

“Mãos negras sobre retrato”, encenação e utopia na fotografia de Pierre Verger.¹²

“Black hands on portrait”, staging and utopia in Pierre Verger’s photography

Claudia Ad Lima³

RESUMO

Este artigo tem o intuito de associar a estética fotográfica às experiências narrativas e discursivas sobre a realidade, que se estabelecem como meios de constituição identitária dos sujeitos e das sociedades. Tais considerações podem ser evidenciadas na fotografia sobre Salvador, Bahia, de autoria de Pierre Verger, especialmente em *Mãe Senhora* e *Mãos negras sobre Retrato*. As imagens são analisadas a partir das categorias apontadas pela Teoria da Narração e dos elementos propostos pelo método fenomenológico de base Merleau-Pontyana e pelo Método Analítico Histórico, com base no pensamento de Walter Benjamin, que envolve: percepção, experiência, memória, subjetividade, tempo e espaço narrativos, bem como a voz do fotógrafo-narrador. Conclui-se que, advindo de uma estética ideológica, a fotografia é resultante de atos de encenação e representação.

Palavras-chave: Fotógrafo-narrador; encenação; Salvador; Pierre Verger.

ABSTRACT

*This article aims to associate photographic aesthetics with narrative and discursive experiences about reality, which are established as means of constituting the identity of subjects and societies. Such considerations can be evidenced in the photography about Salvador, Bahia, by Pierre Verger, especially in *Mãe Senhora* and *Mãos Negras sobre Retrato*.*

1 Síntese de capítulo de Tese de doutorado em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve/Portugal, defendida em 2018 com bolsa financiada pelo Programa de Aperfeiçoamento Profissional (PAP) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

2 Todas as imagens analisadas neste arquivo foram cedidas gratuitamente pela Fundação Pierre Verger, a qual expressamos nossos profundos agradecimentos.

3 Doutora em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve (UALG), Portugal. Professora na Universidade do Estado da Bahia e colaboradora no Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CLAC/UAlg)

The images are analyzed based on the categories identified by the Theory of Narration and the elements proposed by the phenomenological method based on Merleau-Ponty and the Historical Analytical Method, based on Walter Benjamin's rationale, which involves: perception, experience, memory, subjectivity, narrative time and space, as well as the voice of the photographer-narrator. It is concluded that, arising from an ideological aesthetics, photography is the result of acts of staging and representation.

Keywords: *Photographer-narrator; staging; Salvador; Pierre Verger.*

1. INTRODUÇÃO

Quer que seja em textos filosóficos que idealizam estados perfeitos ou em relatos bíblicos (como as diásporas hebraicas), bem como nos contos e fábulas, a recriação de um mundo utópico e de paraíso dentro ou fora da existência é uma tônica da humanidade e uma das maiores expressões da esperança. Em paralelo, projeta-se a ilusão de uma vida imaginária e fantasiosa, manifestada como algo externo, que Nietzsche (2011) associa aos povos derrotados, aterrorizados e deprimidos, bem como, a todas as classes expropriadas e escravizadas. Nessa moral nietzschiana, baseada na negação da realidade ou em narrativas apartadas da realidade, indivíduos consolados pela morte libertadora e submissos a figuras de deuses imaginários, voltam-se para outra vida idealizada na imortalidade e na eternidade, fundada no porvir ou na ideia do devir.

Indo nessa mesma direção, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1999) aponta que o determinismo e a verdade absoluta não existem, devendo-se, inclusive, atentar para uma falsa aparência, o que leva à compreensão de que as condições do mundo não determinam o homem. Tal raciocínio surge pelo fato de que o homem, ao estar em um meio físico imposto, possui um tipo de relação com o espaço de forma limitada; por isso, cabe a ele próprio determinar-se pelas suas escolhas. Como um fenômeno intersubjetivo, o mundo é aquilo que se vive ou que se percebe sobre ele, e ainda aquilo que cada um percebe nos outros, o que conduz a uma operação seletiva e reflexiva de ser ou de estar no mundo (*être-au-monde*) para a adaptação a cada situação ou experiência vivida.

As diferentes visões que as pessoas possuem dos objetos surgem por meio de variadas perspectivas, ângulos e da relação sinestésica com as coisas, permitindo que cada coisa conduza às virtudes inerentes aos humanos, como gosto, caráter e atitude. Com isso, o homem estabelece uma relação de pertencimento e habitação com os objetos por muitos anos, fazendo surgir a sensação de que algo exterior a ele possui

algo de si, o que o faz criar objetos com características humanas e catalisadores dos desejos. Exemplo disso são as artes visuais, cuja origem se dá a partir dos objetos, coisas, paisagens, pessoas e corpos integrados ao uso de elementos como luzes, tonalidades, sombras, contrastes, reflexos, cores, formas, enquadramento, foco e linhas de força (que só existem visualmente). Portanto, são os materiais estéticos que permitem que as imagens existam e que sejam traduzidas por um olhar, cujo resultado é influenciado pela maneira com que esses elementos estejam colocados no campo visual.

Em sua Teoria da Experiência, Walter Benjamin sustenta que o processo de entendimento sobre o mundo e a realidade se dá a partir da interação de indivíduos, através de mecanismos de articulação da vida coletiva e dos processos de lutas, nos momentos em que as pessoas se encontram para falar, argumentar, discutir o cotidiano, ou quando estão expostas às instituições, aos meios de comunicação, aos mitos e à herança histórico-cultural de suas sociedades. O próprio ato de narrar é uma manifestação que tem a incumbência de fazer interagir o narrador e o ouvinte/espectador, cujos elementos fundantes são a memória, a historicidade e a intersubjetividade. É nesse instante que as imagens técnicas, como a fotografia, tomam para si a formação de enunciados visuais e passam a engendrar o saber como uma forma de poder e a assumir o papel de pensar o mundo contemporâneo, como corpo e voz das massas.

