



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

JUCIARA MARIA NOGUEIRA BARBOSA

**A BAHIA DE *JUBIABÁ*
EM FOTOGRAFIAS DE PIERRE VERGER**

Salvador
2005

JUCIARA MARIA NOGUEIRA BARBOSA

**A BAHIA DE *JUBIABÁ*
EM FOTOGRAFIAS DE PIERRE VERGER**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Área de concentração: Linguagens visuais – Tradição e contemporaneidade.

Orientador: Prof. Dr. Eugênio Lins

Salvador
2005

A Péricles Diniz.
Arthur Nogueira Diniz.
Igor Nogueira Diniz.
Pedro Victor Nogueira Diniz.
Companheiros de jornada.

Agradecimentos

A conclusão desse trabalho passou pelo apoio, amizade, confiança, incentivo e colaboração de muitas pessoas. Aqui, um agradecimento especial à minha irmã Juciene Maria Nogueira Barbosa, aos amigos Eloina Neri e Edilson Moura – parceiros de sonhos – pelo otimismo incondicional.

Ao meu orientador, Professor Eugênio Lins, pela confiança depositada, pela liberdade e pelo apoio, sempre que necessário, para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao coordenador do Mestrado, professor Luiz Freire, pelo empenho em favor do curso e pela indicação do título dessa dissertação.

Aos professores do mestrado Antonio Saja, Cid Ávila, Maria Celeste, Maria Helena Flexor, Roaleno Ribeiro e Sônia Rangel e aos professores da graduação Alejandra Muñoz e Ailton Sampaio pelas contribuições, ao longo do curso. A Taciana, secretária do mestrado, pela atenção e boa vontade.

A todos os colegas e, em especial, a Simone Trindade, Walter Mariano e Robson Barbosa, pelos momentos de alegria, pelos trabalhos em equipe, pelo companheirismo.

A Marepe, pela atenção dispensada no período da produção de artigo sobre sua obra.

A Arlete Soares, Edson Porto e Negrizu, que gentilmente se dispuseram a conceder entrevistas. A Anízio de Carvalho, por esclarecer dúvidas sobre a *Rolleiflex*, a Aristides Alves, que emprestou textos sobre a fotografia na Bahia.

A Fundação Pierre Verger, em especial a Angela Lühning, a Negrizu, Dione, a Eliane e a Luiza (bibliotecária) todos sempre prestativos e gentis. A Fundação cumpre importante papel na cena cultural baiana, ao preservar, divulgar e atender a tantos interessados na vasta e bela obra deixada por Verger.

Aos colaboradores da biblioteca da Escola de Belas Artes (em especial a Leda e Jerônimo), da Biblioteca Central da UFBA., CEAO, do Museu Carlos Costa Pinto, da Fundação Cultural, Biblioteca do Jornal *A Tarde* e Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

No exame de qualificação, a leitura criteriosa do professor Renato da Silveira e as observações da professora Angela Lühning foram preciosas. Agradeço a atenção e as sugestões, que busquei, na medida em que o tempo permitiu, incorporar a essa versão final.

A CAPES, pelo apoio financeiro nesse último ano.

Aos meus pais, Hélio de Souza Barbosa e Mariêta Alves Nogueira, a gratidão por toda a vida.

*Uma das razões que me trouxe à Bahia foi um livro.
Tinha lido Jubiabá, de Jorge Amado,
antes da guerra, e resolvi vir aqui.*

Pierre Verger

Resumo

Esse trabalho visou estabelecer relações entre as fotografias que compõem o livro *Retratos da Bahia*, feitas entre 1946 e 1951 por Pierre Verger e o romance *Jubiabá*, publicado em 1935, por Jorge Amado, partindo do princípio de que ambos tratam da cidade de Salvador e têm o homem do povo e sua existência como temática principal. Fruto de uma pesquisa comparativa e interdisciplinar, buscou destacar padrões capazes de identificar, nas fotografias de Verger, elementos intrinsecamente relacionados a valores e práticas presentes em *Jubiabá*, considerando a importância do movimento modernista e o papel da indústria cultural, destacando as práticas adotadas nas revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, especificamente na década de 1940. Nesse processo, a pesquisa apontou elos entre as fotos apresentadas em *Retratos da Bahia* e as publicadas nas revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, entre 1946 e 1951, evidenciando a importância do trabalho fotojornalístico de Verger para a divulgação, em nível nacional, de todo um referencial iconográfico próprio da capital baiana que, sob muitos aspectos, aproxima-se dos referenciais presentes em *Jubiabá*. Tendo como base signos figurativos e verbais, a análise iconográfica e iconológica realizada priorizou fotografias selecionadas a partir da comparação de padrões presentes nas duas obras, destacando a contribuição de Verger para a afirmação de toda uma identidade visual própria da cidade da Bahia.

