

<http://www.studium.iar.unicamp.br/30/index.html>

studium 30

outono 2010
ISSN 1519-4388

IFCH, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Pos-Graduação de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas

Coordenação Editorial: [Fernando de Tacca](#)
Comissão Editorial: [Iara Lis Schiavinatto](#); [Mauricius Farina](#)
Revisão: [Isabel Pagano](#)
Consultoria Bibliográfica: [Maria Lúcia N. D. Castro](#)
β-tester PC: [Rogério Simões da Cunha](#)
Suporte Técnico e Programação: [Daniel Roseno da Silveira](#)
Webmaster e designer: [Lygia Nery](#)



Laboratório de Media e Tecnologias de Comunicação
Dpto. de Multimeios

Foto da capa:
Pierre Verger;
autor anônimo.

Arte da capa: Lygia Nery

CONSELHO EDITORIAL

- Adilson Ruiz
- Eduardo Castanho
- Francisco da Costa (FUNARTE/RJ)
- Haenz Quintana Gutierrez (UFSC)
- Hélio Lemos Sôlha (UNICAMP)
- Helouise Costa - (MAC/USP)
- Joel La Lana Sene; (USP)
- Luiz Eduardo Robinson Achutti (UFRGS)
- Massimo Canevacci - (Universidade La Sapienza, Roma)
- Maria Eliana Facciolla Paiva - (ECA / USP)
- Milton Guran (Cândido Mendes/RJ)
- Rubens Fernandes Junior (FAAP/SP)

Editorial

A Revista *Stadium* em parceria com o Memorial da América Latina apresenta uma edição temática que acompanha a exposição *Pierre Verger: um olhar sobre Buenos Aires*, de 14 de abril a 13 de maio de 2010.

Pierre Verger esteve na Argentina pela primeira vez em 1940 por pouco tempo, passando em seguida pelo Brasil, a caminho da África para servir ao exército francês durante a Segunda Guerra. Na volta, chega pelo Brasil e, sem conseguir se estabelecer profissionalmente por aqui, segue para Buenos Aires, cidade em que desembarca pela segunda vez no dia 20 de março de 1941 e da qual parte no dia 07 de junho de 1942.

Em torno de 300 fotografias publicadas foram certificadas como de autoria de Pierre Verger em oito reportagens no jornal *Argentina Libre* e 15 reportagens na revista *Mundo Argentino*. As respectivas coleções foram consultadas no *Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina* (Ce.D.In.C.I.) e na Biblioteca Nacional da República Argentina. O fotógrafo também publicou em dois outros veículos de comunicação: foto de capa para a revista *Desfile* e uma reportagem no jornal *La Nación* (fotografias de Verger e texto extraído do livro *Le Pélérin d'Angkor*, de Pierre Loti).

Para esta edição convidamos especialistas na obra e vida de Pierre Verger, para contextualizar sua formação intelectual e artística nos anos trinta, essa década na Argentina no campo da produção editorial e também a produção imagética do fotógrafo na sua estadia prolongada em terras portenhas.

Jérôme Souty é doutor em antropologia social (EHESS Paris) e autor do livro *Pierre Fatumbi Verger. Du regard détaché à la connaissance initiatique* (Paris: Maisonneuve & Larose, 2007), resultado de seu doutorado com extensa pesquisa sobre a vida e a obra de Verger. Em seu artigo analisa a estética das imagens de Verger e também suas atividades fotográficas no período anterior à chegada em Buenos Aires.

Iara Rolim fez seu mestrado em Antropologia Social (IFCH/Unicamp) e doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo, estudando nas duas pesquisas aspectos da obra de Verger. Em seu texto apresenta a sociabilidade do fotógrafo dentro do seu núcleo familiar e do grupo de amigos artistas. Também analisa suas primeiras inserções no campo fotográfico, como suas relações no *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* e sua ligação com a *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* e com o *Groupe Octobre*, entre outros.

Cláudia Pôssa fez seu doutorado pela Universidade de Barcelona, abordando a formação estética de Pierre Verger. Em seu artigo, a autora apresenta resultados da pesquisa empreendida junto com Alex Baradel (Fundação Pierre Verger) para a realização da exposição *De um mundo ao Outro - Pierre Verger nos Anos 30*, apresentada no Palacete das Artes Rodin Bahia e na Aliança Francesa de Salvador, em Salvador, de 15 de setembro a 18 de outubro de 2009. No artigo apresenta a produção fotográfica inicial de Verger nos jornais e revistas na década de 30 e também ressalta suas ligações com as primeiras agências fotográficas francesas, como a *Alliance Photo*, agência precursora da reconhecida *Magnum*, buscando compreender o contexto da época.

Susana Sel é docente e pesquisadora na *Universidad de Buenos Aires- UBA* e, entre outras atividades, Coordenadora do GT "*Comunicación Mediatizada en el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales*" (CLACSO). Em seu artigo contextualiza a emergência da indústria editorial na Argentina nos anos 30, especificamente nos meios de comunicação que Pierre Verger publicou: revista *Mundo Argentino* e jornal *Argentina Libre*.

Em meu artigo, apresento a pesquisa que originou a exposição e analiso a produção específica de Verger na sua estadia em Buenos Aires, principalmente na revista de atualidades "*Mundo Argentino*" e no jornal "*Argentina Libre*" (formado como porta-voz de uma ampla frente anti-nazi-fascista). Analiso os contextos diferenciados das fotorreportagens nas publicações citadas e apresento o processo da pesquisa que autenticou a autoria das fotografias publicadas no período. Aponto sua vocação como um fotógrafo *flâneur* vagando

livremente pelas ruas de Buenos Aires em sua experiência de um olhar estrangeiro pela cidade. Ressaltamos que Pierre Verger teve uma presença importante como portador de um fotojornalismo moderno em sua passagem pela Argentina.

A presente edição temática da revista *Studium* e a exposição *Pierre Verger em Buenos Aires* no Memorial da América Latina têm como objetivo mostrar a produção midiática de Pierre Verger durante sua estadia portenha como um fotógrafo livre, sincronizado com seu tempo e atento à potencialidade comunicativa e expressiva da fotografia.

Fernando de Tacca

Memorial da América Latina

Neste ano de 2010, em que se está comemorando o Bicentenário da Independência dos países latino-americanos, Argentina, Chile, Colômbia, México e Venezuela, o Memorial da América Latina, em parceria com a Fundação Pierre Verger e UNICAMP exibe com orgulho a mostra “Pierre Verger: Um Olhar sobre Buenos Aires”. A mostra reúne na Galeria Marta Traba, uma parte significativa dos registros, do fotógrafo Pierre Verger em sua estada em Buenos Aires.

A extensa pesquisa, realizada pelo **Prof. Dr. Fernando de Tacca**, da UNICAMP, expõe o contexto jornalístico e a sensibilidade do olhar dessa personalidade referência para a fotografia, apresentando por meio de suas imagens descobertas em matérias de jornais, a intensidade do envolvimento de Verger no contexto cultural do fotojornalismo argentino.

O material fotográfico que se pode fruir nesta exposição tem alto grau de refinamento e coerência na relação com os procedimentos adotados por Pierre Verger na confecção de suas Imagens. As ampliações produzidas a partir dos negativos originais, estes submetidos a procedimentos de restauração e ampliação, permitem aproximar o espectador da importante materialidade de uma parte desta grandiosa obra.

O período em que Pierre Verger vive em Buenos Aires, é pela primeira vez exposto com essas características, sendo este um momento histórico dado o recente reconhecimento da autoria destas imagens nos respectivos jornais argentinos. Resultado de uma harmoniosa e comprometida relação com o rigor, entre a pesquisa curatorial, e as instituições envolvidas é esta mostra que se torna realidade.

Fundação Memorial da América Latina

Ficha técnica da exposição:

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
José Serra
Governador

SECRETARIA DE RELAÇÕES INSTITUCIONAIS
José Henrique Reis Lobo
Secretário

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA
Fernando Leça
Presidente

Adolpho José Melfi
Diretor do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina

Fernando Calvozo
Diretor de Atividades Culturais

Sérgio Jacomini
Diretor Administrativo Financeiro

José Osvaldo Cidin Válio
Chefe de Gabinete

Sircarlos Parra Cruz
Daniel Pereira

Eduardo Rascov
Assessoria de Comunicação

COMISSÃO DE ARTES PLÁSTICAS

Fernando Calvozo - Coordenação

Ângela Barbour e Leonor Amarante - Membros da Fundação Memorial

Alex Cerveny, João Spinell e Sidney Philocreon - Membros da Comunidade Artística

GALERIA MARTA TRABA

Ângela Barbour
Gerente

Guadalupe Avirá
Assistente Administrativa

Alan Coratto
Lucas Schlosinski
Estagiários

Exposição Pierre Verger: Um Olhar sobre Buenos Aires

Fernando de Tacca
Curadoria

Fernando Calvozo
Coordenação Geral

Ângela Barbour
Produção Executiva

Alan Coratto
Guadalupe Avirá
Lucas Schlosinski
Assistência de Produção

A Fundação Pierre Verger

Em 1988 Pierre Verger criou a Fundação Pierre Verger, a fim de divulgar a sua obra e facilitar as pesquisas e publicações concernentes às influências recíprocas entre Brasil e África.

A Fundação é uma instituição privada e sem fins lucrativos que está situada na casa onde Verger passou os últimos 30 anos de sua vida, uma edificação modesta perdida num bairro popular de Salvador da Bahia, Brasil.

Nesta está agrupado e preservado o conjunto dos documentos criados e reunidos por Pierre Verger ao longo de toda a sua vida: 61.000 negativos em formato 6x6 de fotografias dos cinco continentes, mais de 3000 livros que constituem uma biblioteca especializada sobre as culturas africanas e afro-brasileiras, 8000 tiragens de fotografias em preto & branco, notas e agendas pessoais, manuscritos e bonecas dos seus livros, correspondências e os registros sonoros realizados por Pierre Verger.

A Fundação acolhe gratuitamente as pessoas que desejam realizar pesquisas na biblioteca pessoal de Pierre Verger, dos seus bens iconográficos e/ou dos seus arquivos pessoais. Esta assegura igualmente a gestão dos direitos autorais das fotos e dos escritos de Pierre Verger. A gestão comercial dos seus direitos, assim como, a venda das tiragens e dos livros, permite levantar os fundos necessários ao funcionamento desta instituição privada.

Há cinco anos foi inaugurada, nos fundos da Fundação, um espaço sociocultural que oferece a toda a população do bairro o acesso a oficinas gratuitas de atividades culturais e educativas, o Espaço Cultural Pierre Verger.

O fotógrafo Pierre Verger: primeiras experiências profissionais 1 / 1

Claudia Pôssa *

Resumo

Pierre Verger começa a fotografar tardiamente, em 1932, ano em que completa 30 anos. Com pouca experiência como fotógrafo, apenas dois anos após adquirir sua primeira câmera tem suas primeiras fotos publicadas no maior jornal francês da época, o *Paris-Soir*, em abril de 1934. A partir de então, suas fotografias aparecem em variados tipos de revistas, tais como *Voilà*, *Paris Magazine*, *Regards*, *Art et Médecine*, *La Revue du Médecin*, *Diversion* e *Arts et Métiers Graphiques*. Busca-se aqui apresentar e comentar a produção fotográfica inicial de Verger, suas primeiras publicações em periódicos franceses dos anos 1930. Procura-se também ressaltar a ligação do fotógrafo com as primeiras agências fotográficas francesas, como a *Alliance Photo*, agência precursora da reconhecida *Magnum*, tentando compreender o contexto da época. Ressalta-se que o presente trabalho utiliza parte do material resultante de pesquisa empreendida por Cláudia Pôssa e por Alex Baradel, este último do Departamento Fotográfico da Fundação Pierre Verger, para a realização da exposição “De um mundo ao Outro - Pierre Verger nos Anos 30”, apresentada no Palacete das Artes Rodin Bahia e na Aliança Francesa de Salvador, em Salvador, de 15 de setembro a 18 de outubro de 2009.

Abstract

Verger begins shooting late, in 1932, when he turns 30. Having little experience as a photographer, just two years after acquiring his first camera had he his first pictures published in the largest French newspaper of the time, *Paris-Soir*, in April 1934. Since then, his photographs would appear in various types of magazines such as *Voilà*, *Paris Magazine*, *Regards*, *Art et Médecine*, *La Revue du Médecin*, *Diversion* and *Arts et Métiers Graphiques*. This article seeks to present and discuss the initial photographic production by Verger, his first publications in French periodicals of the 1930's. It also aims at highlighting the connection between the photographer and the first French photo agencies such as *Alliance Photo*, recognized as the precursor of *Magnum*, trying to understand the context of its time. It must be emphasized that this work utilizes part of the material obtained from a research undertaken by Claudia Pôssa and Alex Baradel, the latter from the Photo Department of *Fundação Pierre Verger*, for the exhibition *De um mundo ao*

Outro - Pierre Verger nos Anos 30, presented at Palacete das Artes Rodin Bahia and Alliance Française of Salvador, in Salvador, September 15th to October 18th, 2009

Para investigar a produção inicial de Pierre Verger, como repórter fotográfico, são necessárias algumas considerações preliminares sobre o contexto em que começa a publicar, tanto no que diz respeito à situação geral como à individual. Verger principia seu envolvimento com a fotografia em uma época marcada por considerável desenvolvimento da tecnologia das imagens impressas e por acentuadas mudanças em jornais e revistas. Durante os anos 1930, o número de leitores da imprensa ilustrada cresce sensivelmente, evidenciando a importância dessas publicações.

