

O MARANHÃO POR PIERRE VERGER

2021



Centro
Cultural Vale
Maranhão



O Maranhão por Pierre Verger

2021

Centro
Cultural Vale
Maranhão



Lei de Incentivo à
CULTURA

Iniciativa



INSTITUTO
CULTURAL
VALE

Patrocínio



VALE

Realização



Centro
Cultural Vale
Maranhão

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL

Apresentação

Desde seu nascimento, o Centro Cultural Vale Maranhão cria oportunidades para artistas e fazedores de cultura maranhenses. A ampliação do acesso à produção cultural local e nacional garante o ambiente propício à formação e às trocas. Ao longo dos últimos anos, o CCVM reforçou o lugar que o estado ocupa como irradiador de cultura. Agora, com a exposição O Maranhão por Pierre Verger, mais uma vez, reitera seu papel na valorização do que é oriundo do estado.

Pierre Verger, renomado fotógrafo francês, pesquisador das relações culturais e religiosas entre Brasil e África, retratou as belezas do Maranhão em sua forma mais autêntica. As 80 imagens selecionadas para esta exposição – inéditas em sua maioria – são um registro histórico de cenas cotidianas, de elementos singulares e, especialmente, das pessoas do lugar. Verger, por meio de seu olhar sensível e aguçado, convida-nos a uma viagem pelo tempo.

Ao destacar referências emblemáticas do Maranhão nesta exposição, o CCVM e o Instituto Cultural Vale expressam que é preciso estar onde a cultura está. Neste caso, o foco é a representatividade de um povo, lugar necessário para promover a arte que fortalece as identidades e cria novas perspectivas de futuro.

Luiz Eduardo Osorio

Presidente do Conselho de Administração
do Instituto Cultural Vale

- 6 O Maranhão por Pierre Verger**
Paula Porta
- 8 Pierre Verger, 1902–1996**
- 12 Pierre Verger no Maranhão,
um fotógrafo caminhando
para a antropologia**
Alex Baradel
- 14 A Exposição**
- 112 Projetos**
- 118 English Texts**
- 128 Ficha Técnica**

O Maranhão por Pierre Verger

Verger chega ao Maranhão no início de sua longa jornada brasileira, dois anos após ter fixado residência definitiva em Salvador e pouco antes de se tornar um importante investigador das relações culturais e religiosas entre o Brasil e a África.

Esteve em São Luís entre 20 de agosto e 3 de setembro de 1948, no retorno de uma viagem ao Suriname e ao Haiti, antes passara por Belém. Dali a dois meses, seguiria novamente para África Ocidental, para uma permanência de mais de dois anos entre Senegal e Benin, onde realiza suas primeiras pesquisas, dentre elas uma investigação sobre a origem da Casa das Minas.

Como mostram as fotografias aqui expostas, antes mesmo de iniciar sua grande trajetória de pesquisador, seu olhar já buscava a África no Brasil. A permanência das culturas africanas, sua resistência e suas transformações ao incorporarem elementos das terras onde aportaram foram tema de uma vida para Pierre Verger. E acabaram por determinar sua migração da fotografia para a pesquisa histórica-antropológica, que resultou em trabalhos referenciais, como sua tese de doutorado – *Fluxo e refluxo do trato de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos, séculos XVII a XIX* (1968) – e o derradeiro *Ewé: o uso das plantas na sociedade iorubá*, passando pela pesquisa sobre os orixás.

Seus inúmeros trabalhos chamaram a atenção e nos ajudaram a reconhecer e melhor compreender a religiosidade, o conhecimento tradicional, a filosofia e tantos outros aspectos das culturas africanas presentes no Brasil, sobretudo a iorubá. Aspectos formadores de nossa própria cultura, mas sempre ocultados e até então (década de 1950) bem pouco conhecidos. Verger também investigou a presença da cultura brasileira na África, levada pelos retornados. Em um de seus artigos aponta a presença do Bumba Meu Boi na comunidade de descendentes de brasileiros em Ouidah (Benin).

O fluxo e refluxo do próprio fotógrafo e pesquisador entre os dois lados do Atlântico tornou essa produção de conhecimento viva e singular. Sua iniciação no candomblé da Bahia, realizada por Mãe Senhora, e no Ifá do Benin ampliaram sua percepção e as possibilidades de interpretação do que registrou e pesquisou.

No Maranhão, não chegou a conhecer o Bumba Boi, mas conheceu a força do Tambor de Crioula, do Divino Espírito Santo e das casas religiosas africanas presentes na cidade, acompanhado pelo pesquisador da cultura popular Domingos Vieira Filho. Também foi ciceroneado pela escritora e poeta Lucy Teixeira, por Francisco Teixeira, Pires Saboya (representante dos Diários Associados em São Luís) e alguns outros.

Verger circulou pela Praia Grande, registrando suas ruas. Deteve-se longamente na área mais popular e tradicional da zona portuária, onde fotografou o movimento das embarcações tradicionais de madeira, um dos ícones do patrimônio cultural maranhense, e documentou lindamente a coreografia dos estivadores, com seus movimentos coordenados, além da faina dos catraieiros com seus casquinhos, apoiando o embarque e desembarque de pessoas e mercadorias.

As fotos da pesca do tubarão mostram a forte presença dessa atividade naquele momento e acabaram rendendo uma série de imagens do embarque do gelo em barras nas embarcações pesqueiras que captura nosso olhar.

As duas casas religiosas africanas mais antigas de São Luís receberam diversas visitas do fotógrafo, não apenas para os registros, mas para longas conversas com suas chefes, confirmando que sua intenção de se aprofundar no conhecimento da religiosidade afro-brasileira já estava presente. Os retratos históricos que realizou na Casa da Minas e na Casa de Nagô documentam o protagonismo das mulheres, que iniciaram e deram seguimento a estas e outras casas religiosas delas originadas, uma presença que permanece forte no cotidiano de São Luís.

O fotógrafo foi também a alguns arrabaldes no entorno do centro, possivelmente no João Paulo (há uma anotação solta em sua caderneta, que nos leva a cogitar que tenha fotografado ali), realizou registros raros da punção de homens em uma roda de tambor, que ele curiosamente identificou como Tambor de Crioulo. Numa região rural, foram feitos belos retratos de caixeiros do Divino Espírito Santo e documentada uma pequena festa onde se vê caixeiros meninas, mais um registro singular.

Em uma curta viagem para além de São Luís, Verger foi a Itapecuru Mirim registrar a extração e o processamento do óleo de coco babaçu na Fábrica Babassu. Também registrou ali a confecção do cofo de “cú trucidado” e da mensaba, além do socar das amêndoas de babaçu no pilão, atividades onipresentes no Maranhão até os dias de hoje.

Sendo agosto, Verger teve a oportunidade de conhecer o Festejo de São Raimundo de Mulundus em seu local de origem, produzindo imagens também raras, poucos anos antes dessa festa – uma das maiores manifestações religiosas do Maranhão – ser transferida para a sede de Vargem Grande.

De tudo que Verger fotografou no Maranhão, grande parte ainda está presente e viva. O que permanece, por que e como permanece? Essa indagação emerge ao passearmos pelas imagens aqui expostas.

Dessa única viagem fotográfica que realizou no Maranhão, apenas 15 a 20 fotografias chegaram a ser publicadas em livros ou integraram uma exposição, o restante permaneceu pouco conhecido. As 80 imagens selecionadas para esta exposição dão conta dos temas que Verger explorou nessa viagem e constituem um conjunto de grande relevância, não apenas para os maranhenses.

Esta exposição procura ampliar o acesso do público ao acervo de imagens históricas sobre o Maranhão e, mais uma vez, celebrar a força da cultura negra em nosso país, legado de culturas africanas que ainda não conhecemos tanto como deveríamos, mas que Pierre Verger nos ajudou a enxergar, compreender e valorizar.

* A montagem da exposição alude ao céu luminoso do Maranhão e às velas das embarcações tradicionais, tingidas com cascas do mangue vermelho

Paula Porta
Curadora



Pierre Verger
por Marcel Gautherot, 1950
©Instituto Moreira Salle

Pierre Verger, 1902–1996

- 1902** Pierre Édouard Léopold Verger nasce em Paris (4 de novembro), filho caçula de uma família de industriais do setor gráfico.
- 1932** Aprende a fotografar e adquire sua primeira câmera Rolleiflex. Inicia suas viagens fotográficas no Taiti, onde permanece um ano. Começa a colaborar com revistas e jornais.
- 1934** Retorna a Paris, expõe suas fotografias no Museu de Etnografia do Trocadero (futuro Museu do Homem). Torna-se responsável pelo laboratório fotográfico do Museu, acompanhando o início de grandes missões etnográficas francesas que buscam artefatos, sobretudo na África. Cobre a viagem ao redor do mundo dos jornalistas M. Chadourne e J. Sauerwein, passa pelos Estados Unidos, Japão, China, Filipinas, Singapura, Colombo e Djibouti.
- 1935** Viaja de bicicleta pela Espanha, depois pela França e Itália. Faz sua primeira viagem à África (que dura seis meses), pagando a passagem com fotografias publicitárias para uma empresa de transporte terrestre. Inicia pelo Mali, vai ao Togo, Benin e Níger, retornando pela Argélia.
- 1936** Vai às Antilhas: Martinica, Dominica e Guadalupe. Segue para Cuba e México.
- 1937** Funda a agência Alliance Photo com quatro amigos fotógrafos. Colabora com as agências ADEP e Magnum. Fotografa a Exposição Universal de Paris. Atua como correspondente de guerra na China. Segue para as Filipinas. Realiza reportagens fotográficas para a revista Manchete no Chile.
- 1938** Vai ao Vietnã, ao Camboja e ao Laos. Retorna a Paris, poucos dias depois é convocado pelo exército francês e segue para Lorena, sendo desmobilizado três semanas depois.
- 1939** Retorna ao México, vai à Guatemala e ao Equador.
- 1940** É convocado para a guerra e segue para o Senegal, atuando como fotógrafo do Governo Geral da África Ocidental. Poucos meses depois é desmobilizado, deixa a África via Cabo Verde e chega ao Brasil, onde busca trabalho para sobreviver.
- 1941** Passa um tempo em Buenos Aires.
- 1942** Vai à Bolívia e ao Peru, onde se estabelece como fotógrafo do Museu Nacional em Lima.
- 1946** Deixa o Peru, viaja pela Bolívia e chega ao Brasil, via Corumbá. Passa por São Paulo, onde encontra o antropólogo Roger Bastide, então professor da USP, que o encoraja a conhecer a Bahia, reforçando seu antigo desejo, despertado pela leitura de *Jubiabá*, de Jorge Amado. Permanece três meses no Rio de Janeiro obtendo visto de permanência. É convidado a fotografar para a revista *O Cruzeiro* (com a qual colaborou de até o fim da década de 1950). Desembarca na Bahia em agosto e se estabelece no Hotel Chile, que será sua base por quatro anos. A forte influência africana presente na cidade e o papel da religião na afirmação da identidade negra despertam seu interesse.
- 1947** Incentivado por Odorico Tavares, seu parceiro nas reportagens para *O Cruzeiro*, inicia suas viagens pelo Nordeste brasileiro, produzindo reportagens e visitando casas religiosas afro-brasileiras, principalmente no Recife.
- 1948** Vai a Paramaribo (Suriname) conhecer os descendentes de escravos ashanti, que criaram aldeias na floresta. Segue para o Haiti para conhecer o vodu. No retorno passa por Belém e, em agosto, chega ao Maranhão, onde seu interesse pela religiosidade afro-brasileira o leva a visitar diversas vezes a Casa das Minas e a Casa de Nagô. Dois meses depois de deixar o Maranhão, segue novamente para a África, passa pelo Senegal, onde acerta com Institut Français d'Afrique Noire (IFAN) o financiamento de sua pesquisa sobre a religiosidade iorubá.

- Segue para o Benin, onde investiga a hipótese (aventada por Nunes Pereira) de que alguns voduns cultuados na Casa das Minas estavam relacionados à família real de Abomey. Desta longa viagem e estadia resultarão suas primeiras publicações como pesquisador e seu maior envolvimento com a cultura iorubá.
- 1949** Em Ouidah (Benin), tem acesso a documentos comerciais que comprovam o tráfico clandestino de escravos e inicia a pesquisa que concluirá como tese de doutorado dezessete anos depois. Vai ao Zaire (então Congo Belga) realizar um trabalho encomendado e defronta-se com a violenta segregação imposta pelo colonialismo europeu. Nesta viagem também alcança Ruanda. Prossegue suas pesquisas na África, realiza trabalhos para museus e instituições africanas e francesas. Suas fotografias começam a despertar interesse para a pesquisa antropológica.
- 1951** Retorna à Bahia. Na França, é publicado o livro *Brésil*, com os primeiros resultados de suas pesquisas. A partir de então publicará dezenas de artigos e livros sobre as culturas negras dos dois lados do Atlântico. Trabalha como fotógrafo na pesquisa sobre o preconceito racial no Brasil, promovida pela Unesco. É iniciado por Mãe Senhora, que consagra sua cabeça a Xangô. Passa a exercer a função de *ogã* no Axé Opô Afonjá em Salvador.
- 1952** Retorna ao Benin. Em Ketu (local de origem dos fundadores dos primeiros terreiros da Bahia) é iniciado no Ifá, torna-se babalaô (senhor das adivinhações) e recebe o nome de Fatumbi (renascido pela graça de Ifá), passando a ter maior acesso ao conhecimento sobre as tradições iorubás. Volta a Dakar (Senegal) e é cobrado pelo IFAN, que lhe concedera duas bolsas de estudo, a escrever os resultados de sua pesquisa. Passa dezoito meses na Ilha de Gorée, realizando o trabalho, que é publicado dois anos depois.
- 1954** Publica *Dieux d'Afrique Culte des Orishas et Vodouns à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil*, trabalho sobre a cultura iorubá, com fotografias dos deuses incorporados e descrição de cada orixá, seu ritual e suas atribuições.
- 1957** Viaja ao Senegal e depois a Cuba, para reportagem encomendada por *O Cruzeiro*. A partir de conversas com a pesquisadora cubana Lydia Cabrera, traça paralelos entre as divindades desses países e as do Brasil. Vai novamente ao México.
- 1962** Torna-se membro e depois diretor de pesquisa do Centre National de la Recherche Scientifique na França.
- 1963** Vai à Nigéria, onde permanece por três anos, dedicando à pesquisa e elaboração de sua tese.
- 1966** Obtém o título de doutor pela Universidade Sorbonne, em Paris, com tese sobre o tráfico de escravos.
- 1968** Sua tese – *Fluxo e refluxo do trato de escravos entre o Golfo do Beini e a Bahia de Todos os Santos, séculos XVII a XIX* – é publicada em Paris. Torna-se referência ao documentar o tráfico direto entre os dois lados do Atlântico e as relações entre o Brasil, Benin e Nigéria (publicada no Brasil somente em 1985). Participa da criação do Museu de Ouidah (Benin) no antigo forte português, cedendo fotos e material de suas pesquisas.
- 1973** Começa a organizar em Salvador o Museu Afro-Brasileiro, a pedido do Ministério das Relações Exteriores (inaugurado somente em 1982). Encerra sua trajetória de fotógrafo, concentrando-se nas pesquisas sobre a diversidade religiosa dos povos saídos da África e o uso das plantas pelas populações negras.

- 1974** Torna-se professor visitante da Universidade Federal da Bahia.
- 1976** Doa seu herbário para o Departamento de Botânica da UFBA após realizar a classificação iorubá das plantas, com a colaboração de Alexandre Leal.
- 1977** Trabalha como professor visitante na Universidade de Ifé, na Nigéria, onde permanece três anos, promovendo o intercâmbio com pesquisadores baianos.
- 1980** Retorna ao Brasil, é recontratado pela UFBA e passa a cuidar da tradução e publicação de seus trabalhos pela editora Corrupio.
- 1981** Seu trabalho fotográfico é exposto no MASP (São Paulo) e no Museu de Arte da Bahia, tornando-se mais conhecido no país.
- 1989** Cria a Fundação Pierre Verger, sediada em sua casa, no Engenho Velho de Brotas (Salvador), onde organiza sua vasta biblioteca, seu arquivo pessoal e se dedica à classificação de seus 62 mil negativos fotográficos, fazendo a identificação de pessoas e lugares neles retratados.
- 1992** Em homenagem a seus 90 anos, é realizada a exposição *Brasil África Brasil*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- 1993** Seu trabalho fotográfico é exposto em Lausane e Paris.
- 1996** Publica o livro *Ewé: o uso das plantas na sociedade iorubá*, resultado de anos de pesquisas. Falece no dia 11 de fevereiro.

“Durante muitos anos, Verger promoveu um intenso intercâmbio entre o Brasil e a África, trazendo (e levando) fotografias, objetos e saberes, traduzindo palavras do iorubá, incentivando viagens de intelectuais baianos à África e escrevendo seus livros sobre religião. Com isto, Verger reforçou e, de certa forma, colaborou com a legitimação de toda esta “tradição africana” no Brasil, principalmente em Salvador.”

