encontramos no livro *Le Messenger* de 1993. Organizado por Jean Loup Pivin e Pascal Martins Saint Léon, existe no final do livro um resumo biográfico aonde consta: “Au cours d’un périple de mille cinq cents kilomètres à pied à travers la Corse, le photographe Pierre Boucher l’inicie à la prise de vue.” (pág. 210) Também podemos ler sobre o assunto em questão nas duas biografias publicadas após o seu falecimento.

Desta ligação com o grupo de artistas resultou, entre outras coisas, a iniciação de Pierre Verger na fotografia (através dos ensinamentos de Pierre Boucher), sua aproximação com a *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* (por meio de Fabien Loris e Roger Parry), com o *Groupe Octobre* (Fabien Loris) e a elaboração da agência de fotógrafos *Alliance Photo*, da qual Verger era um dos sócios fundadores juntamente com Pierre Boucher, René Zuber, Emeric Feher e Denise Bellon.

O grupo tornou-se fundamental nos encaminhamentos do novo rumo dado para a trajetória de Verger e foi com este círculo de amigos que ele contou várias vezes para obter contatos que resultariam, por exemplo, em trabalhos ou apoio logístico em suas viagens. Foi também para alguns elementos deste grupo que ele confiou o gerenciamento de seus negativos fotográficos para atender as demandas do mercado, mesmo depois de muitos anos de moradia no Brasil.

Entre o desejo de se livrar do modo de vida imposto pela família e o grupo de amigos “livres”, Verger encontrou um caminho para firmar-se como profissional da área da fotografia.

Pierre Verger entrou para o mundo da produção cultural pela via da publicidade, primeiro trabalhando nas empresas do pai, na posição de futuro “dono” dos negócios; após a falência, passou a atuar como representante comercial de outra empresa semelhante, inserido como empregado ou autônomo; e logo em seguida como fotógrafo, atuando de diversas maneiras.

A área da fotografia estava, neste período do entre-guerras, especialmente caracterizada como um espaço de trabalho extremamente proveitoso, aonde novas experiências, linhas de atuação inovadoras e oportunidades surgiam a cada momento.

Esta situação era resultante de processos complexos e de múltiplas interfaces que formavam uma engrenagem baseada em concorrências de mercado, domínio de instituições, diferentes modos de captação de imagem, suporte de difusão, *status*, gosto do público e clientes, que envolviam tensões e embates em função destes vários itens que abarcavam a prática da fotografia naquele período, no qual os fotógrafos começaram a procurar uma autonomia e reconhecimento para seu trabalho.

Foi no meio destes embates travados não somente dentro do mundo da fotografia, mas que envolviam na questão do mercado de trabalho, por exemplo, outros setores como o dos desenhistas e gravadores, ou dos jornalistas e literatos, ou dos jornalistas e repórteres fotográficos (como veremos no próximo capítulo), que Pierre Verger entrou para a carreira e fez escolhas de atuação.

Em seu livro *50 anos de fotografia* e mesmo em outros, Verger pouco fala deste seu início de carreira, e de sua vida na França, o que nos deixou durante muito tempo somente com a sua trajetória a partir de sua chegada na Bahia, fato que ocorreu quando o fotógrafo já tinha 14 anos de profissão (1932-1946).

Através de seus depoimentos, o que parece ter acontecido é que seu engajamento profissional foi um mero acaso, um fato corriqueiro, até banal. Um acaso, se possível dizer, direcionado por vários fatores, e que lhe rendeu nestes anos de início de carreira (1932 até 1934) quase todas as articulações e direcionamentos do restante de sua trajetória.

Este capítulo é sobre o caminho percorrido por Pierre Verger para o seu engajamento profissional e as suas escolhas estéticas e de atuação no mercado de trabalho, visando a demonstrar que seu caminho foi trilhado entre a família e o grupo de amigos e que estes primeiros anos foram fundamentais para o destino tomado pelo fotógrafo.

Desta forma o capítulo está estruturado principalmente na importância de sua aproximação dos amigos por ele classificados como “infreqüentáveis” como ponto importante da construção de sua carreira.

O capítulo segue, desta maneira, em quatro sessões integradas: a primeira trata do grupo dos “infreqüentáveis”, partindo da entrada de Pierre Verger para este círculo de amizades para depois entrar na reconstrução da formação do grupo através dos relatos de Boucher. A segunda parte é onde são introduzidas as opções de linhas estéticas vigentes na época como possibilidades de formas de construção da imagem às quais os elementos do grupo aderiram ou fizeram oposição e, entre elas, a fotografia Documental e Humanista que Verger escolheu para atuar, em detrimento das outras. O terceiro momento é centrado nos lugares de trabalho, trocas de informação e de sociabilidade do grupo. Por fim são destacados as ligações que certos integrantes do grupo fizeram entre Verger e a *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* (AEAR), o *Groupe Octobre*, a Polinésia Francesa e a *Alliance Photo*.

Para que as estas escolhas estéticas e de atuação no mercado se tornem mais nítidas, foi estabelecido neste capítulo, um paralelo entre Verger e alguns componentes do “ambiente” fotográfico do período entre-guerras, principalmente em relação ao seu grupo de amigos, levando-se em consideração as trajetórias, a formação, os lugares de sociabilidade, o primeiro ensaio fotográfico e a gama de possibilidades de estilos de produção de imagem desta área naquele momento.

Os “infreqüentáveis”

A entrada no grupo

Segundo os relatos de Pierre Boucher², depois da falência dos negócios da família (1927), Pierre Verger passou a trabalhar como representante comercial da *Alliance Graphique*, empresa de perfil semelhante a de seu pai, a *Léopold Verger et Cie*, cujo mercado principal era a publicidade. A *Alliance Graphique*, fazia grande sucesso na época e reunia artistas gráficos da maior importância, como Cassandre³ que estudou na *Académie Julian* em Paris, Charles Loupot⁴ e Jean Carlu⁵, famosos principalmente pela produção de cartazes.

Estes artistas gráficos criavam material de publicidade para várias empresas e, entre elas, constavam as que o pai de Pierre Verger ocupava-se antes como *éditeur-imprimeur*, como por exemplo, o aperitivo *St. Raphael* (Loupot criou a nova fonte tipográfica para refazer o logotipo da empresa em 1937), *Dubonnet* (sob os cuidados de Cassandre) e *Monsavon* (Jean Carlu). Provavelmente pelo fato de ter trabalhado na empresa do pai e ter travado contato com clientes cujos empreendimentos eram bem conhecidas na época, é que Verger começou a atuar na *Alliance* como representante comercial.

A produção destes profissionais concentrava-se no desenho e no grafismo, mas aos poucos também começaram a trabalhar com a fotografia. Algumas vezes o material era elaborado em duplas (um fotógrafo e o desenhista), ou até mesmo utilizando-se uma fotografia de arquivo⁶.

² Relatos encontrados na página da Fundação Pierre Verger (www.pierreverger.org). Tema também abordado nas biografias.

³ Adolphe Jean-Marie Mouron (Ucrânia, 1901-1968), chamado de Cassandre, era filho de pais franceses de família burguesa. Foi com a família para Paris em 1915. Em 1919 começa a seguir a estética da Bauhaus. Seu trabalho mais conhecido e premiado foi “Le Boucheron” de 1923. Criou 3 fontes tipográficas: Bifour (1929), Noire (1930) e Peignot (1934/36). Cometeu suicídio em 1968, sendo que sua primeira tentativa foi em 1967.

⁴ Francês, 1892-1962.

⁵ Francês (1900-1997), designer gráfico especialista em cartazes. De família de arquitetos, seu irmão Jacques projetou o *Palais de Chaillot*.

⁶ Este período do entre-guerras foi marcado por disputas no mercado de trabalho entre os desenhistas e os fotógrafos, pois a fotografia passou a tomar o espaço da antiga maneira de se ilustrar tanto artigos de jornal e revistas como a publicidade (voltaremos a este tema no próximo capítulo).

Figura 2. Cassandre. Dubonnet
Revista Arts et Métiers Graphiques.

Figura 3. Jean Carlu. Monsavon.
Revista Arts et Métiers Graphiques.

Figura 4. Cassandre/Lucien Lorelle, Galeries Lafayette, 1928
Retirado de Bouqueret 1997

Figura 5. Jean Carlu/André Vigneau, Pour le désarmement, 1932
Retirado de Bouqueret 1997

Ao que tudo indica nas biografias, o começo da relação de Pierre Verger com Pierre Boucher pode ter começado através da *Alliance Graphique*, onde trabalhava Eugène Huni (pintor suíço), que por sua vez morava com Maurice Baquet, sendo ambos amigos do grupo de Boucher. Maurice Baquet havia estagiado no estúdio *Deberny & Peignot* juntamente com Boucher, dando início a uma duradoura relação de amizade. Como o trânsito de artistas era muito intenso nos locais de trabalho como a *Alliance Graphique*, as relações de amizade, no decorrer do tempo, formavam-se em rede, onde uns apresentavam aos outros novos integrantes do grupo, de áreas e formações diferentes.

“Ele (Huni) fazia pequenos trabalhos de desenho para a Alliance Graphique e o representante desta agência era, então, Pierre Verger, que cultivava uma enorme simpatia por Huni e, por isso, terminou vindo morar conosco na casa de Malakof. Huni e eu estávamos metidos com pessoas que faziam camping. Estamos falando de 1930. Vivíamos livremente, com muito menos dinheiro, não tínhamos mesmo quase nada, mas a gente se virava. Acampávamos, fazíamos canoagem e Pierre Verger sentia-se atraído por esta vida mais do que por aquela dos homens de negócios.”⁷

Existe outra versão para o encontro de Verger com este grupo e que pode simplesmente complementar a anterior, na qual eles se conheceram em uma piscina pública de Paris.

*“Nesta época, descobri que, apesar de tudo, havia uma outra maneira de viver, encontrando um grupo de pessoas – acho que isso aconteceu na piscina Deligny. Eram pessoas que viviam de uma **maneira menos convencional, muito mais livres**. Foi com eles que aprendi que podia passear, fazer canoagem, acampar e **viver de uma maneira muito mais natural**. Eles eram todos mais ou menos vegetarianos, tinham idéias avançadas e eu acho que **fui seduzido pelo grupo em questão, porque era, no fundo, bem diferente do meio que eu tinha conhecido até então** (...) Comecei a viajar, não tanto pelo desejo de ir a algum lugar, mas pelo desejo de fugir da vida que eu levava e que não me parecia corresponder ao que eu realmente desejava...”⁸*

Como podemos notar na fala de Verger, o texto dá ênfase ao fator de atração de Pierre Verger pelo grupo, pois este representava uma maneira menos convencional e mais livre de viver e, por isso, era bem diferente do modo como ele havia sido socializado em sua família. O grupo o atraiu justamente por apresentar, de modo objetivo, em seu cotidiano, uma maneira de viver e de pensar que conjugavam idéias e práticas compartilhadas em direção à liberdade, à natureza, à simplicidade, e para alguns deles, ao Partido Comunista. Idéias e práticas estas que os mantinham integrados em convivência intensa, quase diária. Em alguns casos dentro do grupo, o qual era composto por pessoas de várias áreas do mundo artístico, as afinidades estreitavam-se pelo fato de pertencerem a outros círculos, como a *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* (Fabien Loris e Roger Parry), com o *Groupe Octobre* (Fabien Loris) e a *Alliance Photo* (Pierre Boucher, Pierre Verger, Emeric Feher, René Zuber e Denise Bellon).

⁷ Maurice Baquet citado in NÓBREGA e ECHEVERRÍA, op.cit., pág. 47

⁸ Verger citado em in NÓBREGA e ECHEVERRÍA, op. cit., págs. 32, 33. Ênfase adicional.

Por todo este conjunto de idéias e vivências é que o grupo poderia ser classificado pela lógica do pensamento da família Verger, como “infrequentáveis”. Este grupo não frequentava as altas rodas de banqueiros e aristocratas e nem eram possíveis clientes de seu pai, não havendo, desta forma, interesse em travar relações de amizade, como explica o próprio Verger.

Quando eu estava bastante jovem, onde como todo mundo, fui educado pela minha família aceitando, ou tendo que aceitar, no fundo recusando, os valores do meio no qual tinha nascido, que era o meio burguês, que fazia questão de ser alguma pessoa, o respeito pela riqueza, o respeito pela situação adquirida. Fui educado para respeitar gente importante e fazer o necessário para não ter relação com gente que eram mais simples. E acontece que pessoalmente eu tinha mais simpatia por gente simples. (...)

Não queria magoar minha mãe, porque ela tinha perdido o esposo. Tinha três filhos, perdeu dois filhos e eu tinha que ficar ao lado dela com muito carinho, pero não podia fazer coisas das quais ela fosse envergonhada nos olhos de gente da família dela. Eram 12 irmãos, que viviam muito em família. Então não podia fazer alguma coisa que envergonhasse minha mãe (...) Frequentar gente infrequenteável. (...)

Quando minha mãe morreu, não tinha razão nenhuma de fazer um sacrifício qualquer sobre a questão de ter uma vida burguesa, cheio de dignidade como todo mundo ter um carro muito bonito (...) então pouco a pouco frequentei outras pessoas.⁹

Até a idade de trinta anos eu era um rapaz muito conveniente, à imagem de minha família. Eu levava uma vida razoável, na qual era necessário vigiar e escolher quem frequentar: havia aqueles que eram desejáveis de se encontrar porque podiam ser úteis para a existência e aqueles pelos quais eu me sentia mais inclinado, que tinham uma certa fantasia, mas que não eram considerados como sendo relações desejáveis. Eu descobri isso muito jovem, sobretudo no Janson-de-Sailly onde fui educado; este liceu de cretinos das boas famílias já era um primeiro passo para o capital relations (...).¹⁰

Bom, fui um idiota como todo jovem. Depois troquei de amizades e comecei a viver de maneira mais simples. (...) tornei-me adepto do naturismo, vegetarianismo, fazia camping, descia rios em canoas.¹¹

Na época, eu já frequentava pessoas inoportunas, amigos que se dedicavam ao naturismo, ao camping, à canoagem...Pierre Boucher, que me iniciará na fotografia, é claro, mas também o ator Fabien Loris, todos artistas próximos da turma de Prévert. Quando da morte da minha

⁹ Todas as falas transcritas sem referência bibliográfica foram retiradas das entrevistas que fiz com Verger durante a pesquisa de campo do mestrado, entre Agosto de 1995 e Outubro a Fevereiro de 1996 quando se deu o seu falecimento.

¹⁰ Verger, citado em Le Boulter, op. cit., pág. 51.

¹¹ Revista *Marie Claire* outubro de 1995

*mãe, uma excelente pessoa, rompi com o meu meio familiar. Eu não tinha mais nenhuma razão para ter esta espécie de dignidade aparente. Em 1932, parti a pé pelo Midi – onde havia gente demais – depois pela Córsega.*¹²

Foi através de sua socialização neste grupo ao qual se juntou por uma afinidade bastante peculiar, que Pierre Verger começou a atuar em novos caminhos e entrou para a carreira de fotógrafo. A isto se soma a sua condição de um homem cujo destino havia trazido mudanças radicais em sua vida como a perda de todos os elementos de sua família, de sua herança abastada e a falta de um diploma escolar.

Além das escapadas de final de semana para fazer camping e canoagem, a primeira viagem mais longa de Pierre Verger com seus amigos foi em julho de 1932, para a Córsega, onde permaneceu até agosto percorrendo a pé 1500 quilômetros.

*Na verdade, eu tentava acalmar por um esforço físico fatigante a angústia que eu sentia por viver em um meio ocioso, em um mundo onde a regra era ganhar o pão com o suor da cara.*¹³

Nesta viagem, seu amigo Pierre Boucher o ensinou a fotografar com uma Rolleiflex. Este aparelho utilizava rolos de filme de seis chapas quadradas de 6x6 centímetros. Verger havia conseguido essa máquina em troca de um verascópio Richard e de um taxifoto da família (aparelhos de antes da guerra de 1914)¹⁴. Sua Rolleiflex trazia como acessório dois pares de lentes de aproximação, o que lhe permitia tirar fotos nítidas colocando-se o aparelho muito próximo do objeto ou pessoa a ser fotografada. Podia-se então dar ênfase a pequenas partes, antes não passíveis de serem focalizadas com a nitidez necessária para a captação da imagem a curta distância.

Pierre Boucher teve um papel importante na carreira de Verger, pois, além de tê-lo ensinado a fotografar, foi com ele que fundou, anos mais tarde, uma agência de fotógrafos denominada *Alliance Photo* (fazendo referência a *Alliance Graphique*).

Através dos relatos de Boucher sobre a formação do grupo e seus integrantes que é possível recuperarmos os “detalhes” ausentes nas narrativas de Verger. Na verdade, estes “detalhes” configuram-se como peças importantes na compreensão a respeito dos

¹² Idem, pág. 52.

¹³ Le Boulter, op.cit., pág. 59.

¹⁴ Segundo a definição do dicionário Aurélio, o verascópio “é um aparelho fotográfico de lente dupla para impressionar chapas duplas que, vistas em aparelho próprio, dão impressão de relevo ou terceira dimensão”. Segundo a definição de Verger o taxifoto era um “engenhoso aparelho utilizado para olhar os frágeis diapositivos de vidro, classificados em caixas de 25 (...) era uma espécie de intermediário entre o álbum de fotografias (...) e os filmes de amadores.” (Verger 1982:13), citado em Rolim, Iara 2002.

personagens atuantes no campo da fotografia no período entre-guerras. Alguns destes fotógrafos são consideravelmente importantes para a construção da história da fotografia na França no período, como por exemplo, Roger Parry, René Zuber e Pierre Boucher. Ou seja, Pierre Verger, estava ligado e compartilhava idéias e atuações de seu círculo de amigos, trabalhando e convivendo com personagens que fazem parte da história fotografia na França e que tornaram-se notáveis pela qualidade de seu trabalho no período. Pierre Verger também é um destes nomes, embora sua atuação tenha de certa forma perdido algo de sua força, muito provavelmente, em função de seus longos períodos de ausência do cenário francês.

A reconstrução do grupo através de Pierre Boucher

Pierre Boucher reconstruiu em suas memórias¹⁵ a sua trajetória como estudante da área de artes aplicadas, e o seu percurso na entrada para o mercado de trabalho. Sua formação, estágios, locais de trabalho, de publicação, suas escolhas de carreira e relatos detalhados sobre o grupo, configuram-se como um ponto importante para o entendimento das preferências estéticas, das formas e opções de representação e produção de imagens. Este processo também é vivido por outros componentes do grupo, como o desenhista e fotógrafo Roger Parry e os integrantes da *Alliance Photo*, aos quais retornaremos mais adiante.

Segundo os relatos de Pierre Boucher, o grupo de amigos começou a se formar muito antes da entrada de Pierre Verger em sua rede de relacionamentos. O início dos laços de amizade se deu na *École des Arts Appliqués à l'Industrie* de Paris, onde Boucher estudou (1922-1925).

Pierre Boucher nasceu em Paris em 1908. Ele foi incentivado pelo próprio pai a fazer sua carreira no mundo das artes. Desta forma, no ano de 1922, aos 14 anos ingressou com uma bolsa de estudos na *École des Arts Appliqués*, a qual havia recentemente aberto suas portas, incluindo em sua estrutura a fusão de duas outras escolas de arte: a *Germain Pilon* e a *Bernard Palissy*. Depois da fusão de 1922, a *École des Arts Appliqués* contava com novos jovens professores e as aulas se diversificaram. Os alunos utilizavam modelos nus para o desenho, visitavam exposições, faziam estágios em ateliers de decoração, aprendiam desenho, escultura, tipografia e moda.

¹⁵ Arquivo privado da família de Pierre Boucher.

O fato de ter estudado nesta escola e de ter se relacionado com os professores e alunos do local, abriu para Boucher um leque de opções, e entre elas, estava a publicidade. A escola havia feito vigorosos investimentos nesta promissora área de atuação. Boucher relata que o atelier de publicidade era revolucionário para a época, sendo que um dos professores deste atelier, denominado Maurice Berdon, era o criador do conjunto de caracteres *Europe*. Ele lhes falava da pintura e escultura contemporâneas de Matisse, Picasso, Vlaminck e Henri Laurens. A *École des Arts Appliqués* tinha um perfil diferente da *École des Beaux Arts*, pois era voltada para atender as demandas do mercado de trabalho, principalmente as da publicidade.

Foi neste espaço de aprendizagem e sociabilidade que Pierre Boucher construiu, além de suas relações pessoais, também as suas afinidades artísticas que permaneceram enraizadas durante toda a sua vida. Nesta escola Boucher estabeleceu no período dos 3 anos (1922-1925) nos quais transcorreram os seus estudos, laços de amizade que procurou manter em sua trajetória, e que deram origem a outros relacionamentos e oportunidades de trabalhos profissionais. Alguns destes amigos mais próximos eram Le Houerf (decorador), Alain Cuny (depois se tornou comediante), Robert Pontabry (decorador), Fabien Loris (desenhista), Roger Parry (desenhista e fotógrafo) e Delalande.

Foi com estas pessoas que ele compartilhou os aprendizados das novas correntes de atuação da vanguarda artística. Depois de saírem da escola, cada integrante do grupo, assim como ele próprio, começou a circular no mercado de trabalho. Alguns fizeram estágios em locais privilegiados, com atuação de amplo alcance e de marcante repercussão na área da fotografia da época, como foi o caso de Roger Parry e Pierre Boucher. Mais tarde, já como profissionais passaram a ocupar cargos importantes no mercado da comunicação.

Por conta da formação na escola, o grupo era centrado no mundo das artes plásticas, mas depois incorporou também artistas ligados ao teatro, música e dança. Alguns participantes deste círculo de amizades, que no início eram essencialmente desenhistas, com o passar do tempo e os apelos do mercado tornaram-se fotógrafos ou realizavam trabalhos utilizando técnicas mistas. Foi este o caso de Parry e Boucher.

Boucher narra em seus escritos que, mesmo anos mais tarde, no sábado depois do meio dia, o grupo de amigos seguia para fora de Paris para fazer camping e atravessar o rio Sena de canoa em Herblay, ou para irem para o La Marne, em direção a Lagny.

Figura 6. Cenas de camping do grupo de amigos. Material de arquivo particular da família de Pierre Boucher.

Figura 7. Cena de camping.

Figura 8. Cena de camping.

Figura 9. Cena de canoagem.

Figura 10. Cena de canoagem.

Quando Boucher estava no último ano da *École des Arts Appliqués* (1925), ele e seus amigos participaram da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs*. E foi já ali que descobriram Le Corbusier, o construtivismo e o grafismo russo. Boucher menciona as novidades marcantes da época: como o jazz e o *bal Nègre* da *rue Blomet*, Josephine Baker e o cinema da vanguarda: *Metropolis*¹⁶, *Entr'Acte*¹⁷, *Le Cuirassé Potemkine*¹⁸ que eles viam no *Vieux Colombier*¹⁹. Boucher também cita como importantes a publicidade de Cassandre para *Bûcheron*²⁰, o grafismo russo, as fotomontagens de Munkacsi e Moholy-Nagy, o Surrealismo e o “O Processo” de Kafka.

Estas novidades tão marcadas na memória de Boucher, em sua maioria, referem-se às vanguardas artísticas na área do cinema, publicidade e fotografia, que na época experimentavam maneiras inovadoras de produção de imagens.

Pierre Verger não viveu uma experiência prazerosa com o seu grupo de escola, uma vez que não se sentia confortável junto aos alunos do *Janson de Sailly*, “grupo de cretinos” em sua opinião, e nem junto à *École Bréguet*, repleta de futuros engenheiros. Pelo fato de não ter terminado os seus estudos, ele também não possuía a vivência de compartilhar ensinamentos e orientações, dentro de uma escola, relacionados à uma

¹⁶ Filme dirigido por Fritz Lang (Áustria, 1890- 1976). O cineasta desenvolveu sua carreira entre a Alemanha e os EUA e foi considerado um dos maiores expoentes do expressionismo alemão. Seu filme *Metropolis* de 1927, tornou-se conhecido mundialmente.

¹⁷ Filme dirigido por René Clair (França, 1898-1981), importante cineasta francês. Seu filme *Entr'Acte* foi realizado em 1924 através da estética dadaísta e surrealista. Constam como integrantes do filme, Man Ray, Francis Picabia e Marcel Duchamp entre outros.

¹⁸ Filme realizado pelo cineasta russo Sergueï Eisenstein em 1925.

¹⁹ O *Vieux Colombier*, teatro inaugurado em Paris em 1913 através dos esforços de Jacques Copeau que o dirigiu até 1924. Em 1924, sob a direção de Jean Tedesco, o teatro passou a exibir filmes da vanguarda.

²⁰ O cartaz de Cassandre para a loja de móveis *Bûcheron* ganhou o prêmio da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* de 1925.

carreira e nem de traçar seu direcionamento profissional através dos laços e conhecimentos originários da sua escola.

Sua experiência em relação à produção cultural vinha de uma outra inserção neste meio, marcada pela via dos negócios de seu pai, que o levou a ser representante comercial da *Alliance Graphique*. Verger entra então para o mundo da produção cultural, não através da fotografia, mas pelo mundo dos negócios da publicidade.

Sem passar pela formação e pelas experiências didático-escolares de aprendizagem das técnicas e correntes modernas na área das artes gráficas, Pierre Verger mesmo havendo começado sua carreira pela área da publicidade, escolheu caminhos diferentes de Boucher para atuar na área da fotografia. Boucher atendia com frequência ao mercado da publicidade, e a sua imagem era mais ligada à abstração e às fotomontagens. Verger, em sua maioria, supria as demandas do fotojornalismo e as suas imagens possuíam um perfil mais vinculado à documentação.

Isto talvez tenha se dado, pela sua intenção de ruptura com o estilo de vida de sua família, uma vez que a publicidade servia, muitas vezes, às grandes empresas. Sem querer mais contato com este mundo, seguiu a via da documentação, também praticada pelo seu pai, mas sem contato com a área empresarial ligado às indústrias. Também é preciso considerarmos a sua ausência de formação na área das artes plásticas, ou mesmo a sua possível falta de vontade de aprender as técnicas de construção da imagem realizadas pela vanguarda artística.

“Em função do meu gênio ruim e do prazer que eu tinha de ficar do contra em relação a tudo que se me apresentava, eu desprezava um pouco todas as publicações, as chromolitographies que realizávamos.”²¹

Vários fotógrafos, como era o caso de Boucher, trabalhavam em diferentes áreas da produção de imagem e ainda atendiam às preferências do mercado. Desta maneira, é difícil formular uma classificação do estilo e mesmo enquadrar a maioria dos fotógrafos atuantes no período do entre-guerras em uma única linha de atuação.

Mesmo assim, podemos dizer que a escolha estética de Pierre Boucher, dentro das possibilidades de trabalho que vinham sendo desenhadas naquela época, seguiu os traços da modernidade relacionados à arquitetura e ao grafismo, e sua ligação com a fotografia foi sendo desenvolvida no decorrer do tempo. Sua produção privilegiava as

²¹ Pierre Verger, citado em NOBREGA e ECHEVERRÍA, op. cit., pág. 32.

formas plásticas e abstrações, as intervenções realizadas no laboratório e as fotomontagens, ligando-o desta forma ao perfil estético de uma nova resposta plástica específica. Boucher produzia muitos de seus trabalhos dentro das novas tendências, onde se alinhavam correntes como a Nova Visão, Nova Objetividade e o Surrealismo, que propunham possibilidades visuais inovadoras.

É preciso entender as propostas desta vanguarda artística para ser possível a exata visualização do caminho tomado por Verger e assim compreendermos ao que ele se filiou ou o que ele rejeitou. Antes de entrarmos no tema desta “nova” fotografia, faz-se necessário dizer o que era então a “velha” fotografia, à qual a vanguarda artística se opunha.

Esta “velha” fotografia não estava diretamente relacionada com a maneira de fotografar de Pierre Verger e ela representa uma forma de captar imagens que ele “rejeitou” ao tomar outros rumos dentro de sua carreira. A falta de afinidade, no interior do espectro de escolhas possíveis de construção de imagem oferecidas na época, torna-se também um dado relevante, uma vez que a “velha” fotografia não simbolizava unicamente uma construção estética, mas também uma representação da classe alta, da qual ele procurava desvincular-se.

As definições destas correntes de atuação muitas vezes são ambíguas e é muito difícil enquadrar as imagens nestes estilos. Mas elas nos fornecem os princípios básicos que norteavam as diferenças de atuação.

Os estilos de captação e montagem de imagens.

A partir dos anos 1920, devido aos progressos apresentados pela ciência, houve um considerável aprimoramento das máquinas fotográficas, da qualidade do filme e do papel fotográfico. Com isto, a utilização da fotografia veio a ser, em poucos anos, a principal inovação dos meios de comunicação (jornais, revistas, materiais de propaganda e livros), principalmente na Europa e EUA.

A ampliação da utilização da fotografia na documentação²², na realização de reportagens²³, na transmissão de idéias e conceitos, como no caso da fotografia ligada à

²² Para o uso da fotografia como documento, alguns temas apareciam como importantes para a época como história natural, arqueologia ou etnologia.

²³ Alguns jornais e revistas assumiram papéis importantes na época como o *Paris Soir* de Jean Provoust e a Revista *Arts et Métiers Graphiques*, entre outros.

publicidade e nos livros²⁴, marcou de maneira irreversível os anos seguintes ao final da Primeira Guerra, transformando e atribuindo novos significados à maneira de ver e de apreender o mundo.

Apesar de o Pictorialismo ainda conservar alguns de seus seguidores, surgiram neste período inovadoras linhas de atuação, como a Nova Objetividade, a Nova Visão e o Surrealismo e também ganhou força um tipo de fotografia que depois da Segunda Guerra Mundial ficou conhecida como fotografia Humanista.

A fotografia passou de coadjuvante nas diversas áreas onde era aplicada como ilustração (muitas vezes sem relação com o texto ao qual se ligava), à condição de um componente fundamental para a transmissão de mensagens e informações, principalmente depois de 1930.

O mercado de trabalho cresceu e a profissão de fotógrafo tornou-se algo interessante e vantajoso, uma vez que não era necessária a formação universitária para seu exercício e era sinônimo de renda em uma situação difícil de ser enfrentada no pós-guerra.

Após a Primeira Guerra Mundial os mais variados setores das sociedades começaram a se reorganizar para superar o caos provocado pelos anos de confronto. Nada escapou aos abalos gerados por aquela situação e, como consequência, havia no pós-guerra uma ânsia pela reconstrução e renovação.

No âmbito cultural, as diversas áreas de criação como a música, a fotografia, a arquitetura, a pintura, o cinema e a literatura direcionaram seus esforços para superar os modelos predominantes e tidos já como algo sem sentido, e lançaram-se na busca de novas formas de expressão que pudessem dar conta adequadamente de um mundo que se apresentava de forma tão caótica e fragmentada.

As respostas plásticas tentavam arquitetar uma nova maneira de olhar para a realidade que se apresentava então caracterizada pela frustração, por abalos e pela ruína das estruturas mais aparentemente seguras do cotidiano da população, chegando até sistemas de pensamento mais sólidos, de pessoas que naquele momento já não encontravam mais certezas para se apoiarem.

O mundo que então já se delineava de maneira caótica e irreconhecível durante a guerra, seguiu no pós-guerra sendo apreendido como uma realidade disforme. Uma

²⁴ Os editores, em várias partes do mundo, começaram a lançar livros de turismo e etnografia, como Paul Hartmann na França, onde a fotografia era o ponto principal.

realidade que trazia em seu cotidiano questões de representação para os artistas que se direcionavam, em sua maioria, rumo a desafios de criação e novas experiências. A conduta prescrita era a de contrariar as normas estéticas estabelecidas e instaurar uma nova maneira de se apreender o mundo. No caso da fotografia na França, o estilo que ainda prevalecia no pós-guerra era o Pictorialismo.

A “velha” fotografia: o Pictorialismo²⁵ e o fotógrafo-artista

A fotografia também foi tomada por esta nova postura de ruptura e subversão e, desta maneira, os fotógrafos posicionaram-se, em sua grande maioria, em discordância com o Pictorialismo e sua intenção de colocar a imagem fotográfica em paralelo com a pintura e alcançar o status de “fotografia de arte”.²⁶

No círculo de amigos de Verger, podemos supor que nenhum de seus componentes seguia a linha do Pictorialismo, pois eles eram representantes da nova geração formada dentro dos conceitos de vanguarda e direcionados para a publicidade, o que implicava em um modo de captação de imagem de forma muito diferente do Pictorialismo. Quando alguns dos integrantes deste grupo viviam os seus períodos de formação nas escolas de artes plásticas por volta da década de 1920, o Pictorialismo já estava perdendo as suas forças, mas ainda houve resistência à entrada de novas linhas de atuação.

Em oposição à expansão do mercado da fotografia que facilitou o acesso do público em geral aos novos aparelhos portáteis de baixo custo, o que popularizou a

²⁵ Segundo Lamagny e Rouillé o termo vem da expressão trazida do inglês “pictorial photography”, na qual “pictorial” vem da palavra “Picture” que pode ser traduzida como imagem ou quadro (e não pintura). In LEMAGNY, Claude-Jean & ROUILLÉ, André (dir). **Historia de la fotografia**. Paris : Alcor, pág. 87.

²⁶ Esta escola fotográfica que nasceu na Inglaterra em 1889 e fez grande sucesso na *Royal Photographic Society*. Na França o movimento ganhou força na *Société Française de Photographie*. Pela primeira vez a fotografia se colocou em paralelo com a pintura e houve uma forte ligação entre a fotografia e as artes plásticas. Na França existiam revistas que publicavam as fotografias artísticas como *Photo-Revue* (fundada em 1880), *Revue Française de Photographie et de cinématographie* (1919), *La Photo pour Tous* (1923). Nos EUA era a *Camera Work*. In BOUQUERET, Christian. **Des années folles aux années noires. La nouvelle vision photographique en France – 1920 – 1940**. Paris : Marval, 1997.

produção da imagem fotográfica²⁷, os pictorialistas ficaram preocupados em se distinguir produzindo uma imagem diferenciada ligada aos temas das artes plásticas²⁸.

Este fato aliado às mudanças no campo da política, dificuldades no âmbito social e uma crise econômica que tomou conta dos anos 1870 em diante, fez com que alguns atuantes na área da fotografia resolvessem agir contra a propagação em massa de imagens que consideravam como banais e comuns. Estas pessoas que atuavam em várias instâncias na área da fotografia, pertenciam, em grande parte, à classe dirigente e tentavam impor suas “afinidades estéticas”, buscando assim uma forma adequada de representação de classe. A fotografia, que havia se tornado uma forma de representação da classe alta, passou a encantar também a “nova burguesia” em ascensão²⁹.

Os pictorialistas colocavam em questão a relação entre a fotografia e a pintura, e o grande esforço deste grupo visava elevar a fotografia ao patamar da pintura. Desta forma a fotografia poderia obter o mesmo *status* e prestígio, tornando-se integrante das “belas artes”.³⁰

A idéia era de que mais do que um conhecimento técnico ou escolar, o fotógrafo-artista trabalharia dentro dos parâmetros do “talento” através da intuição, inspiração, sensibilidade. A qualidade de seu trabalho dependeria destes atributos “natos”. Desta forma, nada importaria mais do que a atuação e intervenção do artista sobre o real, que serviria de base para o trabalho, mas definitivamente não deveria ser considerado como algo relevante. Desta maneira, não haveria manual de fotografia que ensinasse alguém a atuar como fotógrafo-artista, e nem cena do real que fosse isoladamente considerada como arte, restringindo assim a fotografia nas mãos de poucos.

No mundo fotográfico de hoje, existem apenas três categorias de fotógrafos: o ignorante, o técnico puro e o artista. Desta maneira, o primeiro aporta apenas o que não é desejável, o segundo uma formação puramente técnica depois de anos

²⁷ Devido aos avanços da tecnologia, por volta dos anos 1890 houve uma grande mudança no processo de produção da imagem fotográfica através do desenvolvimento da “placa seca”, das câmeras de tamanho reduzido e da emulsão sobre película. Durante os anos 1880, estes processos ocasionaram uma abertura sem precedentes do mercado destes aparelhos que estavam ao alcance do público em geral das classes média e burguesa sem grandes dificuldades. Uma nova categoria de “fotógrafos” surge destas mudanças e capturavam suas imagens por diversão e prazer, sem obrigações profissionais. In LEMAGNY e ROUILLE, op. cit., pág. 84.

²⁸ Dentro desta linha de atuação foi organizada em 1891 a primeira exposição em Viena onde o critério de seleção das fotografias seria a categoria “arte”. Esta foi o marco do nascimento do movimento Pictorialista. Alfred Steiglitz participou desta mostra.

²⁹ LEMAGNY e ROUILLE, op. cit., pág. 85.

³⁰ Idem.

*de estudos, enquanto o terceiro aporta a sensibilidade e a inspiração do artista, às quais soma-se logo um conhecimento puramente técnico.*³¹

A composição da imagem estava repleta de efeitos que produziam pouca definição, como algo vaporoso. Utilizavam também algumas manipulações complexas (goma bicromada, *huile bromée*, *encres grasses*, *procédés au charbon* etc...) que muitas vezes acabavam por gerar uma peça única que poderia imitar com perfeição o desenho e a litogravura³².

Figura 11. René le Bègue, *Académie*, 1902. Goma bicromada. Metropolitan Museum of Art, New York; Coleção Alfred Steiglitz. Retirado de Rosemblum 1997.

Figura 12. Robert Demachy, *Lutte*, 1904. Goma bicromada. Publicado na revisat Camera Work, janeiro de 1904. Retirado de Frizot, 2001.

Como podemos observar nestas imagens de dois dos grandes nomes do Pictorialismo na França do início do século XX, René le Bègue (1857-1914) e Robert Demachy (1859-1936)³³, houve um acréscimo de efeito de característica de “desenho a carvão” ou “pinceladas” na imagem fotográfica original. Os fotógrafos utilizaram para este caso, a técnica de intervenção na imagem ampliada denominado de “goma

³¹ Do original: *En el mundo fotográfico de hoy, no se reconocen más que três categorías de fotógrafos: el ignorante, el técnico puro y el artista. De qui se sigue que el primero aporta únicamente lo que no es deseable, y el segundo una formación puramente técnica después de años de estudios, mientras que el tercero aporta la sensibilidad y la inspiración del artista, a las que se añade luego un conocimiento puramente técnico*. Vogel, 1890, citado LEMAGNY e ROUILLÉ, op. cit., pág. 85.

³² BOUQUERET, op. cit.

³³ O francês Robert Demachy era filho de um banqueiro (Banque Demachy) e começou a fotografar no final de 1870. Entrou para a *Société Française de Photographie* em 1882 e depois fundou o *Photo-Club* de Paris em 1888.

bicromada”, uma solução de goma colorida por um ou mais pigmentos. A utilização desta solução possibilitava o acréscimo de detalhes ou uma interferência na totalidade da superfície através de um pincel.

*(...)a imagem definitiva obtida fotograficamente só deverá seu charme artístico à maneira com a qual o autor poderá transformá-la.*³⁴

Como podemos observar, a intervenção foi realizada dentro dos princípios do Pictorialismo, dando um efeito que aproximava a imagem fotográfica das características de uma pintura ou desenho³⁵.

Ainda dentro desta lógica, estes profissionais davam preferência a dias úmidos com névoas e brumas, interiores de edifícios, e trabalhavam com a luz, enfatizando a relação claro-escuro e contra-luz. Desta forma, estes fotógrafos estariam também trabalhando com o instrumental das artes plásticas, privilegiando temas como composição, harmonia, profundidade, luz e sombra. Os fotógrafos poderiam utilizar técnicas modernas de controle de tonalidades, produzir efeitos utilizando instrumentos ou ainda imprimindo a fotografia sobre materiais distintos.

Estas imagens atendiam as demandas do mercado de luxo e estavam ligadas aos interesses da burguesia tão criticada por Verger.

Estes fotógrafos tinham como prática o ato de colocarem suas assinaturas nas fotografias (coisa rara em outras fotografias daquela época), como os pintores costumavam fazer, e acreditavam que suas imagens eram capazes de provocar sentimentos, mais do que documentar. Os temas eleitos como “retratáveis” em suas imagens figuravam em torno da paisagem natural, da figura feminina, dos retratos, dos nus e alguns ainda se arriscavam em tópicos literários.

A partir de 1890, os pictorialistas começam a formar grupos e associações³⁶ em vários países, realizam exposições, ganham espaço na mídia não somente para discussão sobre a validade dos seus trabalhos, mas também para a publicação das imagens.

³⁴ Do original: *l'image définitive obtenue photographiquement ne devra son charme artistique qu'à la façon dont l'auteur pourra la transformer*. Robert Demachy citado DELPIRE, Robert & FRIZOT, Michel (org). **Histoire de voir Coleção Photo Poche**. Paris:Nathan, 2001, vol. 41, pág. 70.

³⁵ Frizot acrescenta que Demachy trabalhou constantemente com temas de dançarinas e nus femininos semelhante a Degas.

³⁶ Segundo Ernst Juhl, citado em Lamagny e Rouillé, existiam somente cinco associações realmente representantes do Pictorialismo: *Camera Club* de Viena, *Photo Club* de Paris (que fazia oposição à *Société Française de Photographie*), *The Linked Ring Brotherhood*, a *Association Belge de Photographie* e a *Gesellschaft zur Förderung der Amateur Photographie*. Estas associações possuíam dinheiro e poder e seus associados eram pessoas de prestígio. Ernst Juhl, citado em LEMAGNY e ROUILLÉ, op. cit. p. 88.

Surgiram também neste período, livros teóricos sobre fotografia e arte.³⁷ Estas associações possuíam dinheiro e poder e seus associados, que eram pessoas de prestígio, funcionavam como reguladores da atuação dos fotógrafos, promotores de eventos, fontes de conhecimento e também ditavam as afinidades e escolhas estéticas.

Apesar de manterem uma coesão de idéias e objetivos, a produção era diversificada e variava de acordo com o país. Alguns fotógrafos, como foi o caso de Laure Albin Guillot da *Société Française de Photographie* e Pierre Dubreuil (1872-1944), do *Photo – Club* de Paris (grupos opostos), continuaram por muitos anos dentro da temática do Pictorialismo. Mas Albin Guillot, nos anos 30, começou a produzir imagens para publicidade chegando até mesmo a publicar um livro sobre o tema. Nesta época a publicidade passou a ser considerada como um tipo de arte para a qual o mercado se abriu largamente e, por isso mesmo, rendia trabalho e remuneração. Mas este campo foi aos poucos sendo ocupado pelas novas maneiras de se fotografar, que englobavam a Nova Visão, a Nova Objetividade, a fotografia Dadaísta e Surrealista.

Voltados também para as demandas do mercado de trabalho, dentre os componentes do grupo de Pierre Verger encontravam-se fotógrafos que produziam suas imagens segundo os preceitos desta perspectiva da “nova” fotografia, como era o caso de Boucher e Parry, além de Zuber e Feher.

A “nova” fotografia

A fotografia, nos anos 1920 (e estendeu-se até os anos 30), passou por grandes transformações, apontando novos rumos e sentidos em relação à representação plástica. Dentre as suas mudanças, a mais significativa foi o processo de divulgação em massa da imagem fotográfica. A imagem fotográfica tornou-se fonte importante de conhecimento e reconhecimento e uma via de acesso aos objetos, lugares, pessoas e informações, percorrida diretamente pelo espectador. A fotografia começou a ser um instrumento de uma nova maneira de se compreender o mundo pela imagem e foi utilizada de diferentes formas para tentar dar conta das questões postas pelo pós-guerra.

Em dois movimentos aparentemente opostos, a fotografia alcançou um lugar importante nos movimentos da vanguarda artística. Mas, ao mesmo tempo, ela passou a ser divulgada em massa pelos meios de comunicação.

³⁷ *La Photographie est-elle un art?* Do crítico francês Robert de la Sizeranne; *Photography as a fine art*, do crítico americano Charles Caffin – citado em ROSENBLUM, Naomi. **A world history of photography**. New York: Third Edition, 1997, p. 309.

Entre os anos 1920 e 1930 a fotografia tornou-se moderna em duas direções: a abstração (Alemanha) e o realismo (extensão da *straight photography* e se desenvolveu nos EUA e Alemanha).³⁸

Mesmo assim, depois da Primeira Guerra Mundial, ficou muito difícil a separação entre a fotografia documental e a artística. A mesma fotografia documental poderia ser usada na publicidade onde ela encontrava o papel de interpretar e filtrar a realidade, e como fotografia de imprensa, ela tinha a função de retratar a “realidade”.³⁹

Depois de um certo período envolvidos na temática do Pictorialismo, alguns fotógrafos deixaram esta prática e começaram a trabalhar dentro do que se chamou de *straight photography*, cujo início deu-se por volta de 1910 nos EUA. Esta linha de atuação privilegiava a produção da imagem fotográfica a partir do real, sem efeitos ou manipulações do laboratório.

Este foi o caso de Alfred Stieglitz (1864 – 1946), fotógrafo americano que começou a atuar nesta direção por volta de 1908 e se tornou uma referência dentro da *straight photography*. Stieglitz foi o fundador do grupo *Photo-Secession* e da revista *Camera Work* que divulgava, entre outras coisas, as fotografias desta linha. O fotógrafo era também dono de uma galeria (denominda 291), onde foram expostas obras de Rodin, Matisse e Picasso, tendo contado para tanto com ajuda do fotógrafo naturalizado americano, Edward Steichen (1879 – 1973). Steichen também tinha sido adepto do Pictorialismo e mudou seu modo de captar imagens para a *straight photography*. Ele tornou-se bem conhecido por suas fotografias e também pela organização da exposição *The Family of Man* em 1955, da qual Pierre Verger participou.

Apesar de enfatizar o real, ainda prevalecia a idéia de fotografia-arte. Mas agora de um modo diferente do Pictorialismo, pois a imagem deveria se aproveitar somente das propriedades características da fotografia para encontrar o caminho da “arte”, explorando os seus recursos técnicos de captação e as possibilidades próprias de enquadramento, composição e iluminação.

Seus temas principais eram as cenas urbanas, com as suas imagens de trabalhadores, meios de transportes e prédios e também da natureza, sendo muito comum a utilização das imagens fragmentadas produzindo abstrações. A imagem era captada de forma direta e não utilizavam nenhum outro recurso que não fosse a própria

³⁸ LANGFORD, Michael. **Story of photography**, London: Focal Press, 1996.

³⁹ Osman in LEMAGNY e ROUILLE, op. cit., 166.

câmera. Era uma maneira documental e objetiva de se trabalhar, sendo classificada, dentro dos embates travados na área, como “fotografia pura”.

Figura 13. Steerage, Stieglitz, 1907.

Figura 14. Blind, Paul Strand, 1917.

Stieglitz realizou em 1916, uma exposição em sua galeria com fotos de um jovem fotógrafo denominado Paul Strand (1890 – 1976), outro nome bem conhecido da *straight photography*. Ele obtinha as imagens partindo do cotidiano urbano, geralmente focando cenas de rua que eram captadas sob ângulos inusitados e detalhes de objetos que formavam figuras geométricas.

Seguindo as idéias da *straight photography* anos mais tarde, em 1932, Edward Weston (1886 – 1958) e Anselm Adams (1902 – 1984) tornaram-se os principais representantes deste tipo de fotografia. Este realismo da fotografia conquistou uma vanguarda que fazia diferentes usos em experimentações e documentações. Na vertente da documentação na França, Eugène Atget (1857 – 1927), foi um dos que mais se dedicaram a esta prática.⁴⁰

A fotografia como documento era muito utilizada até mesmo na publicidade, pois ela trazia uma imagem muito próxima do objeto a ser anunciado, com um poder maior de convencimento sobre o espectador. Desta forma, o “cliente” em potencial poderia ver e analisar o objeto apresentado com muito maior clareza, de uma maneira muito mais próxima da realidade, de forma bem diferente do processo realizado através

⁴⁰ Como foto documental também atraiu a atenção de fotógrafos que seguiam a vertente surrealista (também em voga no entre-guerras), como Man Ray e Berenice Abbot.

da habitual ilustração com desenhos. A fotografia utilizada na publicidade, principalmente no pós-guerra, envolvia também as técnicas da vanguarda artística como as fotomontagens, ângulos inusitados, perspectiva incomum, formas plásticas e geométricas a partir de objetos corriqueiros.

Havia então uma distinção entre três tipos de fotografia: a considerada arte, a que era utilizada para a publicidade e a foto como documento. Mas estas fronteiras eram consideravelmente fluidas, uma vez que os fotógrafos, não raro, trabalhavam com todas estas maneiras de se expressar. Ao que parece, não havia na prática, muito constrangimento em atravessar algumas destas barreiras. Mesmo trabalhando em direções diferentes, existiam grupos que defendiam suas idéias particulares, as quais acabaram por caracterizar maneiras próprias de atuação e produção, e que marcaram a “cultura moderna”.⁴¹

As vanguardas alemãs

A arte abstrata moderna já havia aparecido antes da Primeira Guerra Mundial, com o Cubismo na França e o Futurismo na Itália, mas a Alemanha foi o principal local onde os novos direcionamentos da fotografia começaram a ser discutidos.

Após a Primeira Guerra Mundial surgiram na Alemanha algumas linhas de trabalhos que tornaram-se importantes para a abertura de novas formas de se fotografar. A Alemanha foi a principal fonte de novos direcionamentos para a fotografia e, ao contrário de outros países, eram ali promovidas inúmeras discussões teóricas sobre o assunto.

Uma destas maneiras de se produzir imagens fotográficas foi o que se convencionou chamar de Nova Objetividade.⁴² O grupo, que criava imagens dentro dos parâmetros desta fotografia, tinha como característica a adoção do realismo e a recusa da abstração para a composição de sua imagem. Esta maneira de trabalhar estava ligada ao expressionismo alemão do pós-guerra, que de modo geral, empenhou-se na busca de um “novo Homem”, levando assim a sua adesão a uma forma de arte preocupada com questões sociais e humanistas.

Esta maneira de fotografar possuía como nomes principais em sua prática, Albert Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt. A Nova Objetividade considerava fundamental a

⁴¹ LEMAGNY e ROUILLÉ, op. cit., pág. 114.

