



Leonore Mau e Hubert Fichte no Brasil: alguns cruzamentos entre fotografia e texto no livro *Explosão*

*Leonore Mau and Hubert Fichte in Brazil: some intersections
between photography and text in the novel *Explosion**

Alexandre Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

ORCID: 0000-0002-0413-2268

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre a poética da fotógrafa Leonore Mau e sua parceria com Hubert Fichte, escritor e seu marido, nas décadas de 1970 e 1980, quando viveram no Brasil. O texto tem como eixo principal de análise as relações que o livro *Explosão – Romance de Etnologia*, de Fichte, apresenta no que concerne à fotografia de Mau. Tais elementos são centrais para que se defenda a produção fotográfica de Mau como um dos elementos importantes do livro de Fichte. Neste projeto criativo em que literatura e imagem se entrecruzam o casal de artistas alemães propõe, através da *etnopoésia* e das relações entre arte e vida, uma crítica politizada da ditadura civil-militar brasileira, assim como um peculiar panorama sobre o período.

Palavras-chaves

Leonore Mau. Hubert Fichte. Fotografia. Ditadura Militar. Etnopoésia.

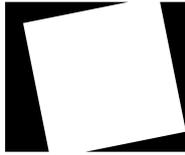
Abstract

*This article proposes a reflection on the poetics of the photographer Leonore Mau and her partnership with Hubert Fichte, a writer and her husband, in the 1970s and 1980s, when they lived in Brazil. The text has as its main axis of analysis the relations that the book *Explosão – Romance de Etnologia*, by Fichte, presents with regard to Mau's photography. Such elements are central to defending Mau's photographic production as one of the important elements of Fichte's book. In this creative project in which literature and image intertwine, the couple of German artists proposes, through ethnopoetry and the relationship between art and life, a politicized critique of the Brazilian civil-military dictatorship, as well as a peculiar overview of the period.*

Keywords

Leonore Mau. Hubert Fichte. Photography. Military Dictatorship. Ethnopoetry.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

“Eu queria viajar. Era possível viajar pelo mundo com uma câmera.”

Leonore Mau

“Viajar é a dissolução do mundo, pensou Jäckli: estar em todo lugar.
Em lugar algum.”

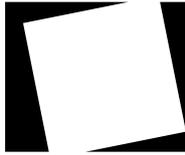
Hubert Fichte

Refletir sobre o trabalho de Leonore Mau e Hubert Fichte não é tarefa fácil. Sobretudo com a proposta que ora apresento de cotejar as expressões artísticas da fotógrafa e do escritor tendo como base principal o cruzamento entre as duas linguagens no intenso livro *Explosão*, de 829 páginas, traduzido tardiamente no Brasil em 2017. Contudo, é importante ressaltar desde já que este artigo é uma primeira aproximação ao tema e que, portanto, não pretende esgotar todas as possibilidades que podem advir da abordagem proposta. Não se trata de um mergulho profundo na complexa literatura de Fichte e no seu projeto de constituir uma História da Sensibilidade / *Geschichte der Empfindlichkeit*, expressa em toda a sua trajetória literária e na proposição de fluidez por ele criada através da noção de *roman fleuve*.

Antes de tudo, o que se verá nos limites deste texto é uma tentativa de reconhecer, no romance que Fichte escreveu sobre o Brasil, algumas relações explícitas ou implícitas com a fotografia de Mau. Nesta medida, um dos objetivos principais aqui é o de promover uma aproximação da posição política do casal – através de imagens e palavras – diante do momento de exceção que o Brasil atravessava, de ditadura civil-militar. O marco temporal principal que aqui interessa é o das duas primeiras viagens dos artistas ao país, entre os anos de 1969 e 1971, uma vez que na sua terceira temporada no Brasil, entre 1981 e 1982, já estávamos em franco processo de abertura política.

A partir daí, serão abordados alguns elementos acerca da *etnopoesia*, método de trabalho de Hubert Fichte, calcado na relação entre texto e fotografia, e situado na fronteira entre a pesquisa científica e a criação poética, como uma das grandes contribuições dos dois artistas para nos aproximarmos daquele contexto através das páginas de *Explosão*. Importante salientar que a presença da imagem fotográfica no livro em questão aparece somente sob a forma textual, seja nas discussões ligadas ao processo de criação da personagem Irma, ou ainda como instrumento

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

essencial para o desenvolvimento da trama literária alicerçada na noção de *etnopoesia*. A descoberta das relações entre imagem e texto tornou-se possível através de pesquisa na Fundação S. Fischer, em Hamburgo, para a curadoria da exposição fotográfica *A Casa de Leonore Mau*, que realizei em 2016, a convite do Instituto Goethe de Porto Alegre.

A fotógrafa e o escritor

Proveniente de uma família abastada de Leipzig, Leonore Mau (1916-2013) passa a se interessar por fotografia no final da década de 1940, ao se estabelecer em Hamburgo, época em que faz aulas com o fotógrafo Wolfgang Etzold e começa a fotografar os frequentadores do porto local com a sua primeira câmera Leica: “Foi nesse dia que a minha vida mudou” (FICHTE, 1989, p.171). Não demora para que ela comece a colaborar com os semanários de cunho de grande circulação daquela cidade – como *Stern*, *Der Spiegel*, *Geo* e *Die Zeit* – e, a partir de 1950, a fotografar para a revista de arquitetura e decoração *Schöner Wohnen*. Contudo, paralelamente, ela também se dedica com empenho aos retratos fotográficos da sua família, dos amigos e, também, de pessoas anônimas nas ruas.

Por volta de 1953 Mau conhece Hubert Fichte (1935-1986), jovem aspirante a escritor, cuja origem proletária e judia era completamente diversa da sua: oriundo de Perleberg, no estado de Brandemburgo, ele foi criado durante a guerra em um orfanato cristão, para escamotear o fato de que era filho bastardo de um judeu. Leonore se aproxima do rapaz nos saraus literários que aconteciam em sua própria casa, organizados pelo seu então marido, o bem-sucedido arquiteto Ludwig Mau. A fotógrafa logo convida Fichte para realizar alguns retratos dele. Não se sabe exatamente quando o romance entre eles inicia, mas no livro *Hotel Garni* o escritor conta, mesmo a despeito de sua homossexualidade nunca abdicada, o quanto ele era intensamente apaixonado por Mau, que foi o grande amor de sua vida e, provavelmente, a única mulher com quem se relacionou. Entre 1961 e 1962, o escritor principiante decide se dedicar inteiramente à literatura enquanto a fotógrafa, na mesma época, abandona Ludwig e os dois filhos – Ulrike e Michael – para viver com ele. Era uma mudança radical para os dois, que naquele momento tinham, respectivamente, 26 e 45 anos e contavam com poucos recursos para a vida que escolheram.

Segundo a cineasta Nathalie David, assistente da fotógrafa alemã durante os seus últimos 20 anos de vida:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Leonore era uma mulher muito livre em seus pensamentos... A união com Fichte foi uma decisão sua. Ela aceitava que ele se relacionasse com homens, assim como a sua obsessão pela sexualidade, pois a sua relação com o escritor significava uma espécie de libertação, em vários sentidos”².

O processo de libertação de Mau está associado à ruptura com a noção de família burguesa para se lançar na construção de outras formas de vida conjugal e mesmo de arte. Um diálogo presente como em voz over no documentário *Esta fotógrafa se chama Leonore Mau / Diese Photographin heißt Leonore Mau* (2005), de Nathalie David, a partir dos personagens Irma e Jäcki – *alter egos* dos artistas, que aparecem em vários livros do escritor – elucida o amor peculiar do casal, assim como o seu casamento fora dos padrões:

De manhã, Jäcki pensava na noite de amor com a sua esposa.

A que ele nunca teve.

– Você vai me trair?

– Não!

– Vai acabar morrendo.

– Não vou morrer.

– Também não vou traí-la, não com uma mulher.

Com homens não conta, isto é outra coisa³.

Ao abdicar de seus filhos e de sua condição burguesa em Blankenese, um dos bairros mais ricos de Hamburgo, para viver com o escritor em um modesto apartamento de apenas duas peças em um imóvel à beira do rio Elba, a fotógrafa reivindicava o direito a uma espécie de retorno à juventude perdida após o casamento precoce com Ludwig. Isto foi um divisor de águas em sua vida: ser apontada nas ruas como a mulher que abandonou marido e filhos para viver com um homem bem mais jovem em condições limitadas de conforto nas habitações provisórias em que viveram pelo mundo afora. Todo este desprendimento significava

2 Em entrevista realizada em Hamburgo, na Alemanha, em julho de 2016, por ocasião da pesquisa no Acervo da Fundação S.Fischer, que abriga o espólio de Leonore Mau e Hubert Fichte, para a curadoria da mostra “*A Casa de Leonore Mau*”, a convite do Goethe-Institut de Porto Alegre.

3 Segundo os créditos do documentário, o trecho foi extraído do romance *Hotel Garni*, de Hubert Fichte, traduzido no Brasil por Günther Hermann Wetzel, em 1989, pela Editora Brasiliense. O trecho se encontra com redação ligeiramente diferente das legendas do filme na página 152 do referido romance.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

o preço a pagar para a sua entrega à aventura artística e para os novos universos que a esperavam nos projetos que desenvolveria em conjunto com Fichte.

A parceria de vida – amorosa e criativa – entre os dois artistas foi profundamente baseada na aventura da viagem e no fascínio que eles tinham pelo conhecimento da cultura e religiosidade de matrizes africanas, ao descobrirem os rituais ligados ao vodu, à santería, à umbanda, à macumba e ao candomblé no seu ambicioso projeto de lançarem-se em uma etnologia poética. Nessa empreitada, Leonore Mau desenvolveu com Fichte livros, conjugando imagem e palavra escrita, fotofilmes e, também, a sua própria fotografia, que se tornou um elemento nutriz dos romances do escritor.