Angela Luhning

“Verger foi um etnólogo de um tipo muito especial. Preocupado em não trair seus pares, os indivíduos e os povos que crêem nessa religião e a praticam, ele vai desempenhar um triplo papel:

o de divulgador, junto ao grande público, no intuito de defender essas crenças e, sobretudo, a pertinência e a atualidade da mensagem social do culto dos orixás e dos voduns, num mundo que se torna cada vez mais materialista;

o de pesquisador que procura descobrir a história e mostrar a perenidade dos cultos iorubá nas sociedades ocidentalizadas, estudar as relações envolvidas e os sincretismos resultantes;

o de mensageiro entre os povos dos dois continentes.

Não o de um mero correio, mas o de um mensageiro que conhece a ambos os grupos. Alguém que foi encarregado por eles e que se dedica a fortalecer ainda mais os cultos herdados dos antepassados.”

Pivin e Saint-Leon

Fontes: Fundação Pierre Verger, Angela Luhning, J. L. Pivin e Pascal Saint-Leon (ver créditos).

Pierre Verger no Maranhão, um fotógrafo caminhando para a antropologia

Balladé, trainé, reposé: esses verbos, difíceis de traduzir em português e escritos por Verger nas suas agendas para descrever as suas atividades realizadas no Maranhão entre o dia 20 de agosto e 3 de setembro de 1948, ilustram a postura desinteressada e ociosa que o fotógrafo/viajante francês ainda tinha nessa época. Essa atividade que pouco tempo depois perderia em favor do pesquisador-escritor, como o exprimirá no final da sua vida:

Antes [de escrever] eu era fotógrafo. Nada de explicações. Nunca me interessaram explicações. O que eu queria era ver coisas e gostar das belezas das coisas.

Pois existem dois períodos bem distintos na obra de Pierre Verger: o primeiro quando era fotógrafo-viajante e percorreu o mundo, do início dos anos 1930 até o fim dos anos 1940, sem claro objetivo senão encontrar outras culturas, outras pessoas e registrar esses encontros com a sua Rolleiflex. E o outro, do final dos anos 1940 até os anos 1970, quando se apaixonou pela cultura afro-baiana/ afro-americana e notadamente suas religiões (Candomblé da Bahia, Xangô de Recife, mas também Vodun no Haiti e Santeria em Cuba).

Mesmo se durante esse segundo período continuou viajando e fotografando, seus deslocamentos eram guiados agora pelo novo foco de interesse. Sua vida de fotógrafo despreocupado passou a ser guiada por suas atividades de pesquisador e escritor.

Sua viagem ao Maranhão é particularmente interessante, pois se posiciona justamente num momento de transição entre esses dois momentos, quando Verger era ao mesmo tempo esse autodidata viajante, que perambula e vagueia – como ele escreve nos seus cadernos – e esse “pesquisador” que vai se aproximar da Casa de Nagô e da Casa das Minas, mas também fotografa os tambores de crioulo ou o Divino Espírito Santo.

As fotografias feitas no Maranhão – enquanto ele ainda não era Fatumbi – refletem essas duas tendências de sua obra. Por um lado, as fotografias feitas sem intenções, ilustrando seu encontro com outras pessoas: são imagens mais poéticas, de corpos de homens carregando mercadorias ou se divertindo na ocasião de uma peregrinação. Por outro lado, há os retratos mais rígidos, as cerimônias fotografadas em interiores, com flash, imagens menos espontâneas e que podem ser vinculadas às pesquisas que Verger iniciará concretamente alguns meses depois, com a sua ida (retorno) para o Benim.

Aliás, no Maranhão, mas também no Pará de onde ele vinha, pode-se perceber uma terceira categoria de imagens que fogem, de forma geral, do resto da sua obra: clichés provavelmente realizados com uma intenção foto jornalística e destinados a serem publicados na mais importante revista sul-americana da época: *O Cruzeiro*.

Quando Verger chega pela primeira vez no Nordeste brasileiro, em 1946, ele tinha assinado, poucas semanas antes, no Rio de Janeiro, um contrato de fotógrafo independente com *O Cruzeiro*, comprometendo-se a mandar uma grande quantidade de reportagens fotográficas sobre a região. Esse tipo de contratação era raro nos Diários Associados, os fotógrafos geralmente trabalhavam com pauta e sem grande liberdade. Essa exceção pode ser explicada pela fama que Verger tinha na época, pois suas fotografias, antes da guerra, já haviam sido publicadas em grandes revistas europeias e norte americanas como *Life*, *Regards* ou *Vu*. Foi provavelmente esse prestígio que permitiu a ele ser contratado para fotografar uma região que desconhecia completamente.

Essa relação contratual com *O Cruzeiro* teve consequências sobre a sua atuação como fotógrafo. A primeira é que ele tinha contatos com pessoas importantes do mundo editorial, cultural e artístico nas cidades e estados visitados, pois os Diários Associados eram muito influentes na época. Foi o caso na Bahia, através do escritor Odorico Tavares, então representante local da empresa jornalística, como também no Maranhão, através de José Pires Saboia Filho, representante em São Luís e uma das primeiras pessoas que ele encontrou na cidade. Assim, Verger tinha facilidades de ir a todos os lugares que desejava visitar, o que lhe permitia, em pouco tempo, fotografar diversos aspectos da cultura local.

A outra consequência de seu vínculo com *O Cruzeiro*, obviamente era a necessidade de mandar reportagens fotográficas. Nem todas as fotorreportagens mandadas por ele eram concebidas como tal. Algumas eram composições de fotos tomadas independentes, reunidas para publicação. Mas outras parecem ter sido pensadas para contar uma história visual.

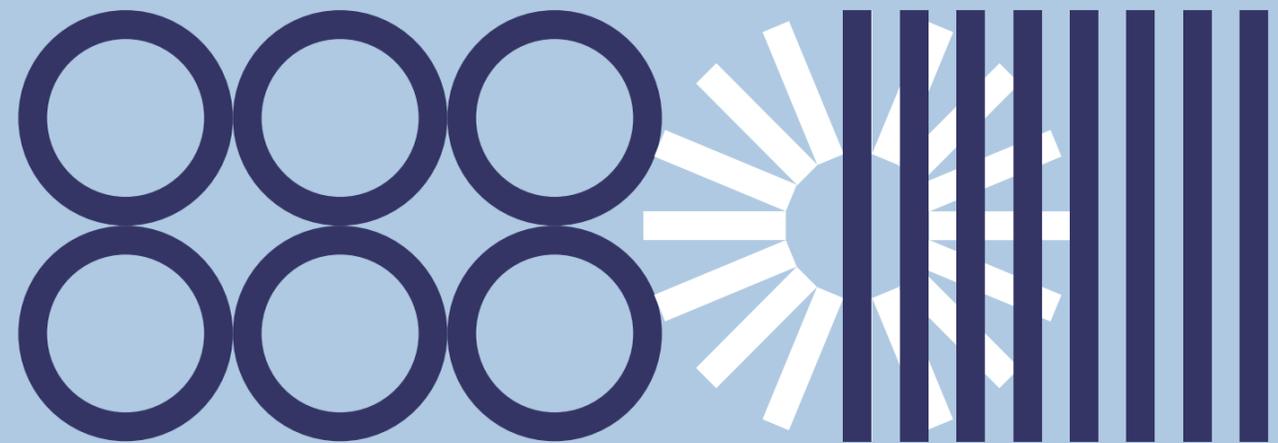
As fotografias da pesca ao tubarão realizadas em São Luís são uma perfeita ilustração. Nesse caso, Verger retratou uma atividade do seu início (foi acompanhar os pescadores no mar) ao fim (tratamento do tubarão no porto), caracterizando assim a foto reportagem. O próprio assunto, com forte potencial editorial, diferente das temáticas geralmente fotografadas por Verger, também reforça essa interpretação. “Tubarão”, com texto de Franklin de Oliveira, foi publicada na edição de 30 de outubro de 1948 e foram as únicas fotos feitas por ele no Maranhão publicadas. O que não significa que Verger não tenha mandado outras, há um conjunto de fotografias da exploração de babaçu, feitas em Itapecuru Mirim, que indicam uma intenção claramente jornalística.

As fotografias realizadas por Verger no Maranhão e destacadas nessa mostra, apresentam aspectos da cultura Maranhense da metade do século XX, com forte carga poética e documental, assim como ilustram um momento em que a obra fotográfica de Verger se diversifica, anunciando o crepúsculo da sua fotografia e o nascimento do seu trabalho escrito.

Considerando que Verger foi um precursor da antropologia visual não somente no Brasil, mas no mundo, o trabalho realizado por ele nesse período – 1946 a 1948, incluindo as fotografias que vemos aqui, apresenta diversas possibilidades de investigação, inclusive dentro da história da fotografia brasileira.

Alex Baradel
Fundação Pierre Verger

A Exposição







O Porto



A hierarquia no porto

A cidade de São Luís nasceu do mar das navegações e sua fundação e evolução se fez em torno das atividades portuárias. O núcleo original em malha urbana quadrangular foi estrategicamente localizado no promontório formado pela confluência dos Rios Anil e Bacanga, diante da baía de São Marcos.

O litoral do Maranhão é singular, assolado por marés de quase sete metros de amplitude, a cidadela original estava pois margeada por extensões de areia e mangues. A grande variação de marés impõe condições especiais de aproximação, pois a profundidade se reduz drasticamente em poucas horas. Veleiros oceânicos estavam obrigados a fundear nos canais de águas mais profundas, o que garantia seu calado mesmo nas marés baixas. O transbordo de cargas e passageiros era feito com a intermediação de pequenas embarcações denominados casquinhos ou catraios, a vela ou a remo.

Na vertente do rio Anil, a norte da cidadela, serviam de local de embarque e desembarque as extensões arenosas do Jenipapeiro, do Ribeirão, do Caju e Praia Pequena. No comando das pequenas canoas os marinheiros de então, ao contornar a cabeça do promontório em direção ao oeste, passavam das muralhas da Fortaleza de São Luís e se encontravam diante da extensão da Praia Grande e em seguida, da Praia do Desterro, defronte ao Convento das Mercês. Finalmente podiam navegar até alcançar uma reentrância maior, protegida da batida d'água e das fortes correntezas do canal do Rio Bacanga e que penetrava em meia lua até a Fonte das Pedras. Por muito tempo as condições de atracamento continuaram precárias e exigiam demorados procedimentos de baldeação. Para minimizar estas dificuldades foram sendo realizadas obras de aterramento dos lamaçais e praias e construção de pequenos cais e rampas.

Dentre estas iniciativas, a mais expressiva foi a construção do Cais da Sagração (1841), por ser o mais extenso e robusto. Após esta obra, os navios de maior porte puderam atracar de forma que permitia a retirada da carga direto para o cais, com a mão de obra ainda escrava de arrumadores e estivadores. No entanto, a obra do Cais da Sagração não se concretizou em toda a extensão do projeto original, ficou restrita ao trecho desde a frente do Rio Anil até onde se localiza hoje o segundo baluarte e a rampa do Palácio. Daí, na direção sul, foram feitas outras obras de aterramento e construídos cais menores, como o da Praia Grande, chegando até o pequeno Cais de Santo Ângelo, a meio caminho entre a Praia do Desterro e do popular Portinho.

Estas diferenças de infraestrutura portuária acabaram criando uma hierarquia, uma diferença de status entre as embarcações, que se revela nas falas de Mestre Severino, o personagem central do romance de Josué Montelo, *Cais da Sagração*. As falas do pescador carregam a revolta pela discriminação contra as pequenas embarcações artesanais movidas à vela e que serviam ao transporte de pequenas cargas e de pescado, como os casquinhos, boiões, catraios, gambarras e até mesmo as canoas costeiras com suas velas coloridas, que não mereceram o mesmo privilégio propiciado pelas plataformas de muralhas de pedra argamassada do Cais da Sagração, reservado aos navios de maior porte provenientes da Europa.

A revolta de Severino é que sua pequena canoa de pesca e as demais ficavam restritas a encostar nas praias de areia e lama do Portinho que, não por acaso, recebeu e ficou eternizado até os nossos dias por esta designação diminutiva, bem diante da atual Igreja de Nossa Senhora do Desterro.

Essa espécie de hierarquia descendente no atracamento das embarcações se acentua na medida em que se distancia da estrutura dos cais de pedra. Até hoje, as menores canoas costeiras que transportam cofos de carvão e os barcos de catadores de caranguejos, que são os mais pobres dentre os pobres pescadores, descarregam sua produção ali no Canal do Portinho.

Não por acaso, o olhar sensível do fotógrafo Pierre Verger voltou-se preferencialmente para a faina das embarcações artesanais, justamente nessa zona portuária mais simples e pobre, quando visitou o Maranhão nos anos 40, registrando a beleza dramática deste cenário marginal, onde as humanidades se manifestam em toda sua dimensão.

Luiz Phelipe Andrés

Pesquisador do patrimônio cultural,
membro da Academia Maranhense de Letras

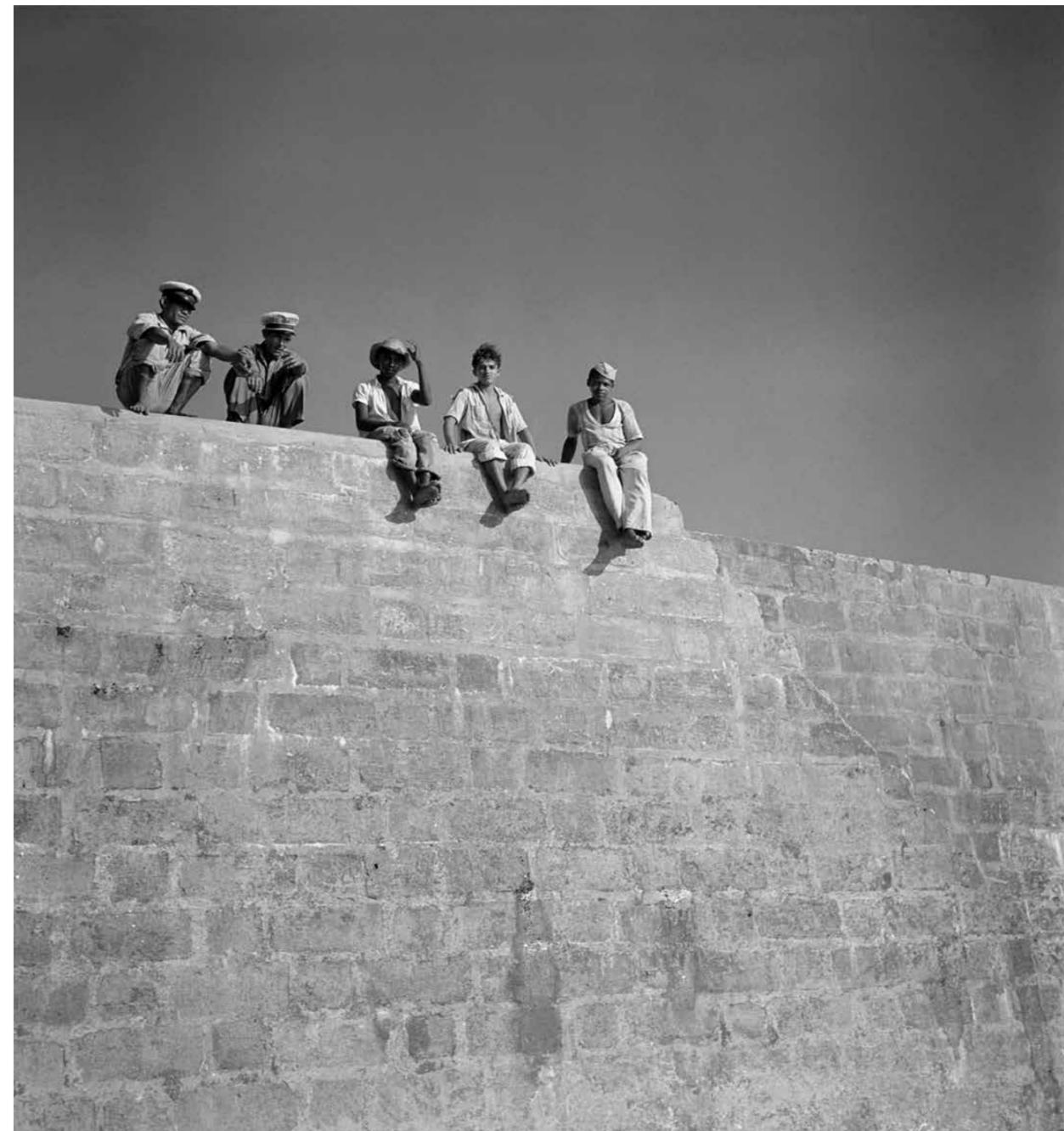


Cais da Sagração





Cais da Sagração





Casquinhos apoiando as canoas costeiras fundeadas na Praia Grande



Desembarque de carvão em cofos



Canoa Costeira se preparando para zarpar



Lancha que transportava passageiros vindos das margens dos rios Mearim, Munim e Itapecuru e também cargas nos porões



late Maranhense, a maior das embarcações tradicionais de madeira, usado no transporte de passageiros e carga nos porões



Canoa Costeira em aproximação do Cais da Praia Grande



Catraieiro transportando passageiros em seu casquinho para embarque nas canoas costeiras, à direita um iate em manobra de atracamento



Canoas costeiras junto à Rampa Campos Melo para desembarque de passageiros e cargas com apoio dos casquinhos, atrás do prédio da Alfândega, atual Casa do Maranhão



Estivadores desembarcando sacas de carvão das canoas costeiras trazidas por um catraieiro em seu casquinho

Estivadores







Pesca do tubarão

A pesca do tubarão/ cação era bastante comum em São Luís. O Maranhão tem forte presença de tubarões em sua costa, com mais de 19 espécies favorecidas pela grande oferta de alimento em razão da proximidade de rios e manguezais. A pesca artesanal fazia uso de espinhel, arpão e rede, durava mais de cinco dias em alto mar, resultando em peixes de até 800 quilos. Nos trapiches do porto, além da carne, havia o processamento do couro. O tema despertou o interesse de Verger e sua foto reportagem foi publicada em *O Cruzeiro* em 30/10/1948.