⁴² Termo criado na Alemanha em 1925 por Gustav Hartlaub que caracterizava alguns pintores alemães dos anos 20 e que depois englobou a fotografia também.

fidelidade aos objetos fotografados, a iluminação precisa, os detalhes apresentados de forma verdadeira e a perfeita medida dos procedimentos óticos e químicos. A Nova Objetividade visava a apresentar o mundo de forma “crua” e direta. Os fotógrafos estavam empenhados em ressaltar a nitidez das imagens, razão pela qual valorizavam a produtividade da luz sobre as superfícies. O papel utilizado para a imagem deveria ser de superfície lisa e brilhante. Dentro desta opção direcionavam seu olhar para as máquinas, a arquitetura industrial, os objetos e as plantas, sempre com um enquadramento fechado sobre a figura a ser captada e a perspectiva não era a tradicional.⁴³

A fotografia para esta nova tendência era um meio para se “atingir” o real e desta forma, descobri-lo em todos os seus detalhes, mais do que apenas copiá-lo.

Figura 15. Cucurbita, Karl Blossfeldt, 1928

Figura 16. Grue géante de port, Albert Renger-Patzsch, 1928

A Nova Visão foi uma outra tendência destinada a inovar a fotografia. Ela surgiu nos anos 1920 e dava ênfase a novas possibilidades de captação do real. O principal nome desta nova opção era László Moholy-Nagy, pintor abstrato nascido na Hungria, que imigrou para a Alemanha em 1922 e se tornou professor da Bauhaus⁴⁴ de Weimar em 1923. Ele realizava, na época, novos experimentos com a fotografia. O trabalho deste artista deu início a uma inovadora perspectiva que visava a olhar para o mundo e

⁴³ FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**, Paris : Bordas, 1994.

⁴⁴ Esta escola era considerada como a mais influente escola de arquitetura e design do século XX. Foi fundada em 1919 por Walter Gropius.

para as coisas cotidianas sob um novo e diferente ângulo, propondo pontos de vista inusitados.

Moholy-Nagy estava então ligado ao Construtivismo russo de Alexander Rodchenko, que causou nos anos 1920 uma ruptura com a fotografia “artística”, estabelecendo uma alternativa de criação expressiva que visava à construção de um “novo mundo”, seguindo as perspectivas da Revolução de Outubro. A fotografia tradicional era vista pelos simpatizantes deste movimento como burguesa, e a fotografia de Rodchenko praticada a partir de 1924, buscava mostrar a dominação do “novo homem” sobre o seu meio.

Na Alemanha, havia uma simpatia para com os ideais revolucionários e a arte russa passou a ter uma considerável importância para os artistas que iniciavam as suas carreiras. O livro de Moholy-Nagy, “*Malerei, Fotografie, Film*”, publicado em 1925, definiu os princípios da Nova Visão e a exposição “*Film und Foto*”(FiFo), em Stuttgart, em 1929, apresentou os trabalhos desta linha de atuação. Suas características eram baseadas nas imagens captadas com enquadramentos inusitados, de cima para baixo (*plongée*) e de baixo para cima (*contre-plongée*), grandes planos e planos oblíquos, distância bem aproximada do objeto e a fragmentação dos objetos, deformações e duplicação de objetos. Muitas vezes, ao se compor uma imagem, o fotógrafo ampliava apenas uma parte do elemento a ser fotografado de forma a realçar alguma característica que pudesse representar o todo. A luz era um componente fundamental para este tipo de fotografia, sendo que as imagens ressaltavam o controle deste recurso. Geralmente, todos estes itens em conjunto, ou separadamente, resultavam em uma imagem abstrata. Desta forma, Moholy-Nagy realizava suas experiências e procurava superar a fotografia como cópia do real e utilizar a máquina fotográfica como um aparelho sem limites.

Figura 17. De la tour radio de Berlin, László Moholy-Nagy, por volta de 1928

Assim, os contornos da abrangência da fotografia também foram ampliados com a inclusão de imagens de raio X, de microscópio, de fotos aéreas, da fotomontagem, do fotograma, dos efeitos do “negativo-positivo”, das sobre-impressões, da solarização, dos fotogramas, dos reflexos no espelho e da luz artificial.

Em todas as propostas descritas por Moholy-Nagy podemos encontrar elementos que guardavam relação com a vanguarda daquele momento, como por exemplo, a múltipla sobre-impressão, a forma dupla e a fotomontagem eram processos importantes para o Surrealismo e para o Futurismo.⁴⁵

A Nova Visão de Nagy relacionava-se principalmente a “une esthétique pédagogique pour l’appropriation sensorielle de l’environnement moderne”. A fotografia naquele período estava melhor adaptada à “tecnicidade” dos tempos modernos, bem mais do que a pintura.⁴⁶

F. Roh achava que a fotografia carregava uma dualidade crucial: *Por um lado, a felicidade da realidade, do ‘reconhecimento’ mais exato possível de um pedaço do real; por outro lado, o prazer sutil pelo que há de estranho, de escondido, de bizarro nesse mesmo universo.*⁴⁷

A fotografia alemã teve grande importância por sua conseqüente expansão dos usos profissionais da fotografia para outros caminhos que não somente os retratos e o

⁴⁵ BOUQUERET, op. cit., p. 8.

⁴⁶ HAUS e FRIZOT, “Figures de Style. Nouvelle Vision, Nouvelle Photography” in Frizot 1994, op. cit. pág. 463

⁴⁷ Do original: *D’un côté, là joie de la réalité, de la ‘reconnaissance’ la plus exacte possible d’un morceau du réel ; de l’autre côté, la jouissance subtile de ce qu’il y a d’étrange, de caché, de bizarre dans ce même univers environnant.* F. Roh, idem.

fotojornalismo. Essa expansão deu-se principalmente, em direção à área da publicidade, moda, imprensa e ilustração de livros.

Com o surgimento dessas experiências, o referente fotográfico estava sendo questionado e, para tanto, os pontos de vista inovadores e as recentes maneiras de se fotografar mudaram também a relação com o *design*. A Nova Visão influenciou a fotografia e as artes gráficas por um período de 50 anos.

A publicação do livro *Metal*, de Germaine Krull, no ano de 1927, acabou por tornar-se um dos marcos fundamentais das novas maneiras de se fotografar. O livro, representante da Nova Visão, trazia imagens realizadas em construções, focalizando metais cujo enquadramento e composição resultavam em formas plásticas baseadas em figuras geométricas. Focalizando especificamente o mundo moderno industrializado, Krull empregou as técnicas da Nova Visão para objetivar um dos caminhos da construção da estética e da beleza moderna.⁴⁸

Depois da Primeira Guerra Mundial a fotografia entra em uma fase de desconstrução da imagem que havia começado por volta de 1918 com o dadaísmo. Este tipo de imagem transformou-se em um meio de contestação. O uso da fotomontagem e do fotograma representava um novo emprego da fotografia na imprensa e na publicidade.

Dentre os nomes representativos destas novas maneiras de se fotografar,⁴⁹ na França, encontramos estrangeiros como Ergy Landau, André Steiner, Nora Dumas, François Kollar, Eli Lotar, Émeric Feher e Germaine Krull e ainda alguns jovens franceses como Maurice Tabard, Rémy Duval, Jean Moral, Pierre Boucher, René Zuber, Roger Parry e Roger Schall.⁵⁰

A fotografia Surrealista

O Surrealismo, nos anos 20 e 30, deu continuidade a este processo e a estas transformações que modificaram a maneira de usar e compreender a imagem fotográfica.

⁴⁸ No cinema isto foi visto em *Metropolis* de Fritz Lang (1926), *À nous La liberté* de René Clair (1932) et *Les Temps modernes* de Chaplin (1936).

⁴⁹ Alguns lugares específicos produziam e veiculavam estas novas imagens como o Studio Deberny & Peignot, a Revista Arts e Métiers (entre outros) dos quais voltaremos a falar no capítulo seguinte.

⁵⁰ A fotógrafa americana Florence Henri fazia a ligação entre os movimentos de vanguarda alemã e suas repercussões na Europa. Henri residia em Paris e participou dos cursos da Bauhaus em 1927, iniciando-se na fotografia em 1928.

O Surrealismo surgiu e por algum tempo consolidou-se em Paris oficialmente a partir de 1924. Ele congregava nomes como os de André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Éluard, Ernst, Péret, Baron, Crevel, Desnos, Morise, Salvador Dalí, entre outros.⁵¹

O Movimento que não possuía propriamente um conjunto de princípios organizados, estava bem mais focalizado em criar formas de subverter a realidade, contrariar as normas e regras já estabelecidas e questionar o ser humano que havia conduzido a sociedade tanto para a guerra como para expansão territorial através da conquista de colônias.

A idéia principal era a de anular a ordem moral e as convenções sociais, para que o homem pudesse, uma vez livre das convenções que o amarravam, encontrar uma outra realidade. Esta outra realidade, lugar onde se esconderia o que havia de verdadeiro no ser humano, era o local onde a razão predominante não conseguiria impor a sua influência e o homem poderia demonstrar o que realmente era.

Os integrantes do Movimento concentravam-se em criar formas plásticas libertadoras em suas obras. Para tanto desenvolvem uma metodologia própria no intuito de atingir esta outra realidade libertadora: a escrita automática, a distorção, a dupla exposição, a colagem, a fotocoloragem, as duplicações dos objetos, os estados hipnóticos, o sono, o inconsciente, a deambulação e o *frottage*.

Figura 18. Les jeux de la poupée, Hans Bellmer, Duplificação, 1933.

Figura 19. Moi + Chat, Wanda Wulz, Dupla exposição, 1932.

Figura 20. André Kertész. Distorção.

Depois dos processos de colagem desenvolvidos pelo Cubismo (1906-1911), de Braque (1912), de Picasso (1911-1912) e do Dadaísmo (1916), surge a “técnica de manipulação da imagem fotográfica que consiste em cortar e juntar fragmentos fotográficos heterogêneos, denominada fotomontagem”. Este trabalho tinha um perfil de

⁵¹ ALQUIÉ, Ferdinand, **Philosophie du Surréalisme**, Paris: Flammarion, 1977.

denúncia, questionamento e de quebra com a arte burguesa. Era uma experiência de juntar a imagem à palavra e que resultou em uma justaposição de elementos independentes como imagens, frases, pedaços de jornal e o que mais conviesse para compor um “enunciado quase verbal de agitação anti-realista”.

Na União Soviética a fotomontagem compunha o quadro da “arte revolucionária a serviço da ideologia”. As novas formas de atuação na área, que buscavam uma maneira adequada ao momento, com o propósito de responder plasticamente às questões postas pelos desafios daquele período do pós-guerra. Eles apresentaram respostas imagéticas que tomaram dois caminhos: o do realismo (verdade) e o da forma plástica (abstração). Esta divisão pode ser definida de outras formas, e terminam por se tornar quase imprecisas e problemáticas, mas que classificavam estas imagens opostas entre a imagem nítida (*nette*) ligada ao mundo do documento e a imagem de pouca definição, imprecisa (*floue*) presa ao domínio das artes. Ela poderia ser chamada também de “pura” e “impura”, mas esta oposição era vista também como ocorrendo entre Pictorialistas e a Nova Fotografia.

A Fotografia Humanista

Segundo Gautrand⁵², quando se trata de fotografias de seres humanos, pode-se observar ao menos três maneiras diferentes de tratamento para com o fotografado. Uma delas seria realizada por fotógrafos que focalizavam eventos quase sempre violentos e exaltavam o drama da situação. Outra forma de abordagem seria uma mais próxima à ciência e à sociologia, buscando suas imagens no cotidiano, mas de uma forma diferente da reportagem, como foi o caso da *Farm Security Administration*. A terceira maneira, que era muito diferente das anteriores, vinha de fotógrafos que:

(...) preferem passear seguindo a sua fantasia, dirigindo às pessoas um olhar terno, irônico, humorístico ou compassivo e realizando imagens isoladas que, somando-se umas às outras, testemunham uma verdadeira criação pessoal. Trabalhando de preferência para o livro e as revistas, eles se interessam menos no evento ou na situação exata do que no espaço que atravessam e descobrem, naquele intercâmbio de miradas, naquela relação implícita e fugaz que intervém entre eles e o sujeito fotografado. Segundo eles, a emoção prima sobre o projeto

⁵² GAUTRAND, Jean-Claude. “Looking at others. Humanism and neo-realism”, in FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**, Paris : Bordas, 1994.

*artístico, a investigação se refere ao quotidiano e o trivial, transcritos com ternura e, sobretudo, com uma grande fé no homem.*⁵³

Desta maneira, pode-se dizer, resumidamente, que desde o início, focos diferentes sobre a condição humana prevaleceriam nestas abordagens. Alguns fotógrafos estavam preocupados em retratar o que colocava as pessoas à parte, enquanto outros voltavam-se para a questão do que colocava as pessoas juntas neste mundo.

Este tipo de fotografia denominada Humanista tornou-se muito conhecido a partir de 1950, mas teve seu início no final do século XIX.

Graças às inovações técnicas do final do século XIX, os fotógrafos começaram a captar imagens de rua e das pessoas em seu cotidiano. Alguns exemplos de fotógrafos que compartilhavam este perfil neste período são Paul Martin, Eugène Atget, Paul Géniaux e Louis Vert. Eles estavam voltados para o realismo das ruas, algo considerado por outros contrário ao gosto vigente da época, em que dominava ainda o pictorialismo.

Esta idéia foi compartilhada por alguns editores de cartões-postais que tiveram um grande aumento na sua produção, e eles passaram a ser um meio de difusão de imagens também importante no início do século XX. Os postais eram muito populares nesta época e retratavam as coisas simples do cotidiano, trazendo à tona uma espécie de documentação ao mesmo tempo realista e artística da vida social, como vimos antes.

A divulgação das imagens “humanistas” era então efetuada principalmente por algumas revistas importantes para a época como, a *Regards* e *VU* e mais ainda, as ligadas ao movimento socialista e o comunista. Houve também uma exposição em 1936 organizada pela *Assotiation des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* (AEAR) denominada “*Documents de la vie sociale*” na *Galerie Pléiade*, da qual consta a participação de Pierre Verger. Além da fotografia, é preciso ressaltar o aparecimento do realismo na poesia, na literatura e no cinema em conjunto com os acontecimentos sociais do *Front Populaire* em 1936.

A Segunda Guerra provocou uma ruptura nas atividades. Quando ela terminou a fotografia ganhou mais força, em nomes como Eugene Smith e Werner Bischof. Muitos

⁵³ Do original: *préfèrent déambuler au gré de leur fantasie, en portant sur les gens un regard tendre, ironique, humoristique ou compatissant, et en réalisant des images isolées qui, s'additionnant les unes aux autres, témoignent d'une véritable création personnelle. Travaillant plutôt pour le livre et les magazines, ils s'intéressent moins à un événement ou à une situation précise qu'à l'espace qu'ils traversent et découvrent, à cet échange de regards, à cette relation implicite et fugace qui intervient entre eux et le sujet photographié. Pour eux, l'émotion prime sur le projet artistique, l'investigation concerne le quotidien et le banal, transcrits avec tendresse et, surtout, avec une grande foi dans l'homme.* Idem pág. 613.

destes fotógrafos eram ligados à agência *Rapho* reinaugurada em 1945. O movimento Humanista teve seu grande momento na exposição realizada nos Estados Unidos denominada “*The Family of Man*”, da qual Pierre Verger participou.

Segundo Beaumont-Maillet⁵⁴, não há, na verdade, uma escola de fotografia humanista, mas ela apontava um interesse pela vida humana, direcionando as câmeras para as pessoas, tentando mostrar sua dignidade, seus dilemas e a sua relação com o meio em que viviam. A autora enfatiza que o Humanismo aconteceu entre 1930 e 1960 e emergiu como uma ruptura com as experiências plásticas em voga no trabalho de vários fotógrafos como Moholy-Nagy, Man Ray e M. Tabard. Ele tornou-se mais visível na França, entre os anos 1945-50.

As imagens eram feitas de maneira nova, com uma postura informal, às vezes irônica, e oscilavam entre uma “empatia realista e a documentação”. O fotógrafo humanista muitas vezes recebia o título de repórter-ilustrador, produzia quase sempre em preto e branco, e suas imagens apareciam muitas vezes na imprensa e nas edições de livros. Esta vertente estava em consonância com a poesia de Jacques Prévert, de Pierre Mac Orlan e de Francis Carco.

Sabe-se que não há uma definição clara e precisa do que seja a fotografia humanista. Mas seu perfil comum era o fato de que os fotógrafos partiam em busca de “vida”, principalmente nas ruas e ambiente da vida cotidiana era muito importante. Não havia *voyeurisme* nem o sensacionalismo; não havia intenção de chocar nem de surpreender. Mas havia, antes, uma aproximação respeitosa ao sujeito e à recusa da imagem indiscreta ou roubada. Desta maneira imprimia-se uma cumplicidade com a pessoa fotografada.

Surgia então uma ética na postura do fotógrafo, quando ele procurava reproduzir fielmente uma realidade tal como ela se passava naquele momento. Este tipo de fotografia não estava restrito à França. Seus fotógrafos viajaram por várias partes do mundo, mantendo a postura de respeito e diálogo possível com os sujeitos fotografados. Este tipo de fotografia desaparece em boa medida no final dos anos 60.

⁵⁴ BEAUMONT-MAILLET, Laure. « Cette photographie qu'on appelle humaniste », in **1945-1968. La photographie humaniste**, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2007.

Figura 21. Eugène Atget, Prostituta cumprindo seu turno, 1921

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 idéias éticas, políticas e filosóficas daquele período, onde estavam também inseridas as criações artísticas. Instalou-se uma percepção moderna que apelava para a renovação das idéias, pela busca de novos modelos, para a inversão dos valores e subversão da hierarquia social estabelecida e uma vontade de encontrar novas maneiras de ver, pensar e agir sobre o mundo. Novas e diferentes 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. O tema da condição humana e de uma nova realidade social se impuseram como uma das principais preocupações nas mais diferentes áreas.

Depois de termos definidos os princípios básicos de cada linha de atuação e seus maiores representantes, cabe neste momento a visualização de como Pierre Boucher construía suas imagens em comparação com as de Pierre Verger.

As imagens de Pierre Boucher e as de Pierre Verger

Pierre Boucher incorporou a fotografia em seus trabalhos, e eles se tornaram bastante ligados à publicidade. Boucher utilizava com frequência a fotomontagem e as imagens abstratas para compor suas imagens.

Figura 22. Pierre Boucher, Publicité pour les camions Laffly, 1933-1934. Retirado de Bouqueret 2003

Figura 23. Pierre Boucher, Publicité pour la Maison du blanc, 1933. Retirado de Bouqueret 2003

Ele realizava suas experiências centradas nas colagens, dupla exposição de negativos para construir uma imagem especificamente voltada para a propaganda, que exigia estas técnicas para serem aceitas.

Figura 24. Ondine (fotocolagem), 1933. Retirado de Bouqueret 2003

Figura 25. L'ombre au violon (solarização), 1937. Retirado de Bouqueret 2003

Figura 26. Double nu, (dupla exposição), 1935. Retirado de Bouqueret 2003

Além das imagens produzidas para publicidade, Boucher também se especializou em nus de estúdio ou ao ar livre⁵⁵. A prática do nudismo era também comum no grupo durante as viagens que faziam. Segundo Bouqueret, no início do século XX nota-se um movimento de liberação dos corpos. O corpo passou a ser visto como “objeto cultural”. O corpo não ficava mais escondido nem mascarado sob as vestimentas, mas ao contrário, tornava-se cada vez mais exposto, mais dado a ser visto e apreciado. Houve um aumento das práticas de esporte, e esta seria uma nova maneira de modelar os corpos. Existiam tendências diferentes de se produzir imagens destes novos corpos e elas seguiam três direções que serviriam também para outros tipos de objetos a serem representados imageticamente.

A primeira tendência seguia os passos da Nova Objetividade, produzindo imagens de corpos desconstruídos, fragmentados e transformados em imagens, as quais não possuíam ligação com o real através do enquadramento e da iluminação. A segunda seguia a estética Surrealista produzindo corpos fantasmagóricos e transfigurados. E a terceira guardava como característica o corpo neoclássico que enfatizava um corpo apolíneo, carregado de plasticidade, seguindo um modelo grego.

Boucher criava imagens que se enquadravam nestas três linhas. Segundo a classificação de Bouqueret, a primeira imagem estaria dentro dos parâmetros da Nova Objetividade; a segunda seguiria a estética Surrealista e, a terceira, o nu Neoclássico.

Figura 27. Nu feminin, 1935

Figura 28. La chute des corps, 1936

Figura 29. Torse d'homme, 1933

É preciso aqui dar ênfase ao fato de que os primeiros trabalhos de Pierre Verger, na área da produção cultural, foram realizados para empresas ligadas a propaganda

⁵⁵ Segundo os relatos de Pierre Boucher, Daniel Masclet ligou para ele e lhe indagou sobre fotos de nus. Boucher respondeu que tinha estas fotos que ele queria e assim passou a noite fotografando sua esposa com uma lâmpada muito precária e desta forma ele começou a fazer fotos de nus.

(*Alliance Graphique*, *Atelier Tolmer* e *Studio Zuber*). No entanto, em seu trabalho fotográfico vê-se pouco diálogo com este tipo de fotografia utilizada na área, como é o caso das imagens de Pierre Boucher. Mas Verger e Boucher produziram imagens que mantinham uma semelhança, como as publicadas nas edições de Paul Hartmann (*En Espagne*), por exemplo.

Nas imagens do início da carreira de Pierre Verger não é possível encontrar experiência alguma de manipulação e interferência na imagem realizada através de técnicas da vanguarda artística, embora algumas imagens dialoguem esteticamente com outras imagens produzidas dentro deste espírito. O foco de Verger foi colocado, sobretudo, nas cenas de rua e nos seres humanos, assim como nas diversas formas de viver espalhadas pelos mundos que ele percorreu durante os anos de sua vida.

Figura 30. Ruisseau de Paris,
Pierre Boucher, 1931.
Retirado de Bouqueret 2003

Figura 31. Rue de Paris,
Pierre Boucher, 1931
Retirado de Bouqueret 2003

Figura 32. sem título,
Pierre Verger, 1932
Retirado de Pierre Verger 1982

Os lugares de trabalho, trocas de informações e de sociabilidade do grupo.

A trajetória de Pierre Boucher ajuda-nos a expandir o pouco que conhecemos através, de Pierre Verger, sobre os personagens, as instituições e os meios de divulgação importantes em todo o período. Estas linhas de atuação dentro da área da fotografia eram produzidas muitas vezes em estúdios e ateliers e propagadas por vias específicas que davam suporte para a divulgação do trabalho da vanguarda artísticas daquele período.

Os lugares de estágio e de trabalho funcionavam também como ponto de encontro, de renovação do conhecimento, de estabelecimento de novos contatos e amizades, trocas de informações e de uma efetiva formação. Os trabalhos realizados pelas vanguardas de outros países, principalmente a alemã, circularam nestes locais através de livros e revistas importados que ficavam à disposição dos que os

freqüentavam. Além disto, um certo número de fotógrafos vinha do estrangeiro e compartilhava os seus conhecimentos através de tais contatos, de exposições e da publicação de imagens, que eram então veiculadas principalmente por revistas. Alguns encontros, nestes locais de produção de imagem, foram decisivos para o encaminhamento de carreiras dentro da área, como foi o caso de Pierre Boucher e René Zuber.

Estes locais de trabalho também estavam em processo de mudança para atender às demandas do mercado, principalmente no campo da publicidade, o que fez com que muitos deles abrissem estúdios fotográficos e/ou agências de publicidade e contratassem fotógrafos para as suas realizações. Alguns fotógrafos lançaram-se também no mercado editorial, publicando ensaios fotográficos, dentre os quais alguns ficaram bastante conhecidos na época.

Gráficas

O primeiro estágio de Boucher como artista gráfico, foi em 1926, na gráfica *Draeger*. Fundada em 1887 por Charles Draeger, depois de algum tempo foi assumida por seus 3 filhos. A empresa primava pela alta qualidade e os irmãos Draeger tornaram-se especialistas em reprodução de ilustrações. Eles atendiam às demandas da publicidade, moda e indústria de luxo e estes trabalhos colocava-os em contato com artistas gráficos, com realizadores de cartazes (*affichistes*), com desenhistas e com diretores artísticos de grande prestígio na época⁵⁶.

Em função do grande sucesso que a área da propaganda experimentava então e com o aumento das demandas neste setor, os irmãos Draeger abriram sua própria agência de publicidade, a *Wallace et Draeger*. Eles mesmos faziam os projetos e imprimiam suas criações. O responsável pelo setor de fotografia entre 1928 e 1929 era François Kollar, ainda pouco conhecido naquele momento, e que depois se tornou um dos grandes nomes da fotografia na França.

A demanda por trabalhos de publicidade começou a representar um promissor campo de trabalho aberto no período, e acabou atraindo a atenção de vários setores interligados na fatura das criações publicitárias.

Nos estúdios da empresa um fotógrafo não tinha na ocasião um pape importante. Ele era visto como um profissional de apoio para as reproduções das criações dos

⁵⁶ DENOYELLE, Françoise. **La lumière de Paris les usages de la photographie 1919-1939**. Paris: L'Harmattan, 1997.

desenhistas e *affichistes*. Assim os fotógrafos não apareciam como um dos criadores essenciais das produções realizadas no local. Os desenhos eram sempre assinados pelos autores, enquanto a fotografia não continha uma identificação, situação que irá perdurar até os anos 30. Pierre Boucher não trabalhou com fotografia nesta empresa. Depois de ter deixado os irmãos *Draeger*, Boucher exerceu sua arte nos ateliers da *Printemps*, onde seu amigo, Roger Parry, já havia trabalhado em 1925. Foi neste atelier que Boucher conheceu sua futura esposa Yvonne Prieur.

Editores de publicidade

Em 1927 Boucher inicia suas atividades no atelier da *Maison Tolmer*, casa em que permaneceu até 1928. Pierre Verger também trabalhou no *Atelier Tolmer* de 1930 a 1931, mas não temos informações sobre as suas atividades desenvolvidas no local⁵⁷.

Especializado em edição de publicidade o atelier foi aberto em 1909 por Alfred Tolmer. Mas já antes da guerra Tolmer possuía negócios associados ao ramo da tipografia e desenho para a realização de diagramação. Depois da guerra o atelier passa para seus filhos Bernard e Claude. No início dos anos 20 o *Atelier Tolmer* diversifica os negócios, até então centrados principalmente na fabricação de caixas e embalagens para produtos de luxo, para os impressos e publicidade⁵⁸.

Assim como a gráfica *Draeger*, a *Maison Tolmer* também abriu sua estrutura de modo a incorporar um atelier de fotografia. Com o tempo ele passou a ser um elemento crucial para seus trabalhos, destinados também à moda.

O lugar era inclusive, um ponto de encontro de pessoas que circulavam entre tais atividades. Dos lugares em que os amigos trabalhavam, encontravam-se e compartilhavam suas afinidades afetivas e profissionais, saíram as pessoas que depois assumiam a direção artística de revistas e magazines. Seriam elas responsáveis pela eleição do que seria publicável ou não por estes meios de comunicação, assim como pela inovação do gosto e da maneira de ver o mundo por parte do público da época.

Assim como as empresas ampliavam seus domínios expandindo os negócios abrindo seus estúdios de fotografia, alguns desenhistas também passavam a trabalhar como fotógrafos como foi o caso de Louis Caillaude que trabalhou nos ateliers de 1919

⁵⁷ DENOYELLE, op. cit., pág. 165.

⁵⁸ BOUQUERET, op. cit.

a 1933. No início Caillaude era *graveur en taille douce* e desenhista, e nos anos 30 ele começa a atuar como fotógrafo⁵⁹.

Entretanto, apesar da importância que a fotografia começou a encontrar no entre-guerras, dos 41 artistas contratados pela empresa, somente 4 eram fotógrafos.⁶⁰ Um destes fotógrafos era Jean Moral, que trabalhou no atelier de 1928 até 1932. Outros fotógrafos eram chamados para trabalhos específicos como René Zuber e Brassai.⁶¹

Pierre Boucher e Jean Moral convergiam entre algumas afinidades em relação ao tipo de trabalho que realizavam com a fotografia.

Segundo Stopin, as realizações do atelier atendiam muitas demandas de empresas de luxo (Heim, Lelong, *les fourrures* Weil, Rochas, Maubossin, Lanvin, Le Bon Marché, Les magasins du Printemps). Para tanto eles utilizavam um design gráfico moderno (*graphisme sobre, géométrique privilégiant les lignes droites parallèles et les cercles noirs*) e um papel de boa qualidade.

É possível observar em suas criações uma progressiva substituição do desenho *art déco* pela fotografia. As fotografias não dispunham de assinatura, mas os desenhos eram identificados pela assinatura à mão do autor.

O atelier realizou em 1931 uma publicação importante na época, por encomenda de uma editora inglesa: *Mise en Page: The theory and Practice of Lay-Out*, foi o seu título e ela foi considerada um manual relevante por tratar pioneiramente a atualidade de temas como a tipografia e artes gráficas assim como sobre papéis.

Estúdios

Em 1931, depois de prestar o serviço militar, onde aprendeu a exercer a fotografia aérea, Boucher fez estágio no estúdio *Deberny & Peignot*.

Segundo Denoyelle, depois da Primeira Guerra Charles Peignot conseguiu reunir duas empresas de famílias rivais e formou a *Deberny-Peignot* e, entre 1919 e 1939, incorporou outras pequenas fundições de caracteres, tornando-se, assim, umas das mais bem sucedidas daquele momento.

Peignot percebia com clareza as tendências e as oportunidades de sua época; era interessado em novas técnicas e buscava-se de bons colaboradores como Lucien Vogel

⁵⁹ DENOYELLE, op. cit.

⁶⁰ Existiam outros editores de publicidade cujos ateliers utilizavam mais a fotografia que o Tolmer como Charles Mendel e o Paul Martinal.

⁶¹ *Document sur la coiffure par Antoine*. Fotografias de René Zuber e Brassai e texto de Jean Cocteau e Yvonne Moustiers. Tolmer, Paris, s.d. citado em DENOYELLE, op. cit., pág. 164.

que o ajudou na elaboração da revista anual *Photographies*⁶² e Cassandre a quem Peignot pediu que desenhasse uma nova família de caracteres denominado Bifur⁶³. Henri Jonquière era encarregado da diagramação e editor de livros de fotografia. Maximilien Vox era artista gráfico e realizador de fotomontagens e tinha muita experiência em edição⁶⁴.

Em 1930, Peignot inaugura um estúdio de fotografia publicitária, por influência de Jonquière e Vox, e depois começa a editar livros de fotografia.⁶⁵ Este estúdio, cujo fundador foi Charles Peignot e o diretor Maurice Tabard, tinha como característica a afinidade com a Nouvelle Vision, Bauhaus e Surrealismo. Tabard arriscava-se a experiências com a fotografia e as apresentou na famosa exposição *Film und Foto*, organizada na Alemanha.

Charles Peignot era diretor das fundições *Deberny & Peignot* e publicava desde 1927 a revista *Arts et Métiers Graphiques*, (da qual falaremos no próximo capítulo), cuja especialidade era a história das letras e do livro. A revista tornou-se o melhor catálogo de mostra das inovações que a *Maison Deberny-Peignot* poderia oferecer. Charles Peignot também publicava a revista anual, *Photographies*, uma das principais vitrines para os fotógrafos da época. Sobre este número especial dedicado à fotografia, Daniel Masclet diz que: *fez o efeito de uma bomba no meio artístico daquela época. Destruiu em alguns rounds a velha fotografia de arte moribunda desde 1914*.⁶⁶

Com seus artigos e imagens a revista colocava em discussão a idéia de que a fotografia não era arte e a publicidade era somente uma demanda comercial. Estas questões foram importantes para o período.

O estúdio era também lugar de encontros das pessoas que trabalhavam em torno da fotografia, da moda, da publicidade e da imprensa. A revista também divulgava os trabalhos das pessoas que ali atuavam. Alguns artigos colocavam como expoentes desta fotografia de propaganda os fotógrafos Man Ray, Berenice Abbott, Germaine Krull e Maurice Tabard.

Os fotógrafos reuniam-se nos estúdios ao contrário dos pintores que freqüentavam os cafés. Neste lugar, entre clientes e amigos como Max Ernst, e

⁶² Revista que se tornou uma referência no mundo da fotografia e obteve grande sucesso comercial.

⁶³ Esta letra se transformou em símbolo da Deberny-Peignot e de sua modernidade.

⁶⁴ DENOYELLE, op. cit.

⁶⁵ *Paris de Nuit* de Brassai (1933), *Femmes* de Sasha Stone (1933), *Londres la Nuit* de Bill Brandt (1934), *Paris de Jour* de Roger Schall (1935) e *Grands et Petits* de Ylla (1938) citados em Stopins 2001, página 29.

⁶⁶ Do original: *fit l'effet d'une bombe dans le milieu artistique de ce temps là. Il démolit en quelques rounds la vieille photographie d'art moribonde depuis 1914*. Citado em BOUQUERET, op. cit.

profissionais como Maurice Tabard e Maximilien Vox, trabalhavam também, entre 1929 e 1932, alguns estagiários como Victor Borel (alemão), Herbert Matter (suíço), Emeric Feher (húngaro)⁶⁷. Pierre Boucher cita em seus escritos algumas das pessoas que conheceu durante o seu estágio na Peignot: Maurice Tabart, Maximilien Vox, Herbert Matter, Victor Borel, Paul Grimault, les Frères Prévert, Picard-le-Doux, Savignac, Jacques Nathan, Jean Colin e Maurice Baquet. Segundo seus relatos, foi Maurice Baquet quem apresentou o pintor suíço Eugène Huni para o grupo, e este depois trouxe Pierre Verger.⁶⁸

Figura 33. Charles Peignot, Rogi André, 1930.

Retirado de Bouqueret 1997

Figura 34. Roger Parry fotografando no estúdio Maurice Tabard, 1928.

Retirado de Bouqueret 1997

Maurice Tabard, iniciou-se como fotógrafo em 1922, e depois de seu encontro com Alexey Brodovitch, começa a se direcionar para a publicidade. No estúdio *Debernay-Peignot* ele encontrava todas as condições de criação, notando-se influências como a Bauhaus e o Surrealismo.

*A fotografia é a arte da luz. Por que limitá-la ao simples papel de documento. Por que proibir a imaginação de se divertir com ela?*⁶⁹

⁶⁷ BOUQUERET BOUQUERET, Christian, **Pierre Boucher, Photomonteur**, Paris: Marval, 2003.

⁶⁸ Arquivo privado da família de Pierre Boucher.

⁶⁹ Do original: “La photographie est l’art de la lumière. Pourquoi la limiter au simple rôle documentaire ? Pourquoi défendre à l’imagination de s’amuser avec elle ? » Tabard citado em DENOYELLE, op. cit., pág. 166)

Tabard utilizava várias técnicas em suas criações acentuando novas conotações dadas aos objetos cotidianos, como as montagens, solarizações, jogos de luz e sombra, entre outras.

Durante seu período de trabalho no estúdio e mesmo depois já fora dele, Boucher criou várias capas da revista por eles editada *Arts et Métiers Graphiques* (números 55, 56, 57 e 58) e também exerceu a mesma função para publicações especiais como os álbuns *Photographies* (1935, 1938 e 1940).

Algumas características eram marcantes em relação àquele estúdio, tais como, a juventude das pessoas que ali trabalhavam, a formação e a prática em pintura, desenho e grafismo, e o fato de a fotografia ser vista como um meio novo de responder aos problemas estéticos que eles se colocavam. No estúdio circulavam revistas estrangeiras mais modernas a respeito de fotografia e de grafismo, como a *The Photograph*, *Die Form* e *Gebrauchsgraphik*.⁷⁰

Como a publicidade abria um campo novo para os artistas, campo que ainda não possuía regras estabelecidas em relação à composição da imagem fotográfica, eles se viam livres para criar novas e arrojadas imagens, através de suas novas experiências.

O principal veículo para expor os trabalhos dos fotógrafos nos anos 30 não eram as galerias ou museus, mas antes a imprensa, a edição, a publicidade e a moda. Os fotógrafos trabalhavam por encomenda nos estúdios como Tabard e André Vigneau ou independentes como Eli Lotar e André Kertész. Alguns deixavam os estúdios e se tornavam independentes como Kollar, e outros abriam o seu próprio estúdio, como Roger Schall e René Zuber. “Mas a produção comercial e as pesquisas pessoais dos fotógrafos são indissociáveis”⁷¹. As pesquisas pessoais dos fotógrafos também inspiravam as criações nos estúdios de publicidade.

A fotografia de propaganda, embora tivesse como objetivo principal a venda de produtos, acabou tornando-se um “*meio de integração ideológico e social*”, pois mostrava a imagem da modernidade através da imagem moderna da vanguarda artística.

Segundo os relatos de Pierre Boucher, um colega do estúdio chamado Victor Borel foi quem o apresentou ao fotógrafo René Zuber, que esteve na Bauhaus de Walter Gropius. Este encontro, segundo Boucher, foi crucial para os rumos que sua vida tomou, pois unidos pelas afinidades ligadas à fotografia, ao grafismo, à arquitetura e ao camping, eles resolveram associar-se para produzir trabalhos na área de publicidade.

⁷⁰ DENOYELLE, op. cit.

⁷¹ Idem., pág. 173

O estúdio virou também um ponto de encontro entre amigos, que no fim de semana, congregavam-se para as “expedições” fora de Paris, para fazer camping e canoagem.

O Studio Zuber

Segundo Denoyelle, Pierre Verger também trabalhou no Studio Zuber, juntamente com Pierre Boucher, Denise Bellon, Gaston Karquel, Emeric Feher (fazia as ampliações), Robert Pontabry (decorador), Le Houerf (arquiteto e decorador) e é claro, René Zuber.

Zuber dirigia então o *Studio Dam Publicité* da Agência de publicidade *Damour* (1929 – 1932). O Studio funcionava no térreo do imóvel da agência de publicidade. Étienne Damour editava a revista *Vendre*, muito importante para a introdução da fotografia na publicidade. A revista seguia os parâmetros da Nova Fotografia e fazia concorrência para a revista *Arts et Métiers Graphiques*. Em 1932 Zuber sai da agência Damour, mas permanece no andar térreo da agência onde abre seu próprio estúdio⁷².

Pierre Boucher dedicava-se a fazer fotomontagens, modo de criação muito utilizada na publicidade. Maximilien Vox, era um grande praticante desta modalidade.

*Este procedimento moderno de interpretação prática na pintura cubista, mas também pelos dadaístas, construtivistas e bauhausler toma durante os anos trinta um caráter principalmente publicitário*⁷³.

Dos contatos realizados na *Alliance Graphique*, no *Ateliê Tolmer* e no *Studio Zuber*, (e também nas piscinas públicas) é que se constituiu o grupo de amigos, com seus novos agregados, além dos originais da *École des Arts Appliqués*.

Além dos fotógrafos, conviviam no grupo de amigos de Boucher pessoas de várias áreas artísticas como a dança, o teatro, a música e a artes gráficas. Neste grupo Tabard e Parry eram os que tinham os olhos mais atentos para as novidades na área do grafismo e da fotografia, não somente na França, mas também na Suíça e Alemanha.

A exposição de Stuttgart denominada *Film und Foto* foi um marco para Tabard que logo trouxe os livros e as novidades para o grupo de amigos e para o estúdio Deberny & Peignot onde começaram a circular os livros de Albert Renger-Patzsch

⁷² BOUQUERET, Christian, **René Zuber, la nouvelle objectivité**, Paris: Marval, 2003b.

⁷³ Do original: « *Ce procédé moderne d'interprétation pratique dans la peinture cubiste, mais aussi par les dadaïstes, construtivistes et bauhausler devient dans les années trente d'ordre principalement publicitaire* . » In BOUQUERET, Christian, **Pierre Boucher, Photomonteur**, Paris: Marval, 2003.pág. 22.

(Welt ist schön), Franz Roh e Jan Tschichol (Fotoauge) e Werner Gräff (Es kommt der neue Fotograf). Tais livros traziam o que havia de mais moderno em relação a fotografia⁷⁴. Para completar suas escolhas, Boucher adquiriu os livros de László Moholy-Nagy (60 photographs; Malerei Fotografie, Film).

Figura 36. Cartaz da FiFo, W. Rugw, 1929.
Retiardo de Bouqueret 1997

Segundo Bouqueret, Maurice Tabard e Lucien Lorelle foram os principais fotomontadores do gênero “poético e onírico”, e Pierre Boucher e André Vigneau os grandes nomes da área da publicidade.

Roger Parry e Fabien Loris: a *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* (AEAR), o *Groupe Octobre* e o Taiti

Outros amigos do grupo de Pierre Boucher são importantes para o entendimento da trajetória de Pierre Verger, como é o caso de Roger Parry e Fabien Loris, pois eles possibilitam o entendimento da aproximação do fotógrafo com a *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* (AEAR), o *Groupe Octobre* e a viagem para a Polinésia Francesa (Taiti principalmente).

Já apto a manusear a sua “Rolleiflex”, Pierre Verger projeta a sua primeira tentativa, segundo seu próprio relato, de se livrar de seu passado *decente e burguês*. Para tanto, ele embarcou com destino à Polinésia Francesa, no mesmo navio que seus amigos, Roger Parry e Fabien Loris, haviam antes feito a travessia em 1931. Este navio,

⁷⁴ Idem.

o *Ville de Verdun*, era utilizado pelo governo francês para realizar serviços em suas colônias.

Além de todos estes elementos importantes, Pierre Verger, talvez movido pelo desamparo da situação em que se encontrava no ano de 1932 quando perdeu sua mãe, tomou uma resolução um tanto radical: viveria somente até a idade de 40 anos.

*(...) Dizia-me que deveria suicidar-me, caso ainda estivesse vivo em 4 de novembro de 1942.*⁷⁵

Tendo como objetivo o cumprimento desta decisão, Pierre Verger define para ele mesmo que seus próximos 10 anos de vida restantes antes de sua morte já prevista, deveriam ser vividos *com plenitude e sem qualquer compromisso seja com dinheiro, seja com ambição social*⁷⁶.

Neste mesmo ano de 1932, antes de partir para a Polinésia, Pierre Verger começou a participar da *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* (AEAR) e pouco tempo depois fez uma viagem para Moscou, para assistir as cerimônias de comemoração do 15º aniversário da Revolução Russa.⁷⁷

Em Nóbrega e Echeverría, Baquet recorda um momento de vida de seu grupo:

*“Sim, esta turma era outra. Era Aragon, Malraux. Eles se davam muita importância. Conheci Prévert quando se deu a cisão do grupo surrealista, entre ele e Breton.”*⁷⁸

Deste grupo saem as ligações de Pierre Verger com a *Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires* (AEAR) e o *Groupe Octobre*. Estas ligações foram estabelecidas provavelmente através de Fabien Loris e Roger Parry.

Recebi a sua carta do dia 23 de setembro referente ao Roger Parry que conheci bem durante os anos 30. Porém, eu estava mais ligado com Fabien Loris, o companheiro de viagem dele ao Taiti em 1931 se eu lembro bem. Eu estava em Marselha quando partiram em 4ª classe a bordo do “Ville Verdun” das Messageries Maritimes e passei com eles uma parte da última noite em terra antes deles embarcarem. Eu me lembro da clássica visita ao bairro “reservado” das mulheres de pequena virtude da rua Bouterie perto do Vieux Port.

⁷⁵ VERGER, op. cit., pág. 14.

⁷⁶ Idem

⁷⁷ A viagem foi organizada pela *Intourist*. Não se sabe com quem Verger fez esta viagem, mas possivelmente foi com os amigos do grupo de Pierre Boucher.

⁷⁸ Baquet citado em NÓBREGA e ECHEVERRÍA, op. cit. pág. 49.

Essa atração para as ilhas se devia ao fato de que nessa época, alguns pintores, desenhistas – decoradores que tinham passado pelas “Arts décoratifs” como Boucher, Pontabry, le Houerf, ou provenientes das províncias, como Baquet, Huni não eram muito entusiasmados com a vida nas cidades e eram desejosos da vida ao ar livre – acampamento – das descidas de rios em canoas canadenses. Eles freqüentavam restaurantes vegetarianos e naturistas e por não ter ficado insensíveis aos filmes “Tabou, Ombres Blanches e Moana”, sonhavam com ir viver lá nas ilhas do Pacífico ou tinham manifestado seu não conformismo freqüentando o “Groupe Octobre” formado em torno de Prévert, J.L. Barrault, etc. Isso aconteceu com Loris. Parry era mais frágil, calmo e reservado.⁷⁹

No início de sua carreira Roger Parry era desenhista e artista gráfico. Mas no decorrer do tempo, assim como Boucher, também passou a ser um fotógrafo.

Roger Parry nasceu em Paris em 1905. Em 1919, incentivado pela família cujo pai era maçom e a mãe *employée de maison*, entra para a escola *Germain Pilon* onde recebeu uma formação técnica em artes gráficas. Esta escola funcionava em colaboração com a escola *Bernard Palissy* e, em 1922, formaram a *École des Arts Appliqués à l’Industrie*. Em seguida a sua formação nesta escola, Parry entra para a *École National des Arts Décoratifs*⁸⁰.

Os amigos destes anos de formação, principalmente da *École des Arts Appliqués* e que depois continuarão a se relacionar, segundo os relatos de Parry, foram: Paul Grimault, Alain Cuny, Pierre Boucher e Fabien Loris. A este grupo inicial juntam-se, Henri-Georges Adam (mais tarde professor de desenho), Georges Pomiès (era estudante de cirurgia dentária e em seguida preferiu a dança), Simone Dodibert (diretora de galeria), André e Clara Malraux e, depois Agnès Capri (atriz), Maurice Baquet, Pierre Verger e René Zuber.

⁷⁹ Do original: *Je reçois votre lettre de 23 septembre au sujet de Roger Parry que j’ai bien connu dans les années 30. Mais j’étais davantage lié avec Fabien Loris, son compagnon de voyage à Tahiti en 31 si j’ai bon souvenir.*

J’étais à Marseille lors de leur départ em 4ème classe à bord du “Ville Verdun” des Messageries Maritimes et j’ai passé avec eux une partie de leur dernière soirée à terre avant leur embarquement. Je me souviens de la classique tournée au quartier “réservé” chez les dames de petite vertu de la rue Bouterie non loin du vieux port.

Cette attirance vers les îles venait de ce qu’à l’époque quelques éléments peintres, dessinateurs – décorateurs passe par les “Arts décoratifs” tel que Boucher, Pontabry, le Houerf, ou venu des provinces Baquet, Huni étaient peu enthousiastes de la vie dans les ville et désireux de grand air – camping – descentes de rivières em canoes canadiens. Ils fréquentaient des restaurants végétariens et naturistes et n’ayant pas été insensible aux films “Tabou, Ombres Blanches et Moana” ils rêvaient d’aller vivre là-bas dans les îles du Pacifique ou bien avaient manifesté leur non conformisme en fréquentant le “Groupe Octobre” formé autour de Prévert, J.L. Barrault etc. Ce fut le cas pour Loris. Parry était plus frêle, calme et réservé.

⁸⁰ BOUQUERET, Christian & BERTHOUD, Christophe, **Roger Parry, le météore Fabuleux**, Paris:Marval, 1995.

Parry inicia sua carreira em 1925 na loja *Printemps* como decorador. Ele também estava ligado a *Nouvelle Revue Française* (NRF), onde um outro amigo, Édouard Caen, trabalhava e, em 1927, se inicia como desenhista para as edições *Gallimard*. Parry conheceu Maurice Tabard através de um dos amigos do grupo, no final de 1928. Foi no estúdio e laboratório de Tabard que Parry aprendeu as técnicas de laboratório e começou a realizar experiências com a fotografia. O local virou um ponto de encontro para os amigos e os dois divertiam-se inventando imagens. Algumas destas imagens criadas por Tabard foram publicadas pelas revistas *Jazz*, *Vu*, *Variétés*, *L'Art Vivant*, *Bifur* em 1929. Parry e Loris prepararam, em 1929, as ilustrações do livro *Banalité* de Léon-Paul Fargue que foi publicado pelas edições da *Nouvelle Revue Française*.

Figura 37. Sans titre (de la série Banalité), Roger Parry, 1929
Retirado de Bouqueret C., Berthoud C., 1995

Figura 38. Sans titre (de la série Banalité), Roger Parry, 1929
Retirado de Bouqueret C., Berthoud C., 1995

Foi através de *Banalité* que Parry foi reconhecido no meio dos fotógrafos, aparecendo também nos artigos sobre a fotografia e em exposições sobre fotografia contemporânea, como a de Munique, da qual Parry participou com Nora Dumas, Florence Henri, Germaine Krull entre outros. Em 1929 Tabard é nomeado diretor do estúdio *Deberny-Peignot* e Parry que vai trabalhar com o amigo, torna-se fotógrafo profissional.

Entre 1928 e 1931 Parry faz muitas experiências fotográficas com Tabard, inspirados nas novas maneiras de expressão da produção cultural como o Surrealismo. Parry, além de seus amigos do grupo de Boucher, aproximou-se de André Kertész,

Jacques-André Boiffard, Jean Painlevé, Eli Lotar e Roger Livet, fotógrafos ligados à estética surrealista.

Em 1932 Roger Parry filia-se à *Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires* (AEAR), cujo lema de trabalho era o desenvolvimento de uma arte voltada para a luta do proletariado. No início de sua formação havia na *Association* por volta de cem filiados, entre os quais Henri-Georges Adam, Georges Pomiès, Agnes Capri e Édouard Caen, um militante do Partido Comunista que trabalhava na NRF.

Segundo Ory⁸¹, a AEAR foi fundada em 17 de março de 1932 em torno de nomes como Vaillant-Couturier, Barbusse, Romain Rolland, Paul Signac e Francis Jourdain. A AEAR era dividida entre várias sessões temáticas como a dos escritores, das pessoas ligadas ao teatro, dos cineastas, dos músicos, dos escultores, dos desenhistas, dos arquitetos e dos fotógrafos. Em 1934 a AEAR organizou sua primeira exposição denominada Exposição de Pintura, Escultura e Gravura Revolucionária.