A reportagem fotográfica constitui-se em uma forma jornalística historicamente determinada. É depois da Primeira Guerra Mundial que, na Alemanha, aparecem publicações inovadoras em termos de imagens, como *Berliner Illustrierte* e *Müncher Illustrierte Presse*. Nessas revistas, a fotografia ocupa, progressivamente, o lugar das antigas ilustrações. Algumas inovações técnicas favorecem o desenvolvimento da imprensa ilustrada de grande tiragem, tais como o domínio das técnicas de impressão fotomecânicas, o processo revolucionário de gravar textos e imagens nos mesmos cilindros, possível a partir de 1912, o lançamento de câmeras portáteis, como a Ermanox, de 1924, a Leica, de 1925, e a Rolleiflex, de 1929, todas alemãs, e o desenvolvimento de laboratórios fotográficos profissionais. Um novo tipo de relacionamento entre texto e imagem é ideado e encontra, na revista ilustrada, o veículo ideal para sua expressão. As notícias passam a ser essencialmente visuais e as fotos, ocupando um papel relevante, começam a aparecer assinadas e, muitas vezes, legendadas pelo próprio fotógrafo. Com a crescente necessidade de veiculação das imagens, surgem as agências fotográficas, também produtos do final da década de 1920. As pioneiras aparecem, igualmente, na Alemanha, como a *Dephoto (Deutscher Photodieust)*, criada em Berlim, em 1928. O modelo alemão tem desdobramentos em diversos países e, a partir de 1933, com o exílio de muitos integrantes da elite intelectual alemã, por ocasião do nazismo, as ideias novas propagam-se ainda mais. Seguindo o espírito da imprensa alemã, nos moldes modernos de informação por meio de imagem, novas revistas são criadas e outras, já existentes, têm seus projetos reformulados, em maior ou menor grau. Na Suíça, a *Zürcher Illustrierte*, apesar de fundada em 1924, muda a maneira de apresentar as imagens, a partir de 1929. A revista francesa *Vu*, desde seu primeiro número, em 1928, rompe com a apresentação da fotografia de forma isolada como era feita pela *Illustration*. Seguindo o mesmo modelo de *Vu*, é criada *Voilà*, em 1931 e, posteriormente, *Match*, em 1938. Stefan Lorant, antigo redator chefe do *Müncher Illustrierte Presse*, tem papel fundamental nas inglesas *Weekly Illustrated*, de 1934, e *Picture Post*, de 1937, assim como, já radicado nos Estados Unidos, é importante presença na *Life Magazine*, de 1936, a revista ilustrada mais conhecida mundialmente. No Brasil, o modelo chega inspirado no sucesso da *Life*. A revista *O Cruzeiro*, apesar de fundada em 1928 e de ser fartamente ilustrada desde o seu lançamento, atualiza, a partir de 1943, seu projeto editorial passando a preocupar-se com o desenvolvimento de uma linguagem especificamente fotográfica.

O desenvolvimento da reportagem fotográfica leva a uma valorização maior do conteúdo humano e social da fotografia frente ao valor estético. O número de fotógrafos aumenta significativamente e a demanda de fotos também. Nos anos 1930, os jornais europeus também se voltam para a fotografia. O inglês *The Daily Mirror* e o francês *Paris-Soir* começam a dar mais atenção e espaço às imagens.

É no *Paris-Soir* que Pierre Verger publica, pela primeira vez, uma fotografia, em 20 de abril de 1934. Apesar de ter feito suas primeiras fotografias em 1932, de ser um iniciante sem qualquer experiência como repórter, integra a equipe, enviada pelo principal jornal francês da época para uma viagem ao redor do mundo, de fevereiro a agosto de 1934. A viagem é intensamente divulgada pelo periódico, que noticia, com antecedência, a série de reportagens que irá publicar. O número de 14 de abril do *Paris-Soir* anuncia em sua primeira página:

La semaine prochaine Paris-Soir publiera le plus intéressant reportage qu'on puisse réaliser 'Le tour du monde 1934' par ses envoyés précieux Jules Sauerwein et Marc

Chadourne qu'une equipe de reporters photographes accompagne.(PARIS-SOIR, 14 de abril de 1939)



Na véspera da publicação da primeira reportagem da série, dia 19 de abril, *Paris-Soir* traz, em chamativa composição gráfica: “*Demain le plus grand reportage qu’on puisse réaliser ‘Le tour du monde 1934’.*”. No anunciado 20 de abril, com muito destaque e em primeira página, os textos inaugurais da série: “*Fini le temps des beaux départs!*”, de Marc Chadourne e “*Dans les brumes de l’Atlantique*”, de Jules Sauerwein. Também na primeira página, três fotografias feitas por Verger: uma foto do “Manhattan”, navio em que os três cruzam o Atlântico em direção aos Estados Unidos; outra, dos dois enviados especiais, Chadourne e Sauerwein, durante a travessia; e a terceira imagem mostra um homem a bordo que utiliza uma câmera, o qual é, na legenda, erroneamente identificado como Pierre Verger, “chefe” da equipe fotográfica. Na verdade, Verger é o único fotógrafo que acompanha os dois enviados especiais. Ainda neste número, na terceira página, onde os textos da reportagem têm continuidade, aparece uma chamada para outras fotos feitas por Verger: “*Voir la suite du reportage photographique de nos envoyés spécieux en dernière page*”. Na última página, toda dedicada a imagens, apenas legendadas, duas fotografias feitas por Verger, ambas ainda a bordo do navio em que os três viajam.

Paris-Soir continua nos dias subsequentes publicando, com destaque, a série de reportagens. Depois das fotos do “Manhattan” (navio), são publicadas fotos de Manhattan (Nova York). Em algumas destas primeiras fotos publicadas por Verger, chamam atenção as perspectivas utilizadas e o cuidado com algumas composições. Na reportagem inaugural, das três fotos da capa, a que aparece com mais destaque, na parte superior, centralizada e logo abaixo do título, é a que mostra o navio desde um ponto de vista que se reconhece imediatamente como marcado pela *nouvelle vision*. No dia 23 de abril, a foto que acompanha o texto “*Wall Street n’a pas le sourire*”, de Sauerwein, tomada em acentuado ângulo de baixo para cima, explora a perspectiva dos arranha-céus de Nova York, resultando em uma imagem que remete à chamada nova objetividade.

É interessante aqui um parêntesis. Verger, antes de dedicar-se à fotografia, já trazia importante experiência no campo visual. Como filho do proprietário de uma grande empresa gráfica da época, conhecia de perto os processos de impressão e, desde pequeno, tinha contato com imagens impressas. Conhecia as revoluções estéticas em curso, atuando comercialmente junto a artistas gráficos importantes como Cassandre, Carlu e Loupot, desde o final dos anos 1920. Paris era um lugar paradoxal, de convergência de fotógrafos influenciados, por um lado, pelo surrealismo, movimento mais especificamente francês e, por outro, pela nova objetividade, vertente marcada pela influência alemã da *Bauhaus*. Ao começar a fotografar, Verger fazia parte do chamado “*Studio Zuber*”, que reunia vários fotógrafos, dentre os quais, Pierre Boucher, que o iniciou na fotografia e René Zuber, um dos representantes da nova objetividade, na França, como pode ser comprovado por seus textos publicados na época, reproduzidos por Dominique Baqué (1993). Certamente, algumas das primeiras fotografias realizadas por Verger são influenciadas por essa tendência e suas experiências iniciais, inclusive o que ele chamou “fase míope do olhar”, podem também ser entendidas sob essa perspectiva.

Voltando ao *Paris-Soir*, as fotos de Verger, publicadas nas reportagens sobre o Oriente, especialmente as realizadas na China, remetem ao tipo de imagem que é usualmente associado ao fotógrafo: retratos e imagens do cotidiano de homens das mais diversas culturas. Durante a viagem, o “Outro” despertou vivamente o olhar do fotógrafo. Na correspondência que envia a amigos ao longo da viagem, especialmente nas cartas dirigidas a Raymond Lecerf, fica evidente o impacto desse contato através de sua Rolleiflex. Na carta a Lecerf, de 20 de maio: “J’ai été puis à Peking d’une dangereuse fièvre photographique et j’ai bien y prendre 1.500 photos.” [\[1\]](#)

Examinando as reportagens posteriores, publicadas em “*Le tour de monde*”, verifica-se que o jornal utiliza poucas fotos de Verger, frequentemente lançando mão de outras imagens para ilustrar os textos de Chadourne e Sauerwein. No retorno, Verger compreende que havia sido sabotado pela equipe fotográfica do jornal: suas imagens, copiadas em baixa qualidade, não podiam ser publicadas. Como uma espécie de compensação pelo incidente, o periódico convida Verger a fazer fotos para uma série de artigos de André Sauvignon, intitulada “*Londres Secret*”. Este trabalho, reproduzido por Thomaz Gunther (1990, p.23-27) no catálogo da exposição sobre o arquivo fotográfico do *Paris-Soir*, é um caso isolado na obra do fotógrafo. A série chama a atenção por tratar-se de um conjunto de fotos ambientadas, que recriam a atmosfera noturna de Londres, da época de “*Jack the Ripper*”, a partir de uma situação claramente teatralizada para registro fotográfico. Nota-se nessas fotografias a influência do mundo surrealista.

Um novo parêntesis deve ser feito. Amigos próximos de Verger, como Maurice Baquet e Fabien Loris, eram integrantes do denominado “*Groupe Octobre*”, grupo de teatro de esquerda, inovador e politicamente militante, reunido ao redor do surrealista Jacques Prévert que, na época, já se distanciara do ramo oficial de André Breton. Pensando principalmente nessa vertente dissidente, mais próxima da rua e do popular, menos interessada em teorizações, as marcas do surrealismo não são somente estéticas, mas de concepção de vida. O movimento implica em uma valorização da expressão espontânea, da intuição, do humor e em uma atitude de rebeldia. Mesmo o desejo de evadir-se, de viajar, pode ser entendido como parte desse momento cultural. Apesar de ser um acontecimento pontual e diletante para Verger, essa aproximação tem consequências posteriores ativas e decisivas para sua concepção estética. Os fotógrafos documentaristas, formados em Paris durante o período entre guerras, como apontado por Alain Fleig (1997a, 1997b) e Christian Bouqueret (1997), conhecem de perto as inquietudes das vanguardas e não há uma fronteira nítida entre o repórter e o artista. Esta é uma época conceitualmente muito importante para a fotografia, um período de poderosas sínteses de impulsos e ideias artísticas. Nesses anos, sob influência das vanguardas e dos acontecimentos históricos, o cultural, o artístico, o científico e o mundo da moda e da publicidade se mesclam e são extremamente interdependentes.

A colaboração com o *Paris-Soir* constitui um fato que impulsiona e marca, em vários sentidos, o trabalho posterior de Verger. É uma experiência decisiva para o fotógrafo no sentido de crítica do *métier* do repórter e de adoção de uma postura de independência em relação aos órgãos de imprensa. Se, por um lado, Verger percebe que o ambiente do jornal não é acolhedor, por outro lado entende que, graças à fotografia, pode fazer viável seu desejo de viajar. Compreende também que prefere trabalhar de forma solitária, escolhendo livremente o tema de suas imagens, ao invés de ilustrar assuntos dos demais. Ao falar sobre o período com Chadourne e Sauerwein, no texto “*Souvenirs de reportage, Paris-Soir (1934-1935)*”, Verger é claro: “*Nos activités gardèrent un caractère individuel et peu contraignant pour le photographe. J’accompagnai rarement mes compagnons lors de leurs interviews.*” (GUNTHER, 1990, p.21).



A partir de *Paris-Soir*, fica evidente para o fotógrafo a sua opção por atuar de forma independente. Sua viagem é pessoal. Verger recusa, posteriormente, convites de empresas jornalísticas de peso para manter-se fiel aos princípios que formula nesse momento. Com um importante conjunto de imagens feitas durante a viagem de volta ao mundo, Verger começa a publicar em outros periódicos. No jornal inglês *The Daily Mirror*, suas fotos, sob o sugestivo pseudônimo de *Lensman*, são mostradas em várias reportagens. Os recursos gerados pela publicação viabilizam sua primeira viagem à África, a qual resulta em imagens que, novamente, geram novas reportagens, publicadas pelo mesmo *Lensman*. O prestigioso diário faz uma proposta tentadora de trabalho: plena liberdade em troca de exclusividade. Verger recusa. Na Fundação Pierre Verger, Salvador, foram localizadas trinta reportagens com fotos de Verger publicadas pelo *The Daily Mirror*, referentes à primeira série, de 1935, e à segunda, de 1936.



As imagens de Verger aparecem também em inúmeras revistas durante a década de 1930, inclusive, em alguns casos, publicadas na capa. Dentre estas revistas, podem-se citar: *Voilà*, *Vu*, *Regards*, *Match*, *Air-France Revue*, *Art et Medicine*, *Arts et métiers graphiques*, *Life*, *Le Monde Illustré*, *Paris Magazine*, *La Revue de Médecin*, *Vendre*, *Zürcher Illustrierte*, *Vanity Fair*. Na pesquisa que fizemos, em parceria com Alex Baradel, para a exposição “De um mundo ao Outro” [2], apresentada em Salvador, com curadoria nossa, foi possível localizar várias das publicações de Pierre Verger, aqui citadas, algumas até então desconhecidas.

Dirigidas a distintos públicos, essas publicações têm diferentes concepções e os usos que fazem das fotos de Verger são variados. *Voilà* e *Paris Magazine*, voltadas para o grande público, são exemplos de revistas, de entretenimento, nas quais a seleção das fotografias e a própria paginação levam a uma explicitação do corpo e da sensualidade presentes nas imagens. O número de *Voilà*, de 27 de janeiro de 1939, exemplifica isso, com a reportagem “Au Pays des Sans-culottes”, fotos de Verger. As revistas ilustradas, financiadas por empresas, principalmente por laboratórios farmacêuticos, tais como *Art et Médecine*, *La Revue du Médecin* e *Diversion*, fazem outro uso das imagens. São publicações de grande qualidade gráfica e, nas numerosas reportagens que trazem fotos de Verger, as imagens são claramente escolhidas por suas qualidades estéticas. A revista *Diversion* chega a publicar números baseados, exclusivamente, em suas imagens.

As fotografias de Pierre Verger foram utilizadas também em publicações destinadas a dar visibilidade ao império colonial francês, tanto publicações com caráter mais institucional como em revistas voltadas ao grande público. No primeiro caso, com efeito, Verger habitualmente financiava suas viagens às colônias francesas, trocando imagens por apoio logístico da administração local. Tem-se então a utilização de imagens do fotógrafo em um contexto em que aparecem acompanhadas de comentários que explicitam e elogiam o colonialismo. No segundo caso, um exemplo é a reportagem “Les Rois sont des amis de la France”, publicada pela revista *Match*, em 19 de janeiro de 1939, com fotos feitas por Verger durante sua primeira viagem à África.