Porque, se uma das funções econômicas da fotografia é alimentar as massas com certos conteúdos que antes ela estava proibida de consumir - a primavera, personalidades eminentes, países estrangeiros - através de uma elaboração baseada na moda, uma de suas funções políticas é a de renovar, de dentro, o mundo como ele é - em outras palavras, segundo os critérios da moda (Benjamin, 1994, p. 129).

Em profundo entrelaçamento da verdade como ilusão, as sociedades calcadas nas novas tecnologias, em especial as imagens digitais, vêm produzindo uma crença na realidade cada vez mais distanciada dos termos que lhe deram origem (do francês, *réalité* e do latim, *realitas*, *realis*, de *res*-coisa). Ao romper a distinção entre o verídico e o falso, pois não mais se baseiam na existência das coisas e dos eventos, a atual sociedade visual faz eclodir as chamadas pós-verdades ou ainda, as *fake news*. Fruto destas novas experiências, a fotografia tomou para si a aparência de espelho do mundo e reprodutora das convenções sociais, dando início a um conjunto de arquétipos e convenções historicamente formados em torno de simulacros, conceituados por Arlindo Machado (1984) de “ilusão especular”. Com o objetivo de capturar o “efeito de real”, a imagem fotográfica passou a induzir no espectador uma resposta associada ao realismo. Desta maneira, o foco na superfície do mundo dará lugar às qualidades visuais das coisas, convertendo-as em objetos puros na consciência visual.

Nesse sentido, a ação do fotógrafo documentarista ao revelar o sofrimento humano

com a intenção de despertar o espectador para as condições dos oprimidos, por exemplo, pode não estar contribuindo para uma narrativa sobre as condições reais do mundo; pelo contrário, pode estar a serviço do velamento dos fatos. Analisando a obra de Lewis Hine, Allan Sekula detecta que existe na narrativa fotográfica uma separação entre a retórica empiricamente fundamentada e a retórica espiritual. Ele sugere que, para conotar a dignidade do oprimido, todos os seus personagens são colocados no papel de vítimas passivas, e enfatiza: “Este é o resultado final da apropriação da imagem fotográfica para fins políticos liberais. Concede-se aos oprimidos uma falsa condição de sujeitos quando esta condição só pode ser garantida de dentro nos seus próprios termos” (*apud* Trachtenberg, 2013, p. 409).

Em sua *Filosofia da Caixa Preta* (2011) o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser assevera que as imagens têm o propósito de representar o mundo, como um mapa, no entanto, com seus usos cada vez mais distantes de seu propósito original, passam a ser biombos, uma vez que se entepõem entre o mundo e o homem. Quando mostram a superfície das coisas, os aparelhos rompem o pacto com o real e favorecem a manipulação da verdade. Com isso, a fotografia, ao atenuar falhas ou exaltar algum aspecto que seria desejável, passa a organizar a ilusão, que segundo Flusser as imagens técnicas são permeadas de uma objetividade ilusória e aparente, pois “[...] o que vemos ao contemplá-las não é o mundo mas determinados conceitos relativos ao mundo” (Flusser, 2011, p. 31).

Para manter uma relação direta com a representação, a fotografia estabelece um estado dicotômico: de um lado, frutificar o estado imaginativo, e, de outro, ser um instrumento da verdade, cujo propósito é proporcionar, segundo o fotógrafo e artista conceitual espanhol Joan Fontcuberta (2012, p. 13), “verdades visuais”. Nessa natureza teatral da representação imagética são produzidos jogos e encenações, onde os olhares e o corpo atuam como em um ato performático, cujo roteiro pré-definido apresenta o que se deseja retratar. Num esquema de cenário montado, o ser fotografado mostra o que pensa que é e o que deve ser mais adequado evidenciar; já o fotógrafo quer que se exiba o que é desejável ser visto, cujo esquema é algo inerente à fotografia:

Realizar uma fotografia requer adotar decisões e dotá-las de um conteúdo expressivo, ou seja, construir uma retórica. A escolha de uma entre diversas possibilidades representa uma pequena dose de “manipulação”: enquadrar é uma manipulação, focar é uma manipulação, selecionar o momento do disparo é uma manipulação...A soma de todos esses passos se concretiza na imagem resultante, uma “manipulação” sem paliativos. Criar equivale a manipular e o próprio termo “fotografia manipulada” constitui uma flagrante tautologia. [...] Definitivamente, a manipulação se apresenta como uma condição sine qua non da criação (Fontcuberta, 2010, p. 84).

Em seus primórdios, fotografar era um ato de encenação tanto para atingir os padrões impostos pela estética da classe burguesa dominante, quanto pelas limitações impostas pelas técnicas de outrora. Por esses motivos, o fotógrafo atuava para recriar cenas pré-estabelecidas conjugando aspectos relacionados ao ato de encenação particulares do teatro. Mesmo não sendo regida pelos mesmos padrões de uma narrativa oral ou textual, no que toca a sua linearidade ou construção dos elementos constituintes, a fotografia adotou elementos da narrativa teatral, como: recursos de acessórios e figurinos, cenários, poses, personagens, enredo, recursos de iluminação e cores para criar um efeito de encenação. Nela encontram-se as categorias principais descritas pela Teoria Narrativa (Genette, 1995) e do Narrador (Benjamin, 1994), em que se coloca para narrar a história, os seus protagonistas e a apresentação de ações, experiências ou acontecimentos.