Em vida, cabe ressaltar que eles realizaram quatro fotofilmes em curta metragem – O Dia de um Estivador Precário (*Der Tag eines unständigen Hafenarbeiters*), 13' (1966); A Lota e os Peixes (*Der Fischmarkt und die Fische*), 9' (1968); A Escadaria da Praça de Espanha (*Die Spanische Treppe*), 10' (1970); e Duas Vezes 45 Imagens / Frases de Agadir (*Zwei Mal 45 Bilder / Sätze Aus Agadir*), 10' (1971). Além disso, eles também fizeram conjuntamente três livros: Xangô (1976); Salsinha / *Petersile* (1980) e Lázaro e a Máquina de Lavar Roupas / *Lazarus und die Waschmaschine* (1985), todos eles relacionados a sua visão sobre as culturas do chamado *Atlântico Negro*⁴.

Em busca do mundo lusitano perdido: “habitar” Portugal e Brasil

Foi em 1964 que o casal realizou a sua primeira viagem artística para a cidade costeira de Sesimbra, em Portugal. Durante o período em que passaram nesse vilarejo, Leonore seguiu seu interesse pelo registro de populares e fotografou os pescadores no trabalho, assim como os habitantes do lugar. No período, Portugal vivia a ditadura de Antonio Salazar, cujo governo totalitário duraria 48 anos. A julgar pelas suas diversas viagens a países com governos autoritários, como por exemplo o Brasil, a referida situação política pela qual passava Portugal naquele momento foi um ingrediente importante para ali se estabelecerem por algum tempo, em contato com as pessoas simples do povoado praiano ainda não descoberto pelos turistas.

4 Termo que, aliás, foi alcunhado pelo sociólogo inglês Paul Gilroy quando Fichte já estava morto, no livro de nome homônimo, publicado na Inglaterra em 1993.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Diedrich Diederichsen (2017, s.p.) propõe que “enquanto [os] cientistas coloniais, que eram também etnógrafos e exploradores, viajam, as pessoas sensíveis [como Mau e Fichte] permanecem quietas e tentam habitar um lugar”. Tal possibilidade se vê corroborada pelo engajamento político dos dois artistas, expresso em seus trabalhos e alicerçado no conceito de Fichte de uma “história da sensibilidade” e na etnologia como forma de alcançar as próprias formas de vida como uma verdadeira heurística (DIEDRICHSEN, op.cit).

É em Portugal e durante o período em Sesimbra que se desenvolvem os elementos fundantes da *etnopoiesia* como método de trabalho dos dois artistas alemães em relação às viagens. Ali eles realizam o seu segundo fotofilme, *A Lota e os Peixes*, com forte apelo social, como uma homenagem aos trabalhadores pobres e anônimos ligados à pesca no balneário português. O romance de Fichte *Um Amor Feliz / Ein glückliche Liebe* trata justamente deste período em que viveram em Portugal. Casualmente, e como o fechamento de um ciclo relacionado às viagens etnológicas de Mau e Fichte, seria justamente durante outra temporada em Portugal, na praia de Caparica, que o escritor finalizaria, em novembro de 1985, o livro *Explosão - Romance da Etnologia*, sobre os períodos em que viveram no Brasil, entre 1968 e 1981. Diederichsen entende a escolha por Portugal como um novo horizonte alternativo de criação e pesquisa etnológica para diversos intelectuais alemães. Segundo o estudioso, no que concerne a Fichte:

Portugal se torna um novo continente e o ponto de partida de quase 20 anos de realizações ininterruptas de viagens. Também se constituem aí as áreas de pesquisa às quais [Fichte] se dedica ao longo dos próximos anos: 1) homossexualidade e globalidade, 2) psiquiatria e presos políticos, 3) a bicontinentalidade negra, também conhecida como *The Black Atlantic* (DIEDRICHSEN, op.cit., s/p.).

Leonore Mau, por sua vez, desde os primórdios de sua carreira ligada à fotografia, foi atraída pela temática social com um viés próximo à etnologia, já presente em suas primeiras imagens do porto de Hamburgo. Mas também em outras ocasiões, por exemplo, quando realiza, em 1967, viagens a trabalho na França para registrar as favelas (*bidonvilles*) de Nanterre, mesma ocasião em que passa alguns dias em Roma com Fichte e fotografa as pessoas no entorno da Praça de Espanha, matéria-prima do terceiro fotofilme em parceria com o escritor, *A Escadaria da Praça de Espanha*, lançado em 1970.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Depois de uma viagem ao Egito, em 1968, a condição de vida de viajantes do casal parece ser irreversível. Ao longo de cerca de 25 anos de vida em comum, em sua saga de interesse pela cultura negra, eles viajaram para países tão diversos e, ao mesmo tempo tão parecidos no que concerne à cultura negra, quanto o Brasil, o Haiti, o Senegal, a República Dominicana, a Venezuela, os Estados Unidos e Belize, entre outros.

Durante a sua segunda temporada no Brasil – a mais longa, entre 1971 e 1972 – o casal viajou para a Argentina, Chile e Uruguai. Nas páginas de *Explosão*, Fichte demonstra franco entusiasmo para entrevistar o recém-eleito presidente socialista do Chile, do mesmo modo que o escritor argentino Jorge Luis Borges. Conhecer Salvador Allende era, para ele, um dos objetivos centrais da estadia na América do Sul a partir do Brasil, do mesmo modo que entrevistar Borges, a quem considerava uma das grandes referências para a sua própria literatura. As posições do conservador escritor argentino, que se tornariam flagrantes posteriormente, ao apoiar a ditadura militar em seu país após o golpe de 1976, talvez ainda não estivessem evidenciadas naquele ano de 1971. A sua função como correspondente estrangeiro de jornais e revistas alemães, como *Der Spiegel* e *Die Zeit*, lhe dava a incumbência de realizar entrevistas com grandes personalidades da cultura e da política dos países por onde passava, assim como de escrever textos sobre questões político-culturais sobre esses lugares⁵.

Um fato curioso é que nessa mesma viagem à América do Sul meridional, o casal passa rapidamente por Porto Alegre, onde Leonore Mau fotografa alguns transeuntes no centro da cidade. Chama a atenção o interesse especial da fotógrafa pelo registro das crianças porto-alegrenses, que circulavam pelas calçadas como pedintes ou trabalhadores mirins (fig. 1). A sensibilidade ligada à infância é notória na fotografia que Mau produziu no Brasil, também em outras cidades, como as grandes capitais – Salvador e Rio de Janeiro – e mesmo em cidades do interior da Bahia, como por exemplo Jacobina.

5 Ver, por exemplo, o texto de FICHTE. “Uma úlcera cobre o país - Medo e miséria da República brasileira (Parte I)”, no qual o escritor explora a situação crítica trazida pela ditadura civil-militar no Brasil, mostrando a existência da tortura, das perseguições políticas e da pobreza da população de baixa renda. Após ter escrito e publicado este artigo, em 1972 e já na Alemanha, Fichte evitou voltar ao Brasil, pois temia ser perseguido pelo governo militar. Seu retorno ao país ocorreria quase dez anos depois, em 1981, já no processo de abertura política.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Durante os diferentes períodos em que viveram no Brasil, foram vários os lugares que o casal conheceu, nos estados do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Bahia, Sergipe, Pernambuco, Amazonas, Pará, Rondônia e Minas Gerais. Na sua última temporada brasileira, entre 1981 e 1982, a fotógrafa registra a Casa das Minas, importante terreiro de candomblé na cidade de São Luís do Maranhão, onde realizou alguns retratos das mães-de-santo que lideravam a prestigiada casa (figs. 2 e 3). Para o filólogo alemão Peter Braun, “nos rostos das mães-de-santo idosas da Casa das Minas, ela não apenas resgatou a longa tradição de um dos mais antigos templos de candomblé no Brasil, como também concentrou ali a sua própria experiência fotográfica de quase 15 anos com o universo afro-americano⁶. Percebe-se nos retratos das mães-de-santo uma preocupação grande de Mau no que concerne à dignificação das fotografadas, como uma espécie de tributo ao seu trabalho de mensageiras da memória ancestral dos povos e das religiões de matriz africana no Brasil.

FIG. 01:
Leonore Mau, *Crianças
no Centro de Porto
Alegre*, 1971
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

6 Depoimento de Peter Braun, “Contra a estreiteza do mundo”, consulta realizada em 30 de abril de 2019, in: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20853082.html>.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



A *Casa das Minas Jeje* foi fundada ainda no século XIX por Nã Agotimé, que teria sido rainha africana de Daomé, mãe de Guezo, o rei do Daomé, a qual, após uma série de conflitos sucessórios, fora vendida para comerciantes de escravos e trazida para a Ilha de Itaparica, onde teria recebido o nome de Maria Jesuína (GOMES, LAUREANO & SCHWARCZ, 2021, p. 360). Ela teria chegado em São Luís em meados dos anos 1810 e, por volta de 1820, fundaria o templo destinado a cultuar os deuses e ancestrais do seu povo, especialmente Zomadônu, o vodum de Jesuína, que dá o nome africano à casa religiosa – *Querebentã Toi Zomadonu*. Até os dias de hoje o terreiro é dirigido pelas descendentes de Maria Jesuína. Uma peculiaridade da referida casa religiosa é que somente as mulheres podem receber as entidades e realizar os rituais, tradição que vem sendo seguida por quatro gerações, enquanto que aos homens cabe a participação como tocadores dos instrumentos musicais litúrgicos. Gomes, Laureano & Schwarcz (idem) ressaltam que se trata de um exemplo da resistência das mulheres ao processo colonial escravocrata e às formas de apagamento histórico dos povos subalternizados, sobretudo no que tange aos saberes advindos dos rituais religiosos africanos.

FIG. 02 e 03:
Leonore Mau,
*Mães-de-Santo da
Casa das Minas*,
Belo Horizonte, 1981
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Desterro: a viagem como imersão existencial e criativa

Hubert Fichte e Leonore Mau encaravam seus deslocamentos para outros países, assim como os próprios trabalhos deles resultantes, como verdadeiras viagens de vida, marcadas por imersões nas culturas que encontravam. Paradoxalmente a este nomadismo criativo, a ideia de lar parece ser um elemento que subjaz tanto a fotografia de Mau quanto a literatura do escritor, duas instâncias criativas que se amalgamam, principalmente no romance *Explosão*. Importante ressaltar que, na Alemanha, Mau é reconhecida inicialmente como fotógrafa de arquitetura e decoração para a já mencionada revista *Schöner Wohnen*, elemento que talvez tenha contribuído para a sua fotografia sensível às formas de habitar e à ideia de ocupação espacial das classes populares no cenário urbano brasileiro.