Résumé

Ce travail a pour objectif d'établir des liens entre les photographies qui constituent le livre *Retratos da Bahia* (Portraits de Bahia) prises entre 1946 et 1951 par Pierre Verger et le roman *Jubiabá*, publié en 1935 par Jorge Amado, en partant du principe que tous les deux traitent du sujet de la ville de Salvador et ont comme thème principal l'homme du peuple et son existence. Fruit d'une recherche comparative et interdisciplinaire, j'ai cherché à détacher des normes capables d'identifier dans les photos de Verger des éléments intrinsèquement liés aux valeurs et aux pratiques présentes dans *Jubiabá*, en considérant l'importance du mouvement moderniste et le rôle de l'industrie culturelle, vu les pratiques adoptées dans les revues *O cruzeiro* (*La croisière*) et *A Cigarra* (*La cigale*), plus spécifiquement durant la décennie de 1940. Selon ce procédé, la recherche a souligné des liens entre les photos présentées dans *Portraits de Bahia* et celles publiées dans les revues *O cruzeiro* et *A Cigarra*, entre 1946 et 1951, mettant en évidence l'importance du travail photojournalistique de Verger lors de la diffusion à un niveau national de tout un système de référence iconographique propre à la capitale bahianaise qui, sous de nombreux aspects, se rapprochent des références présentes dans *Jubiabá*. Ayant comme base des signes figuratifs et verbaux, l'analyse iconographique et iconologique réalisée a valorisé des photographies sélectionnées à partir de la comparaison des normes présentes dans les deux oeuvres, soulignant la contribution de Verger à l'affirmation de toute une identité visuelle propre à la ville de Bahia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
PANORAMA BIBLIOGRÁFICO	16
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	19
I CAPÍTULO	25
1.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DO SURGIMENTO DA FOTOGRAFIA E DO FOTOJORNALISMO	26
1.2 A MODERNA LINHA FOTOJORNALÍSTICA ADOTADA PELA REVISTA <i>O CRUZEIRO</i>	38
1.3 A FOTOGRAFIA NA BAHIA E A CHEGADA DE PIERRE VERGER	49
1.4 SALVADOR NAS PÁGINAS DE <i>O CRUZEIRO</i> E <i>A CIGARRA</i>	59
1.5 O TRABALHO FOTOJORNALÍSTICO DE VERGER REFLETIDO EM <i>RETRATOS DA BAHIA</i>	64
II CAPÍTULO	73
2.1 ASPECTOS DO MOVIMENTO MODERNISTA NO BRASIL	74
2.2 A BAHIA DE <i>JUBIABÁ</i>	78
2.3 PELA MÃO DO NEGRO BALDUÍNO	89
2.3.1 A cidade e sua gente	91
2.3.2 Porto dos Saveiros	93
2.3.3 Gente da estiva	94
2.3.4 Feira de Água de Meninos	95
2.3.5 Literatura de cordel	95
2.3.6 Culinária	96
2.3.7 Capoeira	97
2.3.8 Samba	97
2.3.9 Festas (Rio Vermelho, carnaval, Iemanjá, Lavagem do Bonfim)	98
2.3.10 Candomblé	100
III CAPÍTULO	105
3.1 ANÁLISE ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA	106
3.1.1 A cidade	107
3.1.2 Gente da estiva	111
3.1.3 Cordel	116
3.1.4 Acarajé	120
3.1.5 A capoeira	126
3.1.6 A música	131
3.1.7 Festa do Bonfim	136
3.1.8 Xangô	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS	153
ANEXOS	160

INTRODUÇÃO

Como em nenhum outro período, no século XX produziu-se uma vasta quantidade de imagens, só possível com o apoio de uma grande variedade de instrumentos e técnicas. Um dos importantes aspectos dessa produção é servir como fonte de pesquisas, para que se possa compreender de maneira mais abrangente e crítica um pouco da história. Dentro desse contexto, a fotografia tem inquestionável importância.

A fotografia surgiu no século XIX, em um período em que o avanço tecnológico, especificamente na Europa, contribuiu decisivamente para intensificar o desenvolvimento industrial. Diversos pesquisadores contribuíram para inventar a fotografia, podendo-se destacar entre eles o francês Nicéphore Niépce (1765-1833), que em 1826, após cerca de oito horas de exposição, realizou a primeira fotografia durável. Outro francês contemporâneo de Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), inventou em 1835 um processo de fixação da imagem conhecido como daguerreotipia, criado a partir da revelação de chapas revestidas com prata, sensibilizadas com iodeto de prata e submetidas à ação dos vapores de mercúrio¹.