De tendência comunista, a conhecida revista *Regards* utiliza várias das imagens de Verger em um contexto oposto. Ainda que o fotógrafo raramente tenha se preocupado em fazer fotografias com claro viés político, nessa publicação, elas têm tal conotação. Um exemplo é o número de 18 de novembro de 1937, que traz na capa uma foto de Verger e a chamada para o texto “La tragédie d’Haïti”, de Jacques Roumain. É interessante notar que, em 1939, já aparece, na *Regards*, uma reportagem em que o nome de Verger está associado não apenas às imagens, mas também ao texto publicado. Em “La conquête éphémère”, publicada em março de 1939, constata-se que o texto aparece assinado por Pierre Verger. Em outros casos, mesmo que não apareçam assinados por Verger, alguns textos publicados são claramente inspirados em suas descrições das imagens. Conforme assinala Angela Lühning (2006), o acervo da Fundação Pierre Verger dispõe de um conjunto de fotorreportagens, organizado pelo próprio fotógrafo, no qual se pode comprovar isto. Na fotorreportagem sobre as Filipinas “A Manille, le cigare est dans toutes les bouches”, publicada pela *Regards*, em 12 de janeiro de 1939, o texto claramente utiliza parte das notas escritas por Verger e, inclusive, o título usado é o mesmo dado por ele. Apesar de não constar na revista o nome do autor do texto, há frases inteiras que repetem suas palavras. Organizando suas imagens como reportagens fotográficas, Verger possibilita uma leitura mais de acordo com sua visão de mundo. Prenunciando suas pesquisas como historiador e estudioso da cultura e religiosidade afro-brasileira, nota-se, na sua escrita, seu interesse em conhecer e compreender a cultura do Outro, sua atenção a questões relativas à religiosidade, seu empenho em saber sobre a história do lugar, assim como seu humor e sua preocupação em colocar as informações de forma precisa.

As fotografias de Verger aparecem também em publicações reconhecidas no meio artístico, como a *Arts et Métiers Graphiques*. Tendo como um dos diretores Charles Peignot, com quem Verger tinha proximidade, essa publicação representa um manifesto de apoio à nova objetividade na França. Merece destaque o número especial anual da *Arts et Métiers Graphiques*, denominado *Photographie*, que traz imagem de Pierre Verger já na edição de 1935. *Photographie*, como indica o nome, é uma publicação voltada apenas para a fotografia, é um portfólio dos fotógrafos, com apresentação inovadora e ousada, tanto pelo desenho de capa como pelo uso de espiral metálica em uma edição que prima pela qualidade.



Recusando-se a ser um repórter ligado a um único periódico, Verger logo veicula suas fotografias por intermédio de agências. Criadas na época, as agências atendem a uma necessidade da imprensa e também a uma demanda dos fotógrafos que sentem a necessidade de distribuir suas imagens e ao mesmo tempo manter a liberdade de eleger seus temas de trabalho. A *Rapho* parece ter sido a primeira com a qual Verger tenta trabalhar. Com a criação da *Alliance Photo*, da qual é um dos fundadores, esta passa a distribuir suas imagens. Atuando a partir de 1934 e contando com a experiência de Maria Eisner, responsável pela veiculação das imagens, a agência nasce diretamente vinculada ao grupo de fotógrafos que frequenta o *Studio Zuber*: René Zuber, Pierre Boucher, Emeric Feher, Denise Bellon e Pierre Verger. De grande pioneirismo, é talvez a primeira agência francesa pensada como uma associação de fotógrafos. A *Alliance Photo* funciona como uma sociedade organizada para a distribuição de imagens, representando para Verger a combinação do

imprevisto e criativo com o organizado e estratégico. Não se afirma aqui que Verger deixa de lançar mão de suas relações com o mundo da imprensa ou que não mais empreenda iniciativas pessoais para viabilizar a publicação de suas imagens, o que, na verdade, ocorre em variadas ocasiões, mas a divisão de trabalho dentro da agência desloca o encargo da comercialização para pessoas amigas e competentes. Da mesma maneira que os demais integrantes, Verger não tem um salário fixo e nem trabalha sob demanda. O fotógrafo pode ter liberdade para fazer viagens pelo mundo e realizar seus ensaios fotográficos recebendo, por meio da agência, pagamento através da venda de suas imagens. Verger não necessita estar na França para publicar e viver da sua fotografia. O avesso da moeda é que ele não controla a maneira como seu trabalho é publicado. Maria Eisner tem autonomia na distribuição das imagens e, experiente no agenciamento de fotografias, atua em colaboração com jornalistas e com agências de outros países. Não se pode deixar de mencionar que há divergências entre o papel fundamental que é atribuído a Maria Eisner por Thomas Gunther (1989) e releituras que minimizam sua ação, como a que faz Françoise Denoyelle (apud ANGOTTI-SALGUEIRO, 2007, p. 78). O que pode ser comprovado, por meio dos carimbos das agências no verso de imagens de Verger, no acervo da Fundação Pierre Verger, é que o fotógrafo veicula imagens também pela *Black Star*, pela *Mauritius*, dentre outras. Em 1940, Maria Eisner, que já deixara anteriormente a Alemanha, com a chegada do conflito a Paris refugia-se nos Estados Unidos e a agência, com isto, é desativada. É interessante lembrar aqui que a *Alliance Photo* é precursora da *Magnum*, agência cujo carimbo aparece também no verso de fotos de Verger. A relação da *Magnum*, criada no pós-guerra, com a *Alliance Photo* pode ser evidenciada pela presença de Eisner na direção de ambas, pela coincidência do endereço da antiga agência com o do primeiro escritório da *Magnum* em Paris e, ainda, pelos depoimentos dos antigos integrantes da agência. Nas palavras de Verger: “Em Paris, formamos um pequeno grupo que era a Alliance Photo. Foi a base de uma outra agência [...] a Magnum”. (VERGER, 1996).

Contando com o agenciamento, Verger pode continuar suas viagens, mesmo que muitas vezes com alguma dificuldade. Como um poeta “desterritorializado” e fotógrafo viajante, Verger encontra na fórmula da agência uma possibilidade de viabilizar recursos para suas expedições. A guerra, que reconfigura o mundo, provoca mudanças na questão profissional e pessoal do fotógrafo. Com a desarticulação da *Alliance Photo*, Verger é compelido a vincular-se profissionalmente a outras organizações, levando sua bagagem de fotógrafo viajante já experiente na narrativa da fotorreportagem. Para determinar toda a importância que as viagens exercem no desenvolvimento do trabalho fotográfico de Verger, é bom apontar aqui que, à medida que construiu sua obra e seu estilo, ele desenvolveu todo um sistema de vida, toda uma ética. Em suas viagens, Verger entrou em contato com outros povos e culturas e ampliou seu universo cultural. Usou a fotografia como uma espécie de passaporte que lhe permitia a introdução ao mundo do Outro e acumulou uma documentação singular que evita os tópicos e estereótipos.

Notas

* Cláudia Pôssa é professora da Universidade Federal da Bahia e Doutora em Artes pela Universidade de Barcelona, pelo programa “*Fotografía y Vídeo*”. Em sua tese, defendida em janeiro de 2007, estuda a obra fotográfica de Pierre Verger: aborda sua formação estética, as raízes de seu olhar e o contexto de sua obra, focalizando na investigação determinadas publicações e objetivando compreender a especificidade do que pode ser denominado “toque Verger”. e-mail: claudiapossa@hotmail.com

[1] Carta de Pierre Verger a Raymonde Lecerf, 20 de maio de 1934, China. Acervo da Fundação Pierre Verger, Salvador. Inédita.

[2] “De um mundo ao Outro. Pierre Verger nos anos 30”. Exposição fotográfica. Curadoria e pesquisa Alex Baradel e Cláudia Pôssa. Notas inéditas. Realização: Fundação Pierre Verger, Aliança Francesa de Salvador, Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, Palacete das Artes Rodin Bahia, Capim Rosa Chá Produções Culturais. Exposição no âmbito de França. Br 2009, Ano da França no Brasil. Local: Palacete das Artes Rodin Bahia e Aliança Francesa de Salvador. 15 de setembro a 18 de outubro de 2009.

Os grupos de sociabilidade e a inserção de Pierre Verger na carreira de fotógrafo 1 / 3

Iara Rolim

Resumo

O artigo está centrado na análise da experiência social de Pierre Verger na França, com ênfase em dois segmentos sociais principais: o núcleo familiar e o grupo de amigos artistas. Com estes dois grupos, além dos laços de família e de amizade, Verger estabeleceu uma rede de contatos, obteve uma formação intelectual, compartilhou conhecimentos, aprendizados e informações. Dessas interações resultaram a sua inserção no mundo das imagens (relacionada aos negócios do pai), a sua iniciação como fotógrafo (por meio do grupo de amigos), a sua profissionalização com a produção do primeiro ensaio fotográfico (sobre a Polinésia Francesa), as primeiras publicações, a criação da agência de fotógrafos Alliance Photo, a profícua colaboração com editores como Paul Hartmann e seu trabalho no Musée d'Etnographie du Trocadéro (e também a sua ligação com a Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires e com o Groupe Octobre).

Abstract

This essay focuses on the analysis of Pierre Verger's social experience in France, emphasizing two main social segments: his family core and his artist friends. Along with these two groups, besides the family and friendship bonds, Verger established a contact network, gained an intellectual education and shared knowledge, learning and information. From these interactions resulted his entrance in the world of images (linked to his father's business), his initiation as a photographer (by means of his friends), his professionalization by means of the production of his first photographic essay (about the French Polynesia), his first publications, the creation of the agency Alliance Photo, his collaboration with editors such as Paul Hartmann, and his work at the Musée d'Etnographie du Trocadéro (and also his connection with the Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires and the Groupe Octobre).

A massiva divulgação da imagem fotográfica no período entre-guerras, principalmente depois de 1930 - momento no qual Pierre Verger iniciou sua carreira de fotógrafo - acabou por acarretar inconfundíveis alterações no modo de ver e perceber o mundo assim como na maneira de transmitir informações e ideias. Em várias partes do mundo, como na França, na Inglaterra, na Alemanha e nos Estados Unidos, a fotografia começou a ganhar destaque nas publicações e no gosto do grande público. Se, por um lado, pesavam as perdas resultantes da Primeira Guerra Mundial, por outro, o avanço tecnológico desse período possibilitou a melhoria das máquinas de captação, de impressão e de

transmissão de imagens, o que propiciou maior agilidade e versatilidade no seu processo de produção e maior autonomia na exploração das diversas possibilidades de criação.

A área da fotografia estava especialmente caracterizada como um espaço de trabalho extremamente proveitoso onde novas experiências e oportunidades surgiam a cada momento. Essa 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 desses vários itens que abarcavam a prática da fotografia.

Foi no meio desses 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, que Pierre Verger entrou para a carreira e fez escolhas de atuação. Mas a definição dos caminhos percorridos por Pierre Verger em direção à fotografia foi marcada, no decorrer de sua trajetória de vida, por dois segmentos sociais principais: o núcleo familiar e o círculo de amigos artistas. Com esses dois grupos, Verger, além dos laços de família e de amizade, estabeleceu uma rede de contatos, obteve uma formação intelectual, compartilhou conhecimentos, aprendizados e informações. Dessas interações resultaram a sua inserção no mundo das imagens (relacionada aos negócios do pai), a sua iniciação como fotógrafo (por meio do grupo de amigos), a sua profissionalização com a produção do primeiro ensaio fotográfico (sobre a Polinésia Francesa), as primeiras publicações, a criação da agência de fotógrafos *Alliance Photo*, a profícua colaboração com editores como Paul Hartmann e seu trabalho no *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (e também a sua ligação com a *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* e com o *Groupe Octobre*).

Em seu livro **50 Anos de Fotografia**, base para muitos trabalhos sobre Pierre Verger, o fotógrafo pouco aprofundou o tema do início de sua carreira e de sua vida na França, mas, na realidade, seus anos de formação e principalmente os anos de 1932-1934, no que diz respeito à fotografia, lhe renderam quase todas as articulações e direcionamentos do restante de sua trajetória. Esse processo foi desenvolvido primeiro por meio da família e dos negócios de seu pai e depois pelo ciclo de amigos artistas.

A família e os negócios do pai



Apesar de Pierre Verger sempre ter deixado claro que havia uma grande incompatibilidade entre a sua maneira de ser e enxergar o mundo e os princípios de conduta, práticas de sociabilidade e formas de distinção social do modo de vida burguês de sua família[1], seria imprudente deixar em segundo plano a importância de sua socialização em uma família que era especializada na produção de imagens.

O pai de Pierre Verger, Léopold Verger, chegou a Paris, proveniente da Bélgica, no início da década de 1890. Léopold deu continuidade a seus negócios iniciados em Liège, instalando na capital francesa o seu empreendimento gráfico, 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, tornou-se um considerável sucesso comercial, alcançando desta forma a ampliação dos negócios, a multiplicação dos rendimentos e uma boa projeção na burguesia parisiense[2].

Léopold Verger tinha como colaboradores em sua empresa artistas de várias áreas para executarem os seus projetos e os trabalhos de encomenda. Essa equipe contava com alguns desenhistas, como Edouard Elzingre, Louis Hingre, Romberg e Sala e também com fotógrafos como Henri Manuel, Pierre Petit, Eugène Pirou e os irmãos Seeberger, os quais adquiriam uma razoável projeção na História da Fotografia na França[3].

No âmbito da fotografia, para se ter uma ideia do empenho de Léopold Verger nessa área, ele encomendou aos irmãos Seeberger que fizessem uma série de imagens sobre a França. Os irmãos realizam esse trabalho em três anos, fotografando em várias regiões e em 1906 as imagens começam a ser publicadas em cartões postais produzidos pela *L.V. et Cie*.

Havia um interesse crescente, em diversos países, pelas cenas de rua e pelos problemas sociais decorrentes, principalmente, do processo de industrialização[4].