De certo modo, a casa é um ente simbólico que atravessa o trabalho dos dois artistas a partir da própria noção de desterro. Ou seja, o seu habitar peculiar de viajantes é uma escolha que remete à situação de estar em trânsito e aberto às experiências culturais e estéticas que daí provêm. Ao se referir às estratégias criativas da literatura de Fichte, relacionadas ao trânsito e à viagem, Wolfgang Bader propõe que:

Fichte nunca está (...) em casa em lugar algum, está sempre a caminho. Desterro, provavelmente determinado pela posição de marginal, caracteriza o seu projeto de maneira totalmente ambivalente – como falta de uma tradição bem enraizada e socialmente reconhecida, como imposição de elaboração, até conquista, da própria identidade e, ao mesmo tempo, [como] chance de se abrir para uma variedade de novas relações (BADER, apud FICHTE, 1987, p. 18).

Se a ideia de casa pode estar relacionada à noção de desfrute de um lugar de pertencimento, tanto para Fichte quanto para Mau, a experiência do acolhimento doméstico que tentam trazer em imagens e palavras não deixa de ser um desvio compensatório à crise da viagem, onde o provisório, a descoberta e a adaptação se apresentam como elementos possíveis para constituir um lugar seu através da arte, ainda que vinculado à experiência de viajantes. Talvez isto também explique a sua atração pelo “totalmente outro” da cultura europeia nos trabalhos realizados nas Américas e na África: em sua saga etnológica “eles se interessavam tanto pelas histórias de vida dos participantes dos cultos [de matriz africana], [com] suas motivações e esperanças, quanto pelas condições políticas e sociais em que essas pessoas viviam” (BRAUN, op.cit., s/p.).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Tal desafio também vinha como elemento motriz das suas convicções políticas, quanto ao papel do intelectual e do artista, em sintonia anacrônica com as discussões atuais do decolonialismo, sobretudo ao questionarem os discursos e saberes eurocêntricos. O seu trabalho de base etnológica, ao contrário, se baseia na empatia e, portanto, somente consegue se realizar plenamente quando incorpora o fazer “com” e “proximamente” às pessoas humildes que encontravam. Tal preceito parece ser seguido em muitas das fotografias em que Leonore Mau faz tomadas próximas aos seus fotografados, como se buscasse uma simbiose com eles, ao viver a própria experiência junto deles. Isto é flagrante nas suas primeiras imagens de terreiros de umbanda no Morro da Providência no Rio de Janeiro (figs. 4 e 5). No texto de *Explosão*, Fichte demonstra que a experiência naquele lugar foi intensa, em vários sentidos: eles presenciavam pela primeira vez, e de muito perto, pessoas em transe, ao mesmo tempo em que a música e as danças sacudiam, literalmente, o pequeno templo de construção improvisada no Morro da Providência, na região central da capital fluminense.



FIG. 04 e 05:
Leonore Mau,
*Tomadas de Sessão
de Umbanda no Morro
da Providência*, Rio de
Janeiro, 1969
Acervo S.Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

Pode-se relacionar o interesse pela vida marginal das pessoas pobres no sistema desigual em que estavam inseridas ao fato de que o próprio casal se percebia como marginal ao sistema de vida familiar e profissional europeus. Willi Bolle aponta que Hubert Fichte, “como órfão, judeu e homossexual, teve a experiência de ser diferente e marginal em relação aos tipos grupais e à sociedade alemã” (BOLLE, 1999, p. 16). Esta questão está presente em vários dos livros de cunho autobiográfico de Fichte e pode ser vista, por exemplo, no seu questionamento do casamento tradicional e da constituição de um lar nos moldes burgueses. Isto está

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

claro no trecho de *Explosão* em que rebate uma crítica que o acusa de ser um escritor burguês:

De quando em vez sou atacado por pessoas de fora pelo fato de viver de modo mais burguês do que os personagens de meus livros. Talvez: eu tenho um vaso egípcio. [Porém,] não tenho máquina de lavar roupas, não tenho carro. Vivo em um apartamento alugado, sem caderneta de poupança, sem seguro de vida, sem plano de saúde, sem poupança para construir minha casa, sem filhos, em um casamento selvagem e cheio de dívidas (FICHTE, 2017a, p. 221).

Após a Segunda Guerra Mundial, no contexto da descolonização e relativização da supremacia intelectual europeia frente às ditas culturas periféricas, Fichte assume metodologias advindas da *etnopoiesia* ou *antropologia poética* ou, ainda, *etnopoetologia*, conforme termos usados pelos estudiosos de sua obra (BOLLE, op. cit.). Neste texto, opto pelo uso único do termo *etnopoiesia*, que para Fichte não se confundiria com a etnologia tradicional, pois provém do campo literário e não pretende ter o mesmo rigor científico da metodologia clássica que orienta a pesquisa antropológica. A originalidade da *etnopoiesia* estaria na experimentação poética da linguagem, algo que não apareceria no horizonte da etnologia clássica⁷. Segundo Fichte, os etnólogos incorporariam certa arrogância intelectual proveniente de sua formação acadêmica e dos destinos dos seus textos, de forte rigor científico. Uma tradição que, segundo ele, desrespeitaria as culturas que estudavam:

O estudo convencional de um campo etnológico traduz o discurso do informante para o discurso da instituição acadêmica. Sem nenhuma lógica semântica ou poética. Postula-se que o segundo discurso é superior e almejável (FICHTE, apud BOLLE, op. cit., p. 20).

A *etnopoiesia* seria, ao contrário, uma proposta de vida com a junção livre entre poesia e observação antropológica e com forte ênfase na experiência, conforme sintetiza o próprio escritor: “Meus livros não são disfarces, descrevem um experimento. Viver para encontrar uma forma de expressão” (FICHTE, apud ALCÂNTARA, 1991, p. 51). Nesta perspectiva, os elementos da sua literatura, bem como da própria fotografia de Leonore Mau, estão afetados pelas suas experiências autobiográficas no

7 Contudo, no texto de Willi Bolle “Etnopoiesia. Observações sobre a obra de Hubert Fichte” (1999), o estudioso da cultura germânica relativiza esta postura de Fichte, mostrando que em muitas situações de sua metodologia etnopoética ele se aproxima de uma tradição etnológica de cunho clássico, por exemplo nos escritos de viés literário de antropólogos como Claude Levi-Strauss, no livro *Tristes trópicos*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

encalce de uma memória artística sobre os “totalmente outros da cultura europeia”, com quem convivem nas suas viagens de vida.

Tais empreitadas propiciariam, também, uma busca incessante de si mesmos. Ver o outro junto de si e ver a si próprios juntos dos outros era uma regra básica para a vida de criação que escolheram e para a imersão na cultura dos lugares por onde passavam. Daí advinha a importância de estudar os idiomas dos destinos onde moravam. Deste modo, o seu método de trabalho significava para eles uma franca ruptura com os padrões de vida preconizados pela intelectualidade europeia e burguesa da qual advinham.

Explosão de imagens e palavras: rituais de sangue, beberagens e tranSES

Do mesmo modo que já acontecera na escrita de *Die Palette* (1968)⁸, primeiro livro de Fichte – lançado no bar *gay* de nome homônimo ao título do livro e vinculado a personagens à margem da sociedade de Hamburgo com quem conviveu –, nas páginas de *Explosão* não há exatamente fatos fictícios. Ao menos não no sentido tradicional de um romance, pois os personagens se encontram em um plano em que a ficção e o documental se entrelaçam. Trata-se de uma investida literária como depoimento de vida, sem medo de expor desejos, experiências, fracassos, dúvidas e conflitos com o próprio mundo brasileiro que se abria ao seu redor. O livro não traz somente posicionamentos críticos aos padrões literários e etnológicos da cultura europeia, mas também propõe uma crítica voraz ao autoritarismo da ditadura civil-militar no Brasil.

Nesta lógica, conforme já apontado anteriormente, os dois personagens principais do romance *Explosão*, Irma e Jäcki,, numa estratégia autoficcional, são respectivamente os *alter egos* de Leonore Mau e Hubert Fichte. Como uma fotógrafa e um escritor, eles discutem as crises e os sucessos de suas respectivas trajetórias artísticas e existenciais. O casal já aparecera nos já citados *Hotel Garni – A História da Sensibilidade* e *Um amor feliz*. O texto de *Explosão*, tal como os de *Hotel Garni* e de *Um amor feliz*, é cheio de “estilhaços” narrativos, provenientes de depoimentos e percepções do casal no embate constante entre o seu repertório cultural e a proposta etnológica de criação literário-fotográfica

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

conjunta⁹. Aliás, Diedrichsen e Franke propõem que a linguagem dos romances de Fichte:

... é concisa, objetiva e inexorável, mas também transbordante, musical, gritantemente cômica e estranha. A luta com e contra as aporias das formas de conhecimento e comunicação e seu próprio envolvimento é por ele levada adiante de modo bem fichteano, ora sarcástico, ora amargo, agressivo e sempre pronto a não esconder os próprios limites (DIEDRICHSEN & FRANKE, apud FICHTE, 2017a, p. 8).

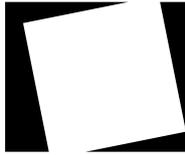
No livro, Irma/Mau e Jäck/Fichte desejam fotografar o banho de sangue do candomblé, assim como a iniciação das “iaôs”, ou seja, das jovens noviças no ritual de iniciação como filhas de santo. Tais rituais foram abordados fotograficamente por José Medeiros nas páginas da revista *O Cruzeiro*, em setembro de 1951, e publicadas novamente em 1957 no livro *Candomblé*. Posteriormente, Pierre Verger também se debruçaria sobre estes temas no livro *Orixás*, de 1981. Mas para o *alter ego* de Mau, o registro fotográfico destas manifestações parece ultrapassar o espetáculo exótico que via no trabalho de Medeiros, relacionado a fins jornalísticos: “Eram as fotografias de um repórter. Nada de arte, por assim dizer” (Irma, apud FICHTE, 2017a, p. 103-104). Para o casal, fotografar as *iaôs* e o banho de sangue, se tratava, mais do que tudo, de um trabalho artístico investigativo – *etnopóético* – em comunhão com a experiência dos fotografados.