Entre outras², essas primeiras experiências possibilitaram o desenvolvimento da técnica fotográfica, cabendo ainda registrar as experiências pioneiras e as aplicações práticas realizadas no Brasil em 1833 por Hercules Florence, em sua invenção isolada da fotografia, conforme comprovou Boris Kossoy³. Tecnicamente, a fotografia é o processo que permite fixar uma imagem sobre uma superfície fotossensível por exposição à luz durante determinado tempo e só possível pela união dos princípios da câmara escura e a característica fotossensível dos sais de prata.

¹ No I Capítulo são abordados mais detalhadamente os aspectos históricos do surgimento da fotografia, bem como do fotojornalismo.

² Pedro Vasquez (1986, p. 10) cita que o francês Hippolyte Bayard realizou a primeira exposição de fotografias de que se tem notícia, exibindo cópias sobre papel em 24 de junho de 1839, portanto dois meses antes do anúncio oficial da descoberta de Daguerre. Em 1840, o inglês Henry Fox Talbot patenteou o processo que possibilitava a multiplicação do número de cópias de uma mesma imagem.

³ KOSSOY, Boris. *Hércules Florence, 1833: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Faculdade de Comunicação Social Anhembi, 1977.

A fotografia inaugurou a era da mecanicidade técnica da representação: “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 1996, p. 167). Até então a produção de imagens era rara, só feita por pintores e desenhistas. Esse processo teve importância determinante, pois, entre outros desdobramentos, cabe destacar que a possibilidade de fixar um fragmento do tempo e de registro do “real”, provocou as mais diversas reações nas artes plásticas – principalmente na pintura – e forneceu subsídios técnicos para o desenvolvimento da imagem em movimento, ou seja, do cinema, além de propiciar um grande impacto no jornalismo com o surgimento e desenvolvimento do fotojornalismo.

Em 1880 foi publicada a primeira fotografia pela imprensa, na capa do jornal *Daily Herald*, de Nova Iorque, mas apenas no início do século XX o uso de fotografias nos jornais e revistas tornou-se comum. Para Gisèle Freund (1974, p. 105) se a história da fotografia se inicia na França, a história do fotojornalismo, em revanche, teve como ponto de partida a Alemanha, pois é aí que surgem os primeiros grandes repórteres fotográficos dignos desse nome, que fizeram do fotojornalismo uma profissão prestigiada.

A partir de 1915, com o aperfeiçoamento dos processos de impressão, os jornais diários começaram a utilizar a fotografia com mais frequência para ilustrar as reportagens, mas é com o surgimento da revista francesa *Vu*, em 1928, nitidamente inspirada no fotojornalismo alemão, que a fotografia passa a ter uma outra importância, por apresentar reportagens bastante ilustradas. Produto consumado da revolução industrial, a fotografia passou a ter inquestionável importância ao conferir uma aura impactante, realista e informativa junto a veículos de comunicação de massa, servindo plenamente ao que Theodor Adorno denominou de indústria cultural.

Entre as duas guerras mundiais surgiram fotojornalistas que construíram carreiras cobrindo guerras e viajando sempre, em busca de novas, inusitadas e impactantes imagens. Foi ao tomar conhecimento e intimidade com a fotografia em 1932, que o francês Pierre Verger, então completando 30 anos, passou a se dedicar à fotografia e foi como fotógrafo que viajou por diferentes regiões do mundo, construindo uma carreira respeitável e destacando-se como profissional, a despeito das dificuldades que enfrentou e dos poucos recursos materiais de que dispunha.

Quando chegou à Bahia em agosto de 1946 a serviço da revista *O Cruzeiro*, Pierre Verger trazia lembranças do universo abordado na obra *Jubiabá*, um romance escrito por Jorge Amado, que teve, já no início de sua carreira, muitas de suas obras traduzidas em outros

idiomas. O primeiro romance de Jorge Amado, *O país do carnaval*, foi publicado em 1931 no Rio de Janeiro, pela editora *Schmidt*. Em 1933 o escritor publicou *Cacau*, pela *Ariel Editora*, também no Rio de Janeiro. Pela mesma editora publicou *Suor*, em 1934. Em 1935 *Cacau* e *Suor* foram lançados em Moscou e *Cacau* foi publicado na Argentina. Nesse ano o escritor ainda lançou *Jubiabá* pela *José Olympio Editora*. Esse romance foi ambientado em Salvador e narra a estória do negro Balduíno, entrelaçando diversos aspectos da cultura local. Em 1938, *Suor* foi publicado em inglês pela *New America* e *Jubiabá* em francês, pela editora *Gallimard*. Foi através da edição francesa que Pierre Verger entrou em contato com *Jubiabá*: “Foi em parte por haver lido, muito tempo antes da guerra, uma tradução em francês de *Jubiabá* de Jorge Amado, que eu vim à Bahia” (VERGER, 2002a, p. 41).