Festa do Divino



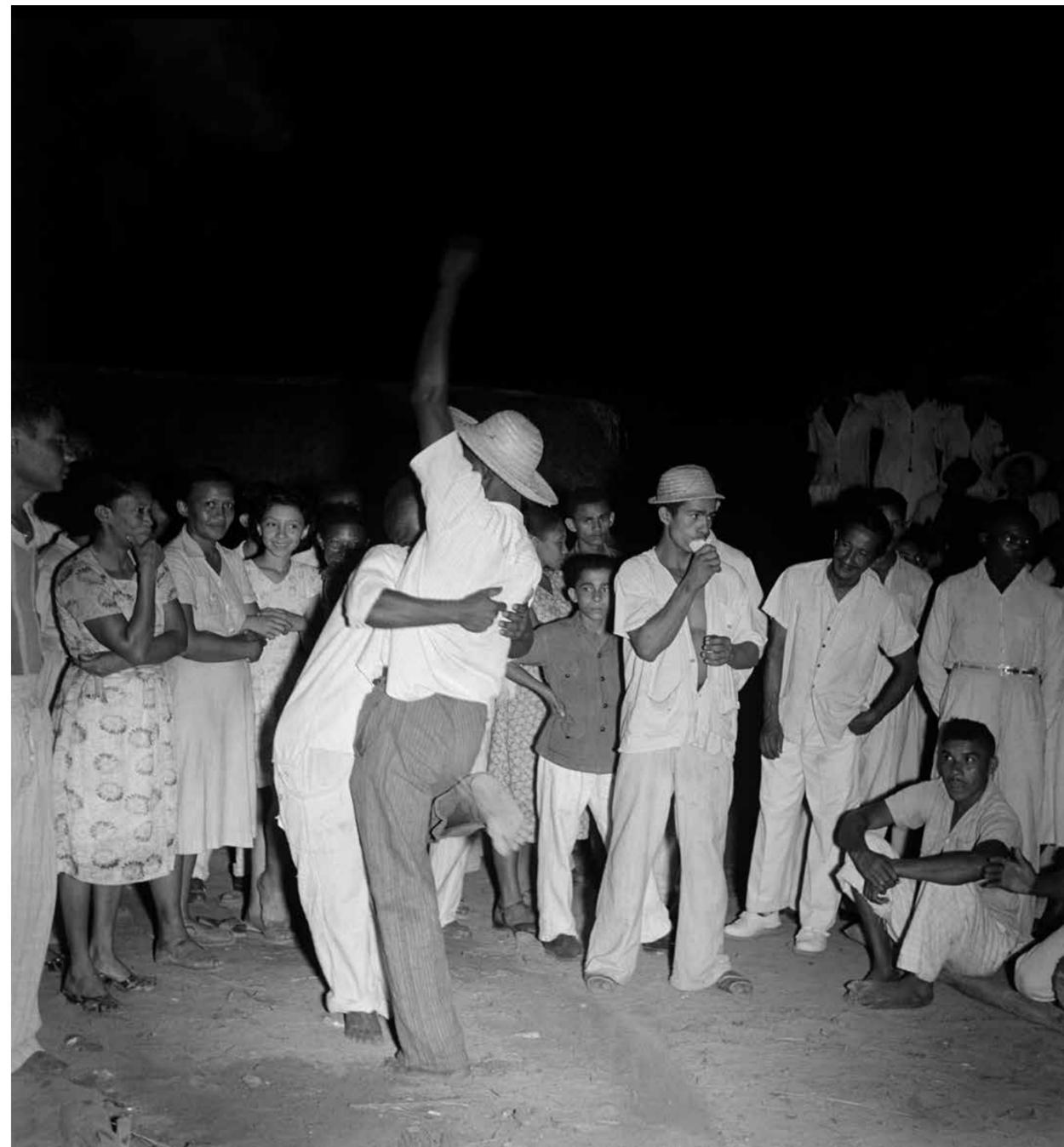






Tambor de Crioulo







Praia Grande

Fui a São Luís do Maranhão, cidade um pouco morta, mas cheia de encanto, com suas casas antigas de vários andares e fachadas cobertas de azulejos. De meu quarto, tinha uma vista sem igual sobre um mar de telhados cobertos de telhas romanas. Havia também belas fontes públicas ornadas com cabeças de sátiros ferozmente barbudos, que cuspiam água durante todo o dia, e pude saudar a estátua do Senhor de La Ravardiére, um compatriota que foi o fundador da cidade.

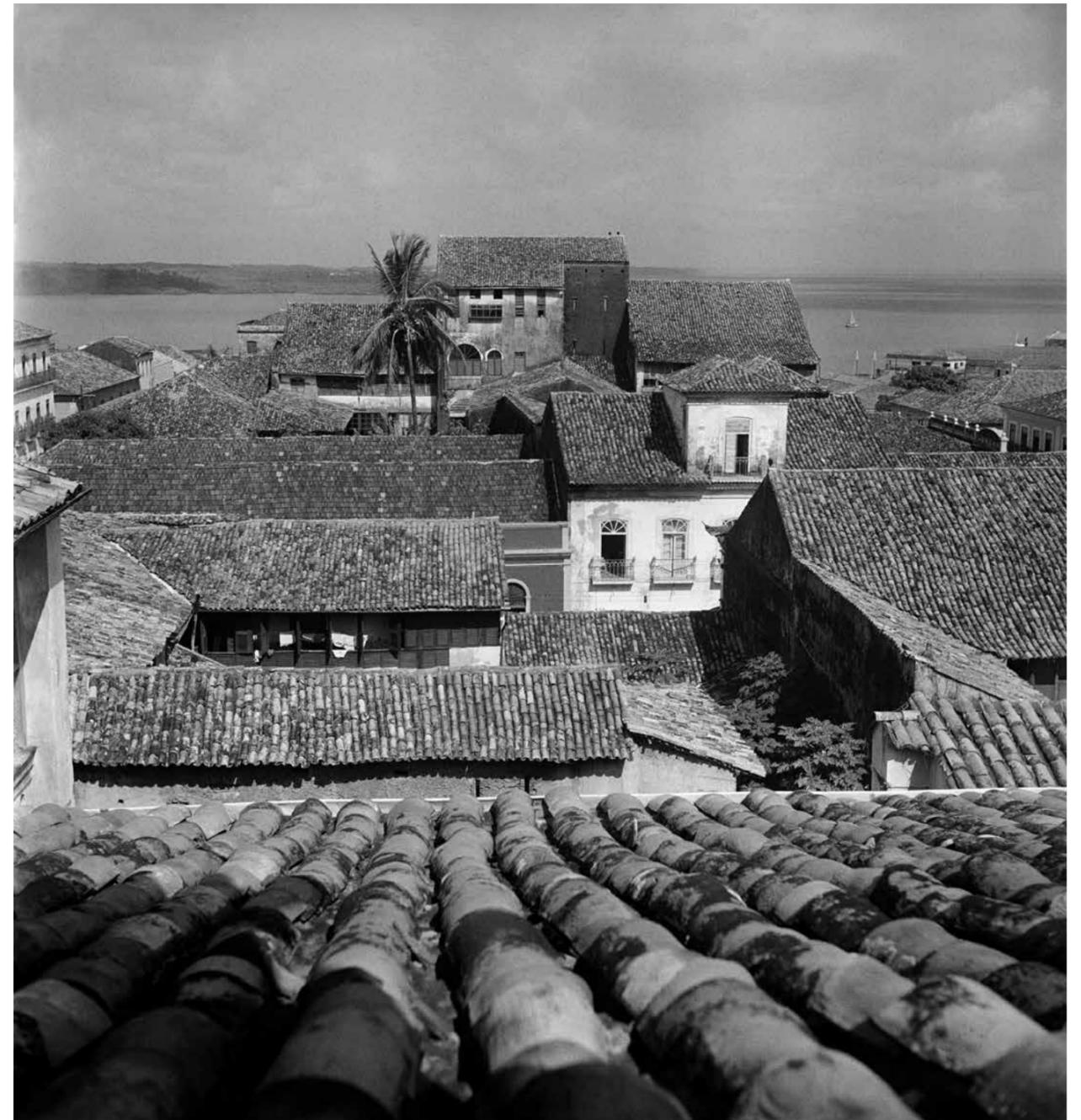
Pierre Verger



Palácio dos Leões



Rua do Egito e Igreja de Santa Teresa



Telhados vistos do Hotel Nazaré, na rua de mesmo nome



Largo e Igreja do Desterro



Carroceiro descendo a Rua da Estrela



Final da Rua da Palma, altura do Beco do Caela



Carvoeiro na Rua de Nazaré e Odilo



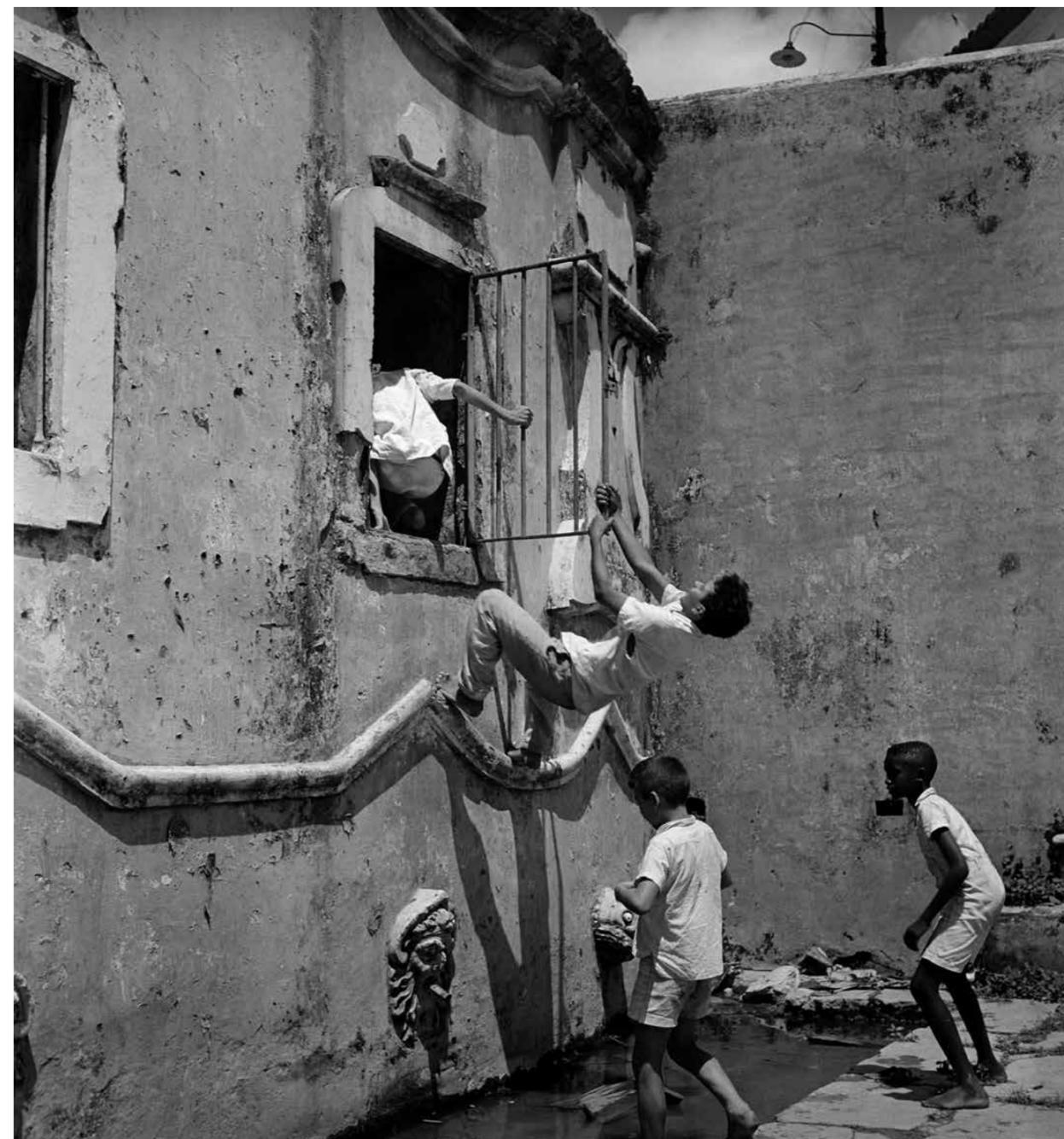
Escadaria do Beco Catarina Mina



Escadaria do Beco Catarina Mina



Escadaria do Beco Catarina Mina



Crianças na Fonte do Ribeirão

Casa das Minas

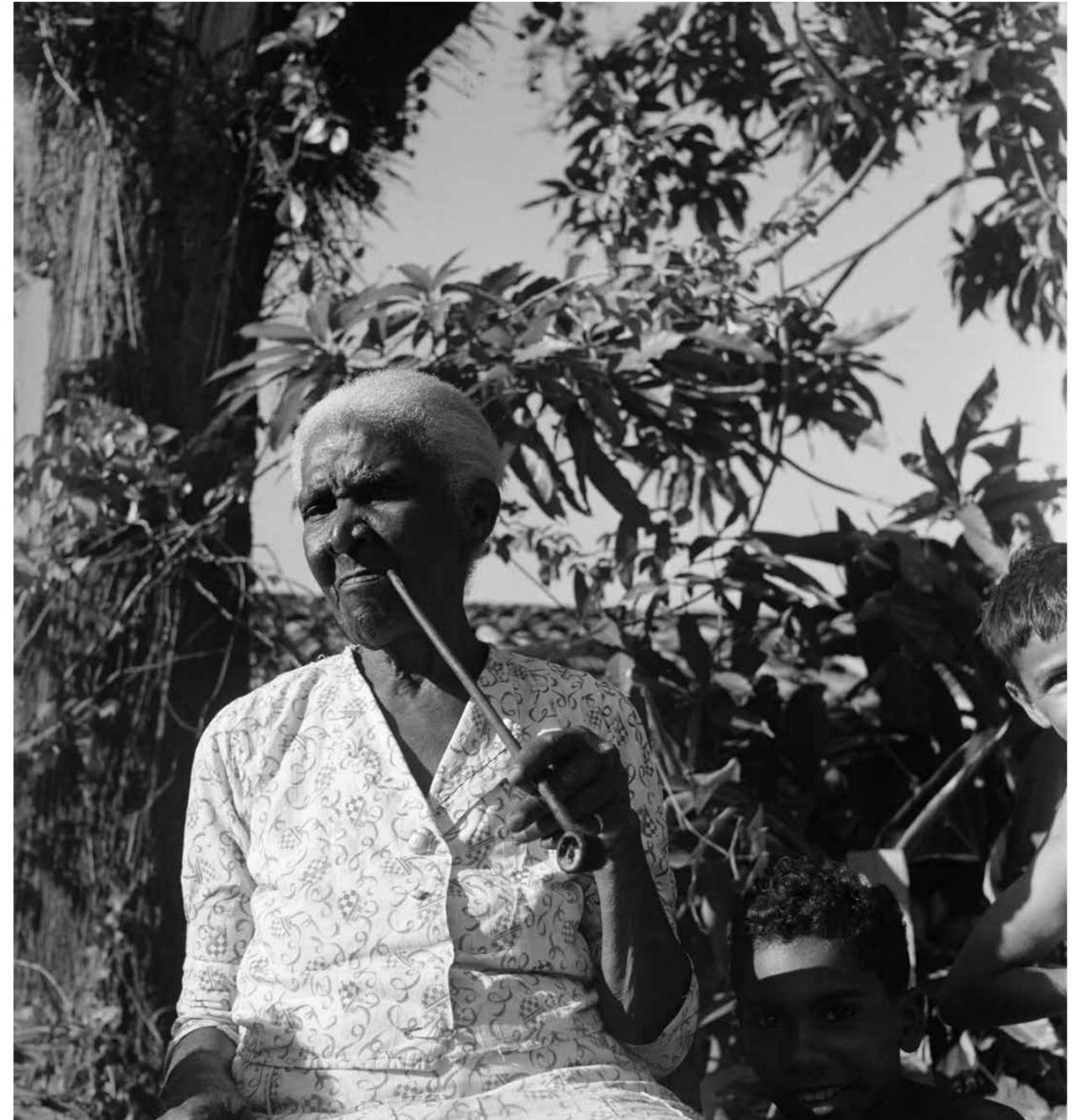
Fui ver Mãe Andresa, que presidia as atividades da Casa das Minas, onde se praticava o culto dos voduns, cujos nomes me pareceram então muito misteriosos: Zomadonu, Naiadono, Aronovissava, Bepega, Sepazin, Maité, Agongono e outros tantos ainda. Não sabia o papel que aqueles nomes iriam representar alguns meses mais tarde para facilitar minhas pesquisas no Daomé [Benin].