Essa produção dos negócios de Léopold certamente circulava por entre os membros de sua família, pois no que diz respeito aos cartões postais, o período entre 1890 e 1920 foi de grande sucesso de vendas. Alguns desses cartões traziam paisagens, monumentos históricos e arquiteturais, outros estampavam cenas cotidianas de trabalho ou lazer e ainda propagandas de produtos. Esta produção do trabalho do pai de Pierre Verger deve ter dado acesso a ele ao mundo das imagens desde sua primeira infância[5]. Além disso, Pierre Verger trabalhou durante algum tempo na Casa de Edição e Impressão do pai, que após o falecimento deste, em 1915, passou a ser dirigida por outros três elementos da família. O fotógrafo começou sua participação nos negócios em 1920 e em 1922 saiu do trabalho para fazer o serviço militar, retornando à empresa dezoito meses mais tarde, em 1924. A empresa funcionou até 1927, quando entrou em processo de falência.

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 por indisciplina.

Pelo fato de não ter terminado os seus estudos, Pierre Verger também não possuía a vivência de compartilhar ensinamentos e orientações, dentro de uma escola, relacionados a uma carreira e nem de traçar seu direcionamento profissional através dos laços e conhecimentos originários da sua escola ou da Universidade. Sua experiência em relação à produção cultural vinha de uma outra inserção nesse meio, marcada pela via dos negócios de seu pai, que o levou, após a declaração de falência das empresas, a ser representante comercial da *Alliance Graphique*, cujo perfil de trabalho era semelhante à de seu pai. Verger entra então para o mundo da produção de imagens, não através da fotografia, mas pelo setor dos negócios da publicidade.



A *Alliance Graphique*, que fazia grande sucesso na época, reunia artistas gráficos da maior importância, como Cassandre, Charles Loupot e Jean Carlu, famosos principalmente pela produção de cartazes. Esses artistas gráficos criavam material de publicidade para vários produtos e, entre eles, constavam os de que o pai de Pierre Verger se ocupava antes como *editeur-imprimeur*: o aperitivo *St. Raphael*, o aperitivo *Dubonnet* e o sabonete *Monsavon*. Provavelmente pelo fato de ter trabalhado na empresa do pai e ter travado contato com clientes cujos empreendimentos eram bem conhecidos na época é que Verger começou a atuar na *Alliance* como representante comercial, tendo assim seu primeiro emprego na área.

O grupo de amigos artistas de Pierre Boucher

Um período importante na trajetória de Pierre Verger, segundo seus relatos, foi marcado por uma mudança de estilo de vida caracterizada pelo distanciamento e “liberação” do modo de vida da família. Essa “liberação”, já há muito desejada, foi concretamente “possível” com a perda de todos os componentes dessa estrutura familiar[6], representantes concretos e simbólicos das amarras sociais que o deixavam extremamente insatisfeito. Desta maneira, com a perda da família e com a sua entrada no grupo de amigos artistas, onde aprendeu a fotografar, Verger começa a dar novos rumos para sua trajetória.

Ao que tudo indica, o início 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 (músico e ator), sendo ambos amigos do grupo de Boucher. 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[7].

Mas Pierre Boucher já tinha um grupo de amigos que havia se formado na *École des Arts Appliqués à l'Industrie*, onde ele estudou. Para Verger o grande atrativo do grupo era o fato de seus integrantes apresentarem um modo de vida bem diferente daquele de sua família burguesa. Em sua opinião, o grupo era composto por pessoas “livres”, com os quais compartilhava o gosto pela arte, a 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.

Os amigos destes anos de formação, principalmente da *École des Arts Appliqués* eram: Le Houerf (decorador), Alain Cuny (depois se tornou comediante), Robert Pontabry (decorador), Fabien Loris (desenhista), Roger Parry (desenhista e fotógrafo) e Delalande. Por conta da origem escolar, o grupo centrou-se no mundo das artes plásticas, mas no decorrer do período incorporou também artistas ligados ao teatro, música, literatura e dança. Alguns participantes desse círculo de amizades, que no início eram essencialmente desenhistas, com o passar do tempo e devido aos apelos do mercado, tornaram-se fotógrafos ou realizavam trabalhos utilizando técnicas mistas (desenho e fotografia).

Foi através de sua socialização nesse 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, como uma outra oportunidade diante de sua condição: um homem cujo destino havia trazido mudanças radicais, como a perda de todos os elementos de sua família, de sua herança abastada e de sua entrada na Universidade pela falta de um diploma escolar.

Em uma das viagens que Verger fez com o grupo, seu amigo Pierre Boucher o ensinou a fotografar com uma Rolleiflex^[8]. Depois desse aprendizado, Verger produziu o seu primeiro ensaio, realizado na viagem para a Polinésia Francesa. Verger cita no capítulo inicial de **50 Anos de Fotografia** a primeira tentativa de ruptura com seu passado “decente e burguês” por meio de sua viagem para a Polinésia Francesa, que realizou (1932-1934) juntamente com o pintor suíço que pertencia ao grupo, Eugène Huni. A ideia de liberdade que nesse caso de Pierre Verger se encontrava direcionada às amarras familiares acabou por se concretizar em uma ideia de liberdade ainda maior, que era compartilhada por seu grupo de amigos artistas e que envolvia questões mais abrangentes como a guerra e as colônias. 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. As imagens abaixo fazem parte do livro **South Sea Islands** que Pierre Verger publicou somente anos mais tarde (1937) pela Routledge & Sons.



Essa 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: tudo enquadrado dentro da perspectiva do idílico, da Ilha paradisíaca que o havia encantado na obra de Gauguin e Flaherty, mas sem a presença de problemas coloniais. Mas já era possível perceber o seu fascínio pelas cenas do cotidiano, onde figuravam os personagens locais. Esse traço de encantamento pelos seres humanos e suas mais diversas possibilidades de organização de vida permaneceu como algo marcante na obra do fotógrafo até o final de

suas atividades e este pareceu ser também o seu maior desafio: o de encontrar a si mesmo nessas possibilidades.



Esse ensaio temático representou na trajetória de Verger a porta de entrada para o mundo da fotografia profissional, conseguindo por meio dele, por exemplo, seu emprego no jornal *Paris-Soir* para realizar uma reportagem ao redor do mundo que duraria 6 meses, a sua primeira publicação (1934) em uma revista importante para o período, a *Arts et Métiers Graphique* (a “fishing-spearing” da figura 10 foi publicada no suplemento *Photographies*), sua exposição e colaboração com *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, onde Verger estabeleceu novas amizades que foram importantes para seu destino no Brasil.

Os lugares de sociabilidade e aprendizagem do grupo

Os lugares de estágio e de trabalho funcionavam também como ponto de encontro, de renovação do conhecimento, trocas de informações, de estabelecimento de novos contatos e amizades e de uma efetiva formação. Os trabalhos realizados pelas vanguardas de outros países, principalmente a alemã, circularam nesses locais através de livros e revistas importados que ficavam à disposição dos que os frequentavam. Além disso, um certo número de fotógrafos vinha do exterior e compartilhava os seus conhecimentos através de tais contatos, de exposições e da publicação de imagens, que eram então veiculadas principalmente por revistas.

A Gráfica *Draeger* (1887), por exemplo, na qual Pierre Boucher trabalhou, com o passar do tempo, abriu também a agência de publicidade, a *Wallace et Draeger*, cujo responsável pelo setor de fotografia entre 1928 e 1929 era François Kollar. Eles atendiam às demandas da publicidade, moda e indústria de luxo e esses trabalhos os colocavam em contato com artistas gráficos, com realizadores de cartazes (*affichistes*), com desenhistas e com diretores artísticos de grande prestígio na época[9].

Outro ambiente propício para os trabalhos e intercâmbios era a *Maison Tolmer*, onde Pierre Verger trabalhou de 1930 a 1931[10]. Especializado em edição de publicidade, o ateliê foi aberto em 1909 por Alfred Tolmer. Assim como a gráfica *Draeger*, a *Maison Tolmer* também abriu sua estrutura de modo a incorporar um ateliê de fotografia. As realizações do ateliê atendiam muitas demandas de empresas de luxo, ligadas ao mundo da moda (Heim, Lelong, *les fourrures* Weil, Rochas, Maubossin, Lanvin, Le Bon Marché, Les magasins du Printemps). Para tanto eles utilizavam um *design* gráfico moderno e um papel de boa qualidade[11].

O estúdio *Deberny & Peignot* foi um dos lugares mais importantes e dos mais bem sucedidos 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. Em 1930, Peignot inaugurou um estúdio de fotografia publicitária, cujo diretor Maurice Tabard tinha como característica a afinidade com a *Nouvelle Vision*, Bauhaus e Surrealismo. A *Deberny & Peignot* publicava desde 1927 a revista *Arts et Métiers Graphiques*, cuja especialidade era a história das letras e do livro e que se tornou o melhor catálogo de mostra das inovações que a *Maison* poderia oferecer. Charles Peignot também publicava a revista anual *Photographies*, uma das principais vitrines para os fotógrafos da época e onde Pierre Verger publicou suas primeiras imagens. Os fotógrafos reuniam-se nos estúdios, ao contrário dos pintores, que frequentavam os cafés. Nesse lugar, entre clientes e amigos como Max Ernst, e 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), e com este último Verger fundará a *Alliance Photo* em 1934 juntamente com outros fotógrafos[12].

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). Em 1932 Zuber sai da agência *Damour*, mas permanece no andar térreo da agência, onde abre seu próprio estúdio[13].

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 profissionais assalariados e independentes, de várias nacionalidades. Elas eram responsáveis pela distribuição das imagens para o mundo todo. O mesmo grupo de amigos de Pierre Boucher deu também origem à agência de fotógrafos *Alliance Photo* (nome que fazia referência à *Alliance Graphique*). Foi em dezembro de 1934 que Pierre Verger, em conjunto com Pierre Boucher, René Zuber, Emeric Feher e Denise Bellon, fundou a agência. Maria Eisner exercia 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. A divulgação de fotos feita pela *Alliance* começou a chamar a atenção do mundo todo, uma vez que elas também circulavam em revistas fora da França. A agência teve um papel fundamental no nascimento de uma nova visão de mundo, e Paris tornou-se, nesse período, a capital internacional da fotografia[14].

Através desse grupo de amigos, Verger também se aproximou, mesmo que rapidamente, da *Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires* (AEAR), cujo lema de trabalho era o desenvolvimento de uma arte voltada para a luta do proletariado[15] e do *Groupe Octobre*, que dentro da mesma orientação fazia apresentações para os operários em greve em diversos lugares (o caso da fábrica da Citroën tornou-se famoso).

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 e 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. 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 realizou em 1935 na *Galerie Pléiade* uma grande exposição coletiva de fotógrafos da associação denominada "*Documents de la vie sociale*", da qual consta que Pierre Verger participou juntamente com seus amigos.

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



Depois de Pierre Verger ter sido "contaminado" com a produção da Casa de Edição e Impressão de seu pai, que acabou por encaminhá-lo para o mundo da publicidade, o grupo de amigos artistas tornou-se fundamental nos encaminhamentos do novo rumo dado para a sua trajetória. Embora a maioria de seus amigos priorizasse (mas não deixavam de fazer outros tipos de imagens) a prática de um tipo de fotografia mais centrada 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, a fragmentação dos objetos, colagens, dupla exposição de negativos ou fotomontagem, como era o caso de Pierre Boucher e René Zuber (bastante dedicados à

publicidade), Pierre Verger exercia sua profissão por meio de uma fotografia mais ligada ao Humanismo.

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 de fotografia de caráter documental e humanista. 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.

Notas

[1] O que pode estar também relacionado à sua homossexualidade.

[2] 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 polo atrativo. Esse fato deve-se tanto às oportunidades que a França sob o regime da Terceira República oferecia em função de sua projeção 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. Durante a Terceira República (1870-1940), principalmente no período da *Belle Époque* (1880/1900 a 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.

[3] Sobre a história desses fotógrafos consultar: FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**,

Paris: Bordas, 1994. LANGFORD, Michael. **Story of photography**, London: Focal Press, 1996.

LEMAGNY, Claude-Jean & ROUILLÉ, André (dir). **Historia de la fotografia**. Paris: Alcor.

ROSENBLUM, Naomi. **A world history of photography**. New York: Third Edition, 1997.

[4] Segundo Rosenblum, um exemplo desse 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 se lançou neste campo antes de 1900.

[5] Pierre Verger nasceu em novembro de 1902 quando seu pai já havia alcançado sucesso em seus negócios.

[6] Os irmãos de Pierre Verger, Jean e Louis, faleceram, respectivamente, em 1929 (com 30 anos) e em 1914 (com 14 anos); seu pai, em 1915 e sua mãe, em 1932.

[7] Existe uma outra versão na qual Verger conheceu o grupo em uma piscina pública de Paris.

[8] Esse 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). Sua Rolleiflex trazia como acessório dois pares de lentes de aproximação, o que lhe permitia tirar fotos nítidas colocando-se o aparelho muito próximo da pessoa ou objeto a ser fotografado. 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. Verger, Pierre, **50 Anos de Fotografia**, Salvador: Editora Corrupio, 1982.

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

[10] DENOYELLE, op. cit., pág. 165.

[11] 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.

[12] BOUQUERET, Christian, **Pierre Boucher, Photomonteur**, Paris: Marval, 2003.

[13] BOUQUERET, Christian, **René Zuber, la nouvelle objectivité**, Paris: Marval, 2003b.

[14] Durante a Segunda Guerra a agência foi fechada e seu arquivo levado pela Gestapo. Depois disso, 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.).

[15] 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 *Nouvelle Revue Française*.

Resumo

O artigo procura demonstrar os caminhos que foram traçados pela pesquisa para autenticar a ampla produção fotográfica dentro do campo do fotojornalismo na obra de Pierre Verger na sua estadia na cidade de Buenos Aires, nos anos de 1941/42. O presente texto foca principalmente as publicações de Pierre Verger no jornal *Argentina Libre* e na revista *Mundo Argentino* e procura analisar o lugar dessa ampla produção.

Abstract

The article aims to demonstrate the research paths to authenticate the vast photographic body of work within the field of photojournalism done by Perre Verger during his stay in Buenos Aires, within years 1941/42. This text focuses mainly on Pierre Verger's publications at the newspaper *Argentina Libre* and at the magazine *Mundo Argentino*, and analyses the place of that extensive work.