Racine⁸² afirma que a AEAR era a unidade francesa da *Union Internationale des Écrivains Révolutionnaires* (UIER), inaugurada em Moscou em 1927. Henri Barbusse e Francis Jourdain eram representantes franceses na UIER e Barbusse, já então ligado ao Partido Comunista e à literatura revolucionária, foi incumbido de instaurar uma associação de escritores revolucionários e de dar vazão a uma “literatura proletária”.

A AEAR foi fundada *por escritores comunistas e simpatizantes, tinha como objetivo – conforme as diretivas soviéticas – a constituição de uma frente de intelectuais, unidos às palavras de ordem de luta ideológica contra a guerra e o fascismo, segundo as perspectivas que eram da Internacional comunista.*⁸³

A Associação unia não somente os escritores simpatizantes do Partido Comunista Francês, mas também aqueles que se aliavam para lutar contra o fascismo, mesmo sem filiação partidária. A AEAR não pretendia ser vista como uma parte do Partido Comunista, e abria-se a diferentes simpatizantes incorporados a um mesmo projeto de luta.

⁸¹ ORY, Pascal, **La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front Populaire, 1935-1938**, Paris, Plon.

⁸² RACINE, Nicole. « L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.) La revue « Commune » et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936). » *Le mouvement social*, n° 54, Front Populaire (jan-mar, 1966) pp 29-47.

⁸³ Do original: *par des écrivains communistes et sympathisants, se donnait pour but – conformément aux directives soviétiques – la constitution d'un front d'intellectuels, unis sur les mots d'ordre de lutte idéologique contre la guerre et le fascisme, dans les perspectives qui étaient celles de l'Internationale communiste.* RACINE, op. cit., pág. 29.

Assim André Gide foi pessoalmente convocado por Barbusse a participar da Associação. Gide não se filiou oficialmente, mas participava ativamente, presidindo reuniões e trabalhando no comitê diretor da revista *Commune*, organizada pela AEAR. O grupo abrigava escritores e artistas “não conformistas que queriam lutar ao lado do proletariado”. Segundo os princípios da AEAR a arte deveria ser engajada, mas não partidária.

*A AEAR é uma organização de massas. Não é nem um cenáculo, nem uma tribuna livre. Sabemos o que queremos e aonde vamos (...) E basta que aqueles que caminham como flanqueadores a nosso lado – mesmo que o pensamento revolucionário deles não esteja ainda totalmente definido – tenham escolhido ficar com o proletariado que mal os conhece ainda, contra uma burguesia que os celebra.*⁸⁴

Em 1934 ela contava com 550 integrantes distribuídos entre as diversas sessões que compunham a AEAR como a literatura, as artes plásticas, a fotografia, a arquitetura, a música, o teatro e o cinema.

A partir de 1933 André Gide e André Malraux tornam-se representantes reconhecidos da resistência intelectual anti-fascista e começam a declarar a sua simpatia pela concepção do comunismo de “*le combat de l’homme pour la dignité*”⁸⁵.

A revista *Commune*, veículo de expressão da AEAR, foi fundada em 1933 e em sua organização constavam nomes como Henri Barbusse, André Gide, Paul Vaillant-Couturier, Louis Aragon e Paul Nizan. Procuravam dar vazão e fortalecer a união entre escritores com “uma concepção humanista do mundo”.

*(...)tomar a defesa da cultura ameaçada pelo fascismo, é afirmar certa concepção do homem e do mundo, que implica a adesão ao socialismo ou a simpatia pelas suas idéias. A defesa da cultura nesses momentos se torna um tópico do programa antifascista do Partido comunista, que afirma seu apego aos valores de liberdade e do indivíduo.*⁸⁶

⁸⁴ Do original: *La AEAR est une organisation de masses. Elle n’est ni un cénacle, ni une tribune libre. Nous savons ce que nous voulons et où nous allons (...) Et il nous suffit que ceux qui marchent en flanc-garde à nos côtés – même si leur pensée révolutionnaire n’est pas encore tout à fait claire – aient choisi d’être avec le prolétariat qui les connaît encore mal, contre une bourgeoisie qui les fête.* In RACINE. op. cit., pág. 32, retirado de « Ceux qui ont choisi. Contre le fascisme en Allemagne. Contre l’impérialisme français. », 1933, brochura editada pela AEAR.

⁸⁵ RACINE, op. cit., pág. 35.

⁸⁶ Do original: “*prendre la défense de la culture menacée par le fascisme, c’est affirmer une certaine conception de l’homme et du monde, qui implique l’adhésion au socialisme ou la sympathie pour ses idées. La défense de la culture à cette date devient un point du programme antifasciste du Parti communiste, qui affirme son attachement aux valeurs de liberté et de l’individu.* » Idem, pág. 44-45.

A AEAR realizou em 1935 na *Galerie Pléiade* uma grande exposição coletiva de fotografos da associação denominada “*Documents de la vie sociale*”. Consta em Bouquert (1997) que Pierre Verger participou desta exposição.

No mesmo ano de 1932, Roger Parry embarcou para as Ilhas do Pacífico com Fabien Loris. Estes já haviam estado na África em 1930. Parry concentrou-se no lado econômico, cultural e geográfico das ilhas, e estes foram os temas de suas fotografias. Ao contrário de outros artistas, ele se deixou levar pela beleza do local; realizou um filme em 16mm e fez também caricaturas sobre o que via. Loris e Parry desentenderam-se nesta viagem e ao retornarem a Paris Loris aproximou-se de Jacques Prévert, passando a fazer parte do *Groupe Octobre*.

Além de Fabien Loris, o músico Maurice Baquet também era do *Bande à Prévert* do qual Verger se aproximou. O *Bande à Prévert* era formado por Jacques e Pierre Prévert, Marcel Duhamel,⁸⁷ Max Morize, Jean-Louis Barrault, Roger Blin, Maurice Baquet, Louis Bonin, Moloudji, Gazelle, Jeanine, Germaine, Denise Lecache e Fabien Loris. O grupo encontrava-se, usualmente, em lugares conhecidos na época como o *La Rhumerie Martiniquaise* (Montparnasse) e o *Café de Flore* (Saint-Germain-de-Près).

Anos depois seus integrantes formaram uma companhia teatral chamada *Groupe Octobre* que se reunia na rua des Grands Augustins onde morava Jean-Louis Barrault. Este local depois transformou-se no ateliê de Picasso. Ali eles se reuniam para realizar os ensaios de peças que iriam ser encenadas para os trabalhadores nas fábricas.⁸⁸

Segundo Ory, o *Groupe Octobre* originou-se em outro grupo também próximo do comunismo denominado *Prémices*, iniciado em 1927. Eles atuavam a partir de textos de Vaillant-Couturier, Moussinac e Émile Verhaeren. Este grupo juntou-se com um outro criado em torno de Jacques Prévert e de alguns antigos discípulos de André Breton, excluídos do movimento do surrealismo.

O primeiro espetáculo do novo grupo foi encenado em 1932 (*Vive la presse*) e o último foi em 1936 (*Tableau des merveilles*). Os textos eram, em sua maioria, de Jacques Prévert e, às vezes, havia a colaboração de Jean-Paul Dreyfus e de Lou Bonin (Tchimoukow). Parte do grupo era composta por atores amadores e uma outra parte por

⁸⁷ Segundo Nóbrega e Echeverria, Marcel Duhamel foi por longo período diretor da coleção *Noir da Nouvelle Revue Française* e responsável por lançamentos de filmes policiais na França.

⁸⁸ Segundo as autoras, o *Groupe Octobre* também fazia filmes, como *Le crime de Mr. Lange* de Jean Renoir com roteiro de Jacques Prévert. Elas ainda acrescentam que além de Verger, somente Dora Maar registrou o *Groupe Octobre*.

profissionais como Arlette Beset, Maurice Baquet, Jean-Bernard Brunius, Paul Grimault, Fabien Loris e Max Morise, entre outros. Mais tarde entram também Jean-Louis Barrault, Sylvia Bataille, Roger Blin, Agnès Capri, os irmãos Mouloudji, bastante próximos de Marc e Yves Allegret, Marcel Duhamel e Picasso, entre outros. O grupo recebeu um prêmio em Moscou, em 1933, no *Spartakiade Internationale du Théâtre Ouvrier*, considerado como o “apogeu da história do ‘teatro proletário’”⁸⁹

Muitas obras famosas de Jacques Prévert foram mostradas pela primeira vez nas apresentações do grupo, em forma de poemas ou já musicadas. O grupo fazia apresentações para os operários em greve em diversos lugares (o caso da fábrica da Citroën tornou-se famoso) e realizou também um filme denominado “*L’affaire est dans le sac*” (1932).

Em 1934, as edições Gallimard publicaram o livro de Parry sobre o Taiti e fizeram uma exposição na *Pléiade* em junho de 1934.

Roger Parry, apesar de compartilhar de opções estéticas completamente diferentes do estilo de reportagem, começa a trabalhar como repórter fotográfico e negocia sua entrada para a *Alliance Photo* que estava se formando. Após algum tempo ele se afasta do grupo por não concorda com as suas proposições.

O trabalho de Parry para o livro *Banalité* conectou-o com o mundo das ilustrações através de suas experiências na produção de imagem, e *Tahiti* o encaminhou para o mundo da reportagem. Parry abandona o jornalismo justamente quando Malraux volta para a *Gallimard*, onde passa a trabalhar como ilustrador.

Ao voltar da viagem para a Rússia, Verger decide encerrar a sua participação no grupo da AEAR. Ele descobre que embora em uma direção não burguesa, continuaria a ser *condicionado*.

“Quando retornei desta viagem me dei conta de que a solução buscada não consistia em fazer sistematicamente o contrário daquilo que minha família esperava de mim. Pois, mesmo que eu reagisse voluntariamente na direção contrária aos preconceitos que me tinham sido inculcados, era ainda em função destes que eu continuava inversamente condicionado, mas ainda assim condicionado, e para retornar ao simbolismo do cartão de visita, não era pelo fato de alguém não ter cartões de visita gravados que ele se tornaria automaticamente digno da minha simpatia. Eu precisava portanto fugir tanto do meu meio quanto de meu antimeio”⁹⁰

⁸⁹ ORY, op. cit., pág. 350.

⁹⁰ Verger in 50 anos de fotografia, citado em Le Boulter, op. cit., pág. 57

As imagens do Taiti: a primeira viagem, o primeiro ensaio fotográfico⁹²

Figura 39. Pierre Verger na Polinésia, 1932.

A Oceania e a Ilha do Taiti

O mundo desconhecido salvaguardado pelo seu isolamento, mais freqüentemente pela sua insularidade (a ilha: lugar de eleição da utopia), distingue-se pela sua alteridade e funciona como espelho do mundo conhecido da partida.(...) Supõe-se que o mundo desconhecido é melhor e que serve para se opor, por contraste, a este mundo real de miséria e desgraça. (Soboul, Albert, 1980, “Notas para uma história da utopia em França no século XVIII, in Utopia e utopistas franceses do século XVIII, Portugal: Livros Horizonte)

Oceania...de que prestígio não gozou esta palavra no Surrealismo. Foi uma das grandes reservas de nosso coração. (Breton citado em Alexandrian 1976: 26)

⁹² Todas as fotografias sem legenda são de Pierre Verger e foram captadas entre 1932 e 1934.

Apesar da admiração dos franceses pela arte africana ou “arte negra”, que começou a ganhar espaço no início do século XX, conquistando um lugar importante, por suas influências, e também conflitante, dada a sua origem colonial, na França, por volta dos anos 30, a Oceania ocupava também o centro das atenções, sobretudo entre os artistas e colecionadores.

Especialmente entre os surrealistas, a Oceania foi retomada como uma fonte de inspiração e realização artística. Em 1929 Paul Éluard, artista surrealista, em seu artigo sobre “savage arts” publicado em uma revista belga, coloca como ilustração um mapa, onde o mundo foi representado tendo a Oceania como foco principal.

Neste mesmo ano, a revista *Cahiers d'art*, editada por Christian Zervos, foi formulada inteiramente com artigos sobre a Oceania e oferecia um quadro completo da arte daquele local, onde a Polinésia ocupava o lugar de destaque. Zervos defendia a idéia de que “a arte da Oceania é a expressão de uma imaginação visionária próxima da arte moderna.” Breton, por outro lado, compreendia a arte da Oceania como o “triunfo do dualismo da percepção e da representação”⁹³.

Na contra-mão do destaque dado à Oceania no mundo das artes, as expedições da nascente etnologia francesa tomavam o rumo da África. Para trazer peças para o Museu de Etnologia do Trocadero (entre outros objetivos), foi organizada, pelo *Institut d'Ethnologie* e pelo *Musèum National d'Histoire Naturelle*, a primeira grande expedição francesa para a África, a famosa Missão Etnográfica e Lingüística Dakar-Djibouti (1931-1933).⁹⁴ A Polinésia Francesa era então pouco freqüentada pelos etnógrafos.

A Polinésia Francesa foi descoberta em 1767 e é formada por diversos arquipélagos, cuja principal ilha é a do Taiti e a capital é Papeete. A anexação do

⁹³ PELTIER, Philippe, “From Oceania” in RUBIN, W. (ed) **Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**, catálogo da exposição, MOMA, Nova York: 1994.

⁹⁴ Nessa viagem liderada por Marcel Griaule, que já participara de outra missão para Abissínia (1928-1929), foram também Michel Leiris, Marcel Larget, Eric Lutten, Jean Mouchet, Jean Moufle, André Schaeffner e Deborah Lifchitz. Os integrantes embarcaram em 19 de maio em Bordeaux e chegaram em Dakar em 31 do mesmo mês. A expedição foi financiada pelo governo, pela Fundação Rockefeller e por empresários. De 31 de maio a 4 de outubro a expedição enviou para o Trocadéro 900 objetos e 500 fotografias. (Rivière e Rivet 1987) Segundo os cálculos finais a expedição coletou, entre outros (como espécimes de plantas), 3500 objetos, 6 mil fotografias e muitas observações etnográficas e lingüísticas (30 línguas e dialetos). A Missão viajou por vinte meses e “atravessou a África do Atlântico ao Mar Vermelho, ao longo da margem inferior do Saara”.(Clifford 1998: 179) A pesquisa iniciada pela expedição resultou em grandes descrições sobre o grupo dos Dogon; merece destaque o fato de que Griaule fez em sua trajetória uma “escola” de pesquisa que em uma primeira fase era basicamente documental (fase que durou 10 anos). Seu trabalho sobre os Dogon durou 50 anos. Para saber mais sobre o assunto ver: Brumana, Fernando G. “Entre Tintín y Tartarín: Dacar – yibuti em el origen de la etnografia francesa”, *Revista de Antropologia*, USP, v.45, n.2, 2002 (pp.311-360)

território como colônia francesa aconteceu em 1880, e os arquipélagos foram constituídos como Estabelecimentos Franceses na Oceania em 1885.

Além desta forma concreta de existência territorial a Polinésia Francesa e, em especial o Taiti, ocuparam ao menos dois outros lugares na história da França que tocam em temas importantes: o das colônias francesas e o de “paraíso” terrestre. O Taiti adquiriu um lugar no imaginário de parte dos franceses como local de fuga das grandes cidades, de possibilidade de inovadora e peculiar inspiração artística e de abertura do pensamento sobre a condição humana.

Segundo Gill Perry⁹⁵, o Taiti configurou-se como uma “complexa síntese do colonialismo e de idéias primitivas românticas”. Muitas obras literárias e escritos de viagem construíram uma imagem idealizada do Taiti e uma das idéias que prevaleceram sobre o local era a da “pátria de uma cultura sensual e exótica”.⁹⁶

A literatura de viagem “representava a ilha como um Éden intacto, rico em privilégios para os colonos, inclusive comida barata e abundante, e (como as imagens dos guias de viagem sugeriam) sensuais mulheres nativas.”⁹⁷ Neste sentido, viajantes como Cook e Bougainville (entre outros),⁹⁸ contribuíram para a visão da ilha como o paraíso e do “primitivo” como bom e livre. A colonização seria uma forma de evitar que este paraíso se perdesse.

As viagens de Cook e Bougainville tornaram-se importantes para o debate filosófico do séc. XVIII em torno do “estado natural do homem”. Apesar destes viajantes voltarem com histórias de várias partes das ilhas, o ponto de referência para estas reflexões acabou por ser a Polinésia. O Taiti, chamado antes de Nova Cythera (Bougainville) e de Utopia (Commerson, acompanhante de viagem de Bougainville), tornou-se um lugar descrito como idílico.⁹⁹ Nova Cythera é uma ilha da mitologia grega, onde, sob o reino de Afrodite/Vênus, os humanos viviam em harmonia, amor e beleza. Utopia é uma palavra criada por Thomas More em seu livro de mesmo nome, escrito em 1516, em que se apresenta uma sociedade livre, perfeita, composta por pessoas livres e felizes vivendo em uma ilha¹⁰⁰.

⁹⁵ PERRY, Gill, “O Primitivismo e o Moderno” in HARRISON, Charles...(et alii) **Primitivismo, Cubismo, Abstração. Começo do século XX**, São Paulo: Cosac&Naify, 1998.

⁹⁶ Um exemplo disto na literatura, é a imagem apresentada em *Mariage de Loti* de 1880 de Pierre Loti.

⁹⁷ PERRY, op.cit., pág. 28.

⁹⁸ Segundo Peltier os viajantes que seguiram para as ilhas foram: John Byron em 1765, Samuel Wallis, Philip Carteret e Bougainville em 1767 e Captain Cook em suas 3 viagens entre 1768 e 1779.

⁹⁹ Peltier acrescenta ainda que Diderot ao escrever *Supplément au Voyage de Bougainville* e Restif de la Bretonne, com sua novela *La Découverte Australe*, ajudaram na construção do mito sobre a Polinésia.

¹⁰⁰ RUBIN, Willian, “Modernist Primitivism na introduction” in RUBIN, W. (ed) **Primitivism in**

O quadro acima, realizado por William Hodges em 1777, pintor inglês que acompanhou o Capitão Cook em sua segunda viagem (1772 – 75), representa a chegada de Cook em uma das Ilhas Tonga (ou Friendly Islands) na Oceania. Baseado nesta pintura Robert Bénard, artista francês, realizou as gravuras para a tradução francesa da viagem de Cook, onde se misturavam, com maior intensidade nas vestimentas, nos rostos e na postura corporal, o mito do “primitivo” e o mito das Ilhas¹⁰¹.

Esta construção da região e a idealização de seus habitantes também abriram caminho para que muitos viajantes trouxessem de suas viagens objetos que movimentaram e inauguraram museus, lojas de arte e coleções particulares, cujo valor agregado estava ligado ao mito para alguns e, para outros, à arte.

Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, catálogo da exposição, MOMA, Nova York, 1984.

¹⁰¹ Idem.

Esta visão do primitivo, em que o “bom selvagem” de Jean-Jacques Rousseau é a representação mais conhecida, envolvia somente um pequeno grupo “educado”, já que este olhar erudito sobre o assunto era oposto ao olhar popular. Este “mito” prevaleceu desde seu início até a década de 30 do século XX, e foi mais forte do que qualquer fato “real” da vida das pessoas daquele lugar (coisa que se sabia pouco)¹⁰².

Um dos grandes exemplos da duração deste mito e do “embarque” nesta imagem idealizada das ilhas no final do século XIX foi o do pintor Gauguin, que inspirado por estas idéias do Taiti parte em busca da ilha encantada.

“Possas eu um dia (e talvez brevemente) refugiar-me nas florestas de uma ilha da Oceania, e lá viver de êxtase, de calma e de arte. Cercado de uma nova família, longe dessa luta européia pelo dinheiro. No Taiti poderei, no silêncio das belas noites tropicais, escutar a doce música murmurante dos movimentos do meu coração em harmonia amorosa com os seres misteriosos que me cercam. Livre, enfim, sem preocupações com dinheiro, poderei amar, contar e morrer.” (de uma carta à esposa Mette, s/ data (fevereiro de 1890), citado em Chipp, H.B., Teorias da Arte Moderna)

Também em 1890, escreve:

“Quanto a mim, estou resolvido. Vou em breve para o Taiti, uma pequena ilha na Oceania, onde as necessidades materiais da vida podem ser satisfeitas sem dinheiro...Lá pelo menos, sob um eterno céu de verão, num solo maravilhosamente fértil, o taitiano só tem de levantar as mãos para obter sua comida; e além do mais nunca trabalha. Quando na Europa homens e mulheres só sobrevivem depois de um trabalho crescente durante o qual se debatem em convulsões de frio e fome, presas da miséria, os taitianos, ao contrário, felizes habitantes do paraíso desconhecido da Oceania, só conhecem a doçura da vida...”(citado em Chipp, H. B., Teorias da Arte Moderna; citado em Perry, 1998: 29).

Segundo Argan, Gauguin construiu sua imagem como a de um artista que se empenhou em demonstrar uma forte oposição à sociedade em que vivia. Para conseguir realizar seu trabalho com liberdade e criatividade foi para o Taiti em 1891, onde faleceu em 1903, com o objetivo de conviver mais de perto com a natureza e com pessoas de caráter “puro”.

*(...) sua vontade de “rejuvenescer” numa mítica barbárie é uma sugestão ao mundo “civilizado” para que inverta sua rota. E tal sugestão era particularmente oportuna num momento em que o mundo “civilizado” sustentava seu progresso sobre a não - civilização, o escândalo moral do colonialismo.*¹⁰³

¹⁰² Idem.

¹⁰³ ARGAN, Giulio Carlo, **Arte Moderna**, São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

Já no século XX, especialmente no período entre-guerras, as questões em torno da Oceania ainda permaneciam vigentes, e Gauguin é retomado como ícone por um dos movimentos mais importantes do período, o Surrealismo.

A liberdade (*distanciar-me e libertar-me*, as intenções de Verger na viagem) como um tema pungente no período entre-guerras (1918 – 1940) na França, principalmente para os surrealistas, estava ligado aos questionamentos que se seguiram aos horrores da guerra, e que geraram tanto ações concretas em direção ao que estava estabelecido como caminho para alcançar a liberdade, como a manifestação de ordem técnica (criavam-se técnicas de expressão libertadoras), imagética (no campo das artes plásticas e também na literatura) e também no campo dos deslocamentos. A idéia de liberdade representava na época, a “saída pelo mundo”, longe das grandes metrópoles; deixar o corpo o mais descoberto possível, em um lugar paradisíaco (Taiti principalmente) onde existia uma concreta possibilidade de alcançar a liberdade e onde se pudesse conviver com os “primitivos” que surgiam como opção real de qualidade de vida, algo bem diferente do tratamento dado a este assunto no século anterior.

No século XX alguns outros artistas e fotógrafos estiveram no Taiti como Lucien Gauthier, Henri Matisse, Roger Parry e Fabien Loris. Algumas das fotografias a seguir são de Pierre Verger e foram publicadas em seu livro “South sea islands” de 1937. Verger captou um total de 741 imagens em sua viagem para a Oceania, sendo que 93 foram tiradas no navio “Ville de Verdun”, 38 são do Havaí e 610 da Polinésia (Bora-Bora, Gambiers, Marqueses, Moorea, Raiatea, Rapa, Rimatara, Rivavae, Rurutu, Tahiti, Tuamotus, Tubuai). De todas estas imagens, foram publicadas apenas 48 em seu livro, cada uma delas ocupando uma página inteira¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Das imagens que foram selecionadas, as que aparecem com legenda, foram publicadas no livro.

Tabela de imagens da Polinésia

Estética abstrata	28
Arquitetura	41
Barcos	111
Paisagem/Vegetação	81
Crianças	48
Homens	172
Mulheres	83
Homens e mulheres juntos	39
Retratos	121
Pessoas aglomeradas	17

Nas fotografias da Polinésia, podemos notar alguns temas entre os quais é possível agrupar as imagens. Entre estes temas encontramos 28 imagens cujo enfoque estava ligado mais a forma estética abstrata do que a documentação, o que colocava Verger em diálogo com alguns trabalhos realizados pelas vanguardas artísticas daquele momento. Mas mesmo entre as imagens que poderíamos caracterizar como documentação, encontramos algumas também carregadas de plasticidade.

Nesta primeira imagem, partes das velas de um barco captadas de baixo para cima (*contre-plongée*), são enquadradas de tal maneira que adquiriram formas geométricas. As velas abertas parecem linhas transversais que cruzam o campo de visão em primeiro

plano, encontrando-se com outra aberta, posicionada quase como uma tela onde projetam-se as sombras dos fios que sustentam as velas. A segunda imagem é uma espécie de trançado feito pelos habitantes das ilhas, que no cotidiano assume funções variadas, mas captado com uma lente de aproximação, tomando todo o campo do visor, formam também um emaranhado de linhas diagonais que se cruzam e se entrelaçam. São partes dos “objetos”, que são tomados pelo todo e transfiguram-se em forma plástica, sem a plena noção do restante da imagem. As sombras são elementos presentes nas duas imagens e tornam-se elementos extras.

Outras imagens possuíam como tema a arquitetura local - igrejas, casas e estátuas - somando-se um total de 41 fotografias. Muitas imagens focalizavam barcos (111) e, outras, paisagens referentes à natureza local (85).

Tahiti

“Tiki” – native of the island of Rivabae

Vegetation

“Tahiti” aparece no livro como legenda de imagens de paisagem, definindo a Ilha por este viés da natureza exuberante. Mesmo nesta fotografia cuja legenda é “vegetation”, nela pode-se ver também duas cabanas e um homem, mas o que foi destacado foi a sua vegetação. É como se a construção do significado do Taiti nestas imagens fosse a concretização do mito da Ilha paradisíaca.

Mas a grande maioria das fotografias tinha em sua composição os habitantes das Ilhas, sendo que as crianças apareciam em 48 delas, os homens em 172, as mulheres em 83, homens e mulheres juntos 39, retratos 121 e pessoas aglomeradas 17.

Existe a série das mulheres, as quais são retratadas entre a sensualidade singela e inocente, vestidas com as roupas estampadas e portando as flores no cabelo até o nu explícito. Estas mulheres também confirmam a idéia do exótico e da ilha paradisíaca.

Sempre centralizadas na imagem, algumas posaram, em sua melhor *performance* para a fotografia. Embora esta mulher nua apareça outras vezes no arquivo de fotos, ela representa uma minoria dos retratos de mulheres, fato diferente do que acontece com as imagens captadas por Roger Parry, onde elas existem em maior quantidade. No livro publicado por Verger, as mulheres são retratadas, além de posando para as fotos, em cenas do cotidiano como dançando, trançando as folhas do coqueiro e lavando roupa.

Retratos:

Masculine type

Feminine type

Masculine type

Estas imagens que representavam os “tipos humanos” eram muito comuns no período e eram geralmente tiradas de frente e de lado, para uma melhor visualização das

características físicas. Esta prática era freqüente tanto para os fotógrafos como também na antropologia e Verger tem uma infinidade de retratos em seu acervo.

Os homens:

Os homens aqui foram focalizados em diversas situações cotidianas. No livro aparecem imagens de homens no barco, homens de guirlanda no pescoço, subindo nos coqueiros, apostando corrida de canoas, dançando, tocando instrumentos, parados conversando, cortando uma baleia em pedaços, carregando cachos de bananas, andando a cavalo. Não há cenas de trabalho, o que contribui também para o reforço do mito da

ilha, pois no “paraíso” certamente não há trabalho. A única cena que poderíamos dizer ser de trabalho se refere ao corte de uma baleia em pedaços.

Eugène Huni no Taiti:

Fish-spering

Fish-spearing

Nestas imagens de Eugène Huni captadas por Verger é aonde podemos ver, com maior clareza, a construção do corpo com muita sensualidade.

Esta primeira imagem corpo de Huni foi registrado por Pierre Verger em 1933 com sua câmera Rolleiflex. Este aparelho fotográfico, geralmente produzia uma imagem

focalizada de baixo para cima¹⁰⁵ dando um ar de grandeza e altivez ao objeto fotografado. Neste caso acima, a máquina e o fotógrafo exaltam as formas de um corpo seminu captado em primeiro plano, de costas, músculos ativos, prontos para atacar a presa - pois se trata de uma cena de pesca. Sua cabeça está inclinada (à procura do peixe) e embora dentro do enquadramento, ela se localiza fora do campo de visão do espectador. As nuvens no fundo ajudam a exaltar este corpo, coberto somente por um pequeno traje típico da Polinésia Francesa, que aliado ao arpão de pesca, lhe atribui ainda uma maior masculinidade denotando o que se poderia chamar de corpo apolíneo.

Esta primeira experiência fotográfica de Verger indica a atividade de um jovem fotógrafo iniciante que está buscando algo para a sua fotografia e para si. Quanto à sua fotografia, ele olha para todos os lados, tudo o interessa. As paisagens, a travessia de navio, as casas, os barcos, os homens, as mulheres, as crianças, as atividades do cotidiano, mas tudo enquadrado dentro da perspectiva do idílico, da Ilha paradisíaca que o havia encantado na obra de Gauguin e Flaherty.

Há uma ausência dos problemas coloniais. O único problema que achou nas ilhas, foi ter encontrado um calendário feito pela empresa de seu pai. Isso o despertou para o fato de que aquele lugar não era assim tão isolado quanto pensava.

Neste auto-exílio, Verger viveu o mito da Ilha paradisíaca enquanto pode. Dormir na cadeia, depois em uma choupana de palha a céu aberto: era o exótico levado a sério. Também era a vontade de viver sem as dores de suas lembranças, de viver de uma outra maneira, mais simples e verdadeira.

As fotografias da Polinésia representaram na trajetória de vida de Verger a porta de entrada para o mundo da fotografia profissional, sendo este seu primeiro ensaio temático, projetando-o também no mundo do trabalho, nos meios de comunicação de massa e, finalmente, para a antropologia através do Museu do Trocadero, como veremos nos próximos capítulos.

A Polinésia de Roger Parry é muito diferente da de Pierre Verger, embora alguns temas se repitam. Parry fotografou mais cenas urbanas da capital do Taiti, focalizando os problemas da região, como o bairro chinês da Ilha com os vendedores ambulantes, o comércio, o desemprego, a pobreza e até uma cena de morte (fato presente também no livro de Verger). Ao mesmo tempo que em algumas imagens o fotógrafo desmistifica as

¹⁰⁵ A câmera Rolleiflex tem a peculiaridade de poder registrar uma imagem posicionando a máquina na altura do peito do fotógrafo (ou até em um plano mais baixo), não sendo preciso levá-la até a altura dos olhos pois o fotógrafo enxerga a imagem que está focalizando em um local apropriado localizado na parte de cima do aparelho.

mulheres em seus trajes típicos, as “exotiza” em cenas de dança local e também as fotografa nuas.

Figura 40. Roger Parry (sentado), Fabien Loris (em pé) com dançarinos de Ori.

Figura 41. Papeete, boutique chinoise.

Figura 42. Chinois Du Sin I Tong.

Figura 43. Papeete, rue principale, boutiques ambulantes des chinois.

Figura 44. Papeete, lès femmes em carte attendant l'heure de la visite.

Figura 46. Après le bain.

Figura 47. Shin I Tong

Figura 48. A Moorea.

Figura 49. Nu au paréo.

A Alliance Photo

O mesmo grupo de amigos de Pierre Boucher deu também origem à agência de fotógrafos *Alliance Photo*. Foi em dezembro de 1934 que Pierre Verger, em conjunto com Pierre Boucher, René Zuber, Emeric Feher e Denise Bellon, fundaram a agência. Maria Eisner juntou-se aos fotógrafos para exercer o papel de agente, e pouco depois chegaram outros fotógrafos como Suzanne Laroche, Juliette Lasserre, Philippe Halsman, Hans Namuth, Georg Raisner, Henri Cartier-Bresson, David Szymin (Chim), e Robert Capa.

Para atender à demanda cada vez mais crescente de fotografias por parte dos jornais e revistas, houve um aumento considerável do número de agências de fotógrafos, abrigando fotógrafos assalariados e independentes, de várias nacionalidades. Elas eram responsáveis pela distribuição das imagens para o mundo todo.

Segundo Charles-Henri Favrod,¹⁰⁶ Maria Eisner, que chegou em Paris em 1933, trazia uma boa experiência de venda de fotografias para jornais e livros na Alemanha.¹⁰⁷ Pierre Boucher e René Zuber eram artistas gráficos e fotógrafos muito amigos dos artistas donos da chamada *Alliance Graphique*. Decidiram, então, fundar a *Alliance Photo*.

Segundo o autor, a divulgação de fotos feita pela *Alliance*, como as de Capa sobre a Frente Popular e a Guerra da Espanha, começou a chamar a atenção do mundo todo. A agência teve um papel fundamental no nascimento de uma nova visão de mundo, e Paris tornou-se, neste período, a capital internacional da fotografia.

Segundo Nóbrega e Echeverría, resumindo Thomas Michael Gunther, a respeito dos integrantes da *Alliance*:

Todos amavam correr o mundo, buscar novas aventuras em países longínquos. No cotidiano, gostavam de redescobrir as alegrias das atividades simples da natureza, acompanhados dos amigos, tanto dos homens quanto das mulheres, que se exprimiam com o mesmo elã e a mesma intensidade; conduziam-se com igual liberdade e alegria de viver, rejeitando as convenções, o formalismo cultivado pelas regras de boa conduta social e moral; e esta liberdade se estendia também aos movimentos, à vestimenta – que não deveria restringir-lhes o conforto e o

¹⁰⁶ Autor de um breve histórico sobre a formação da agência para o convite da exposição “Alliance Photo, Histoire d’une Agence” no Musée de l’Élysée Lausanne. Exposição realizada por Thomas M. Gunter e pela Bibliothèque Historique de la Ville de Paris de 13 de dezembro de 1990 a 3 de fevereiro de 1991.

¹⁰⁷ Maria Eisner trabalhou com Simon Guttman, criador da famosa agência Dephot - Deutscher Photodienst.

livre usufruto do corpo; dedicavam-se a atividades esportivas ao ar livre – natação, canoagem, montanhismo e esqui – sempre em contato permanente com a natureza. Enfim, liberdade, saúde de corpo e espírito, alegria de viver uma vida sem amarras. (...) Esses jovens, naturalmente, exerciam atividades ligadas de alguma forma ao mundo das artes e sua aplicação – música, pintura, fotografia – ou atividades esportivas, e com elas tentavam garantir a sobrevivência. As ambições financeiras eram modestas, eles queriam mesmo ganhar dinheiro fazendo o que lhes dava prazer – prazer de viver e de se expressar – o mais inteiramente possível. A atividade profissional de quase todos tinha alguma ligação com as agências de publicidade, que consumiam sua produção de desenhos e fotos. Muitos começaram a perceber que a fotografia ganharia um espaço mais amplo nas artes e na comunicação. No início se reuniam no estúdio Zuber (...), onde trabalhavam Emeric Feher e Pierre Boucher.¹⁰⁸

As imagens deixadas pelos fotógrafos da Alliance Photo são notavelmente modernas. Elas fixam os gestos, as atitudes e os momentos que simbolizavam os desejos, as escolhas e as esperanças do homem do século XX. A atenção ao detalhe separado de seu contexto estava no centro do trabalho publicitário que, lembremos, estes fotógrafos faziam ao mesmo tempo; o grafismo estudado das composições e o humanismo das cenas, influenciaram o foto-jornalismo e a fotografia de pós-guerra.¹⁰⁹

Segundo Nóbrega e Echeverría, no período entre-guerras, nos anos 30, das 110 revistas que circulavam, 46 publicaram material da *Alliance*. Algumas delas eram lidas não somente em Paris, mas também Berlim, Londres, Zurich, Haia, Nova York e Chicago.

Durante a Segunda Guerra a agência foi fechada e seu arquivo levado pela Gestapo. Depois disto, Suzanne Laroche, que era casada com René Zuber e que também fazia parte da *Alliance*, reuniu antigos companheiros da agência e fundou a *Agence de Documentation et d'Édition Photographiques* (A.D.E.P.).

Maria Eisner, depois de libertar-se do campo de refugiados nos Pirineus, foi para os EUA e, em 1947, fundou a agência *Magnum* em Nova York com Robert Capa, David Seymour, Henri Cartier-Bresson, Georges Rodger, Bill e Rita Vandivert. A sede da *Magnum* em Paris foi instalada no local onde antes funcionava a *Alliance*.

¹⁰⁸ NÓBREGA e ECHEVERRÍA, op. cit., pág. 95.

¹⁰⁹ Thomas Gunther citado em NÓBREGA e ECHEVERRÍA, op. cit., pág.99.

Os integrantes da Alliance Photo¹¹⁰

Além de Pierre Boucher, os outros integrantes da Alliance Photo realizaram trajetórias e trabalhos interessantes para compreendermos a variedades de trabalhos que estes fotógrafos apresentavam.

René Zuber (1909 -1979) francês

Devido aos negócios da família que possuíam uma fábrica de papéis, Zuber entra para a École Centrale des Arts et Manufactures para ser engenheiro. Mas como seus interesses voltam-se, mesmo depois de formado, à edição de livros, Zuber viajou para Leipzig, em 1927, para cursar dois semestres na *Academie Nationale des Arts Graphiques et des Métiers du Livre*. Ele fez ainda um estágio na gráfica *Borel* em Berlin. É nesta estadia na Alemanha que Zuber descobre a fotografia através das imagens de Renger-Patzsch e Moholy-Nagy, que dava aulas de foto-colagem em Leipzig na época. De volta para a França no fim de 1928 começa a trabalhar para a revista *L'Illustration* e introduz a fotografia na agência de publicidade *Damour*. Anos mais tarde Zuber abre seu próprio estúdio que era também um ponto de encontro dos amigos. Após certo tempo atuando como fotógrafo começou a fazer cinema.

Participou, em 1929, da famosa exposição *Film und Foto* (FIFO) em Stuttgart, sobre fotografia moderna. Foi Moholy-Nagy quem escolheu as imagens da sala para qual Zuber foi chamado a expor. Nagy provavelmente tomou contato com as imagens de Zuber através de Ergy Landau (1896-1967), fotógrafa húngara que conhecia os dois de longa data. Muitas fotos desta exposição foram mostradas no primeiro número exclusivamente dedicado à fotografia da revista *Arts et Métiers Graphiques*. Zuber também participa da exposição organizada pela *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires*.

Muitas de suas imagens privilegiam, dentro da linha das vanguardas alemãs, as formas abstratas, as sobreposições e a modernidade concretizadas em suas máquinas, mas ele não deixava também de produzir fotografias documentais, como as da Grécia, depois apresentadas no Museu do Trocadero.

¹¹⁰ Ver quadro no anexo 5

Figura 50. Sem título, 1929

Figura 51. Fenêtre (sobre-impressão), 1929

Figura 52. Sèvres, 1934

Figura 53. Charpente de l'Exposition de 1937, 1936

Denise (Hulmann) Bellon (1920 - 1999) francesa

Denise é de uma família burguesa e judia. Antes de trabalhar como fotógrafa, Denise ingressou na Sorbonne para fazer psicologia. Mas ela abandonou o curso e se casou com Jacques Bellon. No início dos anos 30, Denise divorcia-se, aprende a fotografar com Pierre Boucher de quem era amiga de viagens de fim de semana para fazer camping, e começa a trabalhar para o estúdio Zuber e para a *Alliance Photo*. Através de uma amiga de escola, Rose Macklès, que depois se casou com André Masson, e de sua irmã Sylvia Macklès que mais tarde casou-se com Georges Bataille e, em

seguida, com Jacques Lacan, Denise aproxima-se dos surrealistas e fotografa todas as exposições do grupo.

Figura 54. Salvador Dali, 1938

Figura 55. Marcel Duchamp, 1936

Figura 56. Saut en hauteur, Paris 1938

Figura 57. Marrocos, 1936

Suas imagens cobrem um amplo leque de estilos, incluindo a documental e humanista, como as da viagem para o Marrocos.

Emeric Feher (1904 - 1966) húngaro

Chega a Paris em 1926 sem formação profissional, embora tenha orientado seus estudos para a área de engenharia elétrica. Começa a trabalhar para a Peugeot e, depois, Citroën. Por volta de 1929 entra para o estúdio Deberny & Peignot como eletricitista-iluminador e começa a descobrir a fotografia com Maurice Tabard. Em 1933 segue para o estúdio Zuber. Participa da ADEP e fotografa para moda, depois da guerra.

Figura 58. Calvi, Córsega, 1933

Figura 59. Paris, 1937

Existem outros fotógrafos que se incorporaram à Alliance Photo e que têm também um papel importante para a História da Fotografia como, por exemplo, Robert Capa. Outros fotógrafos não eram tão próximos ao grupo, mas também tiveram destaque no período e seria interessante poder comparar os tipos de trabalho que realizavam.

Ao que parece, os fotógrafos atuavam em várias áreas, como imprensa, propaganda e moda. Realizavam os trabalhos com técnicas diferentes, segundo o seu destino, como fotografia para documentação ou experimental.

Uma área de trabalho também utilizada por alguns fotógrafos (em bem menor número) eram as exposições no Museu do Trocadero (Museu do Homem)

Pierre Verger, mesmo circulando entre fotógrafos partidários da fotografia experimental, não possuía em seus arquivos nenhum exemplar desta modalidade. Entretanto, encontramos algumas fotos suas que se assemelham a estéticas seguidas por outros fotógrafos. Imagens que capturam a forma, mais do que o objeto por inteiro, como os metais que simbolizavam o progresso tomadas sob ângulos inusitados, assim como as repetições.

Figura 60. Exposição 1937

Figura 61. Taiti, 1934

Figura 62. Roma, 1937

Figura 63. Roma, 1937

Figura 64. Paris, 1932

Figura 65. Bahia, anos 1940

Capítulo 3

A divulgação das imagens no mercado de trabalho: meios de comunicação de massa, publicidade e ilustração de livros

Figura 1. Pesca com arpão, Pierre Verger, Polinésia Francesa, 1932.

Voltei para a França em janeiro de 1934, mas fiquei somente três semanas em Paris, apenas o tempo de ampliar algumas fotos. Encontrava-me sem dinheiro, sem trabalho em perspectiva e dando-me conta de que pela lógica, acabara provavelmente de cometer um erro. ‘Não se deixa uma situação na qual se ganha bem a vida, para ir viver de bananas em uma ilha do Pacífico’, teriam declarado os bons conselheiros se os tivesse consultado. Mas paradoxalmente, a sorte decidiu de outra maneira, e, numerosas chances que surgiram em seguida e deram algum interesse à minha existência, tiveram origem naquele ‘erro de juventude’...uma juventude um pouco madura, pois tinha trinta anos na época de minha primeira partida.(Verger, 1982: 13)

A inserção de Pierre Verger no mercado de trabalho como fotógrafo iniciou-se com seu primeiro projeto individual realizado nas Ilhas da Polinésia Francesa e logo em seguida com o seu primeiro trabalho remunerado, quando foi contratado pelo jornal *Paris-Soir* para captar as imagens da grande reportagem *Tour du Monde*. Estas duas viagens renderam-lhe inúmeras imagens, as quais foram depois divulgadas no jornal e em diferentes revistas e livros.

Esta fotografia captada por Verger em sua viagem para a Polinésia Francesa foi, segundo Le Boulter, a imagem que o projetou como fotógrafo nos meios de comunicação de massa, quando esta foi publicada pela revista *Arts et Métiers Graphiques* em 1934.

Vimos que no período entre-guerras na França, assim como na Inglaterra, Alemanha e USA, a fotografia começou a ganhar grande destaque nas publicações e no gosto do grande público. A sua utilização passou a ocupar um lugar central nos meios de comunicação de massa, na área da publicidade, na ilustração de livros e na moda. Estes eram os grandes veículos de divulgação e propagação do trabalho dos fotógrafos deste período, bem mais do que as galerias e museus.

Com a forte demanda de imagens, a profissão de fotógrafo estruturou-se e o mercado organizou-se para suprir as necessidades daquele período. Como mediadores surgiram os agentes e as agências que organizavam o trabalho, gerenciando e negociando os pedidos e oportunidades, desempenhando um papel inevitável de intermediários entre o mercado e os fotógrafos. Apareceu também neste período uma nova profissão ligada à fotografia, a de repórter fotográfico. Através do Sindicato dos Jornalistas ela teve a sua oficialização depois de ter sido filiada a outras profissões, como a dos químicos.

Um variado mercado de trabalho abriu-se para os fotógrafos que passaram a ter diversas alternativas de locais para publicação de suas imagens e oportunidades de emprego. Diversas instituições abriram suas portas aos fotógrafos contratando-os como profissionais fixos, temporários ou independentes. Frequentemente, produziam-se imagens em função de algumas encomendas ou para serem distribuídas conforme as necessidades dos clientes: imprensa, publicidade, editores de livros e moda. Outras fotos provinham de projetos individuais autônomos dos fotógrafos que as utilizariam para as suas exposições, podendo também serem aproveitadas de acordo com a procura.

Em função do mercado as instituições como empresas de jornais, revistas, editoras e gráficas organizaram-se e se estruturaram recorrendo a equipamentos, a

profissionais especializados, à abertura de estúdios fotográficos e de agências de publicidade para atualizarem suas condições básicas, então requeridas, de produção imagética.

Em decorrência de tais mudanças e com a projeção alcançada pela imagem fotográfica, principalmente a partir de 1930, a profissão também acabou por se tornar um grande atrativo como área de trabalho, resultando no aparecimento de novos fotógrafos franceses e estrangeiros, sobretudo em Paris. A opção por esta carreira tornou-se muito visada, também, pelo fato de não ser necessária uma formação universitária, representando assim uma rápida fonte de renda, aberta aos imigrantes e aos cidadãos franceses no pós-Primeira Guerra.

Após a análise realizada no capítulo anterior, sobre a importância para Pierre Verger do círculo de amizades na inserção de sua carreira e das diferentes formas de captação e objetivação das imagens, este capítulo procura entender como se deu a organização de um efetivo e crescente mercado de trabalho no mundo da fotografia no período entre-guerras para desta maneira compreender a iniciação de Pierre Verger neste setor com a sua opção por uma fotografia de perfil documental e humanista. Esta compreensão está centrada nos processos que favoreceram a farta divulgação da fotografia, na maneira como o mercado se organizou ao longo desta expansão e como a profissão de fotógrafo estruturou-se dentro das possibilidades de trabalho oferecidas para seus profissionais.

A fotografia e os meios de comunicação de massa (jornais e revistas)

“L’opinion ne se fait plus par la réflexion, elle se fait par les yeux” (Lucien Romier¹ em 1923 citado em Delporte 1999 : 229)

Ao nos determos em algumas análises de obras especializadas no tema dos meios de comunicação de massa² e da fotografia nesta área de trabalho,³ é possível notar que mesmo entre abordagens teóricas e objetivos diferentes, alguns focos permanecem comuns em meio à algumas tensões que se armam com frequência.

¹ Lucien Romier (1885-1944) era historiador e jornalista. Em 1934 tornou-se diretor do jornal *Le Figaro* na França.

² CHARLE, Christophe, **Le siècle de la presse. 1830-1939**, Paris, Seuil, 2004 ; DELPORTE, Christian, **Les journalistes en France. 1880-1950, naissance et construction d’une profession**, Paris, Seuil, 1999 ; MARTIN, Marc, **Média et Journalistes de la République**, Paris, Odile Jacob, 1997.

³ DENOYELLE, Françoise. **La lumière de Paris. Les usages de la photographie 1919-1939**. Paris: L’Harmattan, 1997 ; FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**, Paris : Bordas, 1994.

A primeira coisa a se destacar é que no processo histórico concernente à área da comunicação de massa, entrada da imagem fotográfica nas publicações é considerada como um ponto de grande relevância. O início do uso da fotografia de modo freqüente e em grande quantidade nos meios de comunicação de massa, principalmente nos jornais diários, foi tão marcante que Christophe Charle⁴ destaca três acontecimentos fundamentais para a compreensão do desenvolvimento da história da imprensa na França.

O primeiro acontecimento importante foi no ano de 1830, quando ocorreu uma Revolução⁵ na França, sediada em Paris e descobriu-se o poder de influência da imprensa. O levante foi contra o reinado fortemente absolutista de Charles X que, contradizendo os ideais da Revolução Francesa de 1789, de afirmação do liberalismo e o fim do poder da monarquia, elaborou uma série de decretos, sendo um deles a suspensão da liberdade de imprensa. Este fato gerou protestos por parte dos jornais, dos jornalistas e dos políticos liberais, os quais, num feito inédito, conseguiram mobilizar através dos jornais cerca de 10.000 combatentes nas ruas. Esta foi a ocasião em que foi notado pela primeira vez o poder da mídia sobre as massas.⁶

O segundo fato relevante deu-se em 1833 quando o novo regime começa a instituir o ensino primário através da lei Guizot⁷, o que anos depois resultou em um aumento considerável do número de leitores com um perfil diferenciado do leitor tradicional. Trinta anos depois da elaboração e aplicação desta lei, apareceram os primeiros jornais chamados de “populares” que abandonaram uma dominante dimensão política, em nome de uma opção de informar, distrair e emocionar os novos leitores.

O terceiro ponto fundamental da história da imprensa surge no período entre - guerras, principalmente nos anos 30, quando se ampliou muito o emprego da imagem fotográfica e o aumento do espaço físico destinado à utilização da mesma por parte dos meios de comunicação de massa (jornais e revistas).

⁴ O autor de *Le Siècle de la presse*, pesquisou a história da imprensa escrita francesa e trabalhou principalmente sobre os jornais e os jornalistas.

⁵ Revolução denominada *Trois Glorieuses* ocorreu nos dias 27, 28 e 29 de julho.

⁶ Para saber mais sobre o tema ver: PINKNEY, David H., **The French Revolution of 1830**, Princeton, Princeton University Press, 1972, trad. Fr. Paris, PUF, 1988.

⁷ A lei estabelecia oficialmente e de maneira organizada o ensino primário na França e ainda previa de forma sistematizada a criação de estabelecimentos de ensino. Segundo Jean Hébrard, a escola na França construiu-se a partir de dois ministérios: o de François Guizot e o de Jules Ferry. Nos anos 1830, Guizot adota a pedagogia dos freis das escolas cristãs para as escolas públicas, contrapondo-se ao antigo modelo do ensino individual das pequenas escolas que desenvolvia a “lição articulada com o exercício oral” e o da “sua formalização no uso de classes numerosas”. In Hébrard, Jean, 2007, “A lição e o exercício: algumas reflexões sobre as práticas escolares de leitura e escrita” Revista Educação, Centro de Educação, número 1, volume 32, UFSM.