Pierre Verger

A Casa das Minas Jeje (Querebentã de Zomadônu) foi estabelecida por africanas no início do século XIX. Nas palavras do pesquisador Sergio Ferreti, "é a casa mãe de outros tambores de mina do Maranhão e da Amazônia". Verger visitou Mãe Andresa diversas vezes durante sua estadia.

Na década de 1940, os pesquisadores Nunes Pereira e Octávio da Costa Eduardo apontaram que parte dos voduns ali cultuados poderia ser identificada com integrantes da antiga realeza do Daomé.

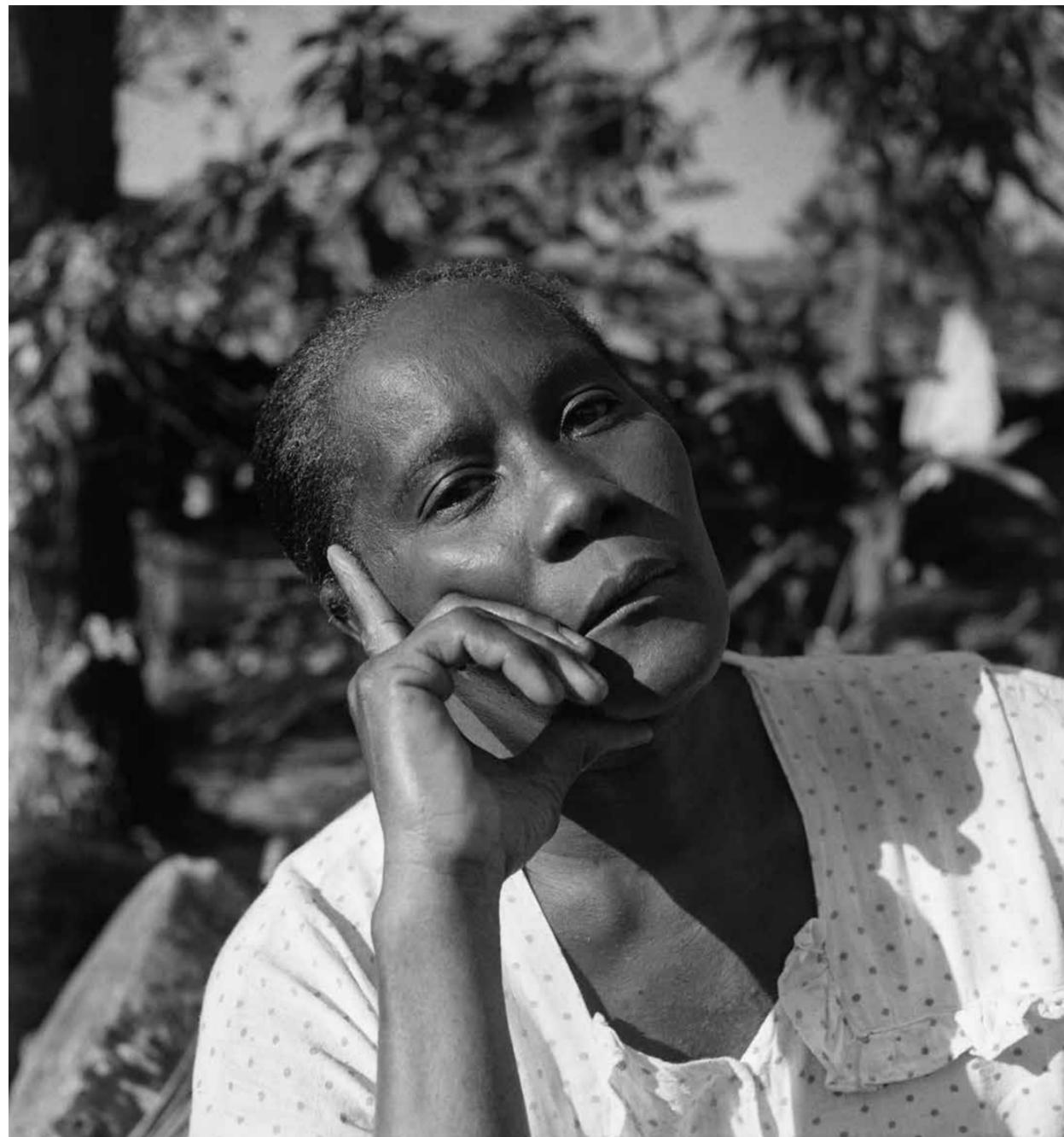
Verger investiga essa hipótese quando vai ao Benin, poucos meses depois de deixar o Maranhão, e verifica que nomes citados por Mãe Andresa só eram conhecidos pelos sacerdotes iniciados. Segue pesquisando e, em 1953, apresenta texto em que aventa a possibilidade de que a Rainha Nã Agontimé tenha chegado ao Maranhão como escrava e fundado esta Casa, cultuando seus ancestrais dentre os voduns, sendo conhecida como Mãe Maria Jesuína.



**Mãe Andresa (Andresa Maria de Souza Ramos),
chefe da Casa**



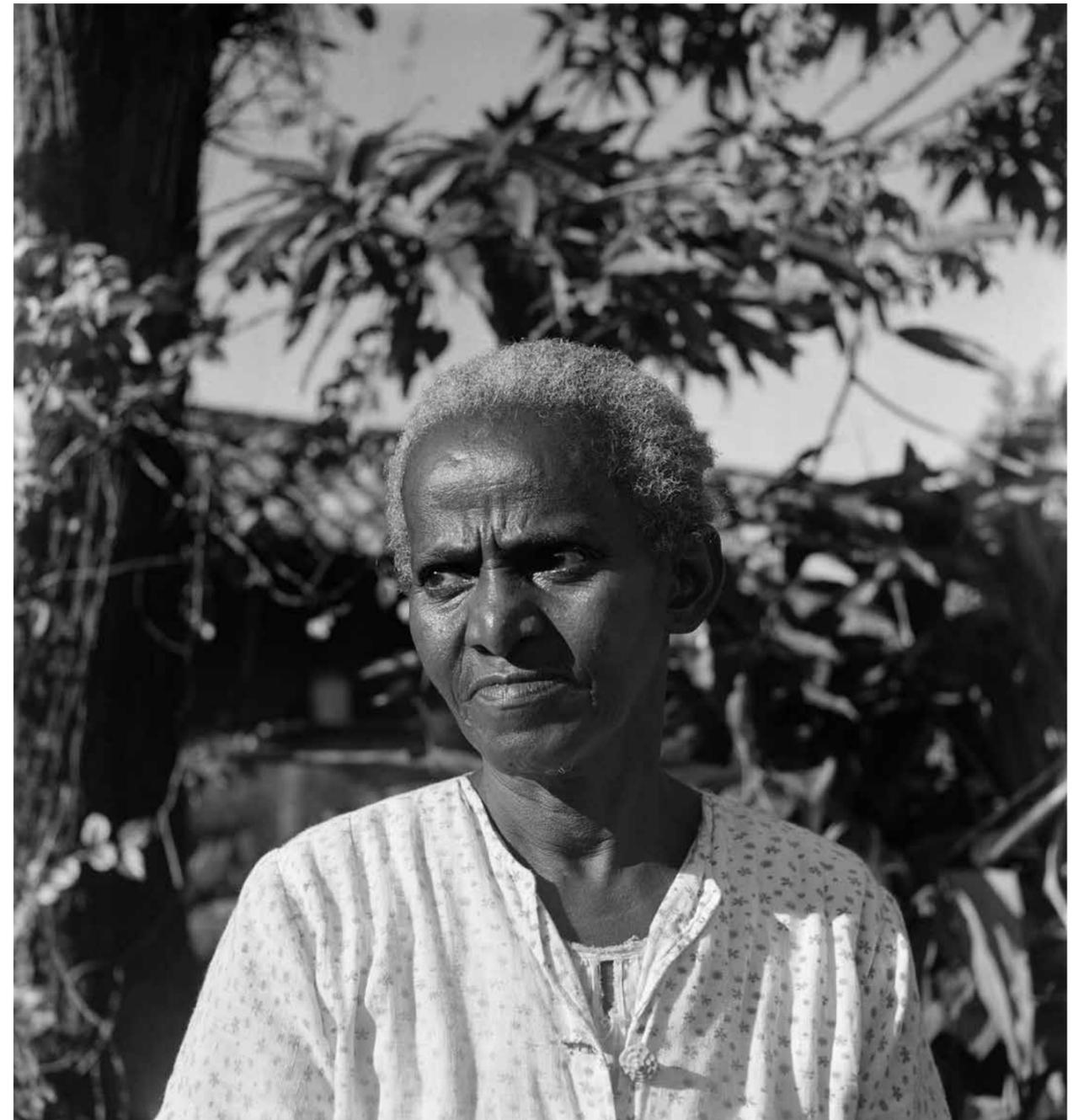
Vodunsi da Casa das Minas



Vodunsi da Casa das Minas



*Huntós (tocadores) com os tambores hum, humpli e gumpli
acompanhados de senhora com o chequerê*



Vodunsi da Casa das Minas

Casa de Nagô

Havia nessa mesma cidade uma Casa dos Nagôs, dirigida por Rosalina Rodrigues, onde se praticava, em princípio, o culto dos orixás nagô-iorubás, como na Bahia. Mas alguns santos, que não tinham qualquer ligação com esse culto, apareciam também. Ali fui testemunha, no dia 25 de agosto, dia de São Luís, Rei de França, de quando aquele augusto soberano reapareceu na terra, 662 anos após sua morte, para reencarnar no corpo de uma filha de santo da casa. Quando lhe disseram que havia um francês na sala, São Luís expressou sua satisfação e o desejo de que eu lhe fosse apresentado. Fui assim recebido em audiência real, mas nossa conversa foi entabulada em português... isso, sem dúvida nenhuma, como sinal de polidez e de consideração para com o público reunido, que não poderia acompanhar uma conversa mantida em nossa língua.