Em 2004 morei em Buenos Aires[\[2\]](#). Reminiscências do passado familiar habitavam meu imaginário e faziam-me mover em busca de informações e de uma possível relação identitária com a cidade. Consegui alcançar uma ponte afetiva com os espaços urbanos nos quais meu bisavô desapareceu por volta de 1890[\[3\]](#). No campo de minha relação com a fotografia, outros assuntos habitavam meu desejo de conhecer um pouco da história da fotografia na Argentina e eu tinha conhecimento da passagem de Pierre Verger pela cidade. Entretanto, ainda não tinha referências concretas que possibilitassem um mergulho sobre a estadia do fotógrafo em terras portenhas, que somente apareceram depois de minha volta ao Brasil. As poucas referências eram somente sobre suas publicações no jornal *Argentina Libre* (o formato original do nome do jornal era com a palavra *libre* em letras minúsculas) e na revista *Mundo Argentino*.

De volta a Buenos Aires, em 2005, pude me lançar em buscas nas bibliotecas e arquivos argentinos, o que fiz também em anos consecutivos, finalizando a pesquisa somente em janeiro de 2010. Localizei uma coleção completa da revista *Mundo Argentino*, na Biblioteca Nacional da República Argentina e também a coleção completa microfilmada do jornal *Argentina Libre*, no *Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina* (Ce.D.In.C.I.). [\[4\]](#)

Verger havia estado na cidade a caminho da África, quando também passa pelo Brasil pela primeira vez e segue para servir no exército francês em 1940. Na volta, novamente chega pelo Brasil, em curta estadia, sem conseguir se estabelecer profissionalmente (LÜHNING, 2004; p.14)[\[5\]](#), e segue para Buenos Aires, onde aporta pela segunda vez, no dia 20 de março de 1941. A primeira passagem em terras portenhas, em 1940, foi rápida e indica que tenha feito alguns contatos, pois na segunda passagem constam na sua agenda encontros já no dia 24 de março com Luiz Koifmann, do jornal *Argentina Libre* e com a jornalista uruguaia Zulma Nuñez, ou seja, somente alguns dias depois da chegada procurou pessoas que abriram portas às suas publicações.

Os contatos foram importantes para começar a publicar fotos já a partir do dia 03 abril de 1941 no jornal *Argentina Libre*, ou seja, pouco tempo depois de sua chegada. Publicou no jornal sempre acompanhando artigos escritos por Zulma Nuñez[\[6\]](#), na

contracapa do jornal (página 12), que indicava uma boa visibilidade para suas fotos. Entretanto, estas não foram credenciadas nenhuma vez nesse jornal. As três primeiras fotografias acompanhavam um texto com título “*Puerto de Buenos Aires*”. Seguiram outras sete publicações sempre com o mesmo estilo: texto de Zulma Nuñez e fotos de Pierre Verger, sobre temáticas variadas do cotidiano portenho.

Um dos problemas na pesquisa que desenvolvi, como um grande e confuso nó de informações, foi o fato de a maioria de suas fotos não ser publicada com créditos. No jornal, o seu nome não aparece nem entre os colaboradores. Pude ver que em poucas reportagens esse crédito aparece, mas foi principalmente quando publicou fotos realizadas na África, na revista *Mundo Argentino*, ou fotos de outros países. A partir de setembro de 1941, Verger para de colaborar com o referido jornal e começa a publicar na revista *Mundo Argentino*, indicando provavelmente uma nova fonte de renda, pois o jornal como parte de uma grande ação antinazifascista era produzido por pessoas engajadas voluntariamente em uma luta internacional. Ou seja, indica-se nessa passagem de um veículo para outro uma opção de sobrevivência. E será na revista que irá publicar seus trabalhos com mais visibilidade, narratividade e volume de imagens, com um olhar mais atento às questões cotidianas, demonstrando sua capacidade observacional da cultura.

Sem indicações corretas, restou fazer um trabalho de garimpo inicialmente na coleção da revista *Mundo Argentino*, no qual foram encontradas indicações de participação de Verger por três ocasiões. Confirmado tal fato, a pesquisa entrou no campo das autenticações e para isso contei com a colaboração da Fundação Pierre Verger, que me enviou 60 imagens do acervo indicadas como feitas em Buenos Aires^[7] e escolhidas por Alex Baradel. Com essas imagens pude encontrar e certificar algumas reportagens e também pude verificar um determinado padrão para as publicações de Verger, tanto em *Mundo Argentino*, quanto em *Argentina Libre*. Assim, encontrado o padrão publicado, as reportagens similares foram fotografadas para posterior certificação direta com todas as imagens do acervo na fundação. Foram certificadas no total 24 publicações com imagens de Verger.



Outras duas publicações foram encontradas na fundação e podemos hoje indicar que houve ao menos 26 publicações com fotos do fotógrafo nesse segundo período que ficou em Buenos Aires. Uma delas foi publicada no jornal *La Nación*, no dia 17/08/1942, com título *Las Apsaras* e texto de Pierre Loti, sobre as ruínas de Angkot Vat, no Camboja, extraído do seu livro *Le Pélérin d'Angkor* (1913), acompanhado de seis fotos de Verger.

Outra é uma foto muito conhecida de Verger, realizada na China e que foi capa da revista *Desfile* nº 10 (11/10/1940).

Na revista *Mundo Argentino*, pude então confirmar inicialmente as informações sobre publicações com citação de seu nome em quatro vezes:



01. *Mundo Argentino* n° 1600, 17/09/1941.

La daga negra que Roosevelt quiere mellar, com texto de Arthur J. Tracey, acompanhado de 17 fotos indicadas como "Fotos Pierre Verger".



02. *Mundo Argentino* n°1626, 13/03/1942.

Ojos com sueño bajo todos los cielos.

Nessa publicação, Verger tem uma citação sobre sua trajetória nômade com sua Rolleiflex: "Pocos fotógrafos en el mundo serán tan andariegos como Pierre Verger, que há recorrido ávidamente nuestro planeta em su afán de observar lás más curiosas costumbres. Provisto de su máquina, há sorprendido a los hombres y los animales em diversas actitudes; pero lo que más parece haberle llamado la atención ha sido la que adoptas cuando les vence la fatiga...."



03. *Mundo Argentino* n° 1629, 08/03/1942.

Verano e invierno frente al obelisco

Justaposição de mesmo ângulo do Obelisco que ressalta uma grande árvore em seu entorno. Foi fotografada em períodos diferentes: a natureza muda, o monumento se mantém.

Verger dá importância à grande árvore, assim como Eugène Atget fotografou Notre Dame com um emaranhado de galhos à sua frente. O monumento tem existência com seu entorno. Verger fez outras fotos do Obelisco, com ângulos de plano descendente mostrando transeuntes ao seu redor.



04. *Mundo Argentino* n° 1657, 21/10/1942 .

Los niños mantienen viva la ternura en un mundo de rencores

As fotos são creditadas a Pierre Verger na reportagem, mas não foram certificadas no acervo mantido pela Fundação Pierre Verger, o que demonstra que pode ter havido alguma perda de negativos entre as muitas viagens de Verger. Interessante perceber o fato de terem sido publicadas depois que Verger deixou Buenos Aires.

Nota-se que as imagens credenciadas com o nome do autor são, na sua maioria, fotos realizadas antes de sua chegada a Buenos Aires, com exceção das fotos do

Obelisco e algumas na matéria de *Mundo Argentino* nº1626, 13/03/1942 (*Ojos com sueño bajo todos los cielos*). Tal fato demonstra que Verger procurou e conseguiu publicar fotos de sua autoria, dos muitos lugares por onde passou, antes de chegar a Buenos Aires, valendo-se de suas experiências anteriores.

Argentina Libre

As publicações das fotos de Pierre Verger que acompanham textos de Zulma Nuñez no jornal *Argentina Libre*, sem créditos ao autor, foram as seguintes:

Puerto de Buenos Aires, 03/04/1941.

Las Ferias Francas, Populares y Coloridas, 17/04/1941.

El tedio dominical, 24/04/1941.

El nazismo es inhumano y brutal, 08/05/1941.

Quee le Buenos Aires, 15/05/1941.

La ciudad contra la infancia, 03/07/1941.

Peñas de Buenos Aires, 04/09/1941.

La junta de la Victoria, 18/09/1941.

De todas acima, é interessante notar que na página 12, da edição de 08/05/1941, na qual foi publicado o texto *El nazismo es inhumano y brutal*, de Zulma Nuñez, as imagens de Verger são muito distintas da sua produção em Buenos Aires e mesmo de sua produção como um todo. As suas fotos publicadas evocam um espaço de moda com *glamour* em certo colonismo social, reproduzindo modelos em apresentação no Alvear Palace Hotel, como uma homenagem à imprensa da *Embajada de Moda Britânica*. A contraposição na mesma página com a história da médica argentina Elvira Rawson de Dellepiane, uma das primeiras mulheres na profissão formadas pela universidade, depois de ser enfermeira, e sua luta por melhores condições de vida, com posições políticas claras sobre a guerra em curso, cria uma dicotomia exarcebada entre mulher objeto e a mulher emancipada. Penso que Verger não mereceria tal lugar nessa ingênua reportagem que lhe deve ter sido encomendada para se justapor com a da médica argentina. Por seu percurso fotográfico, Pierre Verger talvez não devesse ter sido eleito, nesse momento, para ocupar esse lugar, apenas fazendo contraposição com a reportagem sobre conteúdo político, que estava ao lado de suas fotos e do texto que as comentava.

No geral, as imagens de Verger compõem um plano para além de uma literalidade nos textos de Nuñez. São interpretações e visões sobre a temática tratada, escapando de uma leitura puramente ilustrativa para dar lugar a imagens com autonomia informativa e estética; assim, o fotojornalismo de Verger implicava o moderno no campo da mídia. Verger procurava situações que evocavam o texto de Nuñez e em muitas vezes suas imagens são complementares, sem a literalidade perversa que acontece até os dias de hoje com imagens de mídia. Destacam-se as seguinte imagens publicadas nesse período:

Puerto de Buenos Aires (03/04/194)



El tedio dominical (24/04/1941).



La ciudad contra la infancia (03/07/1941).



Quee le Buenos Aires (15/05/1941).



Mundo Argentino

Quando eu ainda estava sem as informações efetivas de suas publicações na revista *Mundo Argentino* e ao olhar pela primeira vez as edições semanais dos anos 1941 e 1942, deparei com uma reportagem atípica para o formato geralmente publicado nas matérias da revista. Tal reportagem documentava a mudança do *atelier* de Stephan Erzia (Stephan Dimietrovich Nefedor), escultor russo da região da Mordóvia, muito conhecido no período. Quando passando por Paris, nos anos vinte, Stephan Erzia foi chamado de “o Rodin russo”, e chegou à Argentina acompanhando uma mostra itinerante de suas obras, quando resolveu por morar em Buenos Aires, até 1950. Consta que a nostalgia o fez voltar para sua terra natal, levando consigo para a Rússia mais de 200 peças da dura madeira argentina *quebracho* e alguns troncos de madeira bruta. Criou um museu permanente com seu nome na cidade de Saransk. A escultura *Reposo* é uma de suas obras em mármore siberiano apresentada na mostra que o trouxe à Argentina e foi adquirida pela *Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires* em 1936. A escultura se encontra hoje localizada muito próximo do número 943 na Av. Boedo, no *Paseo de las Esculturas*. Seu *atelier* ficava em um velho edifício situado na *calle Zañartú*, no bairro de Boedo, depois se mudou para Av. La Plata 577, e Verger registrou esse momento da mudança do *atelier* de Erzia.

Dois fatores levaram-me a encontrar a autoria de Verger nessas fotos e na reportagem. O primeiro elemento importante da reportagem é a temática, pois se diferenciava por completo de qualquer outra da revista pelo acompanhamento fotográfico da mudança de um *atelier* de um artista em um dia, assunto para um observador atento e com senso agudo de oportunidade para além do meramente factual. Erzia era muito conhecido no meio artístico, o que coloca Verger dentro dessa esfera de sociabilidade. Assim, no mesmo dia, à noite, entrei no site da Fundação Pierre Verger e localizei imagens disponibilizadas com o rótulo: “Buenos Aires”. Lá estavam algumas das fotos de Erzia publicadas, posteriormente todas certificadas. A emoção foi muito forte, afinal eram as primeiras fotos de Verger de que eu tinha a certeza da publicação e de autoria comprovada.

Outro fator foi a quantidade de fotos publicadas, também diferencial na revista: 16 fotos em apenas duas páginas. É um roteiro do acompanhamento e o cuidado de Erzia no traslado de suas obras, com ênfases no *atelier*, nos trabalhadores que carregam as esculturas e em campos visuais inovadores para os padrões da época e da própria revista,

afinal Erzia aparece algumas vezes de costas observando os trabalhos e em conversas aparentemente triviais com uma mulher indicada somente como sua aluna. Fotos com fortes ângulos ascendentes e planos que justapõem trabalhadores e as obras aparecem nessa sequência. Verger se move pelo *atelier* encontrando uma luz enaltecedora da morada das esculturas, interage com o movimento dos carregadores e com a presença imponente do artista com seu casaco e chapéu. Algumas dessas imagens extrapolam o sentido fotojornalístico e permitem viver futuro fluxo imagético de significações, para além do elemento factual publicado na revista.

Outras reportagens demonstram o interesse de Verger pela cultura popular dos desenhos infantis em muros da cidade e as pinturas tradicionais em carros de transporte com tração animal. As características dessas pinturas com sua reconhecida estilística de arabescos são até hoje muito conhecidas dos *souvenires* que os turistas levam de Buenos Aires, e também as encontramos em lugares tradicionais, como o Bar Oviedo, em Mataderos.