Note-se que a fotografia, neste mais de um século de história dos meios de comunicação de massa, teve um papel fundamental e decisivo na veiculação de imagens, ampliando as fontes de informações e transformando a maneira de se “ver” o mundo.

Em seguida a estas considerações é preciso dizer que dois processos resumem os rumos tomados, de maneira geral, pelos meios de comunicação no entre-guerras. Eles representaram as transformações mais determinantes em direção à nova configuração que se construiu na área, permitindo o ingresso da fotografia de forma expressiva no mercado das imagens.

O primeiro deles diz respeito à uma mudança no perfil da imprensa que já havia se iniciado entre os anos 1880-1890, que consistia na passagem de uma imprensa mais “artesanal”, de característica elitista e de perfil doutrinário, baseada em textos políticos, de expressão de opinião, crônicas e sátiras, para uma imprensa “industrial”, popular, uma mídia de massa e que prezava a informação rápida e o fácil entretenimento. Esta transformação caracterizou-se como a mudança “do tempo das elites para uma era das massas”.⁸

Até 1880, o jornalismo na França tinha como principal característica um perfil atrelado à política e à literatura e as suas publicações eram direcionadas às elites. No século XIX grandes autores da literatura estavam presentes nos jornais, como Balzac, Hugo, Nerval, Zola. Até o final do século XIX, a outra característica marcante dos meios de comunicação de massa na França era que, o desenho dominava quase completamente as ilustrações na imprensa, principalmente através de caricaturas políticas ou de humor. Os artistas-pintores, como se classificavam, vinham de escolas de arte francesas tradicionais como a *Académie Julian*, no caso de Abel Faivre, Hermann-Paul e Ibels.⁹

Mesmo sem auferir prestígio para os artistas, este tipo de trabalho garantia a eles uma renda regular, o que não conseguiriam com suas pinturas. O desenho de reportagem nesta época era também comum (1880-1890), sendo que algumas vezes o repórter-desenhista acompanhava o jornalista para construir suas imagens na própria cena da reportagem.

No final do século XIX já existiam revistas especializadas em fotografia, porém este tipo de imagem era pouco utilizada em reportagens. Foi preciso superar muitas

⁸ DELPORTE, op.cit.

⁹ Idem.

dificuldades técnicas para que a fotografia pudesse ser utilizada cotidianamente na imprensa. Tais dificuldades eram basicamente de captação, de transmissão e de impressão das imagens.

O que passou a importar, no entre-guerras, era a informação rápida e o poder ver através das fotografias o que havia acontecido. As notícias deveriam, de preferência, ser não somente sobre a França, mas principalmente a respeito do que se passava fora dela. Por outro lado, as matérias sobre esportes, lazer e viagens estavam muito em voga, como fonte de distração. Desta forma os temas fotografáveis nesta área ampliaram-se consideravelmente, movimentando o mercado e mobilizando os fotógrafos para estas demandas.

Esta passagem de um plano a outro nos interesses que envolviam os jornais e revistas e a concorrência pelo público leitor acarretou inovações e investimentos e os empresários da área não pouparam esforços neste sentido. Devemos lembrar que a concorrência não era somente estabelecida entre os veículos da imprensa escrita, mas também com relação ao rádio, ao cinema falado e à televisão que davam seus primeiros passos.

Em consonância com esta mudança ocorreu também uma marcada redefinição da importância do texto, da ilustração (desenho) e da imagem fotográfica para os jornais e revistas, assim como para os livros e a publicidade/propaganda. Nesta disputa, a fotografia ganhou um novo *status*: de “ilustração” ela se transformou em “fonte de informação”, interagindo de maneira diferente com o texto e a diagramação, repercutindo na atuação dos profissionais que trabalhavam na área.

O setor das publicações tornou-se, neste período, um espaço de disputas acirradas, tanto pela manutenção de posições conquistadas por profissionais já estabelecidos como também pela entrada de novos integrantes. Ocorreram vários rearranjos de carreiras provocados, por exemplo, pela concorrência entre os profissionais que há muito tempo já atuavam no mercado da ilustração, entre eles os desenhistas e os gravadores, e os novos profissionais da área da fotografia, os quais passaram a ser muito mais requisitados. Neste sentido, o espaço de publicação era também disputado - na concorrência entre o texto e a imagem - entre os profissionais letrados e os ilustradores, evidenciando, com o passar do tempo, a importância que a

fotografia adquiriu através do aumento do espaço a ela dedicado em jornais, revistas e livros.¹⁰

Figura 2. L' Illustration, n° 26, 26 de Agosto de 1843, p. 404-405 (retirado de Gervais, 2007: 8)

Figura 3. L' Illustration, 8 de Março de 1913, n° 3654, pág. 198-199 (retirado de Gervais, 2007 : 345)

¹⁰ Isto sem contar as disputas internas da mesma área, como entre a entre os letrados e os jornalistas, que trabalhavam de maneiras concorrentes de bem diferentes.

Estas modificações e seus resultados demonstram a complexidade do setor da imprensa dentro da sociedade francesa e deixam transparecer as interligações entre investidores, distribuidores, agências, leitores, jornalistas, fotógrafos, escritores, sindicatos e tecnologia avançada, entre outros.

Foi num quadro de crises, de reajustes, de novas acomodações, de tensões, de embates e de inovações que a fotografia na França ganhou um espaço inigualável e irreversível e a sua história desenvolveu-se entre os rumos que conduziam seus personagens à busca de um *status* de arte, ou à representação e documentação da realidade. Muitos fotógrafos ainda interligavam essas duas linhas de atuação, transitando de maneira tranqüila entre todos os estilos.

O segundo processo de fundamental importância a ser considerado diz respeito aos avanços tecnológicos alcançados antes e depois da Primeira Guerra Mundial, os quais permitiram a captação e impressão das fotografias com melhor qualidade e rapidez, assunto que retornaremos mais adiante.

Foi neste espaço de mudanças e disputas que Pierre Verger começou a atuar como fotógrafo profissional a partir dos anos 30. Se o mercado era competitivo, ele também era muito amplo e Verger tinha importantes contatos e relações no mercado e também a vantagem de ser sócio de uma agência fotográfica, o que lhe garantia uma boa posição de competitividade.

O entre-guerras: a importância da fotografia para os jornais e revistas.

Vimos que o período do entre-guerras na França foi marcado pelas consequências do conflito mundial. Ele deu origem a profundas rupturas, crises e abalos em vários aspectos da vida cotidiana. A imprensa também sofreu modificações que puderam ser notadas através de um duplo movimento que se desenvolveu em etapas diferenciadas.

Se de um lado havia uma estagnação da produção causada pelas dificuldades do pós-guerra, ao mesmo tempo houve, por outro lado, uma tentativa de superar a situação através de uma série de inovações que tinham como objetivo o aumento do número de leitores. Mesmo diante de uma conjuntura desfavorável, várias transformações ocorreram com o intuito de recuperação e ampliação do mercado, como o investimento em inovações tecnológicas, a criação de novas colunas e suplementos temáticos, a

elaboração de reportagens atrativas e diagramação moderna, a mudança no perfil da imprensa e dos leitores e, sobretudo, o aumento do número de fotografias publicadas.

Sem descartar a importância das mudanças verificadas durante o período entre-guerras, a fotografia passou a ser nos anos 1930 o grande diferencial na competição do mercado dos meios de comunicação de massa. Este fato ocorreu não somente em função do número de imagens que passaram a figurar nas páginas da imprensa, como também na maneira como elas interagiam com o texto.

Se antes os jornais publicavam poucas imagens as quais, na maioria das vezes, não guardavam ligações com o texto, com o avançar do tempo as fotografias começaram a fazer parte integrante da reportagem. Elas não eram mais dispostas somente como ilustração, mas muitas vezes figuravam como outra fonte de informação. Desta forma, o fotógrafo adquiriu uma grande importância para os jornais e revistas, e houve o aparecimento de uma nova profissão: a de repórter fotográfico.

Algumas considerações que dizem respeito à importância dada à fotografia a partir principalmente dos anos 1930 devem aqui ser lembradas para um entendimento da oportunidade criada para os fotógrafos, assim como do processo de crescimento da profissão, a qual se tornou bastante atrativa.

A primeira delas refere-se à crise vivida pelo setor no período. De modo geral, no entre-guerras, ocorreu na França um processo de estagnação de publicações no setor da imprensa. Tomando como exemplo os jornais, três fatores do mercado no período demonstram a sua crise. O primeiro deles é que embora a França tivesse recuperado a região da Alsace-Lorraine, o número de tiragem da imprensa em geral não cresceu como deveria (9,5 milhões em 1914 e 11,5 milhões em 1939). Outro registro importante é o fato de que alguns jornais diários que já haviam perdido parte de suas edições por causa da guerra, tiveram sua tiragem ainda mais restringida durante o período. Por fim, o mercado sofreu uma alteração marcada pela perda de leitores dos jornais diários de opinião, assim como os grandes jornais diários populares parisienses perderam leitores para os diários regionais e para os semanais políticos.¹¹

O número de tiragem por mil habitantes quase não aumentou na França no período: 73 em 1880, 244 em 1914 e 261 em 1939. Outros países entre 1914 e 1939

¹¹ Dados retirados de CHARLE 2004, op.cit.

tiveram um aumento considerável, como os USA que passam de 255 exemplares por mil habitantes para 320 e a Grã Bretanha de 160 para 360.¹²

Somente os jornais que circulavam fora de Paris observaram um grande aumento de tiragens, dentre os quais se destacavam *L'Ouest-Éclair* (Rennes, 350.000), *La Petit Gironde* (325.000), *L'Écho du Nord* (300.000) e *La Dépêche* de Toulouse (260.000).¹³ Por outro lado, o número de diferentes jornais que circulavam em Paris passou de 80 em 1914 para 31 em 1939.¹⁴

Uma outra inovação bem sucedida para aquele tempo, além dos jornais regionais acima citados, foram os semanais políticos. Alguns eram de esquerda: *La Lumière* (1927) que substituiu o *Le Quotidienne*, *Marianne* (Gallimard, 1932), *Vendredi* (1935). Outros propagavam as políticas de direita, procurando captar seus leitores mais reacionários através da publicação de escândalos, a sátira e o culto elitista das letras como *Candide* (1924, Fayard), *Gringoire* (1928), *Je suis partout* (Fayard), *L'Action française* e o *L'Intransigeant*. Surgiram também jornais ligados ao partido Comunista: *L'Humanité* (1939) e o *Ce Soir* (complemento da noite do *L'Humanité*) – dirigido por Luis Aragon.¹⁵

Estes jornais congregavam líderes políticos, escritores e jornalistas, mas a imprensa de informação sobrepunha-se às outras e os grandes jornais concorriam diariamente pela emissão de informações novas e rápidas.

No período entre-guerras ocorreu um crescimento aparente do setor, pois houve um aumento de 2 milhões de exemplares no mercado. Esse fato está ligado ao aumento do consumo de papel-jornal que apresentou uma progressão de 3,8% por ano entre 1914-1937. O aumento foi maior do que o crescimento industrial apresentado de maneira geral, o que poderia indicar que o período não foi de estagnação no setor da imprensa, mas este crescimento está ligado ao aumento da paginação dos jornais, dobrando dos anos 1920 aos anos 1930. Na verdade a produção na área da imprensa observou uma redução significativa.¹⁶

¹² Dados retirados de Pierre Albert, *La Presse française*, Paris, La Documentation française, 1990, p.32-33, citado em DELPORT, op.cit., pág. 225.

¹³ DELPORT op.cit.

¹⁴ CHARLE, op.cit.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Charle cita o exemplo de dois jornais famosos da época: o do jornal *Le Petit Parisien*, em 1932 produzia 1.450.000 exemplares, em 1939 passou para 900.000 e o *Le Petit Journal* que na virada do século tinha uma tiragem de 1.500.000 cair para 150.000 em 1937. Citado em CHARLE, op .cit.,pág. 249.

Para compreender as tais razões da estagnação da produção do setor, é preciso destacar alguns fatores importantes: o alto preço do papel, o qual era importado; o salário das pessoas as quais trabalhavam nos jornais havia aumentado muito depois de uma greve ocorrida em 1919 (promovida pela *Fédération du livre*); as taxas sociais que não existiam antes de 1914 (*allocation familiale, cotisation aux caisses de retraite*); o fato de haver surgido a necessidade de contratação de jornalistas especializados, pois havia aumentado o número de páginas e por último, finalmente também os altos custos de investimentos tecnológicos.

Em função de todos os gastos, o preço do jornal subiu consideravelmente. De 10 centavos em 1917 ele passou a 50 em 1939, resultando na queda da compra fazendo com que os leitores passassem a comprar os jornais que não tinham aumentado seu preço.

A fotografia como estratégia de venda

Em decorrência desta situação de perdas e estagnação foi preciso desenvolver estratégias de recuperação do mercado e aumentar as vendas no setor. Estas estratégias estavam ligadas ao novo perfil do público leitor e da imprensa em geral que passou a esperar mais do jornal do que apenas “crônicas, matérias para a reflexão e polêmicas”. O leitor, já então seduzido pelas imagens que eram publicadas nas revistas, exigia do jornal francês mais imagens, mais rapidez e maior atualidade nas matérias. Depois da guerra, a preferência dos temas passou a exigir uma atenção para mundo e não somente à França. Atrelado a isto ocorreu também uma passagem, já mencionada, para a imprensa de entretenimento e informação.¹⁷

Certamente estas mudanças estão interconectadas e em função delas foram observadas algumas inovações para o setor. Certas estratégias foram desenvolvidas pelas empresas de imprensa com o objetivo de promover o aumento das vendas nos jornais e superar os gastos. Uma das estratégias, centrada agora na direção de agradar o novo perfil do público leitor, tendeu para o emprego de fotografias em suas publicações, fazendo um grande diferencial em relação à concorrência.

Além dos exemplos dados por outros países que já utilizavam a fotografia em seus meios de comunicação de massa, como a Inglaterra, a Alemanha e os EUA, o crescimento dos investimentos em inovações tecnológicas e o fato de serem caros, como

¹⁷ DENOYELLE op. cit.

também era o preço do papel, levou os jornais à necessidade de aumentar o seu público para diminuir os seus custos. Desta forma a fotografia passou a ser um grande atrativo, assim como as grandes reportagens e os cadernos especializados.

Apesar da fotografia tornar o jornal mais atraente, ela conseguiu chegar a um lugar central na elaboração dos diários somente por volta dos anos 30. A inserção da fotografia na imprensa foi iniciada de forma lenta em função de alguns fatores, tais como: a importância que o texto tinha para o jornal, até então com um perfil mais doutrinário; a crença de que, quando com muitas imagens, o jornal destinava-se a um público pouco letrado; o espaço ocupado pelas imagens nas páginas dos jornais era muito grande, roubando aquele destinado aos textos; a problemas técnicos de envio e reprodução de imagens fotográficas.¹⁸

As transformações fundamentais que permitiram uma série de facilidades as quais impulsionaram a fotografia para o centro das atenções na época, foram as inovações tecnológicas, principalmente dos procedimentos foto - mecânicos de captação, assim como as máquinas e técnicas de impressão e transmissão de imagens, foram.

O avanço tecnológico deste período possibilitou a melhoria das máquinas de captação, de impressão e de transmissão de imagens assim como da qualidade do filme e do papel, o que propiciou uma maior agilidade e versatilidade no processo de produção de imagens, e uma maior autonomia na exploração das diversas possibilidades de criação e captação das mesmas.

Com isso os artistas plásticos, gráficos e fotógrafos defrontaram-se com um campo vasto para a captação e experimentação da fotografia. Neste período, devido à efervescente produção nesta área, surgiu o que se chamou “*École de Paris*”. Este termo agrupava artistas franceses e estrangeiros cujas obras marcaram a história da fotografia. Além das exposições individuais e coletivas, as suas imagens eram utilizadas principalmente na imprensa, para informação, moda e publicidade,¹⁹ áreas nas quais antes o desenho predominava.

As máquinas fotográficas no início do século XX foram aperfeiçoadas para suprir a demanda de imagens que provinham da publicidade, recolhimento de documentos e fotojornalismo.

¹⁸ DENOYELLE, op.cit.

¹⁹ Nos anos 1920 o uso da fotografia na imprensa para moda e propaganda ainda era muito pequeno.

Por volta de 1910 dois aparelhos à placa portáteis foram lançados, o *Linhof* (alemão) e o *Speed Graphic* (americano). Eles eram aparelhos reflex com uma única objetiva. Foram depois aperfeiçoados, possibilitando o aparecimento de modelos menores e mais leves. Entre 1889 e 1928 surgiram vários exemplares de máquinas reflex com duas objetivas, mas eles foram largamente aproveitados somente após a aparição da *Rolleiflex* em 1928. O equipamento profissional mais importante que surgiu no século XX foi uma máquina de rolo de filme de 35 mm, a qual que ao mesmo tempo que era pequena, era também leve. A marca Laica obteve muito sucesso nesta área.

A *Laica* e também outros aparelhos deste tipo (35 mm) acabaram modificando o fotojornalismo, por causa das imagens de boa qualidade que produziam. Estes aparelhos também influenciaram na estética das imagens produzidas pelos fotógrafos.²⁰

Até o final dos anos 30, a maioria dos fotógrafos de imprensa trabalhava com máquinas fotográficas *à plaque* que permitiam obter a imagem rapidamente através do “contato”, como a *Gaumont 9x12* de 12 placas. Os fotógrafos por razões de custo e de tempo não poderiam desperdiçar suas fotos e sendo assim não poderiam errar ao tirá-las, pois teriam poucas chances de escolha. Desta maneira as reportagens eram feitas com até três imagens.²¹

Por volta dos anos 1930, surgiu o melhor aparelho deste tipo, a *Rolleiflex* de formato 6 x 6, a qual entre 1935 e 1950, tornou-se a mais usada entre os repórteres, por causa de suas qualidades óticas e por sua construção reforçada.²²

Mesmo antes do período entre-guerras, a fotografia já vinha sendo utilizada de diversas formas em diferentes áreas e algumas inovações também haviam provocado mudanças na sua história. A invenção da máquina fotográfica de mão, da *Kodak*, e o surgimento das primeiras agências de fotografias tiveram uma importância considerável para este processo.

Os fotógrafos da época, sobretudo os independentes, tinham como principal característica o fato de capturarem cenas bastante diversas, com temas que variavam entre personagens, arquitetura, paisagem, esporte etc.

Em relação à impressão, houve entre 1868 e 1914 uma rápida evolução tecnológica das impressoras rotativas. Além da França,²³ a Alemanha, os USA e a Inglaterra também produziram grandes avanços nesta área. Por outro lado a

²⁰ Os dados sobre as máquinas foram baseados em ROSENBLUM, op.cit.

²¹ DENOYELLE, op.cit.

²² Segundo a História Ilustrada dos Aparelhos Fotográficos.

²³ Segundo Denoyelle 1997, na França, os fabricantes mais conhecidos eram Marinoni, Alauzet e Derriez.

similigravura permitiu que a imprensa pudesse fazer a reprodução mecanizada da fotografia.

As grandes empresas do ramo procuravam ter seus próprios ateliers de fotogravura, mas as que não tinham esta facilidade faziam as reproduções em ateliers independentes.

Ao mesmo tempo a heliogravura realizou uma adaptação para os rotativos, impulsionando uma outra fase na impressão de fotografias. O offset também foi aperfeiçoado entre 1904 e 1910, mas a sua utilização ainda não era intensa antes de 1914.²⁴ Em 1910 a fábrica Vomag-Plaven começou a produzir a primeira máquina offset para impressão com bobinas e surgem também os cilindros “creusés” quimicamente.²⁵

Assim um aperfeiçoamento dos métodos de impressão deu origem a um aumento da publicação de fotografias e criou também inovadoras possibilidades para os jornalistas e repórteres fotográficos.

A partir de 1925, novas máquinas foram lançadas no mercado, possibilitando um aumento da produção de números de exemplares e de números de páginas dos jornais. Os cilindros tiveram uma elevação de sua velocidade de produção que passaram de 16.000 a 30.000 voltas/hora²⁶. Este automatismo permitiu uma redução na utilização de mão-de-obra e nos custos da produção.

No entanto, devido a questões técnicas, a gradual introdução da fotografia nos jornais diários, jornais semanais e nas revistas foi realizada de uma maneira diferente. Os jornais que publicavam algumas fotografias muitas vezes davam espaço para retratos de arquivos (políticos e artistas) e sem nenhuma preocupação com a diagramação. Estes jornais tinham dificuldades em relação à impressão de imagens, pois o papel por eles utilizado era de pouca qualidade e não eram todos os sistemas de impressão que reproduziam boas imagens neste tipo de papel, principalmente se o clichê não tinha uma boa definição. Algumas vezes os jornais encomendavam imagens para as agências mas, mesmo assim, elas figuravam como meras ilustrações de algum artigo. Os jornalistas estavam preocupados com os textos e pouco se interessavam pelas fotografias.

²⁴ Segundo ALBERT, Pierre e FEYEL, Gilles. “Photographies et Médias”, in FRIZOT, op.cit.

²⁵ DENOYELLE, op.cit.

²⁶ Em 1936, os rotativos da marca Marinoni imprimiam 50.000 jornais de 8 páginas por hora.

O jornal l'Excelsior²⁷ era o único que publicava fotografias mesmo antes da primeira guerra e nele já apareciam fotos de grande formato em sua primeira página. Se antes da primeira guerra eram poucas as fotografias publicadas nos jornais, em 1938 existiam fotografias em 3 ou 4 colunas e mesmo em meia página.

Outro problema para a publicação de imagens nos jornais era a dificuldade da transmissão das fotografias. Muitas vezes, a fotografia chegava depois de iniciada a impressão do jornal, pois se a reportagem era feita fora de Paris o fotógrafo deveria enviar sua produção através de alguém que recrutava na estação de trem da cidade na qual ele se encontrava naquele momento e este deveria depositar o material fotográfico em um lugar combinado na estação de chegada em Paris. O jornal assim que avisado enviava outra pessoa para buscar o material na estação. Quando a reportagem era em Paris, as imagens chegavam a tempo, mas com o aumento do interesse do público leitor por notícias de contexto mundial o enfrentamento desta dificuldade não pode mais ser adiado.

Já em 1904, com as pesquisas do alemão Arthur Korn que desenvolveu a *téléphotographie*, foi possível transmitir as primeiras fotografias pela linha telefônica. No entanto, o processo era demasiadamente lento, demorando cerca de 40 minutos para a transmissão. Além do mais apresentava um alto custo e a imagem não tinha boa qualidade. Apesar disto, o jornal *L'Illustration* conseguiu com Korn o monopólio de sua exploração na França, mas as imagens não eram boas para serem impressas em similigravura.

Em 1908 um Francês, Edouard Belin, fez novas tentativas e este respeito e em 1913 construiu o *bélinographe*. Este aparelho possibilitava a transmissão de imagens pelo fio do telefone ou pelo *radiotélégraphie*²⁸. Belin continuou suas pesquisas e conseguiu aprimorar seu aparelho nos anos 30, quando a imprensa passou a utilizá-lo com regularidade. Mas alguns problemas ainda dificultavam o trabalho, como o local para a transmissão e a ocupação da linha, a falta de receptores nos jornais e agências e a má qualidade das imagens. As dificuldades aumentavam se a reportagem era realizada fora da França.

²⁷ Jornal fundado em novembro de 1910 por Pierre Lafitte. De 185.000 exemplares em 1928 ele passa para 300.000 em 1936. Lafitte se inspirou no jornal inglês Daily Mirror e a propaganda de lançamento do jornal foi feita com cartazes que reproduziam a objetiva de uma máquina fotográfica. In DENOYELLE, op.cit., pág. 49.

²⁸ Em maio de 1914, *Le Journal* publicou a primeira fotografia de reportagem transmitida por *télégraphie* (a chegada do presidente Poincaré em Lyon).

Apesar dos problemas, alguns jornais diários e semanais empenhavam-se em propagar a fotografia em maior quantidade em suas publicações. O jornal diário *Le Matin* foi o primeiro a publicar fotografias em uma reportagem (*Tour de France*) por *téléphotographie*. O jornal inovou neste setor antes mesmo do *Paris-Soir* e do *L'Intransigeant*, grandes adeptos da fotografia.

No caso do assassinato de Alexandre I em Marseille, o *Paris-Soir* foi o único que conseguiu publicar imagens na reportagem, além das informações. As imagens chegavam atrasadas ao jornal devido à dificuldade de seu transporte, mas devido a um laboratório improvisado em um carro e uma mala *bélinographe* as imagens começaram a chegar rapidamente. A imagem e a reportagem caminhavam juntas e ela dava ao texto uma profundidade jamais antes alcançada.

O processo era desenvolvido da seguinte maneira: uma moto transportava o negativo até um carro-laboratório que fazia a *épreuve*. Logo em seguida o material era levado para o serviço de comunicação pelo telefone mais próximo, sendo colocado no fio o aparelho *bélinographe*, quando era feita uma ligação para Paris. Poucos minutos depois, a foto já poderia ser colocada no jornal.

Em 1933, Belin aperfeiçoou ainda mais o aparelho e conseguiu assim diminuir o seu tamanho, o que facilitava em muito o trabalho do repórter. Ele passou de 40 para 17 kg e poderia acompanhar os jornalistas em uma pequena bolsa especial. Em 1938 alguns jornais já contavam com seus próprios receptores de imagem do *bélinographe*, como o *Le Soir*, *Le Petit Parisien*, *L'Intransigeant*, *L'Excelsior*, *Le Matin* e o *Paris-Soir*.

Outro problema que os fotógrafos enfrentavam era a iluminação. Nos anos 20 era preciso que outra pessoa iluminasse com magnésium a cena para que os fotógrafos pudessem capturar suas imagens. Além deste tipo de iluminação provocar muita fumaça, eles não poderiam errar, pois seria difícil repetir a operação. Um pouco mais tarde apareceram as lâmpadas que ainda não eram muito práticas por serem muito volumosas, problema que só foi resolvido em 1938/39 quando surgiram as lâmpadas menores.

O jornal diário *Paris-Soir*: primeiro trabalho remunerado de Pierre Verger

Pierre Verger inseriu-se nesta profissão seguindo as oportunidades de um mercado de trabalho crescentemente aberto aos fotógrafos. Seu primeiro trabalho

remunerado foi no jornal *Paris-Soir*, um dos únicos diários parisienses da década de 30 que conseguiu aumentar admiravelmente o número de exemplares em circulação, como demonstra a tabela abaixo.

Os dez maiores jornais cotidianos de Paris²⁹ (ênfase adicional)

	Novembro 1924	Tiragem	Março 1939	Tiragem
1	Le Petit Parisien	1.325.000	Paris-Soir	1.740.000
2	Le Journal	610.000	Le Petit Parisien	1.022.000
3	Le Matin	598.000	Le Journal	411.000
4	Le Petit Journal	480.000	L'Humanité	350.000
5	Le Quotidien	265.000	Ce Matin	313.000
6	L'Intransigence	200.000	Ce Soir	262.000
7	L'Oeuvre	172.000	L'Oeuvre	236.000
8	L'Humanité	160.000	Le Jour – L'Écho de Paris	184.000
9	Le Temps	80.000	Le Petit Journal	178.000
10	Paris-Soir	60.000	L'Auto	164.000
Total		3.950.000		4.860.000

O maior fenômeno da imprensa no período entre-guerras foi de fato o jornal *Paris-Soir*, que inovou em vários setores, inclusive e, para alguns, principalmente, no uso da fotografia.³⁰ O jornal foi fundado pouco antes da primeira guerra. Possuía então uma tiragem de 60.000 exemplares e foi adquirido em 1930 por Jean Prouvost, um industrial da área têxtil.

Apesar das adversidades Prouvost demonstrou ser um eficiente profissional da imprensa por ter conseguido fazer do *Paris-Soir* o grande sucesso de vendas daquele período. Sob o comando de Prouvost o jornal em pouco tempo aumentou consideravelmente a sua circulação. Em 1932 o *Paris-Soir*, já há dois anos com o novo dono, editava 260.000 exemplares diários e, em 1933, mais do que triplicou este número, passando para 880.000 exemplares. Em 1934 já havia atingido a marca de 1 milhão de jornais em circulação e em 1937 passou para 1,6 milhões chegando em 1939 a 2 milhões de exemplares.³¹

O jornal conseguiu alcançar este crescimento notável em consequência de seu empenho em transmitir informações diversificadas e muito atualizadas e também por

²⁹ Dados retirados de Pierre Albert et al., Documents pour l'histoire de la presse nationale op.cit, citado em DELORTE, op.cit., p. 226

³⁰ Segundo CHARLE, DELPORTE e DENOYELLE op. cit.

³¹ CHARLE, op.cit.

produzir uma diagramação bem elaborada chamando a atenção dos seus leitores. Este fato deve-se inclusive à qualidade dos repórteres que contratava e por utilizar intensamente fotografias com dimensões e apelos inovadores, o que tinha grande peso na concorrência entre os jornais. Prouvost, na figura de seu chefe de serviço fotográfico Pierre Renaudon,³² colocou a fotografia como parte integrante da reportagem.

Alguns pontos são importantes para uma melhor compreensão tanto da trajetória ímpar de sucesso do *Paris-Soir* em um contexto de dificuldades e ruínas do pós-guerra e de sua conseqüente retenção e estagnação do mercado, quanto para o entendimento dos significados da fotografia neste meio de comunicação.

Pelo fato do *Paris-Soir* ter adotado a fotografia como uma das grandes atrações do jornal, sua estrutura de captação, transmissão e impressão de imagens obrigou-se a acompanhar as inovações tecnológicas que surgiram no decorrer e depois da primeira guerra.

O *Paris-Soir* fazia concorrência direta com outro jornal noturno, o *L'Intransigeant*. No início o *Paris-Soir* copiava o esquema do *L'Intransigeant* com um tipo de diagramação que seria passível de ser modificada até minutos antes de sua impressão caso fosse necessário. Na primeira página, apareciam três ou quatro fotos (muitas vezes retratos), e algumas delas não se referiam a nenhum artigo, somente figuravam com uma legenda curta. Os retratos bem convencionais, apareciam muitas vezes vindos de arquivos de agências como a de Henri Manuel, que já tinha tradição no ramo. As fotos não tinham nome de agência ou de fotógrafo. O *Paris-Soir* em 1924 publicava 4% de sua superfície com fotografias e o *L'Intransigeant* 3%.³³

Já com Prouvost, em 1931, pôde-se notar uma grande diferença na diagramação. O *Paris-Soir* publica nove fotografias na primeira página e dez na última, sendo que o título da reportagem guardava relação com as imagens e não havia retratos soltos. As imagens não necessariamente se referiam ao momento exato dos acontecimentos da reportagem, mas indicavam uma mudança na relação do jornal com a fotografia de atualidade. Havia um diálogo entre o texto e a imagem. O jornal passou a dedicar um espaço na primeira página para uma reportagem fotográfica.

³² Renaudon era fotógrafo e tinha menos de 30 anos na época. Foi descoberto por Prouvost por suas imagens de esporte.

³³ DENOYELLE op.cit.

Em 1933 o *L'Intransigeant* passou a publicar diariamente uma página exclusiva de imagens denominada de *Voir*. No *Paris-Soir* a fotografia ocupava 40% da primeira página e 80% na última.

Em 1939 o *Paris-Soir* empregava mais de mil pessoas, entre as quais dez repórteres fotográficos, seis fotógrafos correspondentes, mais 210 fotógrafos que recebiam por matéria e seis profissionais que ampliavam as fotos.

Outro jornal concorrente do *Paris-Soir* era o *Petit Parisien*, o qual foi fundado em 1876 por um deputado da região do Rhône, Louis Andrieux (1840-1931) e alguns integrantes do Partido Republicano, e se tornou no início do século XX o maior jornal francês. Este jornal pode ser definido como uma tentativa dos republicanos de alcançar as classes populares³⁴.

O *Petit Parisien* era o único jornal que circulava em todo território francês e em 1916 chegou a produzir 2.182 milhões de exemplares. Depois da guerra a tiragem caiu bastante, indo para 1.435.000 em 1920, mas ele sobe em 1932 para 1.620.000 exemplares. No período entre-guerras o jornal, acompanhando as inovações tecnológicas, inaugurou um posto de rádio privado e o *Ciné-Miroir* (1922).

Em função de alguns fatores determinantes como a crise econômica, a inflação e a concorrência do *Paris-Soir*, o *Petit Parisien* perde boa parte de seus leitores, chegando em 1937 à produção de 1.007.000 exemplares.

Antes da guerra existiam vários suplementos do jornal como o *L'Agriculture nouvelle* (1891), o *Nos loisirs* (1906), *Le Miroir* (1910 sobre fotografia), entre outros.

Como o jornal se direcionava para um público essencialmente operário e camponês (83% segundo os dados fornecidos pelo próprio jornal) e também feminino, buscando mais distração do que conteúdo político, a programação do diário era baseada em contos, novidades e fatos diversos. Para garantir o seu sucesso, o desenho e a foto foram introduzidos, assim como concursos, organização de competições esportivas e grandes reportagens sobre outros países. Ao lado disto conseguiu montar um sistema de distribuição autônomo e, assim, não dependia da empresa *Hachette*, da qual falaremos mais adiante.

O jornal procurava investir em grandes reportagens e enviava os seus repórteres para vários locais no mundo. Em 1920, Henri Béraud foi enviado para a Irlanda para cobrir a guerra civil. Já Albert Londres, que trabalhou no período de 1919 à 1920 para o

³⁴ CHARLE, op.cit

L'Excelsior, fez reportagens no Oriente Próximo, na Rússia, Grécia, Bulgária e Japão. Depois, já no *Petit Parisien*, ele realizou uma série de reportagens sobre a prisão de Cayenne (1923). Fez uma “enquête” sobre *la traite des Blanches* denominada *Sur le Chemin de Buenos Aires*. Realizou outras reportagens a respeito da escravidão que ainda existia na África (*Terre d'ébène ou la traite des Noir*), sobre os judeus na Europa e na Palestina (*Le drama de la race juive. Des ghettos de l'Europe à la Terre promise*). Ao mesmo tempo Louise Weiss foi enviada a Europa central e para a Rússia e Andrée Viollis para o Afeganistão, Índia, China e Espanha (guerra civil).³⁵

No entanto o jornal enfrentava nos anos 1930, além das questões mais gerais do contexto histórico e econômico, três fatores de concorrência direta: o rádio, os jornais regionais e o *Paris-Soir*.

Segundo uma pesquisa feita para o jornal em 1938, os leitores parisienses do *Petit Parisien* interessavam-se, em primeiro lugar, por fatos diversos e pelas ilustrações (65%), depois por informações gerais (55%), *feuilletons* (37%) e contos (27%). Estas porcentagens correspondiam exatamente ao gosto dos leitores do *Paris-Soir* (Charle 2004: 320).

Nesta concorrência entre os melhores jornais, o *Paris-Soir* conseguiu alcançar os maiores índices de vendas. Nesta concorrência estavam envolvidos processos complexos que abarcavam diferentes posições dentro desta área de trabalho, indo desde os investidores que compravam os jornais até os fotógrafos, responsáveis pelo diferencial em termos de imagem. Desta forma é preciso remarcar que o jornal no qual Pierre Verger começou sua carreira, era um meio de informação de grande importância e destaque. Sendo assim ele não inicia sua vida profissional de forma marginal, em pequenos diários sem expressão, mas já em sua estréia, contratado por um jornal “de peso”, suas fotos foram vistas por milhares de pessoas.

Outras estratégias de venda

Não somente as fotografias figuravam como estratégia de venda para superar as baixas na venda dos jornais. Como uma alternativa destinada a aumentar a venda dos jornais, os quais deveriam se tornar cada vez mais sedutores para incrementar o número de leitores e, assim, conseguir mais capital para cobrir o investimento em tecnologia e

³⁵ Idem.

também enfrentar a concorrência, foi preciso além da fotografia, a introdução de novos assuntos como cinema, carros, aviões e páginas esportivas.

O esporte começou a aparecer nas páginas dos jornais como o *Paris-Soir*, o qual a partir de 1933 dedicava 2 ou 3 páginas cotidianas ao esporte. Mesmo os jornais mais políticos, como o *L'Action française*, também publicavam, nos anos 1930, uma página especial semanalmente denominada *Vie Sportive*.

Logo depois surgiam publicações dedicadas exclusivamente ao esporte como *L'Auto*, que em 1939 editava 160.000 exemplares, *Match*, do grupo Prouvost, produzia 456.000 exemplares em 1938, *Le Miroir des Sports*, do Petit Parisien, *Tous les sports*, *Sporting*, entre outros. Em julho de 1935 o *Paris-Soir* lançou um suplemento semanal ilustrado inteiramente dedicado ao esporte, o *Sprint*.³⁶

O *Paris-Soir*, dentro de uma política de conquista do público mais popular, além do esporte também tinha suplementos de horóscopo, variedades e uma revista do domingo para a família. Todos estes suplementos eram igualmente repletos de imagens.

Visando também à classe média o jornal publicava ainda suas reportagens e colunas de opinião. Como era um jornal que funcionava no limite entre as classes não tomava partido, mas abria-se a todas as tendências, imprimindo um equilíbrio nas matérias. O *Paris-Soir* não tinha o perfil militante ou provocador dominante em alguns outros jornais.

Uma outra forma de atrair mais leitores foi a nova maneira de se fazer reportagens que surgiu nos anos 30. As “grandes reportagens” também marcaram o crescimento no número de vendas para alguns jornais como o *Paris-Soir* e um novo diferencial na carreira de jornalista.³⁷ O repórter comum saía em busca de fatos diversos, mas o jornalista das grandes reportagens era enviado para longe, em busca de temas importantes.

A grande reportagem representava para a imprensa a parte mais elaborada da profissão de jornalista e o grande repórter se impôs como o modelo de jornalismo. Eles eram a “elite profissional, dificilmente penetrável, notados pela sua experiência (*savoir-faire*), sua conduta moral e sua independência”.³⁸

O grande repórter não era um escritor que foi para o jornal por necessidade ou sorte, um romancista ou ensaísta. Ele era um homem de pensamento que preferia a verdade à ficção, a aventura humana ao ar viciado das cabines de

³⁶ DELPORTE, op. cit.

³⁷ Idem.

³⁸ Ibidem.

*trabalho, que decidiu olhar pelos seus semelhantes e lhes informar, de exercer o jornalismo em tempo integral.*³⁹

A guerra da Espanha ficou marcada na imprensa não somente pela ocorrência do conflito, mas também porque muitos repórteres perderam a vida como Guy de Traversay, Louis Delaprée e a fotógrafa Gerda Taro.

Os jornalistas mais famosos que realizavam as grandes reportagens em diferentes jornais eram: Albert Londres, Louis Roubaud, Robert Poulaine, Henri Béraud, Pierre Mille e Ludovic Naudeau e Andrée Viollis (a qual juntamente com Louise Weiss e Alice La Mazière, era uma das únicas mulheres a viajar contratadas por um jornal).

O *Paris-Soir* tornou-se uma verdadeira escola de reportagem. Prouvost empenhava-se em contratar os melhores repórteres, inclusive retirando-os dos seus concorrentes. Juntamente com seus jornalistas originais, como Hervé Mille, Paul Gordeaux e Paul Reboux, Prouvost em 1932 trouxe do *Matin* o melhor especialista em assuntos diplomáticos, Jules Sauwein. Depois contratou ainda Albert Londres do *Petit Parisien* e em seguida arrebatou quase toda equipe de *Détective*, que fazia grande sucesso na época junto com Marc Chadourne.

Uma grande novidade do *Paris Soir* foi desenvolver uma “reportagem coletiva” para que a informação chegasse aos leitores da maneira mais completa e atual. Uma primeira reportagem deste tipo foi realizada em Março de 1932, sobre a questão presidencial na Alemanha. Jules Sauerwein foi escalado para pesquisar as forças políticas enquanto Maurice Dekobra investigava a situação social e Pierre Mac Orlan escrevia impressões gerais sobre Berlin naquele momento.⁴⁰

Le Tour du Monde

Le port glisse; les grues tendent leurs moignons de bras dans le ciel gris ou monte une sorte de beffroi en réduction qui, du Havre, prétend annoncer les gratte-ciel de Manhattan. Partis...Partis pour le « tour du monde » ! (Marc Chadourne em seu texto no jornal Paris-Soir).

Foi dentro desta perspectiva de projeção da fotografia para um lugar tão importante e mesmo central nas reportagens e no auge das grandes reportagens, que Pierre Verger foi contratado como fotógrafo pelo *Paris-Soir* para realizar uma viagem de seis meses, para vários lugares do mundo, juntamente com dois outros repórteres do

³⁹ DELPORTE, op.cit., pág. 239

⁴⁰ Idem.

jornal. Pierre Verger então embarcou com Marc Chadourne e Jules Sauerwein, para fazer uma reportagem que tinha como título: *Le Tour du Monde*.

Verger chegou ao jornal através de Marc Chadourne, a quem fora pedir que escrevesse o texto de um livro que tinha a intenção de publicar sobre suas imagens realizadas na Polinésia Francesa. Como Chadourne havia escrito o livro *Vasco*⁴¹ sobre a Polinésia, Verger resolveu pedir a ele que escrevesse o texto que acompanharia as suas fotos.

*O livro Vasco de Marc Chadourne, teve muita influência sobre minha vida. Quando mostrei a ele minhas primeiras fotos do Taiti, dizendo que tinha a intenção de fazer um álbum e vendo se ele fazia a apresentação, isso determinou que eu embarcasse numa viagem ao redor do mundo, pelo jornal Paris Soir, como fotógrafo. Foi um encadeamento de eventos que eu pude aceitar porque não tinha uma vida predeterminada.*⁴²

Apesar de concordar com a proposta de Verger,⁴³ Marc Chadourne estava naquele momento destinado a partir em poucos dias na companhia de Jules Sauerwein para fazer uma série de reportagens ao redor do mundo para o jornal *Paris-Soir*. Chadourne sugeriu a um dos diretores do jornal (Sr. Gémon) que Verger os acompanhasse na viagem para ilustrar as reportagens com fotos.

*A sorte quis que nosso encontro acontecesse justamente após o 6 de fevereiro, no momento em que o partido político dos Croix de Feu tinha se esforçado para tomar de assalto a Câmara dos Deputados e, em consequência, o Front Populaire decretava uma greve geral de protesto. A opinião pública inquietava-se, e as pessoas acreditavam que uma revolução iria estourar. (...) Aqueles acontecimentos facilitaram indiretamente minha partida, pois o diretor do Paris Soir aceitou a proposta de Chadourne e, preocupado em reservar seus fotografos para documentar a esperada revolução, decidiu enviar-me para aquela viagem de volta ao mundo.*⁴⁴

*Foi preciso embarcar três dias após e obter neste meio tempo, apesar da greve geral, meus vistos para diversos países, comprar uma nova Rolleiflex, mais moderna, e adquirir roupas de um jeito menos tropical que as provenientes do Taiti.*⁴⁵

⁴¹ O livro foi publicado em 1927 pela editora Plon.

⁴² Verger citado em NÓBREGA e ECHEVERRÍA op. cit. pág. 62.

⁴³ Somente em 1937 é que o livro de Verger, *South Sea Islands*, é publicado em Londres pela Routledge & Sons.

⁴⁴ Verger citado em NÓBREGA e ECHEVERRÍA op. cit. pág. 63.

⁴⁵ VERGER op.cit, pág. 25.

Marc Chadourne, Jules Sauerwein e Pierre Verger embarcaram no S.S. Manhattan em direção a Nova York em Fevereiro de 1934. A viagem durou 180 dias e eles percorreram várias partes do mundo. Passaram pelos Estados Unidos, Japão, China e Filipinas. De um total de 5850 fotografias, apenas 150 imagens foram utilizadas pelo jornal.⁴⁶

Eu compreendi que podia viajar fazendo fotos. (Verger citado em Le Boulter 2002: 72)

⁴⁶ Outras imagens desta mesma viagem foram cedidas pela *Alliance Photo* para os Laboratórios Farmacêuticos *Longuet* que depois iriam ilustrar dois textos de Claude Farrère.

Pierre Verger qui dirigea l'équipe de nos reporters-photographes.

TOUR DU MONDE 1934

Le paquebot vogue vers l'Amérique et les passagers jouent sur le pont une partie de « volley ball »

Reception

Une foule de gens se presse devant le paquebot, les drapeaux se hissent, les canons se font entendre. Les passagers sont accueillis par les autorités locales. Les drapeaux se hissent, les canons se font entendre. Les passagers sont accueillis par les autorités locales.

Passagers

Les plus élégants sont ceux qui viennent de l'Europe. Ils sont nombreux et ils sont très élégants. Ils sont nombreux et ils sont très élégants.

Voir la suite du REPORTAGE PHOTOGRAPHIQUE de nos envoyés spéciaux en dernière page

Depuis huit ans, un Japonais ne s'est nourri que de bière

Il y a huit ans, un japonais, japonais M. Tachibana, était arrivé à l'hôtel de l'Amérique dans un petit pays et les habitants étaient fiers de le servir. Il se faisait très manger et se faisait très manger. Il se faisait très manger et se faisait très manger.

TOUR DU MONDE 1934

Le paquebot vogue vers l'Amérique et les passagers jouent sur le pont une partie de « volley ball »

Reception

Une foule de gens se presse devant le paquebot, les drapeaux se hissent, les canons se font entendre. Les passagers sont accueillis par les autorités locales. Les drapeaux se hissent, les canons se font entendre. Les passagers sont accueillis par les autorités locales.

Passagers

Les plus élégants sont ceux qui viennent de l'Europe. Ils sont nombreux et ils sont très élégants. Ils sont nombreux et ils sont très élégants.

Voir la suite du REPORTAGE PHOTOGRAPHIQUE de nos envoyés spéciaux en dernière page

Depuis huit ans, un Japonais ne s'est nourri que de bière

Il y a huit ans, un japonais, japonais M. Tachibana, était arrivé à l'hôtel de l'Amérique dans un petit pays et les habitants étaient fiers de le servir. Il se faisait très manger et se faisait très manger. Il se faisait très manger et se faisait très manger.

Estas imagens foram retiradas do jornal Paris-Soir do dia 20 de Abril de 1934, quando a reportagem começou a ser publicada. Ela recebeu um grande destaque no jornal e vinha sendo anunciada durante vários dias seguidos. O primeiro anúncio da reportagem apareceu no dia primeiro de Fevereiro de 1934 e trazia os seguintes dizeres:

Le Tour de La Terre de Paris-Soir. Dans lequel seront étudiés par une équipe de grands reporters et de photographes tous les bouillonnements et les fermentations du monde.

As reportagens ocupavam parte da primeira, da terceira e da última página do jornal e seguiram sendo publicadas quase diariamente até o dia 7 de Maio. Depois as reportagens desaparecem e retornaram para novos períodos esparsos de publicação no jornal.

A fotografia que vem com uma legenda, como se o personagem fotografado fosse Pierre Verger, na verdade é o ator Paul Muni a bordo no S.S. Manhattan, e a equipe de repórteres fotográficos era, na verdade, composta somente por Pierre Verger.⁴⁷

O jornal tinha em sua última página um lugar dedicado à fotografia, e nas primeiras reportagens as imagens apareciam nesta última página misturadas com outros assuntos. Depois de algum tempo elas não foram mais publicadas nesta página.

Talvez isto se explique pelo episódio curioso narrado por Verger. Segundo seus relatos as imagens foram mal ampliadas de propósito, por ele ser um fotógrafo de fora do jornal e que tinha sido contratado apenas para esta reportagem. Quando ele soube deste mal entendido, levou as mesmas fotos ampliadas de maneira correta para o diretor de fotografia do jornal que compreendeu o acontecido.

Após a volta de sua viagem, o jornal *Paris-Soir* pede a Verger que produza imagens para ilustrar os artigos de André Savignon sobre Londres. Das quinze imagens utilizadas para este trabalho, oito foram captadas em Londres e sete em Paris, com a ajuda de componentes do grupo *Octobre* que posaram para as cenas que Verger organizou.

O jornal inglês *Daily Mirror* fez uma proposta de trabalho para Pierre Verger com o objetivo de contratá-lo com exclusividade, o que o fotógrafo não aceitou.

Dado que as grandes reportagens alcançaram um evidente sucesso de público e pelo fato de que desde os anos 1920 representavam o gênero mais lido de “literatura popular”, alguns editores começaram a publicar a reportagem na sua totalidade, em um só volume, quando antes ela era publicada por partes no jornal. Este tipo de publicação dos jornalistas era já realizada antes de 1914, mas nesta época as publicações eram apenas de crônicas e críticas.

⁴⁷ Informação também comentada em Le Boulter.

O editor Albin Michel começou a publicar em 1923 uma coleção dedicada às “grandes reportagens”. O primeiro exemplar foi *La Bagne*, uma reportagem feita para o *Petit Parisien*, por Albert Londres, o repórter mais famoso do gênero,⁴⁸. Depois seguiram-se outros exemplares como *L’Affaire Landru* (Henri Béraud, Emmanuel Bourcier e André Salmon), *Au pays de la monnaie de singe* (Édouard Helsey para o *Le Journal*) e *Dante n’avait rien vu* (de Albert Londres).

“Dando uma de sociólogo, antropólogo, explorador, o jornalista conduzia o público em direção a terras longínquas, de preferência inóspitas, onde a descrição nutrirá o imaginário do público”.⁴⁹

Como as grandes reportagens faziam muito sucesso, os jornais elaboravam o lançamento das mesmas através de cartazes publicitários. Este tipo de reportagem começou nos anos 20, mas acentuou-se nos anos 30 e foi um dos fatos que demonstraram a sobreposição da doutrina pela informação.⁵⁰

A profissão de jornalista e o repórter fotográfico

No período entre-guerras a profissão de jornalista começou, aos poucos, a se equiparar com as outras profissões liberais ou intelectuais e houve a elaboração de um sindicato para a categoria. O Sindicato dos Jornalistas foi fundado em 1918 (antes do final da guerra), organizava e definia o perfil do profissional.⁵¹

Com o término da guerra, algumas mudanças ocorreram na área da imprensa as quais atingiram diretamente os jornalistas causando sub-empregos e diminuição de contratações. Devido à alta da inflação, o salário dos jornalistas não era suficiente para a sua manutenção; não havia uma tradição de luta coletiva e em consequência os jornalistas dependiam das determinações dos patrões; vários jornais pequenos desapareceram; houve uma diminuição do número de páginas para muitos jornais; os donos de jornais começaram a recorrer ao governo e às agências para obtenção de

⁴⁸ *La Bagne* foi um verdadeiro sucesso de vendas. A obra foi reeditada por várias vezes e depois virou peça de teatro e influenciou a literatura sobre prisão, crime e marginalidade. In Delporte..