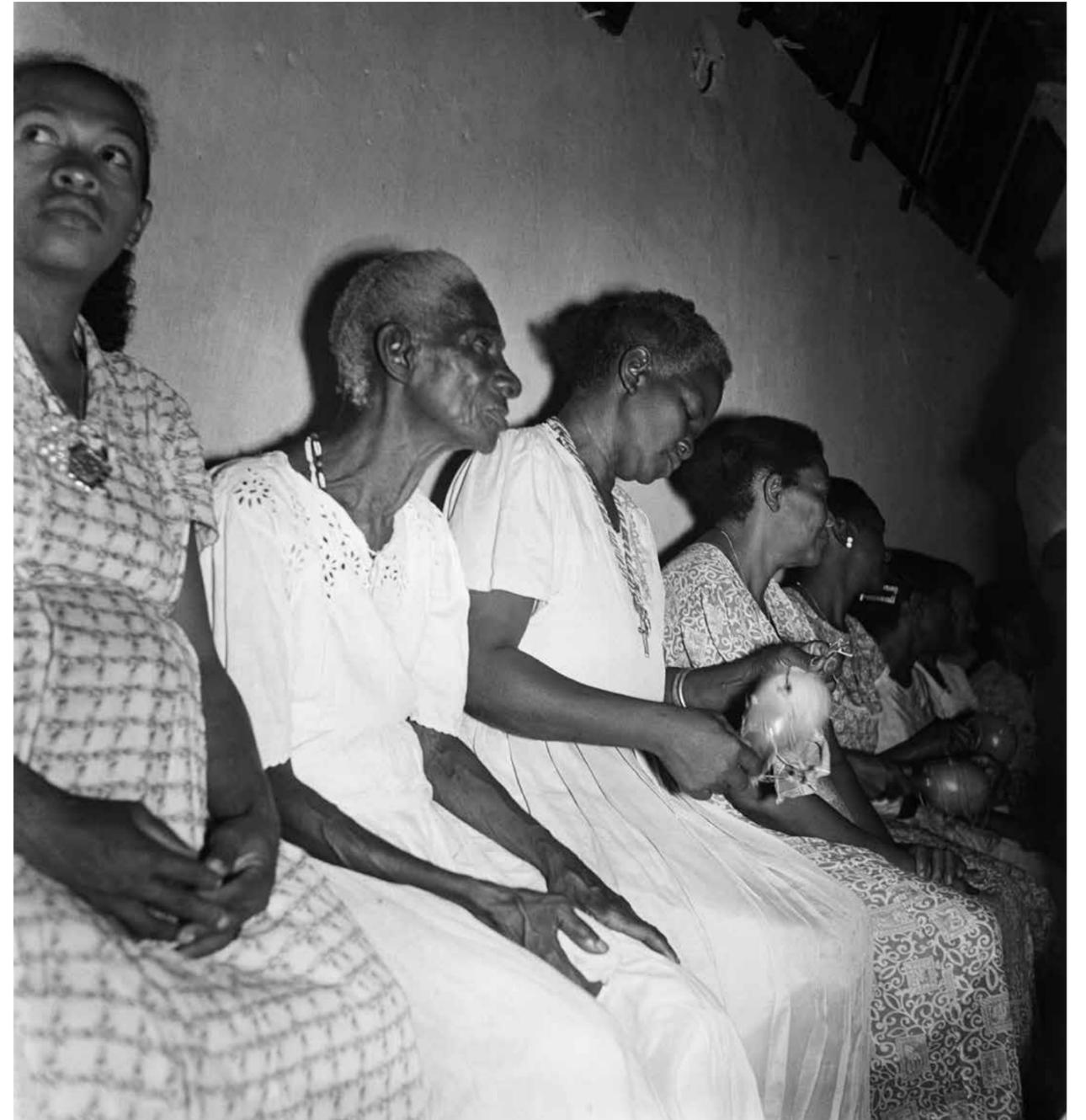
Pierre Verger



Dona Alta com o encantado Dom Luís Rei de França



Tocadores na Casa de Nagô

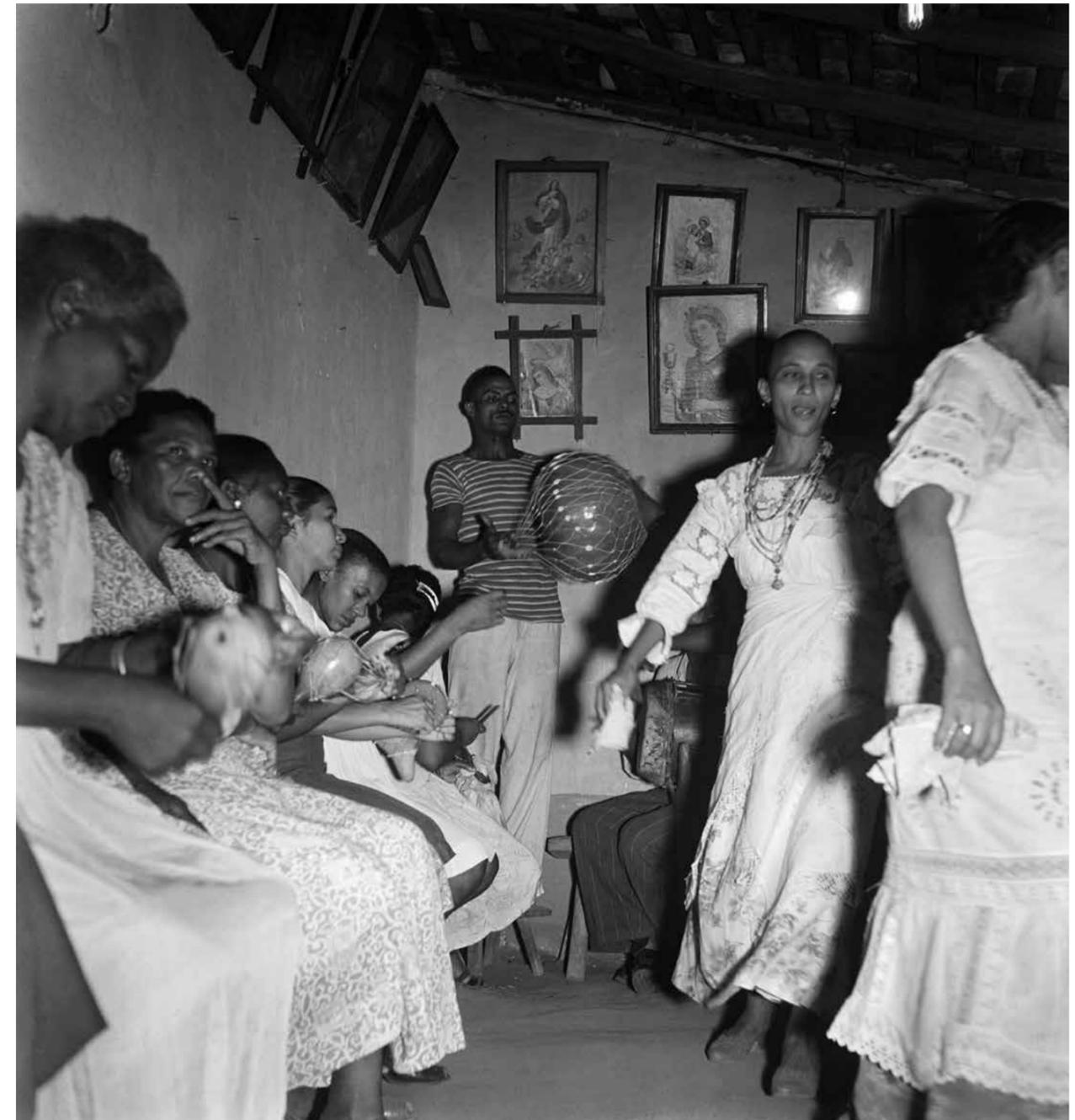


Assistência na Casa de Nagô

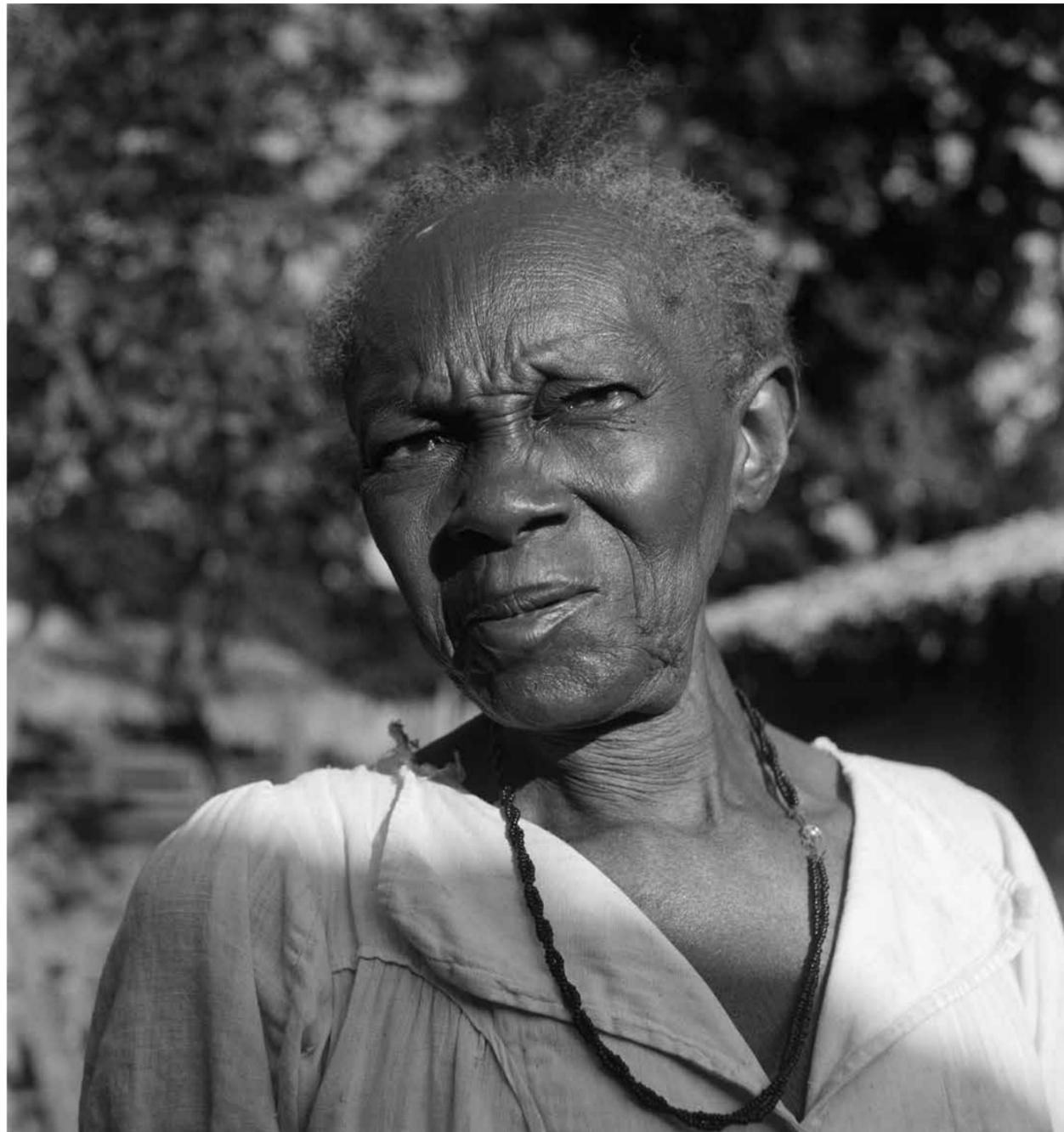
A Casa de Nagô (Nagon Abioton) foi fundada na primeira metade do século XIX por Zefa de Nagô e Maria Joana Tavares – possivelmente nascidas na Nigéria e em Angola. Segundo alguns, é anterior à Casa da Minas, outros apontam que tenha sido criada poucos anos depois. Ambas tiveram grande influência sobre as casas religiosas fundadas posteriormente.

A estudiosa Mundicarmo Ferretti chama a atenção para a singularidade da Casa de Nagô, que apresenta “numerosas diferenças dos terreiros nagôs de outras denominações afro-brasileiras”. Por sua influência, o uso dos abatás (tambores de origem nagô) espalhou-se pelos terreiros maranhenses. A Casa de Nagô guarda forte relação com o Tambor de Mina e laços antigos com a Casa das Minas.

Atualmente ambas estão com sua atividade religiosa pausada. Em sua curta estadia no Maranhão, Verger visitou a Casa de Nagô diversas vezes, nessa época era chefiada por Honorina Oliveira Pinheiro.



Dançantes na Casa de Nagô



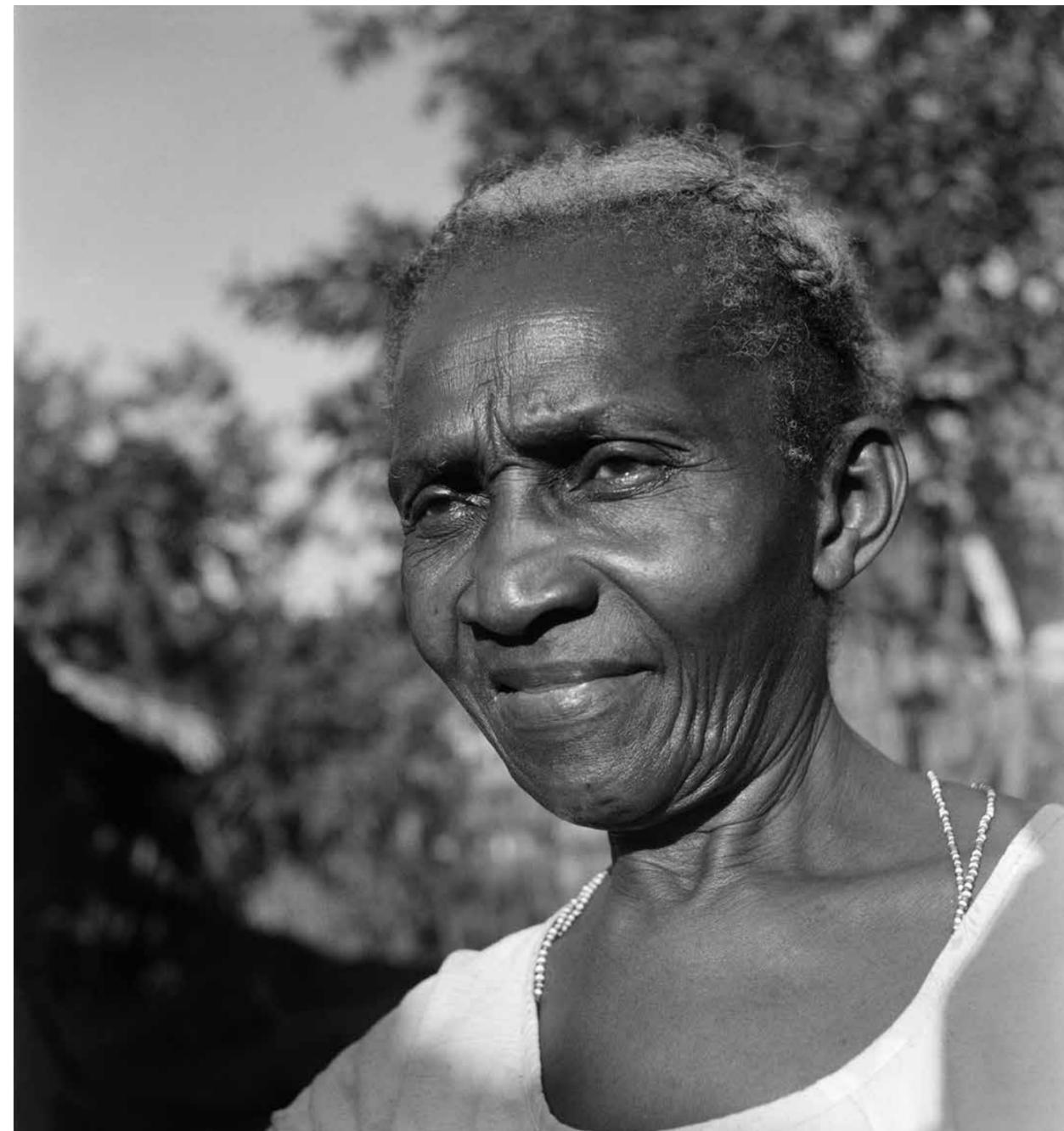
Dona Guilhermina



Dona Rosalina Rodrigues



Dona Marcelina



Dona Catarina



Dona Maria Silvia



Dona Benzinha

Itapecuru Mirim



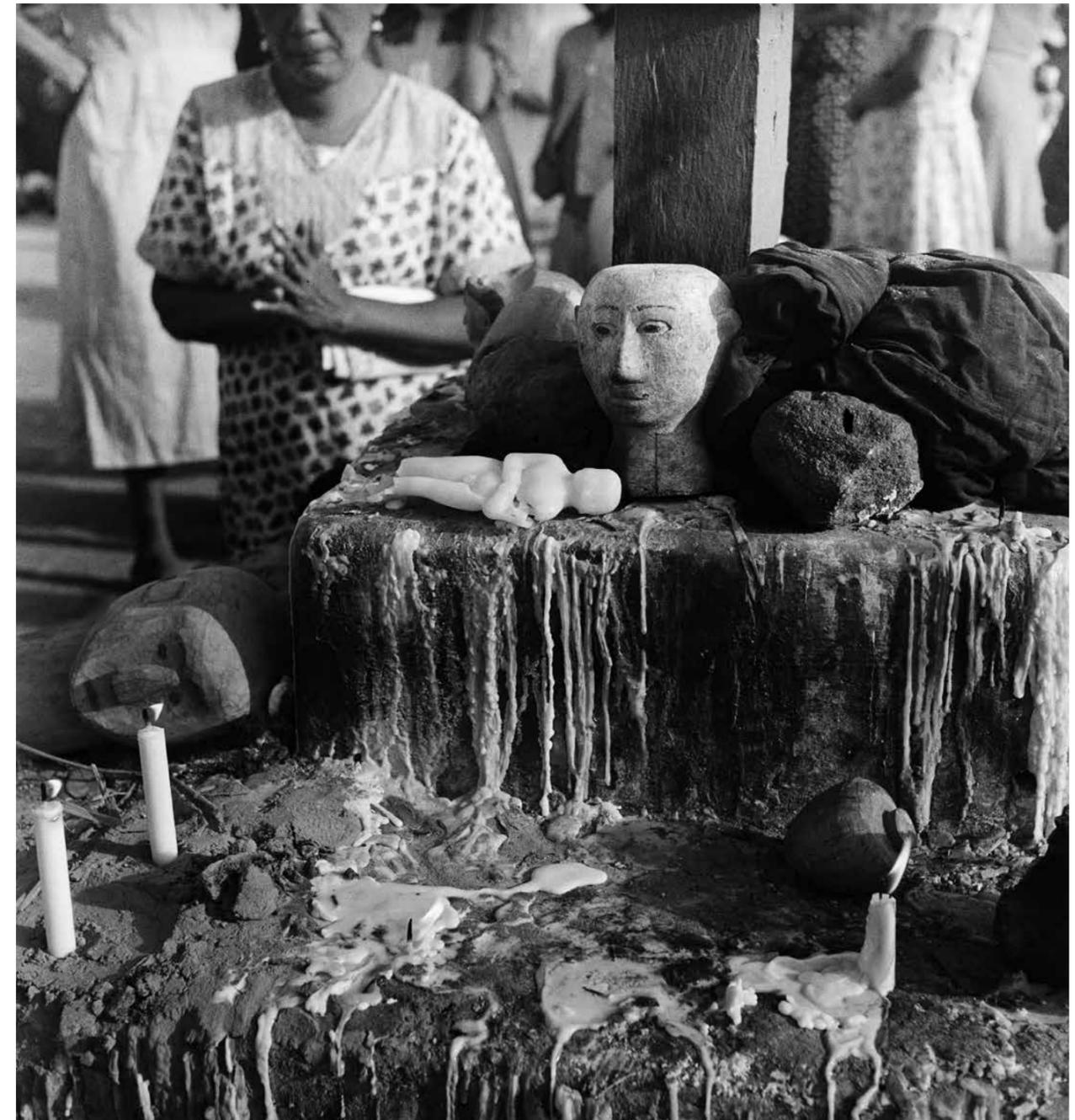
Artesão trançando abano, com um cofo e uma mensaba já terminados



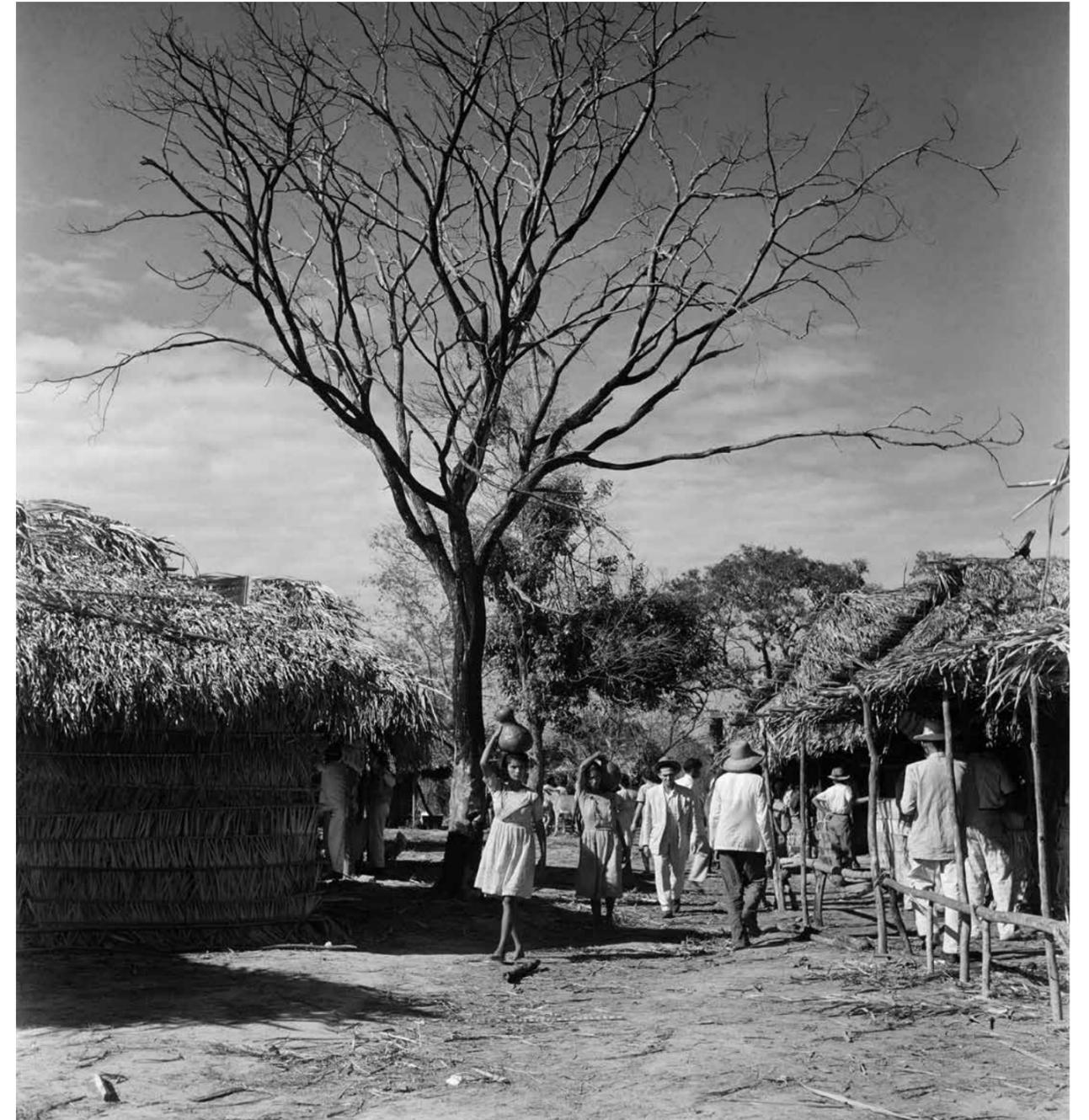
Festejo de São Raimundo de Mulundus

O Festejo de Mulundus é realizado em homenagem ao santo vaqueiro, uma devoção popular em sua origem cultivada pelos trabalhadores das fazendas de gado e por quebradeiras de coco da região. Existe há mais de dois séculos e teve origem no local da Fazenda de Mulundus, onde foi erguida a Capela de São Raimundo. Posteriormente, foi associado a São Raimundo Nonato. Em 1954, foi transferido para a sede de Vargem Grande para que a Igreja pudesse ter maior controle sobre a festa, contrariando o desejo dos devotos.