Quase exageradamente, nas páginas de *Explosão* o banho de sangue registrado por Medeiros e publicado no livro *Candomblés*, é visto pelos *alter egos* de Mau e Fichte como um espetáculo sensacionalista e sanguinolento:

Tanto sangue que as páginas pareciam colar umas às outras (...). Corpos sangrentos. Como torturados. Esfolados. Irma quase não conseguiu continuar olhando por mais tempo. (...) Eram fotos em preto e branco. Eu sempre disse. Fotos são fotos em preto e branco. A Jäck/Fichte elas pareciam mais vermelhas do que o vermelho. (FICHTE, 2017a, p. 104).

9 A expressão “estilhaços narrativos” está no próprio livro *Explosão*, em um trecho no qual Jäck/Fichte fala de uma entrevista forjada (cujas perguntas e respostas ele mesmo elaborou), a qual ele teria concedido ao “personagem” do editor D.E.Z, ou seja, a Dieter E. Zimmer, que era o editor do jornal *Die Zeit*. (Fichte, 2017a, p. 17).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

É verdade que o título original da matéria de Medeiros na revista O Cruzeiro, de 1951, “As noivas dos deuses sanguinários” soa apelativo e algo preconceituoso já naquele contexto, o que poderia abrir espaço para inúmeras críticas decoloniais ao veículo de comunicação nos dias de hoje. O título incorpora um viés um tanto violento como divulgação do referido ritual afro-brasileiro de iniciação religiosa. Sabe-se que o impacto causado pelas imagens de Medeiros no início da década de 1950 se relaciona à novidade e ao ineditismo do tema, que expõe pela primeira vez os segredos dos rituais de iniciação ao candomblé, vinculados aos banhos de sangue e aos sacrifícios de animais, cerimônias outrora restritas aos envolvidos na religião. Deste modo, ao mesmo tempo em que divulgava a cultura religiosa afro-brasileira, o teor das imagens sensacionalistas poderia também selar o preconceito estrutural que pairava sobre a comunidade negra.

No livro de 1957, sobre o mesmo tema, no entanto, as imagens não parecem tão sensacionalistas quanto se mostram na visão de Irma e Jäckli nas páginas de *Explosão*. Contudo, é importante ressaltar que o trecho do romance acima reproduzido foi escrito no ano de 1969, quando Mau e Fichte tinham recém-chegado ao Rio de Janeiro. Certamente as imagens dos rituais de iniciação ao candomblé podem ter, em um primeiro momento, lhes assustado, apesar do seu interesse etnológico.

Outro ponto importante é que os artistas alemães chegaram ao país no final do governo de Costa e Silva e no prenúncio do governo Médici em que a ditadura militar se revelaria a mais autoritária desde o golpe de 1964. Ou seja, justamente após o AI-5, de dezembro de 1968, e à instauração corrente de estratégias de repressão do governo militar como a tortura e os desaparecimentos políticos sistemáticos. Naquela conjuntura, a questão do sangue no texto de Fichte ganha outros contornos metafóricos. É nesta perspectiva que as imagens iniciáticas do candomblé de Medeiros podem ser vistas por Fichte como sugestão indireta aos corpos dilacerados e torturados pelo terrorismo de Estado no período. Cabe ressaltar que em outros trechos de *Explosão*, quando Jäckli/Fichte visita o terreiro de Pedro de Batefolha, em Salvador, supostamente em 1971, ele também fica chocado com os sacrifícios dos animais e com o sangue dos rituais.

Quando cotejamos as imagens de Medeiros com uma fotografia de um banho de sangue, registrada por Leonore Mau no terreiro de Nanã em Aracajú (fig. 5), percebemos que a fotógrafa parece evitar o tema

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

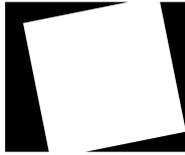
dos sacrifícios e mesmo dos animais degolados, cujo sangue verte sobre as cabeças dos fotografados. Ela silencia também sobre o costume de deixar os animais sem cabeça no colo dos iniciados por algum tempo, antes dos mesmos serem usados no banquete de confraternização do ritual com os convidados presentes. Na foto de Mau, um homem jovem em primeiro plano tem a sua cabeça e o rosto tomados pelo sangue. A imagem é um retrato, focado prioritariamente no ser humano e no ritual de recepção da energia vital dos animais imolados, cujo sangue escorre em sua cabeça.

Ao contrário desta perspectiva mais sutil da fotografia de Leonore Mau, tanto em Medeiros, no livro *Candomblé* (2009), quanto em Pierre Verger, no posterior livro *Orixás* (2018), há uma demonstração intensa de imagens dos animais degolados e do uso ritualístico do seu sangue, que além do banho sobre a cabeça dos iniciados também é bebido por eles, por vezes diretamente da própria garganta dos animais. Em vários momentos de *Explosão*, Mau, através da personagem Irma, evita registrar até mesmo os animais amarrados antes do ritual de imolação. E, ainda, durante o registro fotográfico do banho de sangue propriamente dito, Irma se sente mal e Jäckli lhe grita, então, para evitar que perdessem a oportunidade de registrar o ritual que já haviam tentado tantas vezes sem sucesso: “Bota os óculos de sol, aí não reconhecerás a cor do sangue tão bem” (FICHTE, 2017a, p. 340).



FIG. 05:
Leonore Mau, *Banho de Sangue*,
Aracajú, 1971
Acervo, S. Fischer
Stiftung, Hamburgo
Alemanha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

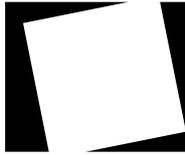
Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Outro interesse que se apresenta a Fichte, através do personagem Jäck, é o de conhecer o que provoca o transe dos religiosos no candomblé: seriam as beberagens de ervas ou simplesmente o ato da entrega dos fiéis, de corpo e alma, ao ritual? Willi Bolle considera, aliás, a pesquisa de Fichte sobre as beberagens de folhas a grande contribuição etnológica do escritor no romance *Explosão*. Os questionamentos sobre esta questão aparecem nas páginas do livro, principalmente durante a estadia em Salvador, por ocasião de suas inúmeras visitas a Pierre Verger no Bairro da Liberdade; e, posteriormente, nos contatos com Pedro de Batefolha e Corello da Cunha Murango, em busca de esclarecimentos sobre o poder das ervas no transe mediúnico do candomblé. O problema que se abre para Fichte em relação às beberagens de folhas, como responsáveis pela *interferência no fluxo de consciência* dos participantes dos rituais, remete a fotografias de Leonore Mau como um dos eixos implícitos que oferece subsídios à escrita do romance (fig. 6).

A imagem fotográfica, embora latente no texto, não é de forma alguma dispensável ao tipo de investida artístico-literária do casal. A personagem Irma sempre aparece nas páginas do romance como membro importante da pesquisa etnológica ou, se quisermos, do experimento artístico que realizavam juntos, situado na fronteira com a ciência e ancorado na expressão literária e fotográfica: “Irma não está apenas presente como figura, mas também como representante de um princípio de pesquisa” (DIEDRICHSEN, op. cit., s/p). O princípio de pesquisa a que se refere o estudioso relaciona-se à importância da imagem fotográfica não apenas como documento das visitas aos terreiros de candomblé e outros lugares de interesse do casal, mas também como elemento que ativa a memória na escrita de Fichte. E que aparece ora como um relato sobre o ato de fotografar determinados temas, ora como uma discussão de viés poético ou, ainda, como parte de uma pesquisa científico-etnológica.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

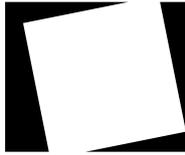


Se na imagem acima não há relação direta com a escrita de Fichte sobre os usos das folhas como auxílio nos tranSES dos médiuns, em outras situações percebe-se que o lugar da imagem fotográfica no texto de *Explosão* se configura de forma explícita. É o caso de um trecho em que o escritor descreve o momento em que a personagem Irma consegue fotografar as noviças no ritual de iniciação como filhas-de-santo, no terreiro da Professora Norma, em Salvador:

[São] duas meninas pretas cobertas de pontos brancos
Elas tremem de leve
E Irma pode fotografar
Jäcki ergue os braços automaticamente e os flashes funcionam (...)
Elas são as damas da corte no “Copo D’água”
Elas são os cadáveres magros nas fotos dos jornais do governo militar
Elas são o totalmente outro.
Aqueles meninas, tremendo em outro mundo debaixo da maquiagem
Surdas e despertas.
Mudas e falando em línguas.
Visionárias cegas.
Elas nadam como insetos no cristal.

FIG. 06:
Leonore Mau,
*Preparação de
Ervas para Ritual
de Candomblé em
Salvador 1971*
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

O Velho Mundo desmorona para Jäcki

O Novo Mundo vai ao encontro de Jäcki

Na área de serviço da professora Norma, Lázaro.

Proust, adeus... (FICHTE, 2017a, p. 150-151)

A estrutura poética do texto expõe tanto um choque quanto um maravilhamento de Jäcki ao presenciar a beleza deste ritual juntamente com Irma, a quem foi permitido que fotografasse (fig. 7 e 8). No texto truncado, não faltam menções a Proust e ao episódio bíblico de Lázaro – que servirá como base ao fotolivro *Lázaro e a Máquina de Lavar Roupas*, realizado com Leonore Mau –, através dos quais ele parece tentar refazer os seus aprendizados de intelectual europeu e se vê arrebatado pela experiência que o momento de afirmação do que ele chama de “inteiramente outro” lhe proporciona. Para o candomblé, São Lázaro é Omolu, entidade ligada à resolução de questões de saúde, sobretudo de doenças epidêmicas.

Importante salientar que a noção do “inteiramente outro” também aparece em uma passagem de *Um Amor Feliz*, quando Jäcki/Fichte fala de si próprio e da consolidação de sua homossexualidade, relacionadas a esta expressão (FICHTE, 2017b, p.170-171). Na referida passagem do livro, ele mesmo se vê como um inteiramente outro, ou seja, um homossexual consolidado através do sexo passivo com outro homem¹⁰. Já no trecho de *Explosão* acima se percebe o inteiramente outro em uma visão do intelectual europeu que enxerga e valoriza um outro mundo de possibilidades que o conquista. Tal visão dialoga anacronicamente com aquilo que hoje estrutura a chamada decolonialidade teórica. Nas entrelinhas do discurso de Fichte há uma menção ao sistemático apagamento das populações pobres e negras, vistas como massa informe invisível às engrenagens discursivas do colonialismo estrutural e seus desdobramentos sociais, vigentes naquele Brasil que o escritor observa.