Numa foto, são visíveis as determinações de espaço temporais de alguns modos narrativos da “pessoa” que narra (o fotógrafo-narrador) relacionados ao distanciamento e a organização dos elementos internos no plano visual (planos e enquadramentos), fundo, ângulos (posição da câmera), bem como pontos de vista (focos, usos de luz, contrastes e cores). Levando-se em conta o distanciamento da câmera relacionado ao objeto fotografado, há que se pensar que cada plano (pequenos, médios e grandes) tem uma capacidade narrativa ou um conteúdo dramático. A operação fotográfica servirá como plataforma para a composição de narrativas sobre este ambiente, dando ênfase à pose e aos detalhes, ostentando, diante do observador, a figura estática do ser fotografado. Ao lançar mão desses elementos, o fotógrafo consegue absorver os vários usos culturais de massa e passa a reconhecer a contingência dos códigos culturais, promovendo, assim, uma visão subjetiva, poética e transformadora de seu tema. Analisando o discurso fotográfico, Alan Sekula pontuará que a qualidade na Arte fotográfica reside na sua competência narrativa e em seu significado, relacionado a uma definição cultural:

“Um discurso fotográfico é um sistema no interior do qual a cultura liga as fotografias a várias tarefas representativas. [...] a imagem fotográfica é um sinal de que alguém envia uma mensagem. Toda imagem fotográfica se caracteriza por uma retórica tendenciosa” (Sekula apud Trachtenberg, 2013, p. 390).

Apoiada na aparência visual da fotografia, a imagem do mundo passou a ser apreendida por esquemas de representação da narração que nascem do ponto de vista do fotógrafo-narrador, tanto do espectador, quanto do ser fotografado, e mais acentuadamente dos diversos usos e edições da foto. Nutrindo-se da ilusão referencial de verossimilhança fornecida pelos aparelhos descritivos e para dar a ação uma ideia de continuidade do espaço temporal, sucessivamente, foram adotadas na fotografia as mesmas estratégias das estruturas narrativas contemporâneas, em que são explorados

recursos de colagem e retoque, corte, fluidez, fragmentos de textos descritivos e plano sequência, que nesses casos, vem auxiliando a fotografia a deixar de ser meramente descritiva para tornar-se dialógica e interpretativa.

2. REPRESENTAÇÃO E ENCENAÇÃO NA FOTOGRAFIA

Com exceção das imagens autorreferenciais ou autorretratos - as chamadas fotografias self-portraits, que mudaram exponencialmente a relação dos indivíduos com a autoimagem na contemporaneidade - em sua grande maioria a fotografia contém um discurso narrativizado na figura do narrador observador, ou seja, o estado mais distante e, em geral, o mais redutor. Nessas, constata-se que a presença do narrador é esquecida quando este descreve ou mostra algo, pois “finge” (platonicamente) não existir, produzindo uma narrativa de debate interior e que pode ser considerado como uma narrativa de pensamento, ou discurso interior narrativizado.

Relacionado ao ponto de vista do condutor, o narrador assume uma perspectiva ou um ângulo para narrar a sua história e “relatar” fatos reais ou fictícios. Nesse, o assunto é tratado a partir das suas escolhas e de um ponto de vista restritivo, onde o foco narrativo assemelha-se ao plano visual escolhido. Assim, são expressas nas imagens, ou em sequências dessas, a ênfase nas mudanças de focalização, as alterações, as variações do ponto de vista ou enquadramentos que foram produzidas no decorrer do registro da/das imagem/imagens.

Uma outra forma de analisar a presença do narrador na fotografia é observando a ênfase que ele dá aos seus personagens, por exemplo, assumindo o discurso indireto livre, em que o fotógrafo empresta sua “voz” ou seu discurso ao retratado, que conduz o olhar do espectador para dentro da imagem, em um tipo de instância confundida com a “voz” do fotógrafo. Por outro lado, no discurso imediato, o fotógrafo-narrador dilui-se na personagem, permitindo que a percepção do espectador da imagem seja a mesma do ponto de vista dessa figura. Nessas, percebe-se com nitidez a experiência e a visão da personagem e não a do fotógrafo que a registrou.

Fotografar, por conseguinte, tornou-se, em muitos casos, sinônimo de encenação de um momento que se pretende flagrar, como a criação deliberada de uma imagem que difere, em conteúdo ou aparência, do que realmente aconteceu. A foto *Death of a Loyalist Soldier* registrada em 1936 pelo fotógrafo húngaro Robert Capa de um “soldado caído” no momento de sua morte durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), é um exemplo de como a fotografia pode suscitar questionamentos por ter sido utilizada, no ato de sua tomada e em seus diversos usos e edições, como representação da imagem-documento de um conflito, cuja encenação mostrou-se à favor da sublimação de símbolos produzidos por fotógrafos comerciais (armas, soldados e líderes). Carregado de intenções, o artista fez suas escolhas políticas e estéticas para estruturar o documento fotográfico, resultando em uma visão de síntese completamente distinta do evento referencial. Em exemplos como estes, Fontcuberta alerta que as pessoas passaram a se habituar à experiência estética da imagem do mundo despersonalizada da relação com o real, com isso, a fotografia perde de vista sua função de representação literal e verdadeira dos fatos ao converter-se na norma da aparência de tudo:

Talvez o realismo como estilo, como a representação ilusória da semelhança permaneça. Mas o realismo como compromisso com a realidade e como carisma vigoroso da velha aliança entre tecnologia

e verdade desaparece [...] A fotografia não chega a desaparecer como modelo visual nem como cultura: simplesmente sofre um processo de “desindexicalização”. A representação fotográfica se liberta da memória, o objeto se ausenta, o índice se evapora. A questão da representação da realidade dá lugar à construção de sentido” (Fontcuberta, 2012, p. 65).

Fortemente impulsionada por essa ideia de construção de sentido, ou ainda de encenação, a fotografia abriu espaço para um espetáculo criado por uma classe hegemônica em ascensão e ávida por apresentar os avanços da sociedade que se estabelecia. Para isso, passou a construir sua ficção do verdadeiro, ancorada em enunciados e sentidos de um real melhorado, desejável, extraordinário, que permitia o sonho e o estímulo do consumo, por uma narrativa única, pontuada por um dos lados do discurso. Tal fenômeno pode ser constatado na montagem da fotorreportagem, na publicidade e nas fotos de retrato, nos quais existe uma intervenção na cena para alterar as circunstâncias e contradizer a exigência de neutralidade que se supõe na imagem documental, tão atrelada ao conceito de verossimilhança.