Trata-se de uma das maiores festas religiosas do Maranhão. Verger fotografa o festejo em seu local de origem e a capela que já não existe. Registra também a estrutura de apoio aos romeiros, os caminhões que os transportavam e as diversões associadas à festa, como jogos de azar, leilões, bailes e a roda de cadeiras suspensas, conhecida como Onda Marinha, que contava com músicos tocando no centro.

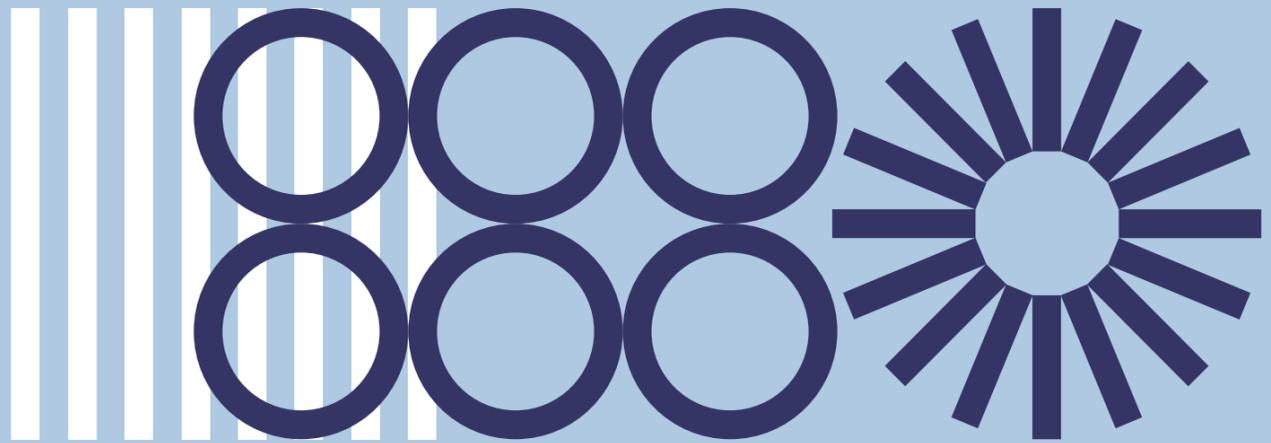








Projetos

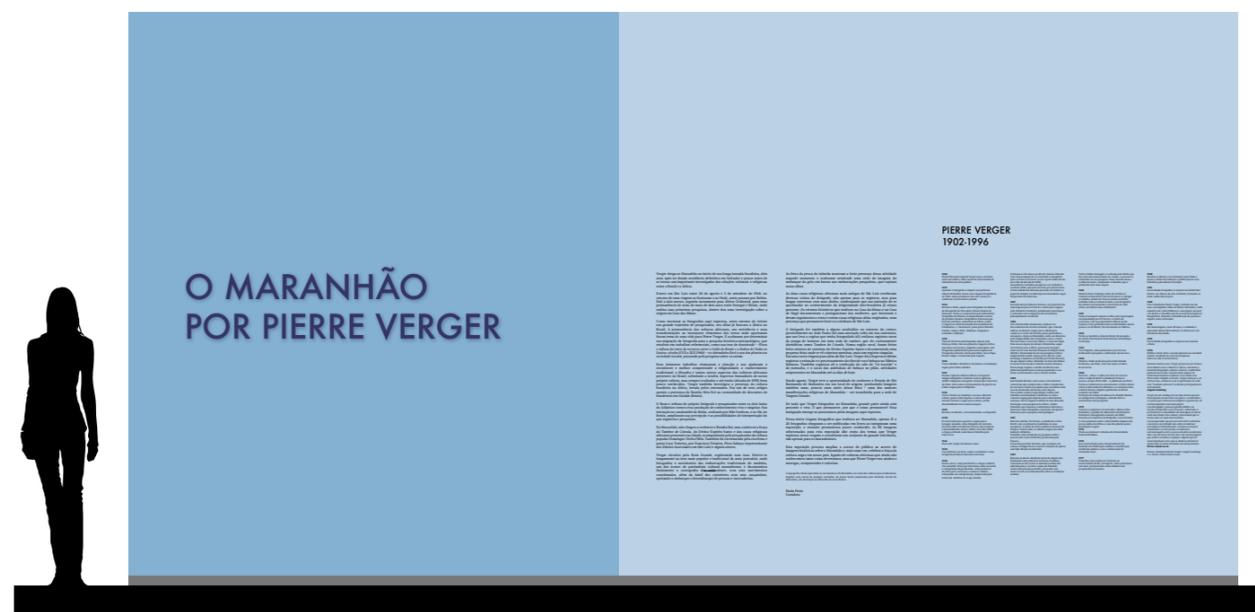


Comunicação Visual

Na exposição do fotógrafo Pierre Verger a escolha das cores dos painéis foi o principal elemento de composição da expografia e da experiência do visitante. Foram escolhidas duas cores complementares em tom e espectro: azul pastel e vermelho, que funcionam bem entre si e também em conjunto com as fotografias em preto e branco da mostra.

A tipografia dos títulos é a clássica Futura, de Paul Renner. Uma tipografia geométrica e modernista, criada segundo princípios racionalistas, onde "a forma segue a função"; o mesmo rigor intelectual que pode ser observado na composição das fotos de Verger.

Fábio Prata
Designer gráfico



Convite



Projeto Expográfico

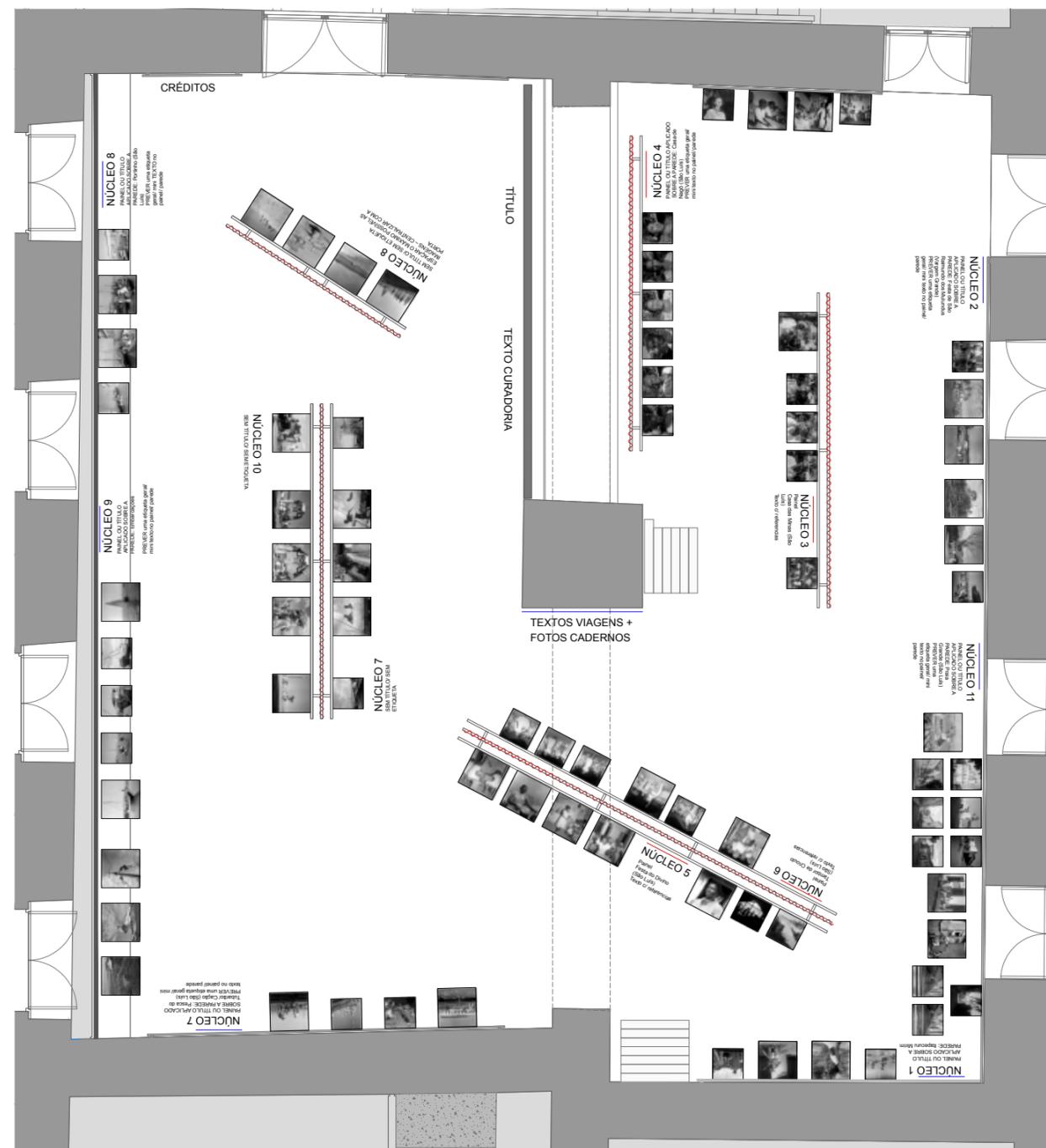
O desenho da expografia de O Maranhão por Pierre Verger balizou-se na premissa lançada pela curadoria: o uso do tecido vermelho tingido, empregado nas velas de embarcações populares maranhenses, em contraste com a cor azul céu.

Para além do uso decorativo desses elementos, optou-se por conferir-lhes importância estrutural. Sendo assim, a cor azul tomou conta dos limites do espaço, propondo planos contínuos, em prol de unicidade para a base espacial. Os panos de vela, por sua vez, são utilizados como suportes para os núcleos de fotografias indicados pela curadoria. Foram pensadas estruturas metálicas que, presas ao teto, penduram as divisórias de tecido tipo panô. A ideia da embarcação, tema de um dos recortes curatoriais, é trazida simbolicamente pelos planos soltos no espaço cerúleo.

Um longo processo foi necessário para a definição dos fluxos. Em primeira análise, um espaço sinuoso e orgânico foi sugerido, passando para o oposto, desenho estritamente ortogonal, chegando na proposta de planos que alternam ortogonalidade e diagonalidade para criar perspectivas indicativas de caminhos.

A sugestão das letras-caixas, para títulos e indicações escritas, faz referência ao trabalho dos abridores de letra, profissionais muito recorridos pelos barqueiros do norte e nordeste do Brasil, que por meio da pintura sombreada, sugerem alto-relevo e dão charme aos poéticos nomes das embarcações da região.

Claudia Afonso e Gabriel Gutierrez



English Texts



Presentation

Since its creation, Vale Maranhão Cultural Center has created opportunities for artists and culture makers of Maranhão. Expanding access to local and national cultural production ensures an environment which leads to learning and cultural exchange. Over the past few years, CCVM has reinforced the state's position as a cultural hub. Now, once again, with the exhibition entitled Maranhão by Pierre Verger, it reiterates its role in valuing what comes from the state.

Renowned French photographer and researcher of cultural and religious relations between Brazil and Africa, Pierre Verger portrayed the beauties of Maranhão in their most authentic form. The 80 images selected for this exhibition – most of them previously unpublished – are a historical record of everyday scenes, of unique elements and especially of the people of the area. Verger, through his sensitive and attentive eye, invites us on a journey through time.

By pointing out emblematic references from Maranhão in this exhibition, CCVM and Vale Cultural Institute express that it is necessary to be where the culture is. In this case, the focus is on the representation of people, a necessary place to promote the art that strengthens identities and creates new perspectives for the future.

Luiz Eduardo Osorio

Administration Board President
of Instituto Cultural Vale

Maranhão by Pierre Verger

Verger arrived in Maranhão at the beginning of his long Brazilian journey, two years after having settled permanently in Salvador and shortly before becoming an important researcher of cultural and religious relations between Brazil and Africa. He was in São Luís between August 20 and September 3, 1948, on his way back from a trip to Suriname and Haiti. He had previously passed through Belém. Two months later he went to West Africa again, for a stay of more than two years between Senegal and Benin, where he conducted his first research projects, including an investigation into the origin of the Casa das Minas.

As the photographs on display here show, even before he began his great path as a researcher, his gaze was already looking for Africa in Brazil. The permanence of African cultures, their resistance as well as their transformations by including elements of the regions where they landed were the theme of a lifetime for Pierre Verger. These subjects eventually determined his migration from photography to historical-anthropological research, which resulted in referential works such as his doctoral thesis – Flux and reflux of slave trade between the Gulf of Benin and Bahia de Todos os Santos, from the 17th to the 19th centuries (1968) – and the latest Ewé: the use of plants in Yoruba society, including research about Orixás.

His numerous works captured our attention and helped us to recognize and better understand religiosity, traditional knowledge, philosophy, and many other aspects of the African cultures present in Brazil, especially those of the Yoruba. These aspects were integral to the growth of our own culture, but that until then (1950s) were hidden and little known. Verger also looked into the presence of Brazilian culture in Africa, taken there by those who returned to the continent. In one of his articles, he points out the existence of the Bumba Meu Boi in the community of Brazilian descent in Ouidah (Benin).

The flux and reflux of the photographer and researcher between the two sides of the Atlantic brought this knowledge to life in a unique way. His initiation in the candomblé of Bahia, held by Mãe Senhora,

and in the Ifa of Benin, broadened his perception and the possible interpretations of what he registered and researched. In Maranhão, he didn't get to know the Bumba Boi, but he did get to know the strength of the Tambor de Crioula, the Divino Espirito Santo, and the African religious houses present in the city, accompanied by Domingos Vieira Filho, a popular culture researcher. He was also accompanied by writer and poet Lucy Teixeira and representatives of Diários Associados in São Luís Francisco Teixeira and Pires Saboya, as well as others.

Verger explored Praia Grande, photographing its streets. He spent a long time in the most popular and traditional area of the port zone, where he photographed the coming and going of the traditional wooden boats, one of the icons of Maranhão's cultural heritage, and beautifully documented the choreography of the dockworkers, with their coordinated movements, as well as the toil of the catraieiros with their casquinhos and catraios, helping with the loading and unloading of people and goods.

The photos of shark fishing show the strong presence of this activity at that time and ended up yielding a series of images of the shipment of ice in blocks on fishing vessels that catches our gaze.

The two oldest African religious houses in São Luís received several visits from the photographer, not only for the pictures, but for long conversations with their leaders, confirming that he already intended to deepen his knowledge of Afro-Brazilian religiosity. The historical portraits he took of the Casa da Minas and the Casa de Nagô document the empowerment of the women who initiated and developed these and other religious houses that originated from them, a presence that remains strong in the daily life of São Luís.