A fotografia tem fundamental importância no conjunto da obra de Verger, que até 1946 lhe dedicava exclusividade, mas após chegar à Bahia, mudou gradualmente toda a sua maneira de viver e ver o mundo, se interessando de forma decisiva pela história e cultura dos descendentes de africanos que habitavam Salvador. Apesar de muitos nomes terem se destacado no fotojornalismo baiano e no meio fotográfico, “é Pierre Verger que vem notabilizar-se com uma extraordinária contribuição antropológica e artística ao estudar e fotografar o negro na Bahia” (PARAÍSO, 1993, s.n.).

Em princípio atuando como fotógrafo, Verger foi aos poucos se interessando e se envolvendo com a cultura negra baiana, passando a freqüentar os candomblés e a simpatizar com a importância que essa religião exercia na vida dos negros de Salvador:

[...] Constatei que, em vez de sentirem humilhação em serem descendentes de escravos trazidos a força para o Novo Mundo, tinham ao contrário orgulho de suas origens. Este sentimento vinha em parte do respeito e do prestígio que gozava o candomblé na Bahia, e da fé que tinham na força protetora de seus orixás [...] (VERGER, 1982, p. 240).

O interesse do fotógrafo pelo candomblé cresceu e abriu-lhe muitas portas. Verger foi iniciado nos rituais do candomblé em 1948, tornando-se ogã⁴ do terreiro Casa Branca, onde recebeu o título de *Essa Elemaxô* e, logo em seguida, foi iniciado no terreiro Opô Afonjá, onde fez seu primeiro *bori*⁵ e recebeu da Ialorixá Senhora (1890-1967) um colar de contas brancas e vermelhas (referente ao orixá Xangô que, segundo os rituais, passou a ser o dono de sua cabeça). Esse colar de Xangô foi usado para facilitar o acesso a informações que

⁴ Ogã “Protetor civil do candomblé, escolhido pelos orixás e confirmado por meio de festa pública, com a função de prestigiar e fornecer dinheiro para as festas sagradas” (CORDEIRO, 1991, p. 142).

⁵ Bori: “Cerimônia em que se sacrificam animais para o dono da cabeça da pessoa (dar de comer à cabeça). Penitência” (CORDEIRO, 1991, p. 135).

buscou na África, onde pesquisou os aspectos culturais decorrentes da diáspora negra no Novo Mundo, estudando as influências econômicas e culturais do tráfico de escravos, a etnia iorubá e sua influência na cultura baiana⁶. Em março de 1953, no Daomé (atual Benin), em uma de suas muitas viagens dedicadas à pesquisa, estava estudando o Ifá (espécie de jogo pelo qual o sacerdote lê o futuro) quando foi mais uma vez iniciado, recebendo o nome de Fatumbi (“Ifá me fez renascer”) – nome que acrescentou ao seu de batismo – passando a chamar-se Pierre Fatumbi Verger. Em dezembro desse mesmo ano, já na Bahia, recebeu, no Ilê Axé Opô Afonjá, o título de *Oju Obá* (aquele que vê além das aparências, ou, literalmente: “o olho do rei”), vindo a ocupar nesse terreiro o cargo de Obá de Xangô⁷.

Embora tenha passado a se empenhar cada vez mais nas pesquisas, entre as décadas de 1940 e 1950 Verger desenvolveu um vasto trabalho fotográfico no Brasil. Como fotógrafo, atuou em dupla com diversos repórteres e nomes expressivos da intelectualidade baiana e brasileira, produzindo material para as revistas *O Cruzeiro*, *A Cigarra* e *O Cruzeiro Internacional*, todas editadas pelos *Diários Associados*⁸, sendo que o total de reportagens publicadas delimita-se entre os anos de 1946 e 1958. Dessa produção, conforme dados apresentados por Cida Nóbrega e Regina Echeverria (2002, p. 458-461) pode-se observar que as matérias ambientadas especificamente em Salvador publicadas em *O Cruzeiro* entre 1946 e 1951 totalizam 23 e, além dessas, duas outras foram publicadas em *A Cigarra*, em 1949.