Essa encenação às vezes não é explícita, como nas fotografias documentais, mas pode ser percebida em relatos do registro das imagens ou mesmo na análise dos diferentes enquadramentos e ângulos de posição da câmera. Nessas, a depender dos propósitos da tomada e do fundamento de sua retórica, há uma ruptura da barreira do instante e o convite à mudança de pontos de vista por meio de estratégias imagéticas, que podem ser atualmente perceptíveis no discurso sobre as imagens dos confrontos no Oriente Médio (entre Israel e Palestina) ou no Leste da Europa (entre Rússia e Ucrânia).

Ao analisar as fotorreportagens acerca das condições de vida rural norte-americana encomendadas pela Farm Service Agency (FSA), do Ministério da Agricultura norte americano, no início dos anos de 1930, Susan Sontag (2004) observa que os objetivos de usos da fotografia são destituídos de ingenuidade, porque alguns têm o intuito de angariar respaldo da opinião pública para programas de apoio aos projetos de governos, e assim se tornam revestidas de uma ideologia.

Sem desmerecer os méritos de tais registros e programas, principalmente sobre os impactos causados pelo uso da fotografia nessas sociedades, pode-se perceber nas cenas uma mise-en-scène estabelecida entre os fotógrafos e seus personagens. Estas imagens possuíam em comum características como frontalidade, composição, correspondência, apelo e expectativa, cuja abordagem partia da escolha subjetiva e variáveis como ângulo e plano, que, segundo Sontag, tornam a fotografia instrumento de interpretação do mundo, e por essa razão, reveste-se de uma tônica surrealista.

Em meados de 1940, a fim de atender ao chamado de instituições como a Organização das Nações Mundiais para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e da política do Governo de Getúlio Vargas para produzir um banco memoriográfico e identitário das populações em vias de extinção, fotógrafos como os franceses Marcel

Gautherot, Jean Manzon e Pierre Verger aportaram no Brasil e foram além dessa missão.

Esse projeto teve um efeito no imaginário constituído sobre cidades brasileiras como Salvador, na Bahia, similar ao que foi proposto quando da formação de uma consciência nacional, cujas representações tiveram suas bases construídas na ideia de povo e de autenticidade cultural, que aos olhos de Araújo Pinho (1998, p. 1) “definiu um aparelho de interpretação e definição de uma realidade social cruel e violenta, magicamente transformada em festiva e auto-emulativa”.

Em uma clara referência ao tema proposto por Jorge Amado (1997) em seu livro *Jubiabá*, que gira em torno da luta política e social dos negros e de todas as consequências negativas instituídas pela escravidão, Pierre Verger não se limitou a registrar o negro em situação de miserável, ou apenas na sua relação com a cultura afrodescendente. Em muitas de suas imagens, em especial aquelas do início de seu encontro com Salvador, ele procurou mostrar a ascensão dos cidadãos e as diversas formas que eles encontraram para se inserirem na vida cotidiana da sociedade. Mesmo estes, tendo vivido em contextos de imensas adversidades, ele os mostrava em *turn over*, ultrapassando os limites impostos.

Evidencia-se um despertar para a conscientização das forças dentro do espaço que estes ocupavam, a se perceberem como elementos potencialmente transformadores da cultura brasileira e a agirem com resistência e enfrentamento. Tal mensagem estaria impregnada também em suas imagens, o que conduz ao entendimento de que nelas havia outras maneiras de olhar a realidade que não as da cultura hegemônica. Pelas ruas de Salvador, Verger procurou o *ethos* desses grupos sociais e os outros elementos que descreviam a divisão de classes ancorada na luta étnica que ocorria.

Naquele momento em que Salvador rumava em direção à sua configuração atual, Verger compôs em suas imagens, cenas dos habitantes em seus espaços, contextos de natureza, da cultura e do seu pertencimento a um tempo histórico. Prova disso pode ser verificada em várias de suas imagens, em que é nítida a produção de cenas que enaltecem esses indivíduos, a exemplo da sequência de fotografias registradas de Mãe Senhora ao lado de duas filhas de santo no terreiro Opô Afonjá (imagem 1⁴)⁵. Maria Bibiana do Espírito Santo foi uma das maiores *Yalorixás* do Brasil e quem iniciou Verger no reino de Xangô, adotando-o como filho espiritual, que assim ele passasse a ser aceito no mundo do *candomblé*. Isso posto, o fotógrafo foi batizado como *Fatumbi* e se transformou em *Oju Obá*, os olhos de Xangô, que segundo Jorge Amado, serviam para “ver e fixar a verdade, o drama e a beleza da cidade, a poesia, a força e a dignidade do povo da Bahia” (Verger, 2002, p. 23).

⁴ Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger- Foto protegida pela Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Interessados em utilização devem entrar em contato com a Fundação Pierre Verger. Consultar em: <http://pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>

⁵ Pode ser consultada também no acervo digital da FPV (Fundação Pierre Verger, 2015).

Imagem 1 - Mãe Senhora

Filhas de Santo



Foto Pierre Verger Fundação

Pierre Verger

Imagem 2 - Mãe Senhora
Filhas de Santo reprodução/cópia

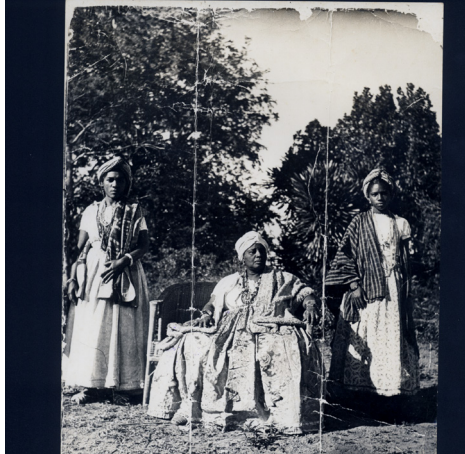


Foto Pierre Verger Fundação Pierre Verger

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de
Salvador/FGM PMS - 4380.3