The photographer also went to the suburbs around the center, possibly in João Paulo (there is a loose note in his notebook which leads us to believe that he took photos there) and took rare pictures of men's handclapping in a drum circle, which he curiously identified as Tambor de Crioulo. In a rural region, beautiful portraits of

Caixeiros do Divino Espirito Santo were made and a small party was documented where we can see Caixeiros girls, another unique image.

On a short trip beyond São Luís, Verger went to Itapecuru Mirim to register the extraction and processing of babassu coconut oil at the Babassu Factory. He also documented the production of "cú trucidado" and mensaba, and the crushing of babaçu nuts in the pestle, activities that are omnipresent in Maranhão to this day. As it was August, Verger had the opportunity to see the Festejo de São Raimundo de Mulundus in its place of origin, documenting a rarely seen event, a few years before this festival – one of the largest religious manifestations in Maranhão – was transferred to the seat of Vargem Grande.

Of everything that Verger photographed in Maranhão, a great part is still present and alive. What remains? Why and how does it remain? These questions emerge as we wander through the images here on display.

From this one photographic journey in Maranhão, only 15 to 20 photographs were ever published in books or included in exhibitions; the rest remained unknown. The 80 images selected for this exhibition show the themes that Verger explored on this trip and constitute a set of great relevance, to more than just the people of Maranhão.

This exhibition seeks to expand public access to the collection of historical images of Maranhão and, once again, to celebrate the strength of black culture in our country, a legacy of African cultures we still don't know as much as we should. But Pierre Verger helped us to see, better understand, and value.

Paula Porta
Curator

* The exhibition setting alludes to Maranhão's bright sky and the sails of the traditional boats, dyed with red mangrove bark. The cloths were prepared by the Estaleiro Escola do Maranhão, under the guidance of Sebastião de Jesus Barros.

Pierre Verger, 1902–1996

1902

Pierre Édouard Léopold Verger was born in Paris (November 4), the youngest son of a family of industrialists in the printing industry.

1932

He learns photography and acquires his first Rolleiflex camera. He starts his photographic trips in Tahiti, where he stays for a year. He begins his collaboration with magazines and newspapers.

1934

He returns to Paris and exhibits his photographs at the Trocadero Museum of Ethnography (future Museum of Man). He assumes responsibility for the Museum’s photographic laboratory, accompanying the beginning of major French ethnographic missions searching for artifacts, especially in Africa. He covers the trip around the world of journalists M. Chadourne and J. Sauerwein, visiting the United States, Japan, China, the Philippines, Singapore, Colombo and Djibouti.

1935

He travels by bicycle through Spain, then France and Italy. He makes his first trip to Africa (which lasts six months), paying for the ticket with advertising photographs for a land transport company. He starts in Mali, goes to Togo, Benin and Niger, returning through Algeria.

1936

He goes to the Antilles: Martinique, Dominica and Guadeloupe before moving on to Cuba and Mexico.

1937

He establishes the Alliance Photo agency with four photographer friends. He collaborates with the ADEP and Magnum agencies. He photographs the Universal Exhibition in Paris. He works as a war correspondent in China. He moves on to the Philippines.

1938

He goes to Vietnam, Cambodia, and Laos. He returns to Paris and a few days later he is called up by the French army, and goes to Lorraine, being demobilized three weeks later.

1939

He returns to Mexico, then goes to Guatemala and Ecuador.

1940

He is called up for the war and goes to Senegal, working as a photographer for the West African General Government. A few months later he is demobilized, leaves Africa via Cape Verde, and arrives in Brazil, where he looks for work to survive.

1941

He spends some time in Buenos Aires.

1942

He goes to Bolivia and Peru, where he establishes himself as a photographer at the National Museum in Lima.

1946

He leaves Peru, travels through Bolivia, and arrives in Brazil via Corumbá. He goes to São Paulo, where he meets anthropologist Roger Bastide – at the time a professor at USP – who encourages him to visit Bahia, reinforcing his old desire, awakened by reading Jorge Amado’s Jubiabá.

He stays three months in Rio de Janeiro and obtains a permanent visa. He is invited to photograph for the magazine *O Cruzeiro* (which he collaborated with until the end of the 1950s).

He lands in Bahia in August and stays at the Hotel Chile, which will be his base for four years. The strong African influence present in the city and the role of religion in the affirmation of black identity aroused his interest.

1947

Encouraged by Odorico Tavares, his partner in reporting for *O Cruzeiro*, he starts traveling through the Brazilian Northeast, producing reports and visiting Afro-Brazilian religious houses, especially in Recife.

1948

He goes to Paramaribo (Suriname) to learn about the descendants of Ashanti slaves, who created villages in the forest. He then goes to Haiti to learn about voodoo. On his way back he travels through Belem and in August arrives in Maranhão, with his

Maranhão by Pierre Verger

interest in Afro-Brazilian religiosity leading him to visit the Casa das Minas and the Casa de Nagô several times.

Two months after leaving Maranhão, he again heads to Africa, traveling through Senegal, where he makes an agreement for the Institut Français d’Afrique Noire (IFAN) to finance his research on Yoruba religiosity. He then goes to Benin, where he investigates the hypothesis (suggested by Nunes Pereira) that some Vodun worshipped at the Casa das Minas were related to the royal family of Abomey. From this long trip and stay will result his first publications as a researcher and his greater involvement in Yoruba culture.

1949

In Ouidah (Benin), he has access to commercial documents that prove the existence of the clandestine slave trade and begins the research that he will conclude in his doctoral thesis seventeen years later.

He goes to Zaire (then the Belgian Congo) for commissioned work and faces the violent segregation imposed by European colonialism. During this trip he also reaches Rwanda.

He continues his research in Africa, working for African and French museums and institutions. His photographs begin to arouse interest in anthropological research.

1951

He returns to Bahia. In France, the book *Brésil* is published with the first results of his research. From then on, he publishes dozens of articles and books on black cultures on both sides of the Atlantic.

He works as a photographer on research into racial prejudice in Brazil, promoted by UNESCO.

He is initiated by Mãe Senhora, who devotes his head to Xangô. He becomes an ogã at the Axé Opô Afonjá in Salvador.

1952

He returns to Benin. In Ketu (place of origin of the founders of the first terreiros in Bahia) he is initiated in Ifá, becomes a babalaô (lord of divination) and is named Fatumbi (reborn by the grace of Ifá), having greater access to knowledge about Yoruba traditions.

English Texts

He returns to Dakar (Senegal) and is charged by IFAN – which had awarded him two scholarships – to write about the results of his research. He spends eighteen months on Gorée Island, writing up his work, which was published two years later.

1954

He publishes *Dieux d’Afrique Culte des Orishas et Vodouns à L’ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil* – a work on Yoruba culture, with photographs of the gods and a description of each Orixá, its ritual and attributions.

1957

He travels to Senegal and then Cuba for a report commissioned by *O Cruzeiro*. Based on conversations with Cuban researcher Lydia Cabrera, he finds associations between the divinities of these countries and those of Brazil. He goes to Mexico again.

1962

He becomes a member and then research director at the Centre National de la Recherche Scientifique in France.

1963

He goes to Nigeria, where he stays for three months to research and write his thesis.

1966

He obtains a PhD from the Sorbonne University in Paris, with a thesis on the slave trade.

1968

His thesis – *Flux and Reflux of the slave trade between the Gulf of Benin and Bahia de Todos os Santos, XVII to XIX centuries* – is published in Paris. It becomes a reference as it documents the direct traffic between the two sides of the Atlantic and the relations between Brazil, Benin, and Nigeria (published in Brazil only in 1985).

He participates in the creation of the Ouidah Museum (Benin) in the old Portuguese fort, lending photos and material from his research.

1973

He begins to organize the Afro-Brazilian Museum in Salvador, at the request of the Ministry of Foreign Affairs (inaugurated only in 1982).

He ends his career as a photographer, concentrating on research into the religious diversity of the peoples who left Africa and the use of plants by black populations.

1974

He becomes a visiting professor at the Federal University of Bahia.

1976

He donates his herbarium to the UFBA Botany Department after performing the Yoruba classification of plants, with the collaboration of Alexandre Leal.

1977

He works as a visiting professor at the University of Ife, in Nigeria, where he stays for three years, promoting exchange with researchers from Bahia.

1980

He returns to Brazil, is rehired by UFBA, and starts to take care of the translation and publication of his works by the Corrupio publishing house.

1981

His photographic work is exhibited at MASP (São Paulo) and at the Art Museum of Bahia, becoming famous in the country.

1989

He creates the Pierre Verger Foundation, based at his home in Engenho Velho de Brotas (Salvador), where he organizes his vast library, his personal archive, and dedicates himself to the classification of his 62 thousand photographic negatives, identifying the people and places portrayed in them.

1992

In honor of his 90th birthday, the *Brasil África Brasil* exhibition is held at the Pinacoteca do Estado de São Paulo.

1993

His photographic work is exhibited in Lausanne and Paris.

1996

He publishes the book *Ewé: the use of plants in Yoruba society*, the result of years of research. He dies on February 11.

“For many years, Verger promoted an intense exchange between Brazil and Africa, bringing (and taking) photographs, objects and knowledge, translating Yoruba words, encouraging trips to Africa by Bahian intellectuals, and writing his books on religion. With this, Verger reinforced and, in a certain way, collaborated with the legitimization of this whole “African tradition” in Brazil, especially in Salvador”.

Angela Luhning

“Verger was an ethnologist of a very special kind. Concerned with not betraying his peers or the individuals and peoples who believe in this religion and practice it, he will play a triple role:

Promoter, to the general public, in order to defend these beliefs and, above all, the pertinence and the actuality of the social message of the Orixás and Voduns cult, in a world that is becoming more and more materialistic;

A researcher who seeks to uncover the history and show the continuity of Yoruba cults in Westernized societies, to study the relationships involved and the resulting syncretisms;

Messenger, between the peoples of the two continents. Not that of a mere courier, but of a messenger who knows both groups. Someone who has been commissioned by them and who is dedicated to further strengthening the cults inherited from the ancestors.”

Pivin and Saint-Leon

Pierre Verger in Maranhão, a photographer moving towards anthropology

Baladé, trainé, reposé: these verbs, difficult to translate into Portuguese and written by Verger in his diaries to describe his activities in Maranhão between August 20 and September 3, 1948, illustrate the disinterested and idle attitude that the French photographer/traveler still had at that time. He soon after stopped taking photographs, favoring the research-writer profession, as he writes at the end of his life:

Before [writing] I was a photographer. No explanations. I was never interested in explanations. What I wanted was to see things and enjoy the beauties of things.

There are two very distinct periods in the work of Pierre Verger: the first when he was a traveling photographer and traveled the world from the early 1930s until the end of the 1940s, with no clear objective but to encounter other cultures, other people, and to register these encounters with his Rolleiflex. And the second, from the late 1940s until the 1970s when he fell in love with the Afro-Bahian/Afro-American culture and notably its religions (Candomblé in Bahia, Xangô in Recife, but also Vodun in Haiti and Santería in Cuba).

Even though during this second period he continued his travel and photography, his travels were now guided by his new focus of interest. His life as a carefree photographer were guided by his activities as a researcher and writer.

His trip to Maranhão is particularly interesting, since it takes place precisely at a moment of transition between these two moments, when Verger was at the same time this self-taught traveler, who wanders and wanders – as he writes in his notebooks – and this “researcher” who will develop a connection to Casa de Nagô and Casa das Minas, but also photograph the criollo drums or the Divino Espírito Santo.

The photographs taken in Maranhão – while he was not yet a Fatumbi – reflect these two trends in his work. On the one hand, there are the photographs taken without intent, illustrating his encounters with other people: they are more poetic images, of men’s bodies carrying goods or enjoying themselves on the occasion of a pilgrimage. On the other hand, there are the more rigid portraits, the ceremonies

photographed indoors, with flash, less spontaneous images that can be linked to the research that Verger will start concretely a few months later, when he goes (returns) to Benin.

In fact, in Maranhão, but also in Pará, from where he would travel, we can perceive a third category of images that are generally different from the rest of his work: clichés probably made with a photojournalistic intention and destined to be published in the most important South American magazine of the time: O Cruzeiro.

When Verger first arrived in the Brazilian Northeast in 1946, he had just signed a contract as an independent photographer with O Cruzeiro a few weeks earlier in Rio de Janeiro, committing himself to sending a large number of photo reports on the region. This type of contract was rare in the Diários Associados, the photographers usually worked with an agenda and without great freedom. This exception can be explained by the fame Verger had at the time, as his photographs – before the war – had already been published in major European and North American magazines such as Life, Regards and Vu. It was probably this prestige that allowed him to be hired to photograph a region he was entirely unfamiliar.

This contractual relationship with O Cruzeiro had consequences on his work as a photographer. Firstly, he had contacts with important people in the publishing, cultural and artistic world in the cities and states visited, because the Diários Associados were very influential at the time. This was the case in Bahia, through writer Odorico Tavares, then local representative of the newspaper company, as well as in Maranhão, through José Pires de Saboia Filho, representative in São Luís and one of the first people he met in the city. Thus, Verger was able to go to all the places he wished to visit, which allowed him – in a short period of time – to photograph various aspects of the local culture.

The other consequence of his contract with O Cruzeiro, was obviously the need to send photo reports. Not all the photo stories he sent were conceived as such. Some were compositions of photos taken independently, put together for

publication. But others seem to have been designed to tell a visual story.

The photographs of shark fishing taken in São Luís are a perfect illustration. In this case, Verger portrayed an activity from its beginning (accompanying fishermen at sea) to its end (shark treatment at the port), thus characterizing photo reporting. The subject itself, with strong editorial potential, unlike the themes usually photographed by Verger, also reinforce this interpretation. “Shark”, with text by Franklin de Oliveira, was published in the edition of October 30, 1948 and these were the only photos taken by him in Maranhão that were published. This does not mean that Verger did not send others, there is a set of photographs of Babaçu exploitation, taken in Itapecuru Mirim, which also clearly indicate photojournalistic intention.

The photographs taken by Verger in Maranhão and featured in this exhibition show aspects of Maranhão’s culture in the mid-20th century, with a strong poetic and documental charge, as well as illustrating a moment in which Verger’s photographic work is diversifying, announcing the twilight of his photography and the birth of his written work.

Considering that Verger was a precursor of visual anthropology not only in Brazil, but in the world, the work done by him in this period – 1946–1948 – including the photographs we see here, present several possibilities for investigation, including within the history of Brazilian photography.

Alex Baradel
Pierre Verger Foundation

The Exhibition

The hierarchy at the port

The city of São Luís was born from the sea of navigations and its foundation and evolution took place around port activities. The original center of the quadrangular urban mesh was strategically located on the promontory formed by the confluence of the Anil and Bacanga Rivers, in front of the São Marcos Bay.

Maranhão’s coast is unique, stricken by tides nearly seven meters wide, the original citadel was therefore bordered by stretches of sand and mangroves. The great tide variation imposes special conditions of approach because the depth is drastically reduced in just a few hours. Ocean-going sailing ships were obliged to anchor in the deeper water channels, which guaranteed their draught even at low tide. The transshipment of cargo and passengers was done with the intermediation of small boats called casquinhos or catraios, sailing or rowing.

On the slope of the Anil River, north of the citadel, the sandy extensions of Jenipapeiro, Ribeirão, Caju and Praia Pequena were used as loading and unloading sites. In command of the small canoes, the sailors of that time, going around the head of the promontory towards the west, passed the walls of São Luís Fortress and found themselves in front of the extension of Praia Grande and then Praia do Desterro, in front of the Convent of Mercês. Finally, they could navigate until they reached a larger recess, protecting them from the water and the strong currents of the Bacanga River channel, which penetrated in a half-moon shape until Fonte das Pedras. For a long time, the mooring conditions continued to be precarious and required lengthy sluicing procedures. To minimize these difficulties, works were carried out to fill in the mudflats and beaches and to build small piers and ramps.

Among these initiatives, the most significant was the construction of the Sagração Pier (1841), because it was the most extensive and robust. After this work, larger ships were able to dock in a way that allowed cargo removal directly to

the pier, with the continuing slave labor of stevedores. However, the work on the Sagração Pier did not reach the goals of the original project but was restricted to the stretch from the front of the Anil River to where the second bastion and the Palace ramp are located today. From there, to the south, other grounding works took place and smaller piers were built, such as the one at Praia Grande, reaching the small Santo Ângelo Pier, halfway between Desterro Beach and the popular Portinho.

These differences in port infrastructure ended up creating a hierarchy, a difference in status among the boats, which is revealed in the words of Mestre Severino, the central character in Josué Montelo’s novel, Sagração Pier. The fisherman’s speeches convey the anger over the discrimination against the small sail boats that served to transport small cargo and fish, such as the casquinhos, boiões, catraios, gambarras, and even the coastal canoes with their colorful sails, which did not receive the same privilege provided by the platforms of mortar stone walls of the Sagração Pier that was reserved for larger ships from Europe.

