

DOIS OLHARES: PIERRE VERGER E LEONORE MAU

por Cláudia Possa

Esse texto tenta uma reflexão sobre a obra fotográfica de Pierre Verger usando como contraponto as imagens da fotógrafa alemã Leonore Mau que, como Verger, registrou a cultura afro-americana, em particular em Salvador, desenvolvendo um trabalho na fronteira fluida da etnografia e da arte. Além de documentais as imagens têm dimensões estéticas, políticas e afetivas que não podem ser entendidas de forma isolada, exigem pensar a questão da relação entre o fotógrafo, a obra e os contextos culturais envolvidos. Tanto as imagens de Pierre Verger como as de Leonore Mau têm inegáveis qualidades estéticas e possibilitam múltiplas interpretações. Como viajantes europeus que dirigiram seus olhares às periferias, ambos têm trabalhos que provocam questões também tratadas na etnografia, relativas à interação do fotógrafo com o contexto fotografado, à alteridade, assim como questões relativas às viagens e aos relatos de viajantes. Além de pensar sobre essas questões, busca-se aqui recuperar o contexto histórico e cultural do trabalho de cada um relacionando-os com a época em que fotografaram. Verger e Mau fotografaram Salvador em épocas distintas, ambos interessados em conhecer a cultura, ambos interessados na alteridade. Busca-se ressaltar o papel do fotógrafo sem desprezar a intervenção do contexto social e cultural. A partir das imagens da Bahia de Pierre Verger e da Bahia de Leonore Mau, é interessante pensar sobre as estratégias e procedimentos de cada um na construção de suas obras e sobre o que aportaram de novo e original. Trata-se principalmente de um questionamento sobre seus olhares. Para isso, vamos utilizar como referência no caso de Leonore Mau as imagens publicadas no livro *Xango. Die afroamerikanischen Religionen. Bahia Haiti Trinidad* (1976), principalmente as da parte inicial do livro denominada “Bahia de Todos os Santos”, em que enfoca a cidade de Salvador e a cultura relacionada com os ritos afro-baianos. Em relação a Pierre Verger, vamos lançar mão das imagens que fez da Bahia e dos cultos de origem africana, tais como as publicadas nos livros *Bahia de tous les poètes* (1955) e *Dieux d’Afrique. Culte des Orishas et Vodouns à l’ancienne Cotê des Esclaves en Afrique et à Bahia de tous les Saints au Brésil* (1954), muitas delas posteriormente publicadas em livros como *Retratos da Bahia. 1946 a 1952* (1980) e *Orixás. Deuses Iorubas na África e no novo mundo* (1981) mais conhecidos do público brasileiro. Vamos brevemente fazer uma introdução sobre cada um dos dois fotógrafos.

Algumas palavras sobre Pierre Verger

Pierre Verger nasceu em Paris, em 1902, e se construiu como fotógrafo em seu movimento de viajar. A matéria prima do trabalho fotográfico de Pierre Verger é o cotidiano material, simbólico e imaginário dos homens das mais diversas culturas, tendo optado por olhar mais

especialmente a cultura negra da África e do Brasil. A formação estética de Verger se deu em Paris, no período entre-guerras, época das vanguardas revolucionárias. Verger conviveu com importantes nomes ligados ao surrealismo, como Michel Leiris e Jacques Prévert. Em um número da revista *Documents* (1929-1930), o surrealista e também etnólogo Michel Leiris num artigo intitulado “*L’oeil de l’ethnologue*”, falando sobre sua famosa viagem a Dakar, África, propõe a seus amigos parisienses uma solução ao impasse estético em que se encontravam: viajar, mas não turisticamente, pois assim fariam viagens sem coração, sem olhos e sem ouvidos, mas viajar etnograficamente para alargar o universo do humano e assim esquecer os medíocres hábitos da sociedade burguesa européia. Pierre Verger parece ter seguido o proposto por Leiris. Comprou sua primeira câmera em 1932, ano que assumiu uma ruptura com os valores burgueses de sua família, e começou a viajar pelo mundo, fotografando. Sua primeira grande viagem foi à Polinésia, onde permaneceu do final de 1932 ao início de 1934. Graças às fotografias que fez durante sua estadia, de volta a Paris, fez contato com o *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, depois transformado no *Musée de l’Homme*. Iniciou então uma longa relação com o grupo de etnógrafos do museu: Marcel Griaule, Germaine Dieterlen, Paul-Emile Victor, André Schaeffner, Jacques Faublée, Denise Paulme, Gessain, Hélène Gordon e, especialmente, com Alfred Métraux. Para determinar toda a importância que as viagens exercem no desenvolvimento de seu trabalho fotográfico é bom aqui apontar que à medida que construiu sua obra e seu estilo, Verger desenvolveu todo um sistema de vida, toda uma ética. Através de suas viagens Verger entrou em contato com outros povos e culturas e alargou seu universo cultural. Usou a fotografia como uma espécie de passaporte que lhe permitia a introdução no mundo do Outro e acumulou uma documentação singular. Além disso, Verger estava fortemente vinculado ao mundo fotográfico francês. Já em 1934 publicava suas fotografias em revistas francesas. Ainda nos anos 1930, participou de exposições em Paris, publicou suas imagens em livros e foi membro de uma agência fotográfica, a *Alliance Photo*, precursora da *Magnum*, criada pelos fotógrafos vinculados ao chamado *Studio Zuber*, entre os quais se incluía o próprio Verger e também Pierre Boucher, a quem Verger reconheceu como seu iniciador nos mistérios da fotografia. Quando chegou à Bahia, em 1946, Verger já tinha uma consolidada trajetória como fotógrafo e seu olhar já tinha uma forte marca etnográfica, apesar de, nessa época, ainda não estar envolvido com a cultura afro-baiana nem com estudos formais. A maior parte de suas imagens da Bahia é dos anos iniciais de contato, pois, a partir de meados de 1950, foi deixando de fotografar. Essas fotografias, além de publicadas em edições francesas, foram publicadas, na época, na revista brasileira *O Cruzeiro*. Resumindo, estamos falando de um fotógrafo que iniciou sua trajetória nos anos entre-guerras e praticamente não fotografou após os anos 1950 apesar de, até o ano de sua morte, 1996, ter produzido intensamente em outras áreas tais como antropologia, etnografia, história, e atuado como estudioso e integrante dos cultos afro-brasileiros.

Algumas palavras sobre Leonore Mau

Leonore Mau nasceu em Leipzig, em 1916, e vive hoje em Hamburgo, Alemanha. Iniciou seu trabalho como fotógrafa nos anos 1950, publicando em revistas, principalmente imagens arquitetônicas. Um fato marcante e definidor em sua trajetória foi seu encontro com o escritor Hubert Fichte, que conheceu em 1950 e com quem posteriormente viveu e trabalhou durante mais de vinte anos. A relação gerou uma intensa e frutífera colaboração artística. Falar do trabalho fotográfico de Leonore Mau é também falar do trabalho literário de Hubert Fichte. O escritor alemão, nascido em 1935, falecido em 1986, pouco antes de completar 51 anos, tematizou em sua obra o comportamento das classes marginalizadas incluindo muitas vezes um componente autobiográfico importante em seus escritos. Meio-judeu, bastardo e assumidamente bissexual, inicialmente elegeu como temática as classes marginalizadas alemãs. A partir do final da década de 1960, ampliou seu horizonte e iniciou seu período de viajante tendo Leonore Mau como companheira. Viajaram juntos por diversos países, começando pela França, Portugal, Espanha e Suécia. Os destinos foram cada vez mais longínquos: Nova Iorque, Cuba, Haiti, África e Brasil. O sincretismo religioso envolveu o casal já em sua primeira viagem ao Brasil. Estiveram em solo brasileiro durante alguns meses, entre 1968 e 1971, e depois em 1981 e 1982. Cada vez mais profundamente interessados na cultura afro-americana, os dois artistas elegeram como tema de suas obras as religiões afro-americanas e os cultos sincréticos africanos. O resultado literário e fotográfico desse interesse compartilhado foram os livros *Xango. Die afroamerikanischen Religionen. Bahia Haiti Trinidad* (1976), *Petersilie. Die afroamerikanischen Religionen. Santo Domingo, Venezuela, Miami, Grenada* (1980) e *Lazarus und die Waschmaschine - Kleine Einführung in die afroamerikanische Kultur* (1985). Vindo da subcultura alternativa da Europa, Fichte encontrou no sincretismo afro-brasileiro não apenas inspiração literária ou material de pesquisa etnológica, mas uma maneira alternativa de pensar o mundo, uma possibilidade de resposta à sociedade de consumo e ao papel dos homossexuais. Sua “etnopoesia”, nome adotado no Brasil como título de um de seus livros, não é mero estudo científico, exige abertura e sensibilidade ao longo da leitura. É importante realçar que tanto a obra de Hubert Fichte como a de Leonore Mau são do período pós-guerra. Resumindo, estamos falando de uma fotógrafa que também se construiu enquanto tal através das viagens, mas que se iniciou na fotografia numa época influenciada não pelo surrealismo, e sim pela conjuntura histórica conhecida como “os anos 60”. Para imaginar os significados a isso vinculados, em termos mundiais basta evocar os movimentos culturais dessa época, no Brasil basta lembrar a forte repressão da sociedade perpetrada pela ditadura militar na época.

Viagens e viajantes

As questões relacionadas às viagens e aos relatos de viajantes interessam para a compreensão das obras fotográficas de Verger e de Mau. A viagem, tomando aqui a palavra no sentido de descoberta e não no sentido de simples turismo, implica uma complexa aprendizagem. Quem viaja não deixa em casa sua identidade inalterada, mas também não se livra da maneira de perceber o mundo, dos sentimentos e comportamentos peculiares à sua sociedade. O estranhamento da viagem não é relativo apenas ao Outro, mas ao próprio viajante: a viagem

afasta-o dele mesmo, no sentido de que o modifica. O viajante se distancia não só geograficamente, mas porque se diferencia e transforma seu mundo. As viagens são um experimentar. A busca de distanciamento compreende a abertura para as particularidades do Outro, a aproximação a outras culturas. Em suas viagens de reconhecimento o viajante cruza fronteiras internas e externas, aprende e apreende outros modos de pensar, de entender o homem em sua relação com o universo, percebe alternativas muitas vezes discriminadas pela sociedade industrial.

Nos relatos de estrangeiros sobre Salvador, existe uma tradição que sublinha os problemas da cidade. Apontar a sujeira da cidade é comum nas descrições até a década de 1930. No século XIX, os viajantes buscavam simplesmente o exótico, no sentido que o Outro permanecia como uma realidade distanciada, algo impossível de ser integrado ao viajante. Nos anos 1930, época em que as artes e a antropologia, especialmente a francesa, passavam por importantes modificações, as viagens têm outro enfoque, ainda que países como a própria França ainda mantivessem suas colônias. Claude Lévi-Strauss e Roger Bastide, ligados à etnografia, assim como Blaise Cendrars e Michel Leiris, ligados às artes, partiram em busca de outras possibilidades buscando realçar de forma positiva o Outro, motivados em parte pela insatisfação e o mal-estar em relação à cultura européia. Verger, abstraindo os problemas, a exploração e a violência dos lugares que conheceu, enquadra-se nessa tradição e seu olhar, conectado ao seu tempo, busca de certa maneira uma idealização do mundo não Ocidental. É importante colocar que Verger fotografou em um mundo anterior ao turismo em massa, captando imagens que ainda não haviam sido mostradas. Nos relatos de viagem posteriores, há uma ruptura com esse modelo e um movimento no sentido de substituir essa tradição de realçar o que pode ser vinculado à harmonia, beleza e sublime por seus opostos desordem, feiúra, trivialidade. Na literatura, pode-se lembrar como exemplo o livro *On the Road* (1957), de Jack Kerouac, clássico da chamada “contra cultura”. De certa forma é uma contraposição à voz do turismo em massa. As visões anteriores haviam sido apropriadas e mercantilizadas. Após os anos 1960, numa época em que as fronteiras entre o Ocidente e suas periferias estão questionadas e em que esses mundos se interpenetram engendrando e explicitando contradições são outras as buscas e as questões de um viajante. A explicitação dos problemas e da sujeira dos lugares denuncia a vinculação desses à estrutura sócio-econômica. Em relação às viagens de Verger e Mau, o importante é que levados pela inquietude, curiosidade e insatisfação, mostraram-se extremamente sensíveis e atentos às diferenças. Suas viagens concentram o significado no ato mesmo de viajar, são viagens como experiência de estranhamento e isso implica em um olhar ativo que se aproxima da busca criativa.

Fotografia e etnografia

Leonore Mau tem em comum com Verger uma obra fotográfica que se situa no limiar entre a fotografia e a etnografia. Para compreender componentes centrais da fotografia de ambos é

interessante pensar algumas possíveis relações entre fotografia e etnografia. A situação etnográfica implica inevitavelmente um encontro com o Outro. A etnografia pode ser entendida como descrição e uma descrição tem como função ser uma cópia da realidade, ou mais precisamente, a descrição é uma das formas de representação da realidade através da linguagem, ou seja, um meio de fazer presente o ausente. “Representação” é uma palavra polissêmica que significa tanto pôr em presença algo ausente como colocar um como se fosse outro. O que se quer remarcar é que a descrição etnográfica é uma construção, que a realidade não é independente do etnógrafo. A fotografia também discute a tensão entre o que é realidade e o que é imagem. Uma imagem fotográfica, apesar de criar uma forte sensação do real, apesar do retratado aparecer como um fragmento da própria realidade, é também uma descrição, também tem seu lado de ficção, no sentido original da palavra, de coisa construída. A fotografia é, em parte, sempre autobiográfica e, como coloca Susan Sontag, uma fotografia não é simplesmente o resultado do encontro entre um acontecimento e um fotógrafo, fotografar é um acontecimento em si mesmo. Há convergências importantes entre a fotografia e a etnografia, mas também divergências. Uma distinção entre a maneira de aproximar-se ao conhecimento da etnografia e da fotografia é que a primeira busca explicações exaustivas e se apóia em conceitos científicos enquanto que o ato de fotografar não tem necessidade de buscar coerência. Em vez de ser uma restrição, isso pode proporcionar uma grande eficiência. O olhar é o primeiro meio de contato com o Outro, a visão entra em ação independente das dificuldades lingüísticas. O fotógrafo é um tipo de observador que entra imediatamente em contato com representantes de outras culturas, muitas vezes fotografa sem compreender e ter a necessidade de comunicar-se. Não se sente frustrado por não possuir uma compreensão teórica do contexto cultural. O ato fotográfico, ao não ser necessariamente planejado, admite contradições e assim permite captar aspectos diferenciados da realidade. Ao contrário de tentar eliminar as contradições, a fotografia permite explicitá-las mais.

O olhar de Pierre Verger

Passando a uma reflexão sobre a fotografia de Verger, vamos partir não apenas do conjunto das treze fotografias aqui apresentadas, imagens feitas em Pernambuco, em 1947, numa localidade perto de Recife, mas também do conjunto de imagens em que Verger apresenta a Bahia, o livro *Bahia de tous les Poètes*, e do conjunto de imagens em que apresenta os cultos africanos e dos cultos afro-brasileiros, o livro *Dieux d’Afrique*, obra fundamental de Verger, a primeira publicação inteiramente concebida por ele: texto, imagens e ainda a articulação entre imagens e entre texto e imagens. Nota-se, principalmente no segundo, que o conjunto apresenta uma descrição densa e coesa da cultura que busca retratar, resultado de um empenho em conhecer, compreender e aproximar-se dos cultos religiosos de origem africana, aproximação esta que o levou inclusive a se iniciar no culto e adotar, como babalaô, o nome Fatumbi. Em ambas as publicações aparece o olhar poético e etnográfico característico de Verger. Um aspecto importante registrado nas fotos é o papel decisivo do corpo na cultura apresentada. Em rituais de sacrifício, o corpo é um instrumento poderosíssimo.

A maneira de Verger fotografar não é marcada exatamente por uma técnica fotográfica diferenciada, mas por uma maneira de se aproximar do objeto, contemplá-lo, suportar o afeto e a diferença e, de acordo com a interação, colher a imagem. Em sua fotografia comparece um impulso documental de conhecer e apreender algo do sujeito que o atrai, o impulso antropológico de registrar a diferença cultural que reflete seu desejo de conhecer povos diferentes do europeu, procurando descobrir a cultura alheia e suas imagens. Nas imagens do fotógrafo o “desejo” aparece como elemento motivador, usando aqui a palavra em seu sentido amplo, não apenas sexual. Ele encarava a imagem pela via do erotismo, como bem notou Georges Bataille que publicou três de suas fotografias em seu famoso livro *L’Erotisme* (1957). Verger tinha a emoção do encontro como ponto de partida e a fotografia como aventura. Buscava captar em suas fotografias algo que não depende de procedimentos técnicos, tais como a iluminação impecável, a composição, a precisão do foco nem a perfeição da cópia impressa.

As fotos de Verger não privilegiam o requinte visual. Apesar das qualidades estéticas evidentes, suas imagens não apresentam de forma estereotipada as principais influências nos anos 1930. Sua fotografia não parece diretamente inspirada nem na chamada *Nouvelle Vision*, nem nas reportagens baseadas nos “instantes decisivos”. Em relação à primeira, seu enquadramento não busca ser desconcertante, não busca um ponto de vista especial que domine a composição, não busca um virtuosismo técnico que seja explicitado na imagem, nem se preocupa com uma composição complexa. Em relação ao momento do disparo, Verger não busca captar um fato espetacular e suas fotografias prolongam naturalmente a cena captada, contam uma história que vai além do “clic”, são testemunho de uma experiência.

Verger em suas tomadas usualmente não se coloca acima do sujeito fotografado. Aproveitando uma característica decorrente da câmera que utiliza, uma Rolleiflex, prefere fotografar de baixo para cima valorizando, com essa escolha, o retratado, que muitas vezes é mostrado tendo como moldura o céu, e o fotógrafo também evita em cena objetos que possam perturbar a imagem. Isso é feito de forma sutil de maneira a não causar uma estranheza que possa vir a dominar a imagem e chamar atenção para algo que o fotógrafo quer manter fora de cena, ele mesmo. Apesar de algumas vezes a troca de olhares entre fotógrafo e fotografado estar presente na imagem, preferencialmente o fotógrafo evita que o sujeito olhe para a câmera na hora da foto, ou seja, evita a expectativa do momento do disparo que costuma quebrar a espontaneidade da cena.

A matéria da fotografia, sendo o acontecimento fugaz que o fotógrafo presencia, faz dela algo aparentemente impessoal, algo que parece estar ao alcance de qualquer pessoa que estivesse ali. Fazer fotos que simulam a invisibilidade do fotógrafo é uma marca da fotografia de Verger. Desenvolve métodos para captar a poesia que está escondida nas coisas, no que presencia e vive. É capaz, por um método próprio, de tornar tangível essa poesia, particularizando no tumulto dos acontecimentos aquilo que atrai seu olhar. Flanar pela

cidade, andar a pé, trocar olhares são técnicas de aproximação. Verger, como fotógrafo, abre um espaço onde cabe a espontaneidade do Outro. Recusando-se a comandar as cenas, evitando uma postura normativa, possibilita a presença do acaso e do imprevisto em sua obra. O fotógrafo conta com as contribuições do desejo e do encontro. A atitude de ceder ao acontecimento é uma forma de improvisar, notavelmente complexa pela transparência da fotografia. É uma estratégia de valorizar o Outro, um gesto de cortesia, e é também uma forma de conhecimento e uma estratégia de disfarçar a autoria. É quase impossível determinar a natureza da fascinação de Verger pelo que fotografou, mas as imagens mantêm vivo esse afeto. Para o fotógrafo, trata-se de experimentar e de aventurar-se, de começar um trabalho e não saber exatamente o que se vai produzir e é justamente para descobrir isso que trabalha: isso é criar.

O olhar de Leonore Mau

Fazendo um contraponto às imagens de Verger vamos passar a uma reflexão sobre a fotografia de Leonore Mau. As imagens apresentadas em *Xango*, apesar do nome do livro, não se restringem a cenas do candomblé. Os cultos religiosos afro-baianos não são representados como independentes da sociedade em que estão inseridos. As imagens explicitam um contexto mais amplo, realçando aspectos sócio-econômicos e políticos. Vinculada ao momento histórico em que fotografa, Mau estabelece uma ligação entre o mundo religioso afro-brasileiro e uma sociedade que reprime tanto pelo sistema político como pela exploração econômica. O olhar da fotógrafa aponta e denuncia uma realidade que se apresenta como injusta e desumana. Há uma contextualização das religiões afro-brasileiras em uma sociedade que gera miséria e violência. As fotografias destacam as contradições e ambigüidades, disparidades que se apresentam ao olhar numa articulação abrupta entre questões da realidade social e manifestações da religiosidade. É importante assinalar que, assim como Hubert Fichte, Leonore Mau assiste como visitante às cerimônias religiosas que registra, sem pretender passar a participante e integrante do culto.

Apesar das imagens permitirem entrever a fascinação da fotógrafa em relação ao mundo apresentado, elas denunciam as estruturas de poder, as práticas discriminatórias excludentes e deixam explícita a estreita ligação entre o mundo negro do candomblé e a pobreza. As imagens levam a uma reflexão sobre as sociedades nas quais a religiosidade afro-brasileira está inserida, reflexão marcada por desilusão. Num retrato sem traços estereotipados, onde está presente um leve sentimento de culpa, o impacto do testemunho do sofrimento humano parece às vezes superar a fascinação que aquele mundo desperta. Ao não deixar fora de cena as condições sócio-econômicas e a precariedade da vida cotidiana das camadas não privilegiadas da população, Mau explicita as contradições da cidade e se mostra atingida pelo sofrimento dos retratados e de certa maneira se coloca ao lado deles. Deixa entrever uma compaixão para com os excluídos.

Surge aí o questionamento da oposição entre o olhar engajado, que pretende uma visão denunciadora, e o olhar neutro pretendido pela ciência. Apesar de uma ciência como a etnografia reconhecer a interferência do pesquisador na observação de um contexto cultural, o trabalho de Mau questiona uma etnografia que representa as questões culturais isoladas de interesses de poder e dominação. Com a liberdade de apresentar as contradições presentes na cultura que a fotografia permite, as imagens de Mau constroem uma representação que expressa a ligação entre fenômenos culturais e religiosos e a estrutura política, econômica e social. A escolha dos recortes em cada cena e a composição das seqüências de imagens no livro não visam apresentar um todo harmonioso e coerente. O todo se constrói numa colagem desconexa e polimorfa. Numa descrição esparsa e fragmentada, onde fotos em preto e branco aparecem lado a lado com imagens coloridas, a autora não pretende a construção de um panorama totalizante, permite no todo a existência de partes contraditórias.

Na construção de suas imagens Mau lança mão de algumas estratégicas. Os retratados estão perto o suficiente para a imagem apresentar detalhes, texturas e cores, quando é o caso. A escolha do enquadramento não fecha a cena de forma restringi-la às pessoas retratadas. O enquadramento é bastante aberto não deixando de fora objetos que perturbam e chamam o olhar. O fundo da cena em geral é explicitado em seus detalhes não sendo usual a fotógrafa lançar mão de recursos da câmera que permitem desfocá-lo, recursos que normalmente projetam com mais força o retratado. Potencializado pelo uso da câmera que adota, uma Leica, o ponto de vista preferencial da fotógrafa é horizontal: a cena não está sendo vista nem de cima nem de uma postura rebaixada. O olhar de Mau capta também o chão e permite que apareçam em cena, em estado bruto, os ecos das mudanças trazidas pela urbanização acelerada.

Conseqüentemente, a imagem de Salvador, apresentada na primeira parte de *Xango* denominada “Bahia de Todos os Santos”, é bastante distinta da “terra da felicidade”. Não é nem a cidade introjetada no imaginário do próprio baiano, nem a cidade vendida pela publicidade ao turista, a cidade onde tudo é festa e prazer. A cidade que se desenha não é harmoniosa, é um lugar em que a discriminação, social e racial, está presente. É uma cidade contraditória, com injustiças explícitas, onde a “cordialidade” não consegue superar as diferenças de classe nem as raciais. Mau não descreve a beleza das pessoas, da baía, da cidade com seus casarões, a beleza afro-barroca da cidade. Denuncia, de forma engajada, a exploração, as condições sociais e econômicas das pessoas. Em definitivo, não é a cidade retratada por Verger, nem a Bahia cantada por Caymmi e outros. E não só por mudanças na própria cidade, mudanças no tempo, mudanças decorrentes da urbanização descontrolada, mas diferenças decorrentes da própria maneira de olhar a cidade.

Com qualidade estética apurada, seu trabalho também suscita questões sobre a fotografia como documento ou expressão. Como fotógrafos viajantes é patente em ambos uma fascinação pelo Outro, pelo estrangeiro. As imagens dos dois fotógrafos provocam questões relativas à alteridade e são representações ao mesmo tempo subjetivas e objetivas,

simultaneamente documento e poesia. Em termos técnicos, ambos rejeitam um enquadramento rebuscado e, em suas imagens, evitam a explicitação de recursos técnicos. Buscam, preferencialmente, as tomadas com luz natural e a fixação da vida popular em sua espontaneidade. Apesar das semelhanças apresentam importantes diferenças no plano visual.

Conclusão

Como a fotografia não é um registro impessoal, tem forte conteúdo subjetivo, comparar o recorte de uma realidade feito por dois olhares distintos permite ressaltar convergências e divergências que evidenciam escolhas de cada um dos fotógrafos potencializando a leitura das imagens. Às vezes uma diferença substancial, difícil de desentranhar, constitui um ponto crucial. No caso, parece importar um tipo de atitude anterior à tomada da cena e que aparece nas imagens. Observando um conjunto de imagens de cada um dos fotógrafos as distinções ficam evidentes. Salvador é uma cidade historicamente vinculada aos engenhos e aos negros escravos trazidos para trabalhar nesses engenhos, com as fortes contradições dessa herança. Padre Antônio Vieira, em seu conhecido “Sermão Décimo Quarto do Rosário”, pregado em um engenho na Bahia, no ano de 1633, à Irmandade dos Pretos, já explicita essas contradições ao fazer um paralelo da Paixão de Cristo com o sofrimento dos negros. Em sua descrição do “doce inferno”, o engenho é apresentado como o próprio inferno e os negros que ali trabalham como figuras míticas: “etíopes, ciclopes banhados em suor tão negros como robustos”. Verger fotografa esses gigantes dotados de extraordinária força, Mau explicita o inferno em que vivem. Ao fotografar a cultura afro-barroca de Salvador, a Verger interessa captar as imagens de forma a enaltecer o fotografado, a Mau interessa explicitar o outro lado dessa cultura, a precariedade das condições de vida. Mesmo correndo o risco decorrente do uso de palavras ambíguas, a fotografia de Pierre Verger parece definida pela palavra “paixão” enquanto o trabalho fotográfico de Leonore Mau parece ser definido pela palavra “compaixão”.