Revestida das marcas autorais de Pierre Verger, essa é uma das suas imagens mais reproduzidas, sendo utilizada em diferentes publicações e edições. Faz parte de uma sequência de fotos da temática Candomblé Opô Afonjá, do acervo da Fundação Pierre Verger (FPV), em que Mãe Senhora está sentada em uma poltrona de junco e reapresentada com autoridade, porte e robustez de uma rainha, tal como era conhecida e respeitada por todos os membros do seu terreiro e por toda a sociedade baiana, inclusive por estrangeiros como Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir. De temperamento forte e imperativo, além de líder espiritual, ela mantinha-se economicamente como comerciante proprietária da banca de frutas A vencedora, na rampa do antigo Mercado Modelo; daí se pode dimensionar a força e a marca dessa mulher na cultura do candomblé no Brasil, reconhecida com o título de Mãe Preta do Brasil. Verger optou pela escolha usual de realizar tomadas em posição de contra mergulho para enfatizar o olhar de superioridade da representada, revelando a altivez matriarcal que era exercida na relação de ambos, comprovada por declarações do próprio, que a identificava como uma dama negra e sua excelente mãe.

Em sinal de respeito e distanciamento de um narrador observador, para contemplar os sujeitos em seu ambiente, ele se posiciona a uns dois metros das personagens, o que resulta em uma imagem de grande plano aberto do terreiro, ao ar livre e, ao fundo, uma grande área verde com árvores e plantas. Com isso, ele organiza as personagens num cenário adequadamente iluminado e inusual, uma vez que a cadeira foi realocada de seu espaço habitual (dentro da casa ou no terraço), no intuito de demonstrar que a territorialização do candomblé tem uma ancoragem substancial em um espaço de terra (terreiro) e de íntima relação com a natureza, cuja presença se estendeu pelo município, mesmo mantendo traços de rural. Com isso, Verger começou a enxergar a verdadeira relação de territorialização do habitante e suas atividades nesses espaços metonímicos de Salvador.

Trajando turbante, colares e um rico vestido brocado com detalhes florais, cujo toque do sol na seda a faz ainda mais luminosa e texturizada, Mãe Senhora desvia levemente o rosto da direção do fotógrafo-narrador, deixando transparecer um ar sério de preocupação, pois tem a testa franzida. Assim como é o costume entre as baianas do candomblé, em especial aquelas de alta hierarquia, ela ostenta em seus vultosos braços diversas pulseiras presenteadas por Verger, estando o direito repousado no vestido e o esquerdo no braço da poltrona, figurando como um trono pela representatividade exercida por ela.

A luz natural de cerca de nove horas da manhã ilumina seu lado direito deixando o esquerdo na penumbra. Em pé, formando simetria e também em sinal de respeito, duas filhas sagradas: a da esquerda, Clarice de Oxum - conhecida como Mãezinha, e a da direita, Mãe Ditinha - atual YaKekerê (Mãe Pequena)⁶ - figuram ao lado de Mãe Senhora,

⁶ Dados informados pela arquivista e contadora de histórias da FPV Dona Cici, Nancy Souza. SOUZA, Nancy. Nancy Souza: depoimento [jun.2017], Salvador, 2017.

e vestem-se de forma tradicional, com saias longas e camisas de Crioula bordadas, panos da costa, turbantes, além de adornos como joias decorativas e amuletos. Percebe-se, em ambas, uma certa timidez, exaustão ou um provável estranhamento na atuação da cena.

Na sequência de imagens do acervo da FPV veem-se diferentes tomadas nas quais Mãe Senhora aparece inalterada em sua postura, o que condiz com o discurso indireto livre utilizado pelo fotógrafo-narrador; já as posições das moças são modificadas, sendo em algumas sequências excluídas da cena, deixando em total destaque a figura da Yalorixá, foto publicada na página 136 do livro *Retratos da Bahia* (2002). Apenas em uma foto do acervo da FPV o registro foi em plano médio sem a presença da Mãe de Santo, em que as jovens sentadas na poltrona demonstram descontração e riem uma para a outra. Questiona-se: quais estratégias teria Verger utilizado para esse momento, agora sem a presença soturna de Maria Bibiana? Teria ele soprado delicadezas ou brincadeiras para conquistar tal despojamento?

Durante a pesquisa iconográfica para esse estudo foram encontradas nos arquivos da Fundação Gregório de Matos (FGM) seis ampliações em papel fotográfico da imagem com as três personagens (imagem 2). Essas, além de um notório desgaste causado pelo tempo e baixa qualidade da reprodução, apresentam linhas verticais de dobraduras e há cortes feitos no ampliador, o que revela terem sido utilizadas em diferentes edições possivelmente para fins específicos da Prefeitura, inclusive alterando-se os enquadramentos e colocando as personagens isoladas em planos médios ou ainda seus rostos em primeiríssimos planos (imagem 3). Conclui-se, com isso, que as propostas da tomada original das imagens de Verger com seus ângulos, cortes, planos e enquadramentos sofreram interferências e foram alteradas para atender diferentes propósitos editoriais e discursivos das publicações.

Para atestar que Verger traçou uma busca pela narração de histórias de vida de seus personagens, destacamos o retrato de primeiro plano (imagem 4) do busto de Manoel do Nascimento Santos Silva, conhecido como Gibirilo (deformação de Gibrail, Gabriel), encontrado nos arquivos da FGM. Gibirilo era um dos remanescentes dos Malés (como eram chamados os negros sudaneses convertidos ao Islã) e, depois de uma insurreição do movimento muçulmano na cidade, cujos integrantes foram torturados, extraditados e aniquilados. Pedreiro, frequentador do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, em São Gonçalo do Retiro, e também devoto da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Rosário (Sociedade Protetora dos Desvalidos), para a qual deixou seus bens como herança, mesmo tendo descendentes. Tem-se assim um registro claro da interação com os rituais religiosos hegemônicos do catolicismo como via de inserção social em uma sociedade preconceituosa e desigual. Essa tradicional instituição religiosa acolhia os escravos quando sofriam agruras dos senhores brancos, tornando-se uma referência

para os movimentos de consciência negra.