Tal como demonstra Didi-Huberman ao falar do cinema de poesia de Pier Paolo Pasolini e das estratégias do cineasta italiano a respeito da representação do povo, para além da sua figuração sempre subalternizada no cinema tradicional. Pasolini exalta o povo e os seus valores, por exemplo através do recurso a atores não profissionais ou mesmo através do uso do italiano dialetal em muitos de seus projetos. De acordo com Didi-Huberman, para o cineasta italiano:

10 Na edição portuguesa, traduzida por José Maria Vieira Mendes, a expressão “inteiramente outro” é traduzida como “completamente outro”.

PORTO ARTE

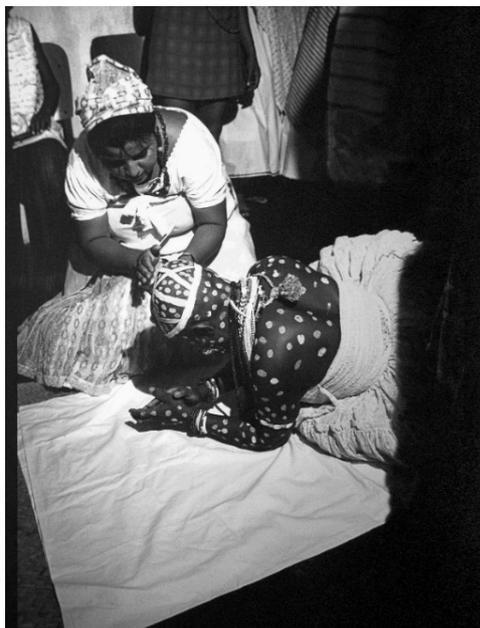


Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



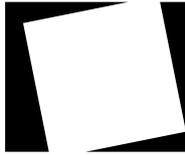
Expor o povo [como figurantes de seus filmes] não seria, conseqüentemente, [somente] configurá-lo em um cenário de filmagem. Seria principalmente comprometer-se em deslocar-se até ele, confrontar-se com as suas maneiras de tomar figura, implicar-se em seus modos de tomar a palavra e de enfrentar a vida. Neste sentido, o recurso aos dialetos no cinema de Pasolini assume um valor de posição política, muito mais do que de estética neorrealista (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 196)¹¹.

O trecho de Fichte, assim como as fotos de Mau sobre o ritual de iniciação das *iaôs* engendram um reconhecimento daquelas meninas por aquilo que elas são e que, ao mesmo tempo, os surpreende. Não a partir de uma etnologia tradicional, mas como artistas que se valem da experiência imersiva da descoberta junto aos personagens, que se fazem figuras através de suas imagens e palavras nas páginas do romance *Explosão*. Do mesmo modo que Pasolini, ao enxergar o sentido de seu cinema de poesia pela construção de uma estética que dignifica o povo, como contrapartida ao cinema *mainstream*; também em *Explosão* se percebe estratégia semelhante. Em trechos como o acima exposto reside

FIG. 07 e 08:
Leonore Mau,
*Processo de Iniciação
de Noviças ao
Candomblé em
Salvador 1971*
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

11 Tradução minha do original em espanhol: "Exponer a los pueblos no solo sería, en consecuencia configurar en un lugar de rodaje. Sería sobretudo comprometerse uno mismo, desplazar hacia ellos, confrontarse con sus maneras de tomar figura, implicarse en sus modos de tomar la palabra y de enfrentarse a la vida. En ese sentido, el recurso a los dialectos en los filmes de Pasolini asume un valor de posición política, más aún que de estética neorrealista."

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

o sentido mais político do trabalho literário de Fichte e Mau, inseparável de uma metodologia na qual a escrita das palavras é uma forma de afirmação do conhecimento artístico, que, ao fazer eco às imagens fotográficas produzidas por Leonore Mau, inaugura um contraponto poético e reflexivo sobre as culturas afrodescendentes no Brasil.

Mais uma vez de forma anacrônica, em 12 de janeiro de 1977, na conferência intitulada *Observações Heréticas para uma Nova Ciência do Homem*, Fichte deixa bem clara a sua posição crítica à ciência tradicional e ao imperialismo através de posicionamentos conscientes que hoje estariam sintonizados tanto com os estudos decoloniais acima apontados quanto com os que se referem às crises do antropoceno, ou seja, ao caos da atual era dos colapsos ambientais:

O desprezo, a escravidão, a fome, a fealdade a sede de destruição não diminuíram desde os pré-socráticos; o problema é que nossa civilização arrasta a todos para a destruição, não apenas o ser humano, mas também tudo o que existe: animais, planta, água e ar.

A linguagem da imagem científica do mundo fez com que o mundo se parecesse com ela, e as deformações nessa linguagem também são corresponsáveis pelas deformações em nosso mundo. (FICHTE, 1987, p, 32).

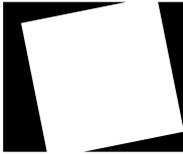
Trabalho, casa e rua

Pode-se enfatizar uma mesma linha de envolvimento empático com os fotografados em outros temas recorrentes da fotografia de Leonore Mau no Brasil. Por exemplo, ao focar a questão do trabalho braçal e das pessoas humildes que carregam coisas na cabeça, que também aparece no trecho de *Explosão* em que Fichte fala do vendedor de abacaxi numa praia do Rio de Janeiro, tanto no que concerne à sua condição de trabalhador informal, quanto em relação ao desejo que a sua masculinidade desperta:

O homem do abacaxi é bem preto. Em seu cesto, ele carrega cerca de cem abacaxis sobre a cabeça. (...) O homem do abacaxi fica de cócoras, o calção azul se entumece na parte da frente. As mulheres olham todas para o lugar, e os homens também (FICHTE, 2017a, p. 26).

Embora a menção do desejo de Jäcki possa parecer uma forma de objetificação do corpo do homem negro que vende abacaxis, para Hubert Fichte, na verdade, seria através do desejo – e também das suas relações

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

sexuais fortuitas com os homens negros, tantas vezes tematizadas nas páginas de *Explosão* – que residiria um dos postos-chave do seu romance de investigação etnológica. Ou seja, o seu desejo homoerótico seria a expressão de uma forma de amor, uma sensibilidade específica de aproximação da complexa cultura afro-brasileira justamente naquilo que o escritor chamava de “história da sensibilidade”. E seria também uma ruptura com o silêncio frente à expressão da homossexualidade no mundo em que vivia, cheio de preconceitos em diferentes planos: no meio literário alemão, no mundo acadêmico e na própria política da esquerda em todo o mundo.

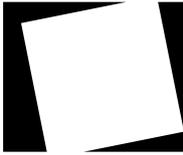
Em imagens como a do vendedor ambulante de abacaxi, mencionado por Fichte (fig. 9), a fotógrafa alemã parece recuperar uma herança do sistema escravocrata que alimentou a colonização portuguesa no Brasil, na qual o escravo era considerado uma espécie de prótese do corpo dos seus senhores, não somente como base da monocultura açucareira, mas também no seu uso em serviços domésticos. Ou, ainda, em tarefas de complementação da renda dos seus senhores – como a venda de frutas ou doces, advindos das fazendas – através do comércio informal desses produtos nas ruas das cidades.

As fotografias de Mau remetem às representações dos chamados “negros de ganho”, imortalizadas em aquarelas e gravuras de Jean-Baptiste Debret e de outros artistas viajantes do século XIX (NAVES, 1996). Porém, nas fotografias de Mau se passaram mais de cem anos em relação às imagens dos artistas estrangeiros no Brasil oitocentista e escravocrata. Aspecto que comprova uma sobrevivência da subalternização dos corpos negros como sintoma do sistema servil colonial na sociedade brasileira, o que vale dizer que “estar na história é também estar atravessado por uma memória que persiste” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 160). Memória triste que aparece nas imagens de Mau e, também, na sutil menção de Fichte aos mais de cem abacaxis que são carregados pelo vendedor para o conforto dos turistas na praia carioca. De uma forma geral, os trabalhadores que aparecem nas imagens de Mau são afrodescendentes sem distinção de idade, como uma naturalização recorrente no Brasil da apologia ao trabalho servil a eles destinada, inclusive o infantil (figs. 10 e 11).



FIG. 09:
Leonore Mau,
*Vendedor de Abacaxi
em Copacabana*, Rio
de Janeiro, 1969
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

PORTO ARTE

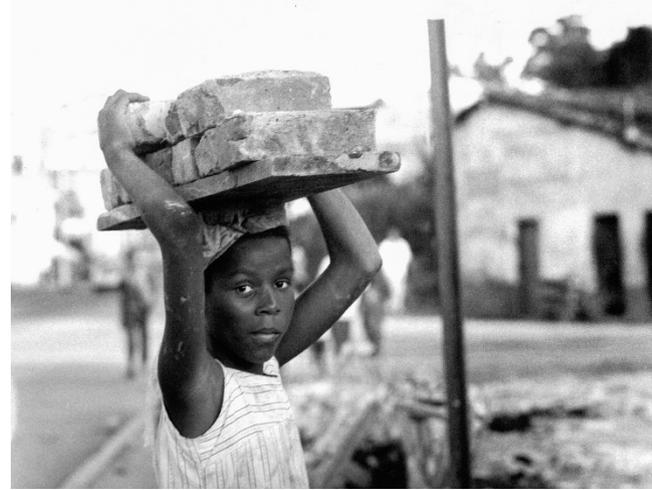


Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Como lugar do trabalho, do ócio e do lazer, a rua não glamourizada das classes populares nas regiões centrais das grandes metrópoles brasileiras é um tema frequente da fotografia que Leonore Mau realizou durante suas temporadas no Brasil. A rua é uma espécie de casa onde a vulnerabilidade das crianças se mistura ao ambiente urbano, extensão dos seus lares e seu pátio improvisado. Mas a fotógrafa alemã também mostra a fragilidade das habitações populares neste país cheio de contrastes sociais. Não se deve desprezar os já mencionados fatos de ela ter fotografado favelas em Nanterre e ter sido fotógrafa de uma revista especializada em arquitetura na Alemanha.