Das fotografias produzidas por Verger entre 1946 e 1951, foram selecionadas 251 fotos em preto e branco para *Retratos da Bahia*⁹, lançado em 1980 pela *Editora Corrupio*. As fotografias que compõem o livro *Retratos da Bahia* são registros do universo popular da cidade de Salvador, abrangendo sua arquitetura, sua gente, seus hábitos, costumes e crenças.

⁶ Verger começou a viajar para a África com o objetivo de realizar suas pesquisas a partir de novembro de 1948, recebendo uma bolsa do Institut Français d’ Afrique Noire – IFAN para poder realizar seus estudos.

⁷ Segundo Jorge Amado (1996, p. 190) Xangô “governava aconselhado por doze ministros, os doze obás, seis da direita, com voz e voto, seis da esquerda, com voz apenas. No candomblé do Axé Opô Afonjá é conservada a tradição dos obás de Xangô”.

⁸ Segundo Cida Nóbrega e Regina Echeverria (2002, p. 159), algumas informações contabilizam cerca de 80 reportagens, mas nos arquivos da extinta revista foram encontradas 60 matérias publicadas em *A cigarra*, *O Cruzeiro* e *O Cruzeiro edición Internacional*. No total, foram publicadas 807 fotos de Pierre Verger, das quais apenas 19 são coloridas. Ainda segundo as autoras, as matérias publicadas são assinadas por 32 autores diferentes “sendo o mais assíduo deles Odorico Tavares (27), mas também, Gilberto Freyre (5), sobre os ‘brasileiros’ na África, e Vera Pacheco Jordão (4), sobre o Peru”.

⁹ Embora nas três edições de *Retratos da Bahia* seja citado que as fotografias selecionadas para fazer parte da publicação correspondem ao período que vai de 1946 a 1952, as pesquisas bibliográficas realizadas indicaram que em 1952 Pierre Verger não esteve na Bahia, tendo partido de Salvador ainda em 9 de dezembro de 1951 para Dakar e, após diversas viagens, só retornou em julho de 1953. Sobre esse período específico, consultar: NÓBREGA, Cida e ECHEVERRIA, Regina. *Verger: um Retrato em preto e branco*. Salvador: Corrupio, 2002, p. 194-204 e na cronologia da vida do fotógrafo, na mesma obra, p. 418-419. Ver também: LÜHNING, Angela (Org.). *Pierre Verger repórter fotográfico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 48.

A busca da reprodução da cultura brasileira tendo o povo simples e sua história como tema passou a se propagar no Brasil a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. O Modernismo influenciou a exploração do caráter nacional e de culturas regionais demarcadas, bem como o interesse pelas questões sociais. Na literatura, o romance regional assumiu particular dimensão no Nordeste, onde os escritores passaram a descrever as experiências do povo mais humilde diante das dificuldades da vida, da opressão, da miséria, das limitações econômicas e das barreiras culturais. Dentro desse contexto destacou-se o escritor baiano Jorge Amado, cujos romances tiveram uma ampla repercussão internacional, a despeito do caráter regionalista.

Considerando que o trabalho fotográfico desenvolvido por Pierre Verger em *Retratos da Bahia* foca o homem comum de Salvador e suas manifestações culturais, e observando que o livro *Jubiabá*, de Jorge Amado, faz parte da literatura desenvolvida no Brasil, especialmente na primeira metade do século XX, que tem o homem do povo e sua existência como temática principal, a pesquisa *A Bahia de Jubiabá em fotografias de Pierre Verger* originou-se do seguinte problema: Que tipo de relação é possível estabelecer, a partir da comparação das fotografias que compõem o livro *Retratos da Bahia* e o romance *Jubiabá*? Procurando responder a esse questionamento, a pesquisa teve como delimitação temporal o período de 1922(enfocando o Movimento Modernista no Brasil) a 1951 (período que delimita a produção fotográfica que originou *Retratos da Bahia*), embora, notadamente na fundamentação teórica e na análise das imagens selecionadas tenha sido necessário recorrer a referências históricas de outros períodos.

