



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS ÉTNICOS E AFRICANOS

THIARA CERQUEIRA MATOS

CORRESPONDÊNCIAS PESSOAIS AJUDAM A CRIAR INSTITUIÇÕES
PIERRE VERGER, O MUSEU AFRO-BRASILEIRO E SUA REDE DE COLABORADORES
(1972-1976)

SALVADOR

2012

THIARA CERQUEIRA MATOS

CORRESPONDÊNCIAS PESSOAIS AJUDAM A CRIAR INSTITUIÇÕES

PIERRE VERGER, O MUSEU AFRO-BRASILEIRO E SUA REDE DE COLABORADORES

(1972-1976)

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Étnicos e Africanos.

Orientadora: Prof. Dra. Angela Elisabeth Lühning

Co-orientador: Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

SALVADOR

2012

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível sem o apoio e a generosidade de tantas pessoas que me acompanharam ao longo da vida e durante a realização da pesquisa.

Agradeço a Luciano, meu amor e companheiro de todas as horas, pelo incentivo e dedicação integral nos momentos que mais precisei, e por ter me oferecido condições para começar e continuar até o final. A minha mãe e meu pai, por terem me feito chegar neste planeta e por serem responsáveis pela minha formação. A minha tia Socorro, que tantas vezes já me socorreu nessa vida. A Jéssica e Joyce, minhas irmãs queridas que tanto amo. Ao nosso saudoso Buddy, ser vivo da mais elevada estima e consideração.

A minha amiga Lígia Conceição, que me estimula e me aconselha, desde os tempos do curso de História, e a todos os colegas e familiares que estiveram comigo na temporada que passei em Feira de Santana. A Gabriela, a Flávia e a todos os amigos que fiz durante a minha passagem por Brasília. A Ellen e a Mirella, pelo interesse por mim e pelo meu trabalho. A Silvia Codes, Davi e Caio Adam pelas conversas e pela companhia.

Aos colegas da Coordenação de Desenvolvimento Humano da PRODEP/UFBA, especialmente a Prof. Rosilda Arruda e Antônio Cardoso, pelo apoio durante o meu processo de afastamento, e a todos os outros que me incentivaram e me apoiaram nesta pequena batalha.

À Prof. Angela Lühning, pelo apoio durante a pesquisa e também no processo de afastamento. Ao Prof. Marcelo Cunha, pelo interesse e colaboração com o trabalho, e por ter me apresentado a história do museu afro-brasileiro. Ao Prof. Nicolau Parés, pelas contribuições feitas antes e durante a etapa de qualificação, e pelas aulas que dividiu com o Prof. Elisée Soumonni no CEAO, que me ajudaram a fazer escolhas importantes. Ao Prof. Jeferson Bacelar, pelo incentivo, pelas provocações e pelos livros emprestados. Ao Prof. Cláudio Pereira, pelo estímulo e interesse no trabalho.

Aos colegas do Pós-Afro, Nila, Sabrina, Marcos, Fabiana, Luciana, Iris, Daniela, José Welton, Sueli, Arissana e Anari. À Lia, Fernanda e Fábio. E também a Luiza e Juipurema, que me inspiraram com os seus respectivos temas de pesquisa.

À Profa. Suely Cerávolo, pela generosidade e pela indicação de leituras que se tornaram fundamentais para o trabalho.

À equipe do Museu Afro-Brasileiro, em especial as professoras Graça e Joseânia, pelo apoio em momentos diferentes, e também à Emília e à Telma, pela ajuda com as imagens e informações de grande valia.

À equipe da Fundação Pierre Verger, em especial à Luiza Inah, por me guiar em minhas buscas pela biblioteca e pelo antigo quarto de Verger, à Noélia, Eliana e Dona Margô, pela acolhida sempre simpática, à Roberta, pelo auxílio com as fotos do acervo utilizadas no trabalho. À Laila Rosa, pela atenção e estímulo.

À Solange Mattos, da Biblioteca do CEAO, pela ajuda com a consulta à documentação.

Agradeço ainda à minha querida Profa. Maria José, por ter me ensinado a ler textos em francês, de maneira criativa, e em tão pouco tempo, algo fundamental para fazer a pesquisa com as cartas.

RESUMO

O presente trabalho investiga o funcionamento de uma rede de intelectuais e artistas atuantes no Brasil e na África Ocidental, que incluía o fotógrafo e pesquisador Pierre Verger em uma posição central, durante a criação do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia entre 1972 a 1976. O MAFRO foi constituído inicialmente pelo MRE e pelo CEAO, com o objetivo de estimular o intercâmbio acadêmico e cultural Brasil-África e o desenvolvimento de estudos afro-brasileiros no país. O pesquisador vinculou-se à iniciativa no início dos anos 70. Ele já havia colaborado anteriormente com muitos museus, e se relacionava com diversas instituições e personalidades ligadas ao meio, além de colecionadores, africanistas, escultores e ferreiros. A pesquisa foi realizada com base na análise de um conjunto de cartas pessoais do fotógrafo, selecionadas a partir de uma amostra de 1872 correspondências do seu arquivo, localizado na Fundação Pierre Verger. Esta documentação foi complementada por fontes similares e diversas, que foram consultadas no mesmo local e nos arquivos do CEAO e do MAFRO. Os resultados obtidos revelaram que muitos dos indivíduos envolvidos nos preparativos para a instalação do Museu Afro-Brasileiro, tinham algum tipo de vínculo afetivo ou profissional com o pesquisador. O estudo revelou ainda que a colaboração de Pierre Verger e os demais sujeitos com o Museu assumiu predominantemente um caráter informal, sendo parte de uma ação entre amigos com afinidades e interesses em comum.

Palavras-chave: Museu Afro-Brasileiro – Pierre Verger – Correspondências pessoais

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Correspondentes por volume de cartas	46
Tabela 2: Correspondências por assunto/categoria temática.....	47
Tabela 3: Correspondências por País de Origem.....	48
Tabela 4: Correspondências por País de Destino	49

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1: Pierre Verger em uma cerimônia para Xangô no Daomé, 1952. Acervo FPV	14
Fotografia 2: Retrato de um taitiano em Rurutu, 1933, Fotografia de Pierre Verger	21
Fotografia 3: Meio de transporte utilizado num trecho da viagem. Argélia. Fotografia de Pierre Verger	23
Fotografia 4: Pierre Verger em reportagem para a Revista O Cruzeiro. Acervo FPV	26
Fotografia 5: Retrato de um trabalhador em Salvador. Fotografia de Pierre Verger	26
Fotografia 6: Vista da Fundação Pierre Verger. Acervo FPV	35
Fotografia 7: Quarto de Pierre Verger. Fotografia de Almir Bindilatti (BARRETO, 2008)	37
Fotografia 8: Lydia Cabrera conversando com um colaborador em seu escritório, Cuba 1967. Fotografia de Pierre Verger.....	54
Figura 1: Cartão enviado por Manuela e Marianno Carneiro da Cunha	56
Figura 2: Pintura de Carybé. Capoeira na praia. Publicada em http://www.espacoarte.com.br/artistas/6-hector-bernabo-carybe	61
Figura 3: Pintura de Carybé. Lavadeiras. Publicada em. http://www.espacoarte.com.br/artistas/6-hector-bernabo-carybe	61
Figura 4: Pintura de Carybé. Feira. Publicada em http://www.espacoarte.com.br/artistas/6-hector-bernabo-carybe	61
Fotografia 9: Carybé em uma roda de capoeira. Fotografia de Pierre Verger	62
Figura 5: Carta de Carybé para Pierre Verger, 30/09/1972	65
Fotografia 10: Visita oficial à Costa do Marfim. Fotografia publicada por Barboza (1992)	77
Fotografia 11: Gibson Barboza e o rei dos Ashantis em Gana. Fotografia publicada em Barboza (1992)	77
Fotografia 12: Gibson Barboza e o Presidente do Senegal Leopold Senghor. Fotografia publicada em Barboza (1992)	77
Fotografia 13: Gibson Barboza e o rei de Abomé no antigo Daomé. Fotografia publicada em Barboza (1992)	77

Fotografia 14: Assento tradicional. Fotografia de Claudioma Gonçalves.....	123
Fotografia 15: Boneca Akuaba. Fotografia de Claudiomar Gonçalves	124
Fotografia 16: Pierre Verger em Cotonou. Acervo FPV	128
Fotografia 17: Par de Edan ogboni da coleção do MAFRO. Fotografia de Claudiomar Gonçalves	133
Fotografia 18: Tecido Adire comprado no Benim. Fotografia de Claudiomar Gonçalves	133
Fotografia 19: Oxê de Xangô por Gabriel Adekanbi.	137
Fotografia 20: Estatueta de Gu por Simon Akati. Fotografia de Claudiomar Gonçalves	137
Fotografia 21: Espada de Gu por Simon Kati. Acervo MAFRO.....	137
Fotografia 22: Exposição permanente do MAFRO nos anos 90. Acervo MAFRO.....	137
Fotografia 23: Máscara gueledê por Casimir Lanigba. Fotografia de Claudiomar Ribeiro	139
Fotografia 24: Máscara gueledê por Casimir Lanigba. Fotografia de Claudiomar Gonçalves	139
Fotografia 25: O navio Cabo de Santa Marta. Publicada em http://www.naviosbrasileiros.com.br	143
Fotografia 26: O bilhete de Francisco Paraíso. Fotografia de Luciano Lé.....	147
Fotografia 27: Francisco Paraiso com a escultura masculina de Xangô. Fotografia cedida por Nicolau Parés.....	148
Fotografia 28: Evento realizado no Museu Afro-Brasileiro. Fotografia de Luciano Lé.....	149
Fotografia 29: O casal de esculturas. Fotografia de Luciano Lé.....	149

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. ITINERÁRIOS DE UM VIAJANTE - ENTRE CONDICIONAMENTOS, SOCIABILIDADES E ESCOLHAS	17
1.1. DA TIPOGRAFIA FAMILIAR AO GRUPO DOS “INFREQUENTÁVEIS”	19
1.2. VIAJANDO E FOTOGRAFANDO PELO MUNDO	22
1.3. CHEGADA A SALVADOR	27
1.4. “FLUXO E REFLUXO”: ENTRE BAHIA E ÁFRICA	31
1.5. DE VOLTA À BAHIA	34
2. A ESCRITA EPISTOLAR DE PIERRE VERGER	36
2.1. PERFIL DO SEU ARQUIVO PESSOAL E DE SUAS CORRESPONDÊNCIAS	37
2.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A SUA PRÁTICA EPISTOLAR	53
2.3. A ESCRITA VERGERIANA PARA MARIANNO CARNEIRO DA CUNHA	58
2.4. A ESCRITA VERGERIANA PARA CARYBÉ.....	63
3. A CRIAÇÃO DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO EM SALVADOR	73
3.1. UM MUSEU PARA O CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ORIENTAIS	73
3.2. O PROGRAMA DE COOPERAÇÃO CULTURAL BRASIL-ÁFRICA	77
3.3 O ATO OFICIAL EM BRASÍLIA E O PROJETO CONCEITUAL.....	81
3.3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A AUTORIA DE PIERRE VERGER	87
3.4. <i>O MUSEU-FANTASMA, UMA TRISTE SITUAÇÃO:</i> DISPUTAS ENTRE O CEAO E A FACULDADE DE MEDICINA	92
4. UMA COLABORAÇÃO EM REDE	104
4.1. CONTRATAÇÃO DE PIERRE VERGER PELA UFBA	105
4.2. A REDE DE COLABORADORES	111
4.3. VIAGEM À ÁFRICA OCIDENTAL	125
4.3.1 EM BUSCA DE PEÇAS DE VALOR DIDÁTICO.....	125
4.3.2 PRIORIDADE ÀS REGIÕES NAGÔ (IORUBÁ) E JEJE (FON)	130

4.3.3 ENCOMENDAS FEITAS A ESCULTORES E FERREIROS.....	135
4.3.4 O TRANSPORTE DAS PEÇAS E SUAS ROTAS	143
4.3.5 A ESCULTURA QUE SÓ CHEGOU AO BRASIL EM 2012.....	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
REFERÊNCIAS	158
FONTES	165
APÊNDICES.....	168
APÊNDICE A - Lista de correspondentes de Pierre Verger.....	169
APÊNDICE B - Categorias temáticas	175
APÊNDICE C - Roteiro de fichamento das correspondências	176
APÊNDICE D - Item V do roteiro de fichamento	177
ANEXO A - Lista com o nome dos escultores e ferreiros.....	178

INTRODUÇÃO

O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia foi palco de um recente reencontro entre um casal de estatuetas que estavam separadas há quase 40 anos: uma representação feminina e outra masculina do orixá Xangô. A primeira já tinha vindo da África para o Brasil desde os anos 70. E a segunda permaneceu do outro lado do Atlântico, chegando aqui somente em 2012. O jornal *A Tarde* publicou uma matéria informando que as duas esculturas foram adquiridas juntas na cidade de Cotonou, localizada no Benim. Seus compradores foram dois amigos que já se conheciam há muito tempo: o etnólogo Pierre Verger e o biólogo Francisco Paraíso. O destino do par de estatuetas deveria ter sido logo o Museu. Mas houve uma mudança de planos. A dupla de amigos resolveu embarcar somente uma delas. A outra ficaria lá para ser entregue por Paraíso, residente em Cotonou. O reencontro das esculturas aconteceu no dia 11 de maio de 2012, tendo como portadores Nicolau Parés e Lisa Castillo, pesquisadores daquela mesma universidade¹.

Este acontecimento, surpreendentemente recente, remonta aos primeiros anos de constituição do Museu Afro-Brasileiro em Salvador, à participação de Pierre Verger naquele empreendimento, e a de outros indivíduos que, como Francisco Paraíso, colaborou com o MA-FRO por intermédio do etnólogo, mas principalmente ao aspecto informal daquela colaboração.

O Museu foi criado oficialmente pelo Ministério das Relações Exteriores e pelo Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA em 1974, então dirigido pelo professor Guilherme de Souza Castro. O empreendimento inseria-se em um conjunto de ações com o objetivo de es-

¹ Estas informações se baseiam na matéria *Esculturas africanas se reencontram após 40 anos*. Jornal *A Tarde*. 11/05/2012. O evento realizado no museu está retratado no capítulo 4 desta dissertação.

timular o intercâmbio acadêmico e cultural Brasil-África e o desenvolvimento de estudos afro-brasileiros no país.

Pierre Fatumbi Verger era um fotógrafo, etnólogo e historiador, de origem francesa, residente na Bahia desde 1946. Ele foi contratado como professor visitante da universidade para trabalhar na implantação do MAFRO. Entre as principais atividades realizadas por ele, destaca-se a elaboração do projeto conceitual e a realização de uma viagem ao continente africano em 1975 para comprar peças para o acervo da instituição.

Francisco Paraíso fez parte de um conjunto de mais de vinte indivíduos que se envolveram nos preparativos para a instalação do Museu Afro-Brasileiro nos anos 70, ou que foram consideradas pelo seu potencial ou disposição em colaborar com a iniciativa. Estas pessoas eram, em sua maioria, intelectuais ligados a diversas instituições no Brasil e no exterior, além de artistas, colecionadores de arte, ou fornecedores de artefatos variados, residentes na Bahia e em algumas regiões da África Ocidental.

A colaboração realizada por aqueles indivíduos foi informal na maioria das vezes. Eles tinham em comum a existência de algum tipo de vínculo afetivo ou profissional com Pierre Verger, que foi estabelecido e mantido por encontros presenciais e pela troca regular de correspondências. Nem todos se conheciam ou se comunicavam diretamente. Mas as ações que realizaram se deu em rede, e uma rede que funcionava de acordo com a mediação do etnólogo francês.

O presente trabalho tem como objetivo investigar o funcionamento de uma rede de intelectuais e artistas atuantes no Brasil e na África Ocidental, que incluía o fotógrafo e pesquisador Pierre Fatumbi Verger em uma posição central, durante a criação do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia entre 1972 a 1976. Este recorte deve-se ao fato de que os preparativos para a sua constituição datam de 1972, apesar de só ter sido oficializada dois anos depois. E considero o ano de 1976, por ser o marco do término do contrato firmado entre o fotógrafo e a UFBA.

O interesse pelo tema surgiu a partir do contato com o próprio MAFRO e com membros de sua equipe, e com o arquivo e a biblioteca de Pierre Verger localizada na Fundação que também tem o seu nome. É fruto de experiências que tive como visitante de museus brasilei-

ros, pesquisadora em bibliotecas e arquivos públicos e privados, e também como escritora e leitora de cartas pessoais. A riqueza encontrada naquele gênero textual (a carta) foi uma grata “surpresa” que me acompanhou durante a realização da pesquisa, quando passei a compreendê-la como um ato e uma prática com múltiplos significados, e não só um mero suporte de informações.

O pesquisador manteve na FPV uma pasta inteiramente composta por documentos relacionados ao MAFRO. São quase que exclusivamente cópias ou textos escritos por ele, totalizando aproximadamente 500 papéis (contando com muitas páginas e versões repetidas do mesmo item, com rascunhos diversos e anotações feitas em pequenos pedaços de papel). O conjunto contém projetos, planos de exposição, relatórios, correspondências, listas de peças adquiridas, recibos de compra, recortes de jornais, fotos, dentre outros tipos de documento. O subgrupo das correspondências é amplo, incluindo ofícios, cartas, telegramas, bilhetes e seus respectivos anexos.

Utilizo neste trabalho uma parte das correspondências pessoais do fotógrafo, que compõem o acervo da Fundação Pierre Verger, como fonte privilegiada para investigar o funcionamento da rede de colaboradores do MAFRO, considerando também as suas especificidades como um gênero de escrita, que merecem ser analisadas porque moldaram e influenciaram o caráter, o processo e o resultado daquela colaboração. O termo “correspondência” é polissêmico. Pode ser definido como: o ato, processo ou efeito de corresponder-se; intercâmbio de mensagens e cartas; conjunto de cartas, mensagens, telegramas, etc, expedidos ou recebidos por alguém; similitude, analogia entre pessoas, coisas, ideias. É ainda um texto produzido, um objeto trocado, um traço, vestígio ou testemunho de trocas afetivas, profissionais e intelectuais entre indivíduos. (DAUPHIN apud GONTIJO 2004). Não só a carta ou mensagem trocada, mas todos os objetos de *memorabilia* (fragmentos do vivido) que podem ser acrescentados a ela, como fotos, recortes de jornais, flores secas, mechas de cabelos. (MALATIAN 2009, p.200).

O termo será utilizado no decorrer desta dissertação preferencialmente como o conjunto de cartas, telegramas, aerogramas, ofícios, bilhetes, cartões postais, cartões de felicitação, e também os objetos e outros tipos de texto que os acompanham, pertencentes ou não ao arquivo pessoal de Pierre Verger. E estes documentos serão tratados como correspondências de intelectuais.

A correspondência pessoal de um intelectual é ao mesmo tempo um “ato” e um “lugar” de sociabilidade, no qual o público e o privado muitas vezes se cruzam, e que pode definir o estreitamento ou o rompimento de laços com outros indivíduos e grupos, caracterizando-se por uma intensa troca de informações e textos, pela divulgação de ideias e projetos, e ainda, pela revelação de opiniões, interesses e sentimentos. (GONTIJO 2004; GOMES 2004; VENANCIO 2004). A prática de escrever cartas foi particularmente importante para intelectuais que viveram no século passado, permitindo-lhes participar de uma rede de contatos, que influenciava suas produções e favorecia a conquista e a manutenção de posições sociais, profissionais e afetivas em seus diversos campos de atuação. (GOMES 2004, p.21).

Com o objetivo de identificar as intrincadas relações entre Pierre Verger e os demais colaboradores do MAFRO, utilizo também correspondências oficiais e pessoais consultadas em outros conjuntos na própria FPV. A escolha deste tipo de documentação como principal fonte de estudo implica compreender que acervos pessoais são “uma memória a ser decifrada” e não devem ser entendidos como uma manifestação concreta e objetiva de sua memória individual (VENANCIO 2003). Consciente disto, recorro também ao uso de fontes do arquivo do próprio Museu e do CEAO (correspondências oficiais, relatórios, projetos, dentre outros documentos), buscando situar melhor as ações realizadas a partir da perspectiva de outros sujeitos envolvidos.

Esta dissertação está estruturada em quatro capítulos.

No primeiro capítulo abordo os principais itinerários percorridos por Pierre Verger, da infância e juventude em Paris ao falecimento em Salvador, destacando a sua participação em diversos círculos de sociabilidade intelectual, apesar de muitas vezes revelar sua antipatia pelo termo e pelo meio. Busco ressaltar também a sua própria habilidade em acionar a sua rede de contatos pessoais e profissionais em diversos momentos de sua atuação como fotógrafo e pesquisador.

Utilizo para essa finalidade, o seu principal relato autobiográfico: 50 anos de Fotografia, e também livros e textos biográficos que se destacam pela utilização de fontes diversificadas. São eles: Lühning (1998), uma publicação realizada como o objetivo de divulgar o acervo da FPV relacionando-o à vida e obra do fundador; Bouler (2002), uma biografia autorizada e volumosa feita em colaboração com Verger quando ainda estava vivo; e Nóbrega & Echeverria (2002), uma biografia realizada por antigas colaboradoras da Editora Corrupio, que inclui

múltiplas perspectivas sobre o biografado a partir de entrevistas e relatos de pessoas que conviveram com ele.

Recorri também a publicações de caráter acadêmico que analisaram as produções de Verger, em relação a um contexto histórico e social mais amplo, tais como: Rolim (2002; 2009) e Aguiar (2008), que investigam aspectos de sua atuação como fotógrafo na França e na Bahia; Lühning (2004) e Santos (2009), que analisam suas reportagens fotográficas e textuais para O Cruzeiro; e Souty (2011), que propõe investigar o seu método de trabalho etnográfico considerado não convencional.

No segundo capítulo analiso a prática de escrever cartas de Pierre Verger com base em um perfil que fiz do seu arquivo pessoal e de suas correspondências consultadas na FPV, a partir de uma abordagem teórico-metodológica situada no campo da história de intelectuais, e ainda em referências bibliográficas que utilizam as correspondências pessoais do etnólogo como fonte de estudos diversos. Devido à carência de estudos específicos sobre a atuação de Pierre Verger em museus, que é constantemente mencionada em sua autobiografia e também nas biografias, foi necessário realizar um levantamento quantitativo, mas também qualitativo, do tema entre os demais assuntos retratados em suas correspondências, a fim de verificar o seu potencial como fonte e objeto para aquele tipo de estudo.

No terceiro capítulo retrato os primeiros atos oficiais de criação do Museu Afro-Brasileiro realizados pelo CEAO e pelo MRE, relacionando-os ao final da gestão do Ministro Mário Gibson Barboza, que conduziu a “política africana” do Itamaraty naqueles anos. E abordo também as conturbadas tentativas de instalá-lo em Salvador nos anos 70. Baseio-me na documentação institucional do Centro e do MAFRO, no livro de memórias do próprio ministro Barboza (1992), em referências bibliográficas sobre as relações Brasil-África naquele período, a exemplo de Saraiva (1996) e Dávila (2011), e também nas abordagens sobre a história do museu já feitas por Cunha (1999; 2006) e Sandes (2010). Apresento como contribuição as perspectivas de Pierre Verger e de outros sujeitos sobre o tema, com base na documentação consultada na FPV.

No quarto capítulo caracterizo, por fim, a rede de colaboradores do Museu Afro-Brasileiro e o seu funcionamento a partir da ação de Pierre Verger e também de Guilherme Castro, bem como a efetiva colaboração de uma parte daquela rede no episódio da viagem do etnólogo ao Benim e à Nigéria em 1975. Faço uso de um amplo conjunto de suas correspon-

dências pessoais, a fim de identificar as intrincadas relações entre ele e os colaboradores, e compará-las com as correspondências oficiais trocadas entre Castro e aqueles mesmo indivíduos.

CAPÍTULO 1 ITINERÁRIOS DE UM VIAJANTE – ENTRE CONDICIONAMENTOS, SOCIABILIDADES E ESCOLHAS



Pierre Verger em uma cerimônia para Xangô no Daomé, 1952. Acervo FPV

Pierre Verger retratava a si mesmo como um indivíduo profundamente marcado por embates entre a aceitação e a recusa de normas, regras e valores, impostos por sua família e pela classe social a que pertencia: a burguesia parisiense (e emergente) do início do século XX. Quando atribuía algum sentido para as suas ações, ele revelava que desde cedo sentiu necessidade de livrar-se dos condicionamentos do seu meio de ori-

gem. Desejava ser um “homem livre” para traçar o seu próprio caminho, mesmo sem saber direito onde queria chegar.

Uma das alternativas que ele encontrou, segundo contava, foi uma busca obstinada pelo contato com pessoas de outras culturas e classes sociais. Começou então a frequentar outros meios diferentes do seu (alguns nem tanto assim), inicialmente em Paris, passando por diversos países do mundo, até chegar à Bahia e África. Os novos laços afetivos que construiu e manteve com pessoas semelhantes e diversas contribuíram, até certa medida, para definir as escolhas que fez, nem sempre de maneira racional ou consciente. Mas estas escolhas não foram completamente livres quanto ele desejava, como não são as de tantos indivíduos que vivem em sociedade.

O *Fatumbi* costumava atribuir ao “acaso” ou à “sorte” boa parte dos acontecimentos de sua vida. Em suas narrativas autobiográficas, ele cita de maneira recorrente o auxílio que recebeu de amigos ou conhecidos em suas numerosas viagens e em sua trajetória profissional. Se por um lado, o fotógrafo-viajante ressalta e valoriza o apoio obtido em diversas ocasiões, por outro, ele disfarça a sua própria habilidade em estabelecer e cultivar estes contatos, fazendo bom proveito deles quando possível. Ele negava a sua condição de intelectual, ou melhor, rejeitava este título, mas era um intelectual. Não concluiu os estudos secundários, nem teve diploma acadêmico, mas recebeu o título de doutor em Etnologia pela Sorbonne. Seus relatos e biografias estão cheios de registros sobre os seus vínculos com diversos grupos e redes de sociabilidade intelectual na França, na Bahia e na África.

Essa atitude ambígua talvez se explique pelo desprezo muitas vezes demonstrado em relação ao que chamava de “capital relations” burguês e também pela figura do intelectual, às vezes comparado por ele com um impostor, alguém que estaria o tempo todo fingindo ou representando. Se acompanharmos alguns dos seus itinerários, será possível perceber que, apesar do seu anti-intelectualismo declarado, ele manteve contatos regulares com outros intelectuais. Participou de grupos e associações formais ou informais. Produziu imagens e textos a partir destas interações. Em outras palavras, ele mesmo foi um intelectual, inserido em uma rede de relacionamentos, movendo-se entre os condicionamentos do seu meio de origem e o desejo de ser “livre” para fazer suas próprias escolhas.

1.1. DA TIPOGRAFIA FAMILIAR AO GRUPO DOS “INFREQUENTÁVEIS”

Pierre Verger era o filho mais novo do casal Léopold e Marie Adèle Samuel. Sua mãe era descendente de alemães e portugueses. Seu pai era belga e mudou-se para a capital da França na década de 1890, onde criou uma casa de edição e impressão de materiais destinados à publicidade. Todos os três filhos do casal nasceram em Paris: Jean (1899), Louis (1900) e Pierre (1902).

Os *Estabelecimentos Léopold Verger e Cia* passaram por uma considerável ampliação entre 1898 a 1906, fazendo calendários, cartões postais e cartazes de marcas de café e vinho conhecidas nos mercados, e de estabelecimentos no ramo da moda. A família, em ascensão social, migrou de uma região periférica para um bairro nobre de Paris, o *Seizième*. Pierre e os irmãos foram matriculados no liceu *Janson de Sailly*, que ficava perto de casa e era frequentado pela alta burguesia e aristocracia da cidade. Léopold e Marie Adèle buscavam se integrar em círculos sociais que facilitassem a expansão dos negócios e a manutenção do status de classe, ensinando regras e etiquetas sociais aos filhos².

Pierre Verger costumava lembrar os primeiros anos de educação escolar e doméstica como uma experiência negativa, mas muito marcante em sua vida. Para ele, o liceu era onde “jovens cretinos de boa família” aprendiam a respeitar “gente importante” e a manter o desprezo pela “gentalha”. Na escola e em casa, ensinaram-lhe a fazer amizade com pessoas que representassem um “capital-relação”, cujo convívio resultasse em algum tipo de “proveito moral ou material”. Sentia-se impelido, pelo pai principalmente, a estreitar relações no liceu somente com os filhos de “pessoas importantes”, ou seja, quem ele considerasse “útil aos negócios”. Ele afirmava também, que já nesta época, sentia vontade de se aproximar de gente mais “simples”, como o filho da zeladora do colégio, cuja companhia era mais divertida do que a dos demais colegas do liceu. (SOUTY 2011, p.237; BOULER 2002, p.42).

² “Tudo era sacrificado pelo *status* aparente, tinha-se que habitar em bairros elegantes, estar convenientemente vestido, possuir um automóvel, ser sócio de clubes ou de círculo de renome, mesmo sem vontade, pois era um *must*, uma obrigação”. (VERGER 2011, p.15). Sobre a família Verger e seus negócios, ver Nóbrega & Echeverria (2002), Bouler (2002) e Rolim (2009).

Após a morte do pai Léopold em 1915, logo em seguida a do irmão Louis (1914), Pierre foi expulso por indisciplina do *Janson de Saily* e também da escola *Bréguet*, onde estudou em seguida. Não chegou a desafiar abertamente a autoridade dos professores, mas incomodava-os com certo desinteresse e ironia em suas atitudes (SOUTY 2011). Sem diploma, porém letrado em bons colégios e educado para preservar os negócios e o status burguês dos Verger, o jovem Pierre trabalhou alguns anos na tipografia da família, então gerenciada pelos seus tios. Lá obteve os primeiros contatos com a produção de imagens e com o meio profissional, convivendo com desenhistas, pintores e fotógrafos que colaboravam na criação dos materiais (ROLIM 2009). Neste tempo também levou uma vida de “jovem dândi”, apostando corrida nas ruas de Paris com o seu automóvel *Almicar Grand Sport*.³ Mas vieram tempos difíceis com a falência dos Estabelecimentos Léopold Verger e Cia em 1925, e a morte de mais um membro da família em 1929 - o irmão mais velho Jean, muito admirado pelo caçula Pierre.

Em meio às dificuldades financeiras e familiares, Verger trabalhou no início dos anos 30 como representante comercial de outros empreendimentos semelhantes ao do pai (*Alliance Graphique, Atelier Tolmer e Studio Zuber*). Nestes locais teve mais contato com o mundo da produção de imagens ligadas à publicidade. Conheceu pintores, desenhistas, ilustradores e fotógrafos que o levaram a descobrir uma “nova forma de vida”. Através do pintor Eugène Huni, que conheceu na *Alliance Graphique*, entrou para a rede de relacionamentos de artistas gráficos e fotógrafos, alguns ex-alunos da *École de Arts Appliqués*, como Pierre Boucher e Fabien Loris, mas também de músicos, atrizes e outros jovens dedicados a algum tipo de ofício artístico, que viviam mais ou menos independentes de suas famílias, se entusiasmavam com um estilo de vida menos convencional, aderindo ao naturismo e ao vegetarianismo, e que buscavam manter certa distância dos grandes centros urbanos por meio da prática de atividades ao ar livre, como a natação em piscinas públicas, o *camping* e a canoagem (NÓBREGA e ECHEVERRIA 2002, p.32; ROLIM 2009).

De acordo com as memórias de Verger, ele foi “seduzido pelo grupo” porque era “bem diferente” do meio que ele tinha conhecido até então. Ele atribuía ao convívio com esta turma a descoberta de “outra maneira de viver”, um jeito “muito mais natural”.

³ Alguns biógrafos atribuem este comportamento a um “inconformismo com as regras sociais” (BOULER 2002, p.50) ou a uma “trégua a si mesmo” para “aproveitar as benesses de uma vida pequeno-burguesa” (NÓBREGA & ECHEVERRIA 2002, p.31).

Imaginava que aos olhos da sua família, pela educação que havia recebido, seus novos amigos seriam considerados “pessoas inoportunas” ou “gente infrequentável.” (ROLIM 2009, p.63). Por isso, não assumiu completamente um novo estilo de vida naquela época, para evitar chocar sua mãe, “a única pessoa que lhe restara e de quem gostava muito”, constringendo-a diante dos outros familiares (NÓBREGA e ECHEVERRIA 2002, p.32-33).

Marie Adèle Verger morreu no ano de 1932, deixando o seu último descendente - o filho caçula. Fragilizado pelo acontecimento, e insatisfeito com a vida que levava no *Sezième*, Pierre Verger acabou por se afastar dos parentes que lhe restou, retirando-se da sua antiga casa com apenas alguns pertences pessoais, utensílios e uma parte “suficiente” da sua herança. Morou um tempo em *Malakof*, subúrbio de Paris, em uma casa onde já moravam Eugène Huni e Maurice Baquet, seus novos amigos do grupo de “infrequentáveis”⁴.

Da convivência com aquele grupo também se originou as ligações passageiras de Verger com a *Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires* (AEAR), formada por intelectuais e artistas ligados ao teatro e à literatura, e também cineastas, músicos, escultores, desenhistas, arquitetos e fotógrafos. Simpatizantes do Partido Comunista Francês, seu lema era o de uma arte voltada para o proletariado, agregando também pessoas que se opunham à guerra e ao fascismo⁵. Ele e alguns dos seus amigos também transitaram em outros grupos inspirados em ideias revolucionárias de esquerda, como a *Bande à Prevert* - liderado por Jacques Prévert, conhecido poeta, escritor e roteirista de cinema, ligado ao movimento surrealista, e o *Grupe Octobre*, companhia teatral também criada por ele e alguns discípulos de André Breton, outro ícone do surrealismo francês. A *Bande* era composta por escritores, atores, músicos, artistas plásticos e poetas que buscavam expressar ideias vanguardistas na arte e no comportamento. Encontravam-se frequentemente na *Rhumerie Martiniquaise*, e depois no *Café de Flore*, famoso ponto

⁴ Segundo as biografias Nóbrega & Echeverria (2002), Pierre Verger abandonou as atividades na empresa do pai, transferindo suas ações para os operários, que permaneceram empregados após a falência. Acreditam que Verger não sabia o valor exato da herança. Maurice Baquet era ator e violoncelista. Estudou no Conservatório de Lyon e ganhou um prêmio. A casa de *Malakof* era alugada pela prefeitura de Lyon para abrigar jovens premiados por seus talentos (p. 40 e 45).

⁵ De acordo com Rolim (2009), Verger se aproximou da AEAR através de Fabien Loris (desenhista) e Roger Parry (desenhista e fotógrafo), e do *Octobre*, através do primeiro. Parry também estudou na *École de Arts Appliqués*. (p.58-101)

de encontro de intelectuais e artistas no bairro de *Saint-Germain-des-Prés*⁶. O *Octobre* também frequentava o local, mas ensaiava no “sótão imenso” onde morava o diretor de teatro e cinema Jean-Louis Barrault, e que depois se tornou o ateliê de Pablo Picasso (VERGER 2011). A trupe de atores amadores e profissionais encenou peças com “espírito cáustico e crítico” para operários em greve, como *Vive la presse* (1932) e *Le tableau des merveilles* (1936), e ganhou um prêmio em Moscou em 1933. Produziu também o filme *L'affaire est dans le sac* (1932). (ROLIM 2009, p. 105-106).

Olhando retrospectivamente, Verger demonstrava algumas reservas quanto ao seu envolvimento naqueles grupos, principalmente com a AEAR, afirmando que as longas discussões teóricas entre os seus membros, “não combinavam com o seu temperamento” (NÓBREGA e ECHEVERRIA 2002, p.49). Dizia que não gostava de intelectuais,⁷ apesar de ter transitado entre as vanguardas parisienses e feito algumas amizades duradouras neste meio. Esta convivência, mesmo que interrompida por suas longas ausências de Paris, influenciou bastante a escolha dos roteiros de suas viagens, e em sua concomitante iniciação profissional.⁸

1.2. VIAJANDO E FOTOGRAFANDO PELO MUNDO

Pierre Verger lembrava-se de fazer suas primeiras fotos em 1932, no mesmo ano da morte de sua mãe. Viagens e fotografias fizeram parte da sua busca para tentar livrar-se dos condicionamentos do meio burguês em que havia sido criado. Tornou-se uma

⁶ Faziam parte da *Bande à prevert*: Jacques Prévert e seu irmão Pierre Prévert, Marcel Duhamel, Max Morize, Jean-Louis Barrault, Roger Blin, Maurice Baquet, Louis Bonin, Moloudji, Gazele, Jeanine, Germaine e Denise Lecache (VERGER 2011, p. 78). Também se encontravam no restaurante *Chéramy* e, o grupo *Octobre* no *Chez Solange*, estabelecimentos que lhes vendiam fiado. (NÓBREGA & ECHEVERRIA 2002, p.44). Sobre o *Café de Flore*, ver também: <http://www.cafedeflore.fr/accueil/histoire/1887-1930/>

⁷ Em entrevista ao escultor Mário Cravo, o fotógrafo declarou que não gostava de intelectuais porque eram “pessoas que estão sempre representando” e aparentam “o que não são”. (NÓBREGA & ECHEVERRIA 2002, p.181). De acordo com Souty (2011), Pierre Verger manifestou muitas vezes um anti-intelectualismo um tanto provocador e demonstrou com frequência rejeição e até repulsa a ser considerado um intelectual. (p.33).

⁸ Verger (2011) afirmou que se sentia “isolado” quando passava longos tempos fora de Paris, pois mesmo tendo prazer em rever os amigos, já não tinham entusiasmos ou indignações em comum (p.163). Sobre esta influência, ver LÜHNING 1998, p.318 e ROLIM 2002, p. 79 e ROLIM 2009, p. 58.

profissão. Pensou em suicídio, chegando a planejá-lo cuidadosamente, mas desistiu no meio do caminho⁹.

Sua primeira câmara fotográfica foi uma *Rolleiflex* de segunda mão, que obteve com a troca de um velho aparelho fotográfico e um taxifoto de sua família¹⁰. Com Pierre Boucher, que conheceu possivelmente quando trabalhava na *Alliance Graphique*, aprendeu a fotografar, a revelar e a copiar os seus filmes. (NÓBREGA e ECHEVERRIA 2002). Sua primeira viagem foi feita a pé, de mochila nas costas, em um percurso estimado de 1500 km ao redor da Córsega (Sul da França), acompanhado por sua *Rollei* e por aquele mesmo amigo.

No mês de outubro seguiu numa excursão turística para a Rússia, onde assistiu “grandes manifestações para celebrar o décimo quinto aniversário da revolução” (VERGER 2011, p.16). Mas aparentemente não gostou do que viu em Moscou, ou não era bem o que ele esperava. Chegou à conclusão de que simpatizar com o comunismo era fazer exatamente o contrário das expectativas de sua família, e que aquela não seria a melhor alternativa para se libertar do seu meio de origem.

Partiu para a Polinésia Francesa ainda em 1932, atravessando o Pacífico Sul, no navio cargueiro *Ville de Verdun* como um orgulhoso passageiro de quarta-classe, a do “zé povinho”. Seu destino era o Taiti, onde alguns dos jovens do grupo de “infrequentáveis”, inspirados pelos filmes *Moana* e *Tabou*, sonhavam em viver, imaginando uma espécie de paraíso terrestre (VERGER 2011). Foi o que fez o pintor Eugène Huni, um dos amigos com quem dividiu a casa perto de Paris. Fabien Loris havia feito a mesma viagem um ano antes, junto com Roger Parry. (ROLIM 2009). Quando esteve em Papeete, Verger fez contato com Bertrand Glaenzer e Bob-Dupont, que eram franceses e residiam lá. Encantado pela paisagem tropical e pela “feliz natureza dos polinésios”, porém achando o Taiti “civilizado demais”, ele percorreu diversas ilhas mais afastadas, fotografando o que achava interessante, e passando as noites acampado na praia ou na casa de algum habitante acolhedor. Encontrou Huni e seguiram para Rurutu e Moorea,

⁹ “Comecei a viajar, não tanto pelo desejo de fazer pesquisas etnográficas ou reportagens, mas por necessidade de distanciar-me, de libertar-me do meio em que tinha vivido até então, cujos preconceitos e regras de conduta não me tornavam feliz.” (VERGER 2011, p.15). Verger (2011) afirmou que decidiu se matar quando completou 30 anos em 1932. Programou o suicídio para quando fizesse 40 anos, chegando a marcar a contagem do tempo com uma fita métrica. No dia programado, estava em Cuzco e desistiu da ideia.

¹⁰ Segundo Verger (2011) era um “espécie de intermediário entre o álbum de fotografias e os filmes amadores” (p.12).

onde foram recebidos pela sogra de Bob-Dupont, que era polinésia. Lá construíram uma choupana e viveram durante um tempo¹¹. Verger voltou à Paris em 1934. E, de acordo com o seu próprio relato, considerou a viagem à Polinésia como a sua “primeira tentativa de libertação” e de ruptura com o seu “passado decente e burguês” (VERGER 2011, p.16).



Retrato de um taitiano em Rurutu, 1933, Fotografia de Pierre Verger.

Planejando fazer um álbum de fotos de sua viagem ao Taiti, Pierre Verger foi ao Museu Etnográfico do Trocadéro para fotografar objetos da Oceania¹². Conheceu seu vice-diretor George Henri-Rivière, que o convidou a expor suas fotografias em uma futura exposição. Para redigir o texto do álbum, procurou o escritor do romance *Vasco*, Marc Chardoune, correspondente do jornal *Paris Soir*. Mostrou-lhe suas fotografias, e o escritor o indicou como fotógrafo de uma reportagem “de volta ao mundo,” que o jornal estava preparando. Comprou uma nova *Rolleiflex* e embarcou alguns dias depois no na-

¹¹ De acordo com as biógrafas Nóbrega e Echeverria (2002), Verger nunca se manifestou publicamente sobre a sua ligação com Huni, mas o “imortalizou num dos mais belos registros plásticos do corpo de um homem, ao fotografá-lo de costas, segurando um arpão de pesca, sob o sol do Pacífico” (p.49). Ele teria se apaixonado pelo amigo, mas parece que não foi correspondido.

¹² O Trocadéro atraía intelectuais e artistas interessados nas civilizações não europeias, especialmente das colônias e ex-colônias francesas na África, Oceania e Ásia, e também nas culturas autóctones do continente americano. (NÓBREGA e ECHEVERRIA 2011, p. 73)

vio de luxo *Manhattan SS*, rumo à Nova Iorque. Nos Estados Unidos, ele e Chardoune atravessaram o país de leste a oeste de trem, depois continuaram a viagem para o Japão, China, Filipinas, Singapura, Ceilão (atual Sri Lanka) e Somália Francesa (Djibouti). A viagem durou 180 dias com um saldo de 4150 ou 5850 fotos, segundo diferentes relatos de Verger (BOULER 2002, p.72; VERGER 2011, p.102). Do total, 150 foram publicadas pelo jornal em matérias diárias, entre 20/04 a 07/05/34, e depois em períodos esparsos (ROLIM 2009).

De volta a Paris, o fotógrafo passou a colaborar com o Museu do Trocadéro como encarregado do laboratório fotográfico. Conviveu com outros colaboradores da instituição, bastante numerosos na época, inclusive com presença significativa de mulheres. Recordava-se particularmente do diretor Paul Rivet, Marcel Griaule, Paul-Émile Victor, André Schafner, Germaine Dieterlen, Michel Leiris, Jacques Faublée, Denise Paulme, Hélène Gordon, Alfred Métraux e Stresser-Péan (VERGER 2011). Alguns já tinham formação acadêmica em antropologia ou etnologia, mas uma boa parte teve uma iniciação profissional na área durante a passagem pelo museu. (L'ESTOILE 2007). Muitos deles se dedicavam a algum tipo de atividade artística, se inspiravam ou tinham ligação com o movimento surrealista, e admiravam a arte negra. Junto com os novos amigos do Museu e da *Bande à Prevert*, Verger frequentou o Baile negro da rua Blomet, onde trabalhadores e músicos antilhanos residentes em Paris se encontravam ao som de jazz e ritmos caribenhos e dançavam a *biguine*, atraindo artistas, intelectuais de vanguarda, curiosos e celebridades (BOULER 2002; SOUTY 2011, p.252).

Mesmo tendo se interessado pela etnografia a partir dos primeiros contatos com o Trocadéro, o fotógrafo não seguiu o caminho da etnologia profissional naquela época, como fizeram muitos dos seus colegas do museu. Suas viagens continuaram. Em Londres, fez novas reportagens para o *Paris Soir*, e vendeu algumas de suas fotos da “volta ao mundo” para o *Daily Mirror*. Aceitou proposta para “trabalhar com exclusividade” para o jornal londrino em troca de “honorários polpudos”, mas pediu demissão dez dias depois. Participou da criação da agência *Alliance Photos* em Paris, junto com Pierre Boucher, outros fotógrafos associados, e a agente Maria Eisner (VERGER 2011). Entre um trabalho e outro, viajou de bicicleta para a Espanha e a Itália. Algumas de suas fotos feitas na Andaluzia foram publicadas em uma obra coletiva organizada pelo editor Paul

Hartmann¹³, uma pessoa chave no mercado editorial parisiense da época, que conheceu através de um amigo em comum (LÜHNING 1998).

Pierre Verger fez sua primeira viagem à África ente 1935 e 1936. Passou pela Argélia, Sudão Francês (atual Mali), Alto Volta (atual Burkina Fasso), Togo, Daomé (atual Benim) e Níger. Conseguiu percorrer toda esta distância graças ao dinheiro obtido com a venda de suas fotos ao *Daily Mirror*, a acordos com companhias de transporte para a obtenção de passagens de trem (em troca de fotos publicitárias), e com administrações coloniais para fazer fotos de propaganda das colônias, em troca de deslocamentos em carros oficiais. E também, à sua própria persistência em prolongar a viagem em lombo de camelos, fazendo poucas refeições até atingir o limite do esgotamento físico¹⁴.



Meio de transporte utilizado num trecho da viagem. Argélia. Fotografia de Pierre Verger.

¹³ Lühning (1998) inclui os livros de fotografia publicados entre 1932-1952 como a primeira fase da obra de Verger, retratando as diversas culturas que ele conheceu em suas inúmeras viagens. Muitas destas publicações, coletivas ou individuais, decorreram da parceria com Hartmann (p. 327-328).

¹⁴ Verger (2011) revela que conheceu Olivier Glanzer, empregado da *Companhie Générale Transsahariene* em Paris, no Restaurante Cherámy. Obteve com ele uma passagem de trem do trecho Argélia-Níger. Da mesma companhia obteve passagem de ida e volta Marselha-Argel. Fez a mesma proposta à *Société Algérienne des Transports Tropicaux* e ao tenente-governador do Sudão Francês, que foi procurar em Paris, por recomendação de George Henri-Rivière (p.88).

Ainda em 1936, o fotógrafo esteve nas “Antilhas Francesas” (Martinica e Guadalupe), onde ficou “feliz em reencontrar a vegetação dos trópicos e o doce falar crioulo,” que lhe fez lembrar o Taiti e o baile da rua Blomet. Seguiu para Cuba, com paradas em Santo Domingo e no Haiti, e chegou até o México, onde tudo lhe parecera “um pouco vulcânico”. Parte da viagem também foi viabilizada pelo acordo passagem-fotos com uma companhia de transporte (VERGER 2011, p.105-108). Verger viajou mais uma vez para a China em 1937, desta vez como correspondente de guerra pela *Alliance Photo*, cobrindo o conflito sino-japonês em Xangai. Após concluir o trabalho, seguiu por conta própria, para as Filipinas, Indochina, Vietnã, Laos e Camboja.

Realizou um périplo latino-americano entre 1939 a 1946, interrompido pela convocação do Exército Francês para servir na Segunda Guerra Mundial. Passou quatro meses no México, onde fotografou o líder russo Leon Trotsky em exílio, graças aos contatos com amigos da *Bande à Prevert* (NÓBREGA e ECHEVERRIA 2002). De lá, seguiu para a Guatemala e depois para o Equador. Foi designado para o serviço radiotelegráfico de Dakar, encarregado de fotografar o governador geral da África Ocidental. Após ser desmobilizado, desembarcou no Brasil e passou o carnaval no Rio de Janeiro. Com pouco dinheiro, trabalhou alguns meses em Buenos Aires para um jornal que “pagava muito mal” e “ainda sim com atrasos” e para uma revista “em condições menos irritantes”. De lá partiu para o Peru, um destino que julgava mais atraente, graças à ajuda de um casal abastado, que conheceu na capital argentina, através de um amigo pintor. Permaneceu naquele país por quase quatro anos, trabalhando como fotógrafo nos Andes pelo Museu Nacional de História, e na região amazônica para uma companhia de extração de borracha e uma mineradora. Teve um “violento acesso de malária”. Recebeu “o bastante para viver algum tempo sem preocupações financeiras” (VERGER 2011, p.213). E decidiu seguir para o Brasil, passando pela Bolívia e Mato Grosso do Sul até chegar a São Paulo, Rio de Janeiro e, depois, Bahia.

1.3. CHEGADA A SALVADOR

Quando publicou o seu primeiro álbum de fotografias no Brasil, Pierre Verger narrou com riqueza de detalhes a primeira vez em que esteve na capital baiana. Chegou

em 5 de agosto de 1946 no navio *Comandante Capella*. O local de embarque foi o Rio de Janeiro. A viagem foi longa porque o navio era “muito velho e vagaroso.” Conheceu o então jovem estudante Cid Teixeira voltando de algum congresso. Avistou a Baía de Todos os Santos tarde da noite. A alegria a bordo era tanta que não conseguiu dormir. Ouvia pela primeira vez “a maravilhosa orquestra de garrafas vazias e pratos, batidos na cadência do samba de roda”. Desembarcou de manhã cedo e foi guiado por outro passageiro do navio, tomando o Elevador Lacerda, até o Hotel Chile. Encontrou lá o quarto dos seus sonhos, uma “espécie de pombal”, pequeno e quente, acima do nível dos telhados com uma bela vista para a baía, onde morou por quase quatro anos (VERGER 1980).

Sua vinda para Salvador foi acertada no Rio de Janeiro após assinar contrato com a Revista *O Cruzeiro*, criada em 1928 por Assis Chateaubriand, proprietário dos *Diários Associados*. A revista passava por uma série de modificações, adotando estratégias inovadoras de anúncios e campanhas publicitárias e se aproximando de jovens escritores brasileiros e de grandes nomes da produção cultural modernista. Destacou-se nacionalmente, a partir de 1944, através da utilização pioneira do fotojornalismo por Jean Mázon, também francês. Durante a Segunda Guerra Mundial, Chateaubriand possibilitou oportunidade profissional a diversos estrangeiros, principalmente europeus, que chegavam ao país naquela época (BARBOSA 2007; SANTOS 2009). Para conseguir sua chance de ficar mais tempo no Brasil, Pierre Verger foi indicado pelo amigo Alfred Métraux à Vera Pacheco Jordão. Esta por sua vez, interessada nas suas fotos feitas no Peru, o recomendou à redação do periódico. De lá foi encaminhado para a sucursal na Bahia, como era de sua vontade¹⁵.

Uma vez instalado no Hotel Chile, o viajante-fotógrafo recém-chegado procurou o jornalista pernambucano Odorico Tavares, que dirigia a sucursal baiana dos *Diários Associados* desde 1942, e também era correspondente local de *O Cruzeiro*. Os dois se tornaram parceiros em diversas reportagens retratando temas ligados à cultura popular de Salvador e do Recôncavo Baiano, e de outras capitais e localidades da região Nordeste (LÜHNING 2004). Por ter certa liberdade na definição das matérias, assim como outros

¹⁵ Segundo Angela Lühning (2004), o fotógrafo teve vontade de ficar no Brasil anteriormente, mas não conseguiu trabalho. Vera Jordão era tradutora e esposa do editor José Olympio, um dos colunistas da Revista. Ela também escrevia artigos para a publicação. Verger (1980; 2011) revela que desejou conhecer a Bahia após ler uma tradução para o francês do romance *Jubiabá*, do escritor Jorge Amado, e após um conversa com o sociólogo Roger Bastide, que conheceu ainda em São Paulo.

jornalistas da revista¹⁶, Verger pôde trabalhar e viver entre vendedores ambulantes, pescadores, carregadores, baianas de acarajé, poetas e artistas populares. Orgulhava-se de ter um alfaiate e um cabelereiro como vizinhos, assim como outros negros e mestiços pobres da cidade, realizando o seu desejo de aproximar-se da “gente simples” que, segundo ele, já sentia desde a infância em Paris (VERGER 1980; ROLIM 2002).



Pierre Verger em reportagem para a Revista O Cruzeiro. Acervo FPV (esq.). Retrato de um trabalhador em Salvador. Fotografia de Pierre Verger (dir.).

Odorico Tavares conhecia pessoas influentes na vida política e cultural baiana. Apoiou iniciativas do reitor Edgar Santos na recém-criada Universidade da Bahia, como a criação do Museu de Arte Sacra, organizado por Dom Clemente Silva Nigra. Abriu espaço em revistas e jornais de circulação local e nacional para José Valladares, Lina Bo Bardi e Vivaldo da Costa Lima¹⁷. Tavares era naquela época uma importante refe-

¹⁶ O fotógrafo foi contratado duas vezes: 1946-1951 (Nacional) e 1957-1960 (Internacional). Ele também colaborou com Cláudio Tavares, irmão de Odorico, e com outros jornalistas da Revista (LÜHNING 2004, p.14-20; SANTOS 2009). Lühning (2004) observa que, no primeiro contrato, Verger realizava somente a parte fotográfica das reportagens, tendo liberdade de escolher o tema, e que a partir do segundo, ele passou também a escrever os textos. Chegou a escrever 83 nesta fase, mas somente 3 foram publicados por *O Cruzeiro*. (p.19-21). Santos (2009) pontua que a liberdade de escolha era algo comum aos diversos fotógrafos da Revista, e que o tema deveria estar em convergência com a sua linha editorial. (p.40).