Destaca-se uma reportagem que enfoca os signos de lojas de pequenos ofícios: ótica, barbearia, borracharia, relojoaria, entre outros. Com o título *Para los transeuntes, Buenos Aires cuenta la historia de una jornada*, tal reportagem demonstra que o fotógrafo fazia de forma independente suas pautas e oferecia para a redação, como diz o texto da matéria:

“Hay un día cualquiera en que el habitante de Buenos Aires necesita elevar la cabeza. Busca. Observa por las calles en que camina dónde está ubicada la casa em que le urge entrar. Sigue buscando. Y detiene su paso bajo un letrero, bajo el anuncio que le hace sentirse feliz hallado lo que necesitaba. Entra”...“De ahí entonces que el fotógrafo saliera un día en busca de esos anuncios que, aunque no tengará la maravillosa luminosidad de los letreros luminonoso - lujo de la propaganda, - pueden preocupar al hombre de Buenos Aires que, afanoso, salió undía a buscarlo como si toda la existencia dependiera de ellos, o mejor dicho, de aquél que una mano le indicaba detenerse bajo el anuncio diciéndole que ya estaba todo solucionado. Y así nació la história de una jornada”



Como um fotógrafo *flâneur* andando livremente pelas ruas de Buenos Aires, Verger levanta a cabeça e a câmera e encontra os signos do cotidiano que irão nortear as buscas pelas pequenas praticidades do dia-a-dia. Entretanto, o texto não identifica esse fotógrafo citado, deixando-o no anonimato. Grandes óculos, luvas, relógio, sapatos, chaves, pequenos colchões, espirais de barbearia e a âncora que leva ao bar; são signos das necessidades banais, mas elevadas ao status urbano, à modernidade das cidades, ao acesso aos pequenos ofícios pela extensão sígnica de seus objetos de saber. A jornada de um dia do fotógrafo parece ter sido também um saber citadino, um olhar para onde somente se procura quando se necessita, e o fotógrafo necessitava somente o encontro das portas por onde talvez um dia tenha entrado, como muitos outros, para saciar uma necessidade, entrar em casa, cortar o cabelo, consertar os sapatos, ou ancorar em um bar.



O cotidiano portenho continuou a ser foco do olhar de Verger que ao menos em duas outras vezes fez um arranjo de muitas fotografias sobre determinado assunto e, ainda

dentro da temática dos pequenos ofícios, busca aqueles não tão bem estabelecidos, sem signos em suas fachadas - os ambulantes, os vendedores de doces, o fotógrafo da praça, todos personagens que Verger foi encontrando e dando algum lugar para compor o cenário da cidade. Em *Los pequeños oficios em Buenos Aires, base de un grande oficio de vivir...* (25/02/1942) esses personagens dialogam entre si, e sem fazer uma tipologia superficial de meros retratos Verger os coloca em sua ação de trabalho, valorizando as presenças nos espaços públicos.



Encontramos também o cenário urbano em flanagem em uma publicação de página dupla com uma grande chamada: *La curiosidad es una dama intremetida de las calles de Buenos Aires* (25/02/1942). É uma série de 13 fotos que são legendadas em pequenos comentários, na qual muitas vezes é a imagem que determina o texto e uma possível interpretação de uma ação factual, mas sem ser uma notícia, ou uma imagem informativa no sentido fotojornalístico, somente cenas que compõem a cidade que Verger observa e registra na sua itinerância pelas ruas de Buenos Aires.



Algumas poucas reportagens são centradas em pessoas, como Erzia, mas também encontramos uma reportagem na qual Verger centra sua lente em um velho casal que cria marionetes, e um mundo fantástico se abre para a luminosa Rolleiflex do fotógrafo. Em *Don Bastian y Doña Carolina - Cincuenta años de inocencia que se hundieran en el Riachuelo* (11/03/1942), nove imagens mostram o labor de um casal italiano, há cinquenta anos em Buenos Aires, na pobreza, depois de anos de muitas apresentações dos *Títeres de San Carlino*, quando marinheiros aportados no porto de La Boca corriam a ver os bonecos. Clama-se para um suporte digno de vida para o velho casal e os retratos de Verger fundem-se na inocência e na dura labuta que tiveram na vida, e alguns bonecos ganham vida pelo fantástico, sem melancolia e sem ser piegas.



Morando no bairro de La Boca, durante um período, com o porto próximo, marinheiros e trabalhadores das docas que um dia estiveram vendo os *títeres* são agora tema também de outras reportagens. Em *El maiz, el cereal americano que también puede ser fuego em las cocinas humildes* (06/05/1942), tendo como assunto uma potencialidade econômica para os campos férteis do pampa úmido, Verger valoriza o elemento humano nas composições, mesmo em meio a um ambiente agressivo para o trabalho, e a luz às costas do trabalhador o faz ser parte integrante de uma grande máquina, ou ainda a inocência das crianças que brincam nos trilhos tendo ao fundo o cenário inóspito do duro trabalho diário, sem as marionetes de Don Bastian y Doña Carolina.

Conclusão

Verger interage com vários e importantes veículos argentinos de comunicação e irá publicar em torno de 300 fotos em um curto período de um 01 ano, 03 meses e 17 dias na sua segunda estadia em Buenos Aires. Chega à capa da revista *Desfile*, publica no importante diário *La Nación*, e faz uma carreira com participação em 08 reportagens no jornal semanal *Argentina Libre* e mais 15 reportagens na revista *Mundo Argentino*, todas sem pertencer aos quadros desses órgãos de imprensa. Mesmo depois de ter deixado a Argentina, ainda foi publicada uma reportagem em *Mundo Argentino*, com suas fotos feitas pelas viagens por muitos países, creditadas ao fotógrafo, mas como disse anteriormente, sem negativos encontrados no acervo da Fundação Pierre Verger.

Arrisco dizer que poucos fotógrafos do período tiveram tanta presença na mídia portenha de forma diversificada. Verger, pela sua trajetória cristalizada nos anos 30 como fotojornalista, com publicações em muitos órgãos internacionais de imprensa, e com larga experiência na sua profissão, detinha articulação para negociar suas matérias, publicar suas ideias imagéticas e interagir em outras de seu interesse, como demonstram algumas passagens de sua agenda. Podemos também identificar que sua experiência pode fazer com que um determinado padrão se estabelecesse na *Mundo Argentino*, publicando reportagens muito diferentes do que havia antes nessa revista, ocupando um espaço visual que somente a ele é dado. Os conjuntos de fotografias de Pierre Verger nas reportagens publicadas caracterizam-se como ensaios fotográficos, e alguns ensaios encerram-se dentro de uma temática mais centrada, como as fotos de Stephan Erzia, e outros ensaios com temas mais abertos sobre a cultura portenha, como os pequenos ofícios.

Em *Argentina Libre*, verificamos que suas imagens eram autônomas e complementavam o texto sem literalidades para uma inferioridade informativa, eram imagens pensantes no contexto temático dos textos de Zulma Nuñez.

Podemos concluir então que Pierre Verger teve uma presença importante como mentor de uma proposta moderna de fotojornalismo na mídia argentina, até hoje ignorada e desconhecida. A pesquisa visou dar o devido lugar à produção midiática de Pierre Verger durante sua curta estadia portenha, como um profissional sincronizado com seu tempo e com a potencialidade da imagem.

Notas

[1] Fernando de Tacca é fotógrafo e professor livre docente no Instituto de Artes da Unicamp. Publicou os livros: *A imagética da Comissão Rondon* (Papirus, Campinas, 2001) e *Imagens do sagrado* (Editora da Unicamp/Imesp, 2009). É editor da revista eletrônica *Stadium*.

[2] Período no qual assumi a Cátedra de Estudos Brasileiros na Universidade de Buenos Aires, por indicação da Unicamp.

[3] Ver: "Diários portenhos, Buenos Aires, 2004", in *Stadium* 19: <http://www.stadium.iar.unicamp.br/19/05.html>

[4] Os dois veículos de comunicação eram publicações semanais.

[5] LÜHNING, Ângela (Org.). *Pierre Verger: Repórter Fotográfico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

[6] Zulma Nuñez posteriormente teve amplo reconhecimento do meio jornalístico argentino e recebeu muitos prêmios.

[7] 60 fotos foram escolhidas por Alex Baradel (responsável das coleções iconográficas da FPV), ao qual agradeço a cumplicidade na certificação de todas as reportagens levantadas na pesquisa. Sem a sua participação as certificações seriam quase impossível, pelo conhecimento e rapidez que ele detém o acervo de Pierre Verger e pelas ferramentas de pesquisa da Fundação Pierre Verger que permitem acesso e utilização do banco de dados.

Resumo

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

Abstract

Between 1932 and 1946, Pierre Verger (1902-1996) traveled the world as a photographer, rejecting its cultural determinisms. Considering the camera as a tool of intuition and spontaneity, he intended to take pictures guided by his own unconscious. This essay analyses his aesthetics of images and his photographic practice during this period.

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

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

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

O viajante-fotógrafo recolhe imagens ao sabor de suas aspirações e de seus encontros; deixa-se levar por tudo que acha em seu caminho. Não procura, por conseguinte, testemunhar, como faria um fotógrafo jornalista, nem recolher informações visuais de maneira metódica ou exaustiva, tal como um etnógrafo. Em suma, Verger é menos fotojornalista que um discreto atravessador de fronteiras; uma testemunha silenciosa gozando de sua situação incógnita. Não faz apelo aos eventos, mas aos instantes; apega-se mais aos vestígios do que às provas.

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

A fotografia pelo inconsciente

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

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

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

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

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

espontaneidade das expressões e das cenas prima sobre a construção formal e estética. Dissimulando a presença do aparelho, apagando-se a si mesmo, o fotógrafo não intervém, observa a cena em estado de receptividade, deixa a ação chegar até o campo fotográfico e dispara no momento oportuno, quase sem pensar. Seu trabalho exprime, finalmente, a ideia de que a fotografia é menos uma técnica que uma qualidade do olhar e uma capacidade sutil de entrar em contato com o outro. Um meio também de fazer ressoar o real através de sua própria sensibilidade, em um movimento paradoxal de desprendimento de si.

Como fotógrafo, do início dos anos 1930 até o fim dos anos 1940, Verger tentou se desprender da consciência intencional, da objetivação e do cálculo racional. No ato do disparo, ele apreendia o instante sem interpretar as coisas vistas. Somente após a revelação dos filmes e, sobretudo, quando ampliava as imagens, ele compreendia as razões de seu gesto. Inassimilável no momento da tomada, a imagem, uma vez ampliada e reproduzida sobre o papel, revelava a intenção do fotógrafo. “Não se sabe por que se tira uma fotografia. Depois, na revelação, descobre-se o que viu sem ter tido tempo de interpretar” [xi]. Na tiragem, a contemplação da imagem lhe permite apreender qual era sua intenção latente no momento em que fotografou. Essa relação com o processo fotográfico lhe permite, algumas vezes, “uma pequena descoberta de si mesmo” [xii]. Serge Tisseron leva ainda mais longe esse raciocínio. Segundo esse autor, a câmara escura que é o aparelho fotográfico aprisiona uma imagem do mundo da mesma maneira que o psiquismo aprisiona as representações, os afetos e os estados dos corpos ligados a uma situação inassimilável. “Nos dois casos, avança o psicanalista, este aprisionamento acompanha-se do desejo que os elementos aprisionados na experiência possam ulteriormente vir à tona a fim de ser assimilados” [xiii]. Por outro lado, Verger explicava que a contemplação de suas antigas fotos permitia fazer ressurgir, e mesmo reviver, de maneira seletiva e subjetiva suas lembranças pessoais, lpropiciando-lhe, assim, um acesso privilegiado a sua memória dormente e, então, ao seu inconsciente [xiv]. As fotografias funcionam como indícios de recuperação, provocando a (re)emergência de imagens do subconsciente, gerando associações de ideias [xv].

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

Poder-se-ia estabelecer uma aproximação entre a prática da fotografia pelo inconsciente e algumas experimentações do grupo surrealista, que consistiam em dar livre curso aos fluxos do inconsciente. Para esses artistas, é a espontaneidade do automatismo que permite emergir o inconsciente em uma escritura (escritura automática, *cadavre exquis*, sonho acordado etc.) ou nas obras pictóricas. Ressalte-se que, naquela época, Verger opõe, um pouco ao modo de André Breton, a “imediaticidade” da visão (o automatismo da percepção) ao aspecto premeditado e já “mastigado” do pensamento [xvii]. Entretanto, Verger não procurou absolutamente fazer parte do grupo surrealista, do qual conheceu alguns integrantes no fim dos anos 1920 e início dos anos 1930. Sem preocupações estetizantes, ele não demonstra interesse pelas experimentações tecno-artísticas de vanguarda, nem mesmo pelos efeitos especiais (sobreposição de impressão, solarização, montagem ou deformação). Suas fotos não integram a estética surrealista e, ele mesmo, não publica suas imagens nas revistas ou livros do grupo. Ele, que pretendia exercer a fotografia de maneira largamente inconsciente, não erigiu, no entanto, o aleatório como princípio norteador de sua criação, à maneira dos surrealistas, nem mesmo apostou no “acaso objetivo” ao qual se referia Breton em *L’amour fou* (1937). Mais simples e prosaico, Verger acreditava que existia um “inconsciente do olhar” que, em certas situações propícias e sob certas condições (receptividade passiva, desprendimento e não intervenção do fotógrafo), podia se manifestar e se revelar no processo de produção de imagens fotográficas. Em matéria fotográfica, Verger é um descobridor, mais que inventor.

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

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

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

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

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

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

A Europa, em particular a França e a Alemanha, é, durante os anos 1920 e 1930, o teatro de uma efervescente experimentação fotográfica, que constitui um momento único da história artística do século XX. Na França, no início dos anos 1930, emerge uma nova estética fotográfica, a corrente modernista dita *Nouvelle Photographie*, ligada às vanguardas alemãs dos anos 1920 (os movimentos *Nouvelle Vision* e *Nouvelle Objectivité*). Além disso, nota-se a presença numerosa de fotógrafos estrangeiros instalados na capital francesa. Quando começa a fotografar, Verger foi influenciado pela corrente modernista da *Nouvelle*

Photographie; algumas de suas primeiras imagens provam isso[xxii]. Entretanto, não pretendeu jamais integrar um movimento artístico ou uma vanguarda qualquer que fosse. Sua prática, isolada, não se inscreve, repito, em uma trajetória experimental ou em um projeto artístico premeditado. Mais frequentemente, Verger se contentava, por outro lado, a dar curso a uma fotografia sóbria e sem artifício, evitando os efeitos artísticos ou espetaculares. Sem pretensão à arte, Verger recusava a etiqueta de “artista”, da mesma forma que nega, anos depois, o qualificativo de “intelectual”. Com efeito, recusava até mesmo a noção de arte, uma invenção “dos críticos de arte”, um termo, dizia, pelo qual a sociedade se apropria de tudo que designa como arte[xxiii]. Essa postura não é, no entanto, excepcional para a época. Muitos daqueles que se posicionarão entre os maiores fotógrafos do século XX recusam, eles também, o qualificativo de “artista”. Brasaï, Izis, Kertés, Cartier-Bresson, por exemplo, são muito identificados com o termo “amador” ou “artesão”. Na mesma época, o americano Walker Evans também recusa o rótulo de artista e o culto à economia da arte.