O interesse pelo habitar das populações pobres aparece logo na sua chegada ao Brasil, na visita do casal ao Morro da Providência, no Rio de Janeiro, também presente na abordagem textual de Fichte. Eles trazem a condição de risco das casas naquele local, após um desabamento lá ocorrido, responsável pela morte de muitas pessoas, inclusive de crianças. O episódio é narrado nas páginas iniciais de *Explosão*, a partir de uma notícia de jornal, e inicia em tom poético através das relações entre as palavras morro, pedreira e Providência.

FIG. 10 e 11:
Leonore Mau, *Meninas
carregam em suas
cabeças lata d'água e
tijolos*, Bahia, 1971
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

- Hügel é morro em português
- Mas morro também pode ser pedreira, Steinbruch
- E Vorsehung quer dizer Providência.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

– No dia 29 de dezembro de 1968 um deslizamento de terra levou 100 casas da Favela do Morro da Providência, deixando apenas uma pedreira para trás.

45 pessoas foram mortas.

Sobretudo crianças – (FICHTE, 2017, p. 21).

Em páginas posteriores do livro, Fichte assim descreve um episódio que presenciaram durante o passeio ao lugar, o qual remete a algumas fotografias de Mau (figs. 12 e 13): “Um homem velho é carregado em uma cadeira por três homens escada de cimento acima ao longo do cume. (...) Ele vem do hospital diz um dos carregadores” (FICHTE, 2017a, p. 35).



As datas das fotos no arquivo da Fundação S Fischer, responsável pela guarda e conservação do espólio de Leonore Mau, apresentam divergência de ano do desabamento, narrado no texto acima, sendo datadas do ano de 1969. O mesmo se pode dizer do número de homens que carregam o referido senhor: não são três, mas dois. Tudo leva a crer que os trechos do livro tenham inspiração ou ao menos dialoguem ficcionalmente com as imagens fotográficas realizadas por Leonore Mau na referida visita à comunidade carioca em data posterior ao próprio desabamento. Cabe salientar também que a primeira viagem de Mau e Fichte ao Brasil aconteceu no ano de 1969. Assim, a notícia de jornal mencionada no trecho do livro, do deslizamento em dezembro de 1968, refere-se a um fato anterior à chegada dos artistas alemães à cidade.

FIG. 12 e 13:
Leonore Mau, *Morro da Providência*, Rio de Janeiro, 1969
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo, Alemanha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Sem dúvida a sua visita à comunidade foi motivada pelo interesse humanitário aliado à pesquisa etnológica em relação ao lugar e às condições da população naquele logradouro. O que parece importante destacar é a solidariedade manifestada tanto nas páginas de *Explosão* quanto nas fotografias da comunidade e as condições sub-humanas em que esta vive, naquele lugar de risco iminente, literalmente à beira de um precipício. Um verdadeiro abismo de pedra ou um arranha-céu improvisado, legado à população pobre justamente pela sua periculosidade, conforme menciona Fichte ao referir-se ao Morro da Providência em vários trechos do livro. Enquanto a cidade turística prospera com seus edifícios imponentes ao fundo, aquelas pessoas, inclusive as crianças e idosos, estão à deriva de qualquer preocupação dos governantes, questão que é corroborada pelas imagens de Mau (fig. 14).

Se *Explosão*, conforme mencionei anteriormente, faz parte de um projeto literário que Fichte chamava de “história da sensibilidade”, podemos perceber que é também a sensibilidade social um importante ingrediente para os dois artistas envolvidos no projeto. Neste caso, relacionado à segregação urbana e às formas de habitação populares improvisadas: “Atrás o abismo, o totalmente outro” (FICHTE, op. cit. p. 34).

Há outra passagem do livro em que Jäckli comenta de forma crítica a situação de invisibilidade dos sem-teto que habitam os interstícios das regiões centrais das grandes cidades brasileiras. Trata-se de trecho referente à sua segunda viagem ao Brasil, quando se estabelecem na cidade de Salvador, entre os anos de 1971 e 1972. Se no exemplo do Morro da Providência as relações com as imagens de Mau são indiretas, no trecho de Fichte que aqui me refiro, o autor explicita uma relação direta entre o que escreve e uma fotografia de Mau, realizada na região próxima à rodoviária de Salvador (fig. 15):

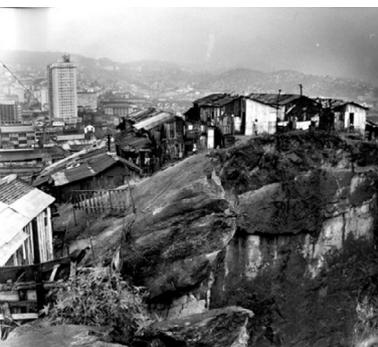


FIG. 14:
Leonore Mau, *Morro da Providência*, Rio de Janeiro, 1969
Acervo S Fischer Stiftung, Hamburgo, Alemanha

Do outro lado da estação rodoviária, uma família vive ao ar livre debaixo de uma grande placa de propaganda.

“Calcigenol para o crescimento saudável!”

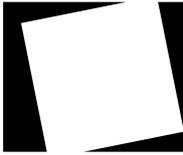
A família juntou algumas latas, papelão, trapos.

Ela mora por lá há catorze dias.

Todos podem vê-los.

Os trabalhadores. Os viajantes. Os padres. Os policiais. Os taxistas e seus clientes.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Algumas pedras servem de lugar para o fogo.

A mulher cozinha uma sopa de farinha.

(...)

As crianças jazem deitadas sobre os pedaços de papelão, com os cabelos coloridos de vermelho de tanta fome.

Há uma semana, a família havia deixado Pernambuco em busca de uma vida melhor.

(...)

O homem queria encontrar trabalho no Estado da Bahia.

Quando a seca começou, eles tentaram a sorte na metrópole de Salvador.

(...)

(...)

Ninguém lhes ajuda.

Ninguém lhes diz, ao menos, que as igrejas principais da cidade, com uma pequena parcela do dinheiro que ganham em bordéis e muquifos de encontro, distribuem sopa para os pobres.

O homem mendiga o suficiente para poder se embriagar.

Ele está prestes a perder o juízo (FICHTE, 2017a, p. 258).

Como se percebe, a imagem alimenta os diversos comentários do escritor, trazendo toda uma gama de informações, recorrentes ainda hoje, sobre a invisibilidade da referida família e os problemas de sobrevivência que enfrenta – o alcoolismo do pai, a insegurança alimentar, a carência de perspectivas futuras, a vulnerabilidade do lar em que estão –, na qual não faltam críticas à hipocrisia da sociedade, do governo e da Igreja.

PORTO ARTE

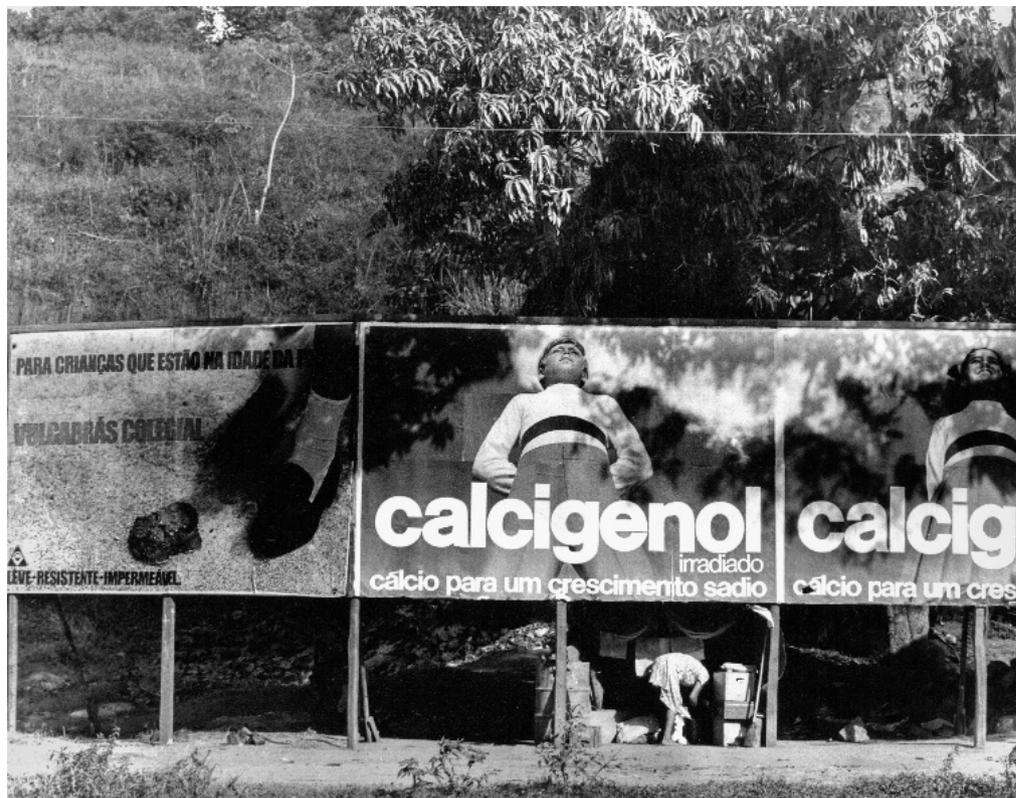


Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

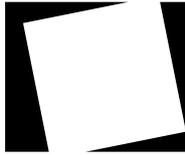
e-ISSN: 2179-8001



Por outro lado, chama a atenção na fotografia o contraste entre a miséria daquela família e a eloquência das propagandas de Calcigenol e, ao lado esquerdo desta, dos calçados Vulcabrás. As imagens, assim como as frases do *outdoor*, remetem às propagandas dos regimes totalitários em relação às sociedades sadias e ideais que eram almejadas em suas plataformas de governo, muitas vezes utilizando a fotografia para tais fins, por exemplo na Alemanha e na Itália após a ascensão do nazifascismo. No Brasil da ditadura o Calcigenol era propagandeado com veemência também na televisão através de um *jingle* que grudava nos ouvidos ao enfatizar o poder do fortificante para o crescimento saudável das crianças. Mensagem semelhante também aparece no reclame dos calçados Vulcabrás, direcionado aos colegiais, no mesmo paredão publicitário que abriga a família dos migrantes. As frases e imagens das propagandas denunciam tudo o que aquela família não poderia ser. As relações entre os produtos e as condições dos moradores de rua são uma verdadeira *explosão* de realidade. Imagem e texto propõem uma leitura perspicaz não somente a respeito do período ditatorial, mas também sobre a longa duração das discrepâncias sociais que atravessam a história do Brasil.