⁴⁹ DELPORTE, op.cit., pág. 241.

⁵⁰ No *Le Petit Parisien*, 32% do total do dinheiro da redação em 1933 era destinado às reportagens. Em 1937 era de 66% (42% para viagens ao estrangeiro).

⁵¹ Segundo os dados de Charle, o sindicato passou de 600 integrantes em 1919 para 2.751 (onde 1.506 em Paris e 1.202 em províncias) em 1939. Além deste primeiro sindicato, anos mais tarde foram fundados mais dois outros: Sindicato dos Jornalistas Franceses (inspiração católica) e o Sindicato Nacional dos Jornalistas Confederados, além da Associação Internacional dos Jornalistas. Os jornalistas de rádio formaram outro sindicato em 1930.

notícias e informações e não aos jornalistas; também recorriam a especialistas que não eram jornalistas e que se contentavam muitas vezes com remunerações simbólicas.

Outro problema neste mesmo sentido estava relacionado à competição de salários entre as categorias. Os tipógrafos, por exemplo, que realizavam movimentos corporativos reivindicatórios, conseguiam exercer pressão para obter melhores salários, o que equipara seus ganhos com o do redator.

Além disso, depois da guerra, outros fatores vieram a contribuir para o aumento da concorrência no setor da imprensa, principalmente em Paris. Os jornalistas mais velhos que já não exerciam mais a profissão, em função das dificuldades que a época lhes impunha, começaram a voltar para o trabalho e os mais jovens que estavam prestes a entrar para a universidade, começaram a optar pelo jornalismo - que na época não exigia formação nem diploma de nível superior - para obterem uma fonte de renda, pois assim não teriam que esperar o tempo de formação na universidade para começar a ganhar dinheiro.

Através da luta coletiva, os jornalistas propunham uma reorganização das definições de suas funções diante das mudanças tecnológicas e de mercado. Se nos anos 1920 o jornalista estava atrelado às elites dominantes nas figuras do homem político e do escritor intelectual, o trabalho obedecia a hierarquia estabelecida por ordem de importância (editorial, crônica, opinião) e a escrita anônima do repórter era desprestigiada, surgem nos anos 1930 as grandes reportagens que inovam e subvertem a ordem dentro dos parâmetros da área. O grande repórter possuía qualidades que eram opostas às dos grandes jornalistas:

“s’immerger dans le sujet au lieu de le mettre à distance, émouvoir au lieu de raisonner, faire parler les témoins au lieu de prendre à témoin le public, être une plaque sensible et non une belle âme”⁵² (Charle 2004 : 276)

Em muitos casos, este tipo de repórter como, por exemplo, Albert Londres, colocava-se ao serviço de alguma causa humanista. Londres ficou muito conhecido por sua luta contra o tratamento inumano dos *bagnards* e dos colonizados.

O sucesso da grande reportagem estava também ligada a um voyeurismo do público que garantia assim a venda dos jornais, somando-se a crise do homem político e do escritor intelectual que estavam ligados à antiga fórmula dos jornais na França.

⁵² CHARLE, op.cit., pág.276.

Segundo os dados, em 1920 os trabalhadores de jornais eram por volta de 7000 pessoas (embora o sindicato reconhecesse somente 3000 a 3500). Em 1925 o repórter ganhava em torno de 1000 francos (um operário de impressão ganhava 912 francos). Em 1937 o redator chefe ganhava 5.000 francos e o redator ou pequeno repórter ganhava 1.500 francos. No início de 1939, 3.500 jornalistas possuíam a carteira profissional.⁵³

Em 1924 o repórter fotográfico era filiado ao Sindicato da Química (Syndicat de la Chimie). Ele passou depois a pertencer ao Sindicato do Livro e, em 1931, ao Sindicato dos Jornalistas. Em 1935, através da lei Branchard, os fotógrafos de imprensa foram assimilados pela categoria dos jornalistas, mas não eram reconhecidos como tais.⁵⁴

Outros setores da imprensa: informação, distribuição e investidores

Como uma das consequências das dificuldades da guerra, houve uma intensa aproximação entre “capitalismo financeiro” e a imprensa. Este processo se deu pela necessidade de investimento de capital na imprensa que tinha sua origem em grupos financeiros e também em alguns homens de negócios.

Depois da guerra a imprensa parisiense encontrava-se com poucos recursos de propaganda e perdendo seus leitores para os jornais regionais. Dentro deste novo quadro de adaptação às novas condições de trabalho e atuação, os jornais compravam uma parte das informações de uma agência local e a qual fazia parte também de um complexo de agências internacionais. Outro fator determinante diante da concorrência e da corrida pela informação rápida estava no fato de que era preciso ter uma boa distribuição para conseguir aumentar o número de leitores.

Por este motivo a empresa jornalística viu-se cada vez mais na dependência dos grandes interesses financeiros, principalmente de duas grandes empresas que monopolizavam a difusão e os recursos publicitários: *Hachette* e *Havas*.

A agência *Havas* foi fundada em 1835 e obteve grande sucesso nos negócios. Antes de 1914 já não havia mais concorrentes para a *Havas* e ela havia conseguido firmar alianças com agências de outros países como *Reuters* (Londres), *Associated Press* (Nova York) para troca de informações. Com isso, os jornais franceses tornaram-

⁵³ CHARLE, op.cit.

⁵⁴ DENOYELLE, op.cit.

se dependentes da *Havas* para obtenção de informações tanto sobre notícias a respeito do território nacional como de acontecimentos internacionais.

Cabia a *Havas* também cuidar da área publicitária da maioria dos jornais, sendo que em 1930 ela controlava este setor para 240 jornais franceses, o que significava 40% do mercado nacional de anúncios. Somente o jornal *Le Petit Parisien* não estava preso a este esquema.

Com a crise dos anos 30, as ligações com as agências internacionais enfraqueceram-se e, a partir de 1931, o governo francês cobria o déficit da *Havas*, o que resultava em favores concedidos para o Estado, como a propaganda da política estrangeira da França. A *Havas* também possuía bancos em seu capital, os jornais ficavam afetados pelos interesses financeiros.

A *Messagerie Hachette* foi fundada em 1897 e durante a guerra começou a controlar a *messageries* de quatro grandes jornais: *Le Journal*, *Le Petit Journal*, *Le Matin*, *Le Petit Parisien*. A empresa havia conseguido instalar vários pontos de venda nas estações de trem, nos metrô e em lojas, chegando a 1939 com 2250 pontos de venda em Paris e 50.000 no interior. Somente o *Petit Parisien* conseguiu construir um sistema autônomo de distribuição.

Como não havia concorrência, a *Hachette* impunha seu preço, ficando muito caro para os jornais. Existiam muitas críticas a este sistema de distribuição, principalmente por parte da esquerda, o que fazia com que a *Hachette* optasse por um sistema de distribuição que desprivilegiava os jornais de esquerda.

Havia também um sistema de investimentos individuais nos jornais, que contava com proprietários de negócios lucrativos e de grandes fortunas, como era o caso de François Coty, François de Wendel, Horace Finaly e Jean Prouvost.

Cada um deles com perfis diferenciados, investia na imprensa de maneiras diferentes e com finalidades diversas. François Coty foi o primeiro a se interessar em investir na imprensa. Dono de uma fortuna derivada de sua fabricação de perfumes, ele empregava seu dinheiro também na política. Em 1922 ele assume o controle do *Figaro*.

François de Wendel, herdeiro de uma família do ramo da siderurgia. Horace Finaly era presidente do Banco de Paris e dos Países Baixos. Investiu na imprensa com participações na *Hachette*, no *Le Journal* e na agência *Havas*. Jean Prouvost, industrial do ramo têxtil, não investia somente para defender opiniões políticas ou interesses financeiros. Começou com a compra do *Paris-Midi* e em 1924 conseguiu aumentar a tiragem de 4000 para 100.000 exemplares.

Revistas

Os magazines ilustrados

As revistas, ao contrário dos jornais diários, possuíam melhores condições técnicas de trabalho com fotografias, uma vez que não tinham o mesmo compromisso com o imediatismo das notícias.

Entre 1928-1929 com a heliogravura, os custos de produção baixaram e a qualidade do papel e dos trabalhos aumentaram. Houve um desenvolvimento de novos tipos de periódicos ilustrados que publicava inúmeras fotografias. Entre elas estavam *Vu*, *Voici*, *Voilà*, *Regards*, *Le Miroir du monde*, *Faits et documents*, *Photomonde*, *Paris-écran*, *La Vie illustrée*, *Les Illustrés de France*.

Os leitores destas publicações tinham como característica a busca de informações e atualidades e exigiam um acesso fácil e agradável. Surgiu no mercado uma imprensa especializada, sustentada pela publicidade e direcionada a vários tipos de público com temas especializados: mulheres, crianças, esportistas e naturistas. Foi também neste tipo de publicação que a noção de reportagem fotográfica ganhou força.

As reportagens eram encomendadas pelos chefes de redação a fotógrafos que eram pagos por trabalho (*pigistes*) ou a agências e os seus temas eram variados.⁵⁵ No princípio, os fotógrafos independentes tinham também a liberdade para proporem temas e sujeitos, e as reportagens traziam o nome da agência ou assinatura do fotógrafo.⁵⁶

Magazines de Informação:

Um dos mais importantes magazines da época era a *Vu*, fundada por Lucien Vogel em 1928. O magazine, inspirado em revistas alemãs, tornou-se pioneiro na França em dar grande valor para a fotografia. Cassandre foi o responsável por fazer o logotipo da revista e seus artigos eram assinados por Mac Orlan e Philippe Soupault. Publicava imagens de fotógrafos conhecidos na época como Man Ray, Brassai, Maurice Tabard, Eli Lotar, Germaine Krull, Robert Capa, entre outros.

Vogel era também fotógrafo e pelo fato de transitar na área, os outros fotógrafos que foram publicar na revista tratavam diretamente com ele sobre as pautas de reportagens e ensaios. Isto conferia grande liberdade de escolha aos fotógrafos, em sua

⁵⁵ La Zone em Paris (Germaine Krull), a pesca de atum (F. Kollar), a apartamento de um grande couturier (Man Ray)

⁵⁶ Este foi o caso de François Kollar para a edição de *La France travaille*.

maioria estrangeiros e também a chance dos fotógrafos terem os seus trabalhos publicados em uma vitrine ambulante, uma revista de prestígio como *Vu*. Suas imagens eram assinadas, ou seja, levavam o nome do fotógrafo, fato que se tornou usual depois de muito tempo.

Desta forma, Vogel impunha um clima liberal à revista. No entanto, após 1930 quando Carlo Rim assumiu o cargo de redator-chefe, a revista começou a publicar debates políticos e seguiu a trilha dos pacifistas. Vogel vende a revista em 1936 e ela toma outros rumos. Foi nesta revista que Robert Capa publicou a sua famosa fotografia da guerra espanhola.

Outro magazine importante para a época era o *Regards*, surgido em 1929 com o nome de *Nos Regards* e que publicou somente 19 edições. Em 1932 a revista começou a ser editada com o nome de *Regards sur le monde du travail*. Tinha então um perfil notadamente de esquerda e estava ligada a AEAR. Em 1933 ela passou a ser chamada somente de *Regards* e foi editada pelo Partido Comunista Francês semanalmente.

A revista era dirigida por Pierre Unik e publicava imagens que “que denunciavam, acusam, encorajam, engajam”. Os seus fotógrafos eram Emeric Feher, Pierre Jamet, André Papillon, Roger Parry e, geralmente, as reportagens envolviam eventos sociais e políticos na França e no mundo.

Esta revista espelhava-se na *Vu* e contava com a venda para os militantes do Partido Comunista o que lhe rendia mais do que a própria *Vu*. “Era considerada a publicação mais inovadora da inovadora imprensa comunista.”

Outra publicação na qual os fotógrafos costumavam publicar foi a Revista *Voilà* que começou a ser editada em 1931. Esta revista publicava atualidades fúteis e escândalos. Foi dirigida primeiro por Georges Kessel e depois por Florent Fels, personagem importante para a crítica e divulgação de fotografia. Publicava também trabalhos de Kertész, Yvonne Chevallier, Emile Savitry e Germaine Krull.

Outra revista da *Gallimard* foi a *Détective*, fundada em 1928 e que concorria com a *Voilà* pelo mesmo mercado: escândalos, polícia e reportagens. Esta revista fazia um grande sucesso e chegou a vender 300.000 exemplares. Os escritores da *Gallimard* colaboravam com a revista.

Magazines de Arte

A revista *L'Art Vivant* foi publicada entre 1925 e 1939 pela *Nouvelles Littéraires*, era dirigida por Florent Fels e além das artes plásticas publicava também trabalhos sobre moda, fotografia e artes decorativas.

Esta revista considerada como de vanguarda possuía um grande público e foi muito importante na divulgação da Nova Fotografia na França. Ela respondia por eventos ligados à fotografia como em 1938, publicou o *Premier salon indépendant de la photographie* (*Salon de l'Escalier*, como ficou conhecido), aonde fotógrafos bem conhecidos naquele momento expuseram seus trabalhos, como D'Ora, Kertész, Abbott, Huene, Albin-Guillot, Krull e Man Ray.

A revista também teve uma importância apreciável na análise teórica de fotografia e em Janeiro de 1929 começou a publicar uma série de artigos de Jean Gallotti "*La photographie est-elle un art?*" Nestes artigos Gallotti realizava a análise dos trabalhos de Atget, Laure Albin-Guillot, Kertész, Man Ray, Germaine Krull, Eli Lotar, Emmanuel Sougez e Maurice Tabard.

Assim a revista acabou por desempenhar um papel de "crítica fotográfica" que era uma novidade para a época.

Art et Médecine

Esta revista mensal dirigida pelo Dr. Debat dos Laboratórios Debat começou a ser editada em 1929. A partir de 1937 o seu título muda para *Revue du Médecin*. Ela publicava imagens de fotógrafos famosos na época como André Kertész, Germaine Krull, Eli Lotar e René Zuber, entre outros.

Nesta revista apareciam reportagens com temas diversificados que variavam entre a poesia, o teatro, a dança e as "etnográficas" como as sobre o Marrocos e o Congo Belga, entre outras.

Note-se que as questões "etnográficas" eram recorrentes em algumas publicações e tornaram-se assuntos "fotografáveis" no período. Os fotógrafos que produziam estas imagens muito próximas ao estilo documental, aplicavam-se em mapear a geografia, a arquitetura, os tipos humanos e os costumes. Estas fotografias, semelhantes ao trabalho dos antropólogos, eram produzidas por fotógrafos para a ilustração de textos ou já existiam em seus arquivos em função das viagens que muitos deles faziam. No caso do texto sobre o Marrocos publicado em outubro de 1934, por

exemplo, o escritor foi André Maurois (1885-1967), ensaísta e romancista e as imagens eram de J. Azéma. O texto sobre a Tunísia, publicado na revista de julho de 1934 foi escrito por Gabriel Hanotaux (1853-1944), diplomata, historiador e político francês, com fotos de J. Azéma.

Pierre Verger publicou suas fotos em várias revistas que foram descritas até o momento como: *Daily Mirror*, *Life*, *Paris-Magazine*, *Art et Médecine*, *Vu*, *La Qualité Française*, *Diversión* e *Voilà*. Mas uma entre elas tinha grande prestígio no meio artístico: a *Arts et Métiers Graphiques*.

Revista *Arts et Métiers Graphiques* (AGM):

Esta revista que pertencia à *Deberny & Peignot*, cuja história já foi descrita no capítulo anterior, foi publicada de 1927 até 1939. A AGM usava em suas publicações diversos tipos de papéis, uma diagramação moderna e empenhava-se em criar novos “tipos” para escrever.

Em suas páginas era possível encontrar escritores de grande qualidade como Valéry e Malraux, ao lado de fotógrafos de vanguarda, como André Vigneau e Germaine Krull os quais tinham suas imagens publicadas em página inteira e em heliogravura.

A AGM passou a publicar, a partir de 1930, uma revista anual denominada *Photographies* que tornou-se a grande vitrine dos fotógrafos da época. Não tinha o perfil da crítica como a *L'Art Vivant*, a qual dedicava-se em diversos momentos ao debate da Nova Fotografia contra o Pictorialismo. Alguns fotógrafos escreviam artigos na AGM sobre suas técnicas fotográficas, ou sobre os procedimentos nos laboratórios.

Tabela de quantidade de fotografias publicadas pelo grupo da *Alliance Photo* na revista *Photographies* da *Arts et Métiers Graphiques*

	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	total
D. Bellon								1	1		3	5
P. Boucher			1	2		3	1	2	1	2		12
E. Feher							2		1			3
R. Zuber	2	2	1	1			2	1	1			10
J. Lasserre						2		1	1		1	5
P. Verger						1	1	3	2		5	12

Segundo a tabela, dos integrantes da *Alliance Photo*, Pierre Boucher, René Zuber e Pierre Verger eram os que mais publicavam suas fotos na revista. René Zuber além de ter suas imagens publicadas ainda escrevia artigos na *Arts et Métiers Graphiques*, cujas temáticas abrangiam os processos de reprodução gráfica.⁵⁷

⁵⁷ Artigos de Zuber publicados entre 1927 e 1934 : “Les procedes de reproduction graphique « ; « Les procedes de reproduction graphique : les formes en creux « ; « Les procedes de reproduction graphique : la lithographie et les procédés issus de la lithographie » ; « La phototypie ».

Tabela de quantidade de fotografias publicadas por outros fotógrafos atuantes no período na revista *Photographies* da *Arts et Métiers Graphiques*

	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	total
Laure Albin-Guillot	4	2				1	2	1	1		1	12
Brassaï				2		1				8	2	13
Henri Cartier-Bresson				2								2
Nora Dumas		3	2	1		2	1	3	4	2	1	19
Kertész	5	3		1			1					10
Roger Parry	5	1		2						1	1	10
Maurice Tabard	7	4		1			1	1				14
Man Ray	3	4	2	3				3	3			18
Kollar		1	1	1		1						4
Germaine Krull	2	2	1	1								6

Se compararmos as duas tabelas veremos que Pierre Verger tinha o mesmo número, ou um número superior de publicações frente aos outros fotógrafos mais famosos no período, sendo só superado por Nora Dumas, Maurice Tabard, Brassaï e Man Ray.

Imagens publicadas pelos fotógrafos da *Alliance* em 1935 na *Photographies*:

Pierre Boucher

Pierre Bouhcher

Juliette Lasserre

Pierre Verger

As fotografias publicadas em 1937 na *Photographies*;

Pierre Boucher

Pierre Boucher

Juliette Lasserre

Pierre Verger

Pierre Verger

Pierre Verger

René Zuber

Em 1937 Pierre Verger fotografa a Exposição Universal por encomenda da revista *Arts et métiers graphiques*. Esta encomenda resulta no álbum *Exposition 37: 60 photographies de Pierre Verger*.

Le planétarium, Cours-la-Reine

Pavillon de la céramique et de la verrerie, Quai D'Orsay

Le pavillon Photo-ciné-phono

A fotografia e a publicidade

Os mesmos avanços tecnológicos já antes mencionados que proporcionaram a entrada da fotografia de maneira definitiva nos meios de comunicação de massa favoreceram também uma situação similar na área da publicidade. Além das melhorias na qualidade da captação e impressão das imagens, depois de 1930 a grande maioria das publicidades encontrava também, como veículo principal de divulgação, os jornais e revistas. A tecnologia permitia sua divulgação em grande escala e também a publicidade aliou-se ao mundo da psicologia para elaboração de seus trabalhos.

A história da publicidade desenvolveu-se através de dilemas gerados pela criação e promoção de produtos, a ampliação de mercado de marcas e as estratégias de venda. A concorrência entre produtos de um mesmo setor e a ampliação do alcance dos mercados encontravam-se entre as principais preocupações da área. Além disto, o mundo da política também se apropriou das técnicas utilizadas pela publicidade em favor de suas campanhas ideológicas.⁵⁸

Em meio às turbulências do pós-guerra, a fotografia passou a ser um veículo importante de comunicação e transmissão de idéias, difundindo conceitos sobre a modernidade, informações e estilos de vida.

Um fator marcante da história da publicidade foi a passagem, no século XX, da propaganda simples para o que foi denominado de publicidade industrial. As duas modalidades possuíam como objetivo a venda de algum produto, ou a promoção de uma

⁵⁸ DENOYELLE, op.cit.

marca, mas a propaganda até 1914 empenhava-se neste sentido através da argumentação por meio de textos escritos os quais procuravam descrever o produto e exaltar suas qualidades. Enquanto isto, a publicidade concentrou-se, depois da primeira guerra, principalmente na imagem fotografia (de forma relevante, depois de 1930), para efetuar o trabalho de forma mais elaborada.⁵⁹

A fotografia era utilizada para demonstrar a “utilidade, o conforto, o luxo ou os benefícios de um produto em particular” e realizou isto com uma considerável credibilidade em função da imagem fotográfica ser caracterizada como uma reprodução adequada e confiável do real. Isso representou uma grande inovação no setor, pois as imagens veiculadas não precisavam mais de longos textos descritivos. Elas eram suficientemente eficientes para a sedução do cliente.⁶⁰

Mas pouco depois os fotógrafos da vanguarda começaram a questionar a fotografia como representação do real, se perguntando se a fotografia de fato reproduzia o real ou o fabricava. Desde então os fotógrafos procuraram criar idéias associadas aos produtos, mais do que realçar o produto na publicidade.

Na França, a entrada da fotografia na propaganda/publicidade caracterizou-se por fases distintas, interligadas ao contexto sócio-econômico e cultural. Depois da primeira guerra, na França os resultados do conflito eram sentidos em todos os setores da sociedade, como já antes mencionado. O país ainda era marcadamente rural e suas empresas eram de pequeno e médio porte. As indústrias foram obrigadas a uma adaptação àquela conjuntura e dirigiram a sua produção para os setores de equipamentos, metalurgia, química e eletromecânica.⁶¹

O material de propaganda era divulgado principalmente através de cartazes e jornais. Mas neste período do pós-guerra a produção de imagens não era de boa qualidade, com exceção dos cartazes (ainda em pequena quantidade). Como a tarifa de publicação de propaganda em um jornal era cara, muitos comerciantes utilizavam outros meios mais baratos (e ruins), como os impressos na forma de panfletos, brochuras e prospectos.

Os recursos obtidos por um jornal através da publicidade na França giravam ao redor de 41% da publicidade total, enquanto nos USA eles atingiam 80%.⁶² De modo

⁵⁹ GUNTHER, Thomas. “The Spread of Photography Commissions, advertising, publishing.” In FRIZOT, op. cit.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ DENOYELLE, op. cit..

⁶² CHARLES, op. cit.

geral, a França investia bem menos que outros países nesta área da publicidade, embora o setor estivesse ganhando bastante espaço no período entre-guerras.

Tabela de gastos com publicidade⁶³

País	Gastos
EUA	3 a 5 bilhões de francos
Inglaterra	2 bilhões de francos
Alemanha	1,5 a 2 bilhões de francos
França	150 a 200 milhões de francos

Depois da crise do pós-guerra, a economia atingiu uma melhora somente nos anos 1924-1929, e foi acompanhada pelo crescimento da produtividade e um conseqüente aumento de salários. Segundo as estatísticas da época, entre 1913 e 1931 o salário dos operários aumentou 18% e a parte do salário que se destinava à compra de peças de vestimenta e móveis, aumentou de 15 a 20%. A publicidade passou a atuar em favor da expansão econômica aumentando também o seu mercado de trabalho.⁶⁴

Duas maneiras de atuar na indústria e no comércio eram mais visíveis no período entre-guerras: uma tradicional e pouco competitiva, que se desenvolveu sobre valores da família, e outra francamente capitalista e baseada em métodos que visavam a aumentar as margens de lucro através da redução dos custos da produção e da expansão dos mercados.

A entrada da fotografia na área da publicidade na França no período entre-guerras pode ser observada em duas fases distintas: até 1930-1931 a grande maioria das ilustrações era feita pelos desenhistas em formato⁶⁵ de fácil reprodução. A fotografia até esta data podia até ser utilizada como modelo para os desenhos, mas era pouco publicada. Depois deste período, a fotografia passa a ser utilizada de forma bastante mais abrangente.

Os desenhos muitas vezes eram acompanhados de textos descritivos e podemos notar o mesmo embate constatado no jornalismo, entre o desenho e a fotografia e entre a imagem e o texto.

Os setores de artigos de luxo, turismo e o cinema nesta época ainda produziam sua propaganda com foco sobre o desenho. Mas elas já então eram formatadas de maneira

⁶³ In DENOYELLE, op.cit, pág.153.

⁶⁴ Idem, pág 151.

⁶⁵ Na forma de “dessin au trait”.

mais elaborada, pois depois da I Guerra a propaganda havia incorporado elementos da psicologia, análises de cores e formas.

Após este período, através de todos os progressos técnicos alcançados na área de captação e impressão de imagens, o gosto do público já estava acostumado com o cinema e as imagens dos jornais diários, o trabalho em conjunto de profissionais da área das artes, entre outros, facultou-se que a fotografia também tivesse seu uso fortemente ampliado com os cartazes passando a figurar como arte neste setor.

Por volta de 1930 a propaganda foi considerada como arte aplicada, mas a grande inovação da qual derivou a moderna propaganda e a moderna indústria da publicidade, foi a introdução da fotografia. A fotografia na publicidade variava seu estilo de captação de imagem entre a criatividade das novas experiências da vanguarda artística dos anos 1920, e a “realidade documental” que o aparelho fotográfico permitia.

Por um lado a publicidade valorizava a realidade da imagem do objeto “puro”, sozinho ou em uma simulação de seu uso. Isto fazia com que o consumidor pudesse analisar sua compra deparando-se com um objeto quase “real”, com muito maior credibilidade do que o desenho. A propaganda, ao ser elaborada através da fotografia, inovou o mercado ao reproduzir de modo confiável e verdadeiro o artigo a ser vendido. Assim ela não precisava mais de longos textos descritivos.⁶⁶

Com o passar do tempo e com as experiências da vanguarda artística a fotografia começou a ser questionada em relação à sua ligação com o real. Acreditando então que a fotografia não representava o real, mas que criava uma realidade única ao produzir uma imagem, a propaganda passou a criar uma idéia associada ao produto usando as técnicas da Bauhaus e dos Surrealistas (fotomontagem, fotogramas, solarização, entre outras, como citadas no capítulo anterior).

Por outro lado, este campo novo de trabalho aberto aos fotógrafos no período entre-guerras, era um espaço privilegiado para as inovadoras experiências realizadas pela vanguarda na área da fotografia. Nesta nova modalidade, ainda sem um perfil definido de regras de atuação e composição imagética, era comum o valor dado atribuído à criatividade na elaboração das imagens.

Os fotógrafos mais ligados aos trabalhos da Nova Visão e da Nova Objetividade, do Construtivismo e da Bauhaus (como já anteriormente discutido) tiveram na publicidade um grande espaço de divulgação de suas criações que exploravam as experiências da

⁶⁶ GUNTHERT, op.cit.

vanguarda artística dos anos 20, como a solarização, dupla exposição, rayogramas, entre outros.

Com as inventivas imagens direcionadas para o setor, aliado às inovações da diagramação e da tipografia, a publicidade nos anos 1930 passou a ser considerada como parte integrante da classificação “arte”, em uma categoria denominada “arte publicitária” que era uma “arte aplicada”.

Desta maneira, a fotografia deixou a arte chamada de elitista do pictorialismo, feita para poucos, para se tornar um tipo de arte exposta não somente nas galerias, mas que circulava largamente em revistas, jornais e nas ruas, promovendo um acesso mais amplo às imagens para o público em geral.

A publicidade foi desenvolvendo o seu material entre a arte e a arte aplicada, entre a expressão artística e o trabalho comercial. Em suas publicações ela mesclava estilos e áreas diferentes, como a fotografia e o desenho, para a obtenção de uma imagem que tinha como propósito a sedução. A construção da imagem era feita com a intenção de venda, e ela teria que produzir um poder de convencimento do consumidor para o ato da compra. A iluminação deveria ser própria, o contraste entre o claro e o escuro, o branco e o preto eram exaltados, o enquadramento era feito com ângulos que surpreendiam por sua originalidade, o abandono da perspectiva pela exaltação de um detalhe que falasse pelo todo e que pudesse representar o objeto da maneira mais palpável possível.

A idéia era a de fabricar uma imagem pública positiva de um produto ou marca que era veiculado pelos meios de comunicação, através da imagem moderna que ganhava muito espaço. De certa maneira a publicidade era um campo privilegiado de promoção de uma imagem da modernidade, que passou a ser realizada através da fotografia.

Mais do que os fotógrafos, eram os artistas gráficos e os diretores artísticos que construía as imagens. De qualquer maneira esta construção era realizada na tentativa de montar uma realidade fictícia com associação de idéias. Ela era composta por imagens de objetos ou de pessoas e textos curtos ou slogans. Tais experiências a partir de 1930 já não satisfaziam mais os fotógrafos, mas os diretores artísticos e os publicitários as usavam consideravelmente para suas criações, sendo que a fotomontagem tornou-se a principal técnica utilizada.

Em função do grande sucesso que a fotografia alcançou na publicidade, alguns fotógrafos como René Zuber, Pierre Boucher e André Vigneau tenderam a se especializar no assunto. Outros fotógrafos trabalhavam esporadicamente, como Andre Kertész. Alguns fotógrafos primavam por suas criações mais ligadas ao mundo do

fantástico e dos sonhos, como François Kollar. Mas a maioria das publicidades realçava o objeto de forma realista.

A expansão do mercado da fotografia através dos trabalhos da publicidade deu um sentido novo à profissão, e muitos fotógrafos aderiram às suas encomendas, como foi o caso de Laure Albin Guillot, antes pictorialista.

Seja qual for o método, o fato é que os fotógrafos através das encomendas de imagens começaram a produzir fotografias que até aquele momento eram desconhecidas. A publicidade abriu-se a um novo reconhecimento do trabalho dos fotógrafos e garantiu também um bom alicerce econômico.

Nos anos 30 algumas melhorias ligadas à imprensa, como o aprimoramento do papel jornal e das técnicas de impressão, fizeram dos jornais um meio de propagação da publicidade muito mais barato do que os catálogos, os impressos e os cartazes. É possível dizer que nos anos 30 cerca de 50% dos budgets de publicidade voltavam para a imprensa.⁶⁷ Assim, os meios de comunicação de massa alcançaram uma grande importância para a área da publicidade e com o passar do tempo tornaram-se indispensáveis.

Com o crescimento do mercado, a fotografia foi também introduzida nos catálogos de lojas de departamentos, o que revolucionou as técnicas de venda.

Se no início os fotógrafos possuíam o controle das operações ligadas ao trabalho, como as escolhas de estúdio, iluminação, locações e equipamentos, eles também poderiam agora escolher com quem trabalhar através de comissões. No entanto, com o passar do tempo outras pessoas envolvidas no processo de elaboração de publicidade como os agentes fotográficos, diretores artísticos, *copy-writers* e editores acabaram por assumir o controle e definir a produção das imagens.

A publicidade industrial visava à divulgação de uma marca mais do que um objeto. O setor da farmácia era o mais importante nesta área e tinha suas próprias publicações como a revista *Art et Médecine*, com vários colaboradores e fotógrafos importantes.

O crescimento da divulgação da fotografia na publicidade também se deve à organização das agências e à estruturação dos estúdios fotográficos. As agências publicitárias montavam os seus próprios estúdios de fotografia, de “arte publicitária”.

⁶⁷ DENOYELLE, op.cit.

Na França antes de 1918, ao contrário de outros países como a Inglaterra e os EUA, a agência de publicidade possuía uma estrutura mais simples e funcionava em estreita ligação com a imprensa, como uma espécie de representante da imprensa perante os clientes, preocupando-se em vender espaços de publicidade nos jornais. Estas agências tinham pouca influência na composição da imagem. Depois de 1920 elas se modificaram e começaram a participar mais efetivamente entre as empresas e o público. Nos outros países, uma estrutura complexa dispunha de funcionários especializados e espaços específicos para a redação, desenho, fotografia, fotogravura, entre outros.⁶⁸

Para dar conta da demanda do mercado, as agências publicitárias começaram a abrir seus próprios estúdios fotográficos e outros setores, como gráficas, por exemplo, passaram também pelo mesmo processo, como vimos no capítulo anterior.

Em Paris entre 1923 e 1933 houve um grande aumento do número de agências publicitárias que passou de 263 para 426 e o número de casas de edição e impressão cresceu de 107 para 200. Destas agências somente 42 concebiam e realizavam publicidades.⁶⁹

O setor envolvia várias categorias de profissionais como diretores artísticos, diretores de publicações, artistas gráficos, tipógrafos, críticos e fotógrafos. Muitos destes profissionais eram estrangeiros e renovavam a produção de imagem no setor.

A abertura deste mercado de trabalho para os fotógrafos se deu por causa do aumento dos magazines e jornais (1930-1934) e principalmente pela necessidade de promover os produtos por parte das indústrias e dos comerciantes. Houve um aumento de agências especializadas em propaganda através da imprensa e um aumento menor das agências especializadas em publicidade através de affiches.⁷⁰

Na França a agência *Havas* tornou-se a maior empresa do ramo e uma das mais antigas agências de publicidade.⁷¹ Em 1835 ela era um espaço onde se fazia a tradução de jornais estrangeiros e depois, com o passar do tempo, converteu-se em agência de imprensa (1856). Mais tarde ela se transformou em agência de propaganda e de informação. O sistema de funcionamento pressupunha que a *Havas* forneceria a

⁶⁸ GUNTHER, op.cit

⁶⁹ DENOYELLE, op.cit.

⁷⁰ Denoyelle aponta para a dificuldade de estudos sobre estas agências devido à falta de informações. No *Annuaire Du commerce* de 1924 constam somente 41 agências de publicidade (concepção e realização de publicidade). Dentre estas 17 fazem referência a desenhos e croquis e 5 citam a fotografia. As cinco agências eram *Institut de Publicité, Rep, Atelier F. Mazaudier et P. Plngeron, François frères e Etablissements Paul Mendel*. Citado em DENOYELLE, op.cit, págs. 162, 163.

⁷¹ Bullier foi o primeiro a fundar agências de propagandas em Paris, e fundiu-se com a *Havas* anos depois.

informação sem nenhum custo e, em troca, o jornal permitiria que ela colocasse alguns anúncios nas páginas dos jornais.

Em 1920 a *Havas* aumenta o capital financiado pelo Banco de Paris e dos Países Baixos para superar a concorrência e também alavancar o setor de publicidade. Ela se tornou então muito importante na França, pois com o tempo passou a ser a única agência que transmitia as notícias e cuidava também das publicidades dos jornais, permitindo que o jornal vendesse seus exemplares e ganhasse dinheiro para dar continuidade ao trabalho.⁷² A agência possuía 75 filiais espalhadas pelo país e tinha também participação nas concorrentes. Com a crise de 1929, a *Havas* perdeu parte de seu mercado por causa a concorrência de agências estrangeiras.⁷³

Publicidade realizada pela agência Havas

Étienne Damour e Francis Elvinger fundaram agências importantes que tiveram uma grande importância no desenvolvimento da publicidade industrial na Europa. Damour foi eleito o primeiro presidente da *Continental Advertising Union* no seu primeiro congresso em Berlim em 1929 e Elvinger ocupou a primeira cadeira profissional de *distribution and publicity* na Universidade de Louvain a partir de 1931.

No final dos anos 20 novas agências foram criadas: *Depuy* (1927), *Printel* (1929), *Lecram* (1929), *Synergie* (1934), *Dorland Paris*. Existiam muitas agências americanas, como a *J. Walter Thompson* e *Erwin Wassy*.

⁷² O capital da agência passou de 8,5 milhões de francos em 1897 para 105 milhões de francos em 1938.

⁷³ As agências estrangeiras que atuavam na França eram, por exemplo, a *Dorland* (1919), *Mac Cann Corporation* (1927), *Crawford, Thomson* (1928) e *Lord Thomas* (1930).

Além do setor especializado na propaganda como o caso das agências, é preciso ressaltar que existiam ainda as figuras do editor e do “imprimeur”. Eles também atuavam no setor e, aos poucos, inauguravam em suas instalações um estúdio de fotografia. Dentre os editores encontramos a *Maison Charles Mendel*, o *Atelier Tomer* e as *Editions Paul Martinal*.

Os estúdios entraram também para o setor como *Deberny-Peignot*, *Draeger Frères* (abriu a agência *Wallace et Draeger*) e a *Lecram Press*.

Havia na época o que se chamava de “publicidade industrial”. Seu interesse específico estava na divulgação de uma marca, a “publicidade comercial”, centrada na promoção de objetos sem marca, mas que tinham como referência alguma loja. Já a “publicidade coletiva” tinha por objetivo a divulgação de produtos sem referência alguma. A “publicidade industrial” primava por sua qualidade de apresentação na imprensa, e algumas vezes seus anúncios apareciam em páginas inteiras. O setor de farmácia era o que mais investia na área e para divulgar este tipo de imagens existiam revistas especializadas. Elas eram editadas por alguma indústria, grupo corporativo ou casa comercial e se empenhavam em divulgar seus produtos através das campanhas publicitárias. Uma revista representante do setor farmacêutico era a *Art et Médecine* do Dr. Débat, que tinha como colaboradores escritores como Gide, Malraux, Soupault e fotógrafos como Zuber, Boucher, Kertész, entre outros.⁷⁴

Havia também um outro lado centrado no turismo. Algumas empresas deste setor publicavam suas próprias revistas, como *La Revue des voyages* de “*Wagons-Lits Cook*”, *Les Beaux voyages* da *Agence Bennet* e *Partir* que era um *Bulletin de la Société de voyages Duchemin-Exprinter*. Outros elementos como as companhias de navegação e ferrovias também investiram no setor e publicavam revistas ilustradas, como a *Rail de France* e a *Bulletin P.L.M.* Para ilustrar suas publicações as revistas requisitavam imagens nas agências ou propunham trabalhos diretamente aos fotógrafos.

Pierre Verger colaborou com a *Compagnie Générale Transsaharienne*, de transportes terrestres, que financiou uma de suas viagens em troca de fotografias para publicidade. Ele foi então em direção à Argélia e para o Níger. Depois Verger fez o mesmo tipo de acordo com a *Compagnie Générale Transatlantique*, quando foi para Argel e com a *Société Anonyme des Transports Tropicaux (ou Compagnie des*

⁷⁴ DENOYELLE, op.cit.

Transports Topicaux), ocasião em que fez o percurso de Zindre a Argel, passando pelo Hoggar.

Outros fotógrafos também agiam da mesma forma, em diferentes situações, como François Kollar, Pierre Boucher, Dora Maar, Sougez, Laure Albin-Guillot, Schall, entre outros.

*Je constituai ainsi peu à peu, des archives de photos de montagne et de sports d'hiver, qui trouvèrent preneur à la S.N.C.F. et au commissariat au Tourisme et je vis paraître mes premières photos de skieurs dans les revues spécialisées.*⁷⁵()

Também neste sentido, o setor automobilístico começou a publicar suas revistas como *La Revue Ford*, *Revue Matford* e *Fiat*. A revista Fiat era de muito boa qualidade (da altura da maior referência no setor, a *Arts et Métiers Graphiques*) e os fotógrafos assinavam suas imagens. No setor de pneus a *Michelan* publicava a *Prospérité*, a *Dunlop* a *Gazette Dunlop*.⁷⁶

Em outro setor a *l'Oréal* também lançou sua revista publicitária como *La Coiffure de Paris* com um suplemento ilustrado o qual, em 1932, começou a se chamar *Votre Beauté*.

Algumas exposições de fotografias de publicidade começaram a aparecer nas galerias importantes da época. A *Galerie de la Pléiade* montou a “*La publicité par la Photographie*” em 1935, mas desde 1931 que ela já se realizava com este mesmo nome, com fotografias de Man Ray, Eli Lotar, Pierre Verger e René Zuber, entre outros. A *Maison de la Culture* expôs a *Affiche Photo Typo* também em 1935, com imagens de quatro integrantes da *Alliance Photo* (Verger, Boucher, Feher e Zuber) e integrantes da *Alliance Graphique*, Jean Carlu, Savignac, Paul Colin, entre outros.

⁷⁵ Willy Ronis citado em DENOYELLE, op.cit.,pág. 202.

⁷⁶ Outras revistas importantes no setor da indústria e que abriam muito espaço para os fotógrafos era a *Glaces et Verres* e a *Acier*.

Exposição	Ano	Local	Desenhistas/ artistas gráficos	Fotógrafos
<i>La publicité par la Photographie</i>	1931	Galerie d'Art Contemporain		Boiffard, Man Ray, Lee Miller, Kertész, Tabard, Roger Parry, Sougez, Krall, Henri Vigneau, Landau, René Zuber e Lotar
<i>Exposition d'art photographique publicitaire</i>	1934	Studio Saint-Jacques		
<i>La publicité par la Photographie</i>	1935	Galerie de la Pléiade		Man Ray, Eli Lotar, Pierre Verger e Rene Zuber
<i>Affiches Photos</i>	1935	Galerie Billiet Vorms	Picard le Doux, Savignac, Junot	P. Boucher, Rémy Duval, René-Jacques, Dora Maar, Maywald, René Zuber
<i>Affiche Photo Typo</i>	1935	Maison de la Culture	Jean Carlu, Savignac, Paul Colin	Pierre Verger , Pierre Boucher, Emeric Feher e René Zuber
<i>Exposition Internationale d'Art Publicitaire Photographique</i>	1936	Société Kodak-Pathé		Kollar, Robert Barré, Georges Saad, Dora Maar, Pierre Adam, Emmanuel Sougez

Algumas revistas especializadas mostravam a produção do setor, como as americanas *Commercial Art* (1922), *Advertising Arts* e as francesas *Vendre* (1923) e *Arts et Métiers Graphiques* (1927).

Um dos affiches mais conhecidos feito por um desenhista e um fotógrafo foi o de André Vigneau e Carlu denominado de *Pour le désarmement des nations*.

As imagens também serviam para a propaganda do governo como ocorreu em 1939 quando foi publicada por J. Pechade (tipógrafo de Bordeaux) uma “brochura” denominada *Le Togo*, destinada à propaganda colonial, contendo dezessete imagens de Verger. As fotos do Sudão Francês também eram usadas para propaganda colonial, dentro de um tipo de acordo que Verger fazia, ao trocar transporte por fotos.

Como também foi o caso das imagens da Exposição Universal de Nova York em 1939.

Exposição Universal de Nova York, 1939. A imagem vinha com a seguinte legenda: Photos Laure Albin-guillot, Denise Bellon, Pierre Boucher, Jacques Dubois. Musée de L'Homme, cliché Thérèse Le Prat, François Turffend (?) et Pierre Verger. O dizer escrito na imagem era : *Un Empire un Drapeau*.

A fotografia e a edição de livros

O setor de edição de livros também foi beneficiado pelas melhorias tecnológicas que impulsionaram a introdução da fotografia nos meios de comunicação de massa e na propaganda.

Seria importante destacar a atração pelos livros ilustrados que atingiram o grande público no final do século XIX. Ao seu lado, deve-se ressaltar o papel que a fotografia desempenhou quando o processo de impressão fotomecânica, principalmente a prensa rotativa de heliogravura, deu origem a uma reprodução de fotografias com melhor qualidade, com a impressão de imagem e de texto usando o mesmo meio de impressão.

Os fotógrafos começaram a colaborar para a ilustração de livros de diversas formas. Alguns seguiam a linha das experiências realizadas pela vanguarda artística do Bauhaus e dos surrealistas, enquanto outros documentavam a temática a ser publicada.

A ilustração de livros permitia uma maior aproximação do fotógrafo com o autor ou o editor do livro ao contrário do que acontecia com a imprensa e com a publicidade. Assim, as fotos poderiam ter origem em uma encomenda de determinadas imagens temáticas ou elas poderiam ser encontradas nos próprios arquivos dos fotógrafos.

No mercado de ilustração de livros, para as edições que utilizavam imagens documentais, havia uma grande demanda por imagens referentes à história natural, arqueologia e etnologia. Alguns trabalhos foram publicados dentro destas temáticas, como o primeiro livro de Albert Renger-Patzsch de 1925 (Berlin) que era sobre os stalles medievais da igreja de Kappenberg, ou as fotografias de André Vigneau para ilustrar a *Encyclopédie photographique de l'art* com fotos de antigüidades egípcias.

Neste sentido, no período entre-guerras dois temas destacaram-se em vários países como produtos “editoriáveis” figurando como os temas mais populares: turismo e a etnografia. Estes temas estavam ligados às missões coloniais. Um bom exemplo deste tipo de publicação foi *Voyage au Congo* e *Retour du Tchad* de André Gide, que apareceram em 1929 com fotografias de Marc Allégret.

Dentro da temática do turismo, o editor Paul Hartmann, durante os anos 30 e também depois da Segunda Guerra, publicou livros sobre vários lugares do mundo, como Grécia, Turquia, México, Índia, Espanha, Egito, Tunísia e Brasil. Pierre Verger participou de alguns destes livros.

Ao contrário de Paul Hartmann, as grandes editoras literárias não costumavam investir inicialmente neste setor. Para dar alguns exemplos das publicações destas editoras, a Gallimard publicou *Tahiti* com 106 fotografias de Roger Parry (1934), a Flammarion editou *New York* de Paul Morand (1930)⁷⁷ com uma fotografia na capa e *Eyes on Russia* (1931) de Margaret Bourke-White e a Mercure de France publicou o livro *Le Japon entre la tradition et l'avenir* de Georges Duhamel, com 60 fotos de Werner Bischof, Gilles Boisrobert e Pierre Verger (1953), entre outros.

Outro tema bem importante eram as cidades,⁷⁸ e foi quando Paris⁷⁹ acabou por se tornar uma das principais cidades a serem retratadas.

Outro editor importante nesta área na época era Robert Delpire. Ele criou formato, design e uma diagramação inovadoras para sua coleção de livros (formato poche) de fotografia chamada Huit. Este editor publicou *Les Parisiens tels qu'ils sont* de Robert Doisneau (1954), *Danses à Bali* de Cartier-Bresson (1954), *Le Village des Noubas* de George Rodger (1955), entre outros.

Delpire foi inovador também pelo uso das imagens e pela escolha dos fotógrafos: *D'une Chine à l'autre* (1954) e *Moscou* (1955) de Cartier-Bresson, *Séville em Fête* de Brassai (1954), *Afrique* (1958), *Antartica* (1960) e *Amazonie* (1962) de Emile Schulthess, *Indiens pas morts*, de Bischof, Frank e Verger (1956) e *Japon* (1954) e *Carnet de route* (1957) de Bishof.⁸⁰

Com o passar do tempo a fotografia foi substituindo o texto. Mais do que ilustração, a fotografia acabou por representar um “inventário enciclopédico do olhar”.⁸¹ Outros temas tornaram-se importantes na época, como animais, retratos, nus, o mundo do trabalho, ao lado dos manuais que ensinavam a fazer coisas, como cozinhar, decoração, esporte e fotografia.

⁷⁷ Em 1934 editou uma versão popular deste livros com 9 fotogravuras chamada *New York le jour et la nuit*.

⁷⁸ *Rome* de Émile Mâle (Paul Hartmann, 1936); *A Night in London* de Bill Brandt (1938); *Aspects of Lyon* de Blanc e Demilly (1933), *New York* de D. Wronnecki ilustrado em sua maioria por Henri Cartier Bresson (1949), entre outros. Citado em GUNTHERT, op.cit.

⁷⁹ *100 x Paris* de Germaine Krull com texto de Florent Fels (1929); *Paris vu par André Kertész* com prefácio e legenda de Mac-Orlan (1930); *Paris de Nuit* de Brassai (1933), entre outros. Paris também era fotografada por profissionais estrangeiros que publicavam seus livros na Alemanha, por exemplo. Citado em GUNTHERT, op.cit., pág. 573, 574.

⁸⁰ Gunther chama atenção também para o trabalho de excelente qualidade da editora Guild du Livre de Lausanne.

⁸¹ GUNTHERT, op.cit.

Concernente ao mundo do trabalho muitos livros foram lançados e os mesmos procuravam retratar a dignidade com que os trabalhadores de vários setores levavam suas vidas cotidianas. Alguns exemplos neste sentido tornaram-se importantes para o período, como o de François Kollar (Szenc na antiga Hungria, hoje Eslováquia, 1904-1979) em *La France Travaille* (1932), *The Farm Security Administration* (vários fotógrafos) nos EUA em 1939 onde um dos trabalhos mais conhecidos foi o *An American Exodus: a Record of Human Erosion* de Dorothea Lange e Paul Taylor, ao lado da produção independente de *Let Us Now Praise Famous Men* de Walker Evans e James Agee. Este tipo de fotografia encontrou em *The Family of Man*, uma exposição organizada por Edward Steichen em 1955, um ponto máximo de sua trajetória, exposição da qual Verger participou.

La France Travaille era o nome dado aos fascículos ilustrados publicados pela *Éditions Horizons de France*. François Kollar foi contratado como fotógrafo exclusivo para este trabalho e fez uma reportagem em âmbito nacional sobre o mundo do trabalho na França, realizada entre 1931 a 1934. A obra foi prefaciada por Paul Valéry e tinha como característica registrar as mais diversas profissões como artesãos, camponeses, operários, mineiros, padeiros, etc., de maneira moderna e humanista.