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

Verger se concentra em um objeto de estudos, aprofundando certos temas. Perde, então, certa espontaneidade que conquistou como fotógrafo nômade. Para significar o mundo através das imagens, é necessário se envolver com aquilo que recortamos pelo visor. É necessário também planejar, o mínimo que seja, nossos pontos de vista e os organizar de maneira temática. A fotografia vem a ser para ele um modo de desenvolver e valorizar seu trabalho etnológico. Com efeito, o acento é posto sobre a função documentária, com um cuidado exaustivo de cientificidade. A etnografia e a etnologia quebram, por assim dizer, o vidro do visor da prática fotográfica independente e desinteressada. Ocorre um “adestramento” desta prática colocada, cada vez mais, ao serviço de um projeto de pesquisa. Além disso, com a passagem para a escritura, ocorre uma redução progressiva da imagem ao texto. O olhar se transforma em linguagem, o visível em legível.

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

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

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

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

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

[iii] *Pierre Verger, destin d'un passeur*, rádio France Culture (30.07.1994).

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

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

- [vi] "Entretien avec Emmanuel Garrigues", *L'Ethnographie*, vol LXXXVII, Paris: 1991. 169.
- [vii] Benjamin, Walter, "Petite histoire de la photographie", in *L'Homme, le langage et la culture*, Paris: Denoël/Gonthier, 1971[1931]. 62.
- [viii] Tisseron, Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris: Flammarion, 1999: 10. O autor, no entanto, parece desconhecer a obra de P. Verger.
- [ix] *Pierre Verger, destin d'un passeur*, rádio France Culture (30.07.1994).
- [x] Entrevista pessoal.
- [xi] Citado por Turiba, Luis, "Coco Be Lefó Axé Verger", *Bric a Brac*, Brasília, nº IV, 1990: 80.
- [xii] Entrevista pessoal.
- [xiii] Tisseron, Serge, Op. cit. 167.
- [xiv] "Entretien avec Emmanuel Garrigues", Op.cit. 168.
- [xv] Ao visualizar uma foto há muito tempo esquecida, o fotógrafo podia se projetar mentalmente nos mesmos lugares e se lembrar com detalhes das circunstâncias em que a foto fora tirada, os acontecimentos do dia etc.
- [xvi] Entrevista pessoal.
- [xvii] "[Para Breton] a visão é boa, pura e preservada dos raciocínios, por causa do seu aspecto selvagem e natural. Os cálculos da razão (que Breton nunca esquece de nomear como 'razão burguesa') são repressivos, degenerados, nefastos". Krauss, Rosalind, "Photographie et surréalisme", in *Le Photographique*. Paris: Macula, 1990. 105. Segundo R. Krauss, Breton estabelecia uma correlação entre automatismo psíquico, enquanto procedimento de registro mecânico, e o automatismo associado ao aparelho fotográfico.
- [xviii] Tirando a foto sem olhar no visor nem controlar o enquadramento, como no metrô nova iorquina (1938-41) quando ele dissimulava sua câmera, ou na ruas comerciais de Chicago (1946), com um aparelho Rolleiflex. No final da sua carreira, esta não intencionalidade (relativa) se aplicava sobretudo aos objetos, signos e naturezas mortas. Ver Mora, Gilles, Hill, John-T, *Walker Evans. La soif du regard*. Paris: Seuil, 2004.
- [xix] Ver Lugon, Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris: Macula, 2001.
- [xx] Goldwater, Robert, *Primitivism in Modern Painting*. New York: Harper, 1938.
- [xxi] *White shadows of the south seas*, correalizado com S. Van Dyke. R. Flaherty realizará também, em 1931, com F. W. Murnau, *Tabou*. Verger também leu o romance de sucesso *Vasco* (1927) do escritor Marc Chadourne, situado no arquipélago da Polinésia.
- [xxii] Particularmente influenciado pelas pesquisas gráficas de René Zuber e de Pierre Boucher, Verger experimenta fazer algumas fotos urbanas (prédios, meios de transporte), em geral sem personagens, sobretudo nas fotos tiradas nos EUA em 1934. Essas fotos compostas (geometria de formas, ângulos de vista originais, *plongées* e *contre-plongées*, efeitos de sombra e contrastes), às vezes abstratas, têm muito a ver com a visão modernista. As fotos desse tipo são quase sempre ligadas aos trabalhos de encomenda, como sua reportagem sobre a Exposição Universal de Paris, em 1937. A estética moderna da *Nouvelle Photographie* é especialmente difundida na revista de criação fotográfica de vanguarda *Art et métiers graphiques. Photographie*, na qual Verger publicará muitas imagens entre 1935 e 1940. Assim, apesar de logo abandonar esses exercícios de estilo, ele participou desse movimento artístico, mesmo de maneira indireta.
- [xxiii] Pretender fazer arte teria sido, para ele, se fechar numa categoria, num sistema de referência, num mercado.
- [xxiv] Ver Souty, Jérôme, *Pierre Fatumbi Verger. Du regard détaché à la connaissance initiatique*, Paris: Maisonneuve & Larose, 2007.

Resumo

A estadia em Buenos Aires de Pierre Verger deu-se no contexto jornalístico da emergência e consolidação de uma grande indústria editorial, tanto nos aspectos literários como na conformação profissional de escritores e jornalistas. Fatores determinantes da massificação foram tanto o grau de alfabetização obtido por meio do ensino primário obrigatório, livre e gratuito estabelecido pela Lei 1420, a partir do final do século anterior, como a incorporação de novas tecnologias pela indústria editorial. Ao avanço da imprensa comercial, na qual se incluíam revistas como *Mundo Argentino*, se somavam os projetos da literatura "social" impulsionados pelas esquerdas e que integravam a agitação política com objetivos culturais e pedagógicos, e que assumiram o caráter de "antifascistas" no quadro da Guerra Civil Espanhola e ascensão do Nazismo, como é o caso do periódico "*Argentina Libre*" editado pelo Partido Socialista.

Abstract

The journalistic context of Pierre Verger's stay in Buenos Aires was the expression of the emergency and consolidation of a great publishing industry, both in the literary aspect and in the professional conformation of writers and journalists. Determinant factors of the mass-production were not only the degree of literacy obtained by the free obligatory elementary education established by Law 1420, from the end of the previous century, but also the incorporation of new technologies to the publishing industry. As an extension of the commercial press, which included magazines as *Mundo Argentino*, there were projects of "social" literature stimulated by leftists which integrated the political turmoil aiming cultural and pedagogic goals, and which would assume the "anti-fascist" character in the frame of the Spanish Civil War and the rise of Nazism, as did the newspaper *Argentina Libre*, edited by the Socialist Party.

El contexto político de la modernización

En Argentina, el período que comienza el 6 de setiembre de 1930 con el golpe de estado militar que derrocó al presidente Hipólito Yrigoyen, y finaliza con otro golpe de estado al presidente Ramón Castillo, el 4 de junio de 1943, vá a ser conocido como "década infame"[2]. A la corrupción generalizada, se sumó el fraude electoral, la represión y la proscripción a los opositores y la negociación neocolonial con el Reino Unido que garantizaba la exportación de carne a cambio de decisivas concesiones económicas de nuestro país, como la del transporte público de la Ciudad de Buenos Aires.

En el contexto internacional de la crisis generada por la depresión de los años '29/30, el período expone también 2 de los acontecimientos más graves del siglo XX: la Guerra Civil Española de 1936 a 1939, y la Segunda Guerra Mundial de 1939-1945. El campo cultural argentino no solo se conmociona y toma partido por las fracciones en conflicto, sino que lee la propia realidad del país a partir de ellos. Del posicionamiento de los actores frente a ellas pueden deducirse las convicciones que los animaron. La guerra de España suscitó una efervescencia extraordinaria en los medios intelectuales y artísticos de Buenos Aires

La situación generada por la Segunda Guerra Mundial, que perjudicó además comercialmente a las grandes potencias que ya no podían proveer los productos manufacturados, contribuyó al desarrollo industrial en el país, que iniciaría (como la mayor parte de América Latina) un proceso de sustitución de importaciones. Para ello se requería fuerza de trabajo y así comenzó una migración social masiva de áreas rurales a las grandes ciudades, Buenos Aires entre ellas, que generó un desarrollo del sector industrial, superior al desarrollo agropecuario por primera vez. Es decir, de un país agroexportador que proveía de materias primas a los países centrales, que luego nos lo venderían en forma de productos manufacturados, a un modelo de industrialización que requería, sobre todo, de recursos humanos.

Esta emergencia de masas populares diversas, integradas a nuevos procesos de trabajo, dieron origen a la formación de clases urbanas en un contexto de masificación que afectaría el conjunto de la sociedad urbana, desde las formas de habitar la ciudad hasta su propia fisonomía, y replantearía al movimiento popular de una nueva estrategia de alianzas. El populismo será la forma que asumirá el Estado en América Latina, expresando su legitimidad en la representación de esas aspiraciones populares. Una organización del poder que daría forma al compromiso entre las masas y el Estado, y que estaría vigente entre las décadas de los '30 a los '60, en todas sus variantes en la región. En la Argentina se asumiría plenamente en 1945 cuando esas masas populares liberan de prisión a Juan Perón, quien asumiría como presidente en 1946. Representación política, sindicalización y nacionalización de las grandes masas, otorgarían ciudadanía a estos nuevos actores sociales. En estas circunstancias nacionales e internacionales Pierre Verger viaja a la Argentina y publica en *Mundo Argentino* y *Argentina Libre*

La industria cultural

En ese contexto, el campo de la industria editorial en Argentina también exhibe un fuerte crecimiento desde 1936, superando los 28.000.000 millones de ejemplares en 1947. Con una exigencia gráfica y estética que advierte con sorpresa Paul Valéry en 1938, en la Exposición de la Biblioteca Nacional de París, donde la Cámara Argentina del Libro organizaba una muestra editorial.

Varios son los factores que incidieron en las transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales en el Siglo 20, y que tuvieron como antecedentes, entre otros, la ampliación de públicos y publicaciones.

En lo que respecta a los públicos, por un lado la Ley de Educación Común N° 1420, sancionada en 1884, que al establecer su carácter público y gratuito permitió el acceso de una parte de la sociedad a la educación primaria, dentro de los límites impuestos por el proyecto oligárquico de la Argentina agroexportadora del Siglo 19. Por el otro, el acceso a otras formas de educación popular para los grandes sectores de menores recursos (locales o extranjeros), que hacia fines de siglo se desarrollaron en paralelo con las oficiales, y adquirieron gran importancia en la integración social. Así, la formación también comprendía las escuelas de los sindicatos obreros, los centros anarquistas y socialistas, las sociedades y fraternidades, los suplementos educativos, culturales y científicos en los periódicos políticos. De allí que por la doble acción de la escuela pública y de la cultura popular impulsada por concepciones de izquierdas, la inmigración extranjera se fue integrando al país y los trabajadores adquirieron conciencia de sus derechos.

Respecto de las publicaciones, y pese a la existencia previa de numerosos medios, al comenzar el nuevo siglo se registran cambios tecnológicos importantes con la incorporación de rotativas y linotipias que reemplazan la composición manual, acelerando la impresión y

duplicando la tirada. También contribuyeron a la expansión de la industria, el perfeccionamiento del fotograbado, permitiendo unir fotografías e ilustraciones con textos. Se modificó también la distribución y la comercialización, ampliando el rol de la publicidad y las agencias de noticias.

Y otro elemento fundamental lo constituye la profesionalización de escritores y periodistas, que dotó de continuidad a su trabajo en función de percibir salarios regulares, y aportara notables redactores a los periódicos de la época. Escritores que modificarán también sus estilos para adecuarlos a las publicaciones periodísticas, como en el caso de Horacio Quiroga que crearía el cuento breve.

Los escritores identificados como de Boedo y de Florida^[3] entre las décadas de los '20 y los '30, serán el inicio de una eclosión editorial que en las dos décadas siguientes incentivarán también el libro argentino y dicha constitución profesional.

En particular el grupo de Boedo, que a comienzos de los años 20, produce una serie de proyectos integrando la agitación política y el afán cultural y pedagógico de las izquierdas, que se conocería como literatura social. La promoción de esas ediciones económicas y masivas tendrá también como protagonistas a nuevos talleres gráficos, editores y librerías. En estas circunstancias nacionales e internacionales Pierre Verger viaja a la Argentina y publica en *Mundo Argentino* y *Argentina Libre*

La prensa comercial: *El Mundo* y *Mundo Argentino*

Entre los periódicos conservadores como *La Nación*, fundado en 1870 por el ex-presidente Bartolomé Mitre y *La Prensa*, fundada en 1869 ó los político-ideológicos de las izquierdas, surgieron una serie de prensas comerciales que, en sus distintas variantes masivas, integrarán a los escritores creando un nuevo periodismo profesional.

El diario *Crítica*, que surge en 1913, inauguró lo que se llamaría periodismo popular, tuvo mayor relevancia en las décadas de los '20 y los '30, sus 300.000 ejemplares en un récord de ventas, mostraría el acierto de la inclusión de buenos redactores, un lenguaje simple y directo exento de solemnidad, una especial estrategia de ventas y un estilo sensacionalista.

El diario *El Mundo*, creado en 1928 con un formato inédito para la época: el tabloide, menor que el usual de los periódicos tradicionales, agregará a esta innovación la reducción del precio (el ejemplar costaba la mitad que las otras publicaciones), las historietas populares y noticias sociales en el dorso, e importantes escritores como Raúl González Tuñón y Roberto Arlt, que publicaría allí sus "Aguafuertes porteñas". Además, incluía notas, cuentos, comentarios, modas, labores, y realizaba concursos semanales con premios para quienes acertaran los resultados de los partidos de fútbol argentino. Editado por la Editorial Haynes^[4], circularía durante toda la década infame (hasta 1967)

La Empresa Editorial Haynes Limitada además de crear la Radio El Mundo en 1935, editó revistas que cubrían todos los intereses de la sociedad, como *Mundo Deportivo*, *Sintonía*, *Tía Vicenta*, *Mundo Agrario*, *Mundo Rural*, *Don Goyo*, *Riqueza Argentina*, *PBT*, *Mundo Infantil* y *Mundo Argentino*.

La revista *El Hogar* fue la de mayor venta y el público reconocía en ella a la publicación más identificada con un incipiente estilo de vida nacional. Constituyó un espacio de conformación de los principales acontecimientos sociales y políticos, interesando a todo tipo de lectores. Establece los sucesos, modas y costumbres y consagra escritores. Fue la pionera que sacó a las revistas argentinas de los límites del país al tener difusión internacional. *El Hogar* llegaba a los principales centros del mundo como algo más que un semanario impreso en Buenos Aires; era también una publicación elaborada por argentinos, que hacía conocer firmas, literatura y pensamiento argentino. Exaltaba las tradiciones, el arte, el folklore, la historia, lo cotidiano, los héroes de la nacionalidad.

Mundo Argentino, de la misma editorial, también alcanzó una importante popularidad y se completaba con su hermana mayor. *Atlántida*, a pesar de su más lujoso aspecto y moderna diagramación, no alcanzó nunca el consenso realmente importante que fue patrimonio de *El Hogar* por varias décadas, que con altibajos estuvo décadas en los puestos callejeros de venta, llegando a ser dirigida por Ernesto Sábato en las últimas épocas de su publicación. Los contenidos: los mismos, Notas, cuentos, comentarios, historietas, modas, labores. “*Los rascacielos continúan su avance sobre la ciudad, como una invasión de gigantes, desalojando a los palacios que fueron hasta hace poco los señores que todo lo dominaban*”. Revista Mundo Argentino, Año XXVI, N° 1320, 6 de mayo de 1936.

El perfil independiente del diario ocultaba una sutil defensa de los intereses de las empresas británicas en Argentina. Durante la primera presidencia de Juan Perón (1946-1952), la Editorial Haynes fue expropiada y pasó a formar parte del consorcio estatal Alea, de allí el perfil pro-populista de dichos medios en la época.

Entre los otros periódicos comerciales de la época se cuentan *Noticias Gráficas*, surgido en 1931 y cuya innovación incluyera una doble página central ilustrada y gran calidad de imágenes, y *Clarín*, fundado en 1945, en formato tabloide, con logotipo de tapa y titulares de algunas secciones en color, incluía deportes y espectáculos, y temas locales. La acelerada distribución en los kioscos permitió a éste último convertirse en uno de los diarios de mayor tirada del país, difusor en su momento de las ideas desarrollistas. En estas circunstancias nacionales e internacionales Pierre Verger viaja a la Argentina y publica en *Mundo Argentino* y *Argentina Libre*

La prensa antifascista

La Guerra Civil Española despertó un sentimiento antifascista y antiimperialista de dimensiones extraordinarias. Además de los 600 argentinos que partieron a defender la República, integrados a las Brigadas Internacionales, se dio un cambio de táctica en la actividad política y sindical de los partidos comunistas para la formación de los frentes populares antifascistas, según lo decidido en la Tercera Internacional de 1935. En Argentina, el partido comunista alentó la creación del Comité de Ayuda al Frente Popular, que en 1936 publicara el periódico *La voz de España*, luego transformado en *La Nueva España*. En las difíciles condiciones de clandestinidad, el periódico llegó a una tirada de 60.000 ejemplares por número, jugando un papel muy importante en las tareas solidarias.

Del mismo modo se constituye en 1937 el Comité Argentino de Mujeres pro huérfanos españoles, en estrecha relación con los organismos internacionales de ayuda desde París, que habían realizado la Conferencia Europea de Ayuda a las Víctimas del Fascismo en España, y en la que participaron también escritores argentinos como Aníbal Ponce. Otros escritores como Raúl González Tuñón estaban en España desde 1935 junto con escritores de todo el mundo, que en plena Guerra Civil desarrollarían el II Congreso de Escritores Antifascistas (Valencia, 1937).

Numerosas publicaciones antifascistas tienen lugar en el país, sobre todo en Buenos Aires, que tienen como característica la colaboración de un amplio espectro de comunistas, socialistas, radicales y hasta liberales. Publicaciones que se suman a las propias de las izquierdas, y que Tarcus y Pittaluga (2000) catalogan como boletines, periódicos y revistas de organizaciones, partidos, frentes y comités, incluyendo publicaciones antifascistas en colaboración con organizaciones italianas, francesas y alemanas, entre otras.

Desde el Partido Socialista, el periódico "Argentina Libre" (1940-1949) se transforma en una de las principales publicaciones del frente antifascista, sobre todo por su regularidad y permanencia, así como por el amplio espectro de colaboradores. Su fundadora, Mika Feldman, anarquista santafesina, fue sorprendida en España por la Guerra, y peleó desde las columnas motorizadas del Partido Obrero de Unificación Marxista. Cuando los franquistas entran en Madrid en 1939, huye a Francia y participa de los movimientos antifascistas, y desde allí regresa a la Argentina y funda el semanario *Argentina Libre* en 1940.

En este periódico participaban figuras políticas e intelectuales liberales, socialistas, anarquistas, y en algunos períodos, comunistas. Contaba con secciones de música y de artes

plásticas, con colaboraciones de Jorge L. Borges y de Roberto Arlt, y de la prensa antifascista del mundo, así como con colaboraciones de intelectuales antifascistas de relieve internacional, como Henri Barbusse, Romain Rolland y Pablo Neruda, y con ilustraciones de artistas internacionales.

Aunque este artículo no aborde las distintas corrientes internas de los partidos políticos en Argentina, se verifica que durante los gobiernos peronistas (1945-1955) parte de las ideas socialistas fueron incorporadas al movimiento, al que adhirieron la mayoría de los trabajadores. Además, el Partido Socialista tuvo una posición opositora al peronismo desde sus orígenes y formó parte en 1945 de la alianza antiperonista Unión Democrática, que contaba con el apoyo de las clases medias y altas y del embajador norteamericano en Argentina. Aún así, dirigentes sindicales socialistas se sumaron al peronismo, mientras que la mayoría de los dirigentes socialistas contrarios al peronismo, fueron desplazados de los sindicatos.

Argentina Libre fue clausurado varias veces bajo los gobiernos de Castillo y Perón. En 1945 debió cambiar su nombre por "...Antinazi", cuyos puntos suspensivos aluden a la imposibilidad de utilizar la palabra "Argentina". En 1946 vuelve a salir como Argentina Libre, incluyendo la leyenda: "6 veces clausurada por el gobierno de Castillo y 2 veces por la dictadura". Por su antiperonismo, en 1947 el periódico salió de la venta pública, volviendo como "Etica" que nuevamente sería clausurado. Los dos últimos años (1948-1949) se edita en Montevideo, ingresando clandestinamente a la Argentina.

En estas circunstancias nacionales e internacionales Pierre Verger viaja a la Argentina y publica en *Mundo Argentino* y *Argentina Libre* sus foto-reportajes sobre la vida cotidiana de Buenos Aires. Un país en plena consolidación de su industria cultural, y cuyas transformaciones modernizadoras producidas a partir de 1880 con base en el desarrollo urbano, la consolidación de sectores medios, la alfabetización y la inmigración, se producían en el marco de los conflictos sociales que expresaba la lucha de clases.

La prensa antifascista

La Guerra Civil Española despertó un sentimiento antifascista y antiimperialista de dimensiones extraordinarias. Además de los 600 argentinos que partieron a defender la República, integrados a las Brigadas Internacionales, se dio un cambio de táctica en la actividad política y sindical de los partidos comunistas para la formación de los frentes populares antifascistas, según lo decidido en la Tercera Internacional de 1935. En Argentina, el partido comunista alentó la creación del Comité de Ayuda al Frente Popular, que en 1936 publicara el periódico La voz de España, luego transformado en La Nueva España. En las difíciles condiciones de clandestinidad, el periódico llegó a una tirada de 60.000 ejemplares por número, jugando un papel muy importante en las tareas solidarias.

Del mismo modo se constituye en 1937 el Comité Argentino de Mujeres pro huérfanos españoles, en estrecha relación con los organismos internacionales de ayuda desde París, que habían realizado la Conferencia Europea de Ayuda a las Víctimas del Fascismo en España, y en la que participaron también escritores argentinos como Aníbal Ponce. Otros escritores como Raúl González Tuñón estaban en España desde 1935 junto con escritores de todo el mundo, que en plena Guerra Civil desarrollarían el II Congreso de Escritores Antifascistas (Valencia, 1937).

Numerosas publicaciones antifascistas tienen lugar en el país, sobre todo en Buenos Aires, que tienen como característica la colaboración de un amplio espectro de comunistas, socialistas, radicales y hasta liberales. Publicaciones que se suman a las propias de las izquierdas, y que Tarcus y Pittaluga (2000) catalogan como boletines, periódicos y revistas de organizaciones, partidos, frentes y comités, incluyendo publicaciones antifascistas en colaboración con organizaciones italianas, francesas y alemanas, entre otras.

Desde el Partido Socialista, el periódico "Argentina Libre" (1940-1949) se transforma en una de las principales publicaciones del frente antifascista, sobre todo por su regularidad y permanencia, así como por el amplio espectro de colaboradores. Su fundadora, Mika Feldman, anarquista santafesina, fue sorprendida en España por la Guerra, y peleó desde las columnas motorizadas del Partido Obrero de Unificación Marxista. Cuando los franquistas entran en Madrid en 1939, huye a Francia y participa de los movimientos antifascistas, y desde allí regresa a la Argentina y funda el semanario Argentina Libre en 1940.

En este periódico participaban figuras políticas e intelectuales liberales, socialistas, anarquistas, y en algunos períodos, comunistas. Contaba con secciones de música y de artes plásticas, con colaboraciones de Jorge L. Borges y de Roberto Arlt, y de la prensa antifascista del mundo, así como con colaboraciones de intelectuales antifascistas de relieve internacional, como Henri Barbusse, Romain Rolland y Pablo Neruda, y con ilustraciones de artistas internacionales.

Aunque este artículo no aborde las distintas corrientes internas de los partidos políticos en Argentina, se verifica que durante los gobiernos peronistas (1945-1955) parte de las ideas socialistas fueron incorporadas al movimiento, al que adhirieron la mayoría de los trabajadores. Además, el Partido Socialista tuvo una posición opositora al peronismo desde sus orígenes y formó parte en 1945 de la alianza antiperonista Unión Democrática, que contaba con el apoyo de las clases medias y altas y del embajador norteamericano en Argentina. Aún así, dirigentes sindicales socialistas se sumaron al peronismo, mientras que la mayoría de los dirigentes socialistas contrarios al peronismo, fueron desplazados de los sindicatos.

Argentina Libre fue clausurado varias veces bajo los gobiernos de Castillo y Perón. En 1945 debió cambiar su nombre por "...Antinazi", cuyos puntos suspensivos aluden a la imposibilidad de utilizar la palabra "Argentina". En 1946 vuelve a salir como Argentina Libre, incluyendo la leyenda: "6 veces clausurada por el gobierno de Castillo y 2 veces por la dictadura". Por su antiperonismo, en 1947 el periódico salió de la venta pública, volviendo como "Ética" que nuevamente sería clausurado. Los dos últimos años (1948-1949) se edita en Montevideo, ingresando clandestinamente a la Argentina.

En estas circunstancias nacionales e internacionales Pierre Verger viaja a la Argentina y publica en *Mundo Argentino* y *Argentina Libre* sus foto-reportajes sobre la vida cotidiana de Buenos Aires. Un país en plena consolidación de su industria cultural, y cuyas transformaciones modernizadoras producidas a partir de 1880 con base en el desarrollo urbano, la consolidación de sectores medios, la alfabetización y la inmigración, se producían en el marco de los conflictos sociales que expresaba la lucha de clases.

Referencias bibliográficas

AAVV. **Historias del Diario El Mundo**. Buenos Aires. 2007. <http://voluntarios-parquecentenario.blogspot.com/2007/01/la-historia-del-diario-el-mundo.html> .

AZNAR SOLER, Manuel. **II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)**. Volumen I y II. Barcelona: Laia, 1978

BARBERO, Jesús M. **De los medios a las mediaciones**: Comunicación, cultura y hegemonía. México: Gilli, 1993.

CORBIERE, Emilio. La cultura obrera argentina como base de la transformación social (1890-1940). **Revista Herramienta**, N° 12. Buenos Aires: Herramienta, 2000.

GUTIERREZ, ALICIA. Mika, la memoria y el compromiso. **Página 12**, Buenos Aires: 08-03-2009.

RIVERA, Jorge B. **El escritor y la industria cultural**. Buenos Aires: Atuel, 1998

_____. **El periodismo cultural**. Buenos Aires: Paidós, 2ª reimpresión, 2000

SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**. Buenos Aires: Nueva Visión, 3ª edición, 1999.

TARCUS, H. y PITTALUGA, R. **Catálogo de publicaciones políticas de las izquierdas argentinas 1890-2000**. Buenos Aires: Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina- CEDINCI. 2000

[1] Docente e Investigadora de la Universidad de Buenos Aires- UBA. Coordinadora del GT sobre Comunicación Mediatizada en el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO.

[2] El término fue acuñado por el historiador y periodista José Luis Torres, en 1945, para denunciar los actos de corrupción que gobiernos y empresas realizaron en perjuicio de los intereses públicos en el período 1930-1943.

[3] Sin intención de debatir sobre ambos grupos, habían diferencias marcadas, como una mayor identificación del Grupo Florida con las elites económicas, sus espacios de reunión eran de la alta burguesía y otorgaban importancia extrema a la renovación de las formas artísticas. Jorge L. Borges se contaba entre ellos, aunque para él no había diferencias entre ambos grupos. En el caso del Grupo Boedo, se lo ubica más próximo a los sectores obreros y populares, sus espacios de reunión eran los suburbios y su importancia puesta en los contenidos sociales y políticos, siempre desde una perspectiva socialista. Leónidas Barletta y Alvaro Yunque se contaban entre ellos.

[4] Alberto Haynes era un inglés que había llegado a nuestro país en 1887 para trabajar en el británico Ferrocarril Oeste. En 1904 inicia su carrera editorial que lo llevaría a construir lo se podría denominar el primer multimedio de Argentina (prensa gráfica, radio, etc). Fue un avanzado en editar revistas que para la época eran audaces en diseño e imágenes.