Severino’s anger stemmed from the fact that his small fishing canoe and the others were restricted to pull over on the sandy and muddy beaches of Portinho, known to this day by this diminutive designation, located right in front of the current Nossa Senhora do Desterro Church.

This kind of downward hierarchy in the mooring of boats becomes more accentuated as one moves away from the stone pier structure. Even today, the smallest coastal canoes that transport coal shells as well as the boats of crab pickers – the poorest of the poor fishermen – unload their catches there in the Portinho Canal.

Not by chance, the sensitive eye of photographer Pierre Verger turned preferentially to the work of artisanal boats, precisely in this simpler and poorer port zone, when he visited Maranhão in the 1940s, registering the dramatic beauty of this marginal scenery, where the humanities manifest themselves in all their dimensions.

Luiz Felipe Andrés

Shark fishing

Shark fishing was quite common in São Luís. Maranhão has a strong presence of sharks on its coast, with more than 19 species, attracted by the large supply of food owing to the proximity of rivers and mangroves. Fishermen would use longlines, harpoons, and nets during more than five days at sea, bringing in fish weighing up to 800 kg. In the port’s docks, besides the meat, there was leather processing. The theme aroused Verger’s interest and his photographic report was published in the weekly magazine O Cruzeiro on October 30, 1948.

Praia Grande

“I went to São Luís do Maranhão, a somewhat dead city, but full of charm, with its old multi-story houses and tile-covered facades. From my room, I had an unparalleled view over a sea of roofs covered with Roman tiles. There were also beautiful public fountains adorned with the heads of fiercely bearded satyrs spitting water all day long, and I was able to greet the statue of the Lord of La Ravardiére, a compatriot who was the founder of the city.” Pierre Verger

Casa das Minas

“I visited Mãe Andresa, who presided over the activities of the Casa das Minas, where the cult of Vodun was practiced, whose names seemed very mysterious to me at the time: Zomadonu, Naiadono, Aronovissava, Bepega, Sepazin, Maité, Agongono, and many others. I did not know what role those names would play a few months later to facilitate my research in Dahomey [Benin].”

Pierre Verger

The Casa das Minas Jeje (Querebentã de Zomadônu) was established by African women in the early 19th century. In the words of researcher Sergio Ferreti, “it is the mother house of other mine drums in

Maranhão and Amazonia. Verger visited Mãe Andresa several times during his stay. In the 1940s, researchers Nunes Pereira and Octávio da Costa Eduardo pointed out that some of the Vodun worshiped there could be identified with members of the ancient royalty of Dahomey. Verger investigated this hypothesis when he went to Benin a few months after leaving Maranhão and verified that the names mentioned by Mãe Andresa were known only to initiated priests. He continued his research and, in 1953, presented a text in which he suggested the possibility that Queen Nã Agontimé had arrived in Maranhão as a slave and founded this House, worshipping her ancestors among the Voduns, and was known as Mãe Maria Jesuína.

Casa de Nagô

“In that same city there was a Casa dos Nagôs – governed by Rosalina Rodrigues – where, in principle, the cult of the Nagô-Yoruba Orixás was practiced, as in Bahia. But some saints, who had no connection with this cult, also appeared. There I witnessed, on August 25, the day of Saint Louis, King of France, when this august sovereign reappeared on earth, 662 years after his death, reincarnated in the body of a daughter of the house saint. When told that there was a Frenchman in the room, St. Louis expressed his satisfaction and desire that I be introduced to him. I was thus received in a royal audience, but our conversation was conducted in Portuguese... no doubt as a sign of politeness and consideration for the assembled audience, who would not be able to follow a conversation held in our language.”

Pierre Verger

The Casa de Nagô (Nagon Abioton) was founded in the first half of the 19th century by Zefa de Nagô and Maria Joana Tavares – possibly born in Nigeria and Angola. According to some, it predates the Casa da Minas; others say that it was created a few years later. Both had great influence on the religious houses that came later. The scholar Mundicarmo Ferretti calls attention to the uniqueness of the Casa de Nagô,

which presents “numerous differences from the Nagô terreiros of other Afro-Brazilian denominations.” Through its influence, the use of abatás (drums of Nagô origin) spread through the Maranhão terreiros. The Casa has a strong relationship with the Tambor de Mina and old ties with the Casa das Minas. Nowadays both are with their religious activity paused. During his short stay in Maranhão, Verger visited Casa de Nagô – at that time headed by Honorina Oliveira Pinheiro – several times.

Feast of São Raimundo de Mulundus

The Feast of Mulundus is held in honor of the cowboy saint, a popular devotion in its origin cultivated by the workers of the cattle farms and by coconut breakers of the region. It has existed for more than two centuries and originated on the site of the Mulundus Farm, where the São Raimundo Chapel was erected. Later, it was associated with São Raimundo Nonato. In 1954, it was transferred to the seat of Vargem Grande so that the Church could have more control over the party, against the wishes of the devotees.

This is one of the largest religious festivals in Maranhão. Verger photographed the festival in its original location and the chapel that no longer exists. He also recorded the support structure for the pilgrims, the trucks that transported them, and the amusements associated with the feast, such as games of chance, auctions, dances, and the suspended chair wheel – known as Onda Marinha – which had musicians playing in the center.

Images

— Coastal Canoe approaching the Praia Grande Pier

— Catraieiro carrying passengers in his little boat to board the coastal canoes, on the right a yacht in docking maneuver

— Coastal canoes next to the Campos Melo Ramp for unloading passengers and cargo with the support of the casquinhos (small boats), behind the Customs building, today’s Casa do Maranhão

— Stevedores unloading sacks of coal from the coastal canoes brought by a catraieiro

— Palácio dos Leões

— Roof seen from the Nazaré Hotel on the street with the same name

— Rua do Egito and Santa Teresa Church

— Largo and Desterro Church

— Carroceiro going down Rua da Estrela

— End of Rua da Palma, near Beco do Caela

— Carvoeiro on Rua de Nazaré and Odilo

— Catarina Mina Alley Staircase

— Mãe Andresa (Andresa Maria de Souza Ramos), Head of the House

— Vodunsi from Casa das Minas

— Huntós (players) with the hum, humpli and gumpli drums accompanied by the lady with the chequerê

— Vodunsi from Casa das Minas

— Dona Alta with the enchanted Don Luis King of France

— Players, assistance at Casa de Nagô

— Dancers at Casa de Nagô

Projects

Visual Communication

In the exhibition by photographer Pierre Verger, the choice of panel colors was the main element in the composition of the exhibition and the visitor’s experience. Two complementary colors were chosen in tone and spectrum: pastel blue and red, which work well with each other and also together with the black and white photographs in the exhibition.

The typography of the titles is the classic Futura, by Paul Renner. A geometric and modernist design, created according to rationalist principles, where “form follows function”; the same intellectual rigor that can be seen in the composition of Verger’s photos.

Fábio Prata
Graphic designer

Exhibition Design

The exhibition design of Maranhão by Pierre Verger was based on the premise launched by the curators: the use of red dyed fabric – used in the sails of popular Maranhão vessels – in contrast with the sky-blue color.

Beyond the decorative use of these elements, it was decided to give them structural importance. Thus, the blue color took over the limits of the space, proposing continuous planes, in favor of unicity for the spatial base. The sailcloths, in turn, are used as supports for the nuclei of photographs indicated by the curators. Metallic structures were conceived that, attached to the ceiling, hang the cloth-like fabric partitions. The idea of the ship, theme of one of the curatorial cuts, is symbolically brought by the loose planes in the cerulean space.

A long process was necessary for the definition of the flows. In the first analysis, a sinuous and organic space was suggested, moving on to the opposite, strictly orthogonal design, arriving at the proposal of planes that alternate orthogonality and diagonality to create perspectives indicative of paths.

The suggestion of letters-boxes, for titles and written indications, makes reference to the work of the letter openers, professionals much resorted to by boatmen in the north and northeast of Brazil, who, by means of shaded painting, suggest high-relief and give charm to the poetic names of the boats of the region.

Claudia Afonso and Gabriel Gutierrez

O MARANHÃO POR PIERRE VERGER

Curadoria **Curator**

Paula Porta

Acervo **Collection**

Fundação Pierre Verger

Ampliações e tratamento de imagens **Magnifications and image processing**

Ailton Silva

Tingimento e preparação dos panos

Dyeing and preparation of cloths

Sebastião de Jesus Barros – Estaleiro
Escola do Maranhão

Consultoria para identificação das fotografias

Consultancy for photo identification

Jandir Gonçalves e and Luiz Phelipe Andrés

Bibliografia consultada **Consulted bibliography**

Ana Socorro Ramos BRAGA. *A Missão das Filhas de São João Antonio Farina no Brasil (1967–2017)*. (Sobre a Festa de São Raimundo dos Mulundus)

Maria Laura V. de Castro CAVALCANTI. “A Casa das Minas de São Luís do Maranhão e a Saga de Nã Agontimé”. Rio de Janeiro, *Sociologia & Antropologia*, 9, n. 2, 2019. Disponível online (Apresenta todo o percurso das pesquisas sobre a Casa das Minas).

Mundicarmo FERRETTI. “Identidade e resistência em um terreiro de Mina de São Luís: a Casa de Nagô”. In: VASCONCELLOS, Márcio. *Nagon Abianton: um estudo biográfico e histórico sobre a Casa de Nagô*. São Luís, 2009.

Sérgio FERRETTI. *Querebentã de Zomadônu*. Etnografia da Casa das Minas. Rio de Janeiro, Pallas, 2019

Angela LUHNING – “Pierre Fatumbi Verger e sua obra”. Salvador, *Afro-Ásia*, 21–22, 1998–1999. p. 315–64.

Jean-Loup PIVIN e Pascal Martin SAINT-LÉON. *Pierre Verger*. Le Messenger. The Go-Between. Photographies 1932–1962. Paris, Édition Revue Noire, 1993.

Maria do Rosário Carvalho SANTOS. Boboromina: *Terreiros de São Luís, uma interpretação sócio-cultural*. São Luís, Secma/ Sioge, 1989.

Pierre VERGER. *50 Anos de Fotografia*. Salvador, Fundação Pierre Verger, 2011.

Expografia **Exhibition Design**

Claudia Afonso e and Gabriel Gutierrez

Iluminação **Lighting**

Calu Zabel

Coordenação Artística **Artistic Coordination**

Gabriel Gutierrez

Comunicação Visual **Visual Communication**

Fábio Prata e and Flávia Nalon (ps.2)

Montagem Setup

Diones Caldas, Fábio Nunes Pereira e and Marcos Ferreira

Fotografia **Photography**

Rafaela Netto

Tradutora **Translator**

Lais Catassini

Produção **Production**

Edízio Moura, Pablo Adriano, Samara Regina e and Deyla Rabelo

Pintura **Painting**

Gilvan Brito

Elétrica **Electrical**

Jozenilson Leal

Serralheria **Locksmith**

José de Souza Cantanhede

Marcenaria **Carpentry**

Edson Diniz Moraes

COLOPHON

Design do Catálogo **Catalogue Design**

Fábio Prata e and Flávia Nalon (ps.2)

Impressão **Printing**

Halley S.A. Gráfica e Editora

Tipografia **Typography**

Myriad, por by Robert Slimbach e and Carol Twombly

Abril, 2021 April, 2021



Presidente do Conselho de Administração **Administration Board President**

Luiz Eduardo Osorio

Presidente do Conselho Fiscal **Supervisory Board President**

Rodrigo Lauria

Diretoria Executiva **Executive Board**

Diretor Presidente CEO

Hugo Guimarães Barreto Filho

Diretora Executiva Executive Director

Flávia Martins Constant

Diretora Director

Christiana Saldanha

Centro Cultural Vale Maranhão

Direção **Direction**

Gabriel Gutierrez

Assistência de Direção **Assistant Director**

Deyla Rabelo

Coordenação Núcleo Educativo **Education Core Coordination**

Ubiratã Trindade

Educadores **Educators**

Alcenilton Valério Correa Reis Junior, Erick Araújo e and Maeleide Moraes Lopes

Comunicação **Communication**

Edízio Moura e and Clarissa Vieira

Produção **Production**

Alex de Oliveira, Pablo Adriano Silva Santos e and Samara Regina

Assessoria Financeira **Financial advisory**

Ana Beatris Silva (Em Conta)

Administrativo-Financeiro **Administration-Financial**

Tayane Inojosa Barbosa e and Ana Célia Freitas Santos

Recepção **Reception**

Adiel Lopes, Jaqueline Ponçadilha e and José de Ribamar Pinheiro Ferreira

Estagiários Interns

Amanda Everton, Gabriel dos Anjos Costa e and Guilherme Castro

Zeladoria **Janitors**

Fábio Rabelo, Kaciane Marques e and Luzineth Nascimento Rodrigues

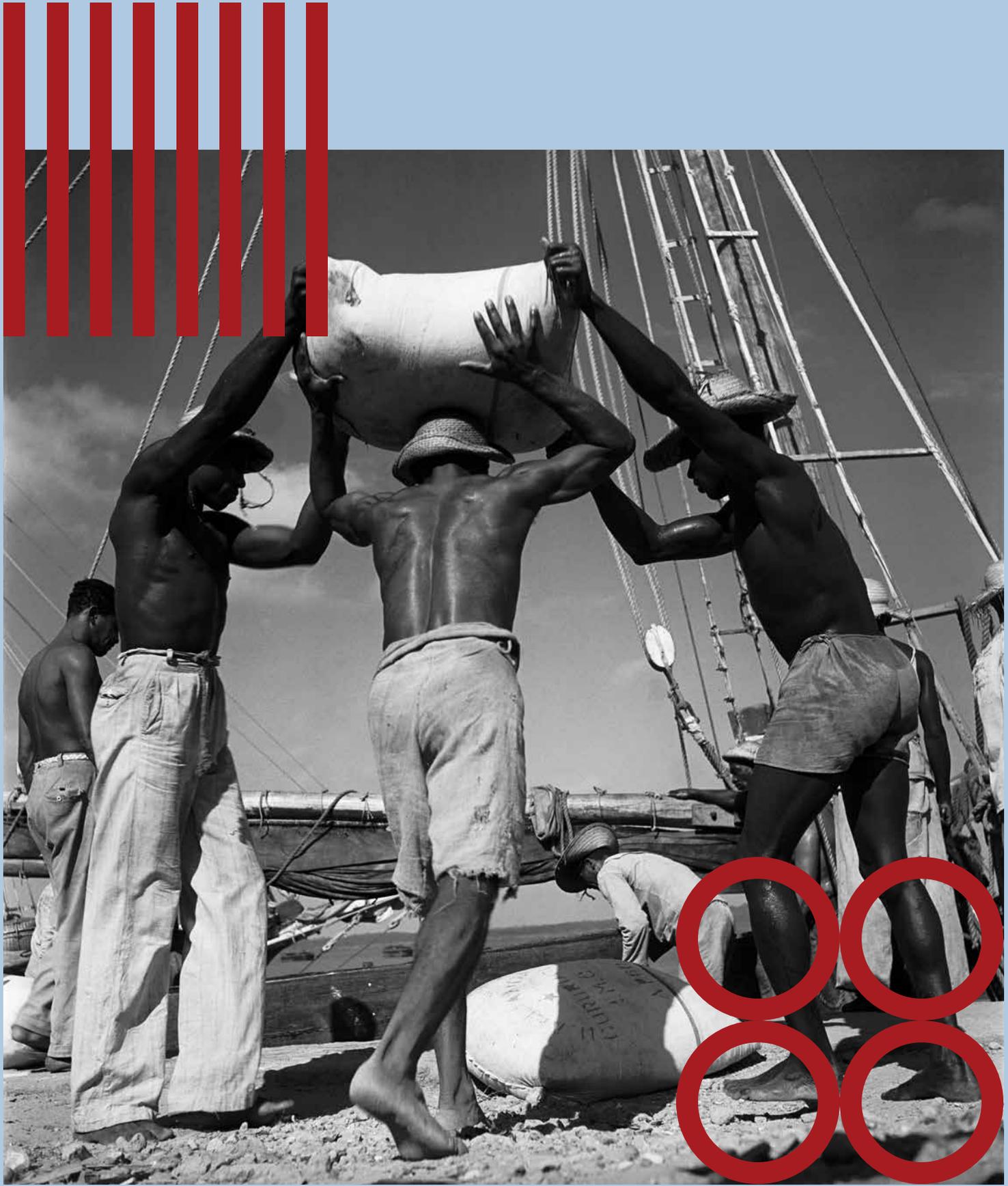
Manutenção **Maintenance**

Yves Motta (coordenação geral *general coordination*), Josenilson Leal e and Gilvan Brito

Segurança **Safety**

Charles Rodrigues, Izaías Souza Silva, Raimundo Bastos e and Victor Silva





Iniciativa
INSTITUTO CULTURAL VALE



Realização
Centro Cultural Vale Maranhão

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO