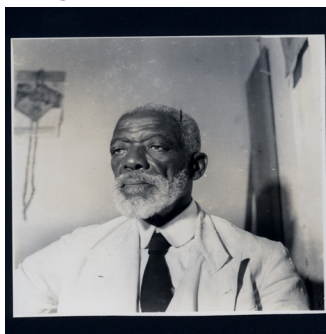
Imagem 3 - Mãe Senhora

Reprodução



Foto Pierre Verger
Fundação Pierre Verger
Fonte: Arquivo Histórico
Municipal de Salvador/
FGM PMS-4379.1

Imagem 4 - Gibirilo



Manoel Nascimento de
Santo Silva "Gibirilo".
Foto Pierre Verger
Fundação Pierre Verger
Fonte: Arquivo Histórico
Municipal de Salvador/
FGM PMS-8440.1

Como a personagem anterior, ele aparenta um semblante sério, austero e sofrido e não encara o fotógrafo, que o registra de maneira simples e despojada, porém com maior aproximação e com uso de flash. É nesse tipo de imagem que Verger mais se especializou e agiu com o intuito de captar a essência e a personalidade escondida do retratado. Também foi a partir dessa sua marca que passou a enxergar os habitantes, em especial o trabalhador negro, como sinônimo da essência baiana e elemento fundante da construção do retrato de Salvador, ou seja, a cidade passa a ser vista como um indivíduo personalizado, com o narrador conduzindo uma narrativa de pensamento em que propõe o diálogo entre o personagem e o espectador.

Notam-se ao fundo, nas paredes da sala, objetos desfocados, o que evoca ser o ambiente de trabalho um dos raros espaços no qual esses indivíduos se percebem como parte integrante de uma coletividade, ou seja, transfigura-se uma perspectiva coletiva-construtiva, em que o trabalho é visto como um instrumento valorativo de construção da subjetividade. De barba branca, trajando elementos do dominante como paletó de linho branco e gravata preta, o personagem é um sujeito de muitos olhares e poucas

palavras, o que deixa transparecer um certo distanciamento e que estaria ele preso a algum pensamento. É possível que nele esteja a confirmação simbólica das tradições culturais negras, em que se prega a noção de respeito e proteção em uma provável reapresentação da figura amadiana de Pai Jubiabá.

As vidas desses personagens aqui retratados se entrecruzam, sendo configurados como partícipes importantes de uma grande narrativa de Salvador, que Verger buscou costurar visualmente, mas que, infelizmente, parece atualmente se perder por conta de uma hipervalorização da sua estética etnográfica do que propriamente da construção narrativa que o fotógrafo empreendeu sobre o percurso dos personagens. Em outro registro da sequência desse senhor, mas que não contém descritores de nome, data ou lugar, dos arquivos digitais da FPV, observa-se que ele aparenta esboçar um leve sorriso, o que torna possível reconhecer que o processo de captura dessa imagem, como as anteriores, não se deu em busca do instante decisivo, espontâneo ou de um aspecto intuitivo. Portanto, podemos afirmar que o resultado dessas fotografias é oriundo de um longo processo de reflexão, encenação ou direção da imagem, o que envolvia diálogo e consentimento dos indivíduos registrados, contrariando a versão de Verger ao pontuar que suas imagens eram fruto da captura do instante único no ato da concepção.

Como um sutil participante do acontecimento, o fotógrafo francês reconheceu a supremacia do ser humano retratado dentro do seu universo, na sua vida cotidiana, cheia de emoções e de construção de identidades, retratando a pessoa com nome e história, enquanto um sujeito, um ser com uma personalidade própria e não um mero objeto quase invisível na frente da lente de um observador distanciado atrás da câmera. Nisso, foi descobrindo a sua capacidade criadora de despertar para uma temática que, aos poucos, começou a se revelar como sendo seu principal interesse.

Na poética de Verger estão inseridos também elementos de seu próprio desenvolvimento pessoal e artístico, cuja experiência estética em contato com um mundo diverso se tornou a tônica de sua expressividade. As fotografias de Salvador, marcadas por suas raízes negras, são de uma sensualidade e poesia sem limites, testemunhas de sua compreensão subjetiva do verdadeiro ato de contação de histórias. O fotógrafo-narrador, que havia em Pierre Fatumbi Verger, além de dar voz àquela população marginalizada, ajudou Salvador e a Bahia a se enxergarem, encontrarem-se na imagem que lhes daria a marca identitária, e fez com que outros artistas valorizassem os fenômenos urbanos presentes na sociedade. Ele toma para si o discurso dos movimentos sociais já existentes e, assim, se posiciona como porta-voz visual desses grupos que passaram a ser vistos com mais encanto, beleza, atratividade e, de maneira particular, com o discurso de empoderamento.

A plasticidade do olhar de Verger foi, no entanto, sua principal característica estética, que apresenta ângulos do ponto de vista da posição da câmera Rolleiflex. Com

perspectivas para atingir o coração e a alma do espectador, o fotógrafo utiliza-se de determinados enquadramentos e perspectivas geradas a partir do ventre (estômago/ prazer natural) para cima (contra-plongée). Como consequência, executa uma ruptura do processo estético que existia anteriormente ou da forma técnica de executar as imagens advindas da altura do olho, altamente cerebral e racional.

Mais enfática ainda é a ruptura que Verger promoveu ao ajudar essa população a tornar-se consciente de seu papel enquanto ser social fundador de uma baianidade modernista e assumidamente negra; logo, suas imagens proporcionaram um empoderamento que lhes foi negado durante séculos. A prova disso é constatada em frases pronunciadas pelo próprio artista, como a registrada na entrevista para Véronique Montaigne: “Sem intervir ou perturbar o desenrolar dos acontecimentos, [...] pois eu não tinha nenhuma teoria a verificar. [...] Eu fotografava e tomava notas sem questionar” (Verger, 1992).