¹⁷ José Valladares era museólogo, jornalista e professor da Faculdade de Filosofia (UBA.) Foi diretor do Museu do Estado da Bahia entre 1938 a 1959. De acordo com Barbosa (2009), Valladares publicou crônicas no Suplemento Dominical do *Diário de Notícias* (sob a direção de Tavares), que tiveram um papel importante na aceitação da arte moderna na Bahia. Lina Bo Bardi era um arquiteta de origem italiana que veio para a Bahia com um convite para ensinar na Escola de Belas Artes. Projetou e organizou o Museu de Arte Moderna da Bahia no antigo Solar do Unhão. Segundo Laurentiz (2009), a arquiteta foi responsável pela criação, redação, diagramação e ilustração de uma coluna fixa no mesmo jornal. Vivaldo da Costa Lima era antropólogo dedicado aos estudos de religião e cultura afro-brasileira. Teve um papel fundamental na criação do CEAO. Tam-

rência na cidade de Salvador. Seu escritório tornou-se um ponto de encontro entre intelectuais e artistas iniciantes ou já conhecidos nacionalmente, como Dorival Caymmi (NÓBREGA e ECHEVERRIA 2002; BARBOSA 2007; SANTOS 2009). Os encontros também aconteciam em outros espaços, como a Escola de Teatro, a Escola de Belas Artes, o ateliê de Mário Cravo, o bar Anjo Azul, cujos proprietários eram o escritor José Pedreira e o pintor Carlos Bastos, a casa de Jorge Amado e Zélia Gattai, os terreiros de candomblé, especialmente o Axé Opô Afonjá, liderado pela iyalorixá Senhora, e as próprias ruas da cidade¹⁸.

Estes primeiros contatos certamente facilitaram a socialização de Verger em determinados círculos da intelectualidade baiana¹⁹, influenciando a sua compreensão sobre a Bahia e o seu povo. Julgava ser este um “lugar excepcional e privilegiado” devido aos “felizes resultados da mestiçagem e da harmoniosa mistura de raças e de culturas” (VERGER 1980). Ao lado de Jorge Amado e Carybé, amigos daquela época, ele contribuiu para divulgar com imagens e textos a ideia de uma *baianidade*, ou seja, a existência de um *jeito baiano de ser*, com forte inspiração no luso-tropicalismo freiriano²⁰. Depois de muitas viagens, a “Boa Terra” foi onde acabou escolhendo viver.

bém publicou artigos no Suplemento Dominical do *Diário de Notícias* (Bacelar 2007, p.14). Dávila (2011) constata que o Afonjá foi o principal espaço frequentado por artistas e intelectuais interessados na cultura afro-brasileira e em suas raízes africanas, graças aos esforços das líderes Aninha e Senhora no cultivo de amizades neste meio e na busca por práticas “autênticas”(p.24).

¹⁸ Risério (1995) cita alguns dos espaços frequentados pela intelectualidade baiana neste momento de efervescência cultural na cidade, com a chegada de profissionais de diversas áreas (brasileiros e estrangeiros), principalmente no campo das artes, para integrar os quadros da UBa, p.79. Sobre o bar Anjo Azul, ver Melo (2003), p.18-23 e Couto (s/data).

¹⁹ Sobre algumas das amizades do fotógrafo no meio intelectual baiano, ver Verger (1980;2011), Lühning (1998),p.320 e Nóbrega & Echeverria (2002),p.159.

²⁰ Moura (2001) aborda o papel de Carybé, Verger, Amado, Caymmi e outros artistas na representação da *baianidade*, que considera ao mesmo tempo como um “ethos” e um texto, ou uma “contextura de significados.” Segundo ele, o *texto da baianidade* não se deduz automaticamente do conteúdo da obra daqueles autores, mas pode ser compreendido como uma interface em que três ou mais componentes (familiaridade, sensualidade e religiosidade) são adaptados e compatibilizados pelos agentes da própria interação (p.160-164). Aguiar (2008) faz uma breve síntese de autores que se posicionam sobre o papel de Verger nesta construção, tanto na perspectiva da “baianidade” quanto da “negritude”.

1.4. “FLUXO E REFLUXO”: ENTRE BAHIA E ÁFRICA

Logo quando chegou a Salvador, Pierre Verger começou a frequentar diversos terreiros de candomblé, alguns menos e outros mais conhecidos, assistindo às suas cerimônias e aproximando-se do povo de santo (SOUTY 2011, p.265). Realizando, assim, o seu desejo de viver próximo de negros e mestiços da cidade. Mostrava-se entusiasmado com este convívio devido à “simpatia que sentia pelos descendentes de africanos” e porque acreditava no papel desta religião na manutenção de sua identidade e fé, e do orgulho de suas origens, apesar do passado de escravidão (VERGER 2011, p.273).

Por conta do trabalho em *O Cruzeiro*, o fotógrafo realizou uma série de viagens pelo Brasil passando por Maranhão, Pará e Pernambuco. Em São Luiz visitou a Casa das Minas e conheceu Mãe Andresa, que lhe revelou os nomes de alguns voduns cultuados no local. Em Recife, fez reportagens sobre os maracatus, frevos e xangôs. De lá mesmo, enviou suas fotos de cerimônias religiosas locais para Theodor Monod, diretor do *Institut Français d’Afrique Noire - IFAN*²¹, que havia conhecido em Dakar durante a 2ª Guerra, pedindo-lhe informações sobre os deuses africanos cultuados no Brasil. Como resposta, recebeu um convite para passar um ano na África com uma bolsa de estudos daquele Instituto (VERGER, 2011, p.276).

Voltando à Bahia, visitou o Opô Afonjá junto com o seu conterrâneo Gilbert Rouget, que trabalhava no departamento de etno-musicologia do *Musée de l’Homme*²². Lá contou para Mãe Senhora que estava de partida para a África a fim de fazer uma jornada nas “fontes” de sua religião. Ciente da notícia, ela propôs colocá-lo sob a proteção dos orixás atribuindo-lhe o papel de “mensageiro” entre Brasil e África. Alguns dias depois, Senhora o iniciou ritualmente no culto a Xangô, tornando-o um dos seus filhos espirituais, ou seja, vinculando-o ao seu terreiro.

Ele partiu para o continente africano no final de 1948, dirigindo-se ao Daomé (atual Benim) e à Nigéria. Buscou informações sobre os voduns identificados na Casa das Minas, e sobre os orixás conhecidos na Bahia. Teve acesso aos cultos de associa-

²¹ Foi inaugurado em 1937, a partir da reestruturação do antigo Museu Etnográfico do Trocadéro.

²² O IFAN foi criado em 1936 com o objetivo de desenvolver uma ciência africana, que fosse auxiliar à colonização, voltada para o estudo dos hábitos e costumes autóctones. Após a independência do Senegal, passou a se chamar Instituto Fundamental da África Negra. Sobre a gestão de Theodor Monod, ver GAUGUE, 1999.

ções litúrgicas dedicadas a Xangô, assistindo algumas de suas cerimônias. Utilizava sua câmara fotográfica para registrar o que via, mas também escrevia suas observações e experiências, tal como um observador etnográfico que estava se tornando (LUHNING 1998; BOULER 2002; SOUTY 2011). Passou 17 anos fazendo pesquisas em regiões fons e iorubás entre o sudeste do Daomé e o sudoeste da Nigéria, contando com outras bolsas concedidas pelo IFAN. Voltava regularmente à Bahia, com alguns pousos frequentes na França, e relatava suas experiências para o povo de santo. Recebia e levava encomendas de um lugar para outro, contribuindo para o movimento de revivalismo das tradições nos candomblés baianos como a figura mais emblemática do período. (CAPONE 2009, p.274).

Verger passou por sucessivas iniciações na África. Da sua longa aprendizagem na adivinhação pelo Ifá, resultou o seu renascimento ritual em Ketu como *Fatumbi* (1953), tornando-se babalaô. Também se vinculou ao culto de Xangô em outras associações de Ifanhin e Saketé. Seu “renascimento” intensificou o seu contato com a cultura iorubá e o seu interesse em aprender e conviver de maneira prolongada com o “outro”. Mantinha boas relações com um grande número de praticantes dos cultos e feiticeiros, passando a ser um deles. (LUHNING 1998, p.321; SOUTY 2011, p. 285).

O *Fatumbi* explicava sua entrada no campo da etnologia profissional como fruto de uma imposição de Theodor Monod ao término da sua primeira bolsa de estudos. Ele contava retribuir as despesas do IFAN com fotos, mas o diretor lhe exigiu um relatório sobre o trabalho. Após resistir até quando possível, acabou escrevendo três artigos etnográficos e organizando uma publicação coletiva. Ao final da segunda bolsa, o mesmo conflito ocorreu. Foi quando redigiu *Notes* e publicou boa parte de suas fotos no livro *Dieux d'Afrique* editado por Paul Hartmann (VERGER 2011). Neste momento, tomou consciência de que sua atividade pendia mais para a etnografia. Suas fotografias adquiriam cada vez mais a função de documentar suas observações. O resultado disto foi um progressivo abandono da atividade como fotógrafo e uma maior atuação como etnólogo (SOUTY 2011).

Ao mesmo tempo, o seu interesse de pesquisa voltou-se também para o campo da História ao descobrir um conjunto de 112 cartas sobre o tráfico clandestino de escravos

do golfo do Benim para o Brasil²³. Realizou pesquisas em diversos arquivos no Daomé, Nigéria, Brasil, Portugal, Inglaterra e Holanda durante quase 20 anos, acumulando uma grande quantidade de material de pesquisa. Foi financiado para tal fim, com três períodos de bolsa entre 1960 e 1962 pela *École Pratique des Hautes Études* (EPHE), através de um contato com o seu diretor e reconhecido historiador Fernand Braudel, que estava interessado em uma “abordagem não acadêmica do tema” (VERGER APUD BOULER 2002, p.405). Como resultado desta longa pesquisa sobre o tráfico e as relações Brasil-África, defendeu a tese *Flux et Reflux* pela Sorbonne em 1966, recebendo o título de doutor em Etnologia.

Na África, ainda foi contratado como consultor em etnologia pelo *Department of Antiquities* (Nigéria), trabalhando na coleta de peças para museus nacionais. Foi admitido como pesquisador associado na *Ibadan University*. Participou também da organização do *Musée d'Histoire de Ouidah*, no antigo Forte São Batista de Ajudá (Benim). Na França vinculou-se ao CNRS como encarregado de pesquisa, e posteriormente como diretor de pesquisa. Colaborou com a ORTF para as filmagens do documentário *Brésiliens d'Afrique et africains du Brésil*²⁴. Na Bahia, colaborou com Agostinho da Silva e Vivaldo da Costa Lima na fundação do CEAO²⁵ (1959). Anos mais tarde, foi contratado pela UFBA para organizar o Museu Afro-Brasileiro vinculado ao mesmo Centro. Participou dos preparativos da delegação brasileira para o FESTAC. Voltou a morar na África entre 1976-1979 após ser contratado como professor visitante pela *Ile-Ife University*. Deixou a Nigéria após ser acusado injustamente de roubar um famoso bronze de Ifé, que resultou em sua prisão aos 76 anos de idade²⁶.

²³ Segundo Verger (2011), trata-se de 112 cartas de José Francisco dos Santos, conhecido como o Alfaiate, entre 1844 a 1871, das quais 104 foram enviadas para a Bahia. Teve acesso a estes registros através do contato com Tibúrcio dos Santos, um daomeano de Uidá, neto do Alfaiate (p.290).

²⁴ Também foi nomeado mestre de pesquisa em 1967 pelo *Centre National de la Recherche Scientifique*. (BOULER 2011, p.424). O documentário foi produzido pelo *Office de Radiodiffusion Télévision Française*, e foi filmado no Benim e na Bahia.

²⁵ Sobre a colaboração de Pierre Verger no CEAO, ver REIS (2010) e OLIVEIRA JR. (2010).

²⁶ Para uma visão crítica sobre a participação do Brasil no Festival de Artes e Culturas Africanas, realizado em Lagos (Nigéria) em 1977, ver NASCIMENTO (2002) e DÁVILA (2011). O episódio da prisão ficou conhecido como o “caso Ori Olokun”. Ver maiores detalhes no tópico 2.1. deste capítulo.

1.5. DE VOLTA À BAHIA

Pierre Verger voltou à Bahia em 1979 para morar definitivamente, viajando ocasionalmente por motivos profissionais e pessoais para o Benim ou para a França. Nunca mais voltou a Nigéria, depois do incidente em Ifé. No final dos anos 70, um grupo liderado pela fotógrafa e amiga Arlete Soares criou a Editora *Corrupio* com o objetivo de “lançar e divulgar sua obra”, até então pouco conhecida no Brasil²⁷. A *Corrupio* foi responsável nos anos 80 pela publicação de diversos livros com autoria do pesquisador franco-baiano, como *Retratos da Bahia* (1980), *Orixás* (1981), *Notícias da Bahia* (1981), *50 anos de fotografia* (1982), *Fluxo e Refluxo* (1987), para citar apenas alguns dos mais conhecidos.

Preocupado com o destino da sua coleção de mais de 60 mil negativos, material de pesquisa, documentação pessoal, objetos de arte e outros bens materiais após a sua morte, Verger decidiu criar uma instituição com o objetivo de preservar, divulgar e pesquisar a sua obra. A Fundação Pierre Verger foi criada em 1988 por ele mesmo ao lado dos amigos da *Corrupio* e com o apoio de novos colaboradores que aos poucos se juntaram à iniciativa²⁸. A FPV passou a funcionar na própria casa de Verger situada na Vila América, no bairro do Engenho Velho de Brotas, que foi reformada em 1995, e onde está instalada até os dias atuais²⁹.

Logo no seu retorno à Bahia, o etnólogo participou da elaboração de um novo projeto expositivo do Museu Afro-Brasileiro, bem como da inauguração do seu “módulo inicial” em 1982. E também foi um dos principais responsáveis pela criação da Casa do Benim, localizada no Centro Histórico de Salvador, com projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi, inaugurada pela Prefeitura da Cidade em 1988. Ele ainda participou de diver-

²⁷ Sobretudo, o seu trabalho como etnólogo e historiador. Além de Arlete Soares, os sócios fundadores da Editora eram Cida Nóbrega, Arnaldo Grebler e Enéas Guerra Sampaio.

²⁸ Segundo informações de Angela Lühning para esta pesquisa, Pierre Verger revisou o seu testamento, que inicialmente previa a distribuição dos bens e materiais entre amigos próximos, deixando-os para a FPV após a sua morte. Nóbrega & Echeverria (2002) pontuam que Arlete Soares convenceu o fotógrafo a fazer a revisão para evitar a dispersão do seu acervo e a “perda de sua função social”. Ela se afastou das atividades da FPV em 1993, após uma série de desentendimentos entre os dois (p.356, 367-372). Dentre os novos colaboradores, que atuaram de forma concomitante com Soares, e permaneceram após a sua saída, é possível citar apenas alguns: Negrizu, Fábio Araújo, Carybé, Solange Bernabó e Angela Lühning, que o conheceu entre 1984 e 1985, e mantiveram contato por correspondência. Atualmente é Diretora de Projetos da referida instituição.

²⁹ De acordo com Lühning, a FPV funcionou também no casarão que atualmente abriga o Museu da Cidade, situado no Pelourinho, durante um curto período de tempo no início dos anos 90.

os colóquios e exposições no Brasil e no exterior até 1995, quando também lançou o seu último livro *Ewé, o uso das plantas na sociedade iorubá*. Faleceu em 1996, aos 93 anos de idade.

CAPÍTULO 2 A ESCRITA EPISTOLAR DE PIERRE VERGER

Neste capítulo apresento inicialmente um perfil do arquivo pessoal e das correspondências de Pierre Verger, elaborado com base em guias de pesquisas e outros materiais divulgados pela FPV, em livros e textos biográficos sobre o fundador, em abordagens teórico-metodológicas de diversos autores situados no campo da história de intelectuais, e ainda, em uma amostra de 1872 cartas e textos congêneres, que fazem parte do acervo pessoal do *Fatumbi*. Este conjunto foi selecionado originalmente a partir de um recorte temático específico: a sua colaboração em diversos museus, inclusive o Museu Afro-Brasileiro, mas acabou sendo ampliado devido ao fato de que este tipo de experiência aconteceu praticamente por toda a sua vida. As correspondências foram trocadas entre 1938 a 1994. Fiz um levantamento predominantemente quantitativo apenas para obter uma visão geral da documentação e identificar a relevância do tema comparado aos demais assuntos tratados por Verger e seus missivistas.

Em seguida, abordo a prática epistolar de Pierre Verger observando sua preferência pela escrita de cartas pessoais como um espaço para divulgar suas ideias e informações de pesquisa, em detrimento da publicação de trabalhos de caráter acadêmico, pelo menos durante algum tempo. Considero o intercâmbio epistolar como uma prática relacional que envolve a escrita, a leitura, o recebimento, o envio e o acúmulo de cartas. O mesmo indivíduo pode apresentar variações, por exemplo, no modo como redige e guarda suas missivas. Portanto, analiso a escrita vergeriana de correspondências para mais de um missivista, primeiramente Marianno Carneiro da Cunha e depois Carybé. Eles são muito diferentes no seu estilo de escrever e empregar os códigos epistolares, permitindo apreender mais de uma versão da escrita de Verger. Além disto, os dois foram colaboradores importantes em ações do Museu Afro-Brasileiro e de

outros museus: o MAE-USP e o *Musée d'Histoire de Ouidah*, que devem ser compreendidas no contexto de uma cooperação epistolar mais ampla entre amigos.

2.1 PERFIL DO SEU ARQUIVO PESSOAL E DE SUAS CORRESPONDÊNCIAS

O arquivo pessoal de Pierre Verger integra o acervo da Fundação com o seu nome, doado por ele mesmo, que foi também o fundador, mantenedor e presidente da instituição até a sua morte em 1996. O conjunto é composto por uma biblioteca com mais de 3.500 volumes, um acervo fotográfico com cerca de 62.000 negativos e 8.000 ampliações fotográficas, e os arquivos pessoais, com materiais diversos³⁰. Menciona-se, ainda, a existência de 130 horas de gravações sonoras realizadas na Bahia e na África e de 4 filmes em película e vídeo³¹.

O acervo é definido pela FPV como o resultado do acúmulo de bens e materiais reunidos por Verger durante a realização das suas viagens e pesquisas. Seu valor é atribuído em função do interesse para o estudo de temas similares aos dele, como as relações entre a Bahia e o Golfo do Benim, a ser realizado por outros pesquisadores. E também como vestígios da vida e obra do fundador, auxiliando na preservação de sua memória pública, na divulgação e na pesquisa de suas produções.

O subgrupo dos arquivos pessoais é bastante heterogêneo, incluindo-se aí notas pessoais, maquetes de livros, correspondências com personalidades e instituições diversas e uma coleção de objetos africanos e afro-brasileiros. Trata-se de uma documentação típica de arquivos privados, a qual Christophe Prochasson (1998) acrescenta os diários íntimos, cadernetas, agendas e dossiês de trabalho, e que Phillipe Artières (1998) prefere chamar de “arquivos de vida”. São documentos que pendem mais para o lado da intimidade, relacionados a uma prática de escrita privada. Diferenciam-se de papéis administrativos por não apresentarem necessariamente um caráter oficial, e de obras publicadas, porque não têm a mesma notoriedade. (PROCHASSON 1998, p.107).

³⁰ As informações sobre o acervo baseiam-se no site da Fundação Pierre Verger. Disponível em http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com_content&task=view&id=22&Itemid=44. Acesso em 09/05/2012.

³¹ Utilizei como referência o Informativo FPV nº 2 – ano II, setembro/1990, p. 3. Arquivo FPV, Pasta 1B 426 e o artigo de Angela Lühning (1998).

A Fundação Pierre Verger é uma pessoa jurídica de direito privado, responsável pela guarda dos documentos e objetos pessoais do seu fundador. O que define, porém, um arquivo não é exatamente o caráter público ou privado da sua documentação, pois, na prática estes dois usos e funções podem se misturar. A proveniência do acervo é sem dúvida um fator que contribui para a sua classificação: pública, quando se remete a instâncias do Estado, ou privada, se a origem do seu processo de acumulação for uma pessoa física ou jurídica sem relação direta com os órgãos estatais (VENANCIO 2003, p. 17). Mas também não é o suficiente, porque há casos de apropriação privada (e muitas vezes indevida) de documentos públicos, e de doações ou empréstimos de particulares para instituições públicas. Sendo assim, é necessário atentar ainda, conforme recomenda Prochasson (1998), para a “qualidade da intenção” que gerou a criação do arquivo.



Vista da Fundação Pierre Verger. Acervo FPV

Na ocasião do surgimento da FPV no final dos anos 80, diversos textos foram publicados pela instituição e pela imprensa local com o objetivo de divulgar a sua finalidade e o seu acervo. No Informativo nº 1 da Fundação, encontramos um artigo de duas páginas escrito pelo próprio Verger:

A criação da Fundação Pierre Verger foi, pelo menos eu creio, a consequência de dois de meus amores: O que sinto pela Bahia e aquele que tenho pela região da África situada no Golfo de Benin. A iniciativa desta criação é devida à Arlete Soares, nossa Secretária Geral, desejosa de dar uma forma permanente ao resultado das atividades que exerci desde o ano de 1932 quando, aos 30 anos e saindo do casulo familiar, comecei a percorrer o mundo à procura de um “não sei o que” diferente daquele que me havia sido oferecido até então em Paris³².

Esses textos marcaram a produção de narrativas sobre a vida e a obra do seu fundador, com base em elementos fornecidos por ele mesmo. O conteúdo e ordenamento destes relatos são muito similares aos de *50 anos de fotografia*, sua autobiografia, publicada pela primeira vez em 1982, e também aos de outros textos e livros de sua autoria ou não. Segundo as biografas Nóbrega & Echeverria (2002), Pierre Verger foi inicialmente contrário à proposta de criar a FPV e doar seus bens, temendo perdê-los e ter seu nome apagado da história. Ele, porém, mudou de ideia, e acabou se entusiasmando bastante com a expectativa de que os frutos do seu trabalho servissem para a posteridade, e fosse reconhecido no Brasil e no exterior (p.357-377).

Em outra fase das atividades da Fundação, após a morte de Pierre Verger, foi realizado um trabalho de organização, listagem e classificação dos seus documentos pessoais por Anne Baradel e Marie-Lise Poirer³³. As profissionais aplicaram o princípio do “respeito aos fundos”, ou seja, buscaram manter a classificação física que o antigo proprietário do acervo utilizava. Esta arrumação gira em torno das *grandes atividades de Verger durante a sua vida*. A documentação relativa a este item foi dividida em três séries distintas: “o fotógrafo”, “o pesquisador”, “arte e museus”. Outra parte do acervo pessoal são as correspondências, que também se relacionam às três atividades e foram ordenadas por país e por correspondente. Por último, elas reuniram documentos sobre viagens, estadias e residências, além de outros considerados de ordem administrativa, como contabilidade, impostos, aposentadoria e saúde. Mas há ainda a série “Sobre Pierre Verger”, onde foram incluídas publicações e entrevistas cujos temas principais são a vida dele ou a sua produção visual e textual. O conjunto documental foi classificado ao todo em nove itens diferentes por Baradel e Poirer no ano 2000, a partir do

³² *Bahia-Benin: os dois amores de Verger*. Informativo FPV nº1, Ano I, Novembro de 1989. Arquivo FPV, Pasta 1B 426.

³³ As informações sobre este trabalho baseiam-se no texto *Arquivos pessoais de Verger*. Disponível em http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com_content&task=view&id=47&Itemid=48. Acesso em 09/05/2012.

ordenamento feito anteriormente pelo francês, contando com o auxílio direto de colaboradores da sua Fundação.

Os documentos pessoais de Pierre Verger estão acondicionados em pastas *polionda* distribuídas em duas estantes e em um armário no seu antigo quarto, localizado no andar superior da casa que morava na Vila América, no bairro do Engenho Velho de Brotas. Ainda hoje se pode ver a sua cama, sua mesa de estudo, objetos de uso cotidiano, quadros com fotografias de sua autoria, grandes baús e malas de viagem. Lá ele costumava receber visitas de amigos e conceder entrevistas para jornalistas, pesquisadores e personalidades diversas. Podemos vê-lo sentado sobre a sua cama, em idade já avançada, enquanto conversa com o cantor Gilberto Gil, durante as gravações do documentário *Pierre Verger: Mensageiro entre dois mundos*. O filme foi lançado em 1998, mas a entrevista aconteceu dois anos antes da sua morte. Atualmente o local compõe a FPV, porém é visível o esforço da instituição para manter o quarto e os pertences do seu fundador tal como no tempo em que ele estava vivo, de forma a testemunhar aspectos de sua personalidade. Os poucos móveis existentes são feitos de madeira sem requinte ou conforto, condizentes com alguém que se identificava com hábitos de vida simples.



Quarto de Pierre Verger. Fotografia de Almir Bindilatti (BARRETO, 2008).

A maneira como o arquivo foi constituído sugere, portanto, que uma intenção autobiográfica guiou esta empreitada, pelo menos tal como se configurou após o surgimento da Fundação Pierre Verger. O conjunto foi definido como um espelho da imagem do fundador, de modo a refletir como ele mesmo se via, através das atividades que desenvolveu ao longo da sua vida, e do seu relacionamento com os outros. Isto significa que o próprio fundador influenciou diretamente a tessitura das suas referências de memória. Ao guardar ou descartar os seus papéis, ordenando-os da maneira que julgou melhor, também acabou escolhendo, consciente ou inconscientemente, o quê gostaria de lembrar e como gostaria de ser lembrado.

Pelo que foi exposto acima, considero o acervo em questão como um arquivo privado pessoal, na mesma acepção que Giselle Venâncio (2003) atribuiu ao conjunto documental de Oliveira Vianna, um dos intelectuais brasileiros considerados mais relevantes na Primeira República. Aquele tipo de arranjo define-se principalmente pelo fato de que todos os documentos possuem o próprio nome do titular como sua marca identitária principal. O arquivo pessoal de Pierre Verger possui sem dúvida esta marca, e aqui utilizo o termo no singular, ao invés do plural empregado pela FPV, para me referir ao acervo de documentos pessoais que foi doado por ele e organizado conforme a sua vontade, e se encontra descrito em guias de pesquisa e em outros materiais elaborados pela Fundação³⁴.

É necessária, entretanto, a realização de estudos cujo principal objeto de investigação seja o próprio arquivo mencionado e o seu processo prévio de acumulação, permitindo compreender a sua história e os sentidos que Verger buscou atribuir ao conjunto. Priscila Fraiz (1998) aponta a existência de uma *dimensão autobiográfica* no arquivo de Gustavo Capanema, político e intelectual mineiro bastante influente nos anos 30. A autora observa, inclusive, a ocorrência do que chamou de *meta-arquivo*, para designar os planos de organização do acervo esboçados pelo próprio titular, tratados por ela como indícios de um processo de construção do “projeto autobiográfico de Capanema”. Giselle Venancio indica, por sua vez, que o arquivo de Oliveira Vianna constitui uma memória a ser decifrada, podendo informar aspectos até então ignorados ou pouco explorados sobre ele e suas relações sociais. Pesquisas deste

³⁴ Não incluí os objetos africanos e afro-brasileiros citados pela FPV, e que pertencem ao acervo pessoal do fotógrafo, porque me refiro aqui apenas ao suporte escrito. É possível, entretanto, aplicar a definição utilizada por Venancio (2003) a todo o conjunto. Não encontrei muitas informações sobre os objetos no site ou nos guias da instituição. O Informativo FPV Nº2, já mencionado anteriormente, descreve que a coleção é composta por “107 objetos simbólicos de grande valor artesanal e histórico.” (p.3). Estas peças foram possivelmente compradas por Verger na Bahia e também nas suas diversas viagens ao continente africano, conforme referências que encontrei em suas cartas.

tipo exigem certa postura de desconfiança quanto à crença ingênua de que acervos pessoais expressam o retrato mais fidedigno do seu titular, ou se constituem como uma manifestação concreta e objetiva de sua memória individual (VENANCIO 2003, p. 18). Por outro lado, estes estudos demandam também facilidades no acesso ao arquivo, bem como o conhecimento minucioso dos documentos guardados, possibilitando investigar sua forma, conteúdo, função, historicidade e destinatário, quando for o caso. Não sendo esse propriamente o meu objeto de investigação, acrescentei as observações acima com o intuito de contextualizar o corpus documental que irei utilizar em seguida, e também para contribuir com outros estudos sobre o tema. Passo agora para o perfil das correspondências de Pierre Verger.

O termo correspondência é polissêmico. Pode ser definido como: o ato, processo ou efeito de corresponder-se; intercâmbio de mensagens e cartas; conjunto de cartas, mensagens, telegramas, etc, expedidos ou recebidos por alguém; similitude, analogia entre pessoas, coisas, ideias³⁵. É ainda um texto produzido, um objeto trocado, um traço, vestígio ou testemunho de trocas afetivas, profissionais e intelectuais entre indivíduos. (DAUPHIN apud GONTIJO 2004). Não só a carta ou mensagem trocada, mas todos os objetos de *memorabilia* (fragmentos do vivido) que podem ser acrescentados a ela, como fotos, recortes de jornais, flores secas, mechas de cabelos. (MALATIAN 2009, p.200).

Utilizarei o termo preferencialmente como o conjunto de cartas, telegramas, aerogramas, ofícios, bilhetes, cartões postais, cartões de felicitação, e também os objetos e outros tipos de texto que os acompanham, pertencentes ao arquivo pessoal de Pierre Verger³⁶. Também empregarei o vocábulo para me referir ao texto produzido ou objeto trocado por Verger e outros indivíduos, integrante do seu acervo pessoal ou não, e que já foram utilizados por outros pesquisadores com diversas finalidades. Uma vez escrita, a correspondência passa a ser propriedade de quem a recebeu e não de quem a enviou. É o receptor que controla sua preservação ou destruição. (MALATIAN 2009, p.203). O risco de ser extraviada ou perdida é inerente a sua própria existência. Por isto, mesmo quando guardada e colecionada, o resultado é sempre um conjunto incompleto.

³⁵ Verbete do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. 1ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p.556.

³⁶ Refiro-me também aos relatórios, projetos, recortes de jornal, fotografias, pequenas publicações, notas de leitura, documentos de identificação pessoal, dentre outros papéis, enviados anexos às correspondências ou não, e que foram mantidos nas pastas classificadas como tais.

Correspondências escritas por Pierre Verger se encontram espalhadas por diversos arquivos públicos e privados principalmente no Brasil, na França, na Nigéria e no Benim. Em seu arquivo pessoal, concentra-se uma grande quantidade de cartas, dentre outros textos e objetos, recebidos por ele e acumulados durante boa parte de sua vida. Trata-se de sua correspondência passiva. Mas a FPV também abriga uma quantidade expressiva de cartas enviadas pelo seu fundador a diversas personalidades e instituições no Brasil e no exterior, graças ao seu próprio hábito de manter os rascunhos e cópias feitas em papel carbono das missivas que escrevia. Esta é a sua correspondência passiva.

Cartas enviadas e recebidas por Pierre Verger, mantidas em diferentes fundos arquivísticos, já serviram a alguns estudiosos para usos variados: fonte de informações sobre sua vida e obra: Lühning (1998; 2004), Nóbrega & Echeverria (2002), Bouler (2002) e Souty (2011)³⁷; fonte de informações sobre a vida e obra de outros indivíduos: Morin (1994) e Peixoto (2010)³⁸; testemunho da amizade e cooperação do *Fatumbi* com outros intelectuais: Lühning (1998), Barreto (2008), Peixoto (2010) e Souty (2011)³⁹; fonte para estudos específicos: Reis (2010), Oliveira Jr. (2010) e Sandes (2010)⁴⁰; e componente de publicação integral de correspondências selecionadas com outros pesquisadores africanistas⁴¹.

O uso predominante é como fonte de pesquisa sobre os itinerários e as produções de Verger. Autores como Lühning (1998) e Souty (2011) utilizaram suas correspondências, ao mesmo tempo como fonte biográfica e testemunho de suas trocas afetivas e intelectuais. Outros se aproximam mais de uma abordagem que evidencia, em maior ou menor proporção, não só o seu potencial como suporte de informações relevantes de pesquisa, mas também como um tipo de texto com características específicas, podendo ser ele mesmo um objeto de investigação, a exemplo de Barreto (2008), Peixoto (2010) e, mais uma vez, Souty (2011). Mas

³⁷ Todos utilizaram cartas do acervo da FPV ou do livro de Bouler (1994). Souty (2011) também utilizou correspondências trocadas com Theodor Monod mantidas no arquivo do CNRS/Dossiê Pierre Verger.

³⁸ Morin (1994) analisa documentos de diversos correspondentes de Roger Bastide, que foram cedidos por sua família e por seus missivistas, inclusive Pierre Verger. Peixoto (2010) estuda as cartas enviadas por Verger a Bastide, localizadas no *Fonds Roger Bastide/IMEC*.

³⁹ Barreto (2008) cita um conjunto de cartas trocadas entre Verger e Carybé entre 1952 até dezembro de 1979, que fazem parte do acervo da FPV. (p. 40-43).

⁴⁰ Reis (2010) e Oliveira Jr. (2010) utilizam correspondências de Agostinho da Silva, Vivaldo da Costa Lima e Pierre Verger do arquivo do CEAO. Sandes (2010) utiliza cartas trocadas entre Marianno Carneiro da Cunha, Ulpiano Bezerra de Meneses e Pierre Verger, consultadas no arquivo do MAE-USP.

⁴¹ Bouler (1994) publicou um conjunto de cartas trocadas entre Pierre Verger e Alfred Métraux entre 12 de março de 1946 a 5 de abril de 1963, que foram cedidas pelo irmão de Métraux. A Revista Afro-Ásia, nº 37 (2008) traz um conjunto de 35 cartas enviadas por Verger a Vivaldo da Costa Lima, durante a estadia deste último na África. O material foi previamente selecionado por Vivaldo e cedido para publicação. (p.241-288)

ainda são necessários estudos mais aprofundados que tomem as correspondências, ou um determinado conjunto delas, como o seu principal objeto.

Proponho neste trabalho utilizar uma parte das correspondências de Pierre Verger, que compõe o seu arquivo pessoal, como fonte privilegiada para investigar aspectos de sua própria contribuição e de seus colaboradores para a criação do Museu Afro-Brasileiro, da Universidade Federal da Bahia, entre 1972-1976. O meu uso será predominantemente como principal fonte e testemunho de uma ação que se deu em rede, e de uma rede que estava em pleno funcionamento, pelo menos uma parte dela. Considero também as cartas e os textos similares trocados por Verger e seus correspondentes, como um gênero de escrita cujas especificidades merecem ser analisadas porque moldaram e influenciaram o caráter, o processo e o resultado daquela colaboração⁴². Procurei me servir também de fontes complementares (correspondências oficiais, relatórios, planos de exposição, dentre outros documentos), existentes no arquivo do próprio Museu e do Centro de Estudos Afro-Orientais.

Pierre Verger já vinha de uma longa experiência de colaboração em museus no Brasil e no exterior. Foi responsável pelo laboratório fotográfico do antigo *Musée d'ethnographie du Trocadéro*, na França, entre 1934-1937. Trabalhou como fotógrafo contratado pelo *Museo Nacional de Historia*, localizado em Lima, entre 1942 e 1944⁴³. Atuou como consultor em etnologia junto ao Departamento Federal de Antiguidades da Nigéria, entre 1959 e 1960. Participou da criação, organização, coleta de acervo e montagem da exposição permanente do *Musée d'Histoire de Ouidah*, inaugurado em 1966, no antigo Daomé. Durante o seu vaivém entre Bahia e África, colaborou simultaneamente com três instituições nos anos 70: o próprio Museu de Ouidah, o Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo e o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, assessorando sua implantação em Salvador.

Teve vínculo formal com algumas das instituições para as quais trabalhou: assinou dois contratos com o Museu Nacional em Lima para documentar aspectos da vida popular perua-

⁴² Mais adiante analiso a escrita epistolar a partir de dois casos diferentes.

⁴³ Na FPV há uma espécie de certificado de serviços prestados por Verger ao museu, cuja duração teria sido de 3 anos e 4 meses. Documento original em espanhol assinado pelo diretor interino da instituição, Juan Jose Delgado, em 09/02/46. Pasta 1B 439-443 – *Amerique Latine e Caraibe*. No entanto, Verger (2011) informa que teria colaborado com a instituição apenas por um ano e meio, por conta de conflitos políticos entre o diretor e o ministro da Instrução Pública, provocando a redução da verba destinada ao Museu. (p. 202 e 213).

na⁴⁴; recebeu ajuda de custo do governo nigeriano para adquirir objetos de arte tradicional destinadas a museus nacionais e locais⁴⁵; exerceu atividades de pesquisa junto ao IRAD, o órgão responsável pela instalação do Museu de Ouidah; e também teve contrato com a UFBA para assessorar a implantação do MAFRO em Salvador⁴⁶. Mas nem sempre recebeu pagamento pelos serviços prestados. Foi um dentre muitos *colaboradores benévolo*s do Museu do Trocadéro, realizando tarefas de revelação e ampliação fotográfica para pesquisadores de lá, recebendo em troca permissão para fazer trabalhos pessoais no laboratório da instituição em suas horas vagas⁴⁷. Participou da elaboração do projeto original do Museu Afro-Brasileiro, e auxiliou o diretor do CEAO, Guilherme de Souza Castro, por quase dois anos sem remuneração, enquanto aguardava que sua situação fosse formalizada. Contribuiu para a aquisição de peças para o Museu de Ouidah, mesmo após a sua inauguração, e para o MAE-USP, através do contato pessoal e epistolar com alguns dos seus responsáveis, muito provavelmente sem ter retribuição em dinheiro.

Indicações de amigos e conhecidos foram fundamentais para viabilizar sua inserção formal nos empreendimentos citados, como foi o caso dos irmãos Gonzalo e Ernesto More no Peru⁴⁸, do arqueólogo britânico Bernard Fagg na Nigéria⁴⁹, do representante da UNESCO Jean Gabus e do embaixador francês Guy George no Daomé⁵⁰, e dos professores Waldir Freitas e Guilherme Castro na Bahia. Os contatos pessoais com o museólogo e vice-diretor George Henri-Rivière também tiveram importância para a sua aceitação como voluntário no Mu-

⁴⁴ Na FPV há uma cópia do 2º contrato. A cláusula 3ª prevê a entrega de 120 fotografias destinadas ao arquivo etnológico do museu, retratando preferencialmente os costumes, festas, trabalhos em geral, e atividades dos nativos da costa norte do Peru. Documento em espanhol de 1 página assinado por Verger e Juan Jose Delgado. Pasta 1B 439-443.

⁴⁵ Correspondência de Bernard Fagg para Pierre Verger, de 31/03/1959. O remetente comunica aprovação formal do governo nigeriano. O acordo previa ajuda de custo considerada insuficiente pelo próprio Fagg, e alguns arranjos compensatórios, como hospedagem e facilidades de transporte. Documento originalmente em inglês. FPV, Pasta 1A24 *Ifan/Nigerian Museums*.

⁴⁶ O IRAD ou *Institut pour la Recherche Appliqué du Dahomey* era o órgão correspondente ao IFAN. Verger pesquisou nos arquivos da instituição, e publicou alguns artigos na revista *Études Dahomeenes*, mantida pelo órgão. (LÜHNING 1998, p.333). Mais informações sobre o contrato com a UFBA no capítulo 4 desta dissertação.

⁴⁷ Verger (2011) menciona as ampliações que fez para Alfred Métraux (p.78). Sobre a participação de diversos *colaboradores benévolo*s no Trocadéro durante os anos 30, ver L'Estoile (2007), p.126-136.

⁴⁸ Verger apresentou uma carta de recomendação feita por Gonzalo More, que conheceu em Paris, ao seu irmão no Peru. Ernesto era poeta, escritor, político e jornalista. Conhecia Luiz Valcarcel, que era o diretor do Museu. (VERGER [1982] 2011, p.202; NÓBREGA & ECHEVERRIA 2002, p. 139).

⁴⁹ De acordo com informações de Bouler (2002), Verger conhecia Bernard e seu irmão William Fagg pelo menos desde 1953. William foi curador da seção africana do departamento de Etnologia do Museu Britânico, e Bernard foi diretor do Departamento Federal de Antiguidades da Nigéria. (p.344-345)

⁵⁰ Pierre Verger atribui ao amigo Guy George a iniciativa de restaurar o Forte São Batista de Ajudá e de criar o museu lá, e a Jean Gabus o convite para que fizesse parte da sua organização. Informativo nº1 da FPV, já citado. (BOULER 2002, p. 399).

seu do Trocadéro, e a relação de amizade com o professor Dohou Codjo Denis, diretor do Museu de Ouidah nos anos 70, e com o antropólogo Marianno Carneiro da Cunha, assessor do MAE-USP, parece ter sido determinante para o seu envolvimento nas suas respectivas atividades⁵¹.

A porta de entrada de Pierre Verger no terreno dos museus foi o seu ofício de fotógrafo, que começava a dialogar com a etnografia, passando pela fotografia documental, até alcançar um posto de especialista em assuntos africanos e afro-brasileiros ouvido por dirigentes de instituições no Brasil e na África. O reconhecimento profissional pelos seus pares, principalmente após a defesa de sua tese pela Sorbonne, exerceu grande influência sobre as demandas que lhe foram encaminhadas. As variações nas atividades que desempenhou em tantos museus refletem de certa forma, as próprias mudanças ocorridas em sua carreira profissional, de fotógrafo e etnógrafo, a etnólogo, historiador, e pesquisador da cultura iorubá. Estas colaborações não foram ininterruptas, mas aconteceram durante boa parte de sua vida. Iniciara suas atividades no Trocadéro aos 31 anos e já contava com quase 72, ao assinar o contrato com a UFBA. Mas ele mesmo se refere muito pouco a este aspecto específico de sua atuação. Em sua autobiografia menciona brevemente apenas suas passagens pelo Trocadéro, pelo *Museo Nacional* em Lima e por museus nacionais nigerianos. Volta a escrever publicamente sobre o tema no Informativo nº1 da FPV, já mencionado anteriormente, retratando desta vez sua participação na criação do Museu de Ouidah e do MAFRO, ainda de maneira pontual, e como fruto do amor que sentia pela Bahia e pelo Benim. Seus biógrafos abordam a questão um pouco mais detalhadamente, com base em depoimentos, entrevistas, arquivos pessoais e nos textos públicos citados⁵². Alguns questionam o aparente menosprezo com o qual biografado encarava estas atividades passadas, e notam seus silêncios em relação a isto⁵³. É possível observar, entretanto, uma tendência em considerar as experiências museológicas de Verger quase como um resíduo do seu trabalho de fotógrafo e pesquisador. E isto decorre da sua própria atitude e dos elementos fornecidos por ele mesmo.

Uma carta enviada pelo *Fatumbi* ao amigo Alfred Métraux em 1959, citada em duas biografias, é particularmente reveladora quanto ao desconforto experimentado pelo etnólogo no

⁵¹ Freitas e Castro foram diretores do CEAO/UFBA, órgão responsável pela criação do Museu Afro-Brasileiro. Denis e Carneiro da Cunha fizeram parte da rede de colaboradores de Pierre Verger no MAFRO.

⁵² Verger (2011) refere-se a estas passagens nas páginas 33, 78, 202, 213 e 296. Em relação aos textos biográficos, cito especificamente Lühning (1998), Nóbrega & Echeverria (2002), Bouler (2002) e Souty (2011).

⁵³ "Com respeito à missão a ele confiada por Bernard Fagg, o tom adotado pelo autor de *Orisha* é de tal modo impertinente que se poderia crer que dela pouco de ocupa. Certamente não se trata disso (...). E sem dúvida ela o envolveu mais do que ele teria revelado (...)." (BOULER 2002, p. 344-346)

trabalho encomendado pelo governo nigeriano. Referiu-se à compra de máscaras e estatuetas antigas como uma “tarefa pouco envolvente,” que lhe causava constrangimento diante dos “amigos babalaôs e babalorixás”. (BOULER 2002, p.344; NÓBREGA & ECHEVERRIA 2002, p.223 e 224). Não queria ser confundido com um negociante de arte africana disposto a pagar quantias exorbitantes, e nem alimentar práticas de roubos de objetos de família por crianças e jovens ávidos por dinheiro. Acabou desistindo do trabalho menos de um ano após o seu início. Mesmo assim, adquiriu um montante de 443 peças, desenvolvendo algumas estratégias para manter-se afastado do tráfico de obras de arte⁵⁴.

Outro incidente, ocorrido 20 anos depois na Nigéria, foi motivo de grande decepção para Verger em relação ao “mundo dos museus”. Em 1979, ele foi acusado de roubar um lendário bronze de Ifé conhecido como *Ori Olukun*, um artefato de alto valor histórico e sagrado para os iorubás, durante o tempo em que exercia atividades como professor visitante da *Ile Ife University*. Foi preso no aeroporto de Lagos a caminho do Brasil. Ficou uma semana na cadeia sob a acusação de ser um “espião da África do Sul”, onde nunca esteve. Achou que foi vítima de um complô armado pelo linguista Wande Abimbola e pelo escritor Wole Soyinka, seus colegas na Universidade de Ifé (NÓBREGA & ECHEVERRIA 2002, p.268-271). O escritor e Prêmio Nobel de Literatura relatou publicamente a sua versão dos fatos muitos anos depois. Ele revelou que denunciou o *Fatumbi* pelo suposto roubo da peça após “vê-la” no ateliê de Carybé, e ter ouvido do próprio etnólogo que ele mesmo a havia “roubado”. Junto com Olabiyi Yai, outro professor de Ifé, Soyinka veio à Bahia e “resgatou” o que julgava ser a verdadeira *Ori Olokun*, mas tal não foi a sua decepção ao descobrir as iniciais do *British Museum*, ou seja, tratava-se de uma réplica comprada em Londres pelo escultor Carybé. Olhando retrospectivamente, o escritor nigeriano se deu conta de que a “autoacusação” teria sido uma brincadeira de Verger, porém levada a sério por ele e seus colegas, em um clima de acirrado nacionalismo em seu país. Acreditaram estar diante da “grande oportunidade” de recuperarem o bronze sagrado dos iorubás, levado de fato pelo explorador europeu Frobenius em 1910 (SOYINKA 2006)⁵⁵.

Após ter sido vítima (e de certo modo coautor), daquele infeliz mal-entendido na Nigéria, Pierre Verger retornou definitivamente à Bahia, e ainda assim continuou colaborando com

⁵⁴ *Relatório de Pierre Verger*. Inclui originalmente uma lista das peças com seus respectivos locais de origem e preços, descrição e fotografias. Estas não foram arquivadas junto com o documento. O autor informa que comprou a maior parte das peças em Oshogbo e em mais 20 localidades diferentes para evitar o tráfico de peças, entre 17/06/59 a 13/03/60. Documento datilografado de 7 páginas. FPV, Pasta 1A24.

⁵⁵ Agradeço a Sabrina Gledhill por me apresentar a versão publicada por Soyinka sobre o caso *Ori Olokun*.

o Museu Afro-Brasileiro, possivelmente até a sua inauguração em 1982, e com o *Musée de Ouidah*, à distância ou viajando para lá de vez em quando. Já beirando os 90 anos, elaborou um projeto junto com Arlete Soares que desencadeou uma série de iniciativas oficiais de aproximação entre as cidades de Salvador e Ouidah, culminado com a criação e instalação da Casa do Benim aqui, e da *Maison du Brésil* lá⁵⁶.

Esta persistência pode ser realmente atribuída, em parte, à sua intenção de reestabelecer ligações “adormecidas” entre os dois lados do Atlântico, retratando as “influências recíprocas” entre Brasil e África nos museus⁵⁷. Mas não é suficiente para explicar a sua preferência por aquele tipo de instituição. Sua colaboração duradoura com tantos museus deve ser considerada apenas um resíduo das suas “atividades maiores”, ou expressa as facetas do seu “pensamento museológico”?⁵⁸ O que podem revelar as outras cartas de Verger sobre este tema?

No seu arquivo pessoal localizei numerosos trechos de correspondências nas quais ele mesmo e o seus missivistas abordam atividades desempenhadas em quase todos os museus citados⁵⁹. Eram indícios fortes de que o assunto tinha sim alguma relevância para ele, pelo menos em sua escrita epistolar. Diante de pistas tão promissoras de um lado, e dos silêncios que verifiquei em seus textos públicos de outro, fiz um levantamento quantitativo deste e de outros assuntos em suas correspondências. Meu objetivo era inicialmente identificar o peso quantitativo das cartas pessoais em que ele, ou seus correspondentes, tratam a respeito de alguma colaboração formal ou informal com os museus mencionados ou com instituições correlatas. Estabeleci de partida um recorte temporal amplo: de 11 de janeiro de 1938, data do documento mais antigo assinado pelo diretor do novo *Musée de l’Homme*, Paul Rivet, e pelo seu assistente, Jacques Soustelle; a 4 de fevereiro de 1994, data de uma carta enviada por Pierre Verger à Prefeitura Municipal de Salvador para tratar de indicações para a direção da Casa do Benim e da Casa do Brasil. Consultei prioritariamente as pastas classificadas pelo nome do

⁵⁶ Nóbrega & Echeverria (2002) citam a assinatura de um protocolo de intenções, visitas oficiais e viagens para obter peças por meio de empréstimo e compra. A Casa do Benim foi inaugurada em 1988 em Salvador, com projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi. Houve também uma exposição realizada no MASP, com 88 objetos de arte negra trazidos para a inauguração. A *Maison du Brésil* deveria ser instalada em Ouidah, na mesma época. Houve descontinuidades e impasses no andamento dos dois projetos (p. 326-341).

⁵⁷ Estas interpretações podem ser vistas, por exemplo, em Lühning (1998), p.335-338 e Souty (2011), p.80-88.

⁵⁸ Agradeço ao Prof. Marcelo Cunha pelas provocações nesta direção ao longo da pesquisa e na minha qualificação.

⁵⁹ Não encontrei correspondências ou outros documentos do período em que Verger trabalhou no laboratório fotográfico do Trocadéro. Há, entretanto, numerosos papéis sobre outras colaborações com indivíduos ligados à instituição em outros períodos, nas pastas FPV 1B 353-384, 1B 348 I e 1B 422 A-G. Também vi uma carta em que Verger menciona para outro missivista, um pedido feito por Lina Bo Bardi para o Museu de Arte Moderna da Bahia. Mas não encontrei correspondências entre os dois na FPV.

museu/instituição correlata, e pelo nome dos missivistas com quem Verger costumava abordar o assunto. Considerei séries inteiras de correspondências relacionadas às instituições, aos missivistas identificados por mim e também de pastas classificadas apenas com o nome do País ou Estado de origem/destino dos papéis. Classifiquei os documentos consultados por data, remetente, destinatário, origem, destino, tipo e assunto/categoria temática, resultando em um levantamento de 1872 correspondências⁶⁰. Este montante não representa o total de cartas e textos congêneres do arquivo pessoal de Pierre Verger. E sim uma amostra daquele acervo.

Com base nesta amostra, realizei então uma análise exploratória dos itens classificados por mim. Os dados extraídos possibilitaram identificar o peso do tema museus em relação aos demais assuntos retratados, como também traçar um breve perfil da documentação consultada, obtendo assim uma visão de conjunto. De um total de 1872 correspondências trocadas entre 1938 a 1994, 849 foram enviadas por Pierre Verger e 960 foram recebidas por ele. A diferença entre sua correspondência ativa e passiva não é muita, e resulta do seu hábito de guardar cópias e rascunhos das cartas expedidas, conforme já mencionei anteriormente. Há ainda 63 documentos em que ele não é o remetente e nem o destinatário, sendo-lhe encaminhados por alguém do seu círculo de relações, por tratar-se de algo do seu interesse.

Verifiquei a ocorrência de 270 correspondentes de Verger, que foram classificados pelo volume de cartas enviadas ou recebidas⁶¹:

Tabela1: Correspondentes por volume de cartas

Correspondentes por volume de cartas	Frequência	Percentual
Eventual (1-10)	252	93%
Regular (11-50)	13	5%
Assíduo (51- +100)	5	2%
Total	270	100%

O maior percentual foi o de correspondentes eventuais, e o menor foi o de correspondentes assíduos. Esta tendência é comum em levantamentos deste tipo, e também pode refletir o recorte temporal amplo desta amostra. Os assíduos eram amigos de longa data: o artista plástico Carybé, o etno-musicólogo Gilbert Rouget, o pintor Paul Antoine Breziat, o antropó-

⁶⁰ Utilizei como principal referência na definição desta amostra, a metodologia utilizada por Angela Castro Gomes (2000) em relação ao arquivo pessoal de Gustavo Capanema.

⁶¹ A lista dos correspondentes identificados consta no Apêndice A desta dissertação.

logo Vivaldo da Costa Lima, com exceção do cônsul Anastase Gadzanis, cuja troca de cartas foi iniciada bem mais tarde do que os demais⁶².

Após classificar as correspondências por assunto e distribuí-las em oito categorias temáticas distintas⁶³, encontrei o seguinte resultado:

Tabela 2: Correspondências por assunto/categoria temática

Categorias temáticas	Frequência	Percentual
Intercâmbio	411	22%
Meio editorial	180	10%
Convivência no meio intelectual e artístico-cultural	122	7%
Notícias de viagem	158	8%
Outras Instituições	61	3%
Patrimônio e Museus	453	24%
Pedidos	109	6%
Pessoal	84	5%
Não identificada	294	16%
Total	1872	100%

Entre os temas retratados por Verger e os seus correspondentes nesta amostra, destacam-se *Patrimônio e Museus* e *Intercâmbio*, com os percentuais mais elevados, e *Outras instituições* e *Pessoal*, com os percentuais mais baixos. Em primeiro lugar, é necessário ressaltar que a escolha de um só assunto por carta, acaba por influenciar a análise sobre este tipo de escrita, cuja característica marcante é a variedade e dispersão dos temas. Portanto, a maior recorrência da categoria *Patrimônio e Museus* neste conjunto reflete em parte o meu interesse de pesquisa⁶⁴. Se considerada de maneira isolada em relação às demais juntas, ela não apresenta uma frequência tão alta. No que diz respeito à categoria *Intercâmbio*, a segunda mais numerosa, empreguei o termo em sentido amplo para denominar referências a atividades de

⁶² Segundo o conjunto consultado, o início das trocas epistolares com aqueles correspondentes foi: Carybé (fevereiro de 1952), Rouget (15/04/1957), Breziat (04/09/1959), Costa Lima (04/05/1959) e Gadzanis (09/10/1974).

⁶³ Ver Apêndice B desta dissertação.

⁶⁴ Também estão incluídas 58 cartas enviadas por Pierre Verger, e 28 recebidas por ele sobre o caso *Ori Olokun*. Pelo que parece, ele se preocupou em esclarecer o ocorrido utilizando principalmente a sua escrita epistolar, pois não menciona nada sobre o assunto na em sua autobiografia e nem em sua biografia autorizada (BOULER 2002). Estas cartas estão distribuídas em diversas pastas na FPV, mas a maior parte está na Pasta 1B 390-393 d - *Wole Soyinka*.

caráter formal e informal⁶⁵, incluindo a aquisição e o transporte de peças africanas para museus brasileiros e vice-versa. As duas categorias juntas representam um percentual significativo comparado às demais (46%).

As categorias menos numerosas também merecem algumas observações. Classificar parte das correspondências de um arquivo privado pessoal como *Pessoal* parece, à primeira vista, redundante ou sem propósito. Por conta do seu caráter íntimo, todas as cartas poderiam ser consideradas pessoais. E mesmo assim, falariam sobre temas diversos, inclusive profissionais. Por outro lado, também é possível encontrar documentos timbrados (a exemplo dos ofícios) assinados por representantes de instituições com um tom mais íntimo, sugerindo uma relação de proximidade entre o remetente e o destinatário. Portanto, neste caso, foram consideradas as correspondências como cartões de natal e de aniversário, cartas sobre cuidados com a saúde e pagamento de despesas, dentre outras situações. Em relação a *Outras instituições*, foi utilizada para distinguir as referências do trabalho em museus das demais instituições em que Verger possuiu algum tipo de vínculo temporário ou mais duradouro.

Ao classificar as correspondências por local de origem, verifiquei a seguinte situação:

Tabela 3: Correspondências por País de Origem

País de Origem	Frequência	Percentual
Brasil	823	44%
Daomé/Benim	168	9%
França	213	11%
Nigéria	194	10%
Outros	30	8%
Não identificados	344	18%

Quase metade das cartas trocadas por Verger e seus correspondentes partiram do Brasil que, junto com a França e os dois países da África Ocidental representaram 74% do conjunto analisado. Por outro lado, o grupo de correspondências cujos locais de origem não foram

⁶⁵ Considerei as cartas nas quais Verger e seus missivistas: (1) trocam informações sobre as suas próprias pesquisas, leituras, contatos, trabalhos artísticos e acadêmicos realizados no Brasil e no exterior; (2) retratam a aquisição e o transporte de objetos (livros, esculturas, máscaras) em países europeus e africanos para uso próprio ou de terceiros; (3) enviam notícias sobre o andamento de ações, projetos e eventos de aproximação cultural entre o Brasil e países africanos, bem como sobre o exercício de cargos em embaixadas; (4) abordam a aquisição e o transporte de peças africanas para museus brasileiros e vice-versa; e (5) informam sobre negociações para a vinda de estudantes e pesquisadores africanos ao Brasil.

identificados pelos missivistas foi o segundo mais elevado, se comparados com cada país isoladamente.

Em relação ao local de destino das correspondências:

Tabela 4: Correspondências por País de Destino:

País de Destino	Frequência	Percentual
Brasil	395	21%
Daomé/Benim	41	2%
França	89	5%
Nigéria	66	4%
Outros	30	1%
Não identificados	1250	67%

Mais uma vez o destaque foi o Brasil tanto isoladamente quanto em conjunto com a França, a Nigéria e o Daomé, que apareceram inclusive na mesma ordem, representando 32% ao todo. Este percentual é mais relevante quando comparado aos outros países, que juntos representam apenas 1%. É preciso levar em consideração ainda, o número elevado de correspondências em que não foi possível identificar o seu local de destino. Mais da metade delas não apresentam informações sobre a cidade ou o país para onde foi expedida. Possivelmente, isto se deve à prática de escrever o endereço do destinatário somente no envelope, geralmente descartado após a leitura da carta, ou mantido de forma separada.

O perfil desta amostra de 1872 correspondências de Pierre Verger trocadas entre 1938 a 1994, e que integram o seu arquivo pessoal, permite apenas indicar que o tema dos museus aparece com relativo destaque entre outros assuntos abordados, refletindo mais do que em sua escrita pública, sua dedicação e tempo dispensado às atividades que desempenhou junto àquelas instituições ao longo da vida. Sua colaboração duradoura com muitas delas parece, portanto, ter certa importância para ele e seus correspondentes, apesar de muitas vezes o *Fatumbi* pretender demonstrar o contrário. Se ele exerceu a fotografia e depois somente a pesquisa de matérias religiosas e culturais de matriz africana, como o seu principal ofício, um estilo de vida ou um meio de sobrevivência, suas ações museológicas devem ser compreendidas também neste contexto e, de alguma forma, fizeram sentido ou tiveram valor em sua vida, mesmo que ele próprio considerasse algo menor em determinados momentos. A documentação con-

sultada e analisada possui potencial para revelar possíveis facetas do seu “pensamento museológico”, mas um estudo deste tipo exige investigações mais aprofundadas.

2.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A SUA PRÁTICA EPISTOLAR

Conhecido por sua resistência inicial em redigir e publicar textos acadêmicos sobre suas observações etnográficas, o fotógrafo francês confessou em diversas ocasiões sua antipatia pelo ofício da escrita⁶⁶. Era por meio do *clic* de sua máquina fotográfica que preferia apreender e registrar a polivalência da experiência humana no mundo, de maneira mais instantânea e espontânea. Atribuía a algum impulso ou emoção sentida no momento, as fotos que fazia com sua *Rolleiflex*, como se esta fosse uma extensão do seu corpo, definindo a sua prática como a de uma “fotografia pelo inconsciente”. Opunha a rapidez do toque do dedo no disparador à lentidão do traçado das letras no papel, considerando a escrita um “processo mental trabalhoso, linear e enquadrado”, um verdadeiro “exercício de ruminação de ideias”. (SOUTY 2011)

Sua opção pela imagem, entretanto, não resultou em completo afastamento da caneta e do papel para registrar suas impressões, mesmo em sua época de viajante imprevisível. Fez anotações diárias em pequenas agendas ou folhas soltas durante suas viagens a partir de 1933, e de maneira cada vez mais sistemática ao se interessar pela etnografia, chegando a redigir, inclusive, um diário de bordo na primeira vez em que esteve na África. Como repórter fotográfico de *O Cruzeiro*, tomou nota dos nomes de alguns lugares e de pessoas que fotografou, para não esquecê-los. Fez coleta de informações e esboços de reportagens. Acabou escrevendo mais de 80 artigos durante o segundo contrato que assinou com a Revista (LÜHNING 2004; SOUTY 2011). Como curioso e admirador dos cultos religiosos afro-brasileiros, fez anotações de caráter etnográfico em suas visitas aos terreiros de Salvador e às associações litúrgicas na África. Não se tratava de registros feitos com o mesmo nível de organização e estrutura de uma caderneta de campo, instrumento fundamental da pesquisa etnográfica. Pois

⁶⁶ “Minhas pretensões de publicação não iam além dos álbuns de fotografias (...). Nunca havia escrito pessoalmente e não tinha nenhuma intenção de fazê-lo no futuro.” (VERGER 2011, p. 282). O biógrafo Le Bouler observa que ele era desprovido de uma “libido scribendi” até o início dos anos 50, mas acabou se afeiçoando pelo hábito da escrita posteriormente. (BOULER 2002, p.19). Souty (2011) retrata mais detalhadamente a sua relação com a escrita, passando da recusa inicial para uma mudança progressiva da imagem para o papel. (p.138- 149).

seu objetivo inicialmente era mostra-los apenas para os amigos mais próximos do candomblé e dos meios acadêmicos⁶⁷. À medida que crescia o seu interesse e aproximação com os dois ambientes, de certa forma nem tão distanciados assim, ele se viu diante da necessidade cada vez maior de fazer apontamentos, redigir e publicar textos sobre as suas observações, ainda que a contragosto em um primeiro momento.

Se Pierre Verger nutriu um despreço explícito por uma escrita de caráter público e acadêmico, pelo menos até um determinado período, sua postura era bem diferente em relação à prática de uma escrita epistolar. Cultivou sempre com prazer e afincado o hábito de receber, ler, responder e guardar cartas de amigos e conhecidos até pouco tempo antes de morrer. Sua lista de correspondentes é extensa, abrangendo pessoas de diferentes nacionalidades, e/ou de passagem pela Europa, África, América do Norte e do Sul. Seu arquivo pessoal é constituído por um elevado número de cartas trocadas entre o final da década de 30 até meados dos anos 90.⁶⁸ Dispensou um cuidado especial na arrumação de suas correspondências após o surgimento da FPV, mantendo-as separadas dos demais documentos⁶⁹. Possuía endereço fixo para correspondência em todos os lugares onde costumava passar mais tempo, como a Caixa Postal 1201, alugada por ele em Salvador nos anos 60, visitando-a quase diariamente até o final da década de 80, o *Hotel Henri IV*, que se hospedava regularmente em Paris, a *P.O.Box 20*, em Oshogbo, na Nigéria e também a *B.P. 6*, em Porto Novo, no antigo Daomé⁷⁰.

As cartas constituem um gênero de escrita muito utilizado para expressar sentimentos, emoções e experiências pessoais, especialmente a partir do século XVIII, e também para transmitir notícias, relatar fatos ocorridos e comentar aspectos da vida diária. Tornou-se uma prática cultural mais difundida durante o século XIX, bastante associada à constituição do individualismo moderno e aos padrões de sociabilidade burguesa, mas alcançou diversas camadas sociais graças ao aumento dos níveis de alfabetização e letramento, e às inovações e melhorias nos meios de transporte e nos serviços postais. Este tipo de escrita integrou a produção de textos de muitos intelectuais durante o século XX, convivendo com outros meios de comunicação, como o telefone e o fax, porém ficando cada vez mais rara, ou assumindo novas

⁶⁷ Ver Verger (2011), p.238 e Souty (2011), p.138-140.

⁶⁸ Estas informações se baseiam na amostra apresentada anteriormente.

⁶⁹ Segundo Baradel e Poirer no texto produzido para a FPV já citado.

⁷⁰ Informações sobre o aluguel da CP 1201 estão em Nóbrega & Echeverria (2002), p. 226. Estes endereços também aparecem repetidas vezes nas cartas trocadas entre Verger e seus correspondentes.

formas e suportes após o surgimento da internet e do correio eletrônico (GOMES 2004; MALATIAN 2009).

A prática epistolar foi particularmente importante para intelectuais que viveram no século passado, tanto os mais sociáveis quanto os mais reclusos, ao permitir-lhes participar de uma rede de contatos, que influenciava suas produções e favorecia a conquista e a manutenção de posições sociais, profissionais e afetivas em seus diversos campos de atuação. (GOMES 2004, p.21). A correspondência pessoal de um intelectual é considerada ao mesmo tempo um “ato” e um “lugar” de sociabilidade, no qual o público e o privado muitas vezes se cruzam, e que pode definir o estreitamento ou o rompimento de laços com outros indivíduos e grupos, caracterizando-se por uma intensa troca de informações e textos, pela divulgação de ideias e projetos, e ainda, pela revelação de opiniões, interesses e sentimentos. (GONTIJO 2004; GOMES 2004; VENANCIO 2004).

Pierre Verger conviveu com pessoas de diferentes classes sociais, etnias e nacionalidades. Era muito hábil em estabelecer relações cordiais e cultivar os contatos pessoais e profissionais que fazia⁷¹. Frequentou também diversos meios intelectuais, acadêmicos ou não, e fez muitas amizades nestes ambientes. Participou de grupos e associações formais ou informais na França, na Bahia e na África. Manteve vínculos afetivos com artistas e intelectuais que, em algum momento se destacaram por suas produções, em diferentes níveis e esferas de atuação. Alguns destes laços foram mantidos enquanto durou a sua própria vida ou a de cada um destes amigos, como Alfred Métraux, Roger Bastide e Carybé.

Por meio de sua escrita epistolar, o etnólogo franco-baiano compartilhou ideias e temas de pesquisa, relatou suas impressões e descobertas, forneceu informações de caráter etnográfico e histórico para os seus amigos, auxiliou-os na preparação de suas viagens de campo, fez parcerias na redação e revisão de textos. Gilberto Freyre foi um dos seus interlocutores quando já era reconhecido no Brasil por *Casa Grande & Senzala* e outras produções. A colaboração por cartas resultou em uma série de cinco reportagens para *O Cruzeiro* sobre os “brasilei-

⁷¹ De acordo com Souty (2011), p. 71. Nóbrega & Echeverria (2002) também apontam o seu “temperamento difícil” com base em depoimentos de pessoas que conviveram com ele nos anos 80 e 90. Sobre a sua inserção em diferentes redes de sociabilidades intelectuais, ver o início deste capítulo.

ros” do Golfo do Benim, publicadas em 1951.⁷² Entre os correspondentes de Verger encontram-se dois pesquisadores e uma pesquisadora que influenciaram significativamente a sua produção, despertando o interesse pelo estudo de temas afro-brasileiros e afro-caribenhos. Estes contatos frequentes, possibilitado em grande parte pelas trocas epistolares, foram fundamentais para o seu aprendizado e desenvolvimento de suas pesquisas, como também para canalizar o desejo de veicular ideias e de dar uma forma mais elaborada para as experiências e conhecimentos acumulados, divulgando os seus resultados⁷³. Com Roger Bastide, então ocupante da cátedra de sociologia I na USP, compartilhou o interesse pelo estudo do candomblé, tornando-se ele mesmo um informante e interlocutor valioso na Bahia, alimentando diretamente as suas publicações e enviando-lhe fotos (SOUTY 2011, p.140). Foi também o seu guia na viagem de campo que fez ao continente africano em 1958, quando Bastide também o ajudou na elaboração de artigos para *O Cruzeiro* e *A Cigarra*⁷⁴. Com Alfred Métraux, antropólogo conhecido internacionalmente e com larga experiência de trabalho em campo, observou e estudou o culto vodu, acompanhando-o nas viagens que realizou à antiga Guiana Holandesa, Haiti, Bahia, Cuba e antigo Daomé⁷⁵. Com Lydia Cabrera, estudiosa do culto afro-cubano da *santería*, trocou fotografias e informações de pesquisa, planejou publicações e realizou um álbum em parceria, testemunhando também a “naturalidade” e a “facilidade” com a qual conduzia suas pesquisas de campo na ilha⁷⁶.

⁷² Lühning (1998) informa a existência de 9 cartas trocadas entre eles no acervo da FPV, contendo indicações de notas de pesquisa e material bibliográfico enviados por Verger. Os textos foram assinados por Freyre (p.329). Souty (2011) afirma que Verger foi o verdadeiro autor. (p.142).

⁷³ Diversos autores apontam que o fotógrafo preferia não assinar os textos feitos em parceria, confiando a autoria aos seus amigos pesquisadores. Ver Peixoto (2011) e Souty (2011).

⁷⁴ Os artigos foram publicados por Lühning (2002), que retrata também a relação de amizade entre os dois. Sobre a colaboração epistolar, ver também Morin (1994) e Peixoto (2010), que analisam cartas dos arquivos de Bastide.

⁷⁵ Parte da correspondência entre os dois, cedida pela família de Métraux, foi publicada por BOULER (1994).

⁷⁶ Souty (2011) cita o intercâmbio epistolar mantido entre os dois, de 1955 até a morte dela, considerando-a como o *alter ego feminino* de Verger no Caribe. Ele mesmo revela que a conheceu, através do amigo Bastide, e relata suas impressões sobre o trabalho de Cabrera em um artigo publicado por Lühning (2004).



Lydia Cabrera conversando com um colaborador em seu escritório, Cuba 1967.

Fotografia de Pierre Verger

A prática epistolar de um indivíduo só existe em função de um outro, para quem se enuncia uma fala e de quem se aguarda uma resposta (VENANCIO 2004, p.113). Pressupõe a existência de uma interlocução, de uma troca entre quem escreve e quem lê. É, portanto, uma prática eminentemente relacional (GOMES 2004, p.19-20). As cartas pessoais são textos produzidos para um destinatário específico, do qual se espera reciprocidade, contribuindo para uma maior aproximação entre ele e o remetente, ao revelar aspectos de sua intimidade e do relacionamento com o seu interlocutor e também com outros indivíduos e grupos. Isto não significa, entretanto, que o ato de redigir uma carta seja espontâneo ou desprovido de normas que regem a própria escrita, e particularmente este gênero textual. É dotado de fórmulas conhecidas e aprendidas na escola, porque se trata de um objeto de educação formal, suscitando inclusive a elaboração de manuais específicos sobre o tema (MALATIAN 2009, p.197).

O uso dos códigos epistolares por um indivíduo pode ser observado no hábito de indicar a data e o local da carta (geralmente no canto superior direito), de informar o seu endereço, no modo como se refere ao destinatário, na maneira como faz a abertura e o fechamento da sua missiva, dentre tantos outros elementos. Pierre Verger costumava datar todas as cartas que escrevia, geralmente utilizando a máquina de datilografar. Fazia uma cópia em papel carbono, que guardava junto com outras cartas do mesmo correspondente. Algumas vezes indicava de

caneta se já havia respondido a carta que recebeu, assinalando também a data da sua resposta. Tinha também o hábito de indicar um ou mais dos seus endereços postais, onde poderia recolher suas correspondências quando estava em trânsito. Assinava suas cartas geralmente com caneta, mesmo quando todo o texto era datilografado.

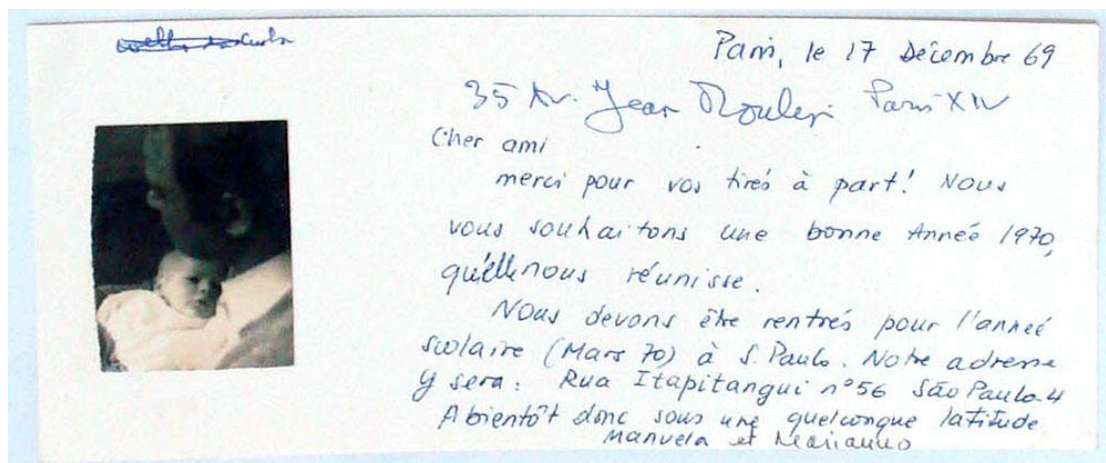
Uma mesma pessoa pode variar a sua escrita epistolar em relação ao cumprimento daqueles códigos, em maior ou menor grau, conforme o seu interlocutor e as circunstâncias que geraram a redação do texto. Abordarei um pouco mais detalhadamente alguns aspectos da escrita vergeriana de cartas, a partir de dois missivistas distintos: o antropólogo Marianno Carneiro da Cunha e o artista plástico Carybé. A escolha destes personagens deve-se ao fato de que ambos mantinham uma relação de amizade com Verger, cujo intercâmbio epistolar resultou em algum tipo de colaboração à distância em museus no Brasil e na África. Por outro lado, o acadêmico paulista e o artista portenho-baiano se diferem bastante quanto ao modo de expressar sentimentos, ideias e opiniões em suas cartas, permitindo apreender mais de uma versão da escrita epistolar de Pierre Verger.

2.3 A ESCRITA VERGERIANA PARA MARIANNO CARNEIRO DA CUNHA

No arquivo pessoal de Pierre Verger há um pequeno conjunto de 41 cartas trocadas por ele e Marianno Carneiro da Cunha entre 1969 a 1979.⁷⁷ Sua esposa Manuela foi autora de algumas destas correspondências, que geralmente redigia de próprio punho e assinava em nome dos dois. O casal estudou na França entre o final de 60 e início de 70. Ele fez doutorado em história mesopotâmica na *École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)*, e ela graduou-se em matemática na *Faculte Des Sciences*, e logo em seguida fez especialização em antropologia social também na EHESS, sob a orientação de Claude Lévi-Strauss⁷⁸.

⁷⁷ Todas as correspondências entre Pierre Verger e o casal Carneiro da Cunha citadas por mim estão guardadas na FPV, Arquivos Pessoais, Pasta 1B 261-284 - *Expositions et musees Bresil*. Há também algumas cartas trocadas somente entre Manuela e Verger, principalmente entre 1982 e 1985, localizadas na mesma pasta.

⁷⁸ Estas informações baseiam-se em LIMA (1998), em uma entrevista publicada pela Revista de História da Biblioteca Nacional (2007), e no currículo lattes de Manuela Carneiro da Cunha.



Cartão enviado por Manuela e Marianno Carneiro da Cunha

O documento mais antigo encontrado no arquivo é um pequeno cartão com a foto de um homem segurando um bebê, enviado de Paris em 17 de dezembro de 1969. Foi escrito em francês, à caneta, e assinado primeiro por Manuela, e depois por Marianno com sua própria letra. Referem-se ao destinatário como *Caro Amigo*, agradecendo-lhe por uma separata e desejando-lhe um feliz 1970, no qual espera se encontrarem. Por fim, comunicam que estariam em São Paulo a partir de março daquele ano e informam o seu endereço residencial. Despedem-se com um *Até breve, em qualquer latitude*. Em outra correspondência, desta vez escrita e assinada somente por Manuela, emitida ainda na França em 25/01/70, ela informa que o marido acabara de remeter sua tese, e estava a caminho de *Quercy* para descansar durante dez dias, na companhia dela e de mais dois amigos brasileiros. Escreve que o lugar era maravilhoso, estando encarregada de lhe fazer um convite para ir visitá-los. Perguntou se ele iria, mas caso não fosse possível, esperava vê-lo ainda em Paris, “ou senão, sem falta, na Bahia”. Em 14 de julho do mesmo ano, Manuela Carneiro da Cunha avisa que ela e Marianno já estavam em São Paulo há dois meses, e partiriam para passar férias em Salvador dentro de alguns dias. Pedia que Verger deixasse uma mensagem informando o seu endereço residencial na *Pensão Anglo-Americana* ou no *Xangô Hotel*, onde pretendiam se instalar. Despede-se com um “até muito breve” e “afetuosamente”, em seu próprio nome e também do seu cônjuge.

Pierre Verger e os Carneiro da Cunha mantinham uma relação de amizade desde o final dos anos 60, que foi estreitada por encontros pessoais na França e no Brasil e também por trocas epistolares. A documentação consultada não permite saber exatamente as circunstâncias em que eles se conheceram, e se o casal estava reunido quando isto aconteceu. Mas é possível afirmar que Manuela contribuiu inicialmente para uma maior aproximação entre Ma-

rianno e Verger. Era ela quem o escrevia diretamente propiciando oportunidades para se encontrarem. Quase sempre abordava as atividades profissionais e pessoais do seu marido, e não as suas em particular. O trio também tinha amigos em comum na França, frequentemente citados em suas correspondências: Jean Bottéro, Jean-Pierre Vernant e sua esposa Lida⁷⁹.

O intercâmbio epistolar entre Verger e Marianno tornou-se mais intenso quando este último passou a colaborar com o *Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo* (MAE-USP), assessorando o diretor Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses⁸⁰. Em 27 de janeiro de 1971, o antropólogo paulista escreveu ao amigo francês solicitando-lhe um “grande favor”: comprar em Salvador objetos simbólicos de orixás e alguns *fetiches*, como grandes figas de jacarandá, a fim de realizar uma troca de peças com o Museu do IFAN em Dakar⁸¹. Confiava-lhe a tarefa de escolher os artefatos, desde que fossem “de bom acabamento artesanal,” destinados a uma mostra didática. Esta carta deu início a uma sequência de outros pedidos de Marianno, propiciando a colaboração de Pierre Verger com o MAE, realizando a seu critério as encomendas diretamente para escultores baianos, intermediando o seu pagamento, sendo responsável também pela embalagem e transporte das peças para São Paulo⁸².

Nas correspondências que enviou à Caixa Postal 1201, o professor da USP inicialmente só se referia à aquisição das peças, agradecendo repetidas vezes ao amigo, acertando detalhes para o seu ressarcimento e encaminhando-lhe novas solicitações⁸³. Em menor proporção, abordava alguns assuntos pessoais e de família, como a cirurgia do filho mais velho e a nova gravidez de Manuela. Opinava sobre o trabalho do colega quando este lhe enviava algum tex-

⁷⁹ Jean Bottéro era historiador especialista no estudo da antiga Mesopotâmia. Foi orientador de Marianno. Jean-Pierre Vernant era antropólogo e historiador, especialista no estudo da Grécia Antiga. Este último e sua esposa vieram ao Brasil em 1971, passando por São Paulo e pela Bahia. Informações constam em cartas escritas por Manuela e Marianno em 19/08/71 e 05/09/71.

⁸⁰ Mais informações sobre a colaboração de Marianno com o MAE-USP em SALUM e CERAVOLO (1993) e AMARAL (2001).

⁸¹ Na FPV há uma cópia do documento enviado pelo diretor do Museu do IFAN, Paul Teysser, para o MAE, que foi originalmente anexada por Marianno na carta enviada a Verger em 27/01/1971. Também há um relatório de atividades do MAE-USP de 1970, que faz referência a uma exposição com quase 1000 peças do IFAN realizada entre 1969-1970. Porém, as peças adquiridas na Bahia não foram encaminhadas para Dakar, permanecendo em São Paulo. Marianno lamenta em uma de suas cartas que o diretor do IFAN não estava mais interessado no intercâmbio. Carta para Verger de 02/07/1973.

⁸² Algumas peças encomendadas aos escultores Carlos Henrique Guimarães e Mestre Didi aparecem listadas, ao lado dos seus respectivos preços, nas cartas escritas por Verger em 15/07/71, 26/08/71, 26/01/1972 e 28/03/1972. Quando estava fora do país, Verger confiava ao pintor francês Paul Antoine Breziat, seu amigo e vizinho, a tarefa de receber, pagar e enviar as peças. Ver carta de 10/02/71.

⁸³ “Muito obrigado pelo envio das últimas peças. São todas excelentes, muito belas e de um perfeito artesanato. O Museu está pensando em encomendar nova série para o seu acervo, quando voltar da Europa e estiver disposto a fazê-lo.” Carta de Marianno para Verger em 05/09/1971.

to ou separata⁸⁴. Quase sempre escrevia suas cartas em francês, a língua materna do destinatário. Quando empregava o seu próprio idioma, praticamente desculpava-se e não cobrava reciprocidade da outra parte⁸⁵. Tratava-se, portanto, de uma relação desigual. Marianno já havia feito doutorado e exercia atividades como professor universitário, mas era um iniciante no estudo das culturas africanas. E Verger, um africanista conhecido por seus trabalhos publicados no exterior e pelo conhecimento do candomblé baiano. Era admirado e respeitado pelo antropólogo paulista⁸⁶, que o consultou antes de tomar uma importante decisão em sua carreira profissional: lecionar ou não na Universidade de Ilê-Ifé, na Nigéria⁸⁷.

À medida que aumentava o volume e o ritmo de suas correspondências, o relacionamento entre os dois assumia uma dimensão mais horizontal. Marianno ajudou Verger a tratar de assuntos profissionais junto ao *Centro de Estudos Africanos* (CEA) da sua Universidade, através do contato direto com o seu diretor Fernando Mourão. Também convidou o amigo para dar cursos no MAE, recomendado seus trabalhos para quem procurava a instituição⁸⁸. Opinou sobre os preparativos de Verger relacionados à criação do Museu Afro-Brasileiro da UFBA, ajudando-o em alguns momentos. Deu notícias sobre a indicação do amigo como professor visitante da mesma universidade nigeriana onde lecionava⁸⁹. Em suas cartas, os dois parceiros também planejaram, por mais de uma vez, fazer uma viagem à África juntos, passando por roteiros de interesse comum, sendo realizada provavelmente entre 1976 e 1977, também na companhia de Manuela⁹⁰.

⁸⁴ Cartas de Marianno para Verger, respectivamente de 02/07/1973 e 18/07/1971.

⁸⁵ "Vou escrever-lhe em português porque estou muito apressado". "P.S: Não se dê ao trabalho de escrever em português". Trechos de cartas escritas respectivamente em 04/07/1974 e 18/07/1971.

⁸⁶ "Quero dizer-lhe mais uma vez que foram agradabilíssimos nossos dois dias juntos na Bahia. Tenho a humildade de lhe dizer que, em sua companhia, sempre aprendo muito e lhe sou sempre muito reconhecido por isto". Carta de Marianno para Verger em 20/10/1975.

⁸⁷ "(...) fui convidado para passar um ano em Ifé, lecionando Civilização Brasileira. Trata-se de um cargo do Itamaraty: leitor. Apesar de dever dar uma resposta definitiva nesses dias, ainda não me sinto completamente decidido (...) Sua opinião será preciosa para mim pois confio muito em seu faro. Seja como for, eu só iria no caso em que pudesse montar uma pesquisa para realiza-la durante o tempo que ficasse na Nigéria. (...) E nesse caso, será que você teria algo a me sugerir?". Carta de Marianno para Verger em 04/07/1974.

⁸⁸ Em suas cartas de 09/05 e 04/07/1974, Marianno trata do andamento da publicação de *Flux et Reflux*, faz o convite para um curso de livre escolha e informa o interesse da TV Cultura em comprar os direitos do filme *Bresiliens d'Afrique*. "Eu tenho uma notícia para te contar: hoje um repórter da Folha de São Paulo veio para me encontrar aqui no Museu para fazer um "paper" sobre os ritos afro-brasileiros no Brasil; como se devia, eu o indiquei seu livro sobre *Les Dieux d'Afrique*." Carta para Verger em 17/09/1974.

⁸⁹ Abordarei a contribuição de Marianno com o MAFRO no capítulo 3. "(...) ontem falei c/ o Akintoyé (...) o qual disse-me que sua candidatura fora aceita pela Universidade, e que você poderia vir para Ifé a partir de março de 1976. Bravo! Parabéns! Fiquei contentíssimo por você". Carta de Marianno para Verger em 20/10/1975.

⁹⁰ Cartas de Marianno para Verger em 26/09/1973, 09/05 e 19/08/1974. Cartas de Verger para Marianno e Manuela em 29/09/1973, 28/12/1975 e 24/01/1976. Segundo Lühning (1998), naquela ocasião o casal encomendou um ensaio fotográfico a Verger, que resultou em uma exposição realizada no Brasil em 1978 e

Marianno era bastante polido em sua escrita epistolar para Pierre Verger. Referia-se a ele como *Meu caro amigo*, *Meu caro Verger* ou ainda *Meu caro Pierre Verger*. Costumava iniciar seus textos agradecendo o recebimento de alguma carta anterior⁹¹. Era formal em sua maneira de cobrar uma resposta rápida do seu interlocutor, e se preocupava em atender as suas demandas⁹². A escrita vergeriana para Marianno caracteriza-se, por sua vez, pela observância de códigos epistolares conhecidos. De um total de 14 cartas escritas entre 1971-1976, todas foram datadas, doze informam o endereço postal do remetente, onze foram assinadas e dez têm registros de fórmulas de despedida⁹³. Verger redigiu quase todas as correspondências em francês, utilizando sua máquina de datilografar, nunca ultrapassando mais de uma página. Referia-se ao destinatário de diversas formas: *Caro Amigo*, *Meu caro Marianno*, *Caro amigo Marianno*, *Caro Marianno*. E quando escrevia ao casal, os chamava de *Caros amigos*⁹⁴. Não costumava fazer as aberturas de suas cartas de maneira convencional. Algumas vezes já ia direto ao assunto: “Eu comecei uma pequena pesquisa sobre os objetos de Arte Afro-Brasileira”. E quando retornava de alguma viagem, já iniciava o texto avisando: “Estou de volta à Bahia há algum tempo.” Mas também empregava fórmulas habituais: “Eu acabei de receber a alguns dias vossa carta de 18 de julho”, ou ainda, “Eu recebi vossa carta de 26. Obrigado.”⁹⁵

O único endereço informado pelo remetente neste grupo de correspondências é a Caixa Postal 1201, já que Pierre Verger não costumava escrever para Marianno quando estava via-

na publicação “Da senzala ao sobrado. Arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benin”, em 1985. (p. 331). Manuela já acompanhava o marido na África desde 1975. Seus estudos por lá resultaram em uma tese de livre-docência pela USP em 1984, e na publicação “Negros, estrangeiros: escravos libertos e sua volta à África” (1985). Entrevista publicada pela Revista de Antropologia da USP (2007).

⁹¹ “Obrigada por vossa carta”. Carta de 26/09/1973 “Obrigada por vossa carta de 17 do mês corrente”. Carta de 19/08/1974.

⁹² “Agradecendo de antemão toda a atenção que você dispensará a esta, fico aguardando uma breve resposta”. “Tenho uma série de notícias a lhe dar e gostaria que me respondesse com certa brevidade”. “(...) Desculpe esta carta mal feita e egoísta mas a próxima será mais tranquila”. Trechos de cartas escritas respectivamente em 27/01/1971 e 04/07/1974.

⁹³ Estou considerando apenas as cartas escritas por Verger de um conjunto de 32 correspondências trocadas entre 1969-1976. No arquivo da FPV, localizei 9 cartas para Marianno e 5 para o casal, redigidas entre 1971-1975. Não encontrei cartas de Verger somente para Manuela neste período.

⁹⁴ Apenas uma das cartas foi redigida em português, e duas de próprio punho. Pierre Verger iniciava ou terminava algumas cartas em português, depois continuava em francês. Mas preferia escrever em sua língua materna: “(...) eu vou lhe responder em francês para evitar o desprazer de ler o meu português ruim.” Carta de Pierre Verger para Marianno em 04/02/1971.

⁹⁵ Do pequeno conjunto analisado, verifica-se que o missivista emprega fórmula de abertura em 6 cartas, e em 8 inicia o texto de maneira direta. Os trechos citados são de cartas com as seguintes datas respectivamente: 10/02, 08/07 e 29/07/1971, e de 29/09/1973.

jando. Entre os assuntos mais retratados por ele, é possível citar a aquisição de peças para o MAE-USP e encontros casuais ou marcados com amigos em comum na França.

Foi verificada ainda a ocorrência de apenas uma vez em que Verger formula um pedido ao amigo, e de trezes vezes nas quais ele mesmo trata de algum préstimo para Marianno⁹⁶. Para fechar suas cartas, o missivista se despedia do destinatário com “um grande abraço” ou “um abraço bem baiano”. Também utilizava algumas expressões como *cordialement votre* ou *bien cordialement votre*, e ainda *sans plus pour le moment*. Frequentemente mandava cumprimentos para sua esposa e outros membros da família: “(...) apresente minha homenagem e respeito à Manuela, e um abraço para Mateus⁹⁷”. Assinava os textos inicialmente apenas como Pierre Verger, alternando com *Fatumbi*, a partir de 1972.

2.4 A ESCRITA VERGERIANA PARA CARYBÉ

No arquivo pessoal de Pierre Verger há aproximadamente 150 cartas trocadas por ele e Carybé entre 1952 a 1979.⁹⁸ O artista plástico foi um dos seus correspondentes mais assíduos. Os dois se conheceram no Rio de Janeiro em 1946. O argentino estava trabalhando para o jornal *Tribuna da imprensa*, e acabara de se casar com Nancy, que conheceu em sua terra natal. O francês estava acompanhado pelo fotógrafo Marcel Gautherot, à procura de trabalho para morar um tempo no Brasil. Voltaram a se encontrar na Bahia alguns anos depois. O primeiro como artista contratado pelo Secretário Estadual de Educação e Saúde para pintar dois painéis para uma escola modelo em Salvador⁹⁹. E o segundo como repórter fotográfico da revista *O Cruzeiro*. Passaram a se encontrar regularmente, mantendo uma intensa troca de

⁹⁶ Na carta de 14/10/1975, Verger pede para Marianno mantê-lo informado sobre a sua indicação na Universidade de Ifé. Quase todos os préstimos se referem à compra de peças para o MAE-USP, com exceção da correspondência de 28/12/1975, na qual Verger procura atender um pedido para hospedar Manuela Cunha na Bahia.

⁹⁷ Trechos de cartas para Marianno em 04/02 e 29/07/1971. As expressões significam *cordialmente vosso*, *muito cordialmente vosso*, e *sem mais para o momento*. Foram utilizadas nas cartas para Marianno e Manuela de 10/02, 26/08, 15/07 e 26/08/1971 e de 28/03/1972. O trecho de despedida foi traduzido por mim do original “*Presentez hommages et respect (...) à Manuela, un (sic) abraço pour Mateus (...)*”, da carta para Marianno de 10/02/1971.

⁹⁸ Todas as correspondências citadas por mim neste tópico fazem parte do acervo da FPV, Arquivos Pessoais, Pasta nº 7 (sem título). Nancy Carybé também assina uma carta e quatro cartões postais enviados junto com o marido. Encontrei apenas uma carta de Pierre Verger endereçada ao casal. Algumas cartas trocadas com Carybé e Nancy também estão na Pasta nº 5 - *Correspondance Bahia I*, na Pasta nº 6 - *Correspondance Bahia II* e na Pasta 1B 390-393d .

⁹⁹ Segundo Barreto (2008), Carybé veio pela primeira vez à Bahia em 1938, e depois retornou em 1941 e 1944. Depois de morar no Rio de Janeiro e na Argentina, fixou-se na Bahia em 1950 munido de uma carta de recomendação do escritor Rubem Braga para o educador Anísio Teixeira, que era o Secretário de Educação e Saúde na época. A instituição onde pintou os painéis foi o Colégio Estadual Carneiro Ribeiro, também conhecido com Escola Park.

cartas quando estavam distantes. Tornaram-se grandes e velhos amigos até o falecimento de Verger.

Hector Bernabó e Pierre Verger tinham muitas afinidades, além de serem estrangeiros que escolheram viver na Bahia. Ambos já haviam tido experiências como viajantes andari-lhos, procuravam manter certa distância de grandes centros urbanos, e compartilhavam uma dose considerável de admiração pela “Boa Terra” e por sua gente (BARRETO 2008). Os dois relatam o despertar de um desejo de conhecê-la a partir da leitura do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado¹⁰⁰, que retrata uma cidade provinciana, religiosa e festiva com seus habitantes negros e mestiços pobres – meninos de rua, moradores de favela, carregadores, mestres de saveiros, capoeiristas, prostitutas, empregadas domésticas e baianas de acarajé – personagens dotadas de um jeito de ser e de um linguajar típico, portadoras de uma ancestralidade africana.



Pinturas de Carybé. *Capoeira na praia* (esq.). *Lavadeiras* (centro).(dir.)

Os amigos frequentavam regularmente, juntos ou separados, os becos e ladeiras da cidade, as feiras e festas populares, o cais do porto, as rodas de capoeira e de samba, e os diversos terreiros de Salvador. Tinham preferência pelo Opô Afonjá, onde receberam diversos títulos e cargos. Admiravam sua líder, Mãe Senhora. Iam para as festas e também para as cerimônias religiosas. Carybé era de Oxóssi e recebeu um segundo nome de batismo na Bahia, *Obá Onã Xocum*. Verger era de Xangô e foi declarado *Fatumbi*, em Ketu. Conviveram com intelectuais e artistas envolvidos nas iniciativas do governador Otávio Mangabeira e de Anísio Teixeira, à frente da Secretaria de Educação e Saúde, e do reitor Edgard Santos na Universidade da Bahia. Participaram também deste momento de efervescência cultural na cidade. (BARRETO 2008).

¹⁰⁰ O próprio escritor faz referências a este fato de conhecimento público na introdução do livro de Verger (1980).

Hector Bernabó era desenhista, pintor, ilustrador, gravurista e escultor. Suas produções são reconhecidas pelas cores, formas e movimentos exuberantes, com um forte apelo universalista ao retratar as “coisas da Bahia”. Era um artista respeitado e admirado por seu trabalho, um dos grandes ícones na representação da *baianidade*. Tinha bom trânsito entre políticos e empresários, que financiaram uma parte significativa de suas obras mais extensas e seriais. (MOURA 2001). O *capeta Carybé* também é lembrado como uma pessoa extrovertida, inquieta, sociável e cativante. Um boêmio de humor escrachado que gostava de estar entre amigos, de celebrar a vida, de contar e ouvir casos picantes, de falar sobre a vida alheia, de fazer pilhéria e xingar¹⁰¹.



Carybé em uma roda de capoeira. Fotografia de Pierre Verger

O desenhista utilizou seus traços para ilustrar publicações de escritores consagrados e também assinou a autoria e coautoria de alguns livros. Junto com Jorge Amado publicou *Olha o Boi* (1966) e *Bahia, Boa Terra Bahia* (1966). Foi autor de *As sete portas da Bahia* (1976), definido como uma espécie de guia de turismo com estilo literário (PINHO 2008), e de *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* (1981), descrito como o resultado de 30 anos de pesquisa reunindo desenhos e relatos de suas vivências em Salvador. Escrevia des-

¹⁰¹ *O Capeta Carybé* é o título de um livro escrito por Jorge Amado em homenagem ao amigo, publicado pela primeira vez em 1966. O escritor costumava dizer que Bernabó aparecia “em todos os cantos ao mesmo tempo”. Conta-se muitas anedotas sobre o jeito debochado do artista, inclusive no episódio de sua morte aos 86 anos no Opô Afonjá em 1997, ver Barreto (2008), p. 151.

de os tempos em que colaborava com revistas e jornais de Buenos Aires e do Rio de Janeiro, apesar do seu métier ser mesmo a criação de cartuns, desenhos e charges. Seu texto é considerado “conciso, exato e bem-humorado”, e ainda “belo” e “exercitado pelo jornalismo”. (MATOS 2003, p. 390; BARRETO 2008, p.40).

A escrita epistolar de Carybé para Verger é rica em detalhes sobre as suas perambulações pelas ruas e terreiros de Salvador, relatando acontecimentos do dia-a-dia ou eventos marcantes. Fazia uma espécie de crônica particular, especialmente para o amigo, que constantemente se ausentava da cidade:

Estou outra vez na nossa velha Bahia. Preta, verde e azul (...). As casas de candomblé estão fechadas porque as festas passaram mas sempre vejo o pessoal (...). Todos os velhos e sobretudo Pae (sic) Cosme perguntam por você (...) O pelourinho está uma beleza. O patrimonio acabou de restaurar o Rosario (sic) dos Pretos e está todo pintado de azul céu. (31/12/52)

(...) Com Ondina o Opô Afonjá está tomando um novo impulso, voltou muita gente antiga que estava brigada com Senhora (...). O Olubajé de Omolú foi festejado com gambiarras, fogos, e sete milhões de bandeiras. Miguel Santana dançou e disse tres (sic) mil orikis, idem Cancofô e idem outro irmão semigigante (sic) e de quem não sei o nome. O salão cheio de bandeiras e a gente velha puxando cantigas dos tempos de Dom Corno. (19/11/1968)

Hoje é a missa de tres (sic) anos de Mãe Senhora. Hontem (sic) acabou o Axêxê, vi-eram os revenants, levou-se o carregio e tudo acabou às três da manhã. Estive lá até o fim, não fui à igreja porque eu não sou dessas superstições. (22/01/1970).

No dia 4 há grande festa na Bahia. Caimmy lança seu último LP com sete cantigas novas, Menininha dará um colar de Oba de Xangô feito por Valdeloir, o governador dará um jantar na Ondina e no Opo Afonjá a fofoca é grande porque Ondina não teve vez e Menininha tem uma cantiga de acalanto. (17/10/1972).

Carybé tinha o hábito de datar suas correspondências, de informar o local do envio e o seu endereço postal, e também de assiná-las. Referia-se ao destinatário de muitas maneiras: *Querido Pierre, Meu caro Fatumbi, Mon cher Mr. Le Corbeau*¹⁰², *Zangbetô windi*. Costumava iniciar seu texto empregando alguns códigos conhecidos, como registrar o recebimento de

¹⁰² Carybé se referia a Verger como le corbeau (o corvo), e era chamado de le renard (a raposa) pelo amigo.

uma carta anterior do amigo ou de justificar a demora em respondê-lo. Mas suas aberturas oscilavam entre o cumprimento da norma e a liberdade de escrita: “*Ogongô ogô larôie*. Hoje chegou tua carta e hoje (apesar de ser o dia do trabalho) respondo”. Podia ser mais direto: “A uma porrada de tempo estou para lhe escrever e não achava tempo”. Ou fazia alguns gracejos: “Aos dezenove dias deste maravilhoso ano, em que o 69 está oficializado, querido Zangbetô Windi, ponho-me a lhe escrever nesta manhã de trovoadas.¹⁰³”

Ao longo do texto, o artista comentava algum trabalho e queixava-se quando se sentia sobrecarregado: “Onã Shocun está trabalhando como cachorro doido”. E era ainda mais enfático quando xingava: “Putá que pariu. Até que enfim acabou a exposição, voltei de São Paulo e estou em casa, não tenho data de entregar nada, pelo menos por uns dias, e posso sentar meu rabo na banca e escrever aos amigos¹⁰⁴”. Preocupava-se quando o amigo não dava notícias: “Osanna! Osanna! Gritavam as moças de Gerusalem (sic)... Verger está vivo. Verger escreveu. Tudo está em paz na face da terra¹⁰⁵”. E não tinha a menor cerimônia em cobrar-lhe reciprocidade, e até mesmo exclusividade:

Putá que pariu! Esta vida é uma merda, uma grande escrotidão, uma porra centrifugada! Eu que o diga, duas cartas ao Henry IV e o grande silêncio (sic) de vários (sic) meses do ilustre Zangbetô Windi. (...). Quando se digna a escrever é para outro doutor em odontoantropologia (sic) e chega ao descaro de mandar-lhe a última publicação e multidão de cartas afetuosas. (07/10/1972)

Despedia-se com “um bruto abraço” ou “um abraço enorme”, mandava lembranças de Nancy e família, e declarava estar com saudades ou com “uma bruta saudade,” enquanto esperava rever o amigo. Às vezes fazia alguma ilustração, e geralmente assinava a carta com a mesma rubrica utilizada em seus quadros.

¹⁰³ Cartas de Carybé para Verger, respectivamente de 01/05/1968, 02/12/1970 e 19/01/1969.

¹⁰⁴ Cartas de Carybé para Verger de 01/05/1968 e 22/05/1973.

¹⁰⁵ Carta de Carybé para Verger de 17/04/1973.

Pórc. 2
Bahia 30 de setembro de 1972.

Cher monsieur lo corbeau.

Estou puto da vida com vossa senhoria. A dama que mandou não me mandou o livro da mesopotamia que prometeu, mandei pedir umas apresentações para Isa, a filha de Helio Simões que vai de leitora para a universidade de Ifé sem conhecer ninguém e vosmece não me respondeu mas o que me doi, o que é uma cachorrada, uma saffadeza e escrotidão de primeira grandeza é encontrar o Odonto antropologo prof. Vivaldo Costa Lima que com um sorriso de ácido sulfurico pergunta - Você recebeu o último trabalho do Verger? É excelente!.. - eu enroli uma bola de fel deste tamanho mas não ha de ser nada, o sangue maffioso da linha paterna ferve a fogo lento e a vendetta será de se olhar de camarote.

Se puder mande umas linhas apresentando Isa A algum Assobá de Ifé. Domingo é o primeiro de Oxalá. No domingo passado sahiram tres iawos, vieram a primeira sahida, na segunda e na terceira não deram o nome m (?) misterios da macumba carioca.

Vae um abraço de gorila assassino de Onãşokum

CAZ3E



Carta de Carybé para Pierre Verger, 30/09/1972

A escrita vergeriana para Carybé caracteriza-se pelo emprego de códigos epistolares com um nível maior de variação e de liberdade, em relação àquela que era praticada com Marianno Cunha em um período de tempo similar. De um total de 35 cartas escritas por Verger entre 1965-1974, todas têm fórmulas de despedida, 34 foram datadas, 31 foram assinadas e 24 informam o endereço postal do remetente. Ele redigiu todas as correspondências em portu-

guês, tal como fazia o amigo argentino¹⁰⁶. Utilizou sua máquina de datilografar quase sempre, mas também fez algumas de próprio punho. Raramente chegou a ultrapassar mais de uma página. Referia-se ao destinatário de maneira muito diversa e em alguns casos, bastante peculiar: *Carybé, Monsieur Le Renard, Cara de Otun Oba onasokan, Querido Carybé, Cara di Carybé macho, Cara de Céryba sem vergonha nenhuma, Cara di Cabéry, Cara de Caryba, Raba de Carycé, Crrb de Caayaé*.

O *Fatumbi* variava mais o modo de fazer as aberturas dos textos que redigia para aquele missivista, mesmo quando utilizava normas conhecidas. Podia iniciar o texto avisando o recebimento de alguma carta anterior: “Recebi tua carta do 6 de abril (sic), faz um tempozinho”. Ou também agradecendo: “Muchas Gracias, Monsieur, da carta do 22 de fevereiro ultimo (sic) passado”. E ainda se desculpando pelo atraso em dar uma resposta: “Estou com a cara avermelhada de vergonha de não ter respondido a sua carta de 10 de novembro¹⁰⁷”. Às vezes fazia algum gracejo em tom irônico: “Recebi sua refinadíssima carta do dia 7 botada nos correios o dia 9”. Ou acusava o amigo de trapaça na datação de suas missivas: “Recebi a sua carta do 26 de junho, com P.S. do 30 do mesmo mes e com selo do 7 do mes (sic) seguinte no envelope (sic).¹⁰⁸”

Para o amigo Bernabó, Pierre Verger enviou correspondências de todos os seus endereços postais: a C.P. 1201, a P.O.B. 20, a B.P. 6 e o Hotel Henri IV. E ainda de Sakété e Ifanhin, no Benim, de Recife, e do *Hotel des Grandes Ecóles*, quando não achava vaga no seu lugar de costume em Paris. Procurava mantê-lo informado sobre os locais onde tinha ido e avisá-lo sobre os seus próximos passos. Um procedimento que parece típico de um andarilho, visando a sua própria segurança e para poupar os seus entes queridos de preocupações desnecessárias. Às vezes escrevia apenas para espantar a solidão e sentir-se próximo do amigo, compartilhando suas impressões de viagem, relatando o que viu, o que fez, e quem encontrou em seu caminho¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Segundo o próprio Verger, o artista plástico falava um “francês puríssimo”. Carta de Verger para Carybé de 01/12/1972.

¹⁰⁷ Cartas de Verger para Carybé, respectivamente de 06/06, 23/03 e 29/12/1965.

¹⁰⁸ Cartas de Verger para Carybé, respectivamente de 13/10/1972 e 18/07/1965.

¹⁰⁹ “Cheguei sem incidentes nem accidentes (sic) nesta terra. Ja (sic) ontem encontrei na casa de um “historien” do lugar os documentos que procurava sobre o tatatatataravo de um Dahomeano”. “Fue (sic) duas vezes no Dahomé e regressei a segunda vez, faz tres (sic) dias no “volant” de uma poderosissima (sic) 2 cavalos vapor citroen (...)”. “Por fim acabei de tomar um vinhozinho “Tabac Henri IV” e por isso as linhas de minha escritura não são bem rectinhas (sic)”. Cartas de Verger para Carybé, de 30/08/1966, 17/10/1965 e 16/11/1970.

Os assuntos mais retratados por Verger nas cartas para Carybé são encontros casuais ou programados na França, na Nigéria e no Benim, com diversos intelectuais baianos, ou que circulavam pela Bahia¹¹⁰. Em segundo lugar, ele aborda atividades profissionais já realizadas ou em vista, incluindo publicações de livros e álbuns, e também comenta algum trabalho feito pelo amigo¹¹¹. Por último, ele avisa se estará presente ou não em festas do Opô Afonjá, faz comentários de notícias que recebeu sobre eventos ocorridos por lá, e também relata algumas de suas passagens por outros terreiros de Salvador, quando era o amigo que estava fora da cidade¹¹².

Os dois missivistas trocaram muitos favores em suas cartas. Pierre Verger fez diversos pedidos pessoais para o seu camarada, como o recebimento de sua bagagem de papéis, notas, fitas magnéticas e plantas transportadas da África para a Bahia, e ainda o intermédio na negociação da compra de sua casa em Salvador¹¹³. Ele também fez solicitações relacionadas às suas atividades profissionais, como no caso da instalação do *Musée d'Histoire de Ouidah*, no Benim. Em 24 de outubro de 1965, o *Fatumbi* enviou para *Onã Xocum* “uma cartinha com interesse e um serviço”. Explica-lhe que o antigo Forte São João Batista de Ajudá acabara de ser restaurado e transformado em um museu histórico, e também comunica que ficou encarregado de colaborar em sua organização. Pediu então que o amigo lhe prestasse um favor: fazer fotografias ampliadas, e em preto e branco, de gravuras de Debret e Rugendas retratando a “vida do negro no Brasil”, e lhe enviasse os negativos destinados à instituição¹¹⁴.

¹¹⁰ Entre os intelectuais, é possível citar Jorge Amado, Zélia Gattai, Juana Elbein, Mestre Didi, Júlio Braga, Milton Santos, Zora Seljan e Antônio Olinto. Também considere as viagens e os encontros planejados e realizados entre Verger e Carybé.

¹¹¹ Verger aborda, por exemplo, suas atividades no CNRS e na produção do Filme *Brésiliens d'Afrique* nas cartas de 23/06/1969 e de 25/04/1974, respectivamente.

¹¹² “Não estarei no Opo Afonja (sic) para a festa do Jefe, seja bom e sauda (sic) ele de minha parte, dizendo lhe que estarei a seus ordens (sic) o ano proximo si ele quizer (sic)”. “Recebi noticias do Axipa que me dice (sic) que as festas do teu Santo ficaram muito bonitas e com a maior satisfação dos Obás.” “Ontem foi a 4 candómbé (sic): o Opo Afonja (sic) muito bonito para o (?) de Oxala, e passei depois no Engenho Velho, Oxumare e o antigo terreiro do Ciriaco ao lado da minha casa.” Cartas de Verger para Carybé, respectivamente de 01/06, 02/07/1969 e 12/10/1970.

¹¹³ “Ja fez (sic) as malas e as deixei com inscripção (sic) a pincel: Carybé (para Verger) Medeiros Neto 9 (...) Mande todos os papeis e as notas sobre Ifa (sic) todo o meu trabalho destes ultimos (sic) anos. (...) Fora dos papeis tem 16 fitas magneticas (sic) de historias de Ifa”. “Veja se voce (sic) planta as ditas mudas (...). Não esquece de botar duas em latas para ser transportadas no meu jardim na minha volta na boa terra”. Cartas de Verger para Carybé, de 13/01 e 13/08/1970.

¹¹⁴ Carta de Verger para Carybé de 24/10/1965.

Em outra correspondência ele detalha melhor o que pretendia expor no Museu de Ouidah: retratos de vendedores na rua, de vendedoras com pano da costa na cabeça, cenas de escravos nas ruas buscando água nas fontes, e a figura de um navio negreiro “bastante original”, que já havia visto na biblioteca Frederico Edelweiss. Por outro lado, ele revela o que ficaria de fora: retratos de Lundu e Capoeira (cuja exclusão ele lamenta), e cenas de castigo e de pelourinhos, porque não era sua intenção mostrar este tipo de imagem¹¹⁵. Carybé obteve uma parte do material com Raymundo de Castro Maia, um dos editores de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1954), e com o próprio Frederico Edelweiss. As fotografias foram feitas em sua biblioteca por Sílvio Robatto¹¹⁶.

Pierre Verger também atendeu a diversas solicitações de Hector Bernabó, a exemplo de encomendas e compras de esculturas e máscaras na África, e de livros e discos na França¹¹⁷. Em troca do serviço prestado pelo colega no Museu de Ouidah, ele ofereceu expor fotos de suas obras ou peças propriamente ditas sobre “coisas de Orixás”, e também iria colocar a indicação do seu nome e o de Castro Maya como doadores do material¹¹⁸. Ele sugeriu ainda que o artista utilizasse a sala de exposições temporárias do museu já mencionado e de outro que estava para ser montado em Oshogbo (Nigéria)¹¹⁹.

Para fechar suas cartas para aquele missivista, Verger se despedia com “um abraço” e mandava lembranças “carinhosas, saudosas ou respeitadas” para “Dona Nancy e os meninos”. Utilizava também algumas fórmulas conhecidas, a exemplo de “sem mais no momento”. E pedia constantemente que Carybé lhe escrevesse “mais fuxicos”, principalmente quando iria

¹¹⁵ “Me lembro que o Edelweiss tem dentro de um livro um plano de disposição dos escravos dentro de um navio negreiro muito interessante, e bastante original, porque tem um destes plano (sic) já muito conhecido e vulgarizado demais (sic). O de Edelweiss era muito bem detalhado, era dentro de um dos livros antigos que ele me deixou consultar na casa dele (...). Os temas tem que ser (sic) relação com o Daomé, e não com o Congo, e dizer que Lundu e Capoeira são fora do assunto infelizmente (...) não quero mostrar cenas (sic) de castigos e de pelourinhos.” Carta de Verger para Carybé de 29/12/1965.

¹¹⁶ Castro Maya enviou fotografias e pranchas da Lei Áurea, de gravuras e reproduções do livro de Rugendas, não especificadas. Informações da Carta de Carybé para Verger, de 28/02/1966. Na carta de 24/10/1965, Pierre Verger sugeriu que o amigo fotografasse um “Debret” pertencente ao IGHB, mas não encontrei indicações sobre o atendimento desta solicitação.

¹¹⁷ Cartas de Verger para Carybé, respectivamente de 09/02 e 12/10/1970, de 24/10/1972 e outra, cuja “data” informada é *Dia de Todos os Santos*.

¹¹⁸ Carta de Verger para Carybé de 10/03/1966. Nesta missiva ele informa ao camarada que já tinha recebido a encomenda com os negativos e o rolo com as pranchas de Castro Maya.

¹¹⁹ Verger informa que o museu de Oshogbo estava sendo montado pelo amigo em comum Uli Beier para “mostrar a vida dos Yoruba” fora da África. Ele também avisa que ele e Beier já tinham “bons documentos” sobre Cuba e já havia entregado “fotos da Bahia”. Carta para Carybé, de 24/10/1965. No conjunto consultado não mais informações sobre o empreendimento.

demorar no seu retorno à “Boa Terra”. Assinou sempre como *Fatumbi*, uma única vez como *O Corbeau*, e nenhuma como Pierre Verger.

CAPÍTULO 3 A CRIAÇÃO DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO EM SALVADOR

O presente capítulo está dividido em quatro partes, nas quais apresento os marcos iniciais da constituição oficial do Museu Afro-Brasileiro pelo Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA e pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Na primeira parte abordo as primeiras tentativas do CEAO em implantar uma instituição daquele tipo, desde a sua fundação em 1959 até final dos anos 60. Em seguida, retrato o estabelecimento de um Programa de Cooperação Cultural Brasil-África, a partir de um convênio firmado entre o Governo Federal, o Estado da Bahia, a Prefeitura de Salvador e a UFBA no ano de 1974, como uma ação relacionada à “política africana” do MRE durante a gestão de Mário Gibson Barboza, e ao esforço do próprio Centro para se reestabelecer como um órgão ativo no âmbito da própria Universidade e também no cenário nacional. Na terceira parte, analiso as relações entre o projeto conceitual idealizado para o MAFRO, tal como se configurou a partir de 1974, e a influência de dois atores que se destacaram naquele contexto: Gibson Barboza e Pierre Verger. Por fim, apresento as percepções de Verger e de outros sujeitos envolvidos na iniciativa, a respeito das dificuldades então experimentadas, que acabaram por impedir a concretização do projeto original do Museu.

3.1 UM MUSEU PARA O CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ORIENTAIS

O Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) foi fundado no ano de 1959, pelo professor de origem portuguesa, ensaísta e poeta George Baptista Agostinho da Silva, que se veio

morar no Brasil no final dos anos 40, após ser preso em seu país natal como opositor da ditadura de Antônio Salazar, também conhecida como o *Estado Novo* de Portugal¹²⁰.

A fundação do Centro em Salvador deve-se em grande parte ao apoio que Agostinho da Silva obteve do reitor Edgard Santos, à frente da Universidade da Bahia (UBa) na época. O primeiro idealizou um órgão que possibilitasse uma aproximação política e cultural do Brasil com as colônias e ex-colônias portuguesas da África, de modo a constituir uma comunidade luso-brasileira formada por um grupo de países independentes. O segundo aderiu ao projeto, incorporando-o à estrutura acadêmica, mas sugeriu ao intelectual português uma missão ainda mais ambiciosa: servir como canal de difusão de conhecimentos sobre o Oriente no Brasil. Este ideal, por sua vez, interessava diretamente a Roberto de Assunção, um dos embaixadores da UNESCO no país¹²¹. Daí a constituição de um centro de estudos não só *africanos*, mas também *orientais* (ou afro-orientais), em decorrência, portanto, de um arranjo para acomodar os interesses e esforços iniciais daqueles três indivíduos e de outros que fizeram parte da sua história (REIS 2010).

Abrigado inicialmente no “porão” da Reitoria, situada no bairro do Canela, o CEAO começou a funcionar de maneira improvisada, e praticamente escondida, contando somente com o seu diretor e uma secretária¹²². Juntaram-se ao professor Agostinho, pouco a pouco, diversos colaboradores que atuavam em diferentes frentes das ciências sociais e humanas, da linguística e das artes. Muitos deles eram jovens pesquisadores, como Vivaldo da Costa Lima,

¹²⁰ Estas informações sobre o fundador do CEAO se baseiam no texto escrito por seu filho Pedro Agostinho da Silva, publicado na Revista Afro-Ásia em 1995. Agostinho da Silva também lecionou e participou da fundação de outras instituições de ensino superior, como as Faculdades de Filosofia da Universidade Federal Fluminense, da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Santa Catarina. E ainda do Centro Brasileiro de Estudos Portugueses da Universidade de Brasília e o Centro de Estudos Brasileiros da Universidade Federal de Goiás (SILVA 2009, p. 11 APUD REIS 2010, p. 20).

¹²¹ Segundo Reis (2010), o representante da UNESCO estava de passagem pelo Brasil e se encontrou pessoalmente com o reitor Edgard Santos. Aquele organismo internacional deu suporte financeiro para o início das atividades do CEAO através do Projeto Ocidente-Oriente (p.21 e 22).

¹²² Referindo-se a uma das conversas que teve com Edgard Santos sobre a criação do CEAO, Agostinho da Silva (1988) revela que o reitor, temendo reações contrárias ao projeto, sugeriu que ele se instalasse provisoriamente nas “caves da reitoria”. E para disfarçar estas atividades, o professor daria aulas na recém-criada Escola de Teatro, na cadeira de Filosofia do Teatro, inventada especialmente para aquela ocasião. Ele explica que o motivo desta cautela toda se devia ao fato de que “ninguém na Universidade acreditava em qualquer possível relação entre o país e a África” (p.34-35). Com base neste depoimento, Risério (1995) também se refere ao fato de Agostinho ter ficado no “porão da reitoria planejando o que viria a ser o CEAO, mas trabalhando na moita.” (p.50). Baseando-se neste mesmo depoimento, em outros publicados posteriormente, e também em entrevistas, Reis (2010) aborda o acontecimento como uma estratégia utilizada pelo reitor e pelo professor de anunciar o nascimento do CEAO somente quando estivesse em pleno funcionamento, diante do pouco interesse do Conselho Universitário em temas relacionados à herança africana na Bahia (p.39).

Paulo de Moraes Farias, Waldir Freitas Oliveira, Yêda Pessoa de Castro e Guilherme de Souza Castro. Eles tinham em comum o interesse, em menor ou maior grau, pela investigação das relações históricas e culturais entre Brasil e África, a partir do estudo sobre o candomblé de tradição nagô cultuado na Bahia, tal como vinha sendo desenvolvido a um longo tempo pela “Escola Baiana de Antropologia”. E compartilhavam também o entusiasmo pelo aprendizado e produção de conhecimento sobre o continente africano na própria África, realizando suas primeiras viagens e pesquisas de campo por lá.¹²³ Pierre Verger também estava entre os principais colaboradores de Agostinho da Silva naquela época, porém era mais velho do que os demais, e mais experiente na realização de pesquisas em solo africano¹²⁴.

O Centro de Estudos Afro-Orientais se tornou a primeira instituição destinada à produção de conhecimento sobre o continente africano no país. E se destacou nacionalmente como um órgão responsável pelo fomento ao intercâmbio acadêmico e cultural entre Brasil e África. Manteve relações muito próximas com o Ministério das Relações Exteriores do Brasil, recebendo financiamento direto para as suas atividades a partir de 1961, devido ao interesse governamental pela aproximação com os países africanos e pela formação de quadros para integrar representações diplomáticas por lá. Este relacionamento, porém, sofreu muitas interrupções especialmente após o golpe de 64, passando por uma reaproximação nos anos 70, e um progressivo afastamento dos anos 80 até os dias atuais¹²⁵.

Mas agora é preciso voltar para o início da história do CEAO. Desde os seus primeiros anos de funcionamento, quando os contatos com o MRE começavam a ser estabelecidos, Agostinho da Silva já pensava na organização de um museu que retratasse as diferentes cultu-

¹²³ Reis (2010) retrata a adesão daqueles pesquisadores ao projeto do CEAO em um contexto de relativa valorização do candomblé entre determinados setores da intelectualidade baiana. Eles tinham relações muito próximas com terreiros da cidade, e realizavam estudos influenciados pelos trabalhos de Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Edson Carneiro. (p. 13-14, 36-37). Oliveira Júnior (2010) aborda de maneira mais detalhada as influências da “Escola Baiana” em algumas ações iniciais do Centro, e observa que a composição do CEAO por estudiosos de temas afro-brasileiros deveu-se também à falta de especialistas em estudos africanos na época (p. 122, 180-184).

¹²⁴ Pierre Verger auxiliou diretamente o diretor do CEAO a estabelecer contatos com personalidades e instituições na Nigéria e no antigo Daomé, promovendo a vinda do professor Lasebikan para ministrar um curso da língua iorubá e a ida de Vivaldo da Costa Lima para a África. Ver Reis (2010 e Oliveira Jr (2010). Este último autor atribui o direcionamento das ações do Centro para a África Ocidental à influência das pesquisas realizadas “in loco” por Pierre Verger e Roger Bastide, e ao apoio do primeiro na abertura de “novas frentes de atuação” no continente africano. (p.156).

¹²⁵ Oliveira Júnior (2010) e Reis (2010) retratam os primeiros anos da fundação do CEAO com base em documentos consultados no arquivo do Centro, incluindo correspondências oficiais. O primeiro se concentra na influência do pensamento de Agostinho da Silva naquele empreendimento, considerado pelo autor como “a primeira experiência institucional dos estudos africanos no Brasil”. E a segunda investiga as conexões entre as ações de intercâmbio do Centro e a Política Externa Independente entre 1961 a 1964.

ras africanas e as suas inter-relações com o Brasil. Em seu primeiro ato como diretor do Centro, ele redigiu uma carta destinada ao embaixador Adolpho Bezerra de Meneses na qual explicitava os objetivos da instituição recém-criada:

O Centro tem como objetivo primeiro *divulgar entre nós as culturas africanas e orientais*, com o possível ensino de suas línguas e a organização dos serviços de biblioteca, *museu*, discoteca, etc. O segundo passo será o de levar a presença do Brasil às áreas mencionadas, principiando-se possivelmente, além dos territórios de língua portuguesa, pelos países sudaneses e pela área extremo-oriental, e por meio dos Centros de Estudos Brasileiros¹²⁶. (Grifo nosso)

Previa-se, portanto, a instalação de um museu como um meio de difusão cultural dentre outros a serem utilizados pelo Centro, que buscava firmar-se como um instrumento político de ligação com os países africanos e asiáticos.

No mês de setembro de 1959, o professor português entrou em contato com algumas personalidades e instituições no intuito de obter material etnográfico e artístico para montar algumas salas de exposição permanente no próprio CEAO. Na sua concepção, a mostra deveria ter um caráter didático, de modo a representar os diferentes países africanos e asiáticos. Sua preferência era por adquirir artefatos de Angola e de Moçambique, que eram naquela época colônias de Portugal, e retratar suas influências culturais na Bahia. Ele propôs uma atividade de intercâmbio à Companhia de Diamantes de Angola (DIAMANG), que mantinha o monopólio sobre a extração de diamantes na região. Sua intenção, que não se concretizou, era realizar uma pequena mostra do Museu do Dundo, mantido por aquela Companhia, trazendo para Salvador algumas fotografias, esculturas, objetos de uso comum e máscaras (REIS 2010, p.48-50).

O geógrafo Waldir Freitas Oliveira, sucessor de Agostinho da Silva na direção do Centro entre 1961 a 1972, também empreendeu esforços no sentido de criar um museu ligado à Universidade, discutindo a sua implantação com um representante da UNESCO que visitou a Bahia em 1967, e posteriormente inaugurando um espaço na sede do CEAO, então situado no bairro do Garcia, destinado a exposições periódicas de arte africana, afro-brasileira e asiática, bem como de objetos de “uso cotidiano” representativos daquelas culturas¹²⁷.

¹²⁶ Carta enviada a Adolpho Bezerra de Meneses em 12/09/1959 APUD OLIVEIRA JUNIOR 2010, p. 147. Reis (2010) faz referências à carta como o primeiro ato de Agostinho da Silva como diretor do CEAO (p. 18).

¹²⁷ Estas informações se baseiam no pequeno texto “Secção de Museu” publicado na Revista Afro-Ásia nº 8-9 (1969), no espaço destinado a informações sobre o CEAO (p. 132), e em uma entrevista concedida por Oliveira à Revista Estudos Avançados, nº18 (20), 2004.

Em setembro de 1972, o professor e estudioso da área de linguística, Guilherme de Souza Castro assumiu a direção do Centro, permanecendo no cargo até 1978. Ele foi um dos principais responsáveis no âmbito local pela elaboração de um convênio entre a UFBA e o MRE no ano de 1974, que instituiu a criação de um museu de temática afro-brasileira em Salvador, a ser conduzida pelo Centro de Estudos Afro-Orientais. O empreendimento foi designado oficialmente como *Museu Afro-Brasileiro*, mas também ficou conhecido como *Museu do Negro*, que era a denominação preferida por militantes do movimento negro, e também era utilizada por setores da imprensa baiana¹²⁸.

A assinatura daquele convênio deu um novo fôlego a uma iniciativa que já estava prevista desde o primeiro ano de funcionamento do CEAO, e de certo modo já em curso, apesar de interrompida e modificada. Agostinho da Silva concebeu inicialmente um museu para difundir principalmente as culturas africanas e suas influências na Bahia, compreendendo a língua portuguesa como o principal elemento aglutinador desta identidade. Já os seus sucessores na direção do Centro ampliaram e mudaram a perspectiva, atribuindo um papel mais relevante ao museu, tanto na produção de conhecimento acadêmico, quanto nas ações de intercâmbio com a África¹²⁹ (a região ocidental e não mais a “portuguesa”). E ao invés da língua, destacaram a religião como a principal expressão da herança africana na Bahia e elo fundamental entre os dois lados do Atlântico¹³⁰.

3.2 O PROGRAMA DE COOPERAÇÃO CULTURAL BRASIL-ÁFRICA

No dia 4 de março de 1974 foi realizada uma cerimônia em Brasília com a presença do embaixador Mário Gibson Barboza, o Ministro das Relações Exteriores do Brasil na época,

¹²⁸ “Mas os participantes mais atuantes dos movimentos negros queriam que ele se chamasse *Museu do Negro*. Manifestei minha discordância e defendi a idéia de que ele deveria ser denominado *Museu Afro-Brasileiro*” (OLIVEIRA 2004, p.10). Esta disputa se manifestou também na imprensa ao longo dos anos 70. O jornal *A Tarde*, por exemplo, publicou uma matéria em 17/08/1974 denominada *Museu do Negro espera mais peças*. E a *Tribuna da Bahia* publicou outra, em 20/02/1975, intitulada *Museu Afro-Brasileiro será inaugurado no final do ano*. Recortes de Jornal encontrados na FPV. Pasta 1B 299.

¹²⁹ De acordo com Castro, o *Museu Afro-Brasileiro* foi concebido pela UNESCO e pelo CEAO como um museu de estudos africanistas em geral, ou de aspectos africanistas da cultura brasileira. Em 1974, a criação do *Museu* foi incluída entre as principais atividades do Centro diante da necessidade crescente de buscar e produzir conhecimento no Brasil sobre a realidade dos países africanos, que estavam em processo de descolonização. Entrevista publicada pela *Revista Monumento*, Salvador 1 (7); 1-8, set. 1980. Cópia encontrada na FPV. Pasta 1B 299.

¹³⁰ Isto reflete a própria dinâmica das atividades do CEAO, cada vez mais direcionadas para a África Ocidental. Segundo Reis (2010) este direcionamento relaciona-se aos interesses dos intelectuais ligados ao Centro em investigar as “sobrevivências” africanas (mais especificamente iorubás) no candomblé baiano (p. 73).

para oficializar a criação do “Programa de Cooperação Cultural entre o Brasil e os Países Africanos e para o Desenvolvimento de Estudos Afro-Brasileiros”.

Esta ação estava prevista em um termo de convênio firmado entre o Governo Federal, o Governo da Bahia, a Prefeitura de Salvador e a Universidade Federal da Bahia. O evento ocorrido na capital federal contou com a presença de representantes diplomáticos de países africanos¹³¹, e marcou a assinatura do documento pelas autoridades competentes: o próprio Chanceler e o Ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, representando a União, o Governador Antônio Carlos Magalhães, representando o Estado da Bahia, o Vice-Reitor Augusto Mascarenhas, representando a UFBA, e o Prefeito Cleriston Andrade, representando o município de Salvador¹³².

Gibson Barboza pronunciou um discurso retratando as ações do Itamaraty relacionadas à chamada “política africana” do Brasil durante o governo do Presidente Emílio Garrastazu Médici, que estava prestes a se encerrar, e do qual fazia parte¹³³. A cerimônia representou, portanto, um marco no final da própria gestão do embaixador à frente do Ministério das Relações Exteriores¹³⁴. Diante dos convidados presentes, ele se referiu a uma viagem oficial que fez à África em 1972, como um “verdadeiro reencontro entre nações que se querem unidas, que coincidem em seus interesses básicos e que estão dispostas atuar em conjunto.” E afirmou também que o Brasil era visto como um “país vizinho ou irmão” nos lugares onde esteve, citou outros encontros e vistas oficiais realizadas por autoridades brasileiras e africanas, bem como a abertura de missões diplomáticas nos dois lados do Atlântico Sul. Por fim, o ministro defendeu a necessidade de uma aproximação ainda mais estreita, registrando os acertos do MRE e do governo brasileiro naquela direção¹³⁵.

¹³¹ Estas informações se baseiam no texto do discurso pronunciado pelo Ministro, que foi encaminhado pelo MRE às Missões Diplomáticas e Repartições Consulares através da Circular Postal nº 2917, de 05/03/1974. Cópia do Arquivo do MAFRO. Os nomes dos representantes diplomáticos não foram registrados no documento, e nem os países que representavam.

¹³² Termo do Convênio. Cópia encontrada na FPV. Pasta 1B 299. O Vice-Reitor assinou o termo em substituição ao Reitor Lafayette Pondé. Ver também Barboza (1992), p. 309.

¹³³ Para uma análise sobre a gestão de Barboza durante o auge da ditadura militar no Brasil, ver Dávila (2011), p.173-206.

¹³⁴ Barboza (1992) se refere ao Programa e ao Museu ao registrar suas memórias como ex-chanceler do Brasil: *“Ao apagar das luzes da minha chefia na Pasta. Deixei criados, em Salvador, o Museu Afro-Brasileiro e o Programa de Cooperação Cultural com a África. Para isso, em 4 de março de 1974 assinei no Itamaraty (...) um convênio nesse sentido. (...) Dez dias após a assinatura desse Convênio, terminei minha gestão no Itamaraty. Nunca tive notícia do fim que levou esse plano, na verdade uma realidade concreta. Pena. Era a mão à espera da luva.”* (p.309-310)

¹³⁵ Texto do Discurso, p.2 e 4.

A viagem de 1972 foi uma das grandes realizações do ministro e Itamaraty, cujos preparativos coube a uma equipe de diplomatas como Alberto da Costa e Silva e André Teixeira de Mesquita, recém-formados na época, além de Rubens Ricupero e Paulo Tarso Flecha de Lima (BARBOZA 1992, p. 278; DÁVILA 2011, p.185). O Chanceler percorreu nove países entre 25 de outubro a 22 de novembro daquele ano¹³⁶, acompanhado por uma comitiva de 35 pessoas em um avião militar, com instalações e equipamentos suficientes para fazê-lo funcionar como uma “embaixada voadora¹³⁷”. A série de visitas oficiais realizadas por Barboza em tão pouco tempo fez parte de uma estratégia de abertura da política externa brasileira no continente africano, visando novos mercados para a exportação de bens primários e industrializados, fontes alternativas de suprimento de petróleo e mais autonomia no plano internacional¹³⁸. O evento é considerado um ponto de virada nas relações Brasil-África, produzindo resultados concretos do ponto de vista político e econômico¹³⁹.

Dois anos depois, em Brasília, Gibson Barboza acentuava a importância do seu feito, referindo-se à viagem e seus resultados como um “reencontro” ou uma “reaproximação” entre duas margens do Atlântico Sul, com fortes vínculos culturais e afetivos, mas que haviam sido afastadas por “contingências históricas”. O tom emotivo empregado por ele não era novidade naquela época, e nem era somente um artifício para valorizar sua trajetória como homem público. A evocação sentimental do passado, ligado à presença física e cultural de africanos no Brasil, era o principal ingrediente simbólico da política exterior brasileira para a África nos anos 70. Seus formuladores e executores (diplomatas, intelectuais, políticos e empresários) faziam referências constantes à herança africana e à mistura racial no país, visando atrair o

¹³⁶ Os países visitados foram Costa do Marfim, Gana, Togo, Daomé, Zaire, Camarões, Nigéria e Senegal. A ordem foi definida por Barboza e sua equipe utilizando critérios mais políticos do que geográficos. (BARBOZA 1992, p.277)

¹³⁷ Segundo Dávila (2011), a comitiva era composta por onze diplomatas, seis repórteres, quatro funcionários de escritório, dez oficiais da Aeronáutica, membros da tripulação e de uma comissão mista. O avião era um antigo avião presidencial, modelo *Vickers Viscount*, que tinha um pequeno escritório e uma cabine com um leito, transportando tudo o que era necessário para viagem, de equipamentos de comunicação a presentes. (p.186 e 187).

¹³⁸ Dávila (2011) inclui entre os principais objetivos da viagem, a tentativa de reverter a imagem negativa do Brasil no continente africano, que era compartilhada por autoridades locais, devido ao alinhamento brasileiro com Portugal em questões relacionadas ao colonialismo na África. (p.172)

¹³⁹ Saraiva (1996) avalia que o principal mérito da viagem se deu no campo político, por conta das pressões advindas das autoridades africanas exigindo uma posição do Brasil em favor da descolonização, e também por fortalecer as percepções do Itamaraty sobre a necessidade de ampliar a presença brasileira na África, de maneira independente das relações com Portugal. O autor também reconhece que a visita tornou mais evidente a inflexão comercial para o continente, já iniciada desde o final dos anos 60, resultando na assinatura de protocolos para intercâmbio técnico e comércio internacional. (p.127, 142; 170-1).

interesse de investidores e de governantes, sobretudo dos novos Estados independentes da África negra, para a promoção e desenvolvimento de parcerias comerciais e acordos bilaterais de cooperação¹⁴⁰.



Visita oficial de Gibson Barboza. Costa do Marfim (topo). Gana, com o rei dos Ashantis. Senegal, com o Presidente Leopold Senghor. Daomé, com o rei de Abomé (abaixo, na sequência)

O continente africano, especialmente a região do Atlântico Sul, passava a ser visto como uma área de interesse econômico e estratégico para o Brasil. Mas era grande o desconhe-

¹⁴⁰ De acordo com Saraiva (1996), a África, e em especial a Nigéria, se tornou um dos principais vetores para a expansão do comércio externo brasileiro no mundo e um mercado potencial para o intercâmbio de serviços, tecnologias e matérias-primas (SARAIVA, p.133-138).

cimento dos brasileiros em relação à África, comumente percebida como uma abstração ou um lugar imaginário (DÁVILA 2011, p.15). Não havia muitas informações sobre a sua história, geografia, economia, política, e outros aspectos de sua realidade local, nem no passado e nem no presente.

O Itamaraty tentava superar essas dificuldades através da participação direta de diplomatas brasileiros nas negociações comerciais, e por meio do apoio à pesquisa e ações de intercâmbio promovidas por universidades, centros acadêmicos e estudiosos de temas africanos e afro-brasileiros. (SARAIVA 1996, p.156; SANDES 2010, p.146). O Ministro esperava que o convênio firmado com a UFBA contribuísse para desenvolver o interesse brasileiro pelo continente negro e vice-versa, ampliando as possibilidades de cooperação, a partir de um conhecimento mais profundo sobre o passado e sobre a realidade política e econômica da África contemporânea (p.4-7).

O “Programa de Cooperação Cultural Brasil-África” pode ser definido em função de um rol de atividades enumeradas logo na primeira cláusula do termo de convênio, sendo possível agrupá-las de acordo com os dois eixos presentes no seu próprio título. De um lado, a cooperação cultural entre o Brasil e os países africanos, ou seja, a promoção do intercâmbio acadêmico e cultural Brasil-África, onde se inclui: o acolhimento de bolsistas africanos; a recepção e orientação a personalidades intelectuais africanas em visita ao Brasil; o recrutamento de professores para missão educacional e cultural na África, bem como o assessoramento na organização de representação brasileira a manifestações artísticas e culturais na África. E de outro, o desenvolvimento dos estudos afro-brasileiros, ou seja, o estímulo à produção acadêmica e artística sobre temas africanos e afro-brasileiros através de: realização de cursos e seminários; edição e divulgação de trabalhos em português e em idiomas estrangeiros; concessão de bolsas de pesquisa; realização de concursos artísticos ou a subvenção direta para artistas; criação de núcleos universitários e de coleções dedicadas aos temas já mencionados; e reinício dos Congressos Afro-Brasileiros.

O Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA foi escolhido como o órgão executor do Programa, cabendo ao seu Diretor a presidência de um Conselho Deliberativo, composto por membros de todos os órgãos convenientes, com atribuições bastante amplas, inclusive orça-

mentárias¹⁴¹. À União caberia a concessão de recursos destinados à instalação e manutenção do convênio, à Universidade caberia providenciar instalações em edifícios e áreas de sua propriedade e os outros entes deveriam conceder subvenções definida anualmente¹⁴².

O diretor do CEAO na época, Guilherme Castro, e o seu antecessor Waldir Freitas, participaram diretamente das negociações que antecederam a assinatura do convênio¹⁴³. Os dois já haviam entrado em contato com o Ministro Gibson Barboza para oferecer apoio às políticas e ações culturais do Itamaraty na África, e também para solicitar auxílio financeiro¹⁴⁴. O Centro enfrentava graves problemas após a reforma universitária de 1968, como a dispersão do seu quadro de especialistas, a redução drástica de suas verbas e a paralisação de suas iniciativas editoriais¹⁴⁵. Esperava-se, portanto, que o Programa contribuísse para revitalizar o órgão e dinamizar suas atividades.

3.3 O ATO OFICIAL EM BRASÍLIA E O PROJETO CONCEITUAL

A primeira cláusula do convênio que instituiu o Programa de Cooperação Cultural Brasil-África no dia 4 de março de 1974, também oficializou a criação do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia. Sua implantação ficaria a cargo do Centro de Estudos Afro-Orientais, o órgão executor do Programa, com a assistência de um conselho misto formado por representantes dos demais órgãos convenientes.

Durante a cerimônia de assinatura do termo de convênio em Brasília, o Ministro Mário Gibson Barboza destacou que o projeto permitiria corrigir a “grave falha” de não haver no

¹⁴¹ Este conselho era encarregado de definir a programação dos trabalhos, a política e o orçamento do Programa. (Termo de Convênio, cláusula quinta).

¹⁴² Termo de Convênio, clausula 2.

¹⁴³ “(...) havendo sido recebido pessoalmente pelo Exmo. Sr. Ministro das Relações Exteriores, pude sentir (...) a seriedade com que o Governo Brasileiro se prepara para uma nova investida, de caráter cultural, por parte do Brasil sobre os países africanos (...) tornou-se evidente o desejo daquele Ministério de contar com a colaboração deste Centro de Estudos Afro-Orientais para a formulação e manutenção de uma política cultural de caráter permanente para com tais países, visando fortalecê-la e ampliá-la (...)”. Of. 102/72 de Waldir Freitas para Lafayette Pondé em 16/05/1972. Correspondências Emitidas UFBA. Cx. COR 14. “(...) tive nesse período de estudar o projeto de convênio Itamaraty x MEC x UFBA x Governo do Estado x Município do Salvador (...), a fim de discutir com o Reitor a forma de mais conveniência para a nossa Universidade”. Of. 219/73 de Guilherme Castro para Fernando Mourão em 05/12/1973. Arquivo CEAO. Correspondências Emitidas Nacionais. Cx. COR 15.

¹⁴⁴ Of. 2/72 de Waldir Freitas para Gibson Barboza em 10/01/1972; Ofícios nº 366/72 e nº 387/72, de Guilherme Castro para Gibson Barboza, respectivamente em 29/11 e 18/12/1972. Arquivo CEAO. Correspondências Emitidas UFBA. Cx. COR 14.

¹⁴⁵ Of. 102/72, de 16/05/1972. O então diretor sugere, inclusive, discutir a situação do Centro nos Órgãos Superiores da Universidade.

país, até aquele momento, um museu integralmente dedicado às temáticas propostas. Estas eram as “culturas africanas” e os “principais setores de influência africana na vida e na cultura do Brasil”, conforme previsto na primeira cláusula do documento. (Termo de Convênio, p.2). Ainda no evento, o próprio Chanceler adiantou alguns detalhes sobre a nova instituição e sua proposta expositiva:

(...) a entidade, a ser fundada na Bahia, foi concebida como um centro vivo e atuante de pesquisas e de criação, capaz de fazer nascer, pelo contato com o objeto e com as coleções, o ativo interesse pelo tema. Para isso, o Museu será dividido em dois roteiros dinamicamente complementares, o primeiro dedicado às culturas africanas em si mesmas (...). O segundo itinerário mostrará ao visitante o impacto da África na vida e na cultura do Brasil através da contribuição histórica do negro nos grandes ciclos da economia e nos lances de formação da nacionalidade, assim como a influência africana na vida religiosa e familiar, na música, no folclore, nas danças, nas artes plásticas, na culinária, na literatura e na política. (Texto do Discurso, p.6)

Barboza idealizava um museu capaz de influenciar a produção de conhecimento, o interesse e o gosto pelas “coisas da África” entre os brasileiros. Pelo menos duas seções estavam previstas: uma para apresentar a diversidade étnica e cultural do continente, e outra para expor as matrizes africanas da cultura brasileira em suas mais diversas expressões. A influência dos africanos, que ele não menciona explicitamente, mas são os que vieram escravizados para cá, estaria dispersa em praticamente todos os campos de nossas relações sociais. Tal como Gilberto Freyre, citado nominalmente em seu discurso, ele atribui esta “presença subterrânea, entranhada, indefinível e constante da África” em cada brasileiro, a uma bem-sucedida mestiçagem cultural (e sexual) entre portugueses, índios e africanos. (Barboza 1992, p.276)

A influência do pensamento de Freyre era comum a toda uma geração de diplomatas que atuaram na redefinição da política externa do Brasil em relação à África, desde o final dos anos 60¹⁴⁶. A imagem do país como uma democracia racial e a visão positiva a respeito da contribuição africana em nossa cultura e sociedade, tão bem difundidas em *Casa Grande & Senzala*, eram os principais argumentos utilizados pelo Itamaraty para fundamentar a aproximação com os países do continente. Este uso era tão eficaz quanto ambíguo, servindo ao

¹⁴⁶ Freyre foi uma referência pessoal importante na formação acadêmica do Ministro, ainda em Pernambuco, e os dois foram amigos próximos. (Dávila, p. 176).

mesmo tempo aos que defendiam o alinhamento com Portugal, quanto uma postura mais autônoma por parte do Brasil, como era o caso do Chanceler Gibson Barboza¹⁴⁷.

Barboza deixou o cargo de Ministro das Relações Exteriores onze dias depois de assinar o convênio de 1974. Guilherme Castro, o diretor do CEAO, ficou encarregado de tocar a implantação do MAFRO adiante, buscando constantemente o apoio das autoridades em Brasília. O fotógrafo e pesquisador Pierre Verger, antigo colaborador do Centro e do Itamaraty, passou a assessorar Castro no planejamento geral das seções, dos espaços expositivos, e na coleta de peças para o acervo. Ele também se reportava diretamente ao MRE, desempenhando atribuições mais amplas naquele empreendimento.

O ano de 1974 marcou também a definição de um projeto conceitual mais amplo e detalhado para a nova instituição. Esta passou a ser descrita da seguinte forma:

O Museu Afro-Brasileiro, como indica o seu nome, destinar-se-á, por um lado, a descrever a formação cultural brasileira no que ela tem de contribuição africana e, por outro lado, a explicar os diversos processos aculturativos que tiveram lugar nas diferentes regiões do País (...). Apresentará, portanto, a descrição etnográfica dos vários povos africanos que vieram ao Brasil, assim como igual descrição das sínteses nacionais oriundas do contacto desses povos com outros – ameríndios e portugueses – no passado e, em nossa história recente (...). (Anteprojeto da criação de um Museu-Afro Brasileiro, p.1)

Esta proposta desenvolve uma intenção já explicitada no termo de convênio e no discurso do Ministro: apresentar o Brasil como uma nação miscigenada e marcada pela forte presença africana, sugerindo mais ênfase aos resultados desta mistura em nossa formação social e cultural. Em outro trecho do mesmo documento, retomam-se outras ideias previstas anteriormente:

Por razões de ordem acadêmica, e em função da necessidade de uma maior compreensão da realidade africana atual, que muito interessa à política externa atual, incluem-se entre as coleções artístico-etnográficas e as atividades científicas do Museu Afro-Brasileiro a descrição antropológica de povos africanos não diretamente envolvidos no processo da formação cultural brasileira, que poderão trazer subsídios ao conhecimento das culturas africanas em geral. (Anteprojeto, p. 1)

¹⁴⁷ ajudaram a popularizar a visão de que as contribuições foram positivas, como principal argumento para para a retomada das relações; mas era um impasse por conta do privilégio hierárquico atribuído aos portugueses...Dávila p.27..e ambíguas por que se referiam à escravidão.de maneira positiva a mistura sexual e cultural africa presente no brasil;

Trata-se, portanto, do roteiro sobre o continente africano em geral, retratando as suas regiões geográficas e culturais, inclusive a chamada África árabe, ou seja, a parte acima do Saara. E também reforça o papel já atribuído à instituição, na produção de conhecimento e no apoio às atividades oficiais de intercâmbio acadêmico e cultural. Quanto à proposta expositiva propriamente dita, foi sugerido que:

As descrições antropológicas dos povos africanos e explicação das sínteses oriundas do contacto entre eles e outros povos no Brasil do passado e do presente se far-se-ão pela representação da vida global de uns e de outros, através de objetos representativos de suas culturas particulares, tais como: a) ferramentas de trabalho, vestimentas e tecidos, instrumentos musicais, adornos e jóias, pinturas, escarificações e tatuagens corporais, etc; b) de expressões criadoras: técnicas de produção, música, dança, escultura, pintura, etc; c) manifestações da vida social: organização política da “nação”, tribo, etc, religião, organização familiar e do grupo (nascimento, casamento, morte, etc.), comportamento social dos membros de cada grupo étnico, etc. (Anteprojeto, p. 2 e 3)

O ponto de partida para a definição dos “povos” ou “tribos” é o repertório cultural que se julga pertencer a cada um deles, a ser representando de forma ampla através dos objetos. Neste caso, os artefatos teriam um caráter de testemunho dos hábitos de vida de cada grupo, sendo comparados entre eles, de modo a reconstituir a diversidade de culturas africanas e as “sínteses” entre estas e outras já existentes no Brasil¹⁴⁸. Previa-se ainda que fossem capazes de expressar ações, comportamentos, e outros aspectos que se referem à existência humana em um plano mais simbólico. Uma tarefa nem sempre fácil. O problema é devidamente colocado por Kirshenblatt-Gimblett:

O que acontece com o intangível, com o efêmero, com objetos e construções imóveis ou seres animados, ou seja, com aquilo que não pode ser levado para uma sala de museu, por conta de dificuldades logísticas ou porque simplesmente não pode ser transportado fisicamente, a exemplo de valores, atitudes, visão de mundo? (Kirshenblatt-Gimblett, 1998, p. 39).

A solução apresentada foi um plano expositivo dividido em duas seções. A primeira era denominada *Museu Estático*, e correspondia às salas de exposição permanente que deveria ser adaptada aos *temas expostos*. E a segunda era o *Museu Dinâmico*, que dependeria da instalação e funcionamento de uma infraestrutura diversificada, como uma sala de exposições poli-

¹⁴⁸ A sala de exposição permanente seria destinada a “apresentação didática de objetos que são testemunhos da História, das técnicas, da organização social e religiosa, das leis, da moral, de cada etnia, da vida artística do grupo”. Anteprojeto, p.6 (p.8)

valente, de alguns serviços científicos (cartoteca, iconoteca, fototeca, filmoteca e fonoteca), e ainda um palco ao ar livre para apresentação de manifestações folclóricas diversas¹⁴⁹.

Os temas previstos para a exposição permanente são os seguintes:

O homem - (distribuição étnico-geográfica)

As técnicas - (Agricultura, pesca, embarcações, escultura, cestaria, tecelagem, olaria, fundição, etc.). *Fotos mostrando os movimentos técnicos, exemplares de ferramentas, matéria prima, fases de fabricação, etc.*

Funções:

Organização do homem - valor memorativo (História), valor social e político

Organização do mundo - valor religioso, educativo, estético, econômico, do sincretismo, escrita (ou da comunicação com os símbolos, com a significação das cores, ornamentos, tecidos pintados, etc).

A dança e a música: *organização com sistema audiovisual (fotografias, exemplares de trajes e adornos, etc).*

A vida cotidiana (aspectos sintéticos): vida comunitária, religiosa, doméstica e habitat. (Anteprojeto...p.3, grifos do autor, itálico nosso)

O plano concebe a produção de objetos e de documentos etnográficos. De acordo com Kirshenblatt-Gimblett, o que torna um determinado artefato *etnográfico* não é a sua origem ou procedência, mas a execução de uma série de procedimentos realizados por um etnógrafo que envolve a definição, a segmentação, o destaque e o transporte da peça. Como ato de destacar o objeto, a autora refere-se não somente ao seu corte físico, mas também a atitude de tornar possível a sua fragmentação e sua apreciação pelo público (Kirshenblatt-Gimblett, 1998, p.21-23).

No caso do tema *As técnicas*, por exemplo, percebe-se que ferramentas e matérias-primas utilizadas por determinados agricultores, pescadores ou escultores pertencentes a algum grupo étnico localizado em certa região do continente africano ou do Brasil, seriam expostas acompanhadas por registros fotográficos dos movimentos executados por aqueles tra-

¹⁴⁹ Para a sala de exposição polivalente havia a previsão de fácil retirada dos móveis e iluminação natural ou artificial, com cenário de teatro (Anteprojeto, p.3); Entre os serviços científicos planejava-se também 10 gabinetes de pesquisadores, centro de documentação e sala de revistas. (Anteprojeto, p.4 e 5). A concepção de museu dinâmico também envolve a ideia de ser um espaço de circulação de pessoas e de informações, e produção de conhecimento.

balhadores ou artistas. Já o tema *A dança e a música*, descrito ainda que de forma bastante sucinta, parece corresponder a uma reflexão sobre o caráter integrado dos dois elementos nas sociedades que se desejava representar no museu. Também os *trajes*, os *adornos* e possivelmente instrumentos musicais seriam acompanhados por fotografias documentando o seu uso nestas ocasiões, dispostos em esquemas de classificação de acordo com as peculiaridades de cada agrupamento humano.

A utilização de fotografias e de outras mídias (filmes, arquivos sonoros, mapas, desenhos e ilustrações) atenderia tanto a necessidade de expor o intangível (sentimentos, percepções, visões de mundo) e o animado (gestos, práticas, rituais), quanto a uma preocupação de recriar o contexto que circundava o objeto. Observe-se ainda, que o projeto inclui a exibição pública de performances corporais e musicais ao vivo em espaços abertos e fechados no próprio museu, em grande parte destinada ao entretenimento turístico. Porém, a função predominante atribuída aos objetos da exposição permanente era a de instruir o visitante, de forma a conduzi-lo a uma determinada lógica de interpretação: a diversidade étnico-cultural do continente africano, o resultado dos contatos estabelecidos entre as etnias que vieram para o Brasil e as que já estavam aqui, e as similaridades (afinidades) entre os dois lados do Atlântico no presente.

3.3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A AUTORIA DE PIERRE VERGER

A história dos primeiros anos de criação do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, e da tentativa do CEAO e do MRE em implantá-lo em Salvador a partir do ano de 1974, foi retratada mais de uma vez por Cunha (1999; 2006) e também por Sandes (2010). O primeiro investigou inicialmente as circunstâncias históricas que influenciaram a definição do perfil e funcionamento da instituição, analisando os distintos projetos expositivos e respectivas abordagens conceituais, então planejados, mas nem sempre executados, desde a sua origem até o final dos anos 90. Posteriormente, ele voltou a abordar o tema como parte de uma investigação mais ampla sobre as representações das culturas africanas e de suas diásporas em exposições e museus no Brasil, na França, na Bélgica e em Portugal. Já o segundo autor realizou uma pesquisa sobre a coleção de cultura material religiosa afro-brasileira do MA-FRO, reconstituindo a história de sua formação a partir das ações e relações entre as instituições e os sujeitos envolvidos no empreendimento.

Baseando suas pesquisas em fontes documentais diversificadas do arquivo institucional do próprio Museu e do Centro de Estudos Afro-Orientais, bem como em suas respectivas experiências de trabalho naqueles locais, os dois autores citados atribuem um papel de destaque a Pierre Verger na criação do MAFRO. Cunha (2006) considera o fotógrafo e etnólogo como o “principal mentor” do primeiro projeto conceitual e expositivo da instituição¹⁵⁰. Enquanto Sandes (2010) destaca a “forte influência” do mesmo não só na concepção do projeto, mas também na escolha dos temas abordados e na coleta de peças na África, culminando na predominância de artefatos de origem iorubá e fon na coleção de cultura africana do Museu Afro-Brasileiro¹⁵¹.

A leitura daqueles trabalhos permite inferir uma possível autoria de Verger em relação ao documento, que é apontado como o projeto inicial de constituição do MAFRO e de suas exposições, ainda em 1974. Cunha (2006) e Sandes (2010) cruzam a análise de textos institucionais e de objetos que integram o acervo da instituição com percepções já conhecidas sobre a atuação acadêmica e extra acadêmica do *Fatumbi* no campo dos estudos africanos e afro-brasileiros. Ou dito de outra forma, a concentração das suas pesquisas na área do Golfo do Benim relacionadas, em grande parte, aos movimentos de revivalismo africano ocorridos em terreiros de candomblé de Salvador, como o Axé Opô Afonjá¹⁵².

Seguindo as pistas indicadas naqueles trabalhos, consultei diversos documentos relacionados à criação do MAFRO no arquivo pessoal do etnólogo, visando contribuir para o entendimento da questão. Lá encontrei três propostas relacionadas à constituição inicial do Museu, com os seguintes títulos: “*Musée Afro-Bresilien/Centre de Recherche*” (ou Museu Afro-Brasileiro/Centro de Pesquisa), “Sugestões para a criação de um museu de cultura afro brasileira na Bahia” e “Estudo preliminar do Museu Afro-Brasileiro”.

¹⁵⁰ “Pierre Verger, etnógrafo francês que foi elemento chave no projeto conceitual e criação do Museu Afro-Brasileiro, chegou à Bahia em 1946 para fixar residência, estabelecendo, a partir de então uma série de relações entre territórios africanos e brasileiros” (p.95). “O primeiro projeto de 1974, não executado (...) teve como principal mentor Pierre Verger, com um amplo contato e diálogo com o continente africano, através de intercâmbios então realizados”. (p.97)

¹⁵¹ Sandes (2010) também pontua que “a concepção original do projeto do Museu, idealizada por Verger, não se limitava ao universo ioruba e fon”, ficando o seu desenvolvimento prejudicado pela diminuição do espaço disponível advindos de conflitos no âmbito da própria UFBA. (p.19).

¹⁵² *Seu projeto de 1974 refletia uma preocupação muito grande em explicitar valores culturais da África e suas relações com o Brasil, a partir dos seus aportes de pesquisa de Pierre Verger, que procurava explicitar a África como uma das matrizes de nossa cultura (...).* (CUNHA 2010, p. 97). “A predominância de artefatos de origem fon e ioruba, teve forte influência da participação do fotógrafo, etnógrafo e historiador Pierre Verger (...) Sabe-se da concentração dos estudos de Verger na área do golfo do benim e de seus interesses em identificar e divulgar a permanência dos traços africanos nas religiões afro-brasileiras, principalmente no candomblé ketu, nagô e jeje”. (SANDES 2010, p.19).

A primeira proposta possui três páginas ao todo, e o conteúdo foi dividido em seis partes distintas. Na seção 1, justifica-se a instalação do museu devido à inexistência de coleções afro-brasileiras, salvo uma exceção feita no texto, e à ocorrência em Salvador de condições favoráveis ao empreendimento¹⁵³. Na seção 2, descreve-se sucintamente como seria composto o seu acervo: 2/3 (dois terços) para a coleção afro-brasileira, e 1/3 (um terço) para a coleção africana, ou melhor, *yoruba e fon*. Na seção 3, detalham-se algumas diretrizes para a instituição, que seria ao mesmo tempo, um museu de referências, um museu de pesquisas científicas e um museu vivo¹⁵⁴. E nas três últimas seções, prevê-se a participação de órgãos públicos diretamente envolvidos e a colaboração com outras instituições e personalidades no Brasil e no exterior¹⁵⁵.

Esse documento não foi datado e nem assinado. Mas há algumas referências bem peculiares. Trata-se da única proposta, entre as demais, que foi integralmente redigida em francês, na qual se menciona a possível colaboração de diversos indivíduos e de outros museus localizados no antigo Daomé, e se planeja formar uma coleção africana somente com peças representativas dos grupos iorubás e fons, também em território daomeano. Esta era a área onde Pierre Verger concentrava suas pesquisas e onde mantinha contato com diversas pessoas e instituições¹⁵⁶. Diante do exposto, é possível atribuir a ele a autoria do texto, mas não de maneira conclusiva e nem exclusiva. Nenhum indício foi encontrado nos arquivos consultados, de que o documento em questão, tenha sido efetivamente proposto ou discutido, assemelhando-se a uma espécie de pré-projeto, que não seguiu muito adiante¹⁵⁷. Resta somente destacar que as diretrizes conceituais planejadas na seção 3 são similares às categorias de *Museu Estático* e *Museu Dinâmico* expostas no projeto de 1974, conforme descrito no tópico anterior.

¹⁵³ Estas condições referem-se ao interesse do CEAO, dos Seminários de Dança e de Música da UFBA, que deram origem às atuais Escolas da instituição, em um projeto daquele tipo. E às possíveis adesões de alguns indivíduos citados, como o próprio Pierre Verger, Waldir Freitas, Mestre Didi e Juana Elbein.

¹⁵⁴ “*Museu de referências: apresentação funcional de coleções, com fototeca, filmoteca, iconografia e arquivos sonoros, aí incluídas gravações comparativas africanas, das quais a fonoteca de Porto Novo possui numerosos documentos; Museu de pesquisas científicas, sob a direção de diversos institutos da Universidade e Museu de pesquisas linguísticas. Centro de documentação; Museu vivo: aberto a manifestações de cultos, de danças afro-brasileiras (macumba, bumba-meu-boi, São Gonçalo...etc...candomblé*”. (Musée Afro-Bresilien/Centre de Recherche, p.2). Texto original em Francês.

¹⁵⁵ Entre os órgãos citados com suas respectivas contribuições estavam: o Estado de PE (doação Solar Ferrão), o IPHAN (instalações e equipamentos), a Unesco (laboratórios técnicos) e o MRE (conservação/manutenção). (Musée Afro-Bresilien, p.2)

¹⁵⁶ “*A coleção africana teria um valor comparativo e seria proveniente de museus de Porto Novo, Ouidah e Abomé*”. Entre os indivíduos citados estava Dossu-Yovo, Ministro da Educação e Cultura do Daomé. (Musée Afro-Bresilien, p.2)

¹⁵⁷ Localizei uma cópia deste somente no arquivo pessoal do etnólogo, ao contrário das demais propostas analisadas aqui, que também estão disponíveis no arquivo do MAFRO.

Já “Sugestões” é um texto de oito páginas com formatação e conteúdo praticamente iguais ao do projeto de 1974, mas diferentemente deste último, não possui o timbre do Ministério da Educação e Cultura e nem da UFBA¹⁵⁸. As seções previstas para o MAFRO são as mesmas, tanto no que diz respeito aos espaços destinados às exposições permanente e provisória, quanto àqueles considerados mais dinâmicos e também relacionados aos serviços técnicos e administrativos da instituição. Há algumas diferenças sutis na redação dos dois documentos e também na utilização de certas terminologias. No primeiro emprega-se o termo “tribos africanas” e a instituição é claramente definida como um museu etnográfico, enquanto no segundo opta-se pelo uso da expressão “povos africanos” e a referência à tipologia foi suprimida. Percebe-se que são duas versões de uma mesma proposta revista e discutida, e dificilmente foi elaborada por uma única pessoa.

“Estudo preliminar do Museu Afro-Brasileiro” foi uma proposta encaminhada à UFBA por Delfino Diniz Rialto, que era um colecionador italiano e fundador do *Museo delle Arti Primitive* na cidade de Rimini (Itália). Ele havia sido indicado diretamente ao CEAO pelo Itamaraty¹⁵⁹, e sua contratação pela Universidade como assessor do MAFRO estava em andamento. Rialto propunha auxiliar no empréstimo de peças e na montagem das seções e exposições¹⁶⁰.

O texto possui quatro páginas redigidas à mão em março de 1975. A primeira e a última página contêm uma espécie de planta do Museu, na qual estão previstas duas divisões: a Seção África e a Seção Afro-Brasileira. O autor retrata somente a parte destinada aos temas afri-

¹⁵⁸ A divisão apresentada neste documento é a seguinte: Apresentação; Seções do Museu: Estático (Salas de Expo. Permanente; Temas); Dinâmico (Salão de Expo. Polivalente); Serviços Técnicos (Reserva técnica, Ateliês, Laboratórios); Científicos (Gabinetes de pesquisadores; cartoteca/iconoteca; fototeca/filmoteca/ arquivos sonoros/fonoteca; centro de documentação; sala das revistas); Administrativos (gabinetes/direção, recepção, secretaria, controle dos bens culturais, sala de conf., alojamentos, garagem (etc), restaurante/cafeteria, quadro de funcionários; previsão de outros espaços (expo.permanente/provisória; palco ao ar livre.

¹⁵⁹ O Ministro Mário Gibson Barboza refere-se à Rialto como um “ilustre estudioso da arte africana”, confiando em sua “valiosa assessoria” a ser prestada durante a montagem do MAFRO. (Texto do Discurso, p.7). O colecionador italiano já havia colaborado com o MRE para a organização de uma exposição em suas próprias dependências, intitulada Mostra de Arte tradicional da Costa do Marfim, realizada em janeiro de 1974. Por outro lado, Delfino Rialto e o Reitor da UFBA já haviam se comunicado anteriormente para negociar o empréstimo de peças para o Museu de Arte Sacra, também ligado à Universidade. (Carta de Delfino Rialto a Lafayette Pondé em 30/04/1974. FPV. Pasta 1B 299).

¹⁶⁰ Guilherme Castro sugeriu ao reitor sua “contratação para assessorar os trabalhos de organização do MAFRO, com remuneração equivalente a de Professor Adjunto em regime de 40 (quarenta) horas semanais” (CUNHA, 1999, p. 79). Contrato de Comodato entre a UFBA e Delfino Rialto que previa a cessão de uso por empréstimo de um mínimo de 100 peças do acervo do colecionador por um período de 5 anos, a serem esco- lhidas por ele (Cópia não assinada); Contrato de Trabalho de Delfino Rialto como Assessor Técnico da instituição. (Cópia assinada 01/09/75). Arquivo do MAFRO.

canos, detalhando cinco subseções: “1) Introdução Geral da África; 2) África Branca (Área Mediterrânea e Saara); 3) África Oriental (África Etiópica); 4) África Oriental (Área Niloto e Niloto-camita); 5) África Negra (Área Sudanese); 6) África Negra (Área Bantos); e 7) Influência da África Negra no mundo ocidental”. Na primeira deveriam ser apresentados mapas e outras informações gerais sobre o continente. Quanto às de número 2 a 6, pretendia-expor objetos representativos dos grupos étnicos dispostos por região e país africano. E o último espaço seria destinado a uma mostra de reproduções ampliadas de obras de pintores modernos, a exemplo de Picasso e Matisse, com motivos ou técnicas inspiradas pela arte africana¹⁶¹.

O conteúdo daquela proposta foi criticado por Pierre Verger devido a mais de um motivo. O primeiro era de ordem conceitual. Delfino Rialto era um colecionador particular que constituiu um museu de arte primitiva. Por outro lado, a coleção africana do MAFRO estava sendo formada para compor uma exposição de caráter didático e etnográfico. Estas duas situações eram incompatíveis para o etnólogo. O segundo se deve a uma possível rivalidade entre o francês e o italiano na organização geral do Museu, já que foi oferecido a cada um deles o posto de assessor da nova instituição com atribuições parecidas. Mas as negociações entre o CEAO e Rialto não avançaram muito após a elaboração do “Estudo Preliminar”¹⁶².

Enquanto se desenrolavam as negociações para o empréstimo de peças por Delfino Rialto, Pierre Verger elaborou um relatório com novas sugestões para a organização do Museu¹⁶³, sugerindo sete salas de exposição:

1- Pré-história, História, Relações África-Brasil. 2 - Técnicas de fabricação das peças expostas: Esculturas em madeira e ferro, bronze, tecelagem, cerâmica, cestaria... 3 - Partes da África que não tiveram contato e influências no Brasil: Dogon, Bambara, Senufo, Boulè, Bamiléké... 4 - Partes da África que tiveram contato e influências no Brasil: Nago-Yoruba, Fon-jéjé, Achanti, Angola, Congo... 5 - Afro-Brasil: Objectos e aspectos africanos na vida e nos cultos africanos no Brasil...6- Influências dessas religiões, o motivo de inspiração nos artistas e escritores do Brasil: Carybé, Mário Cravo, Jorge Amado... 7 - Exposições temporárias de coleções particulares. (Relatório de 26/08/1974, s/p, grifo nosso).

¹⁶¹ Esta subseção não foi especificada neste documentos, e sim na Carta de Delfino Rialto para Lafayette Pondé, de 30/04/1974).

¹⁶² Cunha (1999) informa que não há registro de nenhum objeto depositado pelo italiano no Museu (p.79-80).

¹⁶³ Carta de Pierre Verger para Guilherme de Souza Castro em 11/11/1974. Relatório (anexo) com a data de 26/08/1974. FPV. 1B 299.

Há ao mesmo tempo uma intenção de retratar o continente africano de uma maneira geral, e também a partir das suas relações com o Brasil, mas é possível perceber também uma ênfase sobre as religiões de matriz africana como um dos componentes mais significativos da afinidade cultural entre os dois lados do Atlântico. Ele também sugere a utilização de fotografias para contextualizar a fabricação e o uso dos objetos em seus locais de origem. Estes dois últimos pontos são comuns ao documento que ficou conhecido como o projeto conceitual do Museu Afro-Brasileiro, conforme descrito anteriormente.

Entre as três propostas localizadas na FPV, as duas primeiras são as que mais possuem semelhança com aquele projeto, e ambas estão presentes nos arquivos das duas instituições¹⁶⁴. Estes documentos e mais o relatório citado acima apontam para uma participação ativa de Pierre Verger na definição conceitual do MAFRO, imprimindo uma presença marcante em suas coleções, conforme verificada por Cunha (2006) e Sandes (2010), mas não podem ser interpretados como indícios seguros de sua autoria, pelo menos não de maneira exclusiva.

3.4 O MUSEU-FANTASMA: UMA TRISTE SITUAÇÃO

No dia 07 de setembro de 1974, Pierre Verger escreveu uma carta para o seu amigo e diplomata Rubens Ricupero, na qual descreveu um quadro bastante negativo a respeito da instalação do Museu Afro-Brasileiro em Salvador. Nenhum trabalho havia sido iniciado na antiga Faculdade de Medicina da Bahia, o local destinado para abrigá-lo. Não se sabia quem iria ser o seu Diretor, e praticamente não havia peças para expor. Nas palavras do fotógrafo, o Museu era até aquele momento apenas um *fantasma*¹⁶⁵.

Passados sete meses desde a assinatura do Convênio, parecia não haver avanços significativos quanto ao andamento dos trabalhos, limitando-se Verger a citar alguns contatos e viagens ao Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília para a aquisição de peças, bem como o planejamento das salas de exposição. Como parte deste esforço inicial, é necessário acrescentar a

¹⁶⁴ Verifiquei também nas duas instituições a existência de um projeto de um museu de etnografia, possivelmente localizado na Tailândia, cujo conteúdo e forma é bastante similar ao que foi proposto para o Museu Afro-Brasileiro. Aquele documento foi possivelmente utilizado como modelo ou referência, sendo adaptado para o MAFRO. *La notion de Musée d'Ethnographie*. Texto original em Francês. Datilografado. 10 páginas. FPV. Pasta 1B 299.

¹⁶⁵ "Le MUSÉE AFRO-BRÉSILIEN, confie pour le moment au Centre d'Études Afro-orientales de l'Université de Bahia, reste encore à l'état de fantôme (...)". Carta de Pierre Verger para Rubens Ricupero em 07/09/1974.

criação da Comissão de Implantação para o Museu Afro-Brasileiro na Bahia, que realizou uma primeira reunião em maio daquele ano (CUNHA, 1999. p.70). E ainda a constituição de um segundo convênio no dia 31 de julho entre a UFBA e a Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia (FPACBa) para recuperar e adaptar o prédio da Faculdade de Medicina¹⁶⁶, e, por fim, as articulações com o Ministério das Relações Exteriores para a aquisição de acervo de origem africana (SANDES, 2010, p. 145).

O pessimismo de Verger em relação às perspectivas para o Museu Afro pode ser explicado pelo clima de incertezas quanto a sua efetiva instalação e funcionamento, não só naqueles primeiros meses, mas durante todo o restante dos anos 70. Conforme já demonstrado por Cunha (1999) e Sandes (2010), esta situação se estenderá durante boa parte da trajetória daquela instituição com fortes repercussões ainda nos dias atuais. O não cumprimento do termo de convênio assinado em 4 de março e as disputas em torno da ocupação do prédio escolhido para sediar o museu foram os principais fatores que levaram ao abandono gradual do seu projeto original e a sua inauguração tardia somente em 1982.

Como um dos principais responsáveis pelos trabalhos de organização do MAFRO naquela época, Pierre Verger costumava enviar e receber correspondências tratando do assunto. Estas poderiam ser mais formais, geralmente trocadas com o diretor do CEAO e com autoridades ligadas ao Ministério das Relações Exteriores, ou informais, ao comentar suas atividades e compartilhar suas impressões com personalidades do seu círculo de relações.

Acompanhar uma parte do fluxo dessas correspondências, com base na utilização de outras fontes e de referências bibliográficas importantes sobre o tema, permitirá compreender alguns dos principais entraves para a concretização do projeto original do Museu, a partir das percepções de alguns dos sujeitos envolvidos e interessados naquela empreitada. Com este objetivo, foram selecionados cartas, ofícios e recortes de jornal do arquivo de Pierre Verger redigidos entre junho e dezembro de 1974. Esta escolha justifica-se pelas características da própria documentação, e também porque neste primeiro momento surgiram resistências cada vez mais contundentes aos planos do CEAO e do Itamaraty, prolongando-se durante muito tempo, sendo aqui retratadas somente no período anterior à viagem do etnólogo franco-baiano para adquirir peças no continente africano.

¹⁶⁶ Ofício 443/74 de Guilherme Souza Castro para Francisco de Assis Grieco (chefe do Dept. Cultural do Itamaraty) em 27/12/74. Castro atribui em grande parte a celebração deste segundo convênio à presença do Vivaldo da Costa Lima como Diretor-Executivo da Fundação, e também docente da UFBA e estudioso da cultura africana e afro-brasileira, tradicionalmente ligado às atividades do CEAO. (p.1)

Do primeiro semestre de 1974 há somente uma carta escrita pelo próprio Verger para o ministro Fernando Simas Magalhães, chefe do Departamento Cultural do Itamaraty. De setembro até dezembro verifica-se a média de uma correspondência por mês entre Pierre Verger e Guilherme de Souza Castro, ou entre eles e outros representantes do MRE, e ainda entre o fotógrafo e Rubens Ricupero, ex-chefe da Divisão de Difusão Cultural daquele Ministério, com quem mantinha contatos regulares. As correspondências mantidas entre Verger e Castro são bastante formais abordando as negociações para a aquisição de peças e os percalços daí decorrentes. Já as cartas com Ricupero são mais informais, nas quais os missivistas expõem mais abertamente suas opiniões.

Nas cartas que enviou ao MRE, Pierre Verger solicitava o agendamento de audiências e reuniões em Brasília para tratar da constituição do acervo do Museu, e dos preparativos para a sua viagem. Enquanto Guilherme Castro prestava esclarecimentos quanto a sua organização geral, pleiteando mais apoio para estas atividades. No conjunto analisado, não foram localizadas nenhuma carta ou ofício por parte do Itamaraty respondendo diretamente às solicitações reivindicadas.

A Comissão de Implantação do Museu foi constituída por representantes do CEAO, da FPACBa e da equipe técnica da UFBA.¹⁶⁷ Uma primeira reunião foi realizada em 29 de maio de 1974 para discutir a adequação das instalações do prédio da Faculdade de Medicina. Algumas modificações foram sugeridas no projeto arquitetônico, tais como a mudança do hall de entrada do Museu para a ala da frente do prédio e a exclusão de um restaurante que estava previsto para funcionar lá.¹⁶⁸ Ficou decidido que o trabalho de recuperação deveria ser iniciado pelos telhados, passando-se em seguida para a fachada, e por último, seria necessário examinar pisos, parapeitos, e outros reparos que surgissem. Na mesma ocasião, também ficou definido que as reuniões do grupo seriam realizadas semanalmente, mas não foram encontrados outros registros. (Ata, 1974, p.2).

Pierre Verger comunicou ao ministro Fernando Simas Magalhães algumas decisões tomadas possivelmente em outras reuniões da referida Comissão, através de uma carta enviada

¹⁶⁷ Pierre Verger, Alcides Rocha Miranda, Gisélia Magalhaes (arquiteta), Sonia Kalil (arquiteta), Silvio Robato (arquiteto), Guilherme Castro e Yeda A. Pessoa de Castro. Ata da 1ª reunião da comissão de implantação do Museu Afro-Brasileiro na Bahia realizada em 29/05/1974. A ata foi assinada por todos os participantes.

¹⁶⁸ Sobre a exclusão do restaurante, ver também CUNHA, 1999, p. 70-71

ao seu gabinete em Brasília no dia 22 de junho de 1974¹⁶⁹. Os preparativos para a organização do Museu foram divididos em duas fases diferentes. A primeira seria voltada para a construção das instalações físicas previstas para o seu funcionamento, incluindo escritórios administrativos, salas de exposição e salas de serviços de conservação das peças a receber e a expor. E a segunda seria mais direcionada para a composição de outros espaços, como a fototeca, a filmoteca e a sonoteca – os denominados *serviços científicos* da instituição. As deliberações seguiam, portanto, o plano anteriormente definido para a instituição¹⁷⁰.

O prédio da antiga Faculdade de Medicina da Bahia, situado no Terreiro de Jesus,¹⁷¹ foi sugerido para sediar o Museu Afro por uma comissão de peritos da Unesco que veio a Salvador em julho de 1973, antes mesmo da assinatura do Convênio. Por conta do seu razoável estado de conservação, acreditava-se que aquele seria o “local de aproveitamento mais prático

¹⁶⁹ Não se trata de uma correspondência formal em sentido estrito. O tom empregado oscila entre o formal e o informal tanto no início da carta, quanto na saudação de despedida. É possível perceber, porém, que os misivistas já haviam realizado algum contato anteriormente possibilitando com que Verger escrevesse todo o texto em francês e se dirigisse à autoridade como *Cher Ami*.

¹⁷⁰ Neste texto, o fotógrafo ainda mencionou algo que também foi discutido na primeira reunião da comissão: o uso da biblioteca já existente no CEAO pelos pesquisadores e visitantes do museu, e que as atividades de pesquisa e de ensino a serem desenvolvidas lá ficassem sob a responsabilidade do próprio Centro. “Relativamente ao funcionamento do museu, na parte dos estudos e pesquisas, esclareceu G. Castro que haverá apoio mútuo entre este e o ceao, que será instalado no mesmo prédio, com salas de aula, exposições didáticas, de cursos, de projeções, seminários, etc, comum aos dois – ceao e museu (...) a biblioteca do ceao serviria para as duas instituições”. (Ata, 1974, p.2)

¹⁷¹ Parte do prédio onde funcionava a Faculdade de Medicina se originou da construção e reformulação do Colégio dos Jesuítas em Salvador. Sua fundação oficial data de 1561 por ordem do Rei D. Sebastião, sendo reconhecido como o Colégio Máximo da Companhia de Jesus no Brasil a partir de 1565. Também fazia parte do complexo uma igreja que foi inaugurada somente em 1572, sendo a sua construção ordenada e financiada pelo Governador Mem de Sá. Esta igreja era originalmente voltada para a Sé primacial, mas durante o século XVII foi reedificada em nova posição, com sua fachada voltada para o Terreiro de Jesus, e foi realizada também a reconstrução dos seus pátios laterais. A reformulação foi proposta pelo padre Simão de Vasconcellos e financiada por nobres da cidade, cuja única exigência era justamente a nova localização da fachada. A nova igreja conferiu maior imponência ao Terreiro de Jesus, consagrando-o como praça principal na malha urbana de Salvador, e centro sociocultural da cidade. (COSTA, 2005, p.48-50 e 101-103). Após a expulsão dos jesuítas em 1760, o prédio sofreu várias alterações em sua estrutura e foi utilizado para diversos fins, abrigando inclusive o Hospital Real Militar da Bahia, até a fundação da Escola de Cirurgia da Bahia em 1808 pelo príncipe regente D. João VI a pedido de José Corrêa Picanço, pernambucano, cirurgião da Real Câmara, e lente que havia sido jubilado da Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra. Funcionando de forma precária e ministrando um ensino bastante deficiente nos seus primeiros anos entre 1808 e 1816, que levava até mesmo seus alunos a complementarem seus estudos na Europa, teve o número de cadeiras e de professores ampliado, instalando-se provisoriamente na Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Somente após a realização de uma nova reforma curricular e administrativa e a mudança do seu estatuto para Faculdade de Medicina, o ensino voltou a ser ministrado no prédio do Terreiro de Jesus a partir de 1833, quando foram realizadas reformulações no antigo prédio dos jesuítas, visando à ampliação e adaptação de suas instalações. Em 1946, a Faculdade foi integrada à Universidade da Bahia (Universidade Federal da Bahia a partir de 1965) junto com as escolas anexas de Odontologia e Farmácia. (“Escola de Cirurgia da Bahia”. *Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930)*. Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz. Disponível em <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/P/verbetes/escirba.htm>. Acesso em 16/10/2011.

e imediato” para aquele fim¹⁷². Não havendo necessidade de realizar “obras demoradas de construção ou de restauração”, seria possível a sua “utilização a curto prazo”¹⁷³. Outras vantagens também foram apontadas: sua *localização extraordinária a dois passos de São Francisco e do Pelourinho*, favorável ao turismo, o espaço amplo *de 9 mil metros quadrados*, e sua vista *magnífica*.¹⁷⁴

Uma matéria do jornal *A Tarde*, o de maior circulação na capital baiana, publicada no dia 10/07 daquele mesmo ano, veiculou uma notícia sobre a criação do Museu revelando que outros locais também foram cogitados para abrigá-lo:

Um museu ‘afro-brasileiro’ surgirá em Salvador, em breve, dependendo, apenas, da celebração de um convênio... Ficou decidido que o museu poderá ficar em três locais selecionados previamente – o Solar do Ferrão, a Quinta dos Lázaros e o terceiro é mantido sobre sigilo, para não levantar polêmica.¹⁷⁵

Apesar do clima de suspense, parece que a decisão já havia sido tomada. Três dias depois outro jornal local, a *Tribuna da Bahia*, publicou uma matéria intitulada *Medicina abriga Afro-Brasileiro*, revelando que o local de fato seria o prédio da antiga Faculdade de Medicina (Cunha, 1999, p. 72-73). Após a assinatura do Convênio que referendou a constituição do Museu em março de 1974, o diretor do CEAO previu um prazo de três meses para o seu funcionamento anunciando que:

Inicialmente será feita a recuperação do prédio, prosseguindo com a adequação das instalações às finalidades do museu, distribuição das peças depois de restauradas, recolha de peças afro-brasileiras espalhadas em todo o país, além do trabalho de levar o Ceao a funcionar próximo do Museu, visando um melhor entrosamento e, sobretudo, a liberação das verbas correspondentes para que os trabalhos sejam iniciados.(Museu Afro-Brasileiro dentro de três meses. Artigo de jornal s/ data e s/ assinatura).

¹⁷² No momento em que se discutia a criação do Museu Afro-Brasileiro, a Faculdade de Medicina foi transferida para um novo prédio construído no Vale do Canela em 1972 (Restauração do Complexo Monumental – Faculdade de Medicina da Bahia da Universidade Federal da Bahia - Livreto informativo). s/p. 2009. Disponível em <http://www.monumentomedicina.ufba.br/pdf/Livreto.pdf>. Acesso em 16/10/2011). O prédio do Terreiro de Jesus abrigou a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas em parte das suas dependências até o ano de 1976, quando passou a funcionar no atual Campus de São Lázaro. (ROCHA, 2011, s/p)

¹⁷³ Carta do Ministro Mário Gibson Barboza para o Governador Antônio Carlos Magalhães em 28/12/1973.

¹⁷⁴ Idem

¹⁷⁵ DISPUTA pala direção do Museu Afro-Brasileiro. *A Tarde*. 10 jul.1973. APUD CUNHA, 1999, p. 72

Era uma previsão bastante otimista diante das dificuldades que se anunciavam. Em dezembro daquele ano, Pierre Verger voltou a escrever uma carta na qual relata a Ricupero um quadro ainda muito distante do que havia sido previsto por Guilherme Castro:

Eu esperava ter alguma coisa de concreto a vos dizer sobre o Museu Afro-Brasileiro, mas não é ainda o caso (...). O local do Museu (Ex-Escola de Medicina) é bastante contestado pelo corpo médico que vê este Museu como um tipo de profanação do que foi o Templo da Medicina na Bahia. O orçamento do Museu ainda será votado e o “acervo” a ser constituído integralmente. (Carta de Pierre Verger para Rubens Ricupero em 11/12/74, p.1).

A oposição de representantes da classe médica baiana à instalação do Museu no prédio do Terreiro de Jesus ficou clara desde quando começaram a ser divulgadas notícias sobre as intenções do CEAO e do Itamaraty¹⁷⁶. Alguns médicos que ocupavam posições de destaque utilizaram a imprensa para protestar contra a iniciativa, a exemplo de Raymundo de Almeida Gouveia, presidente do Instituto Baiano de História da Medicina¹⁷⁷, e de José Silveira, diretor do Instituto Brasileiro de Investigação do Tórax (CUNHA, 1999, p.74-75). Reivindicava-se a importância do sítio onde havia funcionado a antiga Escola de Cirurgia da Bahia (1808) para a história da medicina baiana e brasileira, considerada a primeira do país. Diante das notícias sobre a instalação do Museu Afro no local citado, aqueles médicos anunciaram outra proposta, que afirmavam ser anterior, de criar um *Museu da Medicina Brasileira*, aproveitando as demais dependências para *atividades correlatas*, como a fixação de agremiações médicas, de um arquivo e de uma biblioteca.

Na maioria das vezes, o alvo de crítica de alguns médicos nos jornais dirigia-se à escolha da edificação, evitando ataques diretos ao esforço de criação do Museu Afro-Brasileiro em si, chegando até mesmo a elogiá-lo, mesmo que superficialmente. No entanto, suas tentativas de justificar a “saída” da nova instituição, que ainda nem havia se fixado naquele local, acabaram por revelar posturas discriminatórias a respeito da presença de africanos e de seus descendentes no Brasil.

Por diversas vezes, o Pelourinho foi apontado como o lugar mais adequado para sediar o Museu Afro do que a antiga Faculdade de Medicina. Segundo Raymundo Gouveia, a instituição ficaria mais *autêntica* se fosse instalada em *antigo sobrado ou paço colonial onde os ne-*

¹⁷⁶ Cunha (1999) analisa diversos artigos e notas publicadas na imprensa a partir de março de 1974.

¹⁷⁷ O *Instituto Bahiano de História da Medicina e Ciências Afins* foi fundado em 29/11/1946. Informação disponível em http://www.fameb.ufba.br/historia_med/hist_med_art61.htm. Acesso em 16/10/2011.

*gros escravos viveram e sofreram*¹⁷⁸. Em outra nota, porém sem assinatura, afirmava-se que a transferência de sede poderia ser mais uma *oportunidade de valorização* daquela área que já vinha sendo recuperada, *em muito boa hora*. Por outro lado, considerava-se que o aproveitamento do edifício do Terreiro de Jesus para a instalação do Museu da Medicina, conjugado com o Museu Nina Rodrigues, seria um acontecimento *da maior significação na vida cultural baiana e brasileira*¹⁷⁹. E foi ainda o diretor do IBHM, que se referia ao prédio como o *Primeiro Templo da Medicina Brasileira*, quem pronunciou na imprensa uma das declarações mais polêmicas na época, em tom ameaçador:

Considero que haverá verdadeira *profanação*, sobretudo, se amanhã, como será possível, o Museu do Negro servir de *abrigo às práticas do candomblé*, hoje já *sofisticado e alterado* por aproveitadores e improvisados etnólogos. O futuro pedirá conta aos responsáveis. (IBHM, Tribuna da Bahia, 08/08/1974).

A partir da leitura em conjunto das passagens destacadas deduz-se a associação feita entre *africano – negro – trabalho escravo – inferioridade cultural*. Neste sentido, as possibilidades imaginadas para um *Museu Afro-Brasileiro*, ou *de Cultura Afro-Brasileira*, ou ainda *do Negro* (conforme as diferentes denominações discutidas na época), estavam inscritas nos limites dos estereótipos atribuídos aos africanos pelo racismo moderno e científico¹⁸⁰. Percebe-se ainda o recurso à desqualificação da iniciativa propriamente dita e dos seus idealizadores, colocando-a numa escala hierárquica inferior em termos de importância como fenômeno cultural para a sociedade.

O passado escravista, e a decorrente presença maciça de negros e mestiços no cotidiano da cidade, aparecem como uma mácula para aqueles membros da elite soteropolitana, que não desejavam tal representação em um sítio “tradicionalmente” associado ao seu prestígio e status social. As correntes sugestões para a fixação do Museu em algum sobrado no Pelourinho

¹⁷⁸ DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 08.08.74. APUD Cunha, 1999. p.77

¹⁷⁹ O LOCAL, 03/1974. APUD Cunha, 1999, p.74

¹⁸⁰ A utilização do termo *negro* como sinônimo de *escravo* é uma construção moderna iniciada pela ação do Império português na África. No Brasil Colônia, o uso do termo estava associado a um estatuto de inferioridade atribuído aos africanos (e também aos índios) pelo colonizador europeu. Até o século XVIII, os argumentos teológicos divulgados pela ação da Igreja Católica foram decisivos para justificar a condição diferenciada do africano escravizado, a exemplo da suposta inexistência de “alma” e da sua intrínseca condição “irracional”. A partir do século XIX, no contexto de novas incursões coloniais sobre o continente africano e asiático, a noção de *raça* como desigualdade biologicamente atribuída, baseada em teorias evolucionistas, passa a ser aplicada para explicar as diferenças culturais dos povos conquistados, considerados dentro de uma escala de desenvolvimento inferior em relação aos europeus. Os estudos sobre a presença africana no Brasil emergiram durante o final do século XIX no campo da medicina legal, da psiquiatria e da antropologia física e criminal, fortemente marcados por tais concepções etnocêntricas, e preocupados com a influência (considerada nociva) da *raça negra* e da mestiçagem para a formação da nacionalidade brasileira. (Oliveira Jr., 2010, p. 16-25).

podem ser compreendidas como uma necessidade de lidar com o inevitável. Diante do interesse até então demonstrado pelo poder público federal, estadual e municipal em utilizar o prédio da UFBA, situado no Terreiro de Jesus, para retratar a herança africana no Brasil, sugere-se deslocar o Museu para uma área mais abaixo, no Largo do Pelourinho. Um local que outrora expressava o poder metropolitano e aristocrático em Salvador até o século XVIII, mas que experimentava um intenso processo de declínio econômico desde o século XIX, lá permanecendo predominantemente setores marginalizados da sociedade até os anos 90 do século XX. Um lugar associado de forma recorrente ainda hoje, no imaginário social, à punição e humilhação pública de escravos¹⁸¹.

No conjunto de fontes consultadas, não foram localizados maiores comentários feitos por Pierre Verger em cartas ou artigos de jornal sobre as disputas pela ocupação da antiga Faculdade de Medicina. Há da sua parte o envio de algumas correspondências para representantes do Ministério das Relações Exteriores, em um persistente esforço de tocar o projeto adiante e de influenciar as ações em curso¹⁸². As declarações mais incisivas foram feitas por Guilherme Castro em resposta às acusações feitas pelo diretor do IBHM sobre possíveis alterações na estrutura e fachada do prédio:

¹⁸¹ Comum em diversas cidades ou vilas de colonização portuguesa, o Pelourinho era uma coluna de pedra geralmente situada em largos ou praças centrais que representava o Poder Público, sendo utilizada para castigar escravos que participavam de rebeliões ou fugiam do domínio dos seus senhores, e também homens livres condenados pela justiça que eram amarrados e açoitados publicamente. O Pelourinho de Salvador foi instalado pela última vez no local chamado de *Largo do Pelourinho*. No local ocorreu um franco processo de degradação a partir do século XIX com o declínio das atividades econômicas e o deslocamento das camadas altas da população para outras regiões da cidade, estimuladas pela especulação imobiliária e obras públicas de infraestrutura principalmente na década de 1950. (NOBRE, s/data, p.5). Lá permaneceram os segmentos marginalizados vivendo em condições precárias, e casarões em ruínas, verificando-se também altos índices de criminalidade e de prostituição principalmente na área conhecida como *Maciel*, que passou por um momento de revitalização a partir dos trabalhos realizados por profissionais da FPAC entre os anos 70 e 80. (MOREIRA, 2007, p. 46). Em 1985, o Pelourinho foi considerado Patrimônio da Humanidade pela UNESCO e foi alvo de algumas intervenções do poder público com os projetos arquitetônicos de Lina Bo Bardi, que combinavam a restauração física dos casarões com o uso residencial, comercial e cultural pelas famílias lá instaladas. Porém, as intervenções realizadas nos anos 90 com base no desenvolvimento de atividades econômicas ligadas ao comércio e ao turismo, e sua constituição como centro histórico, acarretou em graves prejuízos para a população de baixa renda que foram praticamente expulsas do local. (NOBRE, s/data, p.6).

¹⁸² *Je tiens à vous remercier pour l' esprit de compréhension que vous avez toujours témoigné au sujet des diverses questions me concernant. J'espère qu'elles trouvent leur solution, qu'il s'agisse: (...) De la constitution de l'"acervo" du futur Musée Afro-Brsélien.* Carta de Pierre Verger para Romeu Zero (Divisão Cultural do Itamaraty) em 03/09/1974. *Je tiens à vous remercier pour "l'exquise courtoisie" de votre accueil à Brasília et pour la patience avec laquelle vous avez bien voulu écouter l'expose des diverses problème me concernant directement ou indirectement: Museu Afro-Brasileiro et comment constituer ses collections.* Carta de Pierre Verger para Luis Carlos Thedin (Divisão Cultural do Itamaraty) em 03/09/1974. *Pelo que estou informado, teremos no fim do mês uma reunião em Brasília (...). Alegro-me encontra-lo nessa oportunidade, quando poderemos falar ademais sobre o acervo a ser adquirido pelo Museu Afro-Brasileiro.* Carta de Pierre Verger para Romeu Zero em 16/01/1975.

A continuidade histórica do grande acontecimento cultural que foi a criação da Primeira Escola de Medicina e Cirurgia do Brasil não será quebrada pela instalação no seu antigo prédio, hoje desocupado, de uma instituição cultural, de nível e responsabilidade universitárias, como o Museu do Negro (...). Foi nessa Escola que se iniciaram, e tem sido mantidos até hoje os estudos africanos no Brasil, primeiro com Nina Rodrigues, depois com Artur Ramos e hoje, com Estácio de Lima e Thales de Azevedo (todos médicos e africanistas). (...) Quanto à conclusão do professor Raymundo de Almeida Gouveia, de que será possível o Museu Afro-Brasileiro “vir a servir de abrigo às práticas de candomblé”, creio ser desnecessário informar que não está dentro das atividades de um museu o exercício de práticas religiosas, como é o candomblé, que para isto tem local próprio, conhecido vulgarmente por “terreiro”. Concordo, contudo, com o diretor do IBHM quando diz que tal significará “verdadeira profanação” (...) profanação da religião e não do prédio. (IBHM, Tribuna da Bahia, 08/08/1974).

De maneira contundente, o diretor do CEAO enfatiza a importância do Museu como uma instituição cultural e universitária, não menos relevante do que a Faculdade de Medicina. Para defender a iniciativa, ele ainda evoca outra memória ligada à ocupação do prédio: as pesquisas realizadas pelo médico legista Nina Rodrigues, professor daquela Faculdade, como marco inicial dos estudos africanos no Brasil. De acordo com Castro, a instalação do MAFRO naquele local não significaria, portanto, um rompimento com a história da criação e funcionamento da primeira escola de medicina do país¹⁸³.

Outro problema preocupava o diretor do CEAO - a falta de recursos para os preparativos de instalação do Museu. Em ofício encaminhado ao ministro Francisco de Assis Grieco, chefe do Departamento Cultural do Itamaraty, ele relata as atividades realizadas pelo Centro para viabilizar a execução do projeto durante o ano de 1974. Após citar a celebração do convênio com a FPAC, o cumprimento das exigências técnicas do plano arquitetônico para a sede da instituição, bem como as medidas realizadas para organização do seu acervo, Guilherme Castro expõe uma das dificuldades que vinha enfrentando:

Permita-me V.Sa esclarecer que todo esse trabalho tem sido feito até o presente sem praticamente qualquer suporte financeiro específico, ao contrário do que

¹⁸³ É curiosa a declaração do diretor do CEAO sobre a criação do Museu como uma simples continuidade em relação aos estudos realizados por Nina Rodrigues, com fortes pressupostos evolucionistas, ainda que cite as contribuições posteriores de outros autores, inclusive do seu discípulo Arthur Ramos, mais próximos de uma abordagem cultural e não biológica. Em outra ocasião, porém, respondendo a críticas advindas da militância negra, Guilherme Castro afirma que o Museu deveria ser capaz de provocar questões e revisões a respeito do que já havia sido produzido no campo dos estudos africanos e afro-brasileiros no Brasil. *Museu Afro-Brasileiro será mais uma atração no Pelourinho*. Entrevista, 1981, p.1.

está previsto no Termo de Convênio assinado a 4 de março deste ano, apesar do insistente interesse da Universidade Federal da Bahia junto aos Signatários do mesmo para obtê-lo. (Ofício nº 443/74 de Guilherme Castro para Francisco de Assis Grieco, 27/12/1974. p.3)

O próprio reitor Lafayette Pondé já havia expedido anteriormente uma correspondência à Secretaria Geral do Ministério da Educação, solicitando esclarecimentos quanto ao não cumprimento do que estava previsto no Termo de Convênio. De acordo com este documento, a União deveria conceder recursos do MRE e do MEC para a instalação e manutenção do Museu, mediante recuperação e reparo do prédio destinado pela UFBA, o Estado e o Município deveriam destinar subvenção cujo valor seria definido anualmente. (Termo de Convênio, p.3 e 4).

O reitor da UFBA e o diretor do CEAO não foram os únicos a cobrarem explicações do Governo Federal. Do outro lado, estava Raymundo de Almeida Gouveia defendendo os interesses da Faculdade de Medicina:

O presidente do Instituto Bahiano de História da Medicina, sr. Raimundo de Almeida, logo que teve conhecimento de que o prédio onde funcionou a primeira faculdade de medicina do Brasil será transformado no Museu Afro-Brasileiro, telegrafou ao ministro Jarbas Passarinho, da Educação e Cultura, dizendo-se surpreendido com a notícia e fazendo um apelo para que, no local, se instale o Museu da Medicina, transferindo o Museu Afro-Brasileiro, segundo a sua sugestão, para um prédio a ser escolhido no Cruzeiro de São Francisco ou no Pelourinho. (O LOCAL DO NOVO MUSEU, A Tarde 06/03/1974 APUD CUNHA, 1999, p.74)

No mês de agosto do mesmo ano, o Diário de Notícias também publicou uma nota informando que o IBHM havia feito um *novo apelo ao MEC* para que a estrutura do prédio não fosse *modificada* e para que o Museu Afro-Brasileiro não fosse lá instalado¹⁸⁴.

Este quadro de incertezas explicitado pelas duas partes em litígio deve ter contribuído bastante para a não liberação dos recursos pelos Ministérios, pois a UFBA ainda não havia cumprido o que lhe cabia no acordo – o edifício de sua propriedade recuperado e adaptado para a sua nova função. Mas a questão parecia ainda mais complicada, já que a assinatura do Convênio em 4 de março foi um dos últimos atos do Governo Médici e da sua equipe de Ministros. Para tanto, algumas decisões foram tomadas de maneira apressada, conforme se per-

¹⁸⁴ DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 08.08.74. APUD CUNHA, 1999, P.77

cebe nas palavras do então Ministro Mário Gibson Barboza para o Governador Antônio Carlos Magalhães alguns meses antes:

Durante minha estada em Salvador, tive a oportunidade de visitar, no Terreiro de Jesus, o prédio da Faculdade de Filosofia, apontado pela comissão de peritos, que em julho último estudou a constituição do Museu, como *o local de aproveitamento mais prático e imediato para aquele fim* (...). É este o primeiro objetivo desta carta: dirigir-lhe apelo para que se procure levantar recursos para completar a soma necessária, seja através do Estado da Bahia, seja mediante os bons ofícios do eminente amigo junto ao prefeito de Salvador (...). *Resolvido, como brevemente espero o será, o problema dos trabalhos de recuperação*, impõe-se estabelecimento em definitivo, dos termos do convênio a ser firmado (...). *Mesmo sem aguardar a assinatura do convênio*, já demos início às providências para obtenção dos acervos constitutivos do museu e temos muita esperança de que se concretize proximamente importante doação de uma coleção europeia de arte africana, o que virá permitir *a imediata implantação do Museu* (...). Como bem sabe o Prezado Amigo, o Museu Afro-Brasileiro é um empreendimento a que atribuo a mais alta importância e que *gostaria de ver concretizado ainda no atual Governo*. (Carta do Min. Mário G. Barboza para o Gov. ACM em 28/12/1973. p. 3, grifos nossos)

O ministro tinha pressa em implantar o primeiro museu no país sobre as relações Brasil-África como uma realização de sua gestão no Itamaraty, mobilizando o apoio de diversos interessados. Sem desconsiderar os critérios técnicos possivelmente apontados pela comissão de peritos da UNESCO, a escolha do local foi bastante pragmática. Estando o prédio em razoável estado de conservação, bem localizado e praticamente desocupado, apostava-se na sua utilização logo após uma rápida reforma. Por isso, a negociação de peças para o acervo foi iniciada antes mesmo da assinatura do convênio e de um local adequado para armazená-las.

A mudança de gestão no âmbito do Governo Federal, acrescidas às disputas internas na própria Universidade, acentuou ainda mais a instabilidade na condução do projeto por Guilherme Castro, chegando-se ao ponto de um gestor ligado ao MEC justificar a negação de recursos devido ao não reconhecimento do convênio firmado com a UFBA. Em outras palavras, questionava-se a própria existência legal do convênio assinado pelo então Ministro Jarbas Passarinho quando ocupava a pasta da Educação e Cultura¹⁸⁵. Acompanhando do seu posto na embaixada brasileira em Washington as notícias de Salvador, por meio de correspon-

¹⁸⁵ Carta do reitor Lafayette Pondé para Euro Brandão, Subsecretário Geral do MEC, em 13/12/1974. APUD CUNHA, 1999, p. 71-72.

dências mantidas com Verger e também com Castro, o diplomata Rubens Ricupero expõe o seu ponto de vista sobre a *triste situação* do Museu Afro-Brasileiro:

(...) *inquietou-me saber que a inércia e falta de iniciativa continuam a impedir que o Museu se faça realidade. Não compreendo porque perder tempo com questões que poderiam ser facilmente resolvidas se houvesse apenas um pouco mais de determinação e menos personalismo*¹⁸⁶. (Carta de Rubens Ricupero para Pierre Verger em 07/11/1974. p.1, grifos nossos)

Apesar de não estar diretamente envolvido, Ricupero avaliou que o problema era fruto da inércia da burocracia e do personalismo típicos da política brasileira¹⁸⁷. Seu diagnóstico era pertinente até certo ponto. Se por um lado, a própria assinatura do Convênio foi em grande parte resultado da influência pessoal de indivíduos no desempenho de mandatos políticos, levando em conta os esforços anteriores do CEAO, do Itamaraty e da Unesco. Por outro, no decorrer do litígio na UFBA, as duas partes buscavam apoio em suas redes de contatos pessoais, com o objetivo de influenciar as decisões dos gestores públicos em Brasília e em Salvador, além de mobilizar a opinião pública para a sua causa.

Mas enganou-se o embaixador quanto à natureza e extensão do problema. Contrariando as expectativas iniciais, as disputas pelo prédio da Faculdade de Medicina, que em princípio julgava-se de fácil utilização, revelaram as contradições dos discursos de base culturalista que marcaram a iniciativa de criação do Museu Afro-Brasileiro, enquanto parte do esforço de construção de uma imagem favorável do Brasil no continente africano. A imagem de um país *multi-cultural, multi-racial e com um grande número de descendentes de africanos*¹⁸⁸, em cuja memória nacional *a África esteve sempre afetuosamente presente*¹⁸⁹. A oposição ferrenha de médicos baianos demonstrou o quanto era ilusória a ideia de que na Bahia havia um interesse natural e generalizado em relação à herança cultural negra, e o lugar de subalternidade que lhe era atribuído por uma parcela da elite soteropolitana.

¹⁸⁶ Resposta da carta enviada por Pierre Verger em 07/09/1974.

¹⁸⁷ Em outra carta enviada para o fotógrafo, Ricupero afirma: (...) *Realmente não sei como exagerar minha alegria ao tomar conhecimento pela sua carta que o nosso projeto vai caminhando em meio às dificuldades, a maior das quais no Brasil é sempre vencer a terrível inércia da burocracia cultural*. Carta de Rubens Ricupero para Pierre Verger em 20/07/1975.

¹⁸⁸ *Museu Afro-Brasileiro será mais uma atração no Pelourinho*. Entrevista, 1981, p. 3

¹⁸⁹ Discurso, 04/03/1974, p. 8

CAPÍTULO 4 UMA COLABORAÇÃO EM REDE

Pierre Verger estava na França quando ouviu falar pela primeira vez da iniciativa de constituição de um Museu Afro-Brasileiro, tal como estava sendo concebida em 1972. No ano seguinte o *Fatumbi* já estava entre os seus principais realizadores na Bahia. Durante todo o ano de 1974, ele colaborou ativamente com o projeto enquanto esperava ser contratado pela UFBA. Sua contratação ocorreu somente no ano seguinte e durou até 1976. Do momento em que soube da iniciativa ao momento em que se desligou, Verger entrou em contato com diversos indivíduos no Brasil e no exterior. Ele obteve o auxílio de muitos deles em circunstâncias que envolvem desde a sua própria inserção como colaborador do MAFRO, até a sua ida à África a serviço daquela instituição. Sua participação nestas atividades será aqui analisada como uma colaboração em rede.

A primeira parte deste capítulo refere-se ao episódio da contratação do etnólogo francês pela Universidade Federal da Bahia, dentre outros interessados no empreendimento. No item seguinte, apresento a rede de colaboradores do Museu formada em sua maioria por intelectuais e artistas brasileiros e africanos, e suas ligações com Pierre Verger e também com o CEAO, em menor grau. A última parte retrata a viagem que ele fez à Nigéria e ao Benim para comprar peças para o MAFRO em 1975, passando pelo seu planejamento inicial incluindo outros países da África e da Europa, até a chegada dos artefatos ao Brasil: a primeira remessa em 1976, a segunda em 1977, e ainda o último deles em 2012.

4.1 CONTRATAÇÃO DE PIERRE VERGER PELA UFBA

Guilherme de Souza Castro, então diretor do Centro de Estudos Afro-Orientais, expediu em 29 de junho de 1973, um ofício circular para mais de uma dezena de pessoas, convidando-as a participarem de uma reunião que iria discutir a criação de um museu afro-brasileiro na Bahia, marcada para o dia 6 de julho daquele ano, na sede do próprio CEAO, localizado naquela época na Avenida Leovigildo Filgueiras, nº 67, no bairro do Garcia. O documento foi endereçado aos seguintes destinatários: Antonio Monteiro (IGHB), Ondina Pimentel, Olga Francisca Régis (Olga de Alaketu), Escolástica Maria de Nazaré (Mãe Menininha), Ápio Patrocínio da Conceição (Camafeu de Oxossi) e o Professor Estácio de Lima¹⁹⁰.

O diretor já havia emitido outras correspondências anteriormente sobre o mesmo assunto, mencionando alguns detalhes que não revelou no ofício citado: o evento do dia 6 seria um encontro preparatório com possíveis interessados em comparecerem a uma reunião oficial com a UNESCO, o Ministério das Relações Exteriores e o Ministério da Educação e Cultura, programada para acontecer em Salvador entre os dias 9 e 12 de julho de 1973. Esta última contaria com as presenças de representantes daqueles órgãos, de Jean Gabus e Pierre Verger, os únicos citados nominalmente. O grupo de destinatários daquelas missivas foi mais restrito, incluindo Vivaldo da Costa Lima, Thales de Azevedo, Waldeloir Rego, Juana Elbein e Deoscóredes dos Santos (Mestre Didi)¹⁹¹.

Não foi a primeira vez que Guilherme Castro buscou apoio entre intelectuais, artistas e representantes do candomblé baiano para as ações do Centro. Alguns dos seus convidados já haviam tomado parte, por exemplo, da recepção à comitiva oficial do ministro nigeriano Anthony Enahoro, que veio à Bahia acompanhado por um representante do Itamaraty, Rubens Ricupero, para discutir a participação brasileira no II Festival de Artes Negras (FESTAC) em Lagos, Nigéria¹⁹². Entre as personalidades baianas que acolheram a comitiva em 30 de agosto de 1972, estavam: Thales de Azevedo, Waldeloir Rego, Olga de Alaketu, Jorge Amado, Calazans Neto e Emanuel Araújo. Este artista plástico também recebeu das mãos da autoridade

¹⁹⁰ Ofício Circular 142/73, CEAO. Correspondências Emitidas Nacionais 1973. Também estavam entre os destinatários: Antonio Albérico Santana, Eduardo Mangabeira, Manuel da Natividade (Neiva Branco), Francisco de Assis Sacramento e Didier Souza Costa.

¹⁹¹ Cartas de Guilherme de Souza Castro para Vivaldo da Costa Lima (19/06/73), Thales de Azevedo (20/06/73), Juanita e Didi (20/06/73). Arquivo CEAO. Correspondências Emitidas Nacionais 1973. Cx. COR 15.

¹⁹² Rubens Ricupero foi Chefe da Divisão de Difusão Cultural (DDC) do Departamento Cultural do Itamaraty entre 1971 até maio de 1974.

brasileira, naquele mesmo dia, uma medalha de ouro por sua participação na Bienal de Florença¹⁹³.

Voltando ao museu afro-brasileiro, a reunião oficial para planejar sua instalação aconteceu provavelmente no dia 10 de julho de 1973 com a presença dos embaixadores Wladimir do Amaral Murtinho, Fernando Simas Magalhães e Rubens Ricupero, representando o Itamaraty; Aloísio Magalhães como diretor da Fundação Pró-Memória, Jean Gabus como consultor em museologia da UNESCO, os artistas e intelectuais baianos: Emanuel Araújo, Waldeloir Rego, Vivaldo da Costa Lima, Clarival do Prado Valladares, Sílvio Robatto e George Alakija. E por último, Pierre Verger como principal colaborador do Itamaraty na Bahia¹⁹⁴. A imprensa local noticiou o evento por mais de uma vez, mas não é possível afirmar se contou com a presença dos outros convidados do diretor do CEAO, ou se o encontro preparatório ocorreu efetivamente. O jornal *A Tarde* registrou, porém, um clima de tensão e disputa que surgia no momento, desferindo algumas “alfinetadas” contra os envolvidos na iniciativa: “muitos são os candidatos ao cargo de diretor e poucos os que têm condições de exercê-lo¹⁹⁵”.

Se a matéria do *A Tarde* indicava a existência de muitos concorrentes para assumir a direção do novo empreendimento, não parece que este posto estivesse efetivamente em jogo, segundo a documentação oficial. Como diretor do Centro de Estudos Afro-Orientais, Guilherme Castro assumiria automaticamente a gestão do museu. Mas o jornalista foi perspicaz em captar ao menos certa animosidade entre os envolvidos. Não faltaram interessados em fazer parte deste projeto e da organização do FESTAC. Quase três anos após a reunião de julho, o escultor Carybé, também um dos interessados, escreveu que Clarival Valladares estava “a todo vapor trabalhando para o festival,” e tinha a impressão de que havia “ajeitado as coisas” para ser o seu “único e supremo organizador¹⁹⁶”.

Guilherme de Souza Castro buscou a colaboração de pessoas que julgava capaz de assessorá-lo especificamente na criação do museu afro, mas também em outras atividades do

¹⁹³ *Ministro nigeriano vê intelectuais e fala sobre festival*. Jornal *A Tarde*, 31/08/1972. *Baianos ficaram sabendo como será o Festival de Artes Negras*. Jornal *Tribuna da Bahia*, 31/08/1972. (classificado como 31/08/71). Hemeroteca CEAO.

¹⁹⁴ Informações do diplomata Rubens Ricupero obtidas através de correio eletrônico em 05/01/2012. Para ele, a reunião teria ocorrido no verão de 72 para 73, ou no final de 1973. Dávila (2011) também menciona o papel de Verger como um intermediário para o MRE e para diplomatas que viajavam à África nos anos 60. (p.74).

¹⁹⁵ Marcelo Cunha (1999) consultou três matérias publicadas nos dias 10, 13 e 16/07/73, respectivamente pelo Jornal *A Tarde* e *Tribuna da Bahia* (as duas últimas). A matéria do *A Tarde* foi intitulada *Disputa pela direção do Museu Afro-Brasileiro*. (p.72).

¹⁹⁶ Carta de Carybé para Pierre Verger em 23/04/1976. FPV. Arquivos pessoais. Pasta 7.

Centro, que se encontrava em uma má situação após a reforma universitária de 1968.¹⁹⁷ Pierre Verger foi um dos candidatos que ele considerou apto a colaborar em ambos os casos. Em um ofício enviado ao embaixador Wladimir Murtinho em 3 de janeiro de 1973, o diretor informou que o etnólogo acabara de fazer-lhe uma visita, mostrando-se “assaz interessado” em participar das ações do Centro de Estudos de maneira geral. Recomendou uma bolsa para o pesquisador a ser financiada pelo Ministério, justificando que o CEAO “muito se beneficiaria do conhecimento, experiência e ligações do Senhor Pierre Verger,” no momento em que o órgão estava empenhado em “revitalizar as suas atividades nos campos da pesquisa de assuntos afro-brasileiros e do intercâmbio cultural com a África¹⁹⁸”. O diplomata Rubens Ricupero concordava com Souza Castro em relação à indicação de Verger: “Realmente, não poderíamos pensar em ninguém melhor do que ele em matéria de conhecimento, prestígio na África e Europa e capacidade de se dedicar seriamente à tarefa¹⁹⁹”.

O *Fatumbi* já havia manifestado diretamente ao Itamaraty e ao CEAO o seu interesse em integrar a iniciativa. Em 10 de dezembro de 1972, ele redigiu da França duas cartas com trechos semelhantes sobre o assunto. Uma para Wladimir Murtinho em Brasília, e outra para Waldir Freitas na Bahia, o diretor do Centro na época. Para introduzir o tema, ele se referiu a um encontro que teve com Jean Gabus, quando soube da existência de planos de constituição do Museu Afro-Brasileiro, que mencionavam o seu nome e o do Museu Histórico de Uidá. Acrescentou ainda que aqueles projetos lhe pareciam “do mais alto interesse”, sendo “desejável que a coisa se realize logo²⁰⁰”. É provável que também tenha tomado conhecimento da proposta através de diplomatas, que integraram a comitiva do Ministro Mário Gibson Barboza, em sua visita oficial a nove países da África Ocidental, incluindo o antigo Daomé, entre outubro e novembro daquele mesmo ano²⁰¹. Foi Rubens Ricupero, um dos organizadores des-

¹⁹⁷ O antecessor de Souza Castro no cargo mencionou diversos problemas que afetou o Centro após a Reforma, a exemplo da dispersão do seu quadro de especialistas, e sugere discutir a situação nos Órgãos Superiores da Universidade. Ofício 102/72 de Waldir Freitas de Oliveira para Lafayette Pondé, em 16/05/1972. Arquivo CEAO. Correspondências Emitidas UFBA. Cx. COR 14.

¹⁹⁸ Ofício 1/73 de Guilherme Castro para Wladimir Murtinho, Secretário Geral Adjunto para Assuntos de África e Oriente Próximo, do Ministério das Relações Exteriores, em 03/01/1973. Arquivo CEAO. Correspondências Emitidas Nacionais 1973. Cx. COR 15.

¹⁹⁹ Carta de Rubens Ricupero para Guilherme Castro em 09/01/1975. Arquivo CEAO. Correspondências Recebidas Internacionais 1975. Cx. COR 17.

²⁰⁰ Carta de Pierre Verger para Wladimir Murtinho em 10/12/1972. Carta de Pierre Verger para Waldir de Oliveira Freitas, diretor do CEAO, em 10/12/1972. FVP. Arquivos pessoais. Pasta 7.