O problema apresentado surgiu a partir de uma reflexão da autora, que após folhear o livro *Retratos da Bahia* passou a se questionar em que contexto Verger – que diversas vezes afirmou ter vindo à Bahia por haver lido *Jubiabá* – produziu aquelas fotografias. A reflexão veio acompanhada da lembrança de trechos de *Jubiabá* e da semelhança entre o universo abordado por Jorge Amado e o apresentado nas fotografias. Surgiu então o questionamento: existiria alguma relação entre ambos? Afinal, como, por que e para que Verger fez aquelas fotografias? Observando outras vezes o livro ocorreu que após mais de cinquenta anos, muitas das imagens ali registradas continuam a servir de referencial visual da Bahia: como um francês em sua primeira viagem a Salvador conseguiu optar justamente por essas imagens, que em parte já faziam parte da identidade cultural do povo baiano? Em 1946 Verger chegou à Salvador como fotógrafo da revista *O Cruzeiro*... A experiência da autora na área do fotojornalismo¹⁰ indicava que a produção do repórter

¹⁰ A autora é fotógrafa e atua como fotojornalista (DRT 1400) desde 1989.

fotográfico é produto do trabalho, ao mesmo tempo, individual e coletivo, embora o mérito da autoria da imagem tal como se apresenta seja único e intransferível. Então surgiu ainda outro questionamento: como se deu esse olhar de Verger sobre Salvador? Haveria fotografias que foram igualmente publicadas na revista e apresentadas em *Retratos da Bahia*?

Ainda que sem abrir mão da valorização do olhar pessoal de Verger sobre Salvador, todos esses questionamentos foram delineando a necessidade de uma pesquisa interdisciplinar para possibilitar uma visão abrangente sobre o problema que se apresentou, observando que:

Não se pode mais considerar o trabalho do artista como uma atividade independente, misteriosamente inspirada do alto, sem relação e sem possibilidade de relacionar-se com outras atividades humanas. Pelo contrário, reconhecemos como elevada a observação que leva à criação da grande arte como produto da atividade visual mais humilde e mais comum, baseada na vida diária. Assim como a procura prosaica de informação é "artística" porque envolve o ato de dar e de encontrar forma e significado, também a concepção do artista é um instrumento de vida, uma maneira refinada de entender quem somos e onde estamos (ARNHEM, 1995, s.n.).

Assim, o trabalho de pesquisa foi norteado tendo como objetivo geral: estabelecer relação entre as fotografias, feitas no período de 1946 e 1951 por Pierre Verger, que compõem o livro *Retratos da Bahia* e o romance *Jubiabá*, publicado em 1935 por Jorge Amado, trafegando pela interdisciplinaridade, em busca de padrões de imagem capazes de identificar, nas fotografias de Verger, elementos intrinsecamente relacionados a valores e práticas culturais presentes em *Jubiabá*.

A dissertação ainda traz como objetivos específicos: abordar aspectos históricos do surgimento da fotografia e do fotojornalismo, observando sua evolução; contextualizar a moderna linha fotojornalística adotada no Brasil a partir da década de 1940, pioneiramente através da revista *O Cruzeiro*; destacar alguns dados biográficos de Pierre Verger, visando apresentar aspectos relevantes para uma melhor compreensão do seu trabalho, dentro do contexto pesquisado; abordar a linha das matérias publicadas sobre Salvador, nas revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra* no período em que Verger produziu as fotos que comporiam *Retratos da Bahia*; selecionar, por temas, as fotografias publicadas no livro *Retratos da Bahia*; comentar aspectos do movimento modernista no Brasil, ressaltando alguns de seus principais artistas que destacaram, em suas obras, o povo e a cultura popular nacional; comentar a importância da segunda geração modernista ao enfatizar o caráter regionalista na literatura e nas artes, com ênfase na trajetória de Jorge Amado e no estilo adotado no romance *Jubiabá*; destacar os aspectos históricos que permitiram às duas obras, realizadas em tempos distintos,

apresentarem diversos pontos em comum; evidenciar, através da leitura direcionada do referido romance, textos que compartilhem de temáticas e abordagens presentes em *Retratos da Bahia*; analisar as fotografias selecionadas a partir da comparação de padrões presentes nas duas obras, tendo como base signos figurativos e verbais que venham a se sobrepor.

Esses objetivos baseiam-se em três hipóteses. A primeira é a de que o mesmo referencial iconográfico encontrado nas matérias publicadas em *O Cruzeiro* e *A Cigarra* sobre Salvador entre 1946 e 1951, com fotografias de Verger, também se apresenta em *Retratos da Bahia*. A segunda é a de que, através da comparação entre as obras *Jubiabá* e *Retratos da Bahia*, é possível estabelecer uma relação entre ambas, tendo como base signos figurativos e verbais que venham a se sobrepor. A terceira hipótese é a de que, através da análise iconográfica e iconológica de imagens selecionadas, é possível evidenciar aspectos da importante contribuição de Verger para a afirmação de toda uma identidade visual própria de Salvador.

Por ser fruto de uma pesquisa interdisciplinar que abrange vários aspectos históricos, literários, iconográficos e iconológicos, foram empregados os seguintes métodos para a construção da dissertação: a história social e a análise iconográfica e iconológica. A história social mostrou-se eficiente como método que privilegia a síntese, acolhendo os resultados dos estudos, pesquisas e levantamentos realizados nos vários domínios, reunindo-os em uma visão global e priorizando as vinculações mais significativas.

Já com base na análise iconográfica e iconológica – sistematizada e difundida por Erwin Panofsky – estão descritas e classificadas as imagens selecionadas, sempre considerando que são três os níveis de uma obra de arte: o primeiro, denominado descrição pré-iconográfica, que diz respeito ao tema primário ou natural; o segundo, que trata da análise iconográfica, aborda o tema secundário ou convencional e trata da identificação do assunto e o terceiro – que é o nível mais profundo da análise – é denominado interpretação iconológica, sendo que considera a utilização de dados dispersos visando uma conclusão histórica. Ao referir-se a essas três categorias, Panofsky alerta que “no trabalho real, os métodos de abordagem que aqui aparecem como três operações de pesquisa irrelacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível” (PANOFSKY, 1991, p. 64). Ainda foi utilizado o procedimento metodológico comparativo pois, embora seja relevante a necessidade de considerar as características específicas da linguagem fotográfica e literária, foi pela comparação que puderam ser percebidos os traços peculiares e essenciais comuns às duas obras.

PANORAMA BIBLIOGRÁFICO

Pierre Verger foi apresentado a Jorge Amado no Rio de Janeiro, em sua segunda viagem ao Brasil (1940-1941), em casa de amigos (VERGER apud NÓBREGA e ECHEVERRIA, 2002, p. 135), mas a amizade entre eles só floresceu após o período pesquisado (1946-1951). Quando Verger chegou a Salvador, em 1946, Jorge Amado morava no Rio de Janeiro, onde atuava como deputado federal pelo Partido Comunista Brasileiro. Em 1948 seu mandato foi cassado e ele partiu em exílio voluntário para a Europa, de onde só retornou em 1952, fixando residência no Rio de Janeiro. Nesse período, obviamente, Jorge Amado deve ter tomado conhecimento do trabalho fotográfico realizado por Verger para a revista *O Cruzeiro*, onde vez por outra o escritor tinha algum texto publicado.

Entre 1946 e 1951, enquanto Jorge Amado dedicava-se ativamente à política e seguia escrevendo seus romances, para Verger, as relações culturais entre a África e a Bahia (especialmente desde sua viagem à África, em novembro de 1948) passaram a ser o foco dos estudos desenvolvidos a partir das pesquisas em torno da diáspora negra no Novo Mundo e seus desdobramentos, sendo que ele “estava realmente empenhado em desvendar mistérios e restabelecer o intercâmbio entre os que vieram ao Brasil para viver no cativeiro, os que escolheram ficar e os que voltaram à África como gente livre” (NÓBREGA e ECHEVERRIA, 2002, p. 215).

A proximidade temática entre as fotografias de Verger publicadas em *Retratos da Bahia* e o livro *Jubiabá* deu-se por conjunturas diversas que serão abordadas ao longo da dissertação, mas o interesse em comum pela cultura baiana aproximou Verger e Jorge Amado por toda a vida. Apesar de firmar-se fora do período pesquisado, a relação de amizade entre o fotógrafo e o romancista será aqui brevemente comentada por ressaltar, inclusive, os caminhos que levaram à publicação do livro *Retratos da Bahia*.

Embora tenham seguido caminhos diferentes, o escritor e o fotógrafo entrelaçaram suas histórias pessoais em vários momentos. No texto que escreveu para apresentação da primeira edição do livro *Retratos da Bahia*, lançado em 1980, Jorge Amado declarou que, se alguma razão de vaidade encontrava em seus livros, é pelo fato de seus romances terem influenciado a vinda de diversas pessoas à Bahia, entre as quais destacava Carybé e Pierre Verger. Na mesma publicação Verger citou sua convivência com Jorge Amado, que chegou a freqüentar sua moradia no Caminho Novo do Taboão¹¹ (na década de 1950), relatando que o

¹¹ Endereço de Verger em Salvador a partir de 1951. Só em 1960 adquiriu a casa na 2ª Travessa da Vila América, no Alto do Corrupio, que foi sua residência pelo resto da vida.

escritor criou ambientes para alguns dos seus personagens inspirados em sua modesta habitação: “Foi este local que serviu de modelo a Jorge Amado para a sua descrição do *"sórdido pardieiro"* no qual se deu uma das mortes de Quincas Berro D’Água. O santeiro, personagem da novela, vivia embaixo, numa lojinha do térreo.” (VERGER, 2002a, p.26)¹².