Verger passou a interagir com o seu tema, apresentando facetas inéditas com inesperadas denúncias, registrando os grupos minoritários e a diversidade de algumas regiões brasileiras. Sua forma de denúncia é muito meticulosa e, como narrador e um bom repórter fotográfico, teve a obrigação de enxergar mais e compartilhar essas narrativas visuais em registros como os diversos que fez das cerimônias religiosas. Tais registros representam a demonstração da força e a não resignação do movimento negro frente à arbitrariedade contra os mais de seis milhões de africanos que foram arrancados de seus berços e tornados escravos na prisão continental brasileira entre os séculos XVI e XIX, sem contar com aqueles que morreram no trajeto.

Em seus enquadramentos, Verger se posiciona diminuído e impotente frente à opressão vivenciada pelos negros no cotidiano, o apartheid brasileiro. Assim, o mito da racialidade vai caindo na imagem de uma cidade que não foi misericordiosa com os negros, cuja justiça, por ela mesma implantada, não promoveu a concórdia entre esses povos e que não permite aos pacíficos indivíduos a liberdade de pisarem nos solos sagrados das igrejas ou mesmo dos espaços urbanos. É nas imagens fotográficas dos rituais ou mesmo do cotidiano dessa população que se enxerga a não inserção dos pobres e das pacíficas e ingênuas mulheres revestidas de trajes baianos, que só desejam, de um jeito muito peculiar e altruísta, graças e bênçãos para todos, independentemente de cor, etnia ou religião. Com isso, o fotógrafo interferindo no efeito de real tornou-se partícipe da mudança de concepção ideológica e do uso da fotografia.

3. MÃOS NEGRAS SOBRE RETRATO

Mesmo Verger não tendo aderido oficialmente a qualquer movimento, há uma marca surrealista relacionada com o grupo dissidente ligado a Jacques Prévert em sua obra. O enquadramento e o contorno angular com um jogo de vazios e volumes em

muitas de suas imagens das ruas de Salvador identificam-se com a luz de inspiração surrealista presente nas primeiras imagens executadas por membros do movimento nas ruas de Paris. Segundo essa teoria a percepção se baseia na imaginação e no mundo onírico (em contraposição às teorizações que davam ênfase à realidade) e na marca da presença do homem.

Imagem 5 - Mãos negras sobre retrato



Fonte: Fundação Pierre Verger -
Foto protegida por Lei⁷

Outra forma de aproximação dele com as aspirações do Surrealismo, segundo Washington Drummond (2009, p. 8) foi através dos textos de Walter Benjamin. Ele fundamenta a tese da seguinte maneira: “esta passagem de Benjamin pela Paris dos romances de Breton e Aragon foi irreversível no seu trajeto intelectual. Ele colocou as obsessões dos anos vinte em formulações conceituais, complexas e de uma inteligência refinada”. Tais princípios podem ser evidenciados na foto das Mãos sobre retrato (imagem 5), em que Verger expõe de forma poética a mensagem referencial sobre a técnica e a linguagem fotográficas. Como em uma casa de espelhos em que o reflexo se torna a tônica da imagem, duas mãos negras de uma jovem mulher e sem corpo seguram uma foto antiga de uma família negra na qual aparecem supostamente o pai de pé, a mãe sentada e a filha ao seu lado. Eles estão pouco à vontade nos trajes, posturas e elementos característicos do dominante, mas que lhes dão uma conotação de ascensão econômica e social em um ambiente rural, com coqueiros e bananeiras

⁷ Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Contato: <http://pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>

ao fundo, o que nos remete ao enquadramento e cenário propostos na imagem de Mãe Senhora e Filhas de Santo.

As mãos em recorte - essas partes mágicas, como dizia Guimarães Rosa- permitem ao homem juntar-se com as coisas e os seres expostos em um ato de aproximação com o mundo. O fotógrafo passa uma relação de proprietário sobre aquele objeto e, mais do que isso, cita a mão como marca da autonomia de ação do ser humano por fazer com ela o que quiser, o que a torna a manifestação da sua individualidade, principalmente por conter em suas digitais a raiz identitária de indivíduos únicos. Além disso, versa sobre o pertencimento a uma família e o restabelecimento da pessoa sem rosto e sem corpo do vínculo de parentesco deste com os membros da foto, o que resulta em uma reminiscência ou recordação de uma experiência passada, ou de um vínculo memoriográfico e de recomposição de si mesmo, negado aos povos escravizados de África. É possível imaginar a jovem relatando ao fotógrafo as suas narrativas evocadas pelo encontro com sua ancestralidade a partir da foto de família e, dessa forma, vê-se comprovada a função da própria fotografia associada ao futuro e não apenas ao passado, pois seu objetivo inicial foi atingido, ou seja, a fotografia, no ato da tomada, pretendia atingir o espectador que a contemplasse no futuro. Ao permitir a conexão entre os diversos tempos, a câmera se torna uma verdadeira máquina do tempo.

O indivíduo, ao passar a mão na imagem, deixa transparecer um carinho, um zelo, não apenas com o objeto, mas com as pessoas captadas no registro, como se pudesse tocar em suas faces e reviver o não vivido através da possibilidade de sonhar e de acreditar no que vê e naquilo que não enxerga. Aqui, o recorte das mãos evoca o ausente, aquele ser que, de fato, é o personagem principal, mas apenas conotado na imagem. O fotógrafo-narrador ao tomar a perspectiva do ponto de vista do personagem, como testemunha do evento, posiciona a máquina como se fosse os próprios olhos do personagem que olha o retrato, adotando um discurso direto em que se dilui na personagem e, por isso, levanta-se o questionamento: seriam as mãos da menina representada na foto já adulta ou, metaforicamente, seriam as do próprio Verger, em um verdadeiro ato de encontro consigo, em busca da sua família esfacelada e das origens abandonadas na Europa?