²⁰¹ No informativo FPV nº1, já citado, Pierre Verger relata que o Ministro esteve no Museu de Ouidah, tendo idealizado junto com membros de sua comitiva, a criação de um afro-brasileiro no Brasil. O próprio Barboza (1992) cita o Museu Afro-Brasileiro como uma de suas realizações, acontecida “no apagar das luzes de sua

ta viagem e membro daquela comissão oficial, quem orientou Pierre Verger a entrar em contato com o Centro de Estudos da UFBA, conforme ele mesmo reconhece em uma de suas cartas:

Seguindo os conselhos dados por Rubens Ricupero no meu retorno ao Brasil há dois meses, em relação ao futuro Museu Afro-Brasileiro, eu me coloquei em contato com o Centro de Estudos Afro-Orientais e fui me apresentar ao Reitor da Universidade da Bahia. Eu fui recebido muito amigavelmente e ele me convidou para participar da organização do futuro museu, de uma forma e em condições ainda a definir. Eu acredito que senti nesta acolhida favorável uma influência definitiva do Itamaraty da qual eu gostaria de lhe agradecer²⁰².

A escolha de Verger dentre tantos interessados na criação do museu em Salvador, portanto, não dependeu somente de Souza Castro. Mas a persistência dele foi fundamental para o ingresso formal do candidato no empreendimento. A alternativa encontrada pelo gestor não foi a bolsa sugerida ao Itamaraty, mas um contrato diretamente com a Universidade Federal da Bahia. Em um ofício expedido em 15 de outubro de 1974, o diretor do CEAO fez uma exposição de motivos ao reitor Lafayette Pondé para contratar o etnólogo. Os dirigentes já haviam discutido pessoalmente a questão em diferentes oportunidades, conforme pontua o autor da correspondência oficial. O texto é rico em detalhes quanto às qualidades atribuídas ao pretendente:

Como de conhecimento de Vossa Excelência (...), é do mais alto interesse desta Universidade contar com a colaboração do Doutor Pierre Verger nos trabalhos de assessoramento das medidas para implantação do Museu Afro-Brasileiro (...). O Doutor Verger, nome internacionalmente reconhecido pela categoria dos seus trabalhos sobre as culturas africanas do Golfo da Guiné e suas manifestações aculturadas além-mar, particularmente na Bahia (incluindo-se aí os aspectos culturais brasileiros transplantados para aquela área africana pelos ex-escravos do Brasil que voltaram à África nos fins do século passado), trabalhos feitos ao longo de trinta anos de paciente e sistemática investigação histórico-etnológica, não só poderá trazer a esta Universidade uma contribuição mais ampla do que aquela que ora lhe é proposta – o que, aliás, tem feito com este Centro de Estudos, que inclusive já lhe publicou alguns trabalhos – como terá o prazer, segundo me asseverou em emprestar ao CEAO, com o prestígio do seu nome, a cooperação necessária à

chefia na pasta". (p.309). E Rubens Ricupero, no e-mail já mencionado, informa que deu continuidade à idealização através da escrita de um memorando de sua autoria, que foi submetido ao Ministro.

²⁰² Carta de Pierre Verger para Fernando Simas Magalhães, Chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, em 22/06/1974. FPV. Arquivos pessoais. Pasta1B 299.

implementação de medidas que visam o desenvolvimento do Programa de Cooperação Cultural com os Países Africanos e de Desenvolvimento de Estudos Afro-Brasileiros, do qual é o Centro de Estudos Afro-Orientais o executor. (Grifos do Autor)²⁰³

Guilherme Castro considerou relevante ressaltar o trabalho de longa data do pesquisador no campo das relações Brasil-África, fazendo também uma alusão à obra *Fluxo e Refluxo*, até então publicada somente na França (1968), e ao título de doutor que havia recebido recentemente como resultado daquela pesquisa (1966). O diretor também revelou suas expectativas quanto à colaboração do etnólogo no museu, como a programação das suas seções, a definição dos espaços destinados ao acervo e o “trabalho altamente especializado, de escolha das peças que deverão constituí-lo”. Estas, aliás, não eram meras expectativas, porque segundo o diretor, Pierre Verger já estava desempenhando aquelas atividades gratuitamente, a título de cooperação com o CEAO. Destacou por mais de uma vez a importância de alguém com o seu nome nos quadros da UFBA, e sugeriu finalmente a sua contratação como Professor Adjunto em regime de 40 horas semanais.

O posto desejado por Verger e acertado previamente com a Universidade era o de Assessor do Museu Afro-Brasileiro²⁰⁴. A recomendação de Souza Casto ao Reitor em enquadrar o colaborador no corpo docente em nível adjunto foi justificada pelo primeiro, com base na remuneração correspondente ao “caráter altamente especializado do seu trabalho”. Mas a solicitação não pôde ser atendida, devido a impedimentos legais não especificados. Em 3 de dezembro de 1974, o diretor encaminhou então outro pleito à Lafayette Pondé sugerindo ajustes na contratação. Esta deveria ser como prestação de serviços técnicos especializados com retribuição equivalente à proposta anterior, conforme orientava a Procuradoria Jurídica da instituição²⁰⁵. A documentação consultada no arquivo do CEAO, do MAFRO e da FPV indica que o contrato não foi assinado exatamente com as características descritas, por conta de dificult-

²⁰³ Ofício 363/74 de Guilherme Castro para Lafayette de Azevedo Pondé, reitor da UFBA, em 15/10/1974. Arquivo CEAO. Correspondências Emitidas UFBA 1974. Cx. COR 16. Há outra cópia também na FPV, arquivos pessoais, Pasta 7.

²⁰⁴ Carta de Pierre Verger para Rubens Ricupero de 07/09/1974. Carta de Rubens Ricupero para Pierre Verger de 07/11/74. FPV, arquivos pessoais, Pasta 1B 299. Contrato de Locação de Serviços entre a UFBA, representada pelo reitor Lafayette Pondé, e Pierre Edouard Leopold Verger, etnólogo. A vigência prevista neste documento seria entre 01/02/1975 a 01/10/1975. Mas os campos destinados às assinaturas e suas respectivas datas não foram preenchidos, nem pelo contratante e nem pelo contratado. Arquivo MAFRO.

²⁰⁵ Ofício 412/74 de Guilherme Castro a Lafayette Pondé, em 03/12/74. Ofício 75/75 de Guilherme Castro a Eduardo de Freitas Filho, Chefe da Assessoria de Planejamento/UFBA, em 21/02/75. Arquivo CEAO. Correspondências Emitidas UFBA 1974 e 1975. Cxs. COR 16 e 17. Carta de Pierre Verger para Rubens Ricupero de 11/12/74. FPV, arquivos pessoais, Pasta 1B 299.

dades quanto à alocação e liberação de recursos orçamentários. A contratação foi como Professor Visitante em regime de 40 horas semanais, com vigência provável entre fevereiro ou março de 1975 a 1º de fevereiro de 1976²⁰⁶.

Guilherme de Souza Castro e Rubens Ricupero compartilharam uma crença positiva em relação ao trabalho de Verger em favor do MAFRO. Abordaram o assunto dentre diversos outros temas em algumas cartas pessoais que trocaram no ano de 1975.²⁰⁷ O etnólogo inspirava-lhes confiança para realizar a tarefa devido ao seu conhecimento, experiência, dedicação, prestígio, e também pelos seus contatos no Brasil e no exterior. Por sinal, ele mesmo soube utilizar com eficiência este capital simbólico que dispunha, ao procurar diretamente os principais responsáveis pela iniciativa, manifestar seu interesse em participar, mencionar suas experiências museológicas anteriores e citar o nome de pessoas chaves que conhecia naquele meio. Este comportamento deve ter gerado algum conflito com o diretor do CEAO, conforme se pode perceber no seguinte trecho de uma correspondência destinada ao diplomata:

Na segunda metade deste mês estaremos recebendo a equipe do Instituto de Estudos Africanos da Universidade de Ifé. Já nos preparamos para isso. Como você poderá ver, eles pedem o máximo... (...). Mas, vá lá. Afinal, estão assessorados por dois "experts" nessas coisas - um pernambucano de São Paulo e um baiano de Paris. Este, aliás, como bom francês, bem sabe "de que lado do pão está a manteiga", como se diz na França, e faz o jogo conforme suas conveniências e segundo o lema: "Ao vencedor, as batatas!"²⁰⁸.

Esta breve passagem foi destacada de um ofício de quatro páginas, redigido de um modo tão íntimo e informal, que mais se assemelha a uma carta pessoal. Souza Castro se deparava com dificuldades constantes para tocar o projeto do museu adiante, entre tantas outras atribuições provenientes do Programa Cultural Brasil-África. Por isto, o tom de desabafo. Ricupero tornou-se um amigo para o qual escrevia regularmente e pedia conselhos. Este último em sua resposta pediu mais explicações ao diretor sobre a sua "alusão um tanto crítica ao *baiano de Paris*". Demonstrou preocupação, perguntando-lhe se teria acontecido algo de negativo, e por último, afirmou que tinha "muita fé no conhecimento e nos contatos do Verger para nos

²⁰⁶ Ofício 75/75 de 21/02/75. Ofício 255/75 de Guilherme Castro para Augusto da Silveira Mascarenhas, reitor em exercício da UFBA, em 13/08/1975. Arquivo CEAO. Correspondências Emitidas UFBA 1975. Cx. COR 17. Ofício 55/76 de Margarida Maria Assis de Andrade, Chefe da Seção de Classificação e Retribuição de Cargos e Empregos da UFBA, para Guilherme Castro em 12/01/1976. FPV, arquivos pessoais, Pasta 7.

²⁰⁷ Ricupero era um dos conselheiros do Programa de Cooperação Cultural Brasil-África, apesar de ter se afastado da chefia da DDC em 1974.

²⁰⁸ Ofício 210/75 de Guilherme Castro para Rubens Ricupero, com data de 04/07 e 07/07/1975. Arquivo CEAO. Correspondências Emitidas Internacionais 1975. Cx. COR 17.

ajudar nesta fase mais difícil da constituição das coleções²⁰⁹”. Se houve uma resposta de Guilherme de Souza Castro às questões feitas pelo amigo diplomata, esta não se encontra reunida entre as demais localizadas no arquivo do CEAO. Deste modo, não é possível conhecer mais detalhes sobre este episódio.

Resta então concluir que a contratação de Pierre Verger pela UFBA como o principal colaborador do Museu Afro-Brasileiro nos anos 70, resultou dos esforços empreendidos pelo diretor do Centro de Estudos Afro-Orientais, da indicação de pessoas ligadas ao Itamaraty, e ainda da sua própria capacidade de influenciar os responsáveis pela iniciativa com o seu currículo mais do que adequado à situação. A habilidade do pesquisador em estabelecer e cultivar contatos pessoais e profissionais, utilizando-os em seu próprio benefício, quando necessário, foi um aspecto considerado positivo porque produzia os resultados que se esperava dele, mas também negativo causando um ou outro incômodo, sendo por vezes interpretado como oportunismo.

4.2 A REDE DE COLABORADORES

Como um dos principais responsáveis pela constituição do Museu Afro-Brasileiro em Salvador, Pierre Verger buscou atrair o interesse de diversas personalidades e instituições, e obter a colaboração necessária para o projeto, tal como fazia Guilherme de Souza Castro. O diretor do Centro de Estudos Afro-Orientais se comunicava oficialmente com o reitor da UFBA, com diplomatas ligados ao Departamento Cultural do Itamaraty e com dirigentes de outros centros universitários, museus e organizações diversas. Já o etnólogo franco-baiano tratava da aquisição do acervo inicial do futuro MAFRO, de suas coleções e do seu projeto expositivo, de maneira formal ou informal, por meio de encontros presenciais e trocas epistolares.

Pierre Verger dispunha de uma ampla rede de contatos pessoais e profissionais no Brasil e no exterior. Estes contatos foram estabelecidos em diferentes circunstâncias e cultivados ao longo da sua vida, pessoalmente ou à distância. Ele conhecia intelectuais atuantes em institui-

²⁰⁹ Carta de Rubens Ricupero para Guilherme Castro de 29/07/75. Arquivo CEAO. Correspondências Recebidas Internacionais 1975. Cx. COR 17

ções acadêmicas, em órgãos públicos e entidades civis responsáveis pela implementação de políticas e ações culturais, e em organismos internacionais, como a UNESCO. Relacionava-se com artistas populares e eruditos cujos temas de inspiração eram os cultos a divindades africanas. E ainda fazia parte de um círculo de relações composto por colecionadores de arte africana e afro-brasileira, incluindo alguns dos seus amigos mais próximos na Bahia, sendo ele mesmo um colecionador, que muito contribuiu para ampliar algumas dessas coleções particulares²¹⁰.

Muitos dos indivíduos, que se envolveram na iniciativa durante os anos 70, faziam parte da rede de relações sociais, afetivas e profissionais do *Fatumbi*. Alguns ele já conhecia anteriormente aos planos de constituição do próprio museu, outros somente no decorrer de sua criação. Por meio da mobilização destes contatos pessoais e profissionais, ele pôde contar com uma rede de colaboradores, que era bastante fluída, cuja ação variava conforme as circunstâncias e necessidades, e, na maioria das vezes, em função de tarefas muito específicas. Guilherme Castro tinha acesso a uma parte dela, especialmente no âmbito do Ministério das Relações Exteriores, mas ela só era completamente visível para o próprio Verger. Ele conhecia a todos, mas nem todos se conheciam ou se comunicavam diretamente. Alguns se conheceram através dele. Outros contribuíram com o Museu Afro-Brasileiro graças aos vínculos afetivos, favores pessoais e outros tipos de sociabilidades mantidos com o etnólogo. Isto não significa que ele tivesse exclusividade em todos os contatos realizados ou que fosse o único elo entre os colaboradores. É possível afirmar, entretanto, que Pierre Verger ocupou uma posição central naquela teia, especialmente no que diz respeito à aquisição de peças para o acervo.

A rede de colaboradores do MAFRO, ligada a Pierre Verger, era composta em sua maioria por homens, africanistas, intelectuais, artistas, diplomatas e embaixadores. Seu trânsito foi internacional, basicamente entre o Brasil (Bahia, São Paulo e Brasília) e três países da África Ocidental (Nigéria, Benim e Costa do Marfim), passando ocasionalmente pelos Estados Unidos. A colaboração de cada um foi mais informal do que formal, e se deu em maior grau no planejamento inicial e na formação de boa parte da coleção africana do museu. Os contatos realizados nem sempre resultaram em ganhos objetivos para a instituição, no sentido de ampliar o seu acervo. A cooperação também pode ser vista no compartilhamento de concepções, ideias e informações. Muitos planos não chegaram a ser concretizados. Mesmo as-

²¹⁰ Foi o caso de Carybé, para quem encomendou peças na África, algumas a pedido dele e outras como presente. E o amigo também foi portador de presentes entregues a terceiros. Cartas de Pierre Verger para Carybé em 12/10/1970 e 05/11/1970. FPV, arquivos pessoais, Pasta 7.

sim, estes primeiros esforços geraram frutos possibilitando a inauguração e o funcionamento posterior da instituição, de maneira distinta do que havia sido imaginada nos anos 70, e tiveram alguma continuidade, apesar de suas dificuldades e limitações, graças ao fato de terem sido uma realização em cadeia, ou, uma ação em rede.

Apresentarei os colaboradores do Museu que faziam parte da rede de relações do *Fatumbi*, divididos em quatro grupos de atuação diferentes. Refiro-me aqui a indivíduos que prestaram de fato algum tipo de contribuição, e outros que chegaram a receber determinadas solicitações. Considero os primeiros como “colaboradores efetivos” e os segundos como “colaboradores prováveis” porque nem sempre foi possível acompanhar suas respostas às demandas realizadas. Procurarei demonstrar nesta seção alguns dos contatos feitos anteriormente ao projeto, no caso daqueles que já se conheciam, e também os realizados durante a empreitada, mas que se referem a outros tipos de sociabilidades, a fim de verificar indícios de proximidade ou distância entre os envolvidos. Utilizei correspondências trocadas entre Pierre Verger e os demais colaboradores como fonte privilegiada e testemunho de parte de uma rede cujo funcionamento antecedeu à criação oficial do MAFRO e permaneceu durante este acontecimento. Também fiz uso ocasional de ofícios e cartas mantidas entre os diretores do CEAO, Guilherme Castro e Waldir Freitas, e aqueles mesmos indivíduos, tendo em vista somente a existência de algum parâmetro para identificar a posição ocupada por Verger naquela teia. Os documentos consultados compõem o arquivo pessoal do etnólogo e o arquivo institucional do Centro de Estudos Afro-Orientais.

O primeiro grupo de colaboradores é formado por diplomatas brasileiros que ocuparam cargos no Ministério das Relações Exteriores em diferentes períodos, entre os governos Médici e Geisel. São eles: Fernando Simas Magalhães, Francisco de Assis Grieco, Luiz Carlos Thedim, Romeu Zero, Wladimir Murtinho e Rubens Ricupero. Este último foi um dos idealizadores do Museu no âmbito do Itamaraty, enquanto esteve na chefia da Divisão de Difusão Cultural, que fazia parte da estrutura do Departamento Cultural daquele órgão.

Pierre Verger e essas autoridades trocaram pouco mais de vinte correspondências entre 1972 e 1975, que foram mantidas na FPV. O etnólogo enviou mais missivas do que recebeu, abordando diversos assuntos profissionais de seu interesse²¹¹. Escreveu seus textos de modo mais informal do que formal, sugerindo certa proximidade em alguns momentos. Por outro

²¹¹ Localizei 24 correspondências trocadas com estes missivistas entre 1972-1976. FPV, arquivos pessoais, Pastas 1B 299 e 10. Os outros assuntos retratados, além do Museu eram: o FESTAC, a tradução do livro *Flux et Reflux* e o filme “Brasileiros da África”.

lado, as autoridades expediram mais telegramas do que cartas, geralmente atendendo a solicitações pontuais²¹². O conteúdo era mais sucinto e o tratamento distanciado. Já os diretores do CEAO trocaram mais de cinquenta correspondências com aqueles indivíduos entre 1972 a 1976, que foram arquivadas na instituição. O número de ofícios expedidos também foi maior do que os recebidos. Os assuntos mais retratados eram as atividades do Programa de Cooperação Cultural Brasil-África. Os textos tinham caráter oficial, portanto o tratamento era mais distanciado de ambas as partes²¹³. Quando o assunto foi o Museu Afro-Brasileiro, Verger encaminhou cartas tratando de reuniões agendadas ou realizadas em Brasília para definir alternativas para a aquisição do acervo²¹⁴. Já Guilherme Castro emitiu ofícios prestando contas sobre a situação do empreendimento, sugerindo alternativas para dinamizá-lo, e ratificando acertos feitos pessoalmente pelo etnólogo²¹⁵. Este último costumava se dirigir diretamente às autoridades, com as quais parecia ter uma proximidade maior do que o diretor do CEAO.

De modo geral, as relações entre todos os missivistas desse grupo se destacam pela formalidade no tratamento, e no encaminhamento das demandas. Não foram encontradas correspondências abordando assuntos pessoais, nem antes ou durante o projeto. A exceção foi Rubens Ricupero, que trocou cartas pessoais com Verger e Castro enquanto servia na embaixada brasileira em Washington. Mesmo afastado, o diplomata aconselhou os dois quanto às solicitações encaminhadas ao Departamento Cultural, algumas de interesse profissional do primeiro, como a publicação de *Flux et Reflux*, e outras relacionadas às atividades do Centro, que interessavam diretamente ao segundo. Ele recebeu em troca alguns préstimos concedidos por estes amigos da Bahia, em atendimento aos pedidos que lhes dirigiu. Do *Fatumbi* obteve indicação e permissão para utilizar e divulgar produções de sua autoria nos Estados Unidos²¹⁶. Do diretor do CEAO, o embaixador conseguiu informações sobre uma instituição sediada em

²¹² Verger se referia a algumas destas autoridades como *Caro amigo* ou *Exmo. Sr. Ministro*. E as autoridades se referiam a ele apenas como *Pierre Verger*. As solicitações atendidas são convites para reuniões e emissão de passagens aéreas.

²¹³ Localizei 55 ofícios trocados entre o CEAO e aqueles correspondentes naquele período. CEAO, Cxs. COR 14, 15, 16, 17 e 18. Os diretores do CEAO se referiam às autoridades como *Senhor Ministro* ou *Senhor Embaixador*. E as autoridades se referiam a eles como *Prezado Senhor*.

²¹⁴ Cartas de Pierre Verger para Romeu Zero e Luiz Carlos Thedim em 03/09/1974. FPV, arquivos pessoais, 1B 299.

²¹⁵ Ofícios nº 13/75 e nº 69/75 de Guilherme Castro para Francisco Grieco, respectivamente em 07/01/1975 e 17/02/1975. CEAO. Correspondências. Cx. COR 17.

²¹⁶ “Gostaria muito se fosse possível obter uma cópia do filme “*Brésiliens d’Afrique e Africains du Brésil*” para projetar aqui nos Estados Unidos. Tenho a certeza de que o interesse que o filme despertaria aqui seria enorme (...).” Carta de Rubens Ricupero para Pierre Verger em 28/07/1975. FPV, Pasta 1B 299. “Sobre o filme eu tenho enfim a informação. O senhor poderá sem dúvida procurar uma cópia (...) escrevendo à Mr. Roland N’Guyen, Serviço Comercial, Instituto Nacional do Audiovisual (...)”. Carta de Pierre Verger a Rubens Ricupero em 17/08/1975. Original em francês. FPV, Pasta 1B 299.

Salvador que oferecia cursos para estudantes norte-americanos, antes de decidir se oferecia ou não o apoio da embaixada. E contou com o auxílio de Guilherme Castro na indicação de um orientador na UFBA para o filho de um professor brasileiro da *Vanderbilt University*, interessado em estudar na capital baiana²¹⁷.

No que diz respeito ao Museu Afro-Brasileiro, Rubens Ricupero opinou sobre o andamento do projeto e sobre as atividades realizadas tanto por Pierre Verger quanto por Guilherme Castro. Leu relatórios e planos que recebeu de cada um deles, sugerindo alterações²¹⁸. E fez contato nos Estados Unidos com personalidades que pudessem ajudá-los a dinamizar o empreendimento, como foi o caso de Frederick Lamp, do *Museum of African Art*, localizado em Washington, e de Robert Ferris Thompson, da Universidade de Yale²¹⁹. O diplomata desempenhou um papel importante para os dois amigos e correspondentes, que eram também os principais encarregados pela iniciativa. Agiu como um motivador diante das dificuldades enfrentadas por eles, e buscou influenciar pessoalmente os responsáveis no Itamaraty para continuar apoiando o empreendimento²²⁰. Seus esforços em favor do MAFRO corresponderam ao seu desejo pessoal em ver concretizado um projeto que ajudou a idealizar, e também ao seu interesse pela promoção do intercâmbio cultural Brasil-África, do qual se encontrava distanciado oficialmente²²¹.

²¹⁷ O nome do professor era Earl Thomas e o do seu filho era Bruce Thomas. O orientador indicado foi Hélio Simões, diretor do Instituto de Letras da UFBA. Cartas de Rubens Ricupero para Guilherme Castro em 17/03, 17/06, 29/07 e 23/10/1975. Ofício nº 210/75 de Guilherme Castro para Rubens Ricupero em 04/07/1975. CEAO. Cx. COR 17.

²¹⁸ *“Gostei muito da minuta do convênio: claro, objetivo, específico, não deixando nada indeterminado ou impreciso. Sem que se possa ver nisso qualquer restrição ou objeção, acredito que a contribuição do Itamaraty poderia talvez ser um pouco mais marcada (...)”*. Carta de Rubens Ricupero para Guilherme Castro para Rubens Ricupero em 23/10/1975. CEAO. Cx. COR 17. *“(...) Estimulou-me ver o quanto sua atividade e conhecimento conseguiram já obter em matéria de possíveis incorporações ao acervo. Gostei também do plano esboçado para as sete salas.”* Carta de Rubens Ricupero para Pierre Verger em 07/11/1974. FPV. Pasta 1B 299.

²¹⁹ Carta de Rubens Ricupero para Guilherme Castro em 04/02/1975. CEAO. Cx. COR 17. Carta de Rubens Ricupero para Pierre Verger em 07/11/1974. FPV, Pasta 1B 299.

²²⁰ *“(...) Caro Guilherme, sei que nesse processo da formação do Museu, já tem havido algumas desilusões. De minha parte, estou procurando discretamente ver se consigo ativar o Itamaraty. De qualquer forma, estou tranquilo de saber que o projeto se encontra em mãos sólidas e perseverantes como as suas (...)”*. Carta de Rubens Ricupero para Guilherme Castro em 09/01/1975. CEAO. Cx. COR 17. *“Pelo muito que você realizou em pouco tempo e com recursos minguados, vejo o acerto e sabedoria de sua designação para ajudar a reunir o acervo do futuro museu”*. Carta de Rubens Ricupero para Pierre Verger em 28/07/1975. FPV. Pasta 1B 299.

²²¹ *“Tive muita alegria com a sua carta e agradeço a Você por me manter assim informado do andamento do projeto do Museu. Como Você bem sabe, apesar de não ter mais a responsabilidade da Divisão Cultural, em nenhum momento me desinteressei do Museu Afro-Brasileiro assim como dos outros assuntos vinculados às nossas relações culturais com a África e ao desvendamento de muitos aspectos ainda pouco conhecidos da cultura afro-brasileira”*. Carta de Rubens Ricupero para Guilherme Castro em 09/01/1975. CEAO. Cx. COR 17.

O segundo grupo de colaboradores é constituído por dirigentes ou representantes de outros museus e instituições ligadas à preservação do patrimônio cultural, tais como: Jean Gabus, da UNESCO, Ulpiano Bezerra de Meneses e Marianno Carneiro da Cunha, do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Clément da Cruz e Dohou Codjo Denis, que atuavam respectivamente no *Institut de Recherches Appliquées du Dahomey* (IRAD) e no *Musée de Ouidah*.

Entre o final dos anos 60 e meados dos anos 70, Pierre Verger fez algum tipo de parceria profissional com todos os indivíduos citados. Com Gabus, ele trabalhou na organização do Museu de Uidá até a sua inauguração em 1966²²². Assinou junto com Da Cruz um guia de suas exposições e salas em 1969. Assessorou Denis, diretor daquela instituição, de maneira regular nos anos 70²²³. E naquele mesmo período, colaborou com Carneiro da Cunha para a coleta de peças compradas em Salvador para o MAE-USP, do qual Meneses era o diretor²²⁴.

Estes profissionais se engajaram em atividades do Centro de Estudos Afro-Orientais e do Museu Afro-Brasileiro em diferentes momentos, tendo o próprio Verger como intermediário. Jean Gabus participou de uma das primeiras reuniões para discutir sua implantação em Salvador²²⁵. Entre 1972 e 1973, o então diretor do Centro, Waldir Freitas promoveu um intercâmbio de peças com Clément da Cruz, que atuava como chefe do Serviço Central de Museus do Daomé, ligado ao IRAD²²⁶. Ele também foi um dos guias e intérpretes na viagem que o etnólogo francês fez à África pelo Ministério das Relações Exteriores em 1975, a serviço do MAFRO²²⁷. Dohou Denis estagiou no CEAO entre 1975 e 1976, realizando atividades de pesquisa e trabalhando diretamente na identificação de peças africanas compradas para o Mu-

²²² Informativo FPV nº1, Ano I, Novembro de 1989.

²²³ VERGER et CRUZ (1969). Localizei 24 correspondências trocadas entre Pierre Verger e Dohou Denis na FPV. Pasta 1B 399.

²²⁴ Para mais detalhes sobre esta colaboração, ver o Capítulo 2 desta dissertação.

²²⁵ Cartas de Guilherme de Castro para Vivaldo da Costa Lima (19/06/73), Thales de Azevedo (20/06/73), Juanita e Didi (20/06/73). CEAO. Cx. COR 15. E-mail enviado por Rubens Ricupero à autora desta dissertação em 05/01/2012.

²²⁶ Os artefatos enviados pelo IRAD foram um *plateau d'Ifa*, um *coupe d'Ifa*, um machado do Vodun Hévioosso e uma máscara gueledé. E os objetos expedidos pelo CEAO foram três estátuas de santos católicos - Santana, São Roque e Nossa Senhora da Imaculada Conceição. Pierre Verger intermediou o contato inicial entre Cruz e Freitas. Este último esperava realizar também o intercâmbio de pesquisadores das duas instituições. Of. nº 5/72 de Waldir Freitas para Clément da Cruz em 20/01/1972. Ver também os ofícios nº 11/72 (26/01/1972), nº 264/72 (13/09/1972) e nº 2/73 (08/01/1973). CEAO. Cxs. COR 14 e 15.

²²⁷ Faturas de serviços prestados por Clément da Cruz em Porto Novo, Abomé e Cotonou datadas de 28/06/1975. Original em Francês. FPV, Pasta 1B 299.

seu Afro-Brasileiro. Ulpiano Meneses e Marianno Cunha contribuíram de maneira decisiva para que outros objetos adquiridos na Nigéria chegassem ao Brasil em 1976²²⁸.

Pierre Verger trocou correspondências com quase todos os colaboradores deste grupo, à exceção de Gabus e Da Cruz. Estes não estão entre os missivistas identificados no conjunto consultado por mim na FPV. Seus nomes estão registrados em cartas do *Fatumbi* com correspondentes diversos, dentre outros documentos, constando também referências a alguns encontros e contatos entre eles²²⁹. Foi possível perceber, entretanto, que já vinham estabelecendo algum tipo de relação profissional desde a criação do *Musée de Ouidah*, estendendo-se pelo menos até a constituição inicial do MAFRO.

Verger manteve uma relação de amizade duradoura com Marianno Carneiro da Cunha e Dohou Codjo Denis, se correspondendo regularmente com cada um deles entre 1969 a 1979, e de 1972 até 1988, respectivamente. Com o primeiro, ele trocou informações sobre textos e livros, comentou eventos realizados no MRE e no CEAO, programou encontros e viagens, e cooperou na aquisição de objetos de arte afro-brasileira²³⁰. Em relação ao segundo, Verger foi uma espécie de conselheiro ou orientador à distância. Denis era professor primário, arqueólogo de formação, e interessava-se pela área de museologia²³¹. Por solicitação dele, o amigo francês o apresentou a pessoas e instituições no Brasil, recomendou temas de pesquisa, forneceu instruções para obter uma bolsa de estudos pelo Itamaraty, intercedeu a seu favor junto a autoridades brasileiras e daomeanas, e colaborou também com o intercâmbio de peças e fotografias para o Museu de Uidá.

²²⁸ Carta de Dohou Denis para o MRE em 12/03/1985. FPV. Pasta 1B 399. Sobre a contribuição de Marianno e Ulpiano com o MAFRO.

²²⁹ Cartas de Pierre Verger para Waldir Freitas e Wladimir Murtinho em 10/12/1972. FPV. Pasta 1B 299. Cartas de Dohou Denis para Pierre Verger em 20/12/1972, 16/02, 25/02 e 11/03/1974. FPV. Pasta 1B 399.

²³⁰ Entre o material compartilhado por eles, estava um livro da autora Ruth Landes. Os dois também fizeram referências a reuniões realizadas em Brasília sobre o museu e outros assuntos, com a presença de Fernando Mourão, diretor do CEA/USP. E ainda trocaram informações breves sobre alguns eventos acadêmicos realizados pelo CEAO (cursos de iorubá) e na Universidade de Ifé. Cartas de Mariano Cunha para Pierre Verger, respectivamente de 20/10/1975, 19/08/1974 e 16/04/1975. Carta de Pierre Verger para Marianno Cunha em 14/10/1975. FPV. Pasta 1B 261-284.

²³¹ “*Eu sou professor primário e vou fazer um estágio como museógrafo em Jos (Nigéria) logo eu sou novo nesta área e preciso de orientadores (...) eu gostaria que o senhor fosse o meu Orientador no que concerne a minha formação profissional. Eu também fui convidado para dirigir o museu histórico de OUIDAH, vosso museu. A este respeito, o senhor poderia me ajudar no que concerne aos intercâmbios com o Brasil (museus ou altas personalidades). Vossos conselhos serão bem-vindos. De tempos em tempos, eu gostaria de ler, expor e resolver alguns problemas*”. Carta de Dohou Denis para Pierre Verger em 20/12/1972. Original em Francês. FPV. Pasta 1B 399. Ver também Of. nº 309/75, de 25/09/1975. CEAO. Cx. COR 17.

Dohou e Marianno também se corresponderam e se conheceram pessoalmente²³². O amigo francês foi o responsável pelo contato inicial entre eles, como parte de uma negociação para um intercâmbio de peças entre o museu paulista e o beninense, que resultou posteriormente na ida do próprio Denis a São Paulo entre 1975 e 1976, para realizar estágio no MAE-USP e outras atividades de pesquisa junto ao Centro de Estudos Africanos da mesma universidade, dirigido na época por Fernando Mourão²³³.

De acordo com a documentação consultada na FPV, Pierre Verger e Ulpiano Meneses trocaram somente quatro cartas, duas em fevereiro de 1971 e mais duas entre outubro e novembro de 1975. Não há indícios de contatos anteriores ou de alguma proximidade entre eles. As missivas referem-se a uma cooperação mútua nos museus ligados à Universidade de São Paulo e à Universidade Federal da Bahia, que aconteceram com o intermédio de Mariano Cunha nos dois casos²³⁴.

Entre os ofícios recebidos e emitidos por Guilherme Castro entre 1972 e 1976, somente Dohou Codjo Denis aparece como remetente ou destinatário. E o contato inicial entre eles também foi intermediado por Verger. O diretor do CEAO contribuiu muito para a vinda do diretor do *Musée de Ouidah* à Bahia, acolhendo-o como bolsista em sua instituição, providenciando hospedagem e recomendando-o a outros pesquisadores²³⁵. Nenhuma correspondência parece ter sido trocada entre Castro e os demais colaboradores desse grupo. Não há vestígios

²³² “Eu falei há três semanas com os professores Marianno Carneiro da Cunha e Ulpiano (...) que devem lhe escrever sobre o assunto”. Carta de Pierre Verger para Dohou Denis em 13/08/1973. “Eu acabei de escrever a Denis Dohou (...)”. Carta de Marianno Cunha para Pierre Verger em 26/09/1973. “Obrigado também por ter enviado a carta à Dohou. É sobretudo do lado do Daomé que é necessária a recomendação e eu penso que vossa carta será útil para ser escolhido entre os diversos candidatos às bolsa ofertadas pelo Brasil”. Carta de Pierre Verger para Marianno Cunha em 29/09/1973. “Eu recebi cartas do Brasil (de Souza Castro, Mourão, Marianno da Cunha) do Ministério das Relações Exteriores sobre minhas bolsas (...)”. Carta de Dohou Denis para Pierre Verger em 18/06/1974. Todos os originais em francês. FPV. Pastas 1B 261-284 e 1B 399.

²³³ “Você acha igualmente útil ver o Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo com o qual você está (em princípio) se relacionado para uma troca de peças”. Carta de Pierre Verger para Dohou Denis em 13/08/1973. “Quanto a nós, seria realmente interessante que Denis Dohou venha ao Brasil por causa de futuras trocas com o Museu de Ouidah.” Carta de Marianno Cunha para Pierre Verger em 26/09/1973. Originais em francês. Fernando Mourão teve um papel importante junto ao Itamaraty para obter a bolsa de Dohou Denis. Ver cartas de 26/09 e 29/09/1973, citadas anteriormente. FPV. Pastas 1B 261-284 e 1B 399.

²³⁴ Cartas de Pierre Verger para Ulpiano Meneses em 19/02/1971, 08/10 e 01/11/1975. Cartas de Ulpiano Meneses para Pierre Verger em 11/02/1971 e 16/10/1975. FPV. Pasta 1B 261-284.

²³⁵ Ofícios de Guilherme Castro para Rubens Brasil Soares (24/09/1975), Valentin Calderón (25/09/1975), Carlos Alberto Leite Barbosa (08/10/1975), Eurides Santana (09/10/1975) e Vivaldo da Costa Lima (23/10/1975). CEAO. Cx. 17.

de que tenham se encontrado pessoalmente, ao menos naquela época²³⁶. As exceções foram Dohou Denis e Jean Gabus, ambos apresentados por Pierre Verger.

O terceiro grupo é composto por artistas ou colecionadores de arte, que foram incluídos pelo próprio Verger entre possíveis colaboradores na doação, empréstimo, exposição ou mesmo para a confecção de peças para o museu. Entre aqueles que residiam no Brasil, a maior parte na Bahia, é possível citar: os escultores Carybé, Mário Cravo Júnior, Mestre Didi e Waldeloir Rego, os antropólogos Vivaldo da Costa Lima e Júlio Santana Braga, e ainda o escritor Antônio Olinto²³⁷. Entre aqueles que residiam em diversas localidades no antigo Daomé, estavam: os escultores Casimir Lanigba e Gabriel Adenkabi e os ferreiros Simon Akati e Ali Adamou, dentre outros artistas ou vendedores de tecidos, cerâmicas, artefatos de madeira e metal, inclusive Dominique Agbénonsi²³⁸.

Muitos desses intelectuais e artistas brasileiros já tinham envolvimento com as atividades do Ministério das Relações Exteriores desde os anos 60. Vivaldo da Costa Lima e Antônio Olinto, que era mineiro e residia no Rio de Janeiro, exerceram a função de adido cultural nas embaixadas brasileiras em Accra (Gana) e em Lagos (Nigéria), respectivamente. Costa Lima era um antigo colaborador do Centro de Estudos Afro-Orientais desde a sua fundação em 1959, inicialmente como um órgão da UFBA com ligações muito próximas ao Itamaraty. Foi o primeiro pesquisador enviado à África com a missão de divulgar a língua portuguesa e a cultura brasileira²³⁹. Ele foi seguido por outros professores do CEAO, inclusive Júlio Braga, que também realizaram intercâmbio em países africanos ao longo dos anos 60²⁴⁰. O escultor Didi, que colaborava com o Centro e era filho da então falecida ialorixá Senhora, antiga colaboradora daqueles pesquisadores, viajou para a Nigéria e para o Daomé em 1967, com uma bolsa de pesquisas concedida pela UNESCO²⁴¹.

²³⁶ Em um ofício enviado a Pierre Verger, Castro menciona que sua esposa Yêda conheceu o casal Carneiro da Cunha: "*Meus cumprimentos ao Dr. Carneiro da Cunha e esposa, que Yêda conheceu em Florianópolis no ano passado*". Of.nº 116/75, 08/04/75. FPV. Pasta 1B 299.

²³⁷ Relatório de Pierre Verger de 26/08/1974. Ele mesmo e Guilherme Castro também estavam listados como possíveis colaboradores. Of. nº 443/74 de Guilherme Castro para Francisco Grieco em 27/12/1974. FPV. Pasta 1B 299.

²³⁸ Todos os nomes estão listados no Anexo desta dissertação.

²³⁹ De acordo com Reis (2010), o antropólogo também serviu como adido cultural na embaixada brasileira em Gana (p.74).

²⁴⁰ Os outros foram Pedro Moacir Maia (1960-1961), Yêda Pessoa de Castro e seu marido Guilherme de Souza Castro (1962-1963). Ver Oliveira (1969), p.135-137.

²⁴¹ Segundo Oliveira (1969), a bolsa foi concedida ao CEAO pela UNESCO. O escultor visitou a "terra dos seus antepassados", acompanhado por sua esposa Juana Elbein dos Santos (p.136). Ela é também uma pesquisa-

Pierre Verger teve um papel importante neste fluxo de intelectuais na África Ocidental tanto no âmbito do CEAO quanto do MRE. Estabeleceu contatos com antigos escravos nascidos no Brasil conhecidos como “retornados”, e publicou os primeiros estudos no Brasil sobre as comunidades formadas por eles e seus descendentes. Acompanhou alguns daqueles pesquisadores nas visitas que fizeram a aqueles grupos, ou indicou-lhes seus nomes e endereços. Portanto, no momento da criação do Museu Afro-Brasileiro, alguns anos após a ida dos indivíduos citados ao continente africano, o *Fatumbi* esperava contar com o auxílio deles, pelo menos na realização de exposições temporárias com os objetos adquiridos por lá que integravam suas coleções particulares. E ele ainda acrescentou em sua lista de colaboradores do museu, outras personalidades do meio artístico baiano, que retratavam temas afro-brasileiros em suas obras, e faziam parte do círculo de relações sociais dele e dos demais pesquisadores do Centro de Estudos Afro-Orientais.

O etnólogo franco-baiano manteve contatos regulares ou se correspondeu com todos os colecionadores e escultores residentes no Brasil, que foram mencionados anteriormente. De acordo com o conjunto de correspondências consultado na FPV, Carybé e Vivaldo da Costa Lima estão entre os missivistas mais assíduos, e as suas respectivas trocas epistolares ocorreram entre 1952 a 1979, e de 1959 até 1991. Depois aparecem Antônio Olinto (1963 a 1987) e Waldeloir Rego (1959 até 1977) com um número menor de missivas. Júlio Braga e Mário Cravo são os correspondentes menos assíduos do grupo. O primeiro com três cartas, uma em 1978 e duas em 1980. E o segundo somente com duas, uma em 1959 e outra em 1988. Não localizei cartas de Verger com o Mestre Didi, mas há registros de encontros entre eles em Salvador e também fora do Brasil²⁴².

Diversos assuntos foram abordados nestas cartas pessoais, como algumas viagens e atividades de pesquisa realizadas por aqueles intelectuais, seus trabalhos e publicações em andamento, o convívio com amigos em comum na Bahia, dentre outros temas. Estas missivas, porém, não são elucidativas quanto à contribuição efetiva de cada um, em relação aos planos de Verger para o Museu Afro-Brasileiro. Já as correspondências oficiais trocadas entre Guilherme Castro e ele, e entre o diretor do CEAO e o Departamento Cultural do MRE, informam um pouco melhor sobre as solicitações feitas diretamente pelo etnólogo a alguns daque-

dora das religiões afro-brasileiras e autora do livro *Os nagô e a morte*, que resultou do seu doutoramento na Sorbonne em 1972.

²⁴² Carta de Carybé para Verger em 07/10/1972. Dentre outras cartas que mencionam encontros no Opô Afonjá, por exemplo. Cartas de Pierre Verger para Marianno Cunha que mencionam encomendas feitas a Didi para o MAE-USP. FPV. Pastas 7 e 1B 261-284.

les indivíduos, por meio de encontros e acertos pessoais ocorridos no ano de 1974. Esperava-se, por exemplo, que Mário Cravo e Carybé fizessem alguma doação ou empréstimo em depósito, como forma de garantir a aquisição imediata de peças para o MAFRO²⁴³. Ainda assim, a documentação consultada não permite verificar se estas e outras demandas feitas a particulares foram efetivamente atendidas naquela época. É possível que estas negociações tenham sofrido os impactos do litígio com a Faculdade de Medicina²⁴⁴. Ou ainda que tenham resultado em incorporações feitas posteriormente, nos anos 80, com ou sem o intermédio do pesquisador francês.

De qualquer modo, previa-se um uso restrito para as peças adquiridas por colecionadores. Estas deveriam ser destinadas a exposições temporárias, como exemplares de coleções particulares, sendo necessário ainda compor o acervo da exposição permanente da instituição²⁴⁵. Com este objetivo, Pierre Verger viajou à África em 1975 para encomendar objetos diretamente a indivíduos do seu círculo de relações sociais. Ele deve ter conhecido os escultores e ferreiros que residiam no antigo Daomé durante as longas temporadas que passou por lá, entre o final de 40 e início de 70, ou ainda, por ocasião da própria viagem. O *Fatumbi* se correspondeu com dois deles: Casimir Lanigba e Dominique Agbénonsi. O primeiro morava na vila de Daagbé, localizada em Saketé. Fazia esculturas em madeira e máscaras gueledês. E o segundo residia ou trabalhava no *Quartier Sadognon*, em Porto Novo. Vendia artefatos relacionados à representação de voduns, e possivelmente também os produzia.

O etnólogo já conhecia Lanigba antes de se engajar no projeto de criação do Museu. Em 17 de março de 1970, o escultor enviou-lhe uma carta comunicando a entrega de algumas máscaras encomendadas por Verger para um amigo dele chamado Sr. Barjeron. Também lhe pediu dinheiro emprestado para cuidar do seu filho, que estava gravemente doente, a ser reembolsado como ele preferisse, inclusive com uma nova remessa de máscaras²⁴⁶. Se houve uma resposta encaminhada diretamente para o missivista, esta não foi localizada na FPV. Em 28 de abril de 1970, foi a vez de Verger fazer um pedido ao Sr. Barjeron. Solicitou-lhe informações por intermédio de alguns conhecidos no IRAD sobre um banco que havia encomen-

²⁴³ Of. nº 443/74 de Guilherme Castro para Francisco Grieco. A origem e as características não foram especificadas. Não há informações na documentação consultada quanto ao atendimento desta demanda.

²⁴⁴ No ofício nº 172/76 enviado por Castro a Verger em 28 de junho de 1976, o diretor do CEAO menciona alguns problemas decorrentes deste litígio, ocasionando a falta de espaço adequado para acomodar os objetos. CEAO. Cx. COR 18.

²⁴⁵ Relatório de Pierre Verger de 26/08/1974.

²⁴⁶ Carta de Casimir Lanigba para Pierre Verger em 17/03/1970. FPV. Pasta 1B 399.

dado a Lanigba, para ser entregue ao amigo Carybé na Bahia. Esta encomenda era parte de um conjunto maior de dois bancos e quatro objetos não especificados que o próprio *Fatumbi* recebeu em Salvador, no mês de outubro daquele ano. E em novembro enviou de Paris uma máscara feita pelo escultor de Daagbé para o mesmo amigo²⁴⁷.

Dominique Agbénonsi escreveu duas cartas para Pierre Verger nos meses de agosto e outubro de 1975. E recebeu uma de volta em setembro daquele ano. Os dois também se encontraram anteriormente em Porto Novo, uma vez no mês de junho e provavelmente em outubro, entre uma correspondência e outra. O assunto predominante das missivas relaciona-se às dúvidas de Agbénonsi quanto à escolha de uma carreira profissional. O pesquisador francês era para ele uma espécie de conselheiro, que julgava mais capaz de orientá-lo do que os seus próprios pais. Assim como um comprador dos objetos que tinha disponível²⁴⁸.

Os contatos realizados entre Verger e os dois missivistas ocorreram mediante prestações de serviço, sendo motivados por interesses comerciais. O artista de Daagbé, por exemplo, foi um importante fornecedor de esculturas e máscaras para ele e amigos próximos. De acordo com as cartas citadas, a relação do *Fatumbi* com Lanigba e Agbénonsi era também de amizade e de confiança recíproca. Estes documentos, porém, revelam mais sobre as ligações pessoais e profissionais do etnólogo com os fornecedores do que sobre as encomendas para o Museu Afro-Brasileiro²⁴⁹. Por outro lado, não há registros de contatos entre Guilherme Castro e aqueles colaboradores, sendo estes feitos exclusivamente pelo francês.

Os indivíduos que auxiliaram Pierre Verger na compra, transporte e liberação das peças adquiridas para o MAFRO da África para o Brasil, e que não se enquadram nas áreas de atuação dos demais colaboradores, foram incluídos no quarto e último grupo. Eles são os seguintes: François Paraíso, da *Société Ivoirienne de Transports Maritimes* (SITRAM),

²⁴⁷ Os conhecidos no IRAD eram Clément da Cruz e Guilhaume da Silva. Carta de Pierre Verger para M^o. Barje-ron em 28/04/1970. FPV. Pasta 1B 399. Cartas de Pierre Verger para Carybé em 12/10/1970 e 05/11/1970. FPV Pasta 7.

²⁴⁸ “*Eu atualmente tenho comigo muitas coisas como os colares de fetiches, a representação em tapetes, a manifestação da cerimônia do fetiche trovão*”. Agbénonsi desejava cursar uma escola profissionalizante, mas tinha dúvidas entre o campo artístico ou o técnico-industrial. Queixava-se da falta de apoio dos seus pais, que julgava ignorantes para orientá-lo. Cartas de Dominique Agbénonsi para Pierre Verger em 12/08/1975 e 30/10/1975. Originais em Francês. Pasta 1B 389.

²⁴⁹ Algumas destas encomendas serão retratadas no próximo tópico.

Sigmund Sievers, da embaixada brasileira na Costa do Marfim, e Lassissi Sanussi, da Universidade de Ibadan.

François Paraíso era um antigo conhecido do etnólogo e se correspondeu com ele por mais de vinte anos, apesar do pouco volume de cartas encontradas na FPV. Os dois se conheceram na Ilha de Gorée, no Senegal, em 1948, quando Verger obteve a sua primeira bolsa de estudos pelo IFAN²⁵⁰. Paraíso era então um jovem descendente dos “retornados brasileiros” que viviam no antigo Daomé. Seu avô era um dos libertos que havia deixado o Brasil no século XIX. E sua família também descendia do antigo reino de Oyó, na Nigéria²⁵¹.

As trocas epistolares entre o francês da Bahia e o brasileiro do Benim ocorreram de 1960 até 1986, totalizando apenas cinco correspondências²⁵². Todas as cartas e cartões encontrados na FPV foram escritos pelo segundo. São textos curtos nos quais ele menciona algum encontro ou viagem recente, agradece o recebimento de fotos e presentes para ele ou sua esposa, e cumprimenta o amigo pela passagem do seu aniversário de 80 anos.

Na ocasião da viagem realizada por Verger a serviço do Museu Afro-Brasileiro, Paraíso era o diretor da agência da SITRAM em Cotonou (Benim). Os dois se encontraram novamente e compraram juntos algumas esculturas no mercado local. E foi François Paraíso quem providenciou o transporte gratuito da maior parte dos artefatos comprados no antigo Daomé para o porto de Abidijan, na Costa do Marfim²⁵³.

A fim de garantir o envio das peças para o Brasil, Pierre Verger recorreu à Embaixada do Brasil em Abidijan. Sigmund Sievers era o embaixador na época. O contato inicial entre eles para tratar do assunto foi intermediado pelo Itamaraty. Posteriormente, o etnólogo enviou um telegrama e uma carta para o diplomata, e recebeu de volta um bilhete²⁵⁴. Todas as correspondências foram trocadas em 1975, e o seu conteúdo resume-se à questão do transporte das peças do MAFRO. É possível afirmar, portanto, que os dois se conheceram naquela ocasião específica. Mas não há indícios de que continuaram a se comunicar ou manter algum tipo de relação profissional ou de amizade após o evento.

²⁵⁰ Carta de François Paraíso para Pierre Verger em 25/02/1982. FPV. Pasta 1B 399.

²⁵¹ Carta de Pierre Verger para o MRE em 09/07/1975. FPV. Pasta 1B 299. *Esculturas africanas se reencontram após 40 anos*. Jornal A Tarde. 31/05/2012. Exemplar da autora.

²⁵² Todas estão na FPV Pasta 1B 399.

²⁵³ Jornal A Tarde, 11/05/2012. Carta de Pierre Verger para o MRE em 25/02/1982.

²⁵⁴ Telegrama de Pierre Verger para a Embaixada do Brasil em Abidijan em 02/07/1975. Carta de Pierre Verger para o Embaixador em 02/07/1975. Bilhete de Sigmund Sievers para Pierre Verger em 31/07/1975. FPV. Pasta 1B 299.

Lassissi Sanussi foi a pessoa que Pierre Verger encarregou de comprar peças na Nigéria para o Museu Afro-Brasileiro. O colaborador fez encomendas diretamente para escultores e ferreiros locais, e também fez aquisições nos mercados de Oyó, Ibadan e Edè, resultando em aproximadamente 50 objetos²⁵⁵. Entre os três indivíduos desse grupo, o nigeriano foi o único que não trocou nenhuma correspondência com o *Fatumbi*, de acordo com a consulta feita no arquivo pessoal deste último. Não foi possível identificar o vínculo existente entre os dois, e nem o tipo de atividade desempenhada por Sanussi na Universidade de Ibadan, mas provavelmente se conheceram quando Verger era pesquisador associado ao Centro de Estudos Africanos daquela instituição nos anos 60. Também não encontrei referências a nenhum dos três colaboradores nas correspondências oficiais do CEAO no período entre 1972 a 1976.

A colaboração de todos os indivíduos citados foi mobilizada em função do Museu Afro-Brasileiro por Pierre Verger, que dispunha de uma ampla rede de contatos pessoais e profissionais no Brasil e no exterior. Ele foi o principal elo entre aquelas pessoas e a iniciativa de criação do MAFRO em Salvador, especialmente na coleta do seu acervo. Como diretor do CEAO, Guilherme Castro conhecia os diplomatas ligados ao Itamaraty, os artistas e os pesquisadores baianos que colecionavam objetos de arte africana, e muitos outros pesquisadores brasileiros e estrangeiros que não foram mencionados aqui. No entanto, ele concentrava suas ações mais no âmbito formal ou institucional. Enquanto Verger buscava o apoio de conhecidos e amigos, muitas vezes de maneira informal, e também recorria às instâncias formais para obter o respaldo necessário. Foi assim quando viajou a serviço do Museu, e colocou em ação uma parte daquela rede de colaboradores.

²⁵⁵ Estas informações se baseiam em duas faturas em nome de Lassissi Sanussi, onde estão listados com 49 objetos adquiridos na Nigéria. FPV. Pasta 1B 299.

4.3 VIAGEM À ÁFRICA OCIDENTAL

Entre março e junho de 1975, Pierre Verger realizou uma viagem à África Ocidental financiada pelo Ministério das Relações Exteriores, com o objetivo de adquirir peças para o Museu Afro-Brasileiro. Nem sempre obteve a cooperação pretendida das instâncias oficiais. Contou em grande parte com o auxílio de colaboradores que já conhecia ou não, contactando-os durante a missão e após o seu retorno, diante das necessidades e dificuldades encontradas.

4.3.1 EM BUSCA DE PEÇAS DE VALOR DIDÁTICO

A ideia de constituir um museu didático sobre as diferentes culturas africanas e suas influências no Brasil foi concebida desde os primeiros anos de funcionamento do Centro de Estudos Afro-Orientais. A inclusão do Museu Afro-Brasileiro como atividade principal do Programa de Cooperação Cultural, sob a responsabilidade do CEAO em parceria com o Itamaraty e demais órgãos governamentais, deu um novo impulso à iniciativa nos anos 70, em um contexto de intensificação das relações econômicas, políticas e culturais entre o Brasil e os países da África Negra.

Diversos contatos para a aquisição de peças foram realizados antes mesmo da escolha da sede do Museu pela UFBA, e continuaram a avançar enquanto permaneciam os impasses quanto à sua efetiva implantação no local escolhido²⁵⁶. Os estudos ou planos expositivos eram discutidos com base em um *acervo* a ser constituído por doação, empréstimo, compra, reprodução em gesso ou registro fotográfico de objetos *não negociáveis*²⁵⁷. As notícias sobre a negociação e a chegada de artefatos circulavam na imprensa nacional e local, em meio aos anúncios sobre o início das obras de recuperação na antiga Faculdade de Medicina, que era constantemente redefinido. No dia 25 de julho de 1974, o *Jornal do Brasil* informou que:

²⁵⁶ A duração das obras de recuperação e adaptação do prédio foi estimada em três meses após a assinatura do Convênio em 4 de março de 1974, tendo a sua previsão de início adiada para agosto do mesmo ano após a assinatura do segundo Convênio com a FPAC, mas só começaram a ser executados em janeiro de 1975, sofrendo diversas interrupções ao longo dos anos subsequentes. *Museu Afro-Brasileiro dentro de três meses, sem data e sem assinatura. Museu Afro-Brasileiro inaugurado será inaugurado no final do ano.* Tribuna da Bahia. 20/02/1975. FPV. Pasta 1B 299. Ofício nº 443 de Guilherme Castro para Francisco Grieco em 27/12/1974. Ver também CUNHA, 1999. (p.84).

²⁵⁷ Ofício nº 443 de Guilherme Castro para Francisco Grieco de 27/12/1974. Todas as correspondências citadas nesta seção sem referência à sua localização, pertencem à FPV, arquivos pessoais, Pasta 1B 299: "Museu Afro-Brasileiro - Bahia manuscritos."

O Embaixador Alex Patternotte de La Vaillé está empenhado em ajudar o *Museu de Arte Afro-Brasileira* que será formado em Salvador. Como está em Bruxelas um dos maiores – senão *o maior museu de arte africana do mundo*, o diplomata belga, antes de deixar o Brasil, tenta conseguir algumas peças como doação para o museu de Salvador, que poderá ter também técnicos europeus supervisionando a sua montagem. (*Arte Afro-Brasileira, Jornal do Brasil, 25/07/1974, grifo nosso*)

O jornal *A Tarde* também publicou uma pequena nota sobre o assunto em 17 de agosto do mesmo ano:

Prosseguem as obras na antiga Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus, com vistas à instalação naquele local do Museu do Negro. As primeiras peças que compõem o acervo do Museu se encontram no Centro de Estudos Afro-Orientais e foram doadas pelo subchefe da Divisão de Museus e Monumentos de Gana, Sr. Kwasi Ad-dai Myles. São três miniaturas de bancos tradicionais, 1 conjunto de medidas para pesar ouro, colher e vasilha para guardar ouro em pó. Estes objetos foram confeccionados em latão. Há ainda doze esculturas em madeira, inclusive uma boneca e uma representação antropomórfica de uma divindade que preside a boa sorte das pessoas, pote para cosméticos, e peças de tecidos representativos da tecelagem de Gana. (Museu do Negro espera mais peças, *A Tarde, 17/08/1974*).



Assento esculpido em madeira doado pela embaixada de Gana. Fotografia de Claudiomar Ribeiro (Acervo MAFRO)



Boneca Akuaba doação da embaixada de Gana. Fotografia de Claudiomar Ribeiro (Acervo MAFRO)

As duas matérias retratam uma das alternativas utilizadas para a constituição do acervo do Museu – a obtenção de peças junto a instituições e personalidades a partir das articulações do Itamaraty com as embaixadas e consulados de países europeus e africanos, principalmente. O próprio ministro Gibson Barboza já havia solicitado pessoalmente este apoio aos representantes diplomáticos que foram à cerimônia de assinatura do Convênio em Brasília:

(...) dirijo o apelo para que colaborem conosco na formação de coleções verdadeiramente representativas de culturas, através de doação, permuta, empréstimo ou venda de peças que se caracterizem sobretudo pelo *valor etnológico e didático*, como *fiel expressão das culturas de que são originárias*. (DISCURSO, 04/03/1974, p.6-7, grifos nossos)

O *apelo* do ministro não ficou restrito somente aos presentes no evento, pois o conteúdo do seu discurso foi encaminhado através de uma correspondência *circular postal* às diversas missões diplomáticas, delegações permanentes junto a organismos internacionais e repartições

consulares²⁵⁸. É possível, portanto, que as iniciativas retratadas pela imprensa resultem destes contatos. Enquanto o *Jornal do Brasil* enfatizava o valor estético das peças a serem adquiridas pelo embaixador belga, demonstrado inclusive na denominação que o autor do texto atribui ao museu de Salvador, o jornal *A Tarde* destacava a importância dos objetos provenientes de Gana como testemunho de hábitos e cultos locais, conforme a solicitação do ministro.

Apesar das notícias sobre as negociações em andamento ou já realizadas, em seu relatório sobre a situação do Museu Afro-Brasileiro, Pierre Verger propôs sete salas de exposição contando muito mais com prováveis aquisições do que com as poucas peças disponíveis²⁵⁹. E no mês de setembro, ele relata a Ricupero algumas providências que havia tomado:

Eu (...) propus um plano de organização das salas de exposição e fiz (com uma ajuda financeira da UFBA) uma turnê Rio-São Paulo-Brasília em julho e uma outra viagem à Brasília em agosto. Eu avisei a UFBA, e ao Itamaraty (DDC), e ao MEC, Renato Soeiro (DAC) e Manuel Diegues Jr. (IPHAN) sobre esta *triste situação* do Museu e sobre *a falta de peças a expor*. (Carta de Pierre Verger para Rubens Ricupero em 07/09/1974, grifo nosso)

Junto com a carta, o fotógrafo informa que acrescentou cópia do seu relatório também encaminhado ao Itamaraty e à UFBA. Em sua resposta, Ricupero felicita-o pelo trabalho realizado em busca de *possíveis incorporações ao acervo* e pelo plano esboçado para *as sete salas*²⁶⁰.

Já há algum tempo, Verger escrevia aos responsáveis pelo projeto no Itamaraty, solicitando o agendamento de reuniões, agradecendo pela atenção nos encontros realizados, ou sugerindo alternativas para a constituição do acervo do Museu. Na carta que enviou ao ministro Fernando Simas Magalhães, ele propôs a utilização de reproduções de peças originais africanas feitas em gesso pelo British Museum (Inglaterra) e pelo Musée de Tervuren (Bélgica), e de fotografias ampliadas em grande escala das mesmas. E defendeu ainda a aquisição de objetos diretamente no continente africano por meio da realização de intercâmbios com os museus locais, a exemplo do IFAN (Senegal) e do Musée d'Abidjan (Costa do Marfim), e também através de uma viagem com o objetivo de comprar peças:

Se a Comissão de Organização do Museu Afro-Brasileiro estiver de acordo, eu poderia fazer pessoalmente uma viagem rápida à Londres, Bruxelas, Paris e Dakar [...]

²⁵⁸ Circular Postal Nº 2917, MRE, 05/03/1974. Arquivo MAFRO.

²⁵⁹ Relatório de Pierre Verger 26/08/1974. FPV. Pasta 1B 299.

²⁶⁰ Carta de Rubens Ricupero para Pierre Verger em 07/11/1974.

Em Dakar, alguém vindo do Brasil, poderia se juntar a mim, eu o ajudaria a tratar com os museus citados [...] (Dakar, Abidjan, Daomé, Nigéria, Camarões, Zaire), para fazer encomendas a escultores e ferreiros que eu conheço e que fazem atualmente excelentes peças bastante dignas de um museu. Nós poderemos comprar igualmente nestes lugares objetos a preços infinitamente mais razoáveis do que os praticados para aqueles já transportados na Europa e na América pelos “especialistas” de objetos de arte dita primitiva. (Carta de Pierre Verger para Fernando Simas Magalhães em 22/06/1974. p.2)

A passagem pela Europa seria para coletar documentação fotográfica em arquivos ou *foto-tecas* a fim de contextualizar o uso dos artefatos a serem expostos. A visita aos locais citados na África (incluindo também Gana e Angola) é apresentada pelo etnólogo como uma opção mais econômica do que comprar peças originais de colecionadores de “arte primitiva”, diante de um quadro de dificuldades financeiras para a concretização do projeto. Mas não só. A aquisição de objetos nas condições sugeridas é considerada por Verger como a alternativa mais eficaz para cumprir os objetivos didáticos da instituição, ao invés da proposta apresentada por Delfino Rialto (a serviço do próprio Itamaraty e do CEAO) para compor a seção africana do Museu com exemplares de sua coleção. Neste sentido, o fotógrafo buscava influenciar a decisão dos responsáveis por uma solução que permitisse formar um *conjunto coerente e significativo* devidamente adequado para um *museu didático*, evitando o predomínio de critérios estéticos para a escolha das peças²⁶¹.

Além de escrever diretamente ao embaixador Fernando Simas sugerindo a viagem, Pierre Verger comunicou ao diretor do CEAO que a constituição do acervo de quatro das sete salas de exposição previstas para o Museu dependia necessariamente de idas ao continente africano²⁶². Guilherme Castro, por sua vez, encaminhou a proposta para o chefe do Departamento Cultural do Itamaraty como uma atividade do Programa de Cooperação Brasil-África²⁶³, já que a cláusula quarta do convênio que o instituiu previa o custeio de despesas relacionadas com *aquisição de peças de coleção e museu* por aquele Ministério²⁶⁴.

²⁶¹ Relatório de Pierre Verger 26/08/1974. Carta de Rubens Ricupero para Pierre Verger em 28/07/1975.

²⁶² Carta de Pierre Verger para Guilherme Castro em 11/11/1974. As salas citadas são as seguintes: 1) Pré-história, História, Relações África-Brasil; 2) Técnicas de fabricação das peças expostas: esculturas em madeira e ferro, bronze, tecelagem, cerâmica, cestaria; 3) Partes da África que não tiveram contato e influências no Brasil; 4) Partes da África que tiveram contato e influências no Brasil.

²⁶³ Ofício nº 443 de Guilherme Castro para Francisco Assis Grieco em 27/12/1974.

²⁶⁴ Termo de Convênio, p. 4. A cláusula quarta também previa o custeio de despesas com o intercâmbio de professores e intelectuais e com a compra de coleções de livro no exterior. FPV. Pasta 1B 299.

Quase dois meses depois, a *Tribuna da Bahia* noticiava a viagem ainda como uma proposta entre outras iniciativas para aquisição de peças:

Várias peças do Brasil e do exterior já estão chegando para o Museu Afro-Brasileiro (...) Quanto à aquisição de esculturas e outros objetos, bem como documentação fotográfica em países europeus e africanos, Guilherme Castro disse que indicou à UFBA, uma viagem do etnólogo francês Pierre Verger, que está colaborando na organização do museu “para adquirir essas peças” por conta do Itamarati. (Museu será inaugurado..., *Tribuna da Bahia*, 20/02/1975).

As negociações não se prolongaram muito depois disso. Em 22 de março de 1975, véspera de sua partida, Verger agradecia ao Itamaraty pelo envio de passagens de ida e volta pela empresa área Varig. A primeira etapa de sua viagem seria partir do Rio de Janeiro em direção à Dakar, onde passaria quatro dias, e depois passaria por Cotonou para completar seu itinerário na Nigéria²⁶⁵. Sua busca por peças na África durou aproximadamente três meses, e concentrou-se em localidades no Daomé e na Nigéria, não se estendendo aos outros países do continente, e nem às cidades na Europa conforme proposto por ele e pelo CEAO.

4.3.2 PRIORIDADE ÀS REGIÕES NAGÔ (IORUBÁ) E JEJE (FON)

Quando sugeriu ao CEAO e ao Itamaraty uma viagem para adquirir peças para o Museu Afro-Brasileiro, Pierre Verger enfatizou a importância de dois países africanos que não poderiam faltar no seu roteiro: a Nigéria e o Daomé. Primeiro porque já conhecia uma boa parte da região após lá permanecer durante longas temporadas em um período de mais de 20 anos, convivendo com diversos indivíduos e comunidades, realizando suas pesquisas, além de manter contatos com profissionais de museus e artistas locais²⁶⁶. E em segundo lugar, porém não menos relevante para a sua decisão, porque considerava aquela parte do continente africano, mais especificamente entre o sul do Daomé e o sudoeste da Nigéria, como a área de maior influência no Brasil, e mais ainda na Bahia.

²⁶⁵ Carta de Pierre Verger para Luís Carlos Thedim em 22/03/1975.

²⁶⁶ Ao mesmo tempo em que propôs em seu relatório a viagem para a Europa e para outros países do continente africano, Pierre Verger destacou que: “(...) o primeiro esforço de compras deveria ser feito na Nigéria e no Daomé”. E como principal argumento, pontua a sua experiência de 25 anos no local trabalhando pelos museus da Nigéria, do Daomé e também de Dakar. Relatório de 26/08/1974. Em entrevista já citada, Guilherme Castro afirma que Pierre Verger era “um profundo conhecedor daquela área, com inclusive grande interação pessoal, como indivíduo, como pessoa, com *artesanos* daquela área, da costa ocidental africana (...)” Entrevista, 1981, p. 6. FPV. Pasta 1B 299.



Pierre Verger em Cotonou. (Acervo FPV)

Em carta enviada para Rubens Ricupero, ele revela onde realizou a sua busca por objetos destinados ao museu, bem como os motivos de sua escolha:

Eu concentrei minhas pesquisas no Daomé e na Nigéria sobre as *etnias Nagô-Iorubá e Fon (Jêje) que são a origem das principais tradições que se perpetuaram no Brasil em geral e na Bahia em particular (...)*. Certas destas peças têm um interesse etnográfico, peças de barro e objetos de ferro que poderão ser colocados nas salas de exposição próximos de alguns objetos artesanais fabricados no Brasil. (Carta de Pierre Verger para Rubens Ricupero em 20/07/1975, Grifo nosso).

Em sua resposta, o Embaixador escreveu algo que esclarece melhor os principais critérios utilizados pelo etnólogo:

Concordo inteiramente com os dois critérios que orientaram a sua escolha: o de conferir *prioridade às culturas Nagô – Iorubá e Fon* e o de ter sobretudo em mente o valor didático das peças, sem uma excessiva preocupação com a antiguidade ou o valor artístico. Não há dúvida, no meu juízo, de que o núcleo do museu deve ser reunido em torno do confronto entre as culturas que deixaram sua forte marca no Brasil e na Bahia de hoje e as manifestações já brasileiras dessas influências. (Carta de Rubens Ricupero para Pierre Verger em 28/07/1975, Grifo nosso).

A *tradição* a qual Verger menciona em sua carta refere-se em grande parte aos cultos dos orixás e voduns trazidos pelos africanos escravizados provenientes das regiões mencionadas, que teria sido preservada pelos seus descendentes em alguns dos terreiros de candomblé da Bahia. Interessado em estreitar a aproximação entre membros da religião afro-brasileira e autoridades ligadas aos cultos das divindades na África, o etnólogo franco-baiano vinha realizando estudos comparativos sobre as suas manifestações na capital baiana e na antiga Costa dos Escravos, estimulando um movimento de busca das *origens* africanas das cerimônias e rituais praticados no Brasil²⁶⁷. Amparado em extenso material etnográfico e fotográfico (coletado em Salvador e em diversas localidades da Nigéria e do Daomé), em relatos de viajantes que percorreram aquela parte da costa africana no século XIX e numa bibliografia relevante sobre o tema, Pierre Verger parte do pressuposto de que:

“Foram eles (os escravos sudaneses) que imprimiram o último vestígio africano na formação da nova cultura da Bahia. Seria de se esperar que o percentual numérico absolutamente predominante dos Nagôs exercesse uma influência cultural mais forte²⁶⁸.” (...) O ritual cerimonial dos *nago* (e, em menor grau, o dos *djèdjè*) é aquele que, na Bahia, melhor conservou seu caráter africano e influenciou fortemente o de outras “nações”. (VERGER, 2000, p.23)

O autor de *Notes* atribui aos cultos de origem nagô e jêje praticados na Bahia um papel preponderante na manutenção de características ditas mais autenticamente *africanas* do que as pertencentes aos cultos de outros segmentos. A tese sobre a hegemonia numérica, cultural e religiosa dos nagôs em Salvador foi proposta inicialmente por Nina Rodrigues no âmbito de

²⁶⁷ Antes de publicar *Notes sur le cultes des orisha e vodun* (1957), Pierre Verger já havia publicado *Dieux d’Afrique*, um livro com fotografias e descrição de cada orixá, e do seu contexto ritual. (LUHNING, 1998-199, p. 339). Ordep Serra (1995) compreende a ação de Verger como um reforço do revivalismo dos terreiros tradicionalistas, servindo-lhe de canal, a partir de uma ligação profunda com o povo de santo. (p.130). Stefania Capone (2009), por sua vez, caracteriza-o como a figura mais emblemática, em sua época, de um movimento de busca por conhecimento dos cultos na África, voltado para o aumento do prestígio de cada terreiro. (p.274).

²⁶⁸ OTT, Carlos. “O Negro Bahiano”. In *Les Afro-américains*, Dakar, 1953 [Mémoire de l’IFAN, n. 27. p.145 APUD VERGER, Pierre. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos*, na África. 2ª ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Ordep Serra (1995) ressalta que a hegemonia nagô foi efetivamente vivida na Bahia durante o século XIX, em função da sua expressividade numérica, da influência e do prestígio conquistado a partir das associações religiosas de culto aos orixás, atraindo crioulos, mestiços e brancos. (p.45-46). Nicolau Parés (2007) observa que os jejes tiveram uma importância demográfica significativa na Bahia até as primeiras décadas do século XIX, e defende que a tradição jeje do culto de voduns foi tão importante quanto a tradição nagô dos cultos de orixás até a década de 1870, constituindo-se como uma matriz determinante no processo de institucionalização do Candomblé. (p.75 e 144).

uma perspectiva racial e evolucionista²⁶⁹, sendo esta última gradativamente revisada a partir de análises cujas bases teóricas mais importantes se assentavam no conceito antropológico de cultura, e não mais sobre a ideia de raça²⁷⁰.

Assumindo formas diversas, a tese de Nina Rodrigues constituiu-se em paradigma para as pesquisas históricas e antropológicas sobre os negros baianos, cujo “filão” inaugurado por ele foi o estudo das “manifestações religiosas de origem africana” na Bahia e no restante do país. (REGINALDO, 2005, p.163). De acordo com Beatriz Dantas, os intelectuais da chamada “escola baiana de antropologia” teriam desempenhado um papel fundamental na construção de um ideal de pureza do candomblé associado ao “modelo jêje-nagô,” que foi elevado a um status de *expressão máxima de africanidade*, em detrimento do candomblé congo-angola ou candomblé de caboclo.²⁷¹ (DANTAS, 1988, p. 148). A abordagem da religião afro-brasileira enquanto “sobrevivência” de traços culturais provenientes da África, privilegiando os terreiros de nação ketu (nagô), contribuiu para fixar uma imagem da Bahia como o local onde melhor haviam sido conservados os cultos e as tradições ainda existentes em solo africano²⁷². Este último aspecto era compartilhado por intelectuais brasileiros e estrangeiros de diversas gerações, inclusive Pierre Verger, conforme exposto a seguir:

²⁶⁹ Em sua abordagem sobre os cultos religiosos praticados no Brasil, Nina Rodrigues[1932](1988) estabeleceu uma escala de evolução, que variava do monoteísmo católico (a mais elevada), passando pela *idolatria* e mitologia católica dos santos profissionais (abrangendo brancos, mestiços e *negros mais inteligentes e cultos*), pela mitologia jeje-iorubana (*síntese do animismo superior do negro*), até o chamado *fetichismo estreito e inconvertido*, praticado pelos africanos das tribos *mais atrasadas*, pelos índios, negros crioulos e mestiços *de mesmo valor intelectual*. (p. 215-216).

²⁷⁰ Dentre as quais se destaca as análises do seu discípulo Arthur Ramos.

²⁷¹ Segundo Beatriz Dantas (1998), a *pureza nagô* era originalmente uma categoria nativa utilizada pelos próprios terreiros como uma marca de distinção, posteriormente transformada em categoria analítica por antropólogos, especialmente na Bahia, que contribuíram para cristalizar traços culturais através dos quais o *africano* passou a ser representado (p. 148). Ordep Serra (1995) contesta a dimensão, considerada por ele excessiva, que Dantas atribuiu à influência dos intelectuais na exaltação do africano nagô como uma ideologia montada com a cooperação e aceitação do povo de santo, sem avaliar em sua devida proporção, o papel desempenhado pelas comunidades religiosas e pelos seus líderes na elaboração do seu próprio discurso e no encaminhamento das suas demandas, a partir da interação com autoridades políticas e acadêmicas (p.45). James Matory (1999) segue a mesma linha, criticando os trabalhos inspirados pela escola da “invenção da tradição” por não levarem em conta a *agency*, ou seja, a intencionalidade e ação estratégica bem-sucedida dos indivíduos ou comunidades que produzem e reivindicam esta tradição. (p.61). Embora reconheça em parte a validade do argumento de Dantas sobre o privilégio atribuído pelos intelectuais à tradição nagô no estudo do candomblé, Nicolau Parés (2007) também aponta o equívoco da autora em subestimar a agência dos participantes nos processos de legitimação de suas práticas religiosas frente aos grupos concorrentes. Para ele, a postura sustentada pelos intelectuais partia do reconhecimento de uma dinâmica interna do candomblé que já estava consolidada desde 1930, contribuindo ao mesmo tempo para reforçá-la. (p.161).

²⁷² De acordo com Stefania Caponi (2009), os estudos sobre o candomblé na Bahia são marcados pela espantosa concentração de pesquisas etnográficas realizadas na Casa Branca, no Gantois e no Axé Opô Afonjá, todos de nação Ketu. (p. 16).

Na Bahia, certos aspectos da cultura das comunidades africanas, provenientes da região do Golfo do Benin, são muito visíveis ainda hoje. Manifestam-se especialmente pela existência de cultos aos antigos voduns e orixás, semelhantes aos dos habitantes do Sul do Daomé e Sudoeste da Nigéria. Em uma área mais material, as especialidades culinárias, que fazem o orgulho da Bahia, levam nomes pertencentes aos vocabulários iorubá e daomeano.

Esta presença dos costumes de habitantes do golfo do Benin é tanto mais notável na Bahia, quanto as influências banto do Congo e Angola são mais aparentes no resto do Brasil. (VERGER, 1987, p.9)

Orientando o seu estudo e a sua ação no sentido de fortalecer as ligações históricas entre as regiões citadas no Brasil e na África, o etnólogo conferia um valor especial aos cultos praticados nos dois lados do Atlântico para a manutenção de uma identidade africana particularmente na Bahia, mantendo uma atitude de exaltação da cultura iorubá em sentido mais amplo²⁷³.

A inclusão do Daomé e da Nigéria como roteiros indispensáveis da viagem de Pierre Verger a serviço do Museu Afro-Brasileiro correspondeu às suas próprias concepções quanto à herança africana no Brasil inspiradas pelo “modelo jêje-nagô”. Já mencionei que um dos projetos iniciais, localizado em seu arquivo pessoal, previa uma coleção africana representada exclusivamente pelos grupos iorubá e fon. No entanto, o termo de convênio assinado em 1974 estabeleceu que o acervo deveria ser composto por coleções sobre as culturas africanas em geral e sobre a influência destas no país. Esta foi a tônica de projetos subsequentes elaborados com a participação do fotógrafo, que buscavam conciliar de um lado, a afinidade cultural entre os dois lados do Atlântico, e de outro, a diversidade étnica e cultural do continente africano.

Ao mesmo tempo, a escolha do itinerário na África também foi influenciada por questões de ordem prática. O etnólogo já conhecia o local e os profissionais que julgava adequados para cumprir a sua tarefa. A compra de peças encomendadas diretamente de artistas beninenses e nigerianos foi a alternativa apresentada por ele para lidar com as dificuldades financeiras enfrentadas para a coleta de acervo do museu. Conforme visto, sua proposta de via-

²⁷³ Angela Luhning (1998-1999) afirma que a iniciação de Verger como babalaô (sacerdote de Ifá) em Ketu (Daomé), no ano de 1953, intensificou o seu interesse e o contato com a cultura africana. Ela também observa que boa parte da obra escrita de Verger refere-se ao contexto da cultura iorubá, tanto na Nigéria e no Benin, quanto na diáspora nas Américas (p. 321 e 325).

gem ao continente africano ressaltava a prioridade que deveria ser conferida às regiões nagô e jêje, destacando-as como a área de maior influência no Brasil. Mas o planejamento era mais amplo, incluindo, por exemplo, uma passagem pelo Zaire (atual Congo) e Angola. Não sendo possível executá-lo de maneira completa, seu roteiro ficou restrito aos locais considerados prioritários.

4.3.3 ENCOMENDAS FEITAS A ESCULTORES E FERREIROS

Em 5 de junho de 1975, passando por Cotonou, a maior cidade do Daomé, Pierre Verger recebeu algumas peças de metal e de madeira feitas por Ali Adamou, residente no mesmo local. Estes objetos haviam sido encomendados há pelo menos três meses antes, destacando-se um bronze representando Xangô, o orixá do trovão.²⁷⁴ Cinco dias depois, na capital Porto Novo, ele recebeu dez máscaras gueledês fabricadas em madeira pelo escultor Casimir Lanigba, residente em Dagbé, uma vila vizinha.²⁷⁵ No mesmo dia, outro escultor chamado Gabriel Adekanbi, morador de Pobé, localidade um pouco mais distante, lhe forneceu dois oxês de Xangô, dentre outras peças.²⁷⁶ E no dia 15 de junho, o ferreiro Simon Akati, proveniente de Abomé, lhe entregou duas espadas e uma estatueta de *Gu*, como é chamada pelos fons a divindade do ferro e da guerra, conhecida como *Ogun* entre os iorubás²⁷⁷.

As peças citadas acima integram um conjunto mais amplo adquirido por Verger, a serviço do Museu Afro-Brasileiro, durante todo o mês de junho de 1975. Com base nos registros que realizou, é possível afirmar que ele solicitou encomendas para 21 artistas de sete diferentes localidades no Daomé, totalizando 202 objetos.²⁷⁸ Quanto a sua passagem pela Nigéria, foram localizadas em seu arquivo pessoal duas faturas assinadas em nome de Lassissi Sanussi, da Universidade de Ibadan, enumerando peças adquiridas em pelo menos três locais distintos. No primeiro registro datado de 7 de abril do mesmo ano, foram listados 20 objetos, a

²⁷⁴ Fatura - Ali Adamou, 05/06/1975.

²⁷⁵ Fatura - Casimir Lanigba, 10/06/1975. Segundo Ademir Ribeiro (2008), estas máscaras são compostas por uma parte de madeira esculpida na forma de uma cabeça humana ou de um animal. São vestidas por homens adornados com jóias e outros adereço, como seios e ventre protuberantes de madeira. (p.6)

²⁷⁶ Fatura - Gabriel Adekanbi, 10/06/1975. Outras informações sobre esta encomenda serão retratadas mais adiante.

²⁷⁷ Fatura - Simon Akati, 15/06/1975. Outras informações sobre esta encomenda serão retratadas mais adiante.

²⁷⁸ Estes registros foram consultados por mim no arquivo pessoal de Pierre Verger. Trata-se de uma lista geral com breve especificação de cada peça, valor, numeração e localização na caixa utilizada para o seu transporte; uma lista com os nomes e a procedência de cada fabricante ou vendedor das peças; 42 faturas de compras de peça e de serviços diversos. A primeira lista citada contém um total de 254 peças adquiridas no Benim e na Nigéria. Porém ele informa ter adquirido um total de 251 peças em carta enviada ao Itamaraty. FPV. Pasta 1B 299. Carta de Pierre Verger para o Diretor do Dept. Cultural do Itamaraty, 09/07/1975.

exemplo de tecidos Adire comprados no mercado de Ibadan, e de peças de ferro não especificadas que foram encomendadas a um ferreiro cujo nome não foi revelado, na cidade de Ilobu, há mais de 100km no Estado de Osun.²⁷⁹ Na segunda fatura com data de 16 de maio, foram registradas 29 peças, tais como: uma estatueta de Exu e três Edan Ogboni, de procedência desconhecida, e mais tecidos Adire, desta vez adquiridos no mercado de Oyo, capital do Estado de mesmo nome.²⁸⁰



Par de Edan ogboni (esq.). Tecido Adire comprado no Benim (dir.). Coleção MAFRO/ Fotografia de Claudiomar Ribeiro.

Se a documentação consultada permite conhecer os locais onde Pierre Verger recebeu os objetos diretamente das mãos dos artistas e fornecedores que contactou no Daomé, ou por intermédio de uma terceira pessoa na Nigéria, não é possível afirmar que o etnólogo passou

²⁷⁹ Fatura - Lassissi Sanussi, 07/04/1975. Adire é o nome dado aos tecidos tintos a índigo de alta resistência a lavagem, produzidos pelas mulheres iorubás do sudoeste da Nigéria. Informação disponível em <http://claudio-zeiger.blogspot.com/2011/10/adire-tecidos-tintos-indigo-da-nigeria.html>. Acesso em 18/11/2011. Parece que a maior parte destes tecidos não chegou efetivamente ao Museu porque foram danificados durante o tempo em que permaneceram na embaixada brasileira em Lagos aguardando embarque para o Brasil. Cf. SANDES, 2010, p. 152.

²⁸⁰ Fatura - Lassissi Sanussi, 26/06/1975. O *edan ogboni* é descrito como um conjunto de duas estatuetas metálicas representando um casal humano, por vezes assentadas sobre espetos curtos de ferro e ligados na parte superior por uma corrente. Costuma ser utilizado como um amuleto e identificador pessoal dos membros da associação Ogboni, uma instituição tradicional com poderes religiosos, jurídicos, políticos e administrativos. Também descrita como um senado de anciãos que faz contraponto ao poder do rei ou obá. (RIBEIRO JÚNIOR, 2008, p.6).

efetivamente por todos os lugares citados para encomendar as peças, e nem o momento exato em que isto ocorreu. Conforme visto, sua partida do Brasil estava prevista para 23 de março de 1975 e o seu plano era passar quatro dias no Senegal, seguindo para o Daomé, e só depois para a Nigéria. No entanto, não foram localizados registros de sua passagem por Dakar, e parece que ele alterou a ordem da rota planejada, ou então se deslocou mais de uma vez entre um país e outro. Afinal, ainda no início do mês abril, ele já estava em Ibadan recebendo uma boa parte das encomendas possivelmente feitas em março, ou até mesmo antes disto, contando com a colaboração de Lassissi Sanussi. E por outro lado, verificou-se também que no mesmo mês, o ferreiro Ali Adamou já estava trabalhando em Cotonou para atender a alguma das suas solicitações.

Por diversas ocasiões, Verger esteve nas cidades e vilas onde adquiriu peças para o Museu Afro-Brasileiro. Sua presença constante naqueles locais relacionava-se às pesquisas que realizou sobre os cultos aos orixás e voduns praticados no Brasil, mediante a concessão de bolsas de estudos pelo IFAN, com o objetivo de identificar a *origem* daquelas manifestações na África. Entre dezembro de 1948 e novembro de 1949, ele percorreu a fronteira entre o sul do Daomé e o sudeste da Nigéria localizando naquela região o que chamou de principais centros de realização dos cultos às divindades conhecidas nas Américas, coletando também documentação pertinente ao tema. (VERGER, 2000, p. 14). Permaneceu, porém, durante a maior parte do tempo em Abomé, onde buscava a origem das tradições jeje no Brasil, especialmente no Maranhão. (BOULER, 2002, p.196). Posteriormente, ele circunscreveu seu campo de investigação às chamadas regiões nagô-iorubás durante a realização de mais duas viagens à fronteira entre os dois países africanos, até a publicação de *Notes* pelo IFAN em 1957, com o resultado destas pesquisas. (VERGER, 2000, p. 14)

Ao mesmo tempo em que adentrava o campo da Etnologia, o fotógrafo também foi se aprofundando no conhecimento iniciático de cerimônias e rituais realizados no Brasil e na África²⁸¹, que lhe permitiu cada vez mais acesso às tradições orais iorubás, compilando diversas cantigas e *orikis* recolhidos em boa parte das cidades e vilas de origem dos artistas que produziram as peças enviadas à Bahia.²⁸²

²⁸¹ Além de tornar-se babalaô em Ketú, quando adotou o nome de Fatumbi em 1953, Pierre Verger também foi iniciado anteriormente no culto de Xangô em Ifanhim e Sakété, no Daomé (Cf. Algumas datas na vida de Pierre Verger. *Alteridades*, n.2, abr.-set. 95, p.121).

²⁸² De acordo com o próprio Verger [1987] (2000), o oriki “é uma forma de saudação, em que são enunciados os nomes gloriosos, as divisas, as louvações especiais ao Orisa, que exaltam seu poder e recordam fatos e

A busca de Verger por artefatos provenientes daquelas regiões quase 20 anos depois de ter publicado *Notes* relaciona-se a uma intenção de retratar uma África tradicional (particularmente o contexto iorubá e fon) e suas influências no Brasil. Quando possível, ele recorreu a escultores e ferreiros para encomendar objetos artísticos cuja produção e uso são mediados por vínculos individuais e comunitários com o sagrado. Diversos autores que retratam a chamada arte africana tradicional apontam a intrínseca relação existente entre as suas formas e os conteúdos religiosos, míticos e históricos que expressam e transmitem através de valores, crenças, visões de mundo, e de concepções sobre o ordenamento político e social²⁸³. Referindo-se ao contexto pré-colonial, Hampatê-Bá afirma que a atividade de criar coisas por meio da utilização de materiais como ferro, madeira, couro e tecidos (dentre outros), com base na aplicação de conhecimentos e de métodos específicos, possuía um caráter sagrado nas sociedades africanas. O artista era considerado um agente capaz de reproduzir no plano material algo que percebia em outra dimensão, ou seja, em um mundo superior não localizável no tempo ou no espaço. Para cumprir este papel, ele precisaria atingir um estado propício através da execução de uma série de procedimentos. Tomando o ferreiro como exemplo, acompanhemos ainda Hampatê-Bá:

A oficina do ferreiro tradicional, iniciado nos conhecimentos ocultos e gerais herdados de seus antepassados não é uma oficina comum, e sim um santuário onde só se penetra depois de serem cumpridos ritos de purificação bem específicos. Uma por uma, todas as forças de vida – ativas ou passivas – que agem no universo estão simbolizadas em cada ferramenta ou instrumento de ferraria, portanto, esses objetos só podem ser manipulados de um modo determinado, ao mesmo tempo que se pronunciam palavras sacramentais. Portanto, em sua oficina-santuário o ferreiro africano tradicional tem consciência não só de efetuar um trabalho, mas reproduzir, de forma analógica e oculta, o ato criador inicial, e participar do próprio mistério da vida (Hampatê-Bá, 1976, p.12)

Nestas *oficinas-santuários* acontecia, portanto, ao mesmo tempo, a iniciação do ferreiro ou do escultor e a fabricação ritual de artefatos diversos. Esta realidade foi sensivelmente alterada pelo colonialismo europeu através da expansão da indústria mercantil e do estabeleci-

proezas do ancestral divinizado.” (p.38). Jaime Sodré (2006) compreende o Oriki e o Orin (cantigas) como algumas das formas poéticas da tradição iorubá que cumprem funções litúrgicas, ao revelar as qualidades e feitos dos Orixás e instruir a respeito da forma correta de cultuá-los. (p.89). Pierre Verger registrou cantigas e orikis relacionados a diversas divindades em Dagbé, Pobé, Porto Novo, Ilobu, Ibadan e Oyó. E descreveu cerimônias para Xangô realizadas em Pobé e Oyó, e outras relacionadas ao culto dos voduns em Abomé. (cf. VERGER, 2000.)

²⁸³ Cf. HAMPATÊ BÂ, 1976, p. 12; BALOGUN, 1980, p. 4 e 5; SODRÉ, 2006, p. 69-70, 83; MUSEU AFRO-BRASILEIRO. Texto de ADINOLFI, M.P.F. Caderno *África* do projeto de atuação pedagógica. UFBA, 2006.

mento de proibições quanto à confecção de utensílios que concorressem com os produtos manufaturados das metrópoles, além da desestruturação dos sistemas de valor e dos costumes autóctones. Tornou-se rara não só existência daquelas oficinas e centros de iniciação, como também dos próprios mestres e discípulos. O que não implica dizer em desaparecimento completo. (HAMPATÊ-BÁ, 1976, p.17).

Os nomes dos diversos artistas que Verger entrou em contato foram anotados por ele, e ainda podem ser vistos em fichas das peças expostas no Museu Afro-Brasileiro que foram adquiridas nesta ocasião²⁸⁴. Este procedimento corresponde a uma preocupação bastante louvável do etnólogo de não relegá-los ao anonimato, e também à necessidade de manter um controle um pouco mais minucioso das peças para efetuar o pagamento a cada um dos artistas e prestar contas ao Ministério das Relações Exteriores²⁸⁵. Apesar de facilitar a identificação deles, Verger limitou-se a registrar os seus locais de origem. Não sendo possível conhecermos, portanto, através destas anotações, um pouco mais a respeito de suas vidas. Considerando que muitos dos artefatos encomendados podem ser produzidos (e também utilizados) em contextos de cultos e instituições político-religiosas tradicionais, proponho que o vínculo daqueles indivíduos com tradições fons e iorubás foi o principal critério utilizado pelo fotógrafo em sua busca.

Voltando às encomendas já citadas, é possível perceber que Verger recorreu aos locais de culto às divindades retratadas nas esculturas, a exemplo de Pobé, onde solicitou a Gabriel Adekanbi dois oxês de Xangô. Machado de duas lâminas ou dois gumes, muito utilizado nas representações do orixá e de franca ocorrência no Brasil, geralmente fabricado em madeira, folha-de-flandres, cobre ou latão (LODY, 1983, p.10). Em Abomé, onde antes havia presenciado cerimônias relacionadas aos voduns, ele encomendou a Simon Akati uma estatueta e es-

²⁸⁴ Cf. MUSEU AFRO-BRASILEIRO, 2006. De acordo com Ademir Ribeiro (2008), a identificação da autoria das peças adquiridas por Verger é uma característica que distingue a coleção africana do Museu em relação às demais existentes no país. (p.47).

²⁸⁵ O registro detalhado feito por Verger sobre as transações que realizou, assim como o cuidado em manter a documentação correspondente também podem ser atribuídos ao seu próprio hábito de organizar e conservar os seus papéis. No que diz respeito à necessidade de prestar contas ao Itamaraty, os nomes dos artistas aparentemente não eram dados indispensáveis a serem informados, já que o pagamento foi intermediado pelo próprio etnólogo.

padas de Gu, todas em ferro, conforme as referências que se costuma utilizar em sua representação.²⁸⁶



No alto em sequência: *Oxê de Xangô* por Gabriel Adekanbi (acervo MAFRO; *Estatueta de Gu* por Simon Akati (Foto Claudiomar Ribeiro); *Espada de Gu* por Simon Kati e exposição permanente do MAFRO nos anos 90 (acervo MAFRO).

²⁸⁶ Tanto o ferro quanto o cobre eram utilizados pelos fons no Daomé para as representações de *Gu*, considerado o deus do ferro, herói civilizador e senhor da forja, patrono do ferro, inventor de todos os ofícios manuais, menos dos que empregam tecidos (SODRÉ, 2006, p.86-87).

Retratando a estatutária africana, Jaime Sodré refere-se a ocasiões nas quais a sua produção destina-se a encarnar e representar o universo imaterial - o mundo dos espíritos, dos deuses, dos gênios e dos mortos - servindo de base material para as forças vitais, referência para os antepassados e morada para os deuses (SODRÉ, 2006, p.82-84). No que diz respeito ao seu uso no contexto da religião dos orixás, o autor afirma que:

Uma outra forma de manter a presença do Òrìsà é através dos objetos naturais ou trabalhados artisticamente, constituindo-se em expressões estéticas devidamente mobilizadas por meio de procedimentos rituais, aptos na qualidade de representações das entidades, a receberem orações, oferendas, pedidos, sacrifícios; logo, estes objetos de arte, sacralizados, serão elementos indispensáveis no contato visual e tátil entre o crente e a divindade (SODRÉ, 2006, p.91).

Neste caso, as esculturas são utilizadas como objetos de culto. Para tanto, devem ser sacralizadas não necessariamente por quem as produz, mas por alguém encarregado especificamente com este fim (SODRÉ, 2006, p.81). Não há qualquer evidência de que as peças encomendadas em Pobé e em Abomé tenham passado por este processo mais complexo, até mesmo porque o seu destino era um museu, onde sua função seria diferente da que foi mencionada.²⁸⁷ A busca de Verger por artistas provenientes de alguns dos locais onde o orixá Xangô e o vodum Gu eram cultuados parece corresponder a uma intenção de representá-los de maneira “autêntica”, ou seja, como uma expressão fiel da forma pela qual eram retratadas em suas tradições de origem.

Outras peças que foram listadas entre as aquisições do Museu Afro-Brasileiro são ícones de duas instituições político-religiosas tradicionais dos iorubás, a associação Gueledé e a associação Ogboni. Ambas são responsáveis pelo culto de ancestrais femininas divinizadas, respectivamente *Iyami*, conhecida como uma ambivalente mãe antropofágica, e *Onilè*, a mãe terra.²⁸⁸ A máscara gueledé e o edan ogboni são representações materiais de cada uma das divindades, cuja utilização insere-se em um contexto de realização de cerimônias e rituais para aplacar a ira destas mães ancestrais, que costumam ser muito temidas tanto na África quanto no Brasil (RIBEIRO JÚNIOR, 2008, p. 10).

²⁸⁷ De acordo com o próprio Verger, as três peças feitas por Simon Akati foram encomendadas por ele a partir de cópias de objetos que estavam expostos no Museu de Abomé. Carta de Pierre Verger para o Diretor do Dep. Cultural do MRE em 09/07/1975. A existência daquelas esculturas naquela instituição indica a representatividade do culto ao vodum Gu na região. E o fato de ser uma reprodução não elimina a necessidade de conhecimentos práticos e simbólicos por parte do ferreiro que a produziu.

²⁸⁸ Sobre o culto à *Iyami* e *Onilè* na África cf. RIBEIRO JÚNIOR, 2008, p. 6 e p.20-23.

O processo de feitura daqueles objetos envolve rituais propiciatórios como invocações às divindades, oferendas e jogos divinatórios.²⁸⁹ Algo que requer conhecimentos bastante específicos por parte do especialista encarregado de fazê-las. Conforme já mencionei, Pierre Verger encomendou dez máscaras gueledês a um escultor chamado Casimir Lanigba, de quem não registrou maiores informações. Sendo assim, não é possível afirmar que o artista fosse necessariamente membro de alguma associação Gueledé, pois a confecção do artefato pode ser encomendada a outros indivíduos de fora (RIBEIRO JÚNIOR, 2008, p.28). Mas ele deveria ter conhecimento sobre os aspectos simbólicos e pragmáticos que precisava manipular para realizar o seu trabalho. No que diz respeito aos três edan ogboni adquiridos na Nigéria, mesmo não havendo registros sobre o seu local exato e nem sobre o indivíduo que o confeccionou, certamente saíram da oficina de um membro de associação Ogboni fazendo uso de sua prerrogativa exclusiva de produzir o artefato²⁹⁰.



Máscaras gueledê por Casimir Lanigba/foto: Claudiomar Ribeiro.

²⁸⁹ Cf. RIBEIRO JÚNIOR, 2008, p. 92-94 e p.104.

²⁹⁰ Baseando-se no relato de Denis Willians sobre a produção de um edan por um escultor pertencente à associação Ogboni de Ogbomoshó, Ademir Ribeiro (2008) descreve a sua feitura como algo reservado a um membro ancião da associação que recebe o título de Akedanwaye, cuja sucessão é hereditária. (p.92). O mesmo autor ainda levanta a hipótese de que o MAFRO e diversos outros museus no Brasil, além de coleções particulares, possuem edan ogboni do atelier de um famoso escultor ogboni na cidade de Ilobu, de nome Iyemi Bisiri (p.95). Conforme já mencionei, Lassissi Sanussi não especificou a origem dos três edan que adquiriu. Por outro lado, ele entrou efetivamente em contato com um ferreiro de Ilobu para encomendar peças. Algo que corrobora para a hipótese de Ademir Ribeiro.

Na lista de mais de 250 peças compradas na África para o Museu Afro-Brasileiro há também artigos de tapeçaria e olaria, instrumentos de trabalho utilizados por escultores, ferreiros e tecelões, exemplares de jogos divinatórios, dentre outros objetos. Porém, a maior parte das encomendas feitas por Verger são de estatuetas, acessórios e ferramentas de metal, madeira e barro relacionados a diversos orixás e voduns. Para tanto, ele entrou em contato com artistas que atuavam em locais onde algumas das divindades eram cultuadas, tendo como pré-requisito indispensável o conhecimento mínimo daqueles cultos e de suas instituições para realizar o seu ofício.

Em correspondência enviada ao Itamaraty, o etnólogo fez um breve relatório de sua viagem anexando os comprovantes das transações realizadas, e destacou no seguinte trecho alguns dos artefatos adquiridos:

Eu fiz trabalhar certo número de escultores de madeira em diversas vilas do Daomé: Dagbé, Pobé, Ifanhin, Tori, que forneceram bons exemplares de esculturas tradicionais: Máscaras, Oxe Xangô, Pratos e copos para a divinação por Ifá, etc. O estado deplorável das estradas em plena temporada de chuvas infelizmente não me permitiu ir à Kétu, lugar de onde vieram os fundadores dos grandes terreiros de candomblé da Bahia. (Carta de Pierre Verger para o Diretor do Dep. Cultural do MRE em 09/07/1975, p. 2)

Entre todas as encomendas que realizou, Verger citou especificamente em seu relato algumas peças provenientes de regiões daomeanas, inclusive a ferramenta de Xangô, consideradas por ele como *bons exemplares de esculturas tradicionais*. Dito de outra forma, a relevância atribuída aos objetos mencionados na carta, e também aos outros já analisados por mim, deve-se a sua inserção no contexto das tradições africanas que ele desejava representar no museu.

4.3.4 O TRANSPORTE DAS PEÇAS E SUAS ROTAS

Uma matéria do jornal A Tarde publicada em 09 de janeiro de 1976 noticiou a entrega feita por Pierre Verger ao diretor do CEAO de uma lista de 254 peças africanas que iriam compor o acervo do Museu Afro-Brasileiro. Os objetos foram adquiridos no Daomé e na Nigéria, embalados em sete malas e posteriormente enviados ao Brasil em duas remessas distintas. A primeira já havia chegado ao país em bom estado, aguardando-se apenas o seu desembarque. Mas ainda não havia previsão quanto à chegada da segunda remessa. As peças seriam

abrigadas provisoriamente na sede do Centro de Estudos Afro-Orientais até a instalação do Museu na antiga Faculdade de Medicina.

Publicada em meio às disputas pelo prédio do Terreiro de Jesus, a notícia conferia visibilidade aos resultados da viagem realizada por Pierre Verger, a serviço do CEAO e do Ministério das Relações Exteriores, para comprar peças no continente africano. A reportagem traz informações gerais sobre a maneira como os artefatos foram transportados para o Brasil em pelo menos duas ocasiões diferentes, mas apresenta um equívoco ao afirmar que 254 era o número referente à primeira remessa, quando na verdade trata-se do total adquirido na viagem. O texto jornalístico também não esclarece quando as peças foram enviadas, de onde partiram cada remessa e qual o meio de transporte utilizado²⁹¹.

O transporte da primeira remessa foi iniciado seis meses antes do texto veiculado pelo jornal baiano. Seu primeiro local de embarque foi Cotonou, no Daomé, rumo ao porto de Abidjan, na Costa do Marfim. Somente de lá é que tomou a direção do Brasil. Na carta que remeteu ao diretor do Departamento Cultural do Itamaraty em 9 de julho de 1975, Pierre Verger informou-lhe a respeito das operações de envio das peças:

A maior parte das peças que formam esta coleção, contidas em seis grandes malas de ferro e uma caixa de madeira, foram embarcadas no dia 1º de julho de Cotonou no Daomé a bordo do navio “Athens Sky” para o porto de Abidjan na Costa do Marfim, graças à iniciativa e a gentileza de Mr. François Paraíso (daomeano descendente de “brasileiros”) diretor da agência SITRAM (Société Ivoirienne de Transports Maritimes) B.P. 697, em Cotonou.

Monsieur Sigmund Sievers, Embaixador do Brasil em Abidjan, *alertado por vosso telegrama*, fará o necessário para pegar as encomendas a bordo do Athens Sky no dia 10 de julho e reexpedi-las em um navio brasileiro para o Rio de Janeiro. (Carta de Pierre Verger ao Diretor do Departamento Cultural do Itamaraty em 09/07/1975)

Na primeira remessa foram enviadas, portanto, a maioria das peças adquiridas no Daomé, distribuídas em seis malas de ferro e uma caixa de madeira, e não em sete malas, como foi descrito na matéria do jornal *A Tarde*. De Cotonou para Abidjan, as peças seguiriam gratuitamente de navio devido à colaboração de François Paraíso, representante de uma agência de transportes marítimos, identificado com a chamada *comunidade brasileira* em seu país,

²⁹¹ 254 peças africanas para o Museu do Negro. Jornal *A Tarde*. 09/01/1976. F.P.V. Pasta 1B 299.

com quem Pierre Verger mantinha uma relação de amizade²⁹². A previsão de chegada à Costa do Marfim era de dez dias, onde então seriam encaminhadas para o Brasil. O apoio da embaixada brasileira em Abidjan para transferir as peças do *Athens Sky* para o navio brasileiro já havia sido solicitado pelo Itamaraty, conforme o trecho destacado da correspondência citada, e também pelo próprio Verger em um telegrama²⁹³ e uma carta expedida no dia 2 de julho para o embaixador Sigmund Sievers, na qual informou o endereço de envio das peças:

As 7 encomendas deverão ser enviadas para o MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES - DELEGAÇÃO DO RIO DE JANEIRO, com indicação de que elas são destinadas ao CEAO da UFBA (Centro de Estudos Afro Orientais da Universidade Federal da Bahia).

(Carta de Pierre Verger para o Embaixador do Brasil em Abidjan em 02/07/1975)

O pedido de cooperação foi atendido pelo diplomata que redigiu um pequeno bilhete endereçado a Pierre Verger, a quem chamou de *Caro Professor*. Na ocasião, ele informou a data prevista de partida das peças que estavam na Costa do Marfim: 9 de agosto de 1975, a bordo do navio *Cabo de Santa Marta*, do Lloyd²⁹⁴. Em 17 de agosto, o etnólogo escreveu três cartas sobre o assunto, uma para Sigmund Sievers agradecendo formalmente o apoio obtido em Abidjan, e as outras duas para Guilherme Castro e Rubens Ricupero contando a novidade sobre o dia de embarque das encomendas para o Brasil²⁹⁵.

Conforme visto, o ponto inicial de chegada das peças não foi a Bahia. O porto do Rio de Janeiro, e também o de Santos, eram os locais de onde partia a cada quarenta dias embarcações comerciais rumo a diversos portos africanos, a exemplo de Abidjan, Dacar (Senegal), Monróvia (Libéria), Lobito (Angola) e Lagos (Nigéria). O sistema de linhas regulares havia sido estabelecido dois anos antes pela Companhia Lloyd Brasileiro como parte de um conjunto de ações realizadas pelo governo Médici para o fortalecimento do intercâmbio comercial com os países da África Ocidental (SARAIVA, 1996, p.144). O *Cabo de Santa Marta* era um navio mercante de grande porte mantido por aquela companhia, onde a maior parte dos objetos encomendados por Verger foi transportada até o Rio de Janeiro. E uma vez lá, as peças foram encaminhadas para o seu destino final em Salvador. Não foi possível conhecer a data

²⁹² Verger menciona que as peças seriam enviadas gratuitamente de Cotonou para Abidjan em um telegrama enviado à embaixada brasileira em Lagos no dia 30/05/1975.

²⁹³ Telegrama enviado por Pierre Verger à Embaixada do Brasil em Abidjan em 02/07/1975.

²⁹⁴ Bilhete de Sigmund Sievers para Pierre Verger em 31/07/1975

²⁹⁵ Cartas de Pierre Verger para Sigmund Sievers, Guilherme Castro e Rubens Ricupero, todas com a data de 17/08/1975.

exata e nem a maneira como isto ocorreu. É provável que tenham sido trazidas em algum navio ou numa embarcação menor até o porto da capital baiana, ou até mesmo de avião. De acordo com o já citado artigo do jornal *A Tarde*, no mês de janeiro de 1976 esta primeira remessa já havia chegado ao Brasil, mas não se sabe desde quando. O certo é que as peças ficaram retidas na Receita Federal, possivelmente no Rio, até junho daquele ano²⁹⁶.



O navio Cabo de Santa Marta.

A segunda remessa de artefatos enviados da África para o Brasil levou aproximadamente dois anos para chegar até o seu destino, sendo motivo de grande preocupação por parte dos envolvidos na organização do Museu Afro-Brasileiro. Na mesma carta expedida em 9 de julho de 1975 para o Itamaraty, Pierre Verger expõe algumas de suas dificuldades:

Uma última caixa de ferro que devia conter o conjunto das peças adquiridas na Nigéria (e 9 peças do Daomé transportadas para Lagos) infelizmente permanece vazia no Daomé, os objetos que ela devia conter não me foram trazidos como convém sob os cuidados da Embaixada do Brasil em Lagos onde eles estão armazenados. (Carta de Pierre Verger ao Diretor do Departamento Cultural do Itamaraty em 09/07/1975)

Neste lote estavam incluídas predominantemente as peças compradas na Nigéria que foram encaminhadas inicialmente para a embaixada brasileira em Lagos. Quando ainda estava

²⁹⁶ *Museu Afro-Brasileiro contará com 5 mil peças*. Jornal *A Tarde*, 03/02/1976. Carta de Pierre Verger a Guilherme Castro em 04/06/1976.

no Daomé, Verger remeteu dois telegramas para a referida embaixada solicitando apoio para o transporte das encomendas de Lagos para Cotonou. Sua intenção era expedi-las através da agência SITRAM para Abidjan, e de lá para o Brasil, assim como foi feito com a primeira remessa²⁹⁷. Mas sua solicitação não foi atendida pela representação diplomática. Quase um mês após relatar o problema ao Itamaraty, ele ainda não sabia se as peças permaneciam na Nigéria ou se estavam a caminho do Brasil²⁹⁸. Este clima de incerteza se prolongou durante mais tempo, e a situação parecia mais complicada do que imaginou no princípio, conforme relatou a um dos seus correspondentes:

O senhor tem notícias sobre as peças adquiridas na Nigéria que deveriam ser expedidas pela Embaixada do Brasil naquele lugar? Eu estou desesperado com aquelas que eu designei para envio ao Museu Afro-Brasileiro há mais de três meses e que, segundo uma informação recente, estariam ainda no escritório do secretário empilhadas em desordem num canto, e isto apesar de numerosos telex do Itamaraty. (Carta de Pierre Verger para Ulpiano T. Bezerra de Meneses em 08/10/1975).

O destinatário da carta era Ulpiano Meneses, diretor do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, com o qual o etnólogo vinha colaborando para a aquisição de peças desde o ano de 1971, por intermédio do seu amigo Marianno Carneiro da Cunha, antropólogo e professor daquela universidade²⁹⁹. No momento em que a correspondência citada foi redigida, Carneiro da Cunha lecionava na Universidade de Ilê-Ifé (Nigéria) como professor visitante, e também se ocupava com a coleta de acervo destinado ao MAE-USP. Na resposta que o diretor enviou a Verger, percebe-se que a demora em obter a liberação das peças adquiridas naquele país era uma preocupação que afetava as duas instituições. Ele afirma que Marianno se “ocuparia do problema da expedição das peças (as nossas e as vossas) em sua chegada a Ifé,” para onde já havia partido aproximadamente 20 dias antes da data de expedição daquela carta³⁰⁰. Chegando ao seu destino, o antropólogo comunicou o que planejava fazer:

(...) As coisas continuam na Embaixada. A última decisão, segundo o Paulo, é que eu e o Meneses embalaríamos para seguirmos, não sei quando ainda, para o Escritório

²⁹⁷ Telegrama de Pierre Verger para a Embaixada do Brasil Lagos, 30/05/1975; Telegrama de Pierre Verger para a Embaixada do Brasil Lagos, 05/06/1975.

²⁹⁸ Carta de Pierre Verger para Rubens Ricupero em 17/08/1975.

²⁹⁹ O diretor do MAE-USP agradece a resposta afirmativa de Pierre Verger a um pedido feito por Marianno Cunha para que o auxiliasse na coleta de *peças afro-brasileiras* a serem utilizadas num intercâmbio com o Museu do IFAN (Dakar), em processo de negociação. Carta de Ulpiano T. Bezerra de Meneses para Pierre Verger em 11/02/1971. FPV. Pasta 1B 261-284.

³⁰⁰ Carta de Ulpiano T. Bezerra de Meneses para Pierre Verger em 16/10/1975. FPV. Pasta 1B 261-284.

do Itamaraty no Rio de Janeiro. O Santa Marta entrou, à semana passada no Porto de Lagos: pedi ao Paulo de se informar se havia efetivamente pegado as encomendas de Abidjan. No fim do mês irei a Lagos empacotar sua bagagem e espero então saber algo de certo sobre o Santa Marta. (Aerograma de Marianno Carneiro da Cunha para Pierre Verger em 20/10/1975).

O missivista parecia se referir tanto aos objetos que ainda permaneciam na Nigéria, cujo plano a ser executado por ele mesmo, com a ajuda de terceiros, era retirá-los da embaixada e expedi-los para o Rio de Janeiro através do *Santa Marta*, quanto às peças já embarcadas na primeira remessa em Abidjan naquele momento em trânsito pelo porto de Lagos. Outras correspondências foram trocadas sobre o assunto pelos três missivistas entre o mês de novembro de 1975 até março de 1976, quando Pierre Verger seguiu para Ifé como professor visitante da mesma universidade que Marianno Carneiro da Cunha já havia lecionado³⁰¹. Passados quase quatro meses, a questão ainda não estava resolvida. Após receber uma carta redigida por Verger na Nigéria sem maiores novidades³⁰², o diretor do CEAO respondeu que ainda aguardava *a remessa de Lagos para completar a coleção de 254 peças do Museu*³⁰³. Este segundo lote só chegou ao Brasil no ano seguinte após percorrer uma rota distinta do anterior. De acordo com Ulpiano Meneses:

(...) A bagagem do Dr. Carneiro da Cunha chegou dia 12 do último mês de março em Santos, pelo navio LL/Santarém. Dessa bagagem constam essencialmente, além de alguns poucos objetos de uso pessoal, peças africanas coletadas para este Museu e para o Museu Afro-Brasileiro da Bahia, que aguardavam transporte junto à Embaixada Brasileira de Lagos (...). (Carta ao Chefe da Divisão de Cooperação Intelectual do Itamaraty em 18/04/1977 APUD SANDES, 2010, p. 151).

As peças do MAFRO foram embarcadas pelo próprio Marianno antes do seu retorno da temporada passada em Ifé. Diferente do planejado, a remessa não foi enviada para o Rio de Janeiro, mas para o porto de Santos. Permaneceram na alfândega até o mês de agosto, e foram finalmente enviadas de avião para Salvador no dia 19 de dezembro de 1977. Devido ao tempo e às condições que ficaram submetidas em Lagos, algumas peças se danificaram completamente, a exemplo dos tecidos, ou foram extraviadas no caminho (SANDES, 2011, p. 152).

³⁰¹ Sobre a colaboração entre Pierre Verger e Marianno Carneiro da Cunha, bem como a ida dos dois para a Universidade de Ifé, C.f. LUHNING, 1998-1999, p. 331-337 e SANDES, 2010, p. 146-153.

³⁰² Carta de Pierre Verger a Guilherme Castro em 04/06/1976.

³⁰³ Ofício nº 172/176 de Guilherme Castro para Pierre Verger em 28/06/76, p.2. FPV. Pasta 7.

Enquanto a remessa de peças compradas no Daomé levou aproximadamente sete meses para chegar ao Brasil, a outra proveniente da Nigéria demorou quase dois anos para ser embarcada em um navio e cruzar o Atlântico. Quando em solo brasileiro, ainda permaneceram retidas na alfândega durante quase seis meses em cada caso. Diante do quadro, nem todas as 254 peças listadas por Verger chegaram efetivamente ao Museu Afro-Brasileiro e em boas condições. Estima-se que 239 delas foram recebidas pela instituição no ano de 1977. Atualmente sua coleção africana é composta por 487 artefatos³⁰⁴.

4.3.5 A ESCULTURA QUE SÓ CHEGOU AO BRASIL EM 2012

Pierre Verger não enviou para o Brasil todas as peças que comprou em 1975. Uma delas permaneceu com um amigo de longa data, residente em Cotonou. Sua saída do continente africano só aconteceu 37 anos após o embarque, naquela mesma cidade, da primeira remessa de artefatos destinados ao Museu Afro-Brasileiro. Desta vez, a travessia do Atlântico não foi feita de navio, e sim de avião.

A peça foi trazida por Nicolau Parés e Lisa Earl Castillo, pesquisadores ligados à Universidade Federal da Bahia, durante o retorno de uma viagem ao Benim. Eles voltavam de lá após realizar entrevistas para o projeto “Famílias Atlânticas: Redes de Sociabilidade entre a Bahia e o Benin”, que continua em andamento.

Um evento oficial marcou a chegada da peça ao Museu no dia 11 de maio de 2012, com as presenças de Jeferson Bacelar, membro da comissão gestora do CEAO, Graça Teixeira, coordenadora do MAFRO, Angela Lühning, diretora da FPV, os dois pesquisadores mencionados, e ainda Marcelo Cunha, colaborador da instituição e seu antigo coordenador, que conduziu a cerimônia. Esta foi aberta ao público, com divulgação feita pelo próprio Centro e pelo *Jornal A Tarde*³⁰⁵.

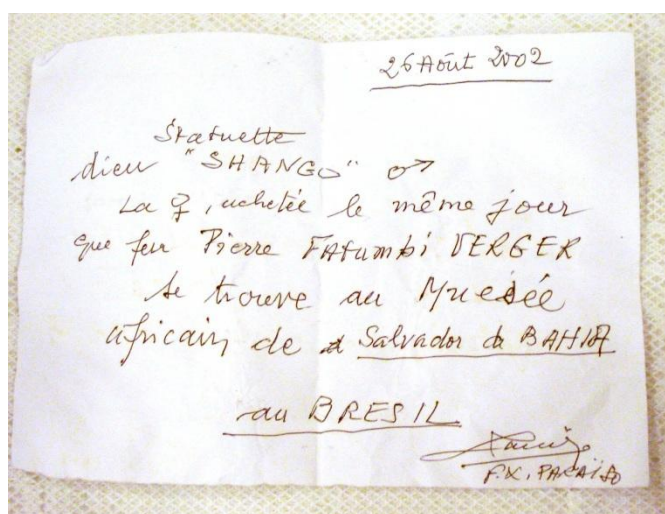
O artefato recém-chegado à Bahia era uma representação de Xangô, o orixá do trovão. A escultura, feita em metal, foi adquirida por Pierre Verger em um mercado de Cotonou, es-

³⁰⁴ Estas informações se baseiam em uma lista publicada por Sandes (2010), p, 154. E também no número de peças da coleção africana divulgado por este autor (p.19), somada à escultura que chegou ao museu em 2012.

³⁰⁵ Este pequeno relato sobre o evento é resultante de contatos que mantive com todas as pessoas citadas durante a sua preparação, e também da minha presença entre o público que o assistiu. Utilizei também como referência a seguinte matéria: *Esculturas africanas se reencontram após 40 anos*. *Jornal A Tarde*. 11/05/2012. Exemplar da autora. O evento também foi divulgado no site institucional do CEAO e do MAFRO.

tando acompanhado na ocasião por ninguém menos do que François Paraíso. O mesmo que o ajudou a transportar o lote de peças daquela cidade para o porto de Abidjan, cujo destino seria primeiro o Rio de Janeiro, e depois Salvador. Aquele exemplar, no entanto, acabou ficando de fora desta remessa.

Francisco Paraíso, como ficou conhecido aqui, manteve o objeto em sua casa por quase quarenta anos, esperando que um dia pudesse entregá-la pessoalmente ao Museu Afro-Brasileiro. Mas quando estava prestes a completar 80 anos, teve receio de não conseguir realizar o seu intento, deixando um mensagem para a sua família:



O bilhete de Francisco Paraíso/Foto: Luciano Lé.

No bilhete é possível ler, em tradução livre:

26 de agosto de 2002. Estatueta deus “Xangô” masculino. A feminina, comprada no mesmo dia que Pierre Fatumbi VERGER, se encontra no Museu africano de Salvador da BAHIA no BRASIL. F.PARAISO.

Ele guardou a nota junto com o artefato, avisando que ele era integrante de um par, ou melhor, de um casal de estatuetas, uma masculina e outra feminina. Esta última já estava em Salvador, e a outra havia ficado com ele, apesar de terem sido compradas no mesmo dia.

Dez anos após ter redigido o bilhete, Paraíso recebeu em sua casa Castillo e Parés, que iriam entrevistá-lo como membro de uma “família atlântica”, pois descende de um liberto chamado José Paraíso, que havia deixado o Brasil no século XIX, rumo à terra dos seus ancestrais. Francisco já havia completado 88 anos de idade. Durante a conversa, ele revelou

aos pesquisadores a existência da escultura e contou-lhes sua história. Ele e Pierre Verger se encontraram em Cotonou em 1975, e compraram a estatueta masculina e a feminina em um mercado local, que seriam enviadas juntas para a Bahia. Antes de embarcá-las com as demais que seguiriam para Abidjan, os dois combinaram um reencontro simbólico das peças. Paraíso manteria uma consigo até quando pudesse ir pessoalmente ao Museu Afro-Brasileiro, para formar novamente a dupla. Como nunca veio ao Brasil, e o amigo francês já havia morrido, o *agudá* pediu aos pesquisadores, surpreendidos pela notícia, que fizessem a entrega por ele.



Francisco Paraíso com a escultura masculina de Xangô. Fotografia cedida por Nicolau Parés.

O reencontro foi realizado na *Sala Carybé*, outro amigo de Verger e colaborador já falecido do Museu. A “xangô fêmea”, que já havia chegado há muito tempo, foi colocada sobre a mesa. O “xangô macho” estava embalado para presente. A história dos dois foi contada por Nicolau Parés, que leu em voz alta o bilhete escrito por Francisco Paraíso. Lisa Castillo comentou a importância de Pierre Verger para a aproximação de pessoas nos dois lados do Atlântico. A encomenda foi entregue por ela a Graça Teixeira. O pacote foi então desembalado pela coordenadora do MAFRO, revelando ao público, a mais “nova” integrante da coleção africana do Museu. Diante dos presentes, um termo de doação foi assinado oficializando a entrega.



Fotografia 28: Evento realizado no Museu Afro-Brasileiro (esq.). Esculturas de Xangô masculina e feminina /Foto Luciano Lé

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das correspondências pessoais de Pierre Verger como fonte privilegiada para investigar o seu envolvimento na criação do Museu Afro-Brasileiro do Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA nos anos 70, tendo como parâmetro a documentação institucional do próprio MAFRO e CEAO, permitiu elucidar o funcionamento de uma rede de colaboradores do Museu, que seria instalado em Salvador, na qual o *Fatumbi* ocupava uma posição central.

Esta rede era formada por artistas, colecionadores, pesquisadores, representantes diplomáticos e dirigentes de outros museus e instituições, que atuavam no Brasil (Bahia, São Paulo e Brasília), na África Ocidental (Nigéria, Benim e Costa do Marfim) e ocasionalmente nos Estados Unidos. A colaboração com o MAFRO ocorreu em um plano simbólico e material. O primeiro refere-se ao intercâmbio de ideias e concepções a respeito da herança cultural africana no país. E o segundo refere-se à aquisição propriamente dita de peças para o acervo da instituição.

O Museu Afro-Brasileiro foi criado oficialmente no ano de 1974 pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil e pelo Centro de Estudos Afro-Orientais. Seu diretor Guilherme Castro e o chanceler Mário Gibson Barboza foram os seus principais responsáveis na época. Pierre Verger era um antigo colaborador dos dois órgãos, e tomou conhecimento dos preparativos para a instalação do MAFRO desde 1972, se encarregando do seu planejamento inicial nos dois anos seguintes, mas só passou a integrar a iniciativa oficialmente em 1975. Sua contratação como professor visitante da UFBA, na verdade com o objetivo de assessorar o CEAO em relação àquela atividade, resultou em grande parte da sua própria estratégia de acionar a

rede de contatos pessoais e profissionais que dispunha, deixando claro o seu interesse e adequação ao posto.

Essa habilidade do *Fatumbi* em mobilizar pessoas para causas comuns ou particulares foi um aspecto ressaltado durante a sua contratação, que acabou se tornando determinante para a tarefa de adquirir peças para o Museu. Seus interlocutores interpretaram aquele traço da sua personalidade de maneira positiva e negativa (em menor proporção). O próprio Verger, aliás, tratava a questão de maneira ambígua, conforme foi possível perceber em suas narrativas autobiográficas. Por intermédio de amigos e conhecidos, ele encontrou diversas oportunidades para viajar pelo mundo e conseguir trabalho como fotógrafo. Quando chegou à Bahia em 1946, foi contratado pelos Diários Associados porque já vinha de uma longa experiência como repórter fotográfico, e contou com a recomendação do amigo Alfred Métraux para uma das colunistas da Revista *O Cruzeiro*. Seguiu para a África em 1948, após receber uma bolsa de estudos oferecida pelo diretor do IFAN, Theodor Monod, que já conhecia há algum tempo. Tornou-se um observador etnográfico e pesquisador da história, cultura e religião iorubá. Defendeu sua tese de doutoramento pela Sorbonne em 1966, mesmo sem ter diploma acadêmico, graças à pesquisa que realizou durante muitos anos sobre o tráfico de escravos, e também ao apoio fundamental do historiador Fernand Braudel.

Se por um lado o etnólogo francês ressaltou muitas vezes o auxílio que recebeu dos amigos, ele praticamente não acentuou a sua própria responsabilidade em obter a atenção e o interesse daqueles que o ajudaram, retratando diversos acontecimentos de sua vida como parte de uma sucessão de acasos ou de encontros fortuitos. Ele transitou entre intelectuais e artistas das vanguardas parisienses do início do século XX. Conheceu também pessoas influentes na vida política e cultural da capital baiana, entre os anos 50 e 60. Apesar de declarar publicamente que não gostava de intelectuais, cultivou laços de amizade com muitos deles.

Pierre Verger foi um intelectual que inicialmente divulgava suas ideias, impressões e descobertas por meio da troca de cartas pessoais, e estava inserido em uma ampla rede de relacionamentos com outros pesquisadores no Brasil e no exterior. Estes contatos foram uma importante fonte de aprendizado, influenciando significativamente suas produções. Fez parcerias na redação e revisão de textos, por exemplo, com Gilberto Freyre e Roger Bastide, recusando-se algumas vezes a assiná-los porque até então tinha preferência pela escrita epistolar em relação à produção textual acadêmica.

A análise de mais de uma versão da escrita vergeriana de cartas, primeiro para Mariano Cunha, e depois para Carybé, possibilitou compreender que o intercâmbio epistolar com cada um deles também foi uma forma de estreitar laços, planejar viagens, amenizar a saudade e a solidão, fazer pedidos e atender préstimos pessoais e profissionais. Os dois casos são exemplares quanto à prática de uma colaboração à distância entre o *Fatumbi* e seus amigos, realizada em favor de instituições museológicas: o MAE-USP e o Museu de Uidá, respectivamente.

Com base em uma amostra das correspondências pessoais de Verger que consultei na FPV, e no estudo de textos de caráter biográfico sobre a sua vida e obra, identifiquei diversos trabalhos realizados por ele, de maneira formal ou informal, em museus na França, no Peru, na Nigéria, no Benim e no Brasil. E verifiquei a relevância do tema entre os assuntos abordados em suas cartas, assim como a duração contínua (mas não ininterrupta) de colaborações prestadas por ele para instituições daquele tipo. Sugeri, então, que estas experiências museológicas tão diversas devem ser consideradas como parte de sua atuação profissional, inicialmente ligada à fotografia e depois à pesquisa acadêmica e extra-acadêmica.

A documentação consultada por mim apresentou potencial para ser utilizada como fonte e objeto de estudo sobre a relação entre Pierre Verger e o Museu Afro-Brasileiro, e se constituiu no principal corpus documental desta pesquisa. Como o perfil do acervo de correspondências da FPV possui uma forte identificação com o seu criador, já que se trata de um arquivo privado pessoal, recorri também a outros conjuntos existentes no próprio MAFRO e no CEAO. Os documentos oficiais lá consultados, incluindo correspondências diversas, permitiram compreender melhor os marcos iniciais da constituição do Museu e suas conexões com a política de aproximação do Brasil com a África Ocidental durante a gestão de Mário Gibson Barboza no MRE, e também contextualizá-la em relação à frágil situação do Centro naqueles anos.

Foi possível, então, dimensionar um pouco mais a influência de três dos sujeitos envolvidos na iniciativa. O próprio Gibson Barboza, como o principal idealizador no âmbito do Itamaraty, se encarregando da oficialização do termo de convênio que criou o Programa Brasil-África e o MAFRO entre as suas últimas realizações. Guilherme Castro, como diretor do CEAO, gerindo a elaboração e a execução daquele programa mais amplo que incluía o museu. E ainda Pierre Verger, como o principal responsável pela definição das seções, dos espaços expositivos, pela aquisição de peças para o acervo, imprimindo também uma forte marca no

projeto conceitual idealizado para a instituição, conforme indicavam pesquisas anteriores que retrataram a história do Museu Afro-Brasileiro.

Quando ingressou no empreendimento citado, o etnólogo franco-baiano já havia colaborado com diversos museus no Brasil e no exterior, e passado longas temporadas em regiões do Benim e da Nigéria. Ele já contava com mais de 70 anos, dispondo de uma extensa rede de contatos pessoais e profissionais, que incluía Ulpiano Meneses e Marianno Cunha, ligados ao MAE-USP, Clément da Cruz, chefe do Serviço Central de Museus do antigo Daomé, e Casimir Lanigba, entre outros escultores e ferreiros africanos.

Estes indivíduos fazem parte de um conjunto de mais de vinte pessoas que colaboraram com os preparativos para a instalação do Museu Afro-Brasileiro, ou que foram incluídas entre prováveis colaboradores. A maior parte deles mantinha vínculos afetivos e profissionais com o etnólogo francês anteriores à década de 70, que foram estabelecidos e alimentados por encontros presenciais e pela troca regular de correspondências. Por ocasião de sua viagem à África Ocidental em 1975, Pierre Verger recebeu diretamente o auxílio daqueles indivíduos, no que diz respeito à confecção, compra, transporte e liberação dos artefatos adquiridos para a coleção africana do MAFRO.

O diretor do CEAO, Guilherme Castro, se comunicava regularmente (e de maneira mais formal do que informal) com os diplomatas ligados ao MRE, mas não necessariamente com os demais interlocutores de Verger. Este último situou-se no centro de uma rede de colaboradores cujo funcionamento era parte de uma sociabilidade mais ampla, que variava conforme as circunstâncias e necessidades, e só era completamente visível para ele. A colaboração daí resultante assumiu muitas vezes o aspecto de uma ação entre amigos que se correspondiam não só no sentido de trocarem cartas, mas de terem afinidades e interesses em comum. Pierre Verger influenciou de maneira significativa aquele empreendimento, como pôde ser visto na definição do projeto conceitual e também na formação da coleção africana do Museu, sobretudo, porque não agiu sozinho, mobilizando o apoio de indivíduos que já conhecia ou passou a conhecer.

As ações do CEAO e de Verger para colocar o MAFRO em funcionamento nos anos 70, entretanto, foi bastante limitada por dificuldades de ordem financeira e por disputas políticas no âmbito da própria Universidade. Contrariando as expectativas iniciais, a assinatura do Programa não resultou no apoio concreto dos órgãos governamentais. As constantes queixas e

reclamações por parte dos sujeitos envolvidos na organização do MAFRO apontam para o funcionamento precário do Programa, cujas atividades eram executadas de maneira similar. O local escolhido para sediar o museu foi alvo de disputas entre o Centro e a Faculdade de Medicina, acarretando em nítida desvantagem para o primeiro e na redução significativa do espaço físico até então previsto. Ambos os fatores impediram a concretização do seu projeto original. Estes primeiros esforços, porém, foram fundamentais para que o museu abrisse suas portas em 1982, constituindo-se ainda hoje como um dos poucos no país dedicado integralmente à temática proposta.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Josélia. O corpo das ruas. A fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia iorubá. (2008). Dissertação de mestrado em História, USP, 2008.
- AMED, Fernando. As cartas de Capistrano de Abreu: sociabilidade carioca e vida literária na belle époque. São Paulo: Alameda, 2006.
- AMOS, Alcione. Os que voltaram. Belo Horizonte, MG: Tradição Planalto, 2007.
- ARTIÈRS, Phillipe. Arquivar a própria vida. Revista de Estudos Históricos, nº 21.1998.
- BACELAR, Jeferson. “Uma pedagogia do viver”. In BACELAR, Jeferson e PEREIRA, Claudio (orgs.). Vivaldo da Costa Lima: intérprete do Afro-Brasil. Salvador: EDUFBA: CEAO, 2007.
- BALOGUN, Ola. “Forma e expressão nas artes africanas”. In BALOGUN et al. Introdução à cultura africana. IN: ALD, Luanda, 1980.
- BARBOSA, Juciara Maria N. As crônicas de José Valladares e o Modernismo na Bahia. Trabalho apresentado no 7º Encontro da Alcar, Fortaleza, 2009.
- _____. Juciara Maria N. Imagens de Salvador, por Pierre Verger, na Revista O Cruzeiro. Cadernos do MAV-EBA/UFBA, Ano 4 – Número 4 - 2007. pp. 29-42.
- BARBOZA, Mário Gibson. Na diplomacia, o traço da vida. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- BARRETO, José de Jesus (Org. e autor do texto). Carybé & Verger: Gente da Bahia. Salvador: Fundação Pierre Verger: Solisluna Design Editora, 2008.
- BARTH, Fredrik. “Grupos Étnicos e suas Fronteiras”. In Phillipe Poutignat e Jocelyne Streiff-Fenart. Teorias da Etnicidade. São Paulo: UNESP.1996. (p.185-227).
- BAY, Edna. Wives of the Leopard. Gender, Politics, and Culture in the Kingdom of Dahomey, Charlottesville/Londres, University of Virginia Press, 1998
- BOBBIO, Norberto. Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.
- BOULER, Jean-Pierre Le (org.). Le pied à l'étrier. Correspondance 12 mars 1946 – 05 abr 1963. Editions Jean Michle Place, 1994.
- _____. Jean-Pierre Le. Pierre Fatumbi Verger: Um homem livre. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.
- BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAPONI, Stefania. A busca da África no Candomblé: tradição e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Pallas, 2009.

COSTA, Carlos Alberto Santos. A influência do Colégio dos Jesuítas na configuração da malha urbana de Salvador-BA (1549-1760). Dissertação de mestrado em Arqueologia, UFPE, Recife, 2005.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CUNHA, Marcelo N. B. da. O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia: um estudo de caso sobre musealização da cultura afro-brasileira. Dissertação de mestrado em Ciência da Informação. UFBA, Salvador, 1999.

_____. Marcelo N. B. da. Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições. Tese de Doutorado em História, PUC-SP, São Paulo, 2006,

DANTAS, Beatriz Góis. Vovô Nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DÁVILA, Jerry. Hotel Trópico: O Brasil e o desafio da descolonização africana, 1950-1980. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

DE HEUSCH, Luc. L'ethnie. The vicissitudes of a concept. *Social Anthropology* 8 (2): p.99-115.

DUNN, Christopher. A Roma Negra e o Big Easy: Raça, Cultura e Discurso em Salvador e Nova Orleans. *Revista Afro-Ásia*, 37 (2008). Disponível em http://www.afroasia.ufba.br/pdf/Afroasia37_119_151_Dunn.pdf. Acesso em 13/07/2011.

FRAIZ, Priscila. A Dimensão Autobiográfica dos Arquivos Pessoais: o Arquivo de Gustavo Capanema. *Revista de Estudos Históricos*, nº 21.1998.

GOMES, Angela de Castro (Org.). Capanema: o ministro e seu ministério. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

_____. Angela de Castro e SCHIMIDT, Benito Bisso (Orgs.). Memórias e narrativas autobiográficas. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2009.

_____. Angela de Castro. (Org.). Escrita de si, escrita da história. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____. Angela de Castro. Em família: correspondência entre Oliveira Lima e Gilberto Freyre. In GOMES, Angela de Castro. (Org.). Escrita de si, escrita da história. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____. Angela de Castro. Gilberto Freyre e Oliveira Lima: Casa Grande & Senzala e o contexto historiográfico do início do século XX. *Revista de História da UNESP, São Paulo* 20; 29-44, 2001.

_____. Angela de Castro. Introdução: Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In GOMES, Angela de Castro. (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____. Angela de Castro. O ministro e sua correspondência: projeto político e sociabilidade intelectual. GOMES, Angela de Castro (Org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

GONTIJO, Rebeca. Paulo amigo: amizade, mecenato e ofício do historiador nas cartas de Capistrano de Abreu. In GOMES, Angela de Castro. (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Africanismo e democracia racial: a correspondência entre Herksovits e Arthur Ramos (1935-1949). Versão ampliada do texto *Comentários à correspondência entre Melville Herksovits e Arthur Ramos (1935-1949)*. In: *Antropologia, história, experiências*. Belo Horizonte: Editora UFMA, 2004, p. 169-198. Disponível em [http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Africanismo e democracia racial.pdf](http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Africanismo_e_democracia_racial.pdf).

GURAN, Milton. Da bricolagem da memória à construção da própria imagem entre os agudás do Benin. *Afro-Ásia*, Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais - FFCH/UFBA, nº.28 (2002), 45-76.

HAMPÂTÉ BÂ, A. África – Um continente artístico. *O Correio da Unesco*, a.4, n.4, p. 12-17, 1976.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. “Objects of Ethnography”. In *Destination Culture – Tourism, Museums and Heritage*. Berkley: University of California. 1998.

LAURENTIZ, Luiz Carlos de. “Olhos sobre a Bahia” pelos olhos de Lina, 1958. Comunicação apresentada no evento 50 anos de Lina Bo Bardi, na encruzilhada da Bahia e do Nordeste. Salvador, 2009.

LAW, Robin. A carreira de Francisco Félix de Souza. *Revista Topoi*. Rio de Janeiro, mar. 2001, pp. 9-39. Disponível em <http://www.ppghis.ifcs.ufrj.br/media/topoi2a1.pdf>. Acesso em 16/08/2009.

_____. Robin. A comunidade brasileira de Uidá e os últimos anos do tráfico atlântico de escravos, 1850-66. *Afro-Ásia*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais - FFCH/UFBA, nº 27, 2002, pp. 41-77.

_____. Robin. *The Slave Coast of West Africa, 1550-1750. The Impact of the Atlantic Slave Trade on an African Society*, Clarendon Press, Oxford, 1991.

LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. 5ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Jacques. História e Memória. 3.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

L'ESTOILE, Benoît de. Le goût des autres: de l'Exposition Coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007.

LEVEILLAIN, Philippe. Os protagonistas da biografia. In REMOND, René (Org). Por uma história política. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

LORIGA, Sabrina. O historiador entre a história e a memória. In GOMES, Angela de Castro e SCHIMIDT (Orgs.). Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2009.

LÜHNING, Angela (org.). Pierre Verger: repórter fotográfico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. Angela. O diálogo transatlântico como método de pesquisa de Pierre Fatumbi Verger. 2003. Seminário. Programa de pós-graduação de Letras da UFBA.

_____. Angela. Pierre Fatumbi Verger e sua Obra. Afro-Ásia. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais - FFCH/UFBA, nº 21-22, 1998-1999, pp. 315-353.

MALATIAN, Teresa. Narrador, registro e arquivo. In PINSKY, Carla Bessanzi e LUCA, Tania Regina de.(Orgs.) O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto, 2009

MARTINI, A fotografia como instrumento de pesquisa na obra de Pierre Fatumbi Verger. Dissertação de mestrado em Antropologia, UnB, Brasília, 1999.

MATORY, James Lorand. Jeje: Repensando nações e transnacionalismo. Mana 5(1): 57-80. 1999.

MELO, Ana Carolina B. de. Arte Moderna na Bahia: Processo Histórico-Artístico. Artigo apresentado ao Mestrado em Artes Visuais da EBA/UFBA, 2003.

MENESES, Ulpiano T. A problemática das identidades culturais nos museus: de objetivos (de ação) a objetivos (de conhecimento). Anais do Museu Paulista. São Paulo, n.1. 1993, Nova Série.

_____. Ulpiano T. Do teatro da memória ao laboratório de história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v.2, jan./dez. 1994, Nova Série.

_____. Ulpiano T. Memória e Cultura material: documentos pessoais no espaço público. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

MOREIRA, Vicente Diocleciano. “Vivaldo e o Maciel”. In BACELAR, Jeferson e PEREIRA, Cláudio (orgs.) Vivado da Costa Lima: Intérprete do Afro-Brasil. EDUFBA: CEAO, 2007.

- MORIN, Françoise. Les ineditos et la correspondance de Roger Bastide. In LABURTHIE-TOLRA (ed.). Roger BASTIDE ou le Réjouissement de l'Abime. Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 21-42.
- MOURA, Carlos Eugenio M. de e PELLEGRINI, Luís (Coord.). Pierre Verger: Saída de Iaô. São Paulo: Axis Mundi Editora/Fundação Pierre Verger, 2002.
- MOURA, Milton Araújo. Carnaval e Baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador. Tese de doutorado em Comunicação, UFBA, 2001.
- MUSEU AFRO-BRASILEIRO. Texto de ADINOLFI, M.P.F. Caderno África do projeto de atuação pedagógica. UFBA, 2006.
- NOBRE, Eduardo A.C. Intervenções urbanas em Salvador: turismo e “gentrificação” no processo de renovação urbana do Pelourinho. X Encontro Nacional da Anpur.
- NÓBREGA, Cida e ECHEVERRIA, Regina. Verger: um retrato em preto e branco. Salvador: Corrupio, 2002.
- NORA, Pierre. “Mémoire collective”. In LE GOFF, J. CHARTIER, R e REVEL, J (org.), La nouvelle histoire. Paris: Retz, 1978 Apud LE GOFF, Jacques. História e Memória. 3.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.
- OLIVEIRA JUNIOR, Gilson Brandão de. Agostinho da Silva e o CEAO: a primeira experiência institucional dos estudos africanos no Brasil. Dissertação de mestrado em História, USP, São Paulo, 2010.
- PARÉS, Luis Nicolau. A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas. Bastide e Verger entre “áfricas” e “brasis”: rotas entrelaçadas, imagens superpostas. Revista IEB, n. 50 2010 set/mar, p. 13-66.
- _____. Fernanda Massi. Estrangeiros no Brasil: a Missão Francesa na Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Unicamp, Campinas, SP, 1991.
- PENHA, Eli Alves. Relações Brasil-África e geopolítica do Atlântico Sul. Salvador: EDUFBA, 2011.
- PINHO, Osmundo de Araújo. Descentrando o Pelô: narrativas, territórios e desigualdades raciais no Centro Histórico de Salvador. Dissertação de mestrado em Antropologia. Unicamp, Campinas, SP, 1996.
- PROACHASSON, Cristophe. Atenção Verdade! Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas. Revista de Estudos Históricas, nº 21.1998.
- REGINALDO, Lucilene. Os Rosários dos Angolas: irmandades negras, experiências escravas e identidades africanas na Bahia setecentista. Tese de doutorado em História, Unicamp, Campinas, 2005.

- REIS, Luiza Nascimento dos. O Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia: Intercâmbio Acadêmico e Cultural entre Brasil e África (1959-1964). Dissertação de mestrado em Estudos Étnicos e Africanos, UFBA, Salvador, 2010
- RIBEIRO JUNIOR, Ademir. Parafernália das Mães-Ancestrais. As máscaras gueledé, os edan ogboni e a construção do imaginário sobre as “sociedades secretas” africanas no Recôncavo Baiano. Dissertação de mestrado em Arqueologia, MAE-USP, São Paulo, 2008.
- RISÉRIO, Antonio. Avant-garde na Bahia. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.
- ROCHA, Ana Cristina S. Matos. Isaías Alves através de seu arquivo pessoal: possibilidades de leitura. Revista Mosaico. Edição nº 3, ano II. s/p. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/mosaico/?q=artigo/isa%C3%AD-alves-atrav%C3%A9s-de-seu-arquivo-pessoal-possibilidades-de-leitura>. Acesso em 16/10/2011.
- RODRIGUES, Nina. Os africanos no Brasil. 7ª ed. São Paulo: Ed. Nacional/Ed. UnB, 1988.
- ROLIM, Iara Cecília P. O Olho do Rei: Imagens de Pierre Verger. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Unicamp, 2002.
- ROLIM, Iara Cecília P. Primeiras imagens: Pierre Verger entre burgueses e infreqüentáveis. Tese de doutorado em Sociologia, USP, São Paulo, 2009.
- RUFER, Mario. A diáspora exorcizada, a etnicidade (re)inventada: historiografia pós-colonial e políticas da memória sobre o Daomé. Revista Afro-Ásia, 34 (2006), 67-103.
- SANDES, Juipurema A. S. O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua Coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira. Dissertação de mestrado em Estudos Étnicos e Africanos, UFBA, Salvador, 2010.
- SANTOS, Eunice Ribeiro dos. A “traição” da tradição: Pierre Verger, Odorico Tavares e outros jornalistas em O cruzeiro (1946-1951). Dissertação de mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, UFBA, 2009.
- SARAIVA, José Flávio Sombra. O lugar da África: a dimensão da política externa brasileira de 1946 aos nossos dias. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- SERRA, Ordep. Águas do Rei. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1995.
- SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In REMOND, René (Org). Por uma história política. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- SIRINELLI, Jean-François. Le hasard ou la necessite? Une histoire em chantier: l’histoire des intellectuels. Vingtieme Siécle. Revue d’histoire, Nº9. Janvier-mars 1986, pp. 97-108.
- SODRÉ, Jaime. A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi. Salvador: EDUFBA, 2006.

SOUMONNI, Elisée. “A iorubalândia daomeana”. In Daomé e o mundo atlântico. Amsterdam/Brasil: SEPHIS/CEAA, 2001.

_____. Elisée. “La traite coloniale, océans Atlantique et Indien: regards croisés: Europe, Afrique, Amériques” In Marcel Dorigny and Max-Jean Zins (eds.), Les traites negrieres coloniales. Histoire d'un crime (Editions Cercle d'Art, Paris, 2009, PP.75-83).

_____. Elisée. Daomé e o mundo atlântico, SEPHIS/CEAA, 2001.

SOUTY, Jérôme. Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

SOUZA, Martine. Regard sur Ouidah – A Bit of History. Ouidah, Benin. S/data.

TREBITSCH, Michel e RACINE, Nicole (Orgs). Sociabilites Intellectuelles. Lieux, milieu, réseaux. Cahier de L'ITHP n° 20, mars 1992.

TREBITSCH, Michel. Correspondances d'intellectuels: Le cas des lettres d'Henri Lefebvre à Norbert Guterman (1935-1947). Disponível em http://www.ihtp.cnrs.fr/Trebitsch/cahiers_20.html

VENANCIO, Giselle Martins. Na trama do arquivo: a trajetória de Oliveira Vianna (1883-1951). Tese de doutorado em História, UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

_____. Giselle Martins. Cartas de Lobato a Viana: uma memória epistolar silenciada pela história. In GOMES, Angela de Castro. (Org.). Escrita de si, escrita da história. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

VERGER, Pierre. 50 anos de fotografia 1932-1982. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2011.

_____. Pierre. Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos - dos séculos XVII a XIX. São Paulo: Corrupio, 1987.

_____. Pierre. Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África. 2ª ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. Pierre. Retratos da Bahia 1946 a 1952. Salvador: Editora Corrupio, 1980.

ZAMPARONI, Valdemir. Os estudos africanos no Brasil: Veredas (1), s/d. Disponível em <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=522>.

FONTES

Fundação Pierre Verger

Arquivos pessoais, Pasta 4 - Bahia

Arquivos pessoais, Pasta 5 - Correspondance Bahia I

Arquivos pessoais, Pasta 6 - Correspondance Bahia II

Arquivos pessoais, Pasta 7

Arquivos pessoais, Pasta 8 - Correspondência Rio de Janeiro

Arquivos pessoais, Pasta 9 - Correspondance São Paulo

Arquivos pessoais, Pasta 10 - Correspondance Bresil

Arquivos pessoais, Pasta 1A14 - Ouidah

Arquivos pessoais, Pasta 1A22 - Bresiliens en Afrique

Arquivos pessoais, Pasta 1A 23 - Bresiliens en Afrique

Arquivos pessoais, Pasta 1A24 - Ifan/Nigerian Museums

Arquivos pessoais, Pasta 1A 50

Arquivos pessoais, Pasta 1B 216-220

Arquivos pessoais, Pasta 1B 261-284 - Expositions et musees Bresil

Arquivos pessoais, Pasta 1B 297 - Casa do Benin

Arquivos pessoais, Pasta 1B 298 - Exposition Africa Negra

Arquivos pessoais, Pasta 1B 299 - Museu Afro-Brasileiro/Bahia manuscritos

Arquivos pessoais, Pasta 1B 311 - UNESCO

Arquivos pessoais, Pasta 1B 348 I - Gilbert Rouget

Arquivos pessoais, Pasta 1B 353-384 - Divers

Arquivos pessoais, Pasta 1B 390-393(d) - Wole Soyinka

Arquivos pessoais, Pasta 1B 399 - Correspondance Dahomey

Arquivos pessoais, Pasta 1B 422A-G - Correspondance Française II

Centro de Estudos Afro-Orientais

Correspondências 1972 – Caixa COR 14

Correspondências 1973 – Caixa COR 15

Correspondências 1974 – Caixa COR 16

Correspondências 1975 - Caixa COR 17

Correspondências 1976 – Caixa COR 18

Museu Afro-Brasileiro

Anteprojeto da criação de um Museu Afro-Brasileiro.

Ata da 1ª reunião da comissão de implantação do Museu Afro-Brasileiro na Bahia em 29/05/1974.

Carta do Ministro Mário Gibson Barboza para o Governador Antônio Carlos Magalhães em 28/12/1973.

Circular Postal nº 2917 do Ministério das Relações Exteriores para as Missões Diplomáticas e Repartições Consulares em 05/03/1974.

Contrato de Comodato entre a UFBA e Delfino Rialto em 01/09/1975.

Texto do discurso pronunciado pelo Embaixador Mário Gibson Barboza em 04/03/1974. (Anexo à circular postal nº 2917).

Artigos de jornais:

254 peças africanas para o Museu do Negro. Jornal A Tarde. 09/01/1976. FPV. Pasta 1B 299

Amanhã no CEAO Ministro verá intelectuais. Jornal A Tarde, 24/08/1972. CEAO - Hemeroteca.

Arte Afro-Brasileira, Jornal do Brasil, 25/07/1974. FPV. Pasta 1B 299

Baianos ficaram sabendo como será o Festival de Artes Negras. Jornal Tribuna da Bahia, 31/08/1972. (classificado como 31/08/71). CEAO - Hemeroteca.

Esculturas africanas se reencontram após 40 anos. Jornal A Tarde. 11/05/2012. Exemplar da autora.

IBHM contra instalação de museu na ex-Faculdade de Medicina. Jornal Tribuna da Bahia. 08/08/1974. FPV Pasta 1B 299.

Ministro nigeriano vê intelectuais e fala sobre festival. Jornal A Tarde, 31/08/1972. CEAO - Hemeroteca.

Museu Afro-Brasileiro contará com 5 mil peças. Jornal A Tarde, 03/02/1976. FPV. Pasta 1B 299

Museu Afro-Brasileiro dentro de três meses. Artigo de jornal sem data e sem assinatura.

Museu Afro-Brasileiro inaugurado será inaugurado no final do ano. Tribuna da Bahia. 20/02/1975. FPV. Pasta 1B 299

Museu Afro-Brasileiro será mais uma atração no Pelourinho. Entrevista concedida por Guilherme de Souza Castro à Revista Monumento 1(7), set. 1981. FPV. Pasta 1B 299

Museu do Negro espera mais peças. A Tarde. 17/08/1974. FPV. Pasta 1B 299

Novo Museu da Bahia reúne arte africana. O Estado de São Paulo, 05/01/1982. FPV. Pasta 1B 299

Artigos de revista:

Programa de Cooperação Cultural entre o Brasil e países africanos. Revista Afro-Ásia, nº12, 1976. p.247.

Secção do Museu. Revista Afro-Ásia, nº 8 e 9. 1969 (Seção Informações). p.132

Homenagem ao Museu Afro-Brasileiro, Revista Afro-Ásia, nº 14, 1983. s/p.

As pesquisas na Bahia sobre os afro-brasileiros. Entrevista de Waldir Freitas à Revista Estudos Avançados 18 (50), 2004.

Cartas de Pierre Verger para Vivaldo da Costa Lima, 1961-1963. Revista Afro-Ásia, nº37, 2007, 241-288.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Lista de correspondentes de Pierre Verger com base na amostra de 1872 correspondências.

A.Gatera
Abiola Félix Iroko
Adolphe Firmino Santos
Adrian Ahanhanzo Glelé
Ahmad Charifi
Akambi Akala
Alain Simon
Alberto Vasconcellos da Costa e Silva
Alberto da Costa e Silva
Alexandre Houssa-Gansi
Alexandre S. Adandé
Alfredo C. Machado
Alice Martins Ferreira
Alioune Diop
Ambroise Dossu-Yovo
André Luiz Rocha
André Teixeira de Mesquita
Anisio Teixeira
Anne-Marie Meitalie
Antônio e Zora
Antônio Olinto
Antonio Rocha Penteado
Aroselo Malogbo
Asclepiades Lopes Soledade
Assane Fall
Astor de Castro Pessoa
Augustim Gatera
Ayfer Bakkalcioglu
B. Dor
Bernard Fagg

Biobaku
Brian Michel Fraser Neele
Byll Cataria Regina
C.G Baeta
Carl Withers
Carlos Campos e Sonia Kalil
Carlos Carrasco
Carybé
Carybé e Nancy
Casimir Almeida
Casimir Lanigba
Charles de Laborie
Charles W. Wagley
Christian Merlo
Christian Zohoncon
Clarival
Conselho Universidade de Ife
Cosme Noudehou
Daniel Bach
Danielle Robin
Danilo Adão Mayr
Denis Amoussouhioui
Dept.Antrop.UFBA
Diretor de Arte Popular e Moderna da Bahia
Dohou C. Denis
Domingos Avyt Lucien
Edison Carneiro
Edouard Koutinhoun
Eduardo de Oliveira e Oliveira
Ekpo Eyo
Elie Idossou
Elisabeth Villa
Émile Poisson
F. Willig
Fernando A.A. Mourão

Fernando da Rocha Peres
Fernando Jose Rocha
Fernando Simas Magalhães
Flávio Pessoa de Barros
Francine N´Diaye
Francis Rouch
Francisco de Assis Grieco
Francisco Matarazzo Sobrinho
Francisco Pessoa
François Paraíso
François Vuarchex
Frederico Edelweiss
G.A
George Agostinho da Silva
Georges Henri Rivière
Geovana
Geraldo Heraclito de Lima
Geraldo Torres
Germain E. de Souza
Gilbert Rouget
Gisele Magalhães
Guilherme de Souza Castro
Guy George
Hamo Sassoon
Honorat Aguessy
Ignacio Santos
Ignacio Santos
Jacques Adandé
Jacques Mazière
Jacyra Oswald
Jean Beliard
Jean Claude Vaysse
Jean Guiart
Jean Michel Lacorre
Jean-Loup Pivin

Jean-Luc Rondreux
Joanes Bosco Bernardes
João
Jorge Amado
Jorge Amado e Carybé
José Roberto do Amaral Lapa
Kabengele Munanga
Kabiessi Adetoutou
Kala-Lobe
L. Dupont
L. Velay
Lauro Escorel de Moraes
Léopold Sédar Senghor
Lourival Gomes Machado
Luiz Carlos Barreto Thedim
Luiz César Vinhaes da Costa
Luiz de Castro Farias
Luiz Heitor Corrêa de Azevedo
Luiz Vianna Filho
M. Andrade
M.Guy A. Catherine
Macarimi Badarou
MAE USP
Mama Chabi
Manuela Carneiro da Cunha
Marcel Gautherot
Márcia
Marcus Kerstsman
Maria de Lourdes de Almeida e Silva
Marianno Carneiro da Cunha
Marianno e Manuela Carneiro da Cunha
Marie-Louise Dufour
Mario
Mário Henrique Soares Nascimento
Marisa Ricupero

Maryse Brathia
Mathieu Kerekou
Maurice Ahanhanzo Glelé
Maurice Setton
Michel Etienne Cahen
Michel Leiris
Michel Rigolet
Michel Simon
Ministere de L'Education Nationale Dahomey
Motinha
Muguette Dumont
Município de Candeias
Nancy
Nelson de Araújo
O.N. Rewane
Octalles Marcondes Ferreira
Olabiyi Yai
Oto Lijadu
Oudgan Batoko
P. Goumain
Patrick Boelett-Martin
Paul Antoine Breziat
Paul e Michel
Pietro Maria Bardi
Pivin
Placide Pernot
Prefeitura Municipal do Salvador
Ramiro
Raymundo de Castro Maia
Renée Flament
Roberto
Roberto Albergaria
Rodrigo de Melo Franco de Andrade
Roger Bastide
Romeu Zero

Roselyne e Raymond Fadonougbo
Rubens Ricupero
Ruy Simões
S.O. Biobaku
Saliou Adjiboitvha
Sergio Ferreti
Seydou Madani SY
Sílvia Gonçalves Penna
Simone de Souza
Société Africaine de Culture
Societe des Amis du Musee de l'Homme
Sossó Bernabó
Soulé Dankoro
Sule Oyeyemi
Sylvia e Johildo
Tasso Gadzanis
Teresa Cristina
Thales de Azevedo
Theodor Monod
Tonakpon Gratien Capochichi
Tunji Oyetosho
Ulpiano T. Bezerra de Meneses
Vivaldo da Costa Lima
Waldeloir Rego
Waldir Freitas Oliveira
Wande Abimbola
Wole Soyinka
Y. Laplaze
Yavi Laurent
Zelia Gattai

APÊNDICE B

Categorias temáticas utilizadas para classificar os assuntos retratados nas correspondências de Pierre Verger e seus missivistas:

- Intercâmbio (atividades de pesquisa, indicações bibliográficas, encomenda e transporte de peças, passagem aérea, cargos em embaixadas, aquisição de peças, exposições, programa Brasil-África, agudás, estudantes africanos).
- Meio editorial (publicação, livros, editora corrupto)
- Meio intelectual e artístico-cultural (atividades de pesquisa, festas em terreiros, eventos, compromissos acadêmicos, reuniões, encontros, recepção a visitantes).
- Notícias de viagem (menção a viagens planejadas ou em andamento para diferentes locais)
- Outras instituições (UFBA, CEAO, IFAN, CNRS)
- Patrimônio e Museus (eventos da UNESCO, colaborações em museus diversos, caso Ori Olokum)
- Pedidos (solicitação de contatos, encomendas de livros, encomendas, carta de apresentação, utilização de fotografia, agradecimento)
- Pessoal (felicitações, natal, aniversário, manutenção e reforma da casa, despesas, saúde, presente, títulos recebidos)

APÊNDICE C

ROTEIRO DE FICHAMENTO DAS CORRESPONDÊNCIAS

Identificação da Ficha

Ref.:

Ref. digital:

I. Dados Gerais

Data:

REM:

DEST:

End.REM:

End.DEST:

II. Análise do Suporte Material

Ori. () Cop. ()

Man. () Dat. ()

Idioma:

Nº. de pg:

Tipo de linguagem (F/I):

Está completa?

Possui timbre?

Possui assinatura?

Possui marca ou inf. adic. feita à mão?

Faz ref. a documento anexo?

III. Tipo de Correspondência

Qual o tipo de correspondência?

IV. Uso de fórmulas ou códigos epistolares

Modo de tratamento:

Abertura:

Saudação de despedida:

V. Assuntos

a) Sociabilidades/Outros indivíduos citados/Vínculo institucional/Tratamento

b) Troca de Favores/Para Quem/O quê

c) Museus/Nome do Museu/Atividade/Nome do Indivíduo

APÊNDICE D

Detalhamento do item V do roteiro de fichamento

Assuntos

- a) Sociabilidades
 - 1. Conselhos pessoais ou profissionais
 - 2. Indicação de contato profissional
 - 3. Troca de livros, artigos, filme, etc
 - 4. Pesquisas em andamento ou realizadas
 - 5. Publicação
 - 6. Outros assuntos profissionais
 - 7. Outros assuntos pessoais
 - 8. Eventos acadêmicos
 - 9. Outros eventos profissionais
 - 10. Festas em terreiros de candomblé
 - 11. Outros eventos sociais

- b) Troca de Favores
 - 12. Pedido
 - 13. Préstimo
 - 14. Agradecimento

- c) Museus
 - 1. MAFRO
 - 2. Museu de Uidá
 - 3. Outros

ANEXO A

Reprodução de lista datilografada por Pierre Verger com o nome dos escultores, ferreiros, vendedores e demais fornecedores das peças compradas para o Museu Afro-Brasileiro em 1975.

Museu Afro-Brasileiro

Fabricantes ou Vendedores

1 - Casimir Lanigba	Dagbe	Dahomey
2 - Abodou Garba	Cotonou	''
3 - Hamani Karimou	''	''
4 - Abodou Idrissou	''	''
5 - Bouraima Idrissou	''	''
6 - Nadijimou Garba	''	''
7 - Ali Adamou	''	''
8 - Vincent Kinhoué	Abomey	''
9 - Simon Akati	''	''
10 - Michel Yemedjè	''	''
11 - Tako Hountindji	''	''
12 - Olalogun	Infanhin	''
13 - Oju Orobi	Tori	''
14 - Adèkanbi	Pobé	''
15 - Ogunola	''	''
16 - Adamou Waidi	Porto Novo	''
17 - Bakari Abou	''	''
18 - Michel Kokè	''	''
19 - Emile Dakpogan	''	''
20 - Dominique Agenonvi	''	''
21 - Ramanou Bakari	''	''
41 - Lassissi Sanussi	Ibadan	Nigeria

x 42