The Farm Security Administration (FSA), criado no Departamento de Agricultura do governo dos EUA, foi caracterizada como um esforço para combater a pobreza no meio rural durante a Depressão nos EUA. A FSA ficou famosa por suas fotografias que documentaram a pobreza nas áreas rurais entre 1935 e 1944 que produzindo um acervo de por volta de 77 mil fotografias em preto e branco. No grupo de fotógrafo formado por 22 integrantes, alguns nomes tornaram-se famosos como Dorothea Lange e Walker Evans. Este grupo criou uma imagem da depressão nos EUA.

No caso destes manuais de fotografia, alguns fotógrafos eram convidados para revelar suas práticas e dar conselhos e dicas. Este tipo de publicação muitas vezes era financiado pelos fabricantes de materiais ligados à fotografia. Na França, Marcel Natkin realizou dois livros importantes como *Art de voir en Photographie* (1937) e *Truquages en Photographie* (1938), para os quais ele contou com imagens de Pierre Boucher.

Alguns livros ilustrados por fotógrafos tornaram-se conhecidos como *Banalité* (1930) de Roger Parry e *Micrographie décorative* (1931) de Laure Albin-Guillot.

Começaram a aparecer livros dedicados para o trabalho dos fotógrafos como *Steichen the Photographer* (1929) e *Atget* (1930) feito por Pierre Mac Orlan.

Também foi no período entre – guerras que surgiu o interesse pela história da fotografia. Foi nesta época que Beaumont Newhall organizou uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa) intitulada “*Photography 1839-1937*” a qual deu origem ao livro *History of Photography*. Pierre Verger participou desta exposição.

Podemos ver pelos dados da tabela de publicações de Pierre Verger⁸² as suas parcerias com Paul Hartmann. Devemos notar que Verger mesmo tendo ido para a África em 1935, não fez um livro desta sua viagem.

⁸² Ver anexo 2.

Capítulo 4

O Musée d'ethnographie du Trocadéro, suas coleções e exposições

Esta fotografia foi publicada no jornal *Paris-Soir*¹, no qual Pierre Verger trabalhou como “enviado especial” na grande reportagem realizada ao redor do mundo. A imagem foi publicada para anunciar a exposição sobre a Polinésia que o fotógrafo inauguraria no *Musée d'ethnographie du Trocadéro*.

¹ Esta pequena chamada para a exposição aparece em 14/6/1934. A fotografia vinha com a seguinte legenda: *Est-ce un homme ? Est-ce un singe ?* A l'exposition consacrée aux Îles Marquises qui vient de s'ouvrir au Trocadéro, figure cette magnifique photographie dont l'auteur est M. Pierre Verger, notre envoyé spécial du « Tour du Monde ». Un être grimpe à un cocotier afin d'aller chercher sa ration de noix. Est-ce un homme ? est-ce un singe ?

Pierre Verger foi convidado a expor suas fotografias no Museu após o seu retorno da viagem à Polinésia, em Janeiro de 1934. Ao visitar o Museu em busca de novas imagens para o livro que pretendia publicar, Georges-Henri Rivière, então vice-diretor desta instituição, ofereceu-lhe a chance de participar da Semana Colonial Francesa com suas imagens.

A exposição *Photographies de la Polynésie Française*, organizada pelo Museu Nacional de História Natural, pelo *Musée d'ethnographie du Trocadéro* e pela Sociedade dos Amigos do Museu de Etnografia, foi inaugurada em 1º de Junho de 1934.

Logo em seguida, Pierre Verger foi convidado a trabalhar no laboratório fotográfico do Museu como colaborador “benévolo”. Além de suprir as demandas locais, ele poderia também se dedicar a sua própria produção. Foi desta maneira, neste outro espaço de trabalho, menos comum para os fotógrafos da época, que Pierre Verger teve contato com a antropologia e conheceu personagens importantes para sua carreira, como o antropólogo Alfred Métraux.

Este capítulo discorre sobre o envolvimento de Pierre Verger com o Museu do Trocadéro e também o seguimento de sua carreira a partir de então. A análise está centrada tanto no entendimento da formação do Museu, da composição de seu quadro de diretores, das linhas de atuação e do processo de concepção de suas coleções - as quais estavam distribuídas principalmente entre África, Oceania, Américas e Europa - quanto também na compreensão da como foi a atuação de Verger no local. Deste modo será possível notar que Pierre Verger entrou para o Museu como fotógrafo e continuou sua trajetória na fotografia (e não na antropologia) depois disto. Somente após um longo período de trabalho como fotógrafo é que ele começou a escrever sobre temas ligados a África e à Bahia, tendo seu primeiro texto publicado em 1953. Então neste período entre 1932 e 1948 (aproximadamente) a sua atuação profissional foi como fotógrafo. Poderemos verificar que Verger entrou no Museu pela porta da Oceania, com sua exposição sobre a Polinésia, dirigiu-se depois para as Américas, onde trabalhou da mesma maneira que em Paris e coletou a maioria das imagens de seu acervo; lá descobriu a África, a qual se tornou seu objeto de estudos em função de sua presença marcante nas Américas.

O Museu

“O americanismo forneceu um paradigma à etnografia que adquiriu assim seu título de nobreza”².

No período em que Pierre Verger trabalhou no *Musée d'ethnographie du Trocadéro*, esta instituição concentrava, em suas instalações, o resultado do processo de um longo período de elaborações e concepções tanto de museologia quanto de antropologia. Estas áreas interligadas definiam a “filosofia” de atuação da instituição e dos seus integrantes. Pode-se, desta maneira, afirmar que as passagens e modificações na história do Museu acompanharam também as mudanças na história da Antropologia. Neste processo, o Museu foi transformando-se e obteve, na gestão de Paul Rivet (diretor) e Geroges-Henri Rivière (vice-diretor), da qual Pierre Verger participou, um marco em sua história, representando a união da antropologia com a arte, por meio da revitalização e organização do acervo e a inclusão do Museu na rota cultural da cidade.

O *Musée d'ethnographie du Trocadéro* foi criado em 1877 por Ernest-Théodore Hamy, com a intenção de fazer deste espaço um lugar para conservação, ensino e pesquisa. Ele foi instalado em 1879 no edifício que abrigou a Exposição Universal de 1878. Pelo fato de não ter sido projetado para um Museu, a construção não tinha as estruturas necessárias para a conservação do acervo, mas deveria ser a “base institucional e intelectual para o desenvolvimento de uma antropologia entendida em largo senso.” Para a concepção do Museu, Hamy tinha se inspirado em seu professor Armand de Quatrefages, primeiro titular da disciplina de antropologia da França, o qual se iniciou em 1856 no Museu Nacional de História Natural. Quatrefages, concordando com as idéias sobre a antropologia preconizadas pela *Société des observateurs de l'Homme*, propõe que a antropologia não deveria se concentrar somente em estudar as diferentes raças humanas e classificá-las exclusivamente através de seus tipos físicos, mas também por outros meios como a língua, a sociedade e a produção material. A antropologia poderia dedicar-se a estudar todas as características que tornavam as sociedades semelhantes e diferentes, através da língua, da “civilização” e da anatomia³.

² DIAS, Nélia. **Le Musée d'Ethnographie du trocadéro-1878-1908**. Paris :Centre National de la Recherche Scientifique, 1991, pág. 178.

³ JAMIM, Jean. « Préface, Tout était fetiche, tout devient totem », in **Bulletin du Musée d'Ethnographie du Trocadéro**, Paris : Jean Michel Place, 1988, pág. 9 e 10.

Paul Broca e Armand de Quatrefages, na segunda metade do século XIX, empenharam-se em sustentar esta tese ligada ao naturalismo, trazendo a percepção de que a antropologia era o lugar da ciência que estudava a “história natural do homem”.⁴

Desta forma « *l'étude des faits de culture, principalement envisagés sous leur aspect tangible (objets, outils, armes, parures, habitat, etc.) n'est pas détachable de celles des faits de nature ; bien plus, elle vient à l'appui de recherches, mesures et classifications opérées dans le cadre de l'anatomie et de la biologie humaine comparées.* »⁵

A história da fundação do *Musée d'ethnographie du Trocadéro* foi baseada em alguns fatos importantes: as idéias de Edme-François Jomard (1777-1862) sobre museus, a criação do *Muséum Ethnographique des missions scientifiques* em 1877-1878 e a Exposição Universal de 1878.⁶

Edme-François Jomard, na primeira metade do século XIX, era engenheiro-geógrafo e participou de uma expedição ao Egito. Tornou-se conhecido devido ao seu trabalho de “conservador” na sessão de geografia na *Bibliothèque Nationale*, criado em função da expansão dos estudos da área de geografia na França. Esta expansão começou graças a um movimento iniciado pela *Société de Géographie de Paris*. Nesta sessão ficariam depositados desenhos, manuscritos e objetos trazidos de outros países. Desta maneira Jomard apresentou um projeto para a criação de um museu etnográfico em 1831, com o intuito de encontrar um lugar para guardar estas peças e também de formar um museu de etnografia autônomo. Outros museus já haviam sido propostos, mas o projeto de Jomard tinha como diferencial o fato de conceber o museu não somente como um lugar de contemplação de peças “exóticas”, mas também de estudo. Na ocasião já existia no *Musée de la Marine*, instalado no *Palais du Louvre*, uma parte dedicada ao acervo etnográfico, mas que não contemplava esta proposta de Jomard e não era autônomo. Foi assim que Jomard empenhou-se para criar em sua instituição um anexo para a coleção etnográfica e, para tanto, também criou um sistema próprio de classificação das peças que integravam as coleções, formulando uma metodologia para a análise do material. Os museus etnográficos que surgiram na segunda metade do século XIX seguiram o sistema de classificação de Jomard e a de Philipp-Franz Von Siebold.

⁴ LAURIÈRE, Christine. « L'ethnographe sur les marches de la civilisation. Expériences ethnographiques de Paul Rivet et Alfred Métraux en Amérique Andine. » In GRADHIVA. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie. Paris : Jean Michel Place, 1995, pág. 60

⁵ Jean Jamin citado em LAURIÈRE, op.cit., pág. 60.

⁶ DIAS, op.cit.

A criação do *Muséum Ethnographique des Missions Scientifiques* foi realizada pelo diretor de Ciências e Letras do Ministério de Instrução Pública da França, Oscar de Watteville. Foi ele quem demonstrou para o Ministro a necessidade de um museu que pudesse guardar em suas instalações “objetos relativos à etnografia provenientes de missões, de doações, de trocas ou de aquisições”.⁷ Este Museu seria uma espécie de depositário da Comissão de Viagens e Missões Científicas e Literárias existente neste mesmo Ministério e deveria reunir as coleções etnográficas que estavam espalhadas pela França, como as de Lille e Boulogne. Ele representaria o homem “à ses efforts pour vaincre les forces de la nature, pour améliorer sa situation, pour atteindre le progrès, qui sont mis sous les yeux du publique d’abord, des savants ensuite ; ce sont ses armes, ses vêtements, son habitation, ses moeurs et ses usages, enfin, qui sont mis en lumière»⁸

A primeira exposição realizada de modo provisório no Palácio das Indústrias, dividida em várias salas, comportou peças trazidas pelas missões na Rússia, Ásia Central, Síria, Peru, Bolívia, Equador, Venezuela, Guianas. Também estavam expostas peças vindas da Inglaterra sobre a África e Camboja. Desta maneira ainda improvisada, as coleções foram dispostas de modo a se tornarem atraentes para o visitante e misturavam objetos, fotografias, mapas, manequins, entre outros.

Como forma de incrementar a exposição, foram administradas palestras que eram realizadas pelos viajantes e pelos organizadores do evento. Os palestrantes narravam suas expedições e colocavam também questões ligadas à etnografia.

A construção deste Museu também tinha como motivação a vontade de concorrer com outros países que possuíam instalações como esta, de dar um impulso para o desenvolvimento da ciência na área da antropologia e etnografia e de “testemunhar a expansão francesa no estrangeiro”.⁹

A organização do *Muséum Ethnographique des missions scientifiques* seria uma referência para o futuro *Musée d’ethnographie du Trocadéro*, pois pela primeira vez foi pensado um método para se expor os objetos de maneira comparativa e de colocar questões relacionadas às teorias evolucionistas. Este Museu já adotara em seus

⁷ Hamy citado em DIAS, op.cit., pág. 163. Do original: “objets relatifs à l’ethnographie provenant des missions, de dons, d’échanges ou d’aquisitions”.

⁸ Watteville citado em DIAS, op.cit., pág. 164.

⁹ Idem, pág. 166.

princípios algumas características que serão incorporadas pelo *Musée du Trocadéro*, como por exemplo, apresentação rigorosa de sua coleção apoiada em documentos, perfil pedagógico e vocação patriótica.

A Exposição Universal de 1878 aconteceu em um espaço construído especialmente para este evento: o *Palais du Trocadéro*. Como em outras exposições que ocorreram fora da França, o governo deu ênfase à etnografia e algumas salas foram dedicadas às missões científicas. Estas comportaram um grande número de visitantes atestando o sucesso deste tipo de exposição e dando respaldo à criação do novo museu.

Para se realizar a elaboração do futuro Museu organizou-se uma comissão composta, em sua grande maioria, por políticos da esquerda republicana e alguns integrantes do meio científico. A comissão entregou ao governo uma lista de lugares possíveis para a instalação do novo Museu, apresentando um parecer sobre as qualidades e defeitos de cada local em função da adaptação às instalações que um museu deveria comportar. A lista era composta pelo *Pavillon de Flore*, o *Palais de l'Industrie*, o *Palais du Trocadéro*, os *Magasins Réunis* e o *Hôtel des Invalides*.

O *Palais du Trocadéro* ganhou a concorrência devido à algumas facilidades, como aproveitar a disposição e as vitrines da Exposição Universal. O espaço onde o Museu foi instalado oferecia como área total 3.980 metros quadrados, entre os quais a sala de conferências ocupava 400 metros quadrados, a galeria do primeiro andar 700 metros quadrados, o espaço destinado à conservação dos objetos era de 2600 metros quadrados e à pesquisa media 500.

Hamy já havia trabalhado no *Muséum ethnographique des missions scientifiques* e era também antropólogo. Para sua candidatura ao cargo de diretor do museu, ele expôs além das qualidades como cientista, também as de um republicano, dando ênfase ao capital social vindo das relações de seu pai com políticos. O *Musée d'ethnographie du Trocadéro* foi aberto em 1880 e Hamy foi eleito diretor, permanecendo no cargo até 1906, quando se afastou devido a problemas com sua saúde, vindo a falecer em 1908. O Museu tinha uma verba muito restrita e contava com doações para manter um bom funcionamento.

As salas de exposição foram organizadas segundo a concepção evolucionista da humanidade, muito em voga na época. As primeiras salas abertas ao público foram as das coleções americanas, as quais eram compostas por 10.000 objetos que permaneciam expostos na grande galeria do primeiro andar do *Trocadéro*. Suas peças eram originárias

do *Muséum ethnographique des missions scientifiques*, de coleções particulares, de museus estrangeiros (Viena) e do Museu Americano do Louvre.

Pelo fato da coleção de um museu de arte como o Louvre ter sido transferida para um museu de etnografia, suscitou um debate sobre as relações entre a etnografia e a arte, e esta coleção teve grande importância neste período em detrimento das outras.

A coleção do Louvre que chegou ao museu em 1887 tinha 1.432 objetos e a maioria provinha do México e do Peru. As peças da coleção americanista as quais já existiam no museu eram originárias da Missão de Alphonse Pinart no México (2.000 objetos), de Léon de Cessac no EUA (887 objetos), da coleção de Désiré Charnay do México, de Eugène André na Colômbia e Equador e de importantes coleções que vieram da *Bibliothèque Nationale*, do *Jardin du Roi* e da *Bibliothèque Sainte-Geneviève*.

Esta coleção era rica em conteúdo e quantidade e a sua classificação tinha sido feita de forma clara e precisa. Desta maneira fica evidente que a coleção mais preciosa do museu naquele período de sua inauguração era a coleção americanista. Além disto, os três primeiros conservadores/diretores do museu (Hamy, Verneau e Rivet) eram americanistas, o que dava uma ênfase maior para esta área. Este campo de trabalho ainda foi incrementado pelo Congresso Internacional de Americanistas de 1875, pela criação em 1895 da *Société des Américanistes de Paris* e pela publicação a partir de 1896 do *Journal de la Société des Américanistes*. Mas já em 1859 existia a *Société d'Ethnographie Américaine et Orientale* e depois disto o estudo da América pré-colombiana ganhou ainda mais força com a invasão do México por Napoleão III. Somente em 1930 foi fundada a *Société des Africanistes* e anos depois a *Société des Océanistes*, quando a tradição americanista já estava bem arraigada.

Nas primeiras décadas do século XX a *Société des Américanistes de Paris* foi a principal instituição científica que contribuiu para a propagação e institucionalização da antropologia. A antropologia estruturou-se como disciplina científica autônoma no período entre 1830 e 1850 e baseava-se no evolucionismo. As teorias a respeito dos povos “exóticos” passaram por várias fases e as pesquisas sobre sociedades “primitivas” eram feitas sob a justificativa da tentativa de encontrar as origens comuns da humanidade. A antropologia dedicou-se a trazer, de modo comparativo, dados sobre os diferentes estágios de evolução dos povos, e buscava realizar a reconstituição da trajetória histórica do caminho para a civilização.

Os primeiros objetos a entrarem para a coleção americanista vieram da América do Sul nos anos 1780 e depois entre 1800 e 1850 chegaram peças do México e do Peru.

Hamy dedicava boa parte de seus trabalhos etnográficos ao tema americanista e escreveu uma série de relatórios com suas descrições e observações os quais, depois, foram reunidos entre 1884 e 1887 em uma publicação denominada *Decades Americanae*. Ele também passou a se dedicar, em seus últimos anos de vida, ao ensino de antropologia no *Muséum d'Histoire Naturelle*, como auxiliar e, depois, substituindo Armand de Quatrefages.

As coleções africanas foram expostas no museu pela primeira vez em 1882, mas de início não contemplavam muitos países africanos, sendo que predominava a chamada “África Negra”, definida como a região do continente ao sul do deserto do Saara. Aos poucos a coleção foi aumentando e incluiu a chamada “África Branca”, localizada ao norte do deserto do Saara. A área do museu utilizada para esta coleção era de 218 a 240 metros quadrados para a África Branca e 85 a 137 metros quadrados para a África Negra. Depois de certo tempo a região da “África Branca” tornou-se predominante nesta coleção em razão da questão colonial que fornecia grande parte das peças. A coleção da “África Negra” foi aumentando conforme os avanços da extensão colonial, já que a falta de dinheiro prejudicava a organização das Missões.

As peças vindas da África neste período (1880) não possuíam um valor de arte e, por este motivo, não eram colecionadas. Desta forma o Museu não poderia se abastecer da doação de colecionadores para esta sessão.

As coleções da Oceania eram compostas por objetos que vinham de museus nacionais (Museu da Marinha), estrangeiros e coleções particulares, mas elas demoraram para serem expostas ao público. Sabe-se que até 1898 elas não tinham ainda sido abertas à visitação.

As coleções asiáticas eram compostas principalmente por objetos chineses e japoneses e algumas peças do Camboja e Malásia. Elas foram expostas depois de 1883 e foram de difícil classificação, pois estavam situadas entre a arqueologia e a história da arte. O espaço do museu dedicado a estas coleções era de 460 à 490 metros quadrados, mas por volta de 1890 elas foram transferidas para o *Musée Guimet*. Este Museu havia se formado em função das viagens de Émile Guimet ao Oriente sob o comando do Ministério da Instrução Pública. O Museu foi criado em 1879 em Lyon e depois foi doado ao governo sob condição de ser transferido para Paris.

As coleções européias tiveram suas salas inauguradas em 1884 e eram compostas por objetos e vestimentas da Grécia, Itália, Espanha, Portugal, Rússia e França. O espaço dedicado à esta sessão era de 200 metros quadrados para a sala da França e 150 metros quadrados para o restante.

O museu fazia muito sucesso com o público desde a sua abertura.

L'ouverture de ce musée a été un véritable événement à Paris ; les sociétés savantes officielles ou libres, et notamment la Société d'anthropologie et la Société de géographie, ont été le visiter avec le soin qu'il mérite. Mais voici qu'il est plus digne de remarque encore : ce ne sont pas seulement les savants qui s'y sont intéressés, le gros public des bourgeois de Paris s'y est porté avec un empressement inattendu, et c'est par milliers (de quatre à six milles) qu'on compte les visiteurs qui s'y pressent chaque dimanche.¹⁰

O *Musée d'ethnographie du Trocadéro* estava ligado ao Ministério da Instrução Pública, mas também recebia a colaboração de uma série de instituições que possuíam um perfil colonial, como o Ministério da Marinha e das Colônias, o Governo Geral da Argélia e o Conselho Geral do Senegal. As instituições científicas que apoiavam o museu eram o *Musée des Antiquités Nationales*, o *Muséum d'Histoire Naturelle*, a *Bibliothèque Nationale*, a *Société de Géographie de Paris*, a *Société Académique Indo-chinoise* e a *Smithsonian Institution*. Existiam também os colecionadores, os exploradores e os mecenas que davam suas contribuições individuais como príncipe Roland Bonaparte, Léon de Cessac, Abel Drouillon, o duque Loubat, Alphonse Pinart e Victor Schoelcher.

Por causa das dificuldades financeiras e pelo pequeno número de seguranças contratados, muitos objetos eram roubados e, desta maneira, o Museu passou a ser aberto somente aos domingos, quintas e feriados do meio dia às 16 horas no inverno, e até às 17 horas no verão.

Hami foi substituído por Réne Veneau (1815-1938) que era conservador adjunto deste Museu desde 1894. Veneau pode fazer pouca coisa pelo Museu, e este estava ficando lotado de peças as quais ficavam sem classificação, em função da falta de recursos.

¹⁰ Bertillon citado em DIAS, op.cit., pág. 195.

O Museu foi reorganizado a partir de 1928 na gestão de Paul Rivet (diretor) e Georges-Henri Rivière (vice-diretor) e depois houve uma nova reorganização em 1937 quando este se transformou no *Musée de l'Homme*.

“Longé dans um palais construit pour un tout autre objet, sombre et non chauffé, garni de vitrines improvisées, mal protégées contre la poussière, l’humidité et les insectes, sans salles de manipulation, sans salles de travail, sans magasins, sans laboratoires, sans fichier de collections » (Rivet et Rivière, 1930, citado em Dias, pág. 254)

Em 1925 foi inaugurado o *Institut d’Ethnologie de l’Université de Paris*, cujos profissionais responsáveis eram Lucien Lévy-Bruhl (filósofo), Marcel Mauss (sociólogo) e Paul Rivet (antropólogo). Apesar do instituto possuir ligações com o Ministério das Colônias, ele institucionalizou a etnologia francesa que, desta maneira, pode organizar a sua metodologia de trabalho e seus conceitos fundamentais. A etnografia tinha como objetivo o estudo das sociedades ditas « primitivas » e, desta forma, embasada em uma neutralidade científica poderia mostrar ou traduzir estas sociedades dentro de uma lógica de inteligibilidade. No ano de 1928-1929, o *Institut d’Ethnologie* contava com 67 alunos inscritos.

“est précieuse à l’étude de l’homme préhistorique [...] et de l’homme moderne, elle apporte aux méthodes de colonisation une contribution indispensable en relevant au législateur, au fonctionnaire et au colon les usages, croyances, lois et techniques des populations indigènes, rendant possible avec ces dernières une collaboration plus féconde et plus humaine »¹¹

As elites na França, diferentes de outros países, voltaram o seu olhar para a antropologia e fizeram dela uma das bases sobre a qual foi constituída a “cultura erudita”. A antropologia infiltrou-se em vários setores da sociedade francesa, ultrapassando os muros das universidades e invadindo o espaço público. Isto pode ser notado como um denso diálogo entre a antropologia e várias áreas da sociedade francesa por volta dos anos 30, como a filosofia (Sartre, Merleau-Ponty, Ricoeur, Althusser,

¹¹ Esta citação tem como origem uma publicação do *Institut d’Ethnologie et Musée d’Ethnographie* de 1931 que foi elaborada na época da partida da Missão Dakar-Djibouti. Michel Leiris, autor do texto, foi encarregado por Georges-Henri Rivière de fazer um resumo das instruções dadas no *Institut d’Ethnologie*. Citado em LAURIÈRE, op.cit., pág. 57 e nota 7.

Derrida, Deleuze), a psicanálise (Lacan), a lingüística (Benveniste, Todorov, Kristeva, Ducrot, Jacobson) e a arte.¹²

Em 1928, Paul Rivet com 52 anos assumiu a disciplina de antropologia no *Muséum National d'Histoire Naturelle*, como professor titular. Paul Rivet, americanista e assistente de René Verneau no *Muséum* desde 1909, o substituiu assim que este se aposentou. Rivet assume também o *Musée d'ethnographie du Trocadéro*, para o qual havia feito muitos planos no sentido de retirar o local do estado de penúria que se encontrava.

*“la situation connue et déplorée par tous les ethnologues de France et l'étranger (peut) donner lieu à un scandale. »*¹³

O Museu da maneira como estava organizado « *il ne peut servir ni à l'éducation populaire, ni à l'instruction des personnes qui se destinent à vivre aux colonies, ni à la recherche scientifique.* »¹⁴

Para o bom andamento da nova administração, Georges-Henri Rivière foi escolhido como vice-diretor do Museu. Desconhecido na etnologia, Rivière era músico amador, freqüentava as vanguardas artísticas do período e administrava desde 1926 as coleções artísticas do mecenas David David-Weill. Cabe aqui dizer que David-Weill era diretor do Banco *Lazard Frères* que pertencia a sua família. Seu filho Pierre David-Weill casou-se com a prima de Verger, Berthe Haardt, filha de Louise Samuel e Gaston Haardt, o qual, ao que tudo indica, também era banqueiro. David David-Weill foi um dos mais importantes “benfeitores” do Museu.

Georges-Henri Rivière era ligado ao modernismo e colaborava com a revista de Christian Zervos, *Cahiers d'Art*, desde 1924, com artigos esporádicos. Naquele momento, depois do sucesso da arte negra, os artistas estavam voltados para a arte da Oceania e a Pré-colombiana, principalmente os surrealistas. A *Galerie Surréaliste*, por exemplo, em 1927 apresentou a exposição *Yves Tanguy et Objets d'Amérique*. Como Zervos pediu que Georges-Henri Rivière escrevesse um texto sobre a arte pré-colombiana, este resolveu organizar uma exposição sobre o tema, que se deu no *Musée des Arts Décoratifs*, com o patrocínio de David David-Weill. Georges-Henri Rivière

¹² BRUMANA, Fernando G., “Entre Tintín y Tartarín: La misión Dacar-Yibutí en el origen de la etnografía francesa”. *Revista de Antropologia*, vol 45, nº2, São Paulo, julho-dezembro 2002.

¹³ Paul Rivet citado em LAURIÈRE, Christine. “Georges Henri Rivière au Trocadéro. » GRADHIVA. *Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* 2003. Paris : Jean Michel Place, nº 33, 2003, pág. 59.

¹⁴ Paul Rivet citado em LAURIÈRE 2003, op.cit.

pediu ajuda para Georges Bataille, que o colocou em contato com seu amigo Alfred Métraux o qual havia interrompido seu curso na *École des Chartes* para se tornar etnógrafo, seguindo para a América do Sul em 1922.

Em 1928, aos 26 anos, Métraux defendeu sua tese *La Civilisation matérielle des tribus tupi-guarani*, em Abril, na Sorbonne e depois seguiu no final do ano para a Argentina, onde havia conseguido um cargo como diretor do Museu de Arqueologia e Etnografia de Tucuman e do Instituto de Etnologia, graças ao intermédio de Paul Rivet. Esta exposição obteve enorme sucesso e foi a primeira de grande projeção sobre a arte Pré-colombiana. Para tanto ela contou com a mobilização de outros museus, colecionadores e artistas para a coleta das peças, as quais eram originárias, em sua maioria, do *Musée d'ethnographie du Trocadéro*. Desta forma, o sucesso da exposição levou também o sucesso para ao Museu.

Les Arts Anciens de l'Amérique foi inaugurada pelo presidente da república em Maio de 1928. A exposição tinha um catálogo¹⁵ feito por Métraux e Rivière, palestras foram apresentadas e uma edição da revista *Cahiers de la République des Lettres, de Sciences et des Arts* foi dedicada à arte pré-colombiana, onde escreveram Bataille, Rivet e Métraux, entre outros.¹⁶

Georges-Henri Rivière foi recomendado a Paul Rivet por Joseph Hackin diretor do *Musée Guimet*, Raoul d'Harcourt e Alfred Métraux. Na conversa entre Rivet e Rivière, Rivet diz após a entrevista:

*“moi, je ferai la science; vous, vous ferez tout ce qui est la traduction populaire de cette science. Je suis un homme du peuple. Je veux fonder un grand musée de culture populaire.”*¹⁷

Os objetos da África, Oceania e América alcançaram o status de arte, graças às vanguardas artísticas. Os europeus já tinham descoberto a arte primitiva bem antes desta exposição de 1928 por meio de Van Gogh, Gauguin e Picasso e outros da vanguarda artística do início do século XX. Enquanto as artes da África e da Oceania eram caracterizadas como “trabalho de selvagens”, os objetos pré-colombianos tinham um aspecto especial para os pesquisadores europeus, devido ao “alto nível de

¹⁵ A introdução foi elaborada por Raul d'Harcourt, que já havia feito um trabalho sobre as cerâmicas peruanas em 1924.

¹⁶ LAURIÈRE 2003, op. cit.

¹⁷ LAURIÈRE 2003, op.cit., pág. 62.

desenvolvimento material da antiga civilização das Américas.” O trabalho dos etnógrafos, cujas coleções “tornaram possível uma longa associação inconsciente entre artistas europeus e os trabalhos de arte vindas da África, Oceania e Américas”,¹⁸ foram de grande importância para as vanguardas artísticas da primeira metade do século XX.

Em 1928 o museu funcionava em condições precárias, mas Georges-Henri Rivière, que mais tinha relações com a alta sociedade parisiense, conseguiu reunir pessoas de várias áreas para ajudar na reorganização do Museu e também contou com a *Société des amis du musée d’Ethnographie du Trocadéro* (SAMET). Se em 1919 o museu contava com um financiamento do governo de 20.000 francos, em 1928 contava com uma ajuda de particulares de 110.000 francos e a ajuda do governo foi para 30.000 francos.¹⁹

O período entre 1928-1935 foi de grande atividade no museu e a partir de 1931 iniciou-se uma série de exposições temporárias que movimentaram o local e trouxeram muitos visitantes.

Clifford²⁰ faz uma interessante interpretação sobre o surrealismo e a etnografia no período entre-guerras. Através do conceito de Susan Sontag que define o surrealismo como “*uma difusa – e talvez dominante – sensibilidade moderna*”, o autor define uma atitude geral em correlação com a esfera cultural que funcionava através da “fragmentação e a justaposição de valores culturais.” Esta atitude geral, ou a sensibilidade moderna, mantinha uma postura de contestação em relação à realidade daquele período, profundamente atrelada às conquistas imperiais e às consequências da guerra. Os surrealistas estavam preocupados em encontrar uma outra forma de vida diferente deste ser humano que permitiu que estes acontecimentos fossem uma parte concreta do cotidiano.

Uma das opções, além do mundo dos sonhos e do inconsciente, para se encontrar esta outra maneira de existência, era a busca pelo “exótico”, que neste período logrou um sentido completamente diferente daquela do século XIX, baseando-se mais no

¹⁸ WILLIAMS, Elizabeth A., “Art and Artifact at the Trocadero. Ars Americana and the Primitivist Revolution” in **Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture**. STOCKING, George W. (ed.) History of Anthropology, Vol 3.

¹⁹ LAURIÈRE 2003, op.cit.

²⁰ CLIFFORD, James, **A Experiência Etnográfica**, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

espetáculo. No século XX, “o outro” tornou-se uma possibilidade concreta de alternativa de vida, através de um primitivo que não era hipotético, mas um ser concreto que vivia de certa maneira e que parecia resolver melhor os problemas do que os “civilizados”.

*As sociedades “primitivas” do planeta estavam cada vez mais disponíveis como fontes estéticas, cosmológicas e científicas (...) Para cada costume ou verdade locais havia sempre uma alternativa exótica, uma possível justaposição ou incongruência.*²¹

No século XVIII o primitivo era algo hipotético, talvez um modelo utópico, baseados em modelos de Montaigne e Rousseau. Já no século XIX o conceito veio das conquistas imperialistas e também aparecem outros “outros” que mobilizavam os intelectuais, como, por exemplo, o proletariado. O primitivo do século XX fazia parte do cotidiano, do qual passou a ser fonte de reflexão e arte e alternativa de vida.

No século XIX, o evolucionismo, que usava o meio ambiente para explicar as diferenças, e o racismo, baseando-se na biologia para o mesmo fim, guiavam as interpretações a respeito dos povos não europeus. O discurso da “raça inferior” justificava ações em direção aos “povos primitivos” que acabavam por impor a escravidão, a dominação e a missão civilizadora.

Diante da possibilidade de desaparecimento “natural” a que os primitivos estavam fadados, devido às leis da evolução, não restaria outra alternativa aos civilizados se não a preservação de informações e cultura material. E a “missão etnográfica” serviria para este fim. Como o desaparecimento destas sociedades parecia iminente, havia uma noção de “urgência etnográfica”. Esta intenção “preservacionista” e “conservacionista” foi o que incentivou a criação dos primeiros museus etnográficos europeus e americanos.

O museu serviria para “arquivar, classificar, ordenar o patrimônio da humanidade exótica”. A antropologia buscava um nativo em sua “pureza original”.²²

Depois de aceito que os “povos primitivos” participavam da mesma linha evolutiva que os “povos civilizados”, sendo desta forma considerados como componentes da mesma história, era preciso explicar a situação de atraso que estas

²¹ CLIFFORD, op.cit., pág. 136, ênfase adicional.

²² LAURIÈRE 1995, op. cit., pág. 58.

sociedades exóticas viviam. Foi assim que apareceu o conceito de raça para justificar os motivos do atraso através da biologia.

Além do *Musée d'ethnographie du Trocadéro* outros museus faziam exposições com “objetos exóticos”, e também os colecionadores organizavam exposições em galerias sob a vertente da arte. Primeiramente, a partir de 1910, as peças valorizadas eram as africanas, mas com o passar do tempo foram as peças da Oceania e da arte Pré-colombiana que passaram a interessar ao público.

A certa altura da efervescência em torno da arte negra, Michel Leiris se pronuncia: “*On ne voulait plus entendre parler 'd'art nègre', c'était devenue trop à la mode. L'ethnographie ne pouvait d'ailleurs pas se réduire à ce qu'on appelait 'art nègre' ou à l'étude des arts exotiques.*”²³

Em 1930 foram inauguradas duas importantes exposições: *Exposition d'art africain et d'art océanien* na *Galerie du Théâtre Pigalle* e outra, com o mesmo tema, na *Galerie de la Renaissance*. A crítica a estas exposições era a de que elas teriam transformado objetos exóticos em obras de arte, sem se preocupar com o aspecto de sua função social.

A partir de 1932-1933 o Museu se modifica e, com uma reorganização das salas e o número enorme de exposições temporárias, passou a atuar tanto como museu de etnografia como também museu de arte.

Com seu talento para a museologia, Georges-Henri Rivière empenhou-se nos objetivos de Paul Rivet na direção da etnologia: “*réformer les mentalités, combattre les préjugés et montrer l'unité de l'homme dans la pluralité des cultures.*”²⁴

Durante a Terceira República muitos museus foram criados. Apesar de não pertencerem ao Estado, caberia a este a fiscalização destes estabelecimentos onde ficariam obras que lhe pertenciam.²⁵

Nos anos 30 na maioria dos países houve um declínio em relação aos museus de antropologia, mas, ao contrário, na França ocorreu um processo singular. A junção das coleções de antropologia aconteceu mais tarde do que em outros países e por volta de

²³Idem, pág. 64.

²⁴Ibidem, pág. 65.

²⁵DUBUC, Elise. *Le futur antérieur du Musée de l'Homme*. GRADHIVA. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie. Paris : Jean Michel Place, n° 24, 1998.

1930 ocorreu uma efervescência muito grande. Neste período, em outros países, os museus viveram uma espécie de abandono.

Rivet preocupava-se com a popularização das pesquisas e se empenhava para que o maior número de pessoas possível tivesse acesso às coleções, sendo que no período entre 1929 e 1930 o número de pessoas que freqüentava o museu quadruplicou.

Rivet tomou a decisão de pedir a ligação do *Musée d'ethnographie du Trocadéro* ao *Muséum d'Histoire Naturelle* e de se colocar sob o comando do *Ministério de l'Instruction Publique*, o qual antes estava sob a tutela do *Ministério des Beux-Arts*.

A formação da dupla Rivet-Rivière, cada um com suas competências, provocou grandes reformas no Museu, não somente no sentido de sua reorganização, mas também em direção ao seu conteúdo. Foi criado separadamente, por exemplo, um museu para o folclore francês, denominado *Musée National des Arts et Traditions Populaires*, fundado em 1937. Então estas peças que estavam no *Musée d'ethnographie du Trocadéro* foram para o novo museu, separando assim as coleções.

Segundo Pierre Centlivres, citado em Dubuc, havia uma diferença no tratamento dos objetos segundo sua origem. Os objetos provenientes de sociedades que não eram consideradas primitivas, como as sociedades orientais, não ficavam nos museus de antropologia. Os objetos do Japão e da China, aos quais eram atribuídos valor estético, foram para o *Musée Guimet*. Os objetos vindos da África ou das Américas “ocuparam o campo da atividade de teorização antropológica”.

Alfred Métraux e Paul Rivet

As pessoas através das quais Pierre Verger tomou contato no Museu do Trocadero com a antropologia tinham formações e objetos de pesquisas distintos, mas o seu diretor Paul Rivet e o seu grande amigo Alfred Métraux eram americanistas.

No início do século XX, a antropologia e seus conceitos estavam em boa parte baseados no desenvolvimento da etnografia americanista e no seu entendimento a respeito das diferenças. Paul Rivet foi um dos primeiros americanistas e sua pesquisa de campo realizou-se durante 5 anos no Equador entre 1901 e 1906. Foi na qualidade de médico militar que ele se dirigiu para o Equador e, depois, inclinou-se para a antropologia. Sua pesquisa, apesar de sua falta de experiência no campo, foi a primeira a constituir as bases do americanismo. A segunda pesquisa, a qual já trazia um viés

etnográfico, foi a de Alfred Métraux, profissional reconhecido na área americanista por suas experiências etnográficas na América do Sul. Nos anos 30, Alfred Métraux, Claude Lévi-Strauss e Jacques Soustelle figuram entre os americanistas que darão seguimento à tradição. Os índios eram considerados por Rivet “os últimos sobreviventes dos habitantes primitivos”.²⁶

A tradição africanista ganhou força nos anos trinta principalmente com a Missão Dakar-Djibouti, organizada pelo *Institut d’Ethnologie* e pelo *Musèum National d’Histoire Naturelle*. A missão era chefiada por Marcel Griaule e dela também participaram Michel Leiris, Marcel Large, Eric Lutten, Jean Mouchet, Jean Moufle, André Schaeffner e Deborah Lifchitz. A missão trouxe como resultado da pesquisa de campo de vinte meses grande quantidade de peças para o Museu do Trocadero: 3500 objetos, 6 mil fotografias e os relatórios das observações etnográficas e lingüísticas (30 línguas e dialetos). Importante ressaltar que desta expedição Griaule trouxe sua pesquisa sobre os Dogons, a qual se tornou modelo de prática etnográfica.

A exposição sobre a Polinésia Francesa

Logo após a sua visita ao Museu, quando é convidado a expor suas fotografias, Pierre Verger viaja com a equipe do jornal *Paris-Soir*. Embora tenha conseguido voltar para Paris antes da desmontagem de sua exposição, Verger não participou da instalação e nem da abertura, pois esteve todo o tempo fora de Paris. Desta maneira os integrantes do Museu tomaram as providências necessárias para a sua divulgação e devida montagem.

Em carta George-Henri Rivière escreve para o jornal Paris-Soir em 26/5/1934:

*Le vèdredi 1er juin, à 17 heures, nous inaugurons une exposition des splendides photographies faites en Polynésie française par votre excellent collaborateur Pierre Verger. Nous autorisant de nos bonnes relations, nous espérons que vous voudrez bien l’annoncer et nous sommes à votre disposition pour vous communiquer d’urgence, aux fins de publication, une de ces photographies.*²⁷

George-Henri Rivière responde em 8/6/1934 a uma carta vinda da Índia de Pierre Verger:

²⁶ LAURIÈRE 1995, op. cit., pág. 63.

²⁷ Carta de Georges-Henri Rivière para o redator chefe do jornal Paris Soir. Arquivos do *Musée d’ethnographie du Trocadéro*, cota 2AM 1 A7A.

Mon Cher ami,

J'ai été heureux de recevoir votre lettre du 20 mai au moment même où je cherchais comment vous joindre pour vous informer du succès de votre exposition, qui nous amène beaucoup de monde.

Les photos ont été admirablement tirées – et titrées – par votre ami et Mlle Bouteiller, notre aimable attachée, a recopié vos légendes, qui sont tout à fait dans la note.

(...)

Je ne connais personne à Calcutta.

(...)

Je mets un mot à Peignot et à Elie Richard. Paris-Soir, à qui j'avais écrit pour vous, a signalé l'exposition des Îles Marquises mais pas la vôtre.²⁸

A exposição de Pierre Verger com as imagens da Polinésia Francesa fazia parte da Semana Colonial Francesa e seria inaugurada juntamente com duas outras exposições: *La Danse Sacrée* e *Art des Îles Marquises*.

La Danse Sacrée, exposição sobre dança nas sociedades “primitivas”, foi organizada por Curt Sachs, antigo professor da Universidade de Berlin e André Schaeffner do departamento de Etnologia Musical do Museu do Trocadero. O acervo era composto de peças, como vasos, esculturas e miniaturas, nas quais estavam fixados gestos e cenas de dança nas mais diversas culturas, incluindo a Índia, a China, a Pérsia, a Grécia e Américas, entre outros. Também foram expostos objetos que

²⁸ Carta encontrada nos arquivos do *Musée d'ethnographie du Trocadéro*, cota 2AM 1 A7A.

complementavam a idéia da dança. Entre eles estavam instrumentos musicais, roupas e máscaras. Foi usada ainda como recurso importante da exposição a demonstração das danças através de imagens como desenhos e fotografias.

Art des Îles Marquises estava centrada nas peças trazidas destas Ilhas que eram integrantes de um dos 5 arquipélagos da Polinésia Francesa (Marquesas, Tuamotu, Gambier, Austrais e Sociedade).

O Museu havia inaugurado uma nova sala para a Oceania na qual haviam peças trazidas por antigos navegadores como Cook (1774) e por viajantes mais recentes como Dr. Louis Rollin e Paul Nordmann. Na exposição era possível ver objetos que retratavam as Ilhas antes da conquista francesa, e também durante o período de ocupação francesa a partir de 1842. Estavam entre os objetos expostos algumas armas, diversos tipos de vasos e esculturas e ainda objetos utilizados para cerimônias de sacrifício humano.

Algumas reportagens de jornal não deixavam de frisar, seguindo o texto de divulgação da exposição, os brincos trazidos por Cook em sua segunda viagem ao redor do mundo em 1774, objetos esculpidos em madeira por Gauguin, além de outros objetos como cartas e originais do livro *Noa Noa* (jornal *Chronique Coloniale* de 30/6/1934).

A exposição de Verger, segundo o jornal *Annales Coloniales* de 5/6/34, trazia os tipos humanos e cenas do cotidiano nas ilhas e mostrava a Polinésia moderna em comparação com as Ilhas Marquesas. As fotografias de Pierre Verger foram classificadas como documento e arte.

Para entendermos como o Museu organizava-se para que as exposições funcionassem de uma maneira adequada, é preciso entender os detalhes dos preparativos das mesmas.

Além das peças pertencentes ao próprio Museu, para a exposição *La Danse Sacrée*, por exemplo, muitas pessoas foram mobilizadas para o empréstimo de objetos como David-Weill, Rousset, Ségrédakis e H. Verne (diretor dos *Musées Nationaux*). No arquivo do Museu existem muitas cartas de pedido de empréstimo dirigidas a estes senhores. Georges-Henri Rivière solicitou para o Rousset o empréstimo de 8 peças (7 estátuas chinesas e 1 estátua hindu de pedra). Para o Ségrédakis foram pedidas 9 peças no total, entre estátuas e vasos e David-Weill cedeu um conjunto numeroso de peças, entre as quais podiam ser vistas esculturas, potes e miniaturas em que estavam figuradas

cenas de dança da antiguidade no Oriente e no Extremo Oriente. Georges-Henri Rivière também pediu para esta exposição a colaboração do diretor dos Museus Nacionais.²⁹

Os convites foram enviados em grande quantidade para instituições importantes como *Sociétés des Americanistas*, *Sociétés des Africanistes*, *Sociétés Préhistorique Française*, *Sociétés du Folklore*, *Institut Français d'Anthropologie*, *Université de Paris*, *Institut Colonial Français*, entre outras, além da divulgação através da imprensa.

Sobre a exposição de fotografias, Pierre Verger participou de uma rádio-conferência, comum para os integrantes do Museu, cuja fala foi denominada “Un photographe à Rurutu” que dava detalhes sobre sua estadia na Polinésia. Marcando sua posição como fotógrafo, a narrativa centrou-se mais em suas atividades entre idas e vindas na ilha, do que propriamente em uma descrição etnográfica carregada de detalhes sobre os hábitos e costumes daquela sociedade.

Navigation pleine de fantasie et d'irrégularité ; pour aller de Tahiti à Rurutu on peut mettre huit jours, deux ou vingt suivant la direction du vent, l'humeur du capitaine ou l'inspiration du subrécargue.

(...)

Sitot débarqué à Rurutu, avec un de mes amis, s'est posé le problème du logement ; pas d'hôtels ni d'auberges évidemment dans une île où ne viennent jamais de touristes. Le gendarme français, représentant de l'administration et seul européen de l'île, nous proposa généreusement d'aller passer notre première nuit en...prison.

(...)

A défaut de paroles la sympathie s'exprimait par des sourires. Était-ce politesse? Timidité? Mais j'ai rarement fixé les yeux d'un Tahitien sans le voir aussitôt sourire. Ou bien c'étaient des vahinéas qui venaient en troupes et voulaient être photographiées malgré le temps sombre, elle s'étaient fait belles avec des couronnes de tiaré, les cheveux flottants lissés et parfumés de monoi, et revêues de leurs plus belles robes.³⁰

A exposição *Île de Pâques* (“ilha chilena da Polinésia”) de Alfred Métraux

Em seguida ao retorno de Pierre Verger da viagem ao redor do mundo para o *Paris-Soir*, em agosto de 1934, Verger foi convidado a ser uma espécie de “colaborador benévolo” do *Musée d'ethnographie du Trocadéro*, encarregado na época de trabalhar no laboratório fotográfico daquela instituição. Foi estabelecido que Verger poderia usar o laboratório para trabalhar em seus projetos individuais, desde que ele suprisse também

²⁹ Conforme o tema da exposição, as peças vinham diretamente das colônias para o Museu, como foi feito no caso da exposição do *Sahara*.

³⁰ Texto da rádio-conferência pertencente aos arquivos do *Musée d'ethnographie du Trocadéro*.

as necessidades do Museu nesta área. Ao que parece, o primeiro trabalho de Verger no Museu foram as ampliações das fotos de Alfred Métraux, captadas na ilha de Páscoa (Rapa-Nui). Além de ser o início de seu contato mais aprofundado com fotografias etnográficas, foi também o início de sua amizade com Alfred Métraux.

Esta exposição de Métraux foi o resultado de uma Missão franco-belga imaginada por Paul Rivet com a justificativa de que o conhecimento sobre a Ilha era apenas superficial e que era preciso estudá-la aplicando os novos métodos da Etnologia para o entendimento das origens dos habitantes do local.

A Missão era composta por Charles Louis Watelin (chefe da expedição, professor no Museu de História Natural de Paris, arqueólogo, dirigiu pesquisas na Pérsia e Mesopotâmia e que trabalhava também para a Universidade de Oxford), Alfred Métraux (diretor do Instituto de Etnografia de Tucuman na Argentina, já havia pesquisado em outros lugares como Bolívia e Paraguai) e H. Lavachery (conservador adjunto nos Museus Reais de arte e história de Bruxelas e representante de instituições belgas). Com o apoio da marinha francesa e seu “aviso colonial”, denominado *Rigault de Genoilly*, Wateline e Métraux embarcaram no dia 1/3/1934 para encontrarem Lavachery no Peru quatro meses depois e, finalmente, chegarem à ilha por volta do dia 15 de julho (onde chegou somente no dia 28/7). Devido às várias escalas que o navio fazia, a viagem de ida durou cinco meses. Uma destas escalas foi no Rio de Janeiro, onde foram organizados jantares e passeios com os seus componentes.

A expedição contava também com um profissional da companhia *Pathé Nathan* para fazer um filme documentário. A Missão deveria fazer um registro dos monumentos, o molde e a estampa de peças que não poderiam ser transportadas, fotografias de tudo que a Ilha continha de “interessante e significativo”.

*“A la suite de discussions recentes, l’attention des milieux scientifiques s’était de nouveau portée sur cette Île énigmatique. On s’aperçut alors qu’on n’en possédait qu’une connaissances relativement superficielle et qu’il était urgent de l’étudier en appliquant les méthodes nouvelles de l’Ethnologie au problème des origines pascuanes. (...) Les resultats scientifiques de la mission, qui seront publiés ultérieurement, tendront à démontrer l’origine polynésienne de la civilisation pascuane. »*³¹

³¹ Impresso do Museu de Etnografia sobre a exposição Ilha de Páscoa encontrado nos arquivos do *Musée d’ethnographie du Trocadéro*, sob o código 2AM 1 B8a. O conteúdo do impresso sai em um jornal denominado Beaux-Arts em 14 de junho de 1935 assinado por Georges-Henri Rivière.

Watelin, chefe da missão, pesquisaria a parte arqueológica e Métraux deveria estudar a população do local tanto na área lingüística, como no “folclore” e na etnografia. O chefe da Missão pegou uma pneumonia na Patagônia, lá falecendo, e Métraux o substituiu. Havia também um enviado do governo chileno, I. Drapkin, que se encarregou dos dados estatísticos e demográficos.

Os pesquisadores foram deixados na Ilha e lá permaneceram até o final do ano de 1934. O navio-escola belga iria buscá-los no final da expedição. Não havia nenhum serviço de comunicação regular entre a ilha e o continente, então, desta maneira, as notícias eram poucas.

A viagem de volta, no navio-escola belga, também foi longa, tendo durado por volta de 5 meses. A expedição chegou a Bruxelas em Maio de 1935 e no navio os pesquisadores trouxeram, entre outras coisas, exemplares das enormes estátuas da Ilha de Páscoa para o Museu do Trocadero.

A exposição sobre a Ilha de Páscoa foi inaugurada em Junho de 1935 e ficou no Museu durante 4 meses. Ela fazia parte das comemorações dos 300 anos do Museu de História Natural. Robert Pontabry e Marcel Gautherot, amigos da turma dos “infrequentáveis”, foram responsáveis pela concepção e montagem da exposição e Pierre Verger trabalhou com as fotografias de Métraux.

O catálogo da exposição possui fotografias de Métraux e uma de Verger onde aparece uma peça antiga que pertencia ao Museu. Métraux faz uma descrição densa sobre a pesquisa percorrendo sobre a geografia, fauna, flora, história, demografia, antropologia, etnografia moderna e antiga, instrumentos, objetos de madeira, pinturas, mitos, entre outros. Para esta exposição Georges-Henri Rivière também não mede esforços e pede peças até para Tristan Tzara.

Outros fotógrafos no Museu

Além de Pierre Verger, outros fotógrafos costumavam expor no Museu ou ilustrar artigos de seus componentes, como André Steiner que fez as imagens do Peru para o artigo de Georges-Henri Rivière publicado na revista Fiat e também realizou uma exposição sobre o Marrocos; René Zuber expôs as imagens de sua viagem para a ilha de Creta e Titaïna mostrou as fotografias dos povos do Oceano Índico.

Titaÿna (Élisabeth Sauvy-Tisseyre 1897-1966) foi repórter do *Paris-Soir* entre 1925-1939. As fotos foram tiradas no caminho para as *Indes Néerlandaise*. Chamada de “Peuples et magies de l’Océan Indien” foi inaugurada em junho de 1934 e houve uma apresentação de um desfile de *Pareos Oceaniens* adaptados ao gosto dos parisienses.

Réne Zuber, antigo amigo de Verger do *Studio Zuber* e da *Alliance Photo*, inaugurou sua exposição sobre a Ilha de Creta em Janeiro de 1935. Ele fez também um filme sobre o tema.

Em carta Georges-Henri Rivière recomenda as fotos de Zuber para o diretor da “Sciences et Voyages”, pois ele tinha acabado de voltar da Síria de onde ele trazia “uma documentação fotográfica excepcional”. Ele afirma que Zuber trabalhava já há muitos anos como colaborador do Museu, o qual era enriquecido com as fotografias trazidas de suas viagens como, por exemplo, as da Grécia e as da Espanha. Georges-Henri Rivière relatou uma qualidade de Zuber que consistia em seu posicionamento de tentar compreender os países por onde andava e também de assimilar os costumes dos nativos que encontrava.³²

³² Carta datada de 29/01/1936, do arquivo do *Musée d'ethnographie du Trocadéro* sob o código 2AM 1 A9a.

Consta também nos arquivos do Museu do Homem uma carta de recomendação de Zuber para o Instituto Francês de Damas (Síria) dizendo que ele era um amigo e excelente fotógrafo; e outra carta para Zuber afirmando que permaneceriam aguardando para expor as fotos as quais iria fazer na Síria e esperavam que ele fosse bem acolhido pelos estados sob mandato.

Como podemos observar na tabela abaixo, muitas exposições foram realizadas no Museu entre os anos de 1931 e 1935. Dentre as 45 exposições, 8 foram exclusivamente de fotografia e as imagens não foram produzidas por antropólogos. Alain Danielou era músico e historiador, Ella Maillart era esportista, “viajante” e escritora de viagens, Titayna era repórter do *Paris-Soir*, Raymond Burnie, Raymond Plion, André Steiner, Pierre Verger, René Zuber e Edmond Demaitre eram fotógrafos.

Ano	Exposição	Responsável	País
1931	Peux rouges d’hier et d’aujourd’hui	Missão Paul Coze	América do Norte
1931	Exposition Ethnographique des Colonies Françaises		
1932	Bronzes et ivoires du Bénin		África
1932	Indochine	Missão Paul Rivet	Indochina ?
1932	Guyane Française	Missão Monteux Richard	Guiana Francesa
1933	Jouets annamites		
1933	Tibet	Missão Jacques Bacot	Tibet
1933	Ouvres d’Afrique équatoriale française	Fournier (?)	África

1933	Tapas de la Nouvelle Guinée hollandaise		Nova Guiné
1933	Afrique occidentale française	Henri Labouret	África
1933	Mission Dakar-Djibouti		África
1933	Madagascar	Missão Petit e Decary	África
1933	Art des Incas		América do Sul
1933	Kafiristan	Fotografias de Alain Danielou e Raymond Burnie	Afeganistão/Paquistão
1933	Art pré-historique de l'Afrique du Nord	Missão Frobenius	África
1933	Races humaines	Esculturas de Malvina Hoffman	
1933	Art populaire de Roumanie		Roumenia (?)
1934	Ethnologie de la Nouvelle Calédonie		Nova Caledônia
1934	Art Mélanésien	Coleção van der Heydt	Melanésia
1934	En Asie Centrale	Fotografias de Ella Maillart	Ásia
1934	La vie féminine au Maroc	Missão Jeanne Jouin	África
1934	Ethnographie de	Missão Jeanne	

	Malacca	Cuisinier	
1934	Villes d'Orient rendues à la lumière		
1934	Peitures rituelles des Indiens de l'Amérique Nord		América do Norte
1934	Exposition du Sahara		África
1934	La danse sacrée	Curt Sachs	
1934	Art des Îles Marquises		Ilhas Marquesas- Polinésia Francesa
1934	Polynésie Française	Fotografias de Pierre Verger	Polinésia Francesa
1934	Peuples et magies de l'Océan Indien	Fotografias de Titayna	Oceano Índico
1934	Mission Africaines	G. Waterlot	África
1934	Rivages de la Mer Rouge	Henride Monfreid	Mar vermelho
1934	Deux ans chez les Indiens du Mexique	Missão J. Et G. Soustelle	México
1935	Îles de cendres et de corail	Missão Aubert de- la-Rue	Nouvelles Hébrides
1935	En Crète sans les Dieux	Fotografias de Zuber	Grécia
1935	Cameroun	Missão Labouret	África
1935	Mission au Kabinda	R.P.Tastevin	Congo português
1935	Visions d'Indonésie		Indonésia
1935	Siam	Fotografias de Raymond Plion	

1935	Art populaire baltique		Estônia, Lituânia e Letônia
1935	Outils et armes de pierres emmanchés		
1935	Art Peau-rouge d'aujourd'hui	Desenhos dos alunos da Escola de Santa-Fé	
1935	Nouvelle Guinée	Fotografias de Edmond Demaitre	Nova Guiné
1935	Maroc	Fotografias de André Steiner	África
1935	Île de Pâques	Missão Franco-Belga	Oceania
1935	Sahara	Missões Reygasse no Sahara e Lecoeur no Tibesti	África

Do total de exposições, 5 eram sobre a região das Américas, 13 sobre a África e 27 sobre outras regiões.

A Alliance Photo e o Museu

Depois que Verger passou a viajar para outros países, a sua colaboração com o Museu começou a ser por meio da *Alliance Photo*. Existem algumas correspondências no ano de 1938 entre Maria Eisner (a agente da *Alliance*) e o Museu sobre fotografias que eram vendidas para esta instituição.³³

Em uma fatura encaminhada por Maria Eisner podemos ver o preço de direitos de reprodução cobrado pela agência: 100 francos por imagem. As fotos de Pierre Verger eram cobradas apenas pelo preço de ampliação, o qual girava em torno de 20 e 30 francos, conforme o tamanho. Nesta fatura constam 16 fotos de Pierre Boucher, 11 fotos

³³ As cartas entre a Alliance Photo e o Museu estão nos arquivos do *Musée d'ethnographie du Trocadéro* sob o código 2AM 1 K5a

de René Zuber, 1 de Denise Bellon e 3 de Verger. Em outra carta Eisner diz haver consultado seus fotógrafos e estes não cobrariam os direitos de reprodução. A agente envia um novo orçamento colocando o mesmo preço (50 francos) para as ampliações, independente do tamanho. Ela diz que poderia parecer injusto pela diferença dos tamanhos, mas o direito de reprodução havia sido prometido e não seria pago. A agente estabeleceu que nas próximas vezes tudo seria acordado por escrito.

Em outras cartas destaca-se a enorme quantidade de fotografias solicitadas, como, por exemplo, uma de outubro de 1937 onde Heinz Lehmann, americanista do Museu, pede 151 fotos de Verger sobre o México e 19 da Oceania, cujo formato de ampliação deveria ser de 13x18.

Dr. Robert Gessain médico e antropólogo que estudou no Instituto de Etnologia e se dedicou às pesquisas sobre os povos da Groenlândia, para onde viajou algumas vezes com Paul-Emile Victor, Fred Matter e Michel Pérez e foi também diretor do Musée de l'Homme, em carta de Agosto de 1937 pede para a *Alliance Photo* 4 fotos de Denise Bellon do Marrocos, 25 da África, 1 da China e 3 do México, tiradas por Verger. Em outra carta pode-se ver uma lista de Denise Paulme encomendando 3 fotos de Verger.

Existe ainda uma carta curiosa, na qual Jacques Soustelle, americanista do Museu, especialista em povos do México, com quem Verger publicou através do editor Paul Hartmann “Mexique”, na qual ele pede para a *Alliance Photo* a devolução do ampliador que foi emprestado para Verger durante o tempo em que trabalhou no Museu.³⁴

Na França a fotografia começou oficialmente a ser usada no interior do *Muséum de Histoire Naturelle* em 1839, para “retratos étnicos” na área de “história natural do homem” a qual após algum tempo transformou-se em “antropologia”. As fotografias incorporaram os princípios dos desenhos tradicionais usados para estudos científicos, que priorizavam o enfoque de frente e de perfil, com a preocupação de classificação.³⁵(Jehel 1998: 125, 127)

No período em que Pierre Verger trabalhou no Museu, havia uma grande movimentação em torno da Missão Dakar-Djibouti.

³⁴ Carta de 28/4/1938.

³⁵ JEHEL, Pierre-Jerôme, “*Fotografia e antropologia na França no século XIX*”, Cadernos de Antropologia e Imagem 6, Rio de Janeiro:UERJ, 1998.

Para trazer peças para o Museu (entre outros objetivos), foi organizada pelo Institut d’Ethnologie e pelo Musèum National d’Histoire Naturelle, a primeira grande expedição francesa à África, a famosa Missão Etnográfica e Lingüística Dakar-Djibouti (1931-1933).³⁶ Nessa viagem liderada por Marcel Griaule, que já participara de outra missão para Abyssinie (1928-1929), foram também Michel Leiris, Marcel Larget, Eric Lutten, Jean Mouchet, Jean Moufle, André Schaeffner e Deborah Lifchitz. Os integrantes embarcaram em 19 de Maio em Bordeaux e chegaram em Dakar em 31 do mesmo mês. A expedição foi financiada pelo governo, pela Fundação Rockefeller e por empresários. De 31 de Maio a 4 de Outubro a expedição enviou para o Trocadéro 900 objetos e 500 fotografias. (Rivière e Rivet 1987)

Segundo os cálculos finais a expedição coletou, entre outros (como espécimes de plantas), 3500 objetos, 6 mil fotografias e muitas observações etnográficas e lingüísticas (30 línguas e dialetos). mestrado

A Missão viajou por vinte meses e “*atravessou a África do Atlântico ao Mar Vermelho, ao longo da margem inferior do Saara*”.(Clifford 1998: 179)

A pesquisa iniciada pela expedição resultou em grandes descrições sobre o grupo dos Dogon; merece destaque o fato de que Griaule fez em sua trajetória uma “escola” de pesquisa na qual, numa primeira fase era basicamente documental (fase que durou 10 anos). Seu trabalho sobre os Dogon foi desenvolvido durante 50 anos.

Outras viagens

Depois de sua passagem pelo Museu, Pierre Verger continuou a realizar suas viagens, as quais variavam entre projetos individuais, trabalhos por encomenda e demandas da *Alliance Photo*. Destas viagens resultavam imagens inéditas, depois publicadas em diferentes meios de comunicação³⁷. Suas imagens mantinham seu perfil de atuação que estava centrado nas cenas de rua, nas paisagens e nos retratos, tentando captar o cotidiano e as pessoas dos locais que visitava. Mesmo centralizado na documentação, algumas imagens também tinham em sua composição aspectos puramente estéticos.

³⁶ O campo denominado de africanismo começa por volta de 1931.

³⁷ Ver quadro no anexo 6.

Pierre Verger realizou em 1935 uma viagem para a Espanha, na qual percorreu 3.500 quilômetros de bicicleta, não sabemos se sozinho ou com o grupo de amigos, mas esta aventura rendeu-lhe a primeira parceria com o editor Paul Hartmann. Por acaso, através do cunhado do editor, Verger foi convidado a publicar suas fotos da Andaluzia, juntamente com outros fotógrafos, inclusive Pierre Boucher, na obra *En Espagne* de 1935. Hartmann tinha interesse também em arquitetura, então Verger muitas vezes fotografava este tema, pensando em uma possível publicação pelo editor.

Figura 1. Espanha 1935

Figura 2. Espanha 1935

Figura 3. Espanha 1935

Segundo Nóbrega e Echeverria, entre 1938 e 1958, Paul Hartmann estabeleceu uma constante parceria com Verger e publicou seus livros *Méxique*, *Brésil*, *Congo*, *Dieux d'Afrique* e *Cuba*.

Neste mesmo ano de 1935 Verger realizou duas outras viagens de bicicleta, desta vez inspirado por autores da literatura que admirava. Foi para o sul da França, para conhecer Jean Giono e para a Itália³⁸ na trilha de Stendhal.

³⁸ Na Itália, visita as ilhas Boromeu, Parma, Pavia, Florença, Veneza, Siena, Verona, Pisa e Roma.

Figura 4. Itália 1935

Figura 5. Itália 1935

Figura 6. Itália 1935

Verger conseguiu organizar uma outra viagem ainda no ano de 1935, só que desta vez sairia de Paris para seguir em direção à África. A rede de amizades sempre funcionava como capital social para arranjos de oportunidades. Verger costumava freqüentar restaurantes aonde encontrava seus amigos, como o Solange (onde encontrou o cunhado de Hartmann) e o Chéramy, onde encontrou Bertrand Glaenzer, o qual havia conhecido na Polinésia. Bertrand e seu irmão Olivier, o qual trabalhava em uma companhia de transportes no Sudão francês (Mali), ajudaram-no a conseguir viajar pela primeira vez para a África através de acordos de trabalho, os quais ofereciam transporte em troca de fotos. Com a *Compagnie Générale* (de transportes terrestres) *Transsaharienne* viajou para ir para a Argélia e o Níger, com a *Compagnie Générale Transatlantique*, para Argel e com a *Société Anonyme des Transports Tropicaux* (ou *Compagnie des Transports Topicaux*), foi de Zindre para Argel, passando pelo Hoggar.

Segundo Le Boulter, em outubro de 1935, Michel Leiris escreve em seu *Journal*:

(...)recebi Verger no almoço para ver fotos de tauromaquias e lhe dar conselhos para sua próxima viagem ao Daomé.”³⁹

Aconselhado por Georges-Henri Rivière, antes de partir, Verger, foi conversar com o governador do Sudão, que, por coincidência, estava em Paris, para pedir transporte no Sudão em troca de fotografias que seriam usadas em propagandas da colônia. O governador do Sudão entrou em contato com o governador do Togo o qual receberia o mesmo benefício.⁴⁰

Esta viagem ainda contou com um episódio engraçado, diz respeito à chegada de Verger a Gao, em Dezembro de 1935. De tão acostumados com as Missões francesas na

³⁹ LE BOULER, op.cit., pág. 84

⁴⁰ NÓBREGA e ECHEVERRÍA, op. cit.

África, o governador providenciou uma caminhonete Renault para a “Missão Verger”, pensando que talvez não fosse suficiente para o transporte dos componentes e do material de pesquisa. Mal sabia o governador que a Missão Verger era composta somente por um homem e muitos rolos de filme em uma mala.

Figura 7. Benin 1936

Figura 8. Benin 1936

Figura 9. Benin 1936

Segundo Le Boulter, trinta fotografias de Verger desta viagem foram cedidas pela *Alliance* novamente aos Laboratórios Farmacêuticos *Longuet* para ilustrar um texto denominado *Sahara* de Joseph Peyré, e seis saíram na revista *Voilà* (as do Sudão Francês e Togo), outras ainda na *Revue du médecin*. Desta viagem resultou também a edição de um material destinado à propaganda colonial denominado *Le Togo*, publicada em 1939. As fotos do Sudão Francês também serviram para propaganda colonial.

No segundo semestre de 1936 ele viajou novamente com um acordo com a *Compagnie Générale Transatlantique* para seguir para as Antilhas francesas e passa algumas semanas na Martinica e em Guadalupe. Algumas fotos desta viagem foram publicadas na revista *La Qualité française* em Maio-Junho de 1948 e outras 34 imagens ilustraram um texto de Funck-Brentano (estas foram distribuídas pela *Alliance Photo* para os Laboratórios Farmacêuticos *Longuet*).

Figura 10. Guadalupe 1936

Figura 11. Guadalupe 1936

Figura 12. Guadalupe 1936

Desta região, segue então, para Cuba, onde segundo Le Bouler, Verger foi proibido de fazer fotos de cenas de rua “em particular aquelas onde pudessem aparecer negros”.

De Cuba Verger parte no fim de 1936 para o México, onde esteve por outras duas vezes: 1939 e em 1957. Desta viagem ao México, publica *Au Mexique* (1964) com Paul Hartmann, ilustra um texto de Jacques Soustelle, do Museu do Trocadero, com 28 imagens.

Figura 13. México 1936

Figura 14. México 1936

Figura 15. México 1936

Em 1937, já em Paris, Verger recebe a encomenda de fotografar a Exposição Universal para a revista *Arts et métiers graphiques*. Desta encomenda, resultou o álbum *Exposition 37: 60 photographies de Pierre Verger*, único trabalho de Verger cujas fotos são de Paris, tema comum para outros fotógrafos da época. Esta encomenda é de grande importância, uma vez que a revista era muito cotada, como já vimos anteriormente. Ter atribuído esta tarefa a Verger demonstra a confiança da Revista em seu trabalho. Muitos outros fotógrafos também realizaram imagens desta exposição.

Neste período o Museu do Trocadero estava fechado para reformas e reabriu em 1939 como Museu do Homem.

Figura 16. Paris 1937

Figura 17. Paris 1937

Figura 18. Paris 1937

Também em 1937 outro fato importante ocorreu na carreira de Verger. Beaumont Newhall organizou uma exposição no *Museum of Modern Art* (MOMA) de Nova York denominada de *Photography 1839-1937*, cujo catálogo transformou-se em um dos primeiros livros sobre História da Fotografia. Algumas imagens de Pierre Verger e de seus companheiros da *Alliance Photo*, Denise Bellon, Pierre Boucher e Emeric Feher foram escolhidas para fazerem parte desta exposição. Esta exposição foi de considerável relevância para a História da Fotografia.

Dando continuidade ao seu trabalho na *Alliance Photo*, neste mesmo ano Maria Eisner pede que Verger siga para Xangai para trazer imagens do conflito sino-japonês. Robert Capa, que acabara de trocar a *Alliance* por um emprego estável no *Ce Soir*, iria cobrir também este conflito e Maria Eisner enviou Verger para que ele chegasse ao local antes de Capa. Na ausência de Verger em Paris, François Roger fazia as cópias dos negativos para a *Alliance*. Segundo Le Boulter, Verger fez várias fotografias de Chang Kai Chek e uma destas imagens tornou-se instrumento de propaganda de seu regime.

*Não esquecerei jamais aqueles rostos esfomeados e aquelas mãos desesperadas estendidas na direção de um pouco de comida e a indiferença geral para com esta trágica situação.*⁴¹

⁴¹ LE BOULTER, op. cit., pág. 111.

Figura 19. China 1937

Figura 20. China 1937

Figura 21. China 1937

Verger segue então para as Filipinas (fim de 1937 ou começo de 1938) e a pedido da revista *Life*, ele vai para a ilha de Corregidor.

Ele parte para a Indochina francesa (“nome dado antes da independência do Vietnã às possessões francesas da península indochinesa” in Nóbrega e Echeverria 2002: 112) onde permanece por 6 meses. Desta viagem publica imagens na *Voilà* ilustrando um artigo de François Debussy e também na revista *La Qualité française* (1948) e em 1951 publica o álbum *Viet Nam*.

Em 1938 Pierre Verger foi mobilizado pelo exército francês, que o envia para Lorena, próximo a linha Maginot. Pierre Verger que havia prometido viver somente até aos 40 anos, fez os cálculos de quantos dias ainda lhe restavam. Pelas contas restavam-lhe 1500 dias de vida, começou então a cortar um milímetro a cada dia de uma fita métrica com 1 metro e 50 centímetros.

*Espalhei aqueles milímetros em três continentes (Europa, África e Américas), os oceanos Atlântico e Pacífico, os rios afluentes do Amazonas, o lago Titicaca, o Rio de la Plata e a baía da Guanabara.*⁴²
(Verger 1982: 147)

Assim que foi desmobilizado pelo exército, a revista *Match* o envia para Roma para uma reportagem. Depois segue para o México, a Guatemala e o Equador, e esteve no Brasil em 1939, somente de passagem. Segundo Nóbrega e Echeverria, no passaporte de Verger de Abril de 1939 consta como profissão a de etnólogo.

⁴² VERGER, op. cit., pág. 147.

No México, onde Verger permaneceu por 4 meses, devido a sua amizade com o *Groupe Octobre*, fotografa Trotsky, que morava em uma casa de Frida Kahlo. Em seguida Verger vai para Guatemala e Equador, onde encontra o poeta equatoriano Alfredo Gongotema, amigo de Paris que tinha ligações com Henri Michaux, Max Jacob e Jules Supervielle. Verger soube da Segunda Guerra Mundial no meio da viagem (Quito) e em um dos consulados em que esteve informaram-lhe que deveria embarcar para Dacar, onde chega em 2 de Março de 1940.

Durante a guerra trabalhou em Dacar no serviço de radiotelégrafo (leitor de som) e depois como fotógrafo do Governo Geral da África Ocidental Francesa (A.O.F.). Neste cargo de fotógrafo durante a guerra, sua missão seria fazer o retrato do novo Governador geral.

*Minhas instruções – escreve- especificavam que ele deveria ser sempre tomado de frente e em um momento no qual, consciente de que iria ser fotografado, ele pudesse assumir uma expressão e uma atitude dignas e compatíveis com a sua posição.*⁴³

Neste período (1940) encontrou seu amigo Bernard Maupoil⁴⁴ que o apresentou a Théodore Monod, diretor do IFAN (*Institut Français d'Afrique Noire*). Anos mais tarde Verger tornar-se-ia bolsista desta instituição no Daomé, o que mudaria o seu perfil de atuação em relação às suas viagens e fotografias.

A Argentina, o Peru e os primeiros anos de Brasil

Pierre Verger não permaneceu na guerra até o final. Ele foi desmobilizado em Agosto de 1940 e seguiu para o Brasil. Verger não conseguiu emprego no Brasil em função do governo de Getúlio Vargas, que mantinha a imprensa sob forte controle. Dirigiu-se então para a Argentina, onde trabalhou em 1941 para os jornais *Argentina Livre* e *Mundo Argentino*.

⁴³ Verger citado em LE BOULER, op. cit., pág 134.

⁴⁴ Segundo Le Bouler, o livro de Maupoil de 1943 sobre as artes divinatórias do Daomé tornou-se um “clássico” da etnologia.

Figura 22. Argentina, 1941

Figura 23. Argentina, 1941

Figura 24. Argentina, 1941

Em 1942 vai para o Peru, onde fica até 1946. Por influência de um amigo de Paris, Roger Blin do *Bande à Prévert*, faz contato com o artista Gonzalo More cujo irmão (Ernesto More) morava em Lima e que conjuntamente com o diretor do *Museo Nacional de Lima*, Luis Eduardo Valcárcel, conseguem que Verger seja contratado para trabalhar no museu. Seu primeiro trabalho é fotografar os índios *quéchuas* e *aimarás* (no altiplano peruano). Destas imagens, uma vai para ilustrar um poema de Pablo Neruda, traduzido por Roger Caillois, outra imagem em *Indiens pas morts*, livro publicado com fotografias de Verger, Werner Bischof e Robert Frank (1956) e *Les Incas* de Alfred Métraux (1962).

Um outro álbum é realizado com os índios da região dos Andes. Ele foi publicado em 1945: *Fiestas y danzas em el Cuzco y em los Andes*. O prólogo do livro é escrito por Luis Eduardo Valcárcel, um “dos mais representativos da jovem escola etnográfica atual peruana”.

*Pierre Verger reúne en este álbum unas ciento cincuenta fotografías em que há registrado sugerentes aspectos de la vida de los pueblos indígenas de este lado de Sudamérica, información que, aparte de su alto valor artístico, tiene um especialísimo interés para cuantos se dedican al estudio del hombre y de las colectividades humanas que pueblan el continente. (...) Al escoger el tema de fiestas andinas, el autor ha obedecido a um plan bien maduro. Presenta de primera intención al pueblo índio em aquella fase que revela mejor que ninguna outra las esencias de uma cultura: la religiosidad.*⁴⁵

Ernesto More faz uma resenha deste livro, onde coloca:

⁴⁵Valcárcel, citado em LE BOULER, op. cit., pág. 143.

O livro de Pierre Verger é a primeira contribuição gráfica que foi feita para notar os aspectos etnográficos do Peru, dos quais ninguém, infelizmente, tinha-se ocupado até então. (...) Seu livro constitui uma verdadeira revelação, mesmo para aqueles que sempre tiveram o olhar fixo no aspecto mágico deste retábulo rugoso e misterioso dos Andes.

(...) Pierre Verger possui uma rica colheita de fotos peruanas, da qual se poderia publicar dois ou três volumes a mais. Um deles sobre a arquitetura e um outro sobre os aspectos claramente etnográficos no qual seria mostrado a vida dos indígenas, o aspecto do seu habitat, seus modos de trabalho e de produção, etc.⁴⁶

Existe ainda um outro livro publicado em 1950 por Verger: *Indians of Peru*, com textos de Valcárcel. Depois de 18 meses de trabalho para o Museu, ocorreu um desentendimento entre Valcárcel (diretor do Museu) e o Ministério da Instrução Pública e o Museu ficou sem verba para pagar Verger.

Nesta época de sua moradia no Peru, Verger que havia marcado de se matar em 1942, não leva adiante o plano.

Figura 25. Peru, 1942-1946

Figura 26. Peru, 1942-1946

Figura 27. Peru, 1942-1946

Como estava sem trabalho consegue, através de uma amigo chamado John Goriani, um contrato com a *Rubber Development Corporation* (órgão dos EUA que extraia borracha na região amazônica do Peru) para produzir fotografias sobre a dificuldade de sua extração. Em seguida consegue um outro contrato com a *Cerro de Pasco Copper Corporation* (extração de minério de ferro) para fotos publicitárias.

Antes de sair do Peru, revê Roger Caillois, Emmanuel de Sieyès (amigos de Victoria Ocampo) e Alfred Métraux. Segue então para a Bolívia em 1946 onde já havia

⁴⁶ More, citado em LE BOULER, op. cit., pág. 144.

estado em 1939 e em 1942. De suas imagens tiradas no Peru e na Bolívia, vinte foram publicadas em 1948 na revista *Occident* e em um artigo de Harold J. Kaplan.

Figura 28. Peru, 1942-1946

Figura 29. Peru, 1942-1946

Figura 30. Peru, 1942-1946

Em 1946, seis fotografias de Verger ilustram *La France dans le monde: la Communauté française* de Mariel Delamarre, com imagens de Gao.

Verger segue então para o Brasil e chega em 13 de Abril de 1946, em Corumbá.

Os primeiros anos de Brasil

De Corumbá, Verger segue para São Paulo onde encontra Roger Bastide que estava no Brasil desde 1938 como professor da USP.

*Ele me falou calorosamente da sua recente viagem à Bahia e me deu alguns nomes de pessoas para que eu fosse cumprimentá-las da sua parte. Ele foi o primeiro a me apontar a importância da influência africana na Bahia, da qual eu já tinha uma idéia, por ter lido uma tradução para o francês do romance Jubiabá, de Jorge Amado.*⁴⁷

Em São Paulo Verger fica somente por um dia e segue para o Rio de Janeiro, onde permanece por 3 meses. No Rio encontra-se com Vera Pacheco Jordão (esposa de José Olympio) que era amiga de Alfred Métraux e esta precisava de fotografias do Peru para ilustrar uma matéria que havia proposto para a revista “O Cruzeiro”. Os editores da revista aceitaram as fotos de Verger indicadas por Vera.

⁴⁷ Verger citado em LE BOULER, op. cit., pág. 154. Segundo Le Bouler, a tradução do livro de Jorge Amado (originalmente publicado em 1935) foi feita em 1938 (por Michel Berveiller e Pierre Hourcade) pela Gallimard com o nome de *Bahia de tous les saints*.

Na equipe da “O Cruzeiro” do Rio de Janeiro, também trabalhava outro fotógrafo francês, Jean Manzon. Assis Chateaubriand, que era então dono dos Diários Associados, já sabendo dos planos de Verger de ir para a Bahia, contrata-o e o envia para a sucursal baiana, então dirigida por Odorico Tavares. Este contrato (8/7/46) possibilitou a residência de Verger no Brasil de forma legal.

Nóbrega e Echeverria fornecem os seguintes dados sobre os trabalhos de Verger para a revista:

Verger fez inúmeras reportagens durante os anos de contrato com os Diários Associados, mas nem todas foram publicadas. Destas temos os seguintes dados (incluindo A Cigarra, O Cruzeiro e O Cruzeiro edição Internacional (...): 60 matérias ilustradas com 807 fotos de Verger, 19 delas em cores, com 32 parceiros diferentes, sendo o mais assíduo deles, Odorico Tavares (27), mas também Gilberto Freyre (5), sobre os “brasileiros” da África e Vera Pacheco Jordão (4) sobre o Peru.⁴⁸

No Rio de Janeiro Verger hospeda-se em uma pensão em Copacabana onde morava Marcel Gautherot, antigo amigo de Paris, que além de fotógrafo era também arquiteto. Foi também no Rio que conheceu Carybé, o qual trabalhava no jornal A Tribuna de Imprensa.

Pierre Verger trabalhou como fotógrafo para a revista O Cruzeiro no período de 1946 até 1951. Ali ele produzia imagens para matérias de forma regular, mas também continuou a ilustrar reportagens de forma esporádica até 1958. Suas fotografias ilustravam os textos produzidos, em sua maioria, por Odorico Tavares. Alguns outros escritores também tiveram seus artigos ilustrados por Verger como Vera Pacheco Jordão e Gilberto Freyre. O fotógrafo trabalhou, por um período curto em 1949, para A Cigarra Magazine, quando publicou fotos em texto de Bastide sobre Joãozinho da Gomea, pai de santo local.

Desde os primeiros anos da estadia de Verger em Salvador estabelece amizade com Carybé e Jorge Amado e este trio publicará trabalhos, como por exemplo, Retratos da Bahia. Além destes, Mário Cravo e Dorival Caymmi também pertencem ao seu grupo de amigos.

Jorge Amado cita o nome de Verger em alguns de seus livros como Dona Flor e Seus Dois Maridos, O Sumiço da Santa: uma História de Feitiçaria, Teresa Batista,

⁴⁸ Verger, por outro lado, conta que fez por volta de 80 reportagens.

Navegação de Cabotagem: apontamentos para o livro de memórias que não escreverei e A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água. Carybé ilustrou livros de Verger como Orixás e Lendas Africanas dos Orixás, e também de Bastide, como *Images du Nordeste Mystique en Noir et Blanc*.

Segundo Nóbrega e Echeverria, os primeiros amigos Verger encontrou entre “os homens da estiva, pescadores, saveiristas, carregadores da rampa do antigo Mercado Modelo.”

As reportagens que Verger fazia para a revista “O Cruzeiro” ainda lhe renderam a publicação de dois álbuns: *Brésil* (publicado em Paris por Paul Hartmann em dezembro de 1950) e *Bahia de tous les poètes* (publicado em 1955 em Laussane, pela *Guilde du Livre*). *Brésil* (217 fotografias) foi realizado com dois outros fotógrafos: Marcel Gautherot e Antoine Bon. O livro foi publicado em francês, espanhol e uma edição em três línguas: inglês, francês e espanhol. Neste álbum, 164 imagens são da Bahia e destas 55 são de Verger.

Segundo Le Bouler é somente a partir de 1953 que Verger ao lado de suas atividade como fotógrafo começa a publicar trabalhos na área de etnologia e história. É quando sua atenção começa a se voltar para o tema das questões que envolviam a África e a Bahia já em 1946:

*Eu me deixei tomar completamente pela questão dos cultos e tradições africanas na Bahia. É como se eu estivesse enfeitado e dedico-me quase que exclusivamente a isto desde o meu retorno. Acumulo as fichas e recolhi uma boa lista de nomes de orixás e voduns, seus parentescos, os cantos, as lendas, cultos dos mortos, adivinhação, vocabulários, com que me orientar na África caso minha viagem se realize.*⁴⁹

Para O Cruzeiro, Verger não fez reportagens somente na Bahia, mas também em Belém, São Luís do Maranhão, Garanhuns e Recife, onde permaneceu por cinco meses.

⁴⁹ Verger citado em LE BOULER, op. cit., pág. 162.

Figura 31. São Luís, Maranhão

Figura 32. São Luís, Maranhão

Figura 33. Pernambuco

Durante sua viagem para o Recife, Pierre Verger envia para Théodore Monod – que na época era diretor do *Institut Français d'Afrique Noire* (IFAN) – algumas das imagens e notas sobre o culto nos xangôs do Recife demonstrando as influências da África no Brasil. Monod concede-lhe uma bolsa por um período de 1 ano na *École Française d'Afrique* (EFA) para onde vai em 1948.

Em 1947, em São Luiz do Maranhão, tomou contato com o culto de vodú realizado na Casa das Minas com Mãe Andresa, visitando também um culto parecido com os da Bahia na Casa dos Nagôs, com Rosalina Rodrigues.

Continuando sua amizade com Alfred Métraux, Verger parte em 1948, para ir com seu amigo para Paramaribo (Guiana Holandesa). A viagem tinha como objetivo o estudo dos *djucas*, descendentes de escravos de origem *ashanti*. Logo depois Verger viaja novamente para se encontrar com Métraux no Haiti, a fim de estudar as origens do vodú e suas ligações com o Daomé. As fotos produzidas no Haiti sairão depois em diversas obras e artigos, entre eles um de Métraux e outro de Leiris.

Leiris chegou ao Haiti logo depois da partida de Verger e Métraux viajou então pelo Haiti com Leiris, Yvonne Oddon, Jeanne Sylvain Berrouet e Martin.

Segundo Le Boulter, Métraux escreve para Verger em 1949: “*Leiris continua triste por não tê-lo encontrado. Ele qualifica o Haiti como sendo a pátria dos seus sonhos e assegura, com a sinceridade que o caracteriza, que esta viagem aqui é a mais bela que ele já realizou*”

Figura 34. Haiti, 1948

Figura 35. Haiti, 1948

Figura 36. Haiti, 1948

No final de 1948 Verger parte para Dacar para encontrar Monod e dali seguiu para o Daomé, onde encontra os documentos sobre tráfico clandestino de escravos, os quais se tornaram a base de seus estudos por 17 anos e que se transformou em sua tese de doutorado defendida na Sorbonne. Dando seguimento à sua pesquisa na África, Monod lhe concede uma nova bolsa em 1949.

É Pierre Verger quem, deslocando-se continuamente entre a cidade de Salvador (Bahia) e a antiga Costa dos Escravos (Togo, Daomé, Nigéria), funda por fim, o método comparativo baseado em uma dupla pesquisa de campo, pegando cada traço mítico ou ritual, um após o outro; o livro que nos dá os resultados desta confrontação é ilustrado com admiráveis fotografias em espelho, se ousar dizer, da mesma cerimônia, por exemplo, figurando tal qual ela é interpretada na África ou tal qual é celebrada no Brasil, em duas páginas, face a face. Esta obra devia ter o efeito de uma bomba, pois os especialistas brasileiros tendiam cada vez mais a insistir no aspecto “aculturação”, “sincretismo”, “mudança” (o candomblé tornava-se assim, mais brasileiro que africano). Verger demonstrava de maneira irrefutável que a religião afro-brasileira continuava sendo, ao contrário, a religião afro-africana, com uma extraordinária fidelidade que se estendia até os menores detalhes do ritual, da sua seqüência como da sua duração no tempo; até mesmo às manipulações, aqui e lá, do sagrado vivido e do sagrado falado.⁵⁰

Segundo conta ainda Le Boulter, o próprio Bastide diz que o maior interesse de Verger era a “comparação entre a África e a Bahia, para que se sobressaia a fidelidade africana dos negros baianos”.

Verger volta para o Brasil e vai para o Maranhão e depois para a Bahia. Em 1949 segue para Dacar para estudar os cultos africanos praticados no “Novo Mundo”.

⁵⁰ Bastide citado em LE BOULTER, op. cit., págs. 181, 182.

*Se fiz trabalhos sobre eles foi porque eu tive a sorte de receber bolsas de estudos para ir oficialmente fazer um trabalho de pesquisa sobre a origem dos cultos africanos transportados para o Brasil, mas este não era o meu objetivo real. Eu não pensava no lado científico quando aceitei.*⁵¹

Nesta viagem Verger percebeu uma nova questão para ser trabalhada em suas fotografias: a influência brasileira nas regiões do Daomé e Nigéria, que se estabeleceu com a volta, para o local, dos escravos libertos.

Desta bolsa concedida pelo IFAN, Verger pensou que deveria entregar somente fotografias, mas pressionado por Monod, o fotógrafo viu-se obrigado a escrever sobre tudo o que havia presenciado no local. Ele publicou seu primeiro trabalho sobre o tema, *Dieux d'Afrique* em 1954, pela editora por Paul Hartmann (com 160 fotografias), e um outro na coleção Memória nº 51 do IFAN publicado em 1957, *Notes sur le culte des orisa et vodun à Bahia, la baie de tous les Saints, au Brésil, et à l'ancienne Côte des Esclaves* (com 159 fotografias). Estes livros foram traduzidos em 1981, com atualizações, com o nome de *Orixás-Deuses iorubás na África e no Novo Mundo*.

Em 1950 Monod encarrega Verger de organizar uma publicação do IFAN intitulada *Les Afro-Américains*. Verger era o coordenador e deveria também fazer a ilustração e publicar seu próprio texto. A coletânea sai somente em 1953, com dois textos e fotos de Verger. É quando começa também o projeto de *Diex d'Afrique*.

Em 1952 vai ao Congo Belga a pedido de Paul Hartmann para ilustrar um livro que ele pretendia publicar sobre o Congo. *Congo Belge et Ruanda-Urundi* é publicado em 1952 com um total de 222 fotos das quais 192 de Verger. Mais tarde algumas de suas fotos foram publicadas em um livro de Denise Paulme e Jacques Brosse (*Parures africaines*, 1956). Segundo Le Boulter, Verger foi para o Congo sem muito entusiasmo.

Em 1952 consegue nova bolsa do IFAN para ir ao Daomé. Nesta viagem descobre os documentos do Alfaiate que foi o ponto de partida para sua tese defendida na Sorbonne anos mais tarde. Em 1953 Verger realiza a sua iniciação como babalaô na África.

Como podemos constatar, foi a partir das bolsas que recebeu do IFAN que Pierre Verger começou a centralizar seu tema de trabalho nas questões que envolviam os negros da diáspora, principalmente sobre a religião e as múltiplas influências entre

⁵¹ Verger citado em LE BOULTER, op. cit.

África (Benin e Nigéria) e Brasil (Bahia). Verger já havia estado na África em 1935, mas desta viagem não publicou nenhum livro. Então foi da África que conheceu nas Américas que Verger passou a escrever.

Na Bahia e na África, o seu envolvimento com estas questões lhe rendeu cargos dentro do candomblé e sua iniciação como babalaô. Foi nesta iniciação que recebeu o nome de Fatumbi, o qual significa: aquele que renasceu pela graça de Ifá, orixá da adivinhação.

E fiz minha iniciação não para “olhar” (para dizer o futuro, ou dar consultas às pessoas), mas porque isso me dava acesso ao conhecimento dos babalaôs, que são a gente que transmite oralmente todos os conhecimentos iorubás. Babalaô quer dizer “o pai do segredo” (é a gente que sabe das coisas). Era esse lado que me interessava porque eu teria não só o direito de aprender as coisas como o dever de aprendê-las. Então era uma posição toda diferente da do antropólogo que entra lá como analista, com questões mais ou menos idiotas, que não tem significado para as pessoas do lugar, às vezes nunca pensaram daquele ponto de vista, e ele, então, recebe uma resposta qualquer. Todas as pesquisas que fiz foi sem fazer pergunta nenhuma, só recolhendo as coisas que as pessoas julgavam importantes e que diziam respeito ao corpo de conhecimentos dos babalaôs. (Leia, ano X, nº 115, maio de 1988)

Considerações Finais

Entre burgueses e “infreqüentáveis”: a inserção na carreira.

Pierre Verger ao relatar seu início na carreira de fotógrafo, não o fez com riqueza de detalhes e pormenores interessantes que ajudariam na compreensão de sua trajetória no mundo das imagens. Isto se deu em suas narrativas, de maneira simples e direta, como se a sua trajetória fosse algo descolado das experiências sociais nas quais estava inserido na época. Sem esmiuçar a sua história francesa, nos acostumamos a olhar para Verger e suas fotografias a partir de sua experiência no Brasil, como se ele tivesse chegado pronto para iniciar a carreira em terras nacionais.

Verger colaborou para essa imagem construída mediante a escritura de suas memórias no livro 50 anos de fotografia, onde ele não relata informações importantes para a compreensão dos nexos que dão sentido, lastro e os caminhos da construção de sua trajetória de inserção no campo das imagens. Alguns dados que são fornecidos permaneceram durante todo este tempo sendo apenas informações sem uma análise contextualizada.

Mas um longo caminho havia sido percorrido antes do Brasil. Pierre Verger iniciou em Paris, cidade de tradição no que se refere à ligação com as imagens, e sua atuação consta na História da Fotografia escrita pelos franceses. Ou seja, Verger faz parte da constituição de um campo da fotografia na França, no período entre-guerras, momento em que o mercado estava fortemente em expansão.

A massiva divulgação da imagem fotográfica, principalmente depois de 1930, acabou por acarretar inconfundíveis alterações no modo de ver e perceber o mundo assim como na maneira de transmitir informações e idéias.

Estes processos colocaram em jogo as tradicionais atuações estabelecidas e estruturadas na área. Em consequência, houve uma reformulação em relação aos profissionais de várias categorias que já atuavam no mercado e que tiveram que se adaptar às mudanças e a entrada de novos profissionais.

Pierre Verger entrou para o mercado da fotografia trilhando caminhos entre os destinos programados pela família, os trágicos acontecimentos que o afetaram e a ligação com o grupo dos “infreqüentáveis” (e as conseqüentes exigências do mercado).

Verger cresceu em uma família voltada para o mundo dos negócios. Tudo que estava em jogo para se alcançar sucesso nesta área era levado em conta pela família, a

qual deveria administrar as regras e etiquetas sociais de pertencimento de classe e assim garantir através dos arranjos, dos contatos e dos privilégios, o bom andamento da empresa e do status social, um dependendo e contribuindo para o outro.

A oposição aos moldes de sua família representante da classe burguesa ocasionou a divisão da vida de Pierre Verger em dois períodos, conforme seus depoimentos, determinantes e antagônicos.

O primeiro deles correspondia à fase em que estava atrelado às regras de convivência social impostas por sua família e sua educação. Durante algum tempo, Verger enquadrou-se nos moldes de sua família, mas devido a sua incompatibilidade, algumas demonstrações da falta de adaptação às regras foram aparecendo no decorrer de sua trajetória, como por exemplo, a sua expulsão de dois colégios. A expulsão da escola e a conseqüente falta de diploma certamente restringiram as possibilidades de inserção no mundo do trabalho programada para a área da engenharia; a falência dos negócios do pai inviabilizou sua posição de herdeiro-proprietário e a perda da família comprometeu os trâmites de arranjos profissionais diretamente executados pelas mãos do clã Verger. A impossibilidade do ingresso na Universidade pela falta do *baccalauréat*, realmente representava uma ruptura com a burguesia na época, pois como pudemos notar este diploma se tornou, com o passar do tempo, uma marca de gênero (só para meninos) e de status social (para os que podiam pagar). O herdeiro que iria perder sua fortuna anos mais tarde com a falência da empresa gerida então pelos tios, estava desta forma também impedindo seu futuro profissional que viria com a faculdade, uma vez que sem o *baccalauréat* não haveria acesso à universidade. Na esperança de que ele seguisse a carreira de engenheiro a família o colocou na *École Bréguet* (mas ela também era fácil de chegar até o final) de onde também foi expulso em 1919.

Mas Pierre Verger, depois da morte de seu pai, trabalhou na empresa juntamente com seus tios, assumindo sua posição de herdeiro. Depois de decretada a falência, Verger continuou a trabalhar no setor, porém com uma inserção social diferente: como representante comercial e não mais como herdeiro-proprietário da empresa. Esta foi uma forma de dar continuidade ao papel de herdeiro de seu pai, do qual seguiu, em certa medida, o ofício.

O segundo período iniciou-se oficialmente com a quebra efetiva desta relação, quando se dá a morte de sua mãe em 1932, fase em que já havia perdido todos os elementos de sua família (o pai e os dois irmãos). Esta mudança de estilo de vida

caracterizada pelo distanciamento e “liberação” do modo de vida da família, já há muito desejada, apenas foi “possível” com a perda de todos os componentes desta estrutura familiar, representantes concretos e simbólicos das amarras sociais que o deixavam extremamente insatisfeito, e com a sua entrada no grupo de amigos artistas, onde ele aprendeu a fotografar. Uma vez que não seguiria seu destino antes programado, aliado ainda a outros fatores como a intenção de um suicídio marcado para seu aniversário de 40 anos e a sua homossexualidade (que de certa maneira o tornava um “à margem”), talvez tenha feito com que ele direcionasse sua trajetória para o caminho contrário ao que deveria seguir naquele momento, que seria provavelmente o de se agregar ao restante de sua família em Paris (tios, por exemplo). Muito longe disto, Verger preferiu procurar abrigo no grupo de pessoas “infreqüentáveis” (diante dos olhos da família) do círculo de amigos do artista gráfico e fotógrafo Pierre Boucher.

Neste segundo momento ele também deu continuidade ao ramo de trabalho familiar na produção de imagem, só que em parâmetros e posições novamente diferentes. Naquele momento, sem o capital cultural necessário para embarcar em uma profissão, sem dinheiro e sem a família, a fotografia em vários sentidos supriu todas as “faltas” que Pierre Verger sentia e lhe deu um meio de sustento e prestígio. Mais fácil teria sido seguir o caminho da fotografia de publicidade, mas em sua maneira de trabalhar de certa forma Verger deu continuidade às imagens de cunho documental produzidas pelos fotógrafos que trabalhavam com seu pai, como os irmãos Seeberger.

Podemos notar que mesmo com todas as tentativas de separação de sua família, de modo ambíguo, ela pareceu ser sempre a referência à qual ele se norteou, não para segui-la, mas para se distanciar. A família transformou-se, desta forma, em uma presença constante, mesmo porque, apesar do grande esforço de Verger para marcar esta sua diferença em relação à ela, torna-se difícil ignorar a influência de seu pai na direção do encaminhamento de sua profissão. No entremeio do desejo de ruptura e das tentativas concretas de mudança, uma forte continuidade com seu progenitor permaneceu visível na prática de sua vida: a produção de imagens. De alguma maneira Pierre Verger deve ter sido “contaminado” com a produção da Casa de Edição e Impressão de seu pai que trabalhava tanto com desenho como com fotografia para a elaboração do material de propaganda.

O mercado da fotografia, em franca expansão no período do entre-guerras, impôs tanto concorrências e disputas quanto também o gosto por alguns temas que

passaram a ser “fotografáveis” e, desta forma, as imagens quando não provinham dos projetos individuais, eram, com frequência, produzidas em função de alguma encomenda ou para a posterior distribuição, segundo as demandas dos clientes: imprensa, publicidade, editores de livros e moda.

Seu primeiro ensaio temático, as fotografias da Polinésia, representaram na trajetória de vida de Verger, a porta de entrada para o mundo da fotografia profissional, conseguindo seu emprego no jornal *Paris-Soir*, a publicação na revista *Arts et Métiers Graphique*, sua exposição e colaboração com *Museu do Trocadero*.

Entre o desejo de se livrar dos moldes da família burguesa, a adesão ao grupo de amigos “livres” e as exigências do mercado, Verger encontrou um caminho para firmar-se como profissional através da produção fotografia de caráter documental e humanista, 14 anos antes de sua chegada ao Brasil.

ANEXO 1

Resumo dos dados biográficos

1902 – Nasce Pierre Edouard Léopold Verger

1909 – Entra no Liceu Janson de Sailly na qual permanece até 1917

1915 – Morte do pai de Verger

1917 – Transferência para a escola Bréguet, na qual permanece até 1920

1920 – Trabalha na tipografia do pai juntamente com três tios que dirigiam os negócios

1922 – Serviço militar (18 meses)

1924 – Volta para a empresa do pai. Leva vida de burguês

1932 – Morte da mãe. Aprende a fotografar. Viaja para o Taiti

1933 – O amigo Eugène Huni, pintor suíço, vai visitar Verger no Taiti

1934 – Janeiro: retorna a Paris e Georges-Henri Rivière (vice-diretor do Museu de Etnografia do Trocadero) inclui as fotos de Verger na exposição sobre a Oceania. Começa sua relação com os amigos do Museu. Continua sua amizade com o grupo de Jacques Prever. Juntos freqüentavam o Bal Nègre da rua Blomet

Fevereiro: volta ao mundo pelo Paris-Soir

Dezembro: funda a Alliance Photo

1935 – Parte em viagem de bicicleta pela Europa: Espanha e Itália

Novembro: Viaja para Argélia, Gao e Mali para fazer fotos para a Companhia Geral de Transportes

1936 – Abril: Museu de Etnografia é fechado para reformas. Viaja para as Antilhas (Martinica, Guadalupe, São Domingos), Cuba (Havana e Santiago) e México (Vera Cruz, cidade do México, Teotihuacan, Xochimilco, Oaxaca, Tehvantepec, Taxco, Yucatan)

1937 – Verger fotografa a Exposição Universal para um livro a ser publicado pelas Arts et Métiers Graphiques. Suas fotos são selecionadas para a histórica exposição “Photography 1839”, organizada para o MOMA de Nova York

Vai para a China fotografar o conflito sino-japonês. Segue para as Filipinas (Manila, Ilha de Sitankai)

1938 – No início do ano vai para a Indochina.

Setembro: 3 dias em Paris e é mobilizado pelo exército francês para ir para Lorraine.

Outubro: é desmobilizado e o jornal Match o manda para o Vaticano para uma reportagem

1939 – Volta para o México por 4 meses (cidade do México e Coyocon). Segue para a Guatemala (Antigua, Chimaltenango, Técpam, Solola, lago Atitlán, Huehuetenango, Palim, Totonicopán e Santo Tomás de Chichicastenango). Segue para o Equador.

Junho: chega a Quito onde toma o conhecimento da guerra. Como sua mala havia sido roubada, vai de consulado em consulado em vários países da América do Sul (Peru, Bolívia, Argentina e Brasil). É do Rio de Janeiro que embarca para o Senegal.

1940 – No Senegal faz serviço de fotógrafo para o Governo Geral da África Ocidental em Dacar. Conhece Théodore Monod do IFAN.

Agosto: é desmobilizado, sai da África e chega ao Brasil. Como não consegue emprego, segue para a Argentina.

1941 – Abril: vive em Buenos Aires, trabalhando nos jornais Argentina Livre e Mundo Argentino.

Dezembro: segue para a Bolívia

1942 – Junho: atravessa a Bolívia e em julho chega ao Peru. Trabalha como fotógrafo no Museu Nacional de Lima

1944 – Trabalho para Rubber Development Corp. e Pasço Cooper

1946 – Deixa o Peru e em abril chega em Corumbá. Em São Paulo encontra Roger Bastide que o encoraja a ir a Bahia. Passa 3 meses no Rio e consegue trabalho na revista O Cruzeiro. Em Agosto chega a Salvador.

1947 – Percorre o nordeste brasileiro (São Luís do Maranhão, Garanhuns, Belém e Recife, de onde manda carta para Monod com fotos e algumas notas sobre o culto vodu. Monod lhe oferece uma bolsa para ir para a África.

1948 – Verger vai com Métraux para Paramaribo (Guiana Holandesa) para conhecer os Djucas. Em julho encontra Métraux no Haiti, onde pretendem estudar as origens daomeanas do vodu. Em novembro encontra-se com Monod em Dacar. Do Senegal vai para o Daomé (bolsa do IFAN)

1952/53- Inicia-se em Kêto para tornar-se babalaô. Vai para a ilha de Gorée para escrever dois trabalhos: uma monografia para o IFAN e “Deuses da África” para Paul Hartmann

1957 – Vai para Cuba para fazer reportagem sobre Hemingway para O Cruzeiro. Conhece Lydia Cabreira. Encontram Métraux. Segue para o México, Cuba (6 meses), Dacar (3 meses), Nigéria (3 meses), Daomé (6 meses)

1962 – Entra para o CNRS e nove meses mais tarde é nomeado diretor de pesquisas

1966 – Defende a tese na Sorbonne, recebe título de doutor

1968 – Transforma o antigo forte português de Ouidah em museu da diáspora e das influências brasileiras nos países do Golfo da Guiné

1977 – Verger é convidado para dar aulas na Universidade de Ifé como professor visitante (3 anos)

1979 – Volta para a Bahia e a Universidade Federal lhe outorga o título de professor honorário

1993 – Viagem a França para colóquio sobre Roger Bastide. Viagem ao Benin para congresso em Ouidah

Anexo 3

- 1- Bella Verger Devries (irmã do pai de Pierre Verger)
- 2- **Leon Verger (irmão mais novo do pai)**
- 3- Suzana Henet Verger (esposa de Leon)
- 4- Léopold Verger (pai de Verger)
- 5- **Hermann Verger (irmão mais velho do pai)**
- 6- Yvonne Denève (?) (primeira filha de Leopold Denève e Celine Verger Denève)
- 7- Suzanne Denève (segunda filha de Leopold Denève e Celine Verger Denève)
- 8- Léopold Denève (cunhado de Léopold Verger, casado com Celine)
- 9- Jeane Henet Duchatchet (irmã de Suzana Henet Verger)
- 10- Edmond Denève (marido de Bella Verger)
- 11- Malvana (?) Verger (irmã de Léopold Verger)
- 12- Celine Verger Denève (irmã de Léopold Verger, casada com Leopold Denève)
- 13- Anna Verger (irmã mais velha de Léopold Verger)
- 14- Marie Sammuel Verger (mãe de Pierre Verger)
- 15- Sarah Sammuel Verger (irmã mais velha da mãe de Pierre Verger casada com Hermann)
- 16- Berth Denève (terceira filha de Leopold Denève e Celine Verger Denève)
- 17- Jeanne Denève (quarta filha de Leopold Denève e Celine Verger Denève)

Quadrados coloridos com a mesma cor representam os irmãos

Círculos coloridos com a mesma cor representam os casados

Representam os membros de uma mesma família nuclear (pais e filhas)

Anexo 5

Lista de algumas fotografas atuantes no período estudado

Berenice Abbot, 1898-1992, americana
Laure Albin Guillot, 1879-1962, francesa
Denise Bellon, 1902, francesa
Ilse Bing, 1899, alemã
Marianne Breslauer, 1909, alemã
Claude Cahun, 1894-1954, francesa
Yvonne Chevalier, 1899-1982, francesa
Nora Dumas, 1890-1979, húngara
Gertrude Fehr, 1895-1996, alemã
Gisele Freund, 1912, alemã
Florence Henri, 1893-1982, americana
Germaine Krull, 1897, alemã
Ergy Landau, 1896-1967, húngara
Juliette Lasserre, 1907, suíça
Thérèse Le Prat, 1895-1966, francesa
Dora Maar, 1907-1997, francesa
Madame D'Ora, 1881-1963, austríaca
Gerda Taro, 1910-1937, alemã
Ylla, 1911-1955, austríaca

Lista de alguns fotógrafos atuantes no período estudado

Pierre Adam, 1894, francês
Eugène Atget, 1857-1927, francês
Hans Bellmer, 1902-1975,
Erwin Blumenfeld, 1897-1969, alemão
Jacques-André Boiffard, 1902-1961, francês
Pierre Boucher, 1908, francês
Brassai, 1905-1984, húngaro
Louis Caillod, 1894-1963, francês
Robert Capa, 1913-1954, húngaro
Henri Cartier-Bresson, 1908, francês
Chim, 1911-1956, polonês
Rémy Duval, 1907-1984, francês
Emeric Féher, 1904-1966, húngaro
Raoul Hausmann, 1886-1971, austríaco
André Kertész, 1894-1985, húngaro
Eli Lotar, 1905-1969, francês
Man Ray, 1890-1976, americano
Jean Moral, 1906, francês
André Papillon, 1910-1986, francês
Roger Parry, 1905-1977, francês
Carlo Rim, 1902-1987, francês

Maurice Tabard, 1897-1984, francês
André Steiner, 1901-1978, húngaro
Raul Ubac, 1910-1985, belga
André Vigneau, 1892-1968, francês
René Zuber, 1902-1979, francês

Anexo 3

Livros publicados

- VERGER, Pierre, 1935, *En Espanha*, Paris: Paul Hartmann.
- _____ 1936, *Italie, des Alpes à Sienne*, Paris: Paul Hartmann.
- _____ 1937, *South Sea Islands*, Londres: Condon Routledge & Sons.
- _____ 1938, *Au Mexique*: Paul Hartmann
- _____ 1945, *Fietas e Danzas en el Cuzco y en los Andes*, Buenos Aires: Editorial Sudamerica.
- _____ 1950, *Incas of Peru*, Chicago: Pochahontas Press.
- _____ 1951, *Brésil*, Paris: Paul Hartmann.
- _____ 1952, *Congo Belge*, by d'Ydewalle, Paris: Paul Hartman.
- _____ 1953, *L'influence de Brésil au golfe de Bénin – Mémoire Mémoire 27 do Institut Français pour l'Afrique Noir – IFAN*, Dakar.
- _____ 1953, *Le japon, entre la tradition et l'avenir – by Georges Duhamel – Paris: Mercure de France*.
- _____ 1954, *Dieux d'Afrique*, Paris: Paul Hartman.
- _____ 1955, *Bahia de Tous les Poètes* – Lausanne: Guilde de Livre.
- _____ 1955, Première cérémonie d'initiation au culte des Orishá Nago à bahia , Brésil in *Revista do Museu Paulista*, vol. IX, São Paulo.
- _____ 1956, *Indiens pas morts*, Delpire, Paris: Editions Hoa Qui.
- _____ 1957, *Haïti, la terre, les hommes et les dieux* – Editions Baconnerie.
- _____ 1959, *Cuba*, Paris: Paul Hartman.
- _____ 1957, *Notes sur le culte des orishá et vodoun à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves* , Memória nº 51 do IFAN, Dakar.
- _____ 1980, *Retratos da Bahia 1946-1952*, Salvador 1980/ 2ª edição 1990: Editora Corrupio.

- _____ 1981, *Orixás, Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo* – Salvador: Editora Corrupio, 5ª edição 1997.
- _____ 1982, *Oxóssi, o Caçador* – ilustrado por Éneas Guerra, Salvador: Editora Corrupio.
- _____ 1982, *50 Anos de Fotografia*, Salvador: Editora Corrupio.
- _____ 1985, *Lendas Africanas dos Orixás*, ilustrado por Carybé, Salvador 1985/ 4ª edição 1997: Editora Corrupio.
- _____ 1987, *Fluxo e Refluxo do tráfico de Escravos entre o Golfo de Benin e a Baía de Todos os Santos*, Salvador: Editora Corrupio.
- _____ 1989, *Centro Histórico de Salvador*, Salvador: Editora Corrupio.
- _____ 1989, *Pierre Verger, photographies, Paris: Éditions du Desastre.*
- _____ 1992, *Pierre Verger*, Coleção Ponto de Vista, São Paulo: Editora Corrupio.
- _____ 1992, *Os Libertos, Sete Caminhos na Liberdade de Escravos da Bahia do Séc. XIX*, Salvador: Editora Corrupio.
- _____ 1992, *Artigos*, Tomo I: “Ìyàmi Òsòròngà, Minha Mãe a Feiticeira”; “Os mercados nagôs”; “As mulheres e o Candomblé da Bahia”, São Paulo: Editora Corrupio.
- _____ 1993, *Le Messenger – Photographies 1932 – 1962*, Paris: Revue Noire.
Le pied à l'étrier, correspondance d'Alfred Métraux et Pierre Verger de 1946 à 1963, textes réunis par Jean-Pierre Le Boulter, Editions Michel Place, Paris – 1994
- _____ 1995, *Ewé, o uso das plantas na sociedade iorubá*, São Paulo: Companhia das Letras/Odebrecht.
- Un roi africain et as musique de cour, chants et danses du palai à Porto-Novo sous le règne de Gbèta (1948-1976) – *Gilbert Rouget, avec 20 photographies de Pierre Verger, Editions de CNRS, Paris - 1996*

Anexo 2 - Publicações de Pierre Verger

Ano	Título	Autor	Origem da publicação	Editora	Introdução/Prefácio /Notas	Tipo	Característica
1935	En Espagne		Paris	Paul Hartmann		fotos	coletivo
1936	Italie		Paris	Paul Hartmann		fotos	coletivo
1936	Rome. La campagne romaine et l'Ombrie		Paris	Paul Hartmann		fotos	coletivo
1937	South Seas Islands	P. Verger	Londres	Routledge	R. Burnett	fotos	individual
1938	Mexique	P. Verger	Paris	Paul Hartmann	Jacques Soustelle	fotos	individual
1945	Fiestas y dansas en el Cuzco y los Andes	P. Verger	Buenos Aires	Editorial Sudamericana	Luiz Valcarcel	fotos	individual
1950	Indians of Peru	P. Verger	Chicago	Pocahontas Press	Luiz Valcarcel	fotos	individual
1951	Brésil		Paris	Paul Hartmann	Alceu Amoroso Lima	fotos	coletivo (Antoine Bom, Marcel Gautherot)
1951	Viet Nam		Paris	Éditions Hoa Quy	Paul Lévy	fotos	coletivo
1952	Congo Belga	P. Verger	Paris	Paul Hartmann	Charles d'Ydewalle	fotos	individual
1953	Le Japon, entre la tradition et l'avenir	Georges Duhamel	Paris	Mercure de France		fotos texto	Coletivo para as fotos (Wener Bishof e Gilles Boisrobert)
1954	Dieux d'Afrique	P. Verger	Paris	Paul Hartmann	T. Monod/Roger Bastide	fotos texto	individual
1955	Bahia de tous les poètes	P. Verger	Lausanne	La Guilde du Livre	A. Frigout	?	individual
1956	Indiens pas morts		Paris	R. Delpire	texto:Georges Arnaud	fotos texto	Coletivo para as fotos (Werner Bishof e Robert Frank)
1957	Notes sur le culte des Orisha et Vodun	P. Verger	Dacar	IFAN	T. Monod	fotos texto	individual

Ano	Título	Autor	Origem da publicação	Editores	Introdução/Prefácio /Notas	Tipo	Característica
1957	L'érotisme	Georges Bataille	Paris	Les éditions de minut		fotos texto	Coletivo para as fotos
1957	Haïti, la terre, les hommes et les dieux	Alfred Métraux	Neuchatel	Édition La Baconnière		fotos texto	
1958	La sociedade secreta Abakuá	Lídia Cabrera	Havana	Ediciones C. R.		foto texto	
1959	Cuba	P. Verger	Paris	Paul Hartmann	Lydia Cabrera	fotos	individual
1961	Les larmes d'Éros	Georges Bataille	Paris	Pauvert		fotos texto	Coletivo para as fotos
1966	Le Fort St. Jean Baptiste d' Ajuda, 1721 – 1961	P. Verger	Porto Novo	Mémoire de l'IRAD			individual
1968	Flux et Reflux.....tese de doutorado *	P. Verger	Paris	Mouton		fotos texto	individual
1976	Tese em inglês	P. Verger	Ibadan	Ibadan University Press		fotos texto	individual
1980	Retratos da Bahia	P. Verger	Salvador	Corrupio	Jorge Amado	fotos	individual
1981	Oxossi, o caçador	P. Verger	Salvador	Corrupio			individual + ilustrações de Enéas Sampaio
1981	Orixás, os deuses na África e no Novo Mundo	P. Verger	Salvador	Corrupio		fotos texto	individual
1981	Lendas dos Orixás	P. Verger	Salvador	Corrupio			individual + ilustração de Enéas Sampaio
1981	Tradução de Lendas dos Orixás (Légendes des Orichas)	P. Verger	Salvador	Corrupio			Individual + ilustração de Enéas Sampaio

Ano	Título	Autor	Origem da publicação	Editora	Introdução/Prefácio /Notas	Tipo	Característica
1981	Notícias da Bahia – 1850	P. Verger	Salvador	Corrupio		texto	individual
1982	50 anos de fotografia	P. Verger	Salvador	Corrupio		fotos texto	individual
1985	Lendas africanas dos Orixas	P. Verger e Carybé	Salvador	Corrupio		dese nhos e texto	individual para texto e para ilustrações (Carybé)
1985	Da senzala ao sobrado...	Mariano Carneiro da Cunha	São Paulo	Nobel/USP		fotos texto	individual para texto e fotos
1987	Tradução da tese	P. Verger	Salvador	Corrupio		fotos texto	individual
1988	Alliance Photo. Agence Photographique 1934-1940 (catálogo de exposição)	BHVP	Paris	BHVP	Marie de T./Tomas Michel Gunthert	fotos texto	coletivo
1989	Centro Histórico de Salvador	P. Verger	Salvador	Corrupio			individual
1992	Artigos	P. Verger	Salvador	Corrupio			individual
1992	Os libertos. Sete caminhos na liberdade de escravos...	P. Verger	Salvador	Corrupio			individual
1992	Ponto de vista	P. Verger	Salvador	Corrupio			individual
1993	Le messenger. Photographies 1932-1962	P. Verger	Paris	Éditions Revue Noire		fotos	individual
1993	Le pied à l'étrier – correspondance....	J. P. Le Boulter (org)	Paris	Jean-Michel Place		fotos texto	coletivo
1994	A hidden view	A.Hopkinson	Londres	Frontline/Brazilian Contemporary Arts			

Ano	Título	Autor	Origem da publicação	Editora	Introdução/Prefácio /Notas	Tipo	Característica
1994	Dictionnaire Mondial de la Photographie....	?	Paris	Larousse			
1995	Découverts – photographies 1936. La Guadeloup...	P. Verger		Musée Municipal Saint-John Perse			individual
1995	Ewé	P. Verger	São Paulo	Cia das Letras		texto	individual
1996	Pierre Verger. Bahia África Bahia		São Paulo	Edições Pinacoteca			individual
1997	Tradução de Ewé (francês)	P. Verger	Paris	Maisonneuve & Larose		texto	individual
2000	La Martinique de Pierre Verger. 1933 – 1936		Fort-de-France	Archives Départementales da la Martinique			
2000	Mãe Senhora. Saudade e memória		Salvador	Corrupio			

Anexo 4 - Tabela de prêmios

[illegible]

Anexo 5

Tabela de fotógrafos da Alliance Photo

Nome	Nascim.	Local	Formação	Trabalho	Profissão pai	Profissão mãe	Grupo de formação	Grupo de amigos	Viagens	Coment.
Pierre Boucher	1908 - 2000	Paris	École des Arts Appliqués à l'industrie (1922- 25)	Draeger (1926) Printemps desenhista (1926-27) Tolmer (1927) Service fotogr. l'armée de l'air (1928-30) aprende a fotografar Debernay-Peignot (1932) Studio Zuber Printel Aliance Photo ADEP Multiphot			Roger Parry; Fabien Loris, Pontabry, Le Houerf	Georges Pomières, Simone Dodibert (Dody), Edouard Caen, Georges-Henry Adam, Agnès Capri, Maurice Baquet, Pierre Verger, René Zuber, Maurice Tabard Clara Malraux André Malraux (?) Fabien Loris	Espanha Marroco Egito (1934)	Rolleiflex

Nome	Nascimento	Local	Formação	Trabalho	Profissão pai	Profissão mãe	Grupo de formação	Grupo de amigos	Viagens	Coment.
Emeric Féher	1904 - 1966	Beçej Hung. Iogusl		Peugeot e Citroën (1926-30) tourneur Deberny- Peignot (1930-33) éclairagist e Studio Zuber (1933-36) opérateur Alliance Photo (1933-39) ADEP (1940-50) Fotógrafo independ.						Chega a Paris em 1926 Participou da Expo MOMA

Nome	Nascimento	Local	Formação	Trabalho	Profissão pai	Profissão mãe	Grupo de formação	Grupo de amigos	Viagens	Coment.
René Zuber	1902-1979	FR	École centrale des arts et manufactu (19??-24) Académie des arts graphiques et des métiers du livre Leipzig (1927)	Imprimerie Borel (Berlim 1927) Illustration (1928-?) Damour (1929-32) aprende fotografar Studio Zuber (1932) Alliance Photo (1934-39)	Papetier renomado com sólida tradição			Ergy Landau	Grécia, Síria (1934)	Faz filmes document Rolleiflex Estuda técnicas de reprodução e de impressão Participa da Film und Foto (FIFO) em Stuttgart Expo AEAR

Nome	Nascim.	Local	Formação	Trabalho	Profissão pai	Profissão mãe	Grupo de Firmação	Grupo de amigos	Viagens	Coment.
Denise (Hulmann) Bellon	1902-1999	Paris (França)	Psicologia Sourbonne (1920?)	Match (1939)			Sylvie Bataille		<p>África Ocidental ?</p> <p>Albânia, Bulgária, Grécia, Ioguslândia (1934)</p> <p>Holanda, Itália (1935)</p> <p>Marrocos (1936)</p> <p>Estonie</p> <p>Finlândia (1939)</p> <p>Espanha (1934, 1935, 1936, 1952)</p> <p>Tunisie (1947 e 1960)</p>	<p>Ligada ao grupo dos surrealistas</p> <p>Era judia e burguesa</p> <p>Expo MOMA</p> <p>Primeiro marido Jacques Bellon</p> <p>Segundo marido (1940) Armand Labin (Midi Libre)</p> <p>Rolleyflex</p>

Anexo 6

Tabela de resumo das viagens

Ano	Local	Período	Quant. fotos	Viaja com quem	Encontra quem	Tipo de viagem	Locais visitados	Publicação	Editora	Exposição
1932	Paris para Córsega 1500 km à pé	2 meses – julho e agosto	2	Pierre Boucher		Conta própria				
	Paris para URSS	outubro				Conta própria				
	Paris para Oceania – Polinésia Francesa	Dezembro de 1932 - janeiro de 1934	741	Eugène Huni		Conta própria	Taiti, Raiatea, Bora-Bora, Mangareva, Rapa-iti, Rapa-pequena, Rapanui, Rapa-grande, Ilha de Páscoa, Moorea, Rurutu, Tubuai, Rimatara	- Livro: “South Sea Island” (1937) - Algumas fotos em: -Arts et métiers graphiques -50 Anos de Fotografia -Alliance Photo - Photographies - Le Messenger - outros	G. Routledge and Sons – Londres 1937 Introd. Robert Burnett (era para ser Marc Chadourne)	Museu do Trocadero em exposição sobre a Oceania organizada por Rivière - 1934

Ano	Local	Período	Quant. fotos	Viaja com quem	Encontra quem	Tipo de viagem	Locais visitados	Publicação	Editora	Exposição
1934	Taiti para Paris	3 semanas				Conta própria	Paris			
	Paris para Volta ao Mundo para o Jornal Paris Soir	Fevereiro (10/2) – agosto (6 meses)	5850	- Marc Chadourne - Jules Sauerwein		Trabalho para o jornal	Arizona, Texas, NY, Nova Orleans, São Francisco, Yokohama, Tóquio, China, Pequim, Ilha Oshima (USA, Japão, China, Filipinas)	-Paris-Soir -Livro “Le Japon: entre la tradition et l’avenir” de Georges Duhamel, 1953 -Livro: “La Chine dans un miroir” de Claude Roy (1 foto) -cinco fotos na revista Visages du Monde (Visages humains) - Jornal Dailly Mirror (Londres) - Alliance cede fotos para os Laboratórios Farmacêuticos Longuet para textos que publica na revista Diversion		

								(n45 e 28)		
	Paris para Londres	Dezembro (21/12)	1 em Londres e mais 7 em Paris			Trabalho para o jornal	Londres	-artigos:André Savignon o Jornal Paris-Soir		Biblioteca Histórica da Cidade de Paris – 1990
Ano	Local	Período	Quant. fotos	Viaja com quem	Encontra quem	Tipo de viagem	Locais visitados	Publicação	Editora	Exposição
1935	Paris para Espanha – 3550km de bicicleta (na volta conhece A. Métraux e P. Hartmann)	Abril (?) - Maio	720			Conta própria	Port-Bou, Barcelona, Valência, Alicante, Elche, Granada, Almería, Córdoba, Sevilha, Málaga, Jerez de la Frontera	-Livro por Charléty “En Espagne” de Maurice Legendre (1935)	Paul Hartmann	
	Paris para Itália (para fazer fotos para P. Hartmann)		2146		“Procura Giono”	?	Monosque, Lago Maggiore, Ilhas Boromées (lago da Garda), Parma, Pádua, Pavia, Florença, Veneza, Siene, Verona, Bolonha, Pisa, Perugia, Assis, Roma, Orivieto, CastelGandolfo	- Livro: “Italie dès Alpes à Sienne” de Jean-Louis Vaudoyer (1936) - Livro: “Rome- la campagne romaine et l’Ombrie” de Emile Mâle	Paul Hartamann Paul Hartmann	

Ano	Local	Período	Quant. fotos	Viaja com quem	Encontra quem	Tipo de viagem	Locais visitados	Publicação	Editora	Exposição
1935	de Paris para África	11/1935 até 3/1936	?			Transporte em troca de fotos -Cia Geral Transaariana (ônibus Argélia – Niger) - Cia geral Transatlântica (Marselha-Argel) -Socid. Anônima de Transportes Tropicais dos Irmãos Estienne (Zinder –Argel via Tamanrasset e Hoggar) - M. Alfassa – tenente/governador Sudão Francês (Mali) – fotos para propaganda colonial	Gao, Kindal, Adrar dos Iforas, Vartigaxe, Timbuktu, Taudenni, Sangha, Mopti, San, Segou, Markala, Bamako (Sudão Francês), Vahiguya (Burkina Fasso, então Alto-Volta), Togo, Daomé, Niger, Dasso, Zinder, Tamanrasset, El Goléa, Argel			

Ano	Local	Período	Quant. fotos	Viaja com quem	Encontra quem	Tipo de viagem	Locais visitados	Publicação	Editora	Exposição
1936	De Paris para Londres							- Fotos da África para Daily Mirror (agosto de 1938) - mesma foto aparecerá em 1948 na revista La Qualité Française (1 fot)		
	De Paris para Antilhas Francesas					Troca de transporte por fotos pela Cia Geral Transatlântica	Martinica (Fort-de-France, Grand-Rivière), Guadalupe (Viux-z-Habitantes, Pointe-à-Pitre, Saint Pierre) Santo Domingo	- La Qualité Française n 10 Maio/Junho 1948 - Le Messenger -34 fotos das Antilhas distrib pela Alliance aos Lab. Far. Longuet p/ texto de Funck-Brentano in Diversion n32		
	Ant. - Cuba						Hav, Sant			
	De Cuba para México	10/1936-Maio/Junho 1937					Xochimilco, Oaxaca, Tehuantepec, Chichen, Itza, Uxmal (Yucatan), Taxco, Chalma, Huauchinango, Tlacomulo,	-Livro: “Au Mexique”(1938) introd. Jacques Soustelle -Livro: “Mexique” Xavier Pommeret (1964) -Alliance Photo		

Ano	Local	Período	Quant. fotos	Viaja com quem	Encontra quem	Tipo de viagem	Locais visitados	Publicação	Editora	Exposição
1937	Do México para Nova York (ônibus)									“Photographie 1839-1937” no MOMA
	De N.Y. para Paris	1 mês				Transporte por fotos		Livro: “Exposition 37 – 60 photog. De P. V.” para Arts et Métiers Graphiques		
	De Paris para China					Para Alliance Photo – conflito sino-japonês para agências de Londres e N.Y.	Xangai, Nagasaki, Nanquim			

Ano	Local	Período	Quant. fotos	Viaja com quem	Encontra quem	Tipo de viagem	Locais visitados	Publicação	Editora	Exposição
1938	Da China para Filipinas					Conta própria	Manila, Baguio, Vigan, Tagudin, Paoay, Mindanao, arquipélago Sulo, ilha Sitankai, Ilha Corregidor (Life)	-fotos na Life -Le Messenger		
	Das Filipinas para Indochina Francesa	6 meses			-Padre Cadière -Suzanne Karpelès		Tonquim, Aname, Laos e Camboja (protetorados visitados) Saigon, Hanói, Cão, Bang, Laichau, Aname, Hue, Vinh Luang Prabang, Darlac, Kontum, Angkor, Phnom Penh, Battambang (vai para várias tribos)	-artigo “O indochinês” de Georges Coedes, 1948 na La qualité Française (n especial dedicado à União Francesa) -Livro: Le epule de la jungle-hommes, betes et legendes du pays moi de Gabrielle Bertrand (12 fotos de Verger) -maio/junho 1948 La Qualité		

								Française -Dezembro 1938- 7 fotos na Voilá para artigo de François Debussy -Livro Vietnann - 1951		
	Da Indochina para Paris	21/7 – fica 3 dias e é mobilizado Enviado p/ Lorena, próximo à linha Maginot. Volta alguns dias depois quando é celado o acordo de Munique								
	De Paris para Roma	Fim de outubro- novembro				Reportagem para a revista Match sobre o vaticano e faz fotos tb para Paris- Soir				
	Roma - Paris	2 meses					Paris			

Ano	Local	Período	Quant. fotos	Viaja com quem	Encontra quem	Tipo de viagem	Locais visitados	Publicação	Editora	Exposição
1939	Paris - México	4 meses				Conta própria	Cidade do México	Fotos de Trotsky – 50 Anos de Fotg. E Le Messenger		
	México - Guatemala					Conta própria	Antigua, Chimaltenango, Solola, Lago Atitlan, Quezaltenango, Huehuetenango, Totonicopan, Chichicastenango, Puerto Barrios, Quiriga, Cristobal e Colón (Canal do Panamá)			
	Guatemala-Ecuador				Alfredo Gongotena (Quito) – poeta amigo de Henri Michaux, Max Jacob e Jules Superville -Métruax na Argentina (entre 17 e 22/12)	Conta própria	Guayaquil, Riobamba (Andes), Ambato, Quito, Otavalo	50 Anos de Fotografia		
	Ecuador-Peru, Bolívia, Argentina, Brasil e Dacar	2/3/40 – 2/8/40			Bernard Maupoil (especialista em	Guerra – ao serviço fotográfico do				

	guerra				adivinhação do Daomé), já antes amigo e conhece Théodore Monod em junho de 1940	Governo geral da África Occidental Francesa				
--	--------	--	--	--	---	---	--	--	--	--

Ano	Local	Período	Quant. fotos	Viaja com quem	Encontra quem	Tipo de viagem	Locais visitados	Publicação	Editora	Exposição
1941	Dacar-Brasil					Conta própria	Rio de Janeiro			
	Rio - Argentina	+ ou – 19/03			-Estefan Erzia -René Hubert (amigo de Gisele Freund) -Roger Caillois -Driès (pintor) -Barão Jean de Ménil		Buenos Aires	-artigos de Zulma Nunes -série de fotos sobre os mais diversos problemas para a revista El Mundo Argentino -Jornal Argentina Libre		

Ano	Local	Período	Quant. fotos	Viaja com quem	Encontra quem	Tipo de viagem	Locais visitados	Publicação	Editora	Exposição
1942	Buenos Aires-Peru	Julho 1942-início de 1946			-John Goriani -A. Métraux e Rhoda (2 esposa) -Roger Caillois - Emmanuel de Sieyès	-financiada pelo Barão -Trabalha no Museu de Lima -6 meses de contrato com a Rubber Develop. Corporation -contrato com a Cerro de Pasco Copper Corporation	Puno, Cuzco, Ayacucho, Huancayo, La Oroya, Lima, Machu-Pichu, Secuani, Urcos -região amazônica do Peru -minério de Huaron	-Fotos p/ poema de Pablo Neruda no n 9 da revista Confluences (Alturas de Machu Pichu-1946) -Livros: -Indiens pas morts (1956) -Les Incas (1962 de Métraux) -Fistas e danzas...(1945) -Indiens of Peru (1950) -Photographic recordo f Rubber Develop. Corporation, Peru, 1944 introd. S. James Taylor -mining and engineering (revista)		

Ano	Local	Período	Quant. fotos	Viaja com quem	Encontra quem	Tipo de viagem	Locais visitados	Publicação	Editora	Exposição
1946	Peru-Bolívia						Tiahuanaco, Lago Titicaca, Oruro, La Paz, Cochabamba, Potosi, Sucre, Sta Cruz de la Sierra.	-Indiens pás morts -50 anos de fotografia -revista Occident para artigo de Harold J. Kaplan -“La France dans le mond – la communauté française” de Mariel Jean-Brunhes Delamarre (6 fotos) incluindo 1 de Gao que sai em 1948 na Realités		
	Bolívia-Brasil	Chega em 13 de abril em Corumbá								

BIBLIOGRAFIA

- ADES, Dawn , **Photomontage**, London: Thames and Hudson, 1996.
- ALEXANDRIAN, Sarane, **L'art Surréaliste**, Paris: Fernand Hazan Ed., 1969.
- ALQUIÉ, Ferdinand, **Philosophie du Surréalisme**, Paris: Flammarion, 1977.
- ARGAN, Giulio Carlo, **Arte Moderna**, São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- ARHNHEIM, Rudolf, **Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora**, São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.
- ARIES, Philippe & DUBY, Georges. **História da vida privada Da Revolução Francesa a Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, vol.04.
- ASSOULINE, Pierre. **Cartier-Bresson L'oeil du siècle**. Paris:Gallimard, 2006.
- AUMONT, Jacques, **A Imagem**, Campinas: Editora Papirus, 1993.
- BARTHE, Christine & PIERR, Anne-Laure. « La photothèque du musée de l'Homme. » *Gradiva. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* 1999. Paris : jean michel place, gradhiva 25, 1999..
- BARTHES, Roland, **A Câmara Clara**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAXANDALL, Michael, **O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**, São Paulo: Editora Paz e Terra, 1991.
- BAZIN, André. **The ontology of the photographic image**. PETRUCK, Peninah R. **The camera viewed writings on twentieth-century photography**. New York: Dutton, 1979.
- BEAUMONT-MAILLET, Laure. « Cette photographie qu'on appelle humaniste », in **1945-1968. La photographie humaniste**, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2007.
- BECKER, Jean-Jaques & BERSTEIN, Serge. **Victoire et frustrations 1914-1929 Nouvelle Histoire de la France Contemporaine – 12**. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- BELLANGER, Claude,GODECHOT, Jacques, GUIRAL, Pierre & TERROU Fernand (dir).**Histoire Générale de la presse française**. Paris : Presses Universitaires de France.
- BENJAMIN, Walter. “**A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**”. LIMA, Luiz Costa, org. **Teoria da cultura de massa**. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BENJAMIN, Walter. “**Pequeña historia de la fotografía**”. **Discursos interrumpidos I**. Madrid: Taurus Ed.,1973, p.61-83 .

BERGER, John. **Modos de ver.** 3ed., Barcelona: Gustavo Gili, 1980 (Colección Comunicación Visual).

BOUQUERET, Christian, **La Nouvelle Photography em France, 1919-1939**, Paris: Poitiers, 1986.

BOUQUERET, Christian & BERTHOUD, Christophe, **Roger Parry, le météore Fabuleux**, Paris: Marval, 1995.

BOUQUERET, Christian, **Les femmes photographes**, Paris: Marval, 1998.

BOUQUERET, Christian, **Jean Moral, l'œil capteur**, Paris: Marval, 1999.

BOUQUERET, Christian, **Pierre Boucher, Photomonteur**, Paris: Marval, 2003.

BOUQUERET, Christian, **René Zuber, la nouvelle objectivité**, Paris: Marval, 2003b.

BOUQUERET, Christian. **Des années folles aux années noires. La nouvelle vision photographique en France – 1920 – 1940.** Paris : Marval, 1997.

BOURDIEU, Pierre (dir). **Un art moyen essai sur les usages sociaux de la photographie.** Paris: Les Éditions de minuit, 1965.

_____ **Meditações Pascalianas**, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____ **As Regras da Arte**, São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1996.

_____ **Razões Práticas**, Campinas: Editora Papirus, 1996.

BRETON, André, **Entretiens**, Paris, Idées/Gallimard, 1973.

_____ **Manifestos do Surrelismo**, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRUMANA, Fernando Giobellina. “Entre Tintín y Tartarín: La misión Dacar-Yibuti Em El origen de La etnografía francesa”. Revista de Antropologia- Volume 45 nº 2. São Paulo: Cromosete Gráfica e Editora.

CALTAGIRONE, Benedetto. « Le séjour em Éthiopie de la mission Dakar-Djibouti. » Gradiva. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie 1988. Paris : Jean Michel place, gradhiva 5, 1988.

CHAUÍ, Marilena, **“Janela da alma, espelho do mundo” in O Olhar**, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CHARLE, Christophe. **Histoire sociale de la France au XIXe siècle.** Paris: Éditions du Seuil, 1991.

CHARLE, Christophe. **Paris fin de siècle**. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

CHARLE, Christophe. **Le siècle de la presse (1830-1939)**. Paris: Éditions du seuil, 2004.

CHARLE, Christophe. **Les elites de la République 1880-1900**. Paris: Fayard, 2006.

CIARCIA, Gaetano. **Presqu'îles d'illusion**. Gradiva. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie 2002. Paris : jean michel place, gradhiva 32, 2002.

CLARK, T.J., **A Pintura da Vida Moderna**, São Paulo: Cia das Letras, 2004.

CLIFFORD, James, **A Experiência Etnográfica**, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

CLIFFORD, James, **A Experiência Etnográfica**, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

COLOMER, Claude. **Janson de Sailly Histoire d'un Lycée de prestige**. Paris: Editions de la Tour.

CURWEN, Harold. **Processes of graphic reproduction in printing**. London: Faber and Faber Limited.

DAUMARD, Adeline . **Os Burgueses e a Burguesia na França**. São Paulo: Martins Fonte, 1992.

DELPIRE, Robert & FRIZOT, Michel (org). **Histoire de voir Coleção Photo Poche**. Paris:Nathan, 2001, vol. 40, 41 e 42.

DELPORTE, Christian, **Les journalistes en France. naissance 1880-1950, et construction d'une profession**, Paris : Seuil, 1999.

DELPORTE, Christian . **Les journalists en France 1880-1950 Naissance et construction d'une profession**. Paris: Éditions du seuil, 1999.

DENOYELLE, Françoise. **La lumière de Paris les usages de la photographie 1919-1939**. Paris: L'Harmattan, 1997.

DIAS, Nélia. **Le Musée d'Ethnographie du trocadéro (1878-1908)**. Paris :Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.

DIAS, Nélia. « Images et savoir anthropologique au XIXe siècle. » GRADHIVA. **Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie 1997**. Paris : jean michel place, gradhiva 22, 1997.

DOMINIQUE, Borne & DUBIEF, Henri. **La crise des années 30 1929-1938 Nouvelle Histoire de la France Contemporaine – 13**. Paris: Éditions du Seuil, 1989.

DUBOIS, Philippe, **O Ato Fotográfico**, Campinas: Editora Papirus, 1994.

EDWARDS, Elizabeth, “Antropologia e Fotografia”, **Cadernos de Antropologia e Imagem**, 2, 11-28, 1996.

ELIAS, Norbert, **Mozart - Sociologia de um Gênio**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ELIAS, Norbert, **A sociedade de corte**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FABRIS, Annateresa (org), **Fotografia: Usos e Funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991.

FLUSSER, Vilém, **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**, São Paulo: Hucitec, 1981.

FRASCINA, Francis, in Harrison, Charles, 1998, Primitivismo, Cubismo, Abstração, começo do século XX, São Paulo: Cosac & Naify Edições.

FREUND, Gisèle. **Photographie et société**. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**, Paris : Bordas, 1994.

GAUTRAND, Jean-Claude. **Paris mon amour**. Cologne: Taschen, 2004.

_____ “Looking at others. Humanism and neo-realism”, in FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**, Paris : Bordas, 1994.

GINZBURG, Carlo, **Enquête sur Piero della Francesca**, Paris: Flammarion, 1983.

GOMBRICH, E. H., **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**, São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GUNTHER, Thomas. “The Spread of Photography Commissions, advertising, publishing.” In FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**, Paris : Bordas, 1994.

JAMIN, Jean. « Faut-il brûler les musées d’éthnographie ? » GRADHIVA. Revue d’histoire et d’archives de l’anthropologie 1998. Paris : Jean Michel place ,gradhiva 24, 1998.

JEHEL, Pierre-Jérôme, “**Fotografia e antropologia na França no século XIX**”, **Cadernos de Antropologia e Imagem** 6, Rio de Janeiro: UERJ, 1998.

KOSSOY, Boris, **A Fotografia como Fonte Histórica: Introdução à pesquisa e Interpretação do Passado.** - São Paulo: Museu de Industria, Comércio e Tecnologia, 1980.

KRAUSS, Rosalind, **Le Photographie: pour une théorie des ecarts**, Paris : Macula, 1990.

KRAUSS, Rosalind C., **Explosante-fixe: photographie & surrealisme** / Rosalind Krauss, Jane Livingston, Dawn Ades. - Paris : Centre G. Pompidou : Hazan 1985.

KRAUSS, Rosalind. **Le photographique; pour une théorie des ecarts.** Paris: Macula, 1990.

LANGFORD, Michael. **Story of photography**, London: Focal Press, 1996.

LAROUSSE. **Dictionnaire de la Photo.** Paris: Larousse, 1996.

LAURIÈRE, Christine. « Georges Henri Rivière au Trocadéro. » GRADHIVA. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie 2003. Paris : jean nichel place ,gradhiva 33, 2003.

LAURIÈRE, Christine. « L'ethnographe sur les marches de la civilisation. » GRADHIVA. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie 1995. Paris : jean michel place, gradhiva18, 1995.

LAZAR, Marc. **Le communisme une passion française.** Paris: Perrin, 2005.

LE BOULER, Jean-Pierre, **Pierre Fatumbi Verger-um homem livre**, Salvador : Fundação Pierre Verger, 2002.

LE BOULER, Jean P., **Alfred Métraux e Pierre Verger: lê pied à l'étrier – Correspondance 1946-1963**, Paris: Jean Michel Place, 1994.

LEBOVICS, Herman. « L'Exposition coloniale internationale de Paris en 1931. » GRADHIVA. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie 1989/1990. Paris : jean mchel place, gradhiva 7, 1989.

LEMAGNY, Claude-Jean & ROUILLÉ, André (dir). **Historia de la fotografia.** Paris : Alcor.

LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLÉ, André (dir). **La photographie et la presse.** Paris : Bordas, 1986

LEMOINE, Serge (dir). **Pierre Boucher, photographe. Les années trente.** Paris : Université La Sorbonne.

LEQUIN, Yves. **Un people et son pays.** Paris: Armand Colin, 1984.

LEQUIN, Yves. **Histoire des français XIXe – Xxe siècles La société.** Paris: Armand Colin, 1983.

LÜHNING, Ângela, **1998-1999, “Pierre Fatumbi Verger e sua obra”**, Afro-Ásia 21-22, Bahia, UFBa.

MACHADO, Arlindo, **A Ilusão Especular. Introdução à Fotografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MARTIN, Marc, **Média et Journalistes de la Republique**, Paris : Odile Jacob, 1997.

MARTIN, Marc. **Trois siècles de publicité en France**. Paris: Editions Odile Jacob, 1992.

MICELI, Sergio (org.), **História das Ciências Sociais no Brasil**, São Paulo: Vértice/IDESP, vol. 1, 410-460.

_____**Imagens Negociadas**, São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1996.

_____**Nacional Estrangeiro, História social e cultural do Modernismo artístico em São Paulo**, São Paulo: Cia das Letras, 2003.

MICHAEL, Langford FBIPP, Hon FRPS. **Story of Photography**. 2nd edition
London: Focal Press

MOHOLY-NAGY, László. **Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie**. Paris: Gallimard, 1993.

MONTIER, Jean-Pierre. **L’art sans art Henri Cartier-Bresson**. Paris: Flammarion, 2007.

MURICY, Katia, **“Os olhos do poder”**, in *O Olhar*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

NEWHALL, Beaumont. **The history of photography from 1839 to the present day**. New York: The Museum of Modern Art, 1982.

NOVAES, Adauto, **“De olhos vendados”**, in *O Olhar*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ORY, Pascal. **La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938**. Paris : Plon.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 2. ed. São Paulo:

PAUDRAT, Jean-Louis, “From África” in in RUBIN, W. (ed) **Primitivism in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**, catálogo da exposição, MOMA, Nova York: 1984.

PEIXOTO, Fernanda, “**Franceses e Norte-americanos nas Ciências Sociais Brasileira (1930-1960)**”, in , 1989.

_____, **Diálogos Brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide**, tese de doutorado, FFLCH, São Paulo: USP, 1998.

_____, “**O nativo e o narrativo: os Tristes Trópicos e a África de Michel Leiris**”, *Novos Estudos*, CEBRAP, n.33 (pp. 203-213), 1992.

PELTIER, Philippe, “From Oceania” in RUBIN, W. (ed) **Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**, catálogo da exposição, MOMA, Nova York: 1994.

PERRY, Gill, “**O Primitivismo e o Moderno**” in HARRISON, Charles...(et alii) **Primitivismo, Cubismo, Abstração. Começo do século XX**, São Paulo: Cosac&Naify, 1998.

PIERRE, Anne-Laure. « La mission Dakar-Djibouti. » *Gradiva. Revue d’histoire et d’archives de l’anthropologie* 2001/2002. Paris : jean michel place, gradhiva 30/31, 2001/2002.

PROST, Antoine. **histoire de l’enseignement em France**. Paris :Armand \colin, 1968.

RACINE, Nicole. « L’Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue « Commune » et la lute ideologique contre le fascisme (1932-1936). » *Le moviment social*, n° 54, *Front Populaire* (jan-mar, 1966) pp 29-47.

RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. **La culture de masse en France De la Belle Époque à aujourd’hui**. Paris: Fayard,2002.

RISÉRIO, Antônio, **Avant-gard na Bahia**, São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ROGER Chartier & MARTIN Henri-Jean (dir).**Histoire de l’édition française**. Paris : Fayard, 1991.

ROSENBLUM, Naomi. **A world history of photography**. New York: Third Edition, 1997.

ROUILLÉ, André. **La photographie**. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

RUBIN, Willian, “**Modernist Primitivism na introduction**” in RUBIN, W. (ed) **Primitivism in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**, catálogo da exposição, MOMA, Nova York, 1984.

SCHAEFFER, Jean-Marie, **L'image précaire: du dispositif photographique**, Paris : Éditions du Seuil, 1987.

SCHAPOCHNIK, Nelson. "*Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade*". In SEVCENKO, Nicolau(org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol.3.

SCHARF, Aron, **Art and Photography**, London: The Penguin Press, 1983.

SCHWARCZ e REIS (orgs) **Negras Imagens**, São Paulo: Edusp.

SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol.3.

SONTAG, Susan, **Ensaio sobre fotografia**, Rio de Janeiro: Arbor, Tempo Social, 1995.

SOUGEZ, Marie-Loup. **Historia de la Fotografia**. 5ed. Madrid: Cátedra, 1994.

THOMPSON, E.P., **William Morris, romantic to revolutionary**, Stanford: Stanford University Press, 1988.

VASQUES, Pedro Karp & JUNIOR, Rubens Fernandes. **Postais do Brasil 1893-1930**. Rio de Janeiro : Metalivros.

VERGER, Pierre, **Dieux d'Afrique**, Paris: Paul Hartman, 1954.

_____. **Notes sur le culte des orishá et vodoun à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves**, Memória nº 51 do IFAN, Dakar: 1957

_____. **Retratos da Bahia 1946, , Salvador 1980/ 2ª edição 1990** Editora Corrupio, 1952.

_____. 1981, **Orixás, Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo** – Editora Corrupio, 5ª edição 1997.

_____. **Oxóssi, o Caçador** – ilustrado por Éneas Guerra, Salvador: Editora Corrupio, 1982.

_____. **50 Anos de Fotografia**, Salvador: Editora Corrupio, 1982.

_____. **Lendas Africanas dos Orixás**, ilustrado por Carybé, Salvador :1985/ 4ª edição 1997, Editora Corrupio.

_____. **Fluxo e Refluxo do tráfico de Escravos entre o Golfo de Benin e a Baía de Todos os Santos**, Salvador: Editora Corrupio, 1987.

_____. **Centro Histórico de Salvador**, Salvador: Editora Corrupio, 1989.

_____ **Pierre Verger**, Coleção Ponto de Vista, São Paulo: Editora Corrupio, 1992.

_____ **Os Libertos, Sete Caminhos na Liberdade de Escravos da Bahia do Séc. XIX**, Salvador: Editora Corrupio, 1992.

_____ *Artigos*, Tomo I: “**Ìyàmi Òsòròngà, Minha Mãe a Feiticeira**”; “**Os mercados nagôs**”; “**As mulheres e o Candomblé da Bahia**”, São Paulo: Editora Corrupio, 1992.

_____ **Le Messenger – Photographies 1932 – 1962**, Paris : Revue Noire, 1993.

_____ **Ewé, o uso das plantas na sociedade iorubá**, São Paulo: Companhia das Letras/Odebrecht, 1995.

WEBER, Eugen. **França fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, Editora Schwarcz Ltda., 1989.

WEILL, Alain. **L'affiche française**. Paris.

WIEVIORKA, Olivier & PROCHASSON, Christophe. **La France du XXe siècle**. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

WINOCK, Michel. **La Belle Epoque, La France de 1900 à 1914**. Paris: Perrin, 2003.

WITTKOWER, Rudolf & Margot, **Les Enfants de Saturne, Psychologie et Comportement des Artistes, de l'Antiquité à la Révolution Française**, Paris : Macula, .

WÖLFFLIN, Heinrich, **Conceitos Fundamentais da História da Arte**, São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

WOLIKOW, Serge. **L'humanité**. Paris: Nouveau Monde editions, 2004.

CATÁLAGOS:

1945-1968 La photographie humaniste. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2006.

Roger Parry 1932 Au-delà du mythe tahitien. Paris: Au vent des îles, 2006.

Tahiti L'Éden à l'épreuve de la photographie. Paris: Gallimard, 2003.