FIG. 15:
Leonore Mau, *Moradia
sob Outdoor em
Salvador, Bahia, 1971*
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Ditadura: miséria e medo

Em continuidade à crítica da ditadura civil-militar no Brasil, o livro *Explosão* também traz uma aguda visão sobre a hipocrisia do modelo autoritário de justiça durante aquele período de fechamento político. Ao transpor um trecho do *Jornal do Brasil*, de março de 1971, intitulado “Tribunal baiano impõe a primeira pena de morte no Brasil desde a Proclamação da República”, Fichte se manifesta em relação à insegurança judiciária e aos abusos do poder militar em relação aos direitos humanos daqueles que oportunamente eram chamados de terroristas perigosos. E tudo diluído sob a capa da religião:

Teodomiro (sic) Romeiro dos Santos, dezenove anos, foi condenado à morte no dia 18 de março de 1971, às 17 horas, por um tribunal militar especial, e Paulo Pontes da Silva, 26 anos, à prisão perpétua.

Teodomiro (sic) e Paulo foram presos e algemados como terroristas no dia 27 de outubro.

Teodomiro conseguiu sacar um revólver do bolso e matar um policial. Paulo estava sentado, algemado, ao lado dele. O promotor, Antonio Brandão de Andrade, que antes de seu discurso de acusação de uma hora e meia fez o sinal da cruz, disse:

– Modéstia à parte, meu discurso de acusação foi maravilhoso. Talvez o melhor da minha vida.”

Fichte comenta, ainda, que:

... os acusados poderão recorrer contra a sentença.

Mas não existe advogado na Bahia que ousaria defender Teodomiro (sic) e impedir que Paulo, que apenas contemplou o crime, algemado, tenha de ir para a cadeia, inocente, para o resto de sua vida. (FICHTE, 2017a., p. 235-236).

No trecho acima, o romance de Fichte traz à tona a história do jovem militante do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), nascido em Natal e radicado na Bahia, Theodomiro Romeiro dos Santos que, por ter sido o primeiro caso de condenação de um civil à pena capital no Brasil republicano, teve grande repercussão humanitária nacional e internacional naquele momento. A opinião pública se comoveu com a imagem do jovem rapaz de 19 anos, que havia sido torturado junto com seus companheiros, escancarando a violência e o autoritarismo de Estado através da radicalidade da pena imposta pelo tribunal militar. O caso

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

acabou sendo uma das bandeiras de luta contra a ditadura civil-militar e Theodomiro se tornou um dos presos políticos mais embaraçosos para o governo autoritário. Ao ganhar a simpatia de boa parte da sociedade a sua pena foi adiada durante nove anos. Alguns dias antes de promulgada a lei da anistia, Theodomiro conseguiu fugir da prisão em 17 de agosto de 1979¹².

Em perspectiva próxima ao caso de Theodomiro, também relacionada à ditadura, a imagem dos cartazes sobre os “terroristas”, flagrada por Mau no centro de Salvador na mesma época, ajuda a completar o discurso oficial deturpado a respeito dos grupos resistentes às crueldades do regime militar (fig. 16). A fotografia traz no primeiro plano um braço de uma pessoa negra, provavelmente um homem. Nela também se percebe, através de um recurso muito simples, o viés crítico impresso na tomada fotográfica de Mau. Há um contraste entre os terroristas procurados nas imagens do cartaz, todos brancos, e o fragmento do braço da pessoa negra diante da imagem.



FIG. 16:
Leonore Mau,
*Cartazes de terroristas
procurados*,
Salvador, 1971
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

12 Ver sobre o caso o documentário *Galeria F* (2016), de Emilia Silveira, sobre a trajetória e fuga de Theodomiro Romeiro dos Santos da penitenciária Lemos de Brito, em Salvador.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

O braço do homem negro, aparentemente ocasional, pode ter sido uma proposta intencional da artista. Com ele, a imagem sugere, por exemplo, a comparação entre dois estatutos da população na sociedade brasileira naquele momento. O das pessoas presentes no cartaz e aquele de quem observa as informações nele contidas. Ou seja, o da população branca de classe média, politizada e que resiste ao regime autoritário – importante lembrar que na maioria das vezes foram os estudantes universitários de classe média os mais engajados e, também, os mais perseguidos –, e o da população negra e pobre – esta, por sua vez, sempre subalternizada e vista como massa de manobra ou espectadora passiva da história, capaz de acreditar na existência da ameaça “terrorista” dos subversivos à ordem imposta pelo regime autoritário vigente.

Em imagens como essa se vê que Leonore Mau e Hubert Fichte não eram insensíveis à repressão política e à tortura no Brasil dos anos de chumbo, principalmente no que se refere aos alvos preferidos pela repressão militar, ou seja, aqueles que ofereciam resistência ao regime. Esta consciência é muitas vezes mencionada em *Explosão*, principalmente nos trechos relacionados ao período em que viveram em Salvador, o que demonstra que a sociedade civil, embora silenciada, era informada sobre o que acontecia nos porões da ditadura:

A Baía de Todos os Santos era uma cidade, isso Hansen Bahia¹³ havia lhe soprado, na qual diariamente um carro do exército com instrumentos de tortura andava de um quartel a outro para torturar revolucionários, camponeses, trabalhadores por temporada, estudantes, alunos (FICHTE, 2017a, p. 193).

Tal como a imagem acima do cartaz sobre os procurados pela repressão militar – de forte viés crítico com a presença do braço negro que atravessa a imagem no primeiro plano – há outras fotografias de Leonore Mau que tematizam de modo muito simples outras questões culturais do Brasil, como o racismo estrutural, por vezes presente nas simples brincadeiras infantis cotidianas. Por exemplo, nas duas imagens abaixo em sequência vemos uma menina negra brincando com uma boneca branca (fig. 17), reforço do monopólio da supremacia estrutural branca na própria indústria de brinquedos. Aspecto que também se apresenta na fotografia da menina negra com bobes na cabeça, em

13 Hansen Bahia era o nome artístico de Karl Heinz Hansen (Hamburgo, Alemanha, 1915 – São Paulo, 1978), gravador, escultor, pintor, ilustrador, poeta, escritor, cineasta e professor alemão com quem Fichte e Mau conviveram durante sua estadia na Bahia.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

franca atitude de domesticação do seu cabelo encaracolado desde a infância (fig. 18). Ainda que nesta última a fotografada esteja ao lado de uma imagem de Exú, entidade das religiões afro-brasileiras sempre representada de cornos e próxima à iconografia cristã do diabo. Exú é, na verdade, um orixá mensageiro, que interfere entre o mundo dos homens e o dos outros orixás para levar a estes últimos as reivindicações humanas nos rituais de religiões de matriz africana. Na imagem, a presença de Exú sugere uma resistência da cultura religiosa negra. Por outro lado, faz alusão à condição das meninas negras, remetendo às *iaôs*, que desde a infância se preparam para exercer a função religiosa de filhas-de-santo no candomblé.



A consciência política de Fichte também se mostra através de um olhar atento às condições da população pobre, na transcrição de manchetes ou trechos de jornais nos quais apresenta tristes notícias como as dos grupos de pessoas famintas, a epidemia de tifo, as enxurradas e alagamentos de ruas em Salvador, os desabamentos de casas e morros nas favelas provocados pelas chuvas, o surto de leptospirose, o êxodo rural nordestino, o desemprego e os trabalhos sazonais abusivos, os ratos, a lepra, o trabalho escravo de famílias inteiras, os salários-mínimos miseráveis do governo Médici, o índice alto de alcoolismo, a falta de água

FIG. 17 e 18:
Leonore Mau, *Retratos de Meninas*, Rio de Janeiro, 1971
Acervo S. Fischer Stiftung, Hamburgo, Alemanha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

potável, a seca, a mortalidade infantil, entre inúmeras outras mazelas. Abaixo, mais um exemplo de trecho de *Explosão*, que mostra um pouco destas questões ao mesmo tempo em que traz uma flagrante sintonia com imagens produzidas por Mau (fig. 19):

Antes de Feira de Santana, barracos miseráveis em torno de um engenho de cana-de-açúcar.

Antes de Jacobina, uma poça, onde as mulheres vão buscar água.

Na estrada, uma cabeça de gado ressecada. Cachorros e urubus arrancavam seus pedaços.

Em Jacobina, um caixão aberto com o cadáver de uma criança é carregado ao cemitério. (FICHTE, op.cit., 236).



FIG. 19:
Leonore Mau,
Enterro de Criança,
Jacobina, Bahia, 1971
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

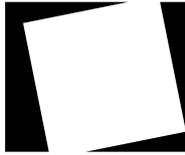
Algumas relações possíveis: o documental, a etnologia, a autoficção e a montagem como desordem

O trabalho de Mau e Fichte ao unir a literatura e a imagem fotográfica a partir da *etnopoiesia* se aproxima do papel do artista como etnógrafo, conforme propõe Hal Foster (2014) ao pensar sobre um novo paradigma da politização da arte, no qual o artista constrói um olhar ao outro cultural ou étnico como quem empreende uma luta que também é sua, pois também se vê como parte dessa alteridade numa dimensão antropológica. Para o mesmo autor o artista como etnólogo não observa de longe, mas se compromete com as questões da comunidade que aborda e, através da vivência conjunta, adere aos seus princípios pela sintonia destes com as suas próprias convicções políticas. Ou seja, para muito além das fantasias primitivistas ou mesmo das mitificações do “outro” que muitas vezes assombraram o interesse de artistas e ou teóricos frente às relações com as culturas diversas das suas. Para Foster, o grande fato, que de algum modo Leonore Mau e Hubert Fichte antecipam, é o de que “a arte [contemporânea] passou para o campo ampliado da cultura, que supostamente é [também] o domínio da antropologia” (FOSTER, 2014, p. 174).