A foto, tomada com luz perpendicular natural e em alto contraste, tendo como fundo um piso cimentado texturizado, destaca o objeto enquanto documento de memória já envelhecido. Caso não vire pó, apenas a foto perecerá para permitir o sentido da eterna existência quando for tocada outra vez. Mesmo sendo esse um simples pedaço de papel, fará evocar mais uma vez os nomes dos mortos, revivificando-se noutras memórias. No entanto, como as mãos também se ligam ao futuro, pode-se fazer uma menção mais otimista e se pensar na perspectiva de que construíram e participaram da transformação produtiva de um futuro viável e sustentável para os indivíduos na cidade.

Por se sentir insatisfeito com o modo de vida que tem, ou por inconformar-se com o mundo real que lhe foi oferecido, ou ainda pelo anseio de uma felicidade ainda não experimentada, o homem passa a imaginar a criação de uma outra realidade tomando por base seus desejos e anseios, em que a foto incorpora sentimentos e concretiza tais desejos.

4. PARA UM ESBOÇO DE ELUCIDAÇÃO

A Arte no século XXI caminha para uma complexidade de fusões das mais variadas em que as imagens não são meramente óticas, mas também táteis, olfativas e acústicas, que, à serviço de uma inteligência estratégica, possuem o poder de complementar e requalificar o mundo. Portanto, novos sentidos perceptivos e interpretativos são necessários para se desenvolver registros sob uma perspectiva autoral e de aspiração a uma estética atualizada e transformadora, em que as sociedades sejam apresentadas por um prisma de diferentes cores e realidades.

Enfatizando-se a participação e a voz do fotógrafo-narrador, nesse artigo foi constatada a presença do pensamento e da vida que há nas imagens, o que torna a fotografia como fragmento de memória ou de pedaços de experiências vividas individualmente. A partir da análise de fotografias de Pierre Verger, constatou-se que a imagem contemporânea de Salvador sofreu influência direta não apenas de seus autores, como também dos propósitos de grupos e agentes de movimentos políticos, sociais, culturais e intelectuais. Vale destacar o recorte editorial das publicações e as escolhas direcionadas que conduziram a uma seleção estética das imagens da cidade e de sua população, que ao irradiar uma encenação de corpos e espírito festivo, reforçaram um olhar etnográfico com ênfase no diferencial dos afrodescendentes e sua resistência em manter fortes relações com suas raízes africanas, tornando a identidade soteropolitana singular.

Com isso, a fotografia auxilia no processo de reconhecimento do indivíduo sobre si mesmo e no pertencimento a um determinado tempo e espaço, bem como na desconstrução das narrativas de poder. Decerto, possa também romper com o aprisionamento de uma cultura colonialista e segregacionista fundada no messianismo. Demanda-se, para isso, que o fotógrafo seja consciente do papel de sua obra para o despertar a uma nova forma de ver, de enquadrar e de executar uma mudança de ângulos e de pontos de vista. Soma-se a isso, uma necessidade de adotar um olhar crítico, não só estético, filosófico ou político, mas também social e, ao mesmo tempo, que se permita, como vislumbrou o poeta mato-grossense Manoel de Barros em seus Ensaios fotográficos, transver o mundo e aproximar-se da crença perceptiva do olhar e, como poeta, possa “refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto” (Barros, 2000).

Em uma nítida relação poética da fotografia, tal como afirmou Walter Benjamin (1994, p.94), que mesmo “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico”, o fotógrafo deve procurar um novo modo de reapresentar a realidade e de ver o mundo, de percebê-lo e despojar-se para revelar antecipadamente virtualidades até então desconhecidas e que, enfim, tome a liberdade de fotografar o silêncio, a ventania, o perfume, o alerta da luz, as energias cósmicas, as palavras das pedras.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. Jubiabá. 54. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BARROS, Manoel de. Ensaios fotográficos. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

BASTOS, Maria Teresa Ferreira. Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico. 2007. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, RJ, 2007.

BENJAMIN, Walter. Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

COSTA, Claudia Albuquerque de Lima Queiroz. A mente, o olho e a voz da luz - o pensamento fotográfico e o fotógrafo-narrador: experiências autorais e estéticas no universo do olhar sobre Salvador, na Bahia. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação, Cultura e Artes) - Universidade do Algarve, Faro, Portugal, 2018. DOI: <http://hdl.handle.net/10400.1/10813>

DRUMMOND, Washington. Pierre Verger: retratos da Bahia e Centro Histórico de Salvador (1946-1952) - uma cidade surrealista nos trópicos. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

Fontcuberta, Joan. A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2012.

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. Acervo Foto. Fototeca. Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/fototeca/category/455-salvador.html>. Acesso em: 22 out. 2015.

Genette, Gérard. Discurso da narrativa. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: introdução à fotografia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia, ou Grécia e pessimismo. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2011.

PINHO, Osmundo S. de Araújo. “A Bahia no fundamental”: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. Revista Brasileira de Ciências

Sociais, São Paulo, v. 13, n. 36, p. 109-120, 1998.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia-ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRACHTENBERG, Alan (org.). Ensaios sobre fotografia de Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

VERGER, Pierre Fatumbi. Entretien avec por Véronique Mortaigne. Entretien réalisé le 15 septembre 1992, à l’occasion d’un article paru dans Le Monde. [Entrevista concedida a] Véronique Mortaigne. Fundação Pierre Verger, Salvador, BA, 15 sep. 2015. Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/textos-e-entrevistas-online/entrevistas-de-verger/entrevista-por-veronique-mortaigne.html>. Acesso em: 22 out. 2015.

VERGER, Pierre. Retratos da Bahia. Salvador: Fundação Pierre Verger: Corrupio Edições e Promoções Culturais, 2002.