Por outro lado, a fotografia de Mau, de forte viés etnológico e preocupação social, dialoga com uma tradição ligada ao documental e, neste sentido, se aproxima do que alguns teóricos postulam quanto ao lugar artístico do fotodocumentarismo, principalmente a partir da década de 1990. Em tal perspectiva, pode-se dizer que as imagens de Mau, assim como o seu destino artístico – em livros fotográficos, fotofilmes e, também, de forma implícita através das palavras de Fichte no romance *Explosão* – não deixam de ser subsidiárias ao gênero do documentário.

Michel Poivert (2002) propõe a existência de um novo fotodocumentarismo no seio da arte contemporânea, o qual se localiza para além do fato imediato, didaticamente mostrado nas imagens jornalísticas, a partir de construções mais complexas e provocativas em suas reticências e sua demanda de uma fruição mais demorada. Isto se verificaria na obra de artistas como Allan Sekula ou Gilles Saussier, em cujos trabalhos o autor francês detecta uma nova utopia documentária, de grande densidade crítica, ao operar através do fragmento e da deflagração de questões reflexivas nos espectadores, em contrapartida às imagens autoexplicativas do fotodocumentarismo tradicional.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Posição semelhante se percebe nas reflexões de David Company (2007) ao perceber que se apossar criticamente de um fato através da imagem pode requerer um exercício que prevê uma decalagem de tempo. Esta possibilidade estaria expressa naquilo que o autor chama de “fotografia tardia”, ou seja, aquela que é tomada depois do próprio fato em si, através dos seus rastros, que o teórico britânico percebe, por exemplo, nas imagens das ruínas do ataque terrorista de 2001 às Torres Gêmeas, em Nova York, registradas por Joel Meyerowitz.

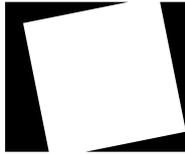
Tanto para Poivert quanto para Company há uma afinidade com a fruição lenta e indagadora, em sentido crítico e politicamente comprometido. A imagem deixa de ser uma explicação didática para se tornar uma tática de discussão ampla a respeito da realidade e do reconhecimento de sua condição fragmentária, que jamais alcança a complexidade do real, mas pode aludir a ele. Tais elementos são flagrantes na fotografia de Leonore Mau no Brasil e no romance *Explosão*, de texto fragmentário, sobretudo se pensamos em uma leitura atual do livro semelhante a um olhar tardio sobre os temas e imagens que traz à baila. Como queria Fichte, o livro é um experimento artístico de *etnopoiesia* que não prescinde do diálogo entre imagem fotográfica e palavra, conforme demonstrado nos exemplos deste artigo.

Se o texto de Fichte é explícito em palavras, a fotografia de Mau é uma presença latente, nas descrições e situações de observação etnológica, social e política levantadas pelo romance. Em alguns casos, as fotografias são o próprio elemento que norteia os comentários ferinos do escritor sobre a ditadura militar e o modo como as camadas populares, sobretudo as afrodescendentes, foram desconsideradas não somente naquele período, mas também na sobrevivência do seu apagamento social ainda nos dias de hoje. Por outro lado, o texto truncado, reticente e, por vezes, anacrônico de *Explosão* se relaciona com a dialética do montador que desorganiza radicalmente o conteúdo de previsibilidade da história, como propõe Didi-Huberman:

A dialética do montador – do artista, do mostrador –, porque abre espaço aos sintomas, às contradições não resolvidas, às velocidades de aparição e às descontinuidades, não “dis-põe” as coisas senão fazendo experimentar sua intrínseca vocação à desordem (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 91).

Aproximando-se da noção acima, Fichte era alguém que trabalhava com a desordem das previsibilidades como um método latente de sua

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

escrita. Um escritor-etnólogo que desprezava a intelectualidade que o circundava, marcada pela heteronormatividade. Propositor de uma literatura que se contrapõe à hipocrisia da *intelligentsia* europeia na transposição da barreira dos textos clássicos, tanto literário quanto antropológico, tendo como objetivo o alcance poético de uma escrita-depoimento, na qual arte e vida se imbricam de forma radical. Mau, por sua vez, também aderiu a grandes rupturas e desordens. Apesar de ter nascido em uma família tradicional, cuja mãe apoiava o nascente nazismo na Alemanha do início do século XX, nunca compactuou com tais ideias e mesmo com a vida monótona de dona de casa burguesa que lhe fora destinada. Logo optou pelos saltos cegos rumo à alteridade que desejava conhecer e da qual queria fazer parte. A fotografia foi o passaporte da reinvenção artística de si mesma com a aproximação aos “outros” de sua vida burguesa, tendo como desafio o nomadismo fotográfico no qual se empenhou, como mulher viajante e cidadã do mundo, ávida por aventuras.

Irma e Jäcki, Mau e Fichte, o escritor e a fotógrafa, são três camadas que se complementam na experiência de montagem artística que o romance *Explosão* instaura. Três configurações que reativam certa visão documental de uma época e, também, possibilidades autoficcionais: a vida de Mau e Fichte se entrelaça com a de Irma e Jäcki e com as das pessoas reais ou inventadas que conheceram naquele Brasil da ditadura. Ao remeter à história dos apátridas, dos fracassados e dos “inteiramente outros” de um regime desigual, a escrita e as imagens fotográficas que gravitam em torno de *Explosão* ativam novos modelos identitários e históricos, aspecto que aproxima o romance dos embates revisionistas da atual teoria *queer* das bordas (PELÚCIO, 2020).

Em perspectiva semelhante, segundo Serge Doubrovsky, a escrita autoficcional pode ser uma “estratégia de se tornar superior às humilhações, de resistir e existir através da obra literária” (apud DUARTE, 2010, p. 34). Neste sentido, o livro de Fichte apresenta uma escrita de reação aos sofrimentos e humilhações impostos e autoimpostos. Uma vontade de suplantar os gêneros da escrita acadêmica ou literária através de tendências impuras: nem romance, nem etnologia, mas antes os dois e ainda mais: um verdadeiro experimento artístico, cuja estética moral da errância instaura uma forma de resistência ao tempo, como uma vida, naturalmente pendular, cheia de riscos e impulsos desejantes selvagens. Através do texto escrito e das fotografias de Mau, *Explosão* é o literal *roman fleuve* de ideias submersas em águas incertas, que nunca

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

são as mesmas, pois oscilam entre a autoficção e o documental numa desordem de temporalidades e fluxos de pensamento que nos levam a pensar.

Referências:

ALCÂNTARA, Plácido. "A etnopoiesia de Hubert Fichte". In: *Cadernos de Campo*, USP, n. 1, 1991.

BADER, Wolfgang. "Dos espaços da marginalidade alemã ao universo das culturas afroamericanas", in: FICHTE, Hubert. *Etnopoiesia*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOLLE, Willi. "Etnopoiesia. Observações sobre a obra de Hubert Fichte". In: *Pandaemonium Germanicum*, n. 31, p. 15-44, jan-jun, 1999.

CAMPANY, David. "Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la "fotografía tardía". In: GREEN, David (Ed.). *¿Que ha sido de la fotografía?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, I. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.

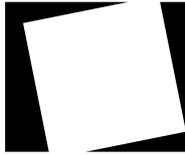
_____. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2018.

DIEDERICHSEN, Diedrich. "Sexualidade, tortura, bi-continentalidade, resistência, teoria e heurística política na obra *Geschichte der Empfindlichkeit* (História da Sensibilidade) de Hubert Fichte", palestra proferida em Lisboa no dia 26 de outubro de 2017, disponível em: [Hubert Fichte: Love and Ethnology \(projectfichte.org\)](https://projectfichte.org). Consulta realizada em 05/08/2023.

FICHTE, Hubert. "Uma úlcera cobre o país - Medo e miséria da República brasileira (Parte I)", Traduzido do alemão por Evelyn Schüler, do texto original: "Hubert Fichte, Ein Geschwür bedeckt das Land. Furcht und Elend der brasilianischen Republik". *Der Spiegel*, Nr. 5, 24.01.1972. In: [Hubert Fichte: Love and Ethnology \(projectfichte.org\)](https://projectfichte.org). Consulta realizada em 09/08/2023.

_____. *Ensaio sobre a puberdade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

_____. *Etnopoesia*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Hotel Garni – a história da sensibilidade*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Explosão – romance de etnologia*. São Paulo: Hedra, 2017a.

_____. *Um amor feliz*. Lisboa: Edições Cotovia, 2017b.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FRIZOT, Michel. *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Larousse, 2001.

GOMES, Flávio dos Santos; LAUREANO, Jaime & SCHWARCZ, Lília Moritz (Orgs.). *Enciclopédia negra*. São Paulo, Companhia das Letras, 2021.

LUGON, Olivier. *Le style documentaire – D’August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris: Éditions Macula, 2017.

MEDEIROS, José. *Candomblé*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, s/d.

NAVES, Rodrigo “Debret, o neoclassicismo e a escravidão”, in: NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996.

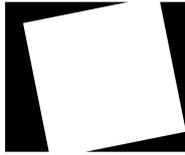
PAIVA, Alessandra Simões. *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru, São Paulo: Editora Mireveja, 2022.

PELÚCIO, Larissa. “Histórias do cu do mundo: o que há de queer nas bordas?”, in: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

ALEXANDRE SANTOS

Professor de história da arte no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, Porto Alegre, Brasil. Em 2016 realizou, a convite do Goethe Institut de Porto Alegre, a curadoria da mostra “A casa de Leonore Mau”, apresentada no referido instituto, em Porto Alegre, e no Centro Cultural Banco do Brasil, através do Goethe Zentrum, em Brasília. Como pesquisador, investiga a presença e os deslocamentos da fotografia na arte moderna e contemporânea. Além de diferentes artigos e capítulos de livro publicados sobre seus temas de pesquisa, é autor do livro *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro* (2018). Entre 2017 e 2018 realizou pós-doutorado na Università di Bologna. Coordena o Grupo de Pesquisa do CNPq “Deslocamentos da Fotografia na Arte”.

Como citar: Santos, A. (2023). Leonore Mau e Hubert Fichte no Brasil: alguns cruzamentos entre fotografia e texto no livro *Explosão*. PORTO ARTE: *Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001136187>