O candomblé também serviu para aproximar Verger e Jorge Amado. Em dezembro de 1953, o fotógrafo tornou-se Obá¹³ do terreiro Opô Afonjá, dirigido por Mãe Senhora. Jorge Amado também recebeu o título de Obá (Obá Orolu) do mesmo terreiro, já em 1959.

Os laços entre os dois se fortaleceram de diversas maneiras, propiciando importantes desdobramentos para a história pessoal de cada um e para a cultura baiana. Em 1968 Jorge Amado homenageou Verger com a publicação do livro *Bahia, boa terra Bahia*. Já em 1969, na França, o escritor apresentou o fotógrafo a Arlete Soares, uma das fundadoras da *Editores Corrupto*, que viria a dar uma nova projeção à obra de Verger a partir da década de 1980, com o lançamento de *Retratos da Bahia*.

Em uma das muitas reedições do livro *Bahia de Todos os Santos guia de ruas e mistérios* Jorge Amado destacou Verger como “sábio de Paris, feiticeiro da África, baiano dos melhores” (1996, p.26) ao comentar sobre artistas, intelectuais e pessoas de destaque de outros estados ou países que escolheram a Bahia como lugar para viver¹⁴. Certamente, o interesse pela Bahia os unia, mas ao longo da vida cada qual seguiu seu caminho distinto: Jorge Amado tornou-se conhecido mundialmente como romancista e Pierre Verger como fotógrafo, pesquisador, etnólogo¹⁵. Vale observar que a pesquisa comparativa teve importância na produção de Verger, que chegou a apresentar séries de fotografias

¹² Cabe observar que em 1959 Jorge Amado lançou (na revista *Senhor* – Rio de Janeiro) a novela *A morte e a morte de Quincas Berro D’Água*, publicada em 1961 em seu livro *Os velhos marinheiros*.

¹³ Obá é um termo usado para designar os ministros de Xangô. O assunto será abordado mais detalhadamente na página

¹⁴ O guia trata sobre Salvador, abrangendo a vida social, aspectos culturais, destacando personalidades importantes, amigos do escritor, locais atrativos para quem visita a capital baiana, etc. A primeira edição foi publicada em 1945. Ao longo das décadas e das dezenas de reedições, Jorge Amado foi atualizando alguns textos e acrescentando outros, a exemplo do texto em que cita Pierre Verger.

¹⁵ *Notícias da Bahia – 1850, Os libertos: sete caminhos na liberdade de escravos da Bahia no século XIX e Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX*, tratam sobre a escravidão. Verger também escreveu sobre o culto dos orixás, sendo esse o tema de *Dieux d’Afrique: culte des orishas et voduns à l’ancienne Cote des Esclaves, en Afrique, et à Bahia, la Baie de tous les Saints au Brésil*, lançado em 1954 e que, em sua 6ª edição, foi publicado no Brasil com o título *Orixás: os deuses iorubás na África e no Novo Mundo*, onde o autor descreveu rituais africanos e apresentou fotos de rituais semelhantes, realizados na África e na América. Sobre os orixás também publicou *Oxóssi, o caçador*, *Lendas dos orixás* e *Lendas africanas dos orixás*. Em 1982 lançou *50 anos de fotografia*, que é um livro autobiográfico. Na publicação *Centro histórico de Salvador: 1946-1952*, o autor abordou o período em que viveu no centro da cidade. Com o livro *Ewé: o uso das plantas medicinais na sociedade iorubá* Verger realizou mais uma notável contribuição para a cultura. Esse livro, lançado em 1995 no Brasil, é ilustrado por Carybé, tendo prefácio de Théodore Moond e Jorge Amado.

comparativas de povos africanos e brasileiros, cubanos e outros, em sua obra *Orixás: os deuses iorubás na África e no Novo Mundo* e foi buscando os laços em comum entre os negros que viviam na Bahia e os que viviam na África que Verger deixou para a história importantes contribuições, evidenciando diversos aspectos da presença e da força da cultura iorubá em Salvador:

Pierre Verger esclareceu a base econômica responsável pelo estabelecimento da parceria comercial entre a Bahia e o Benim. A Bahia praticamente detinha o monopólio da produção brasileira de tabaco, produto mais cotado nas trocas do comércio escravista naquela região africana. Autoridades colonialistas na África chegaram a afirmar que o fumo baiano tinha preferência, entre os negros, sobre o ouro. Assim, enquanto a Bahia enviava seus navios ao Benim, traficantes de outras áreas brasileiras permaneciam nas rotas de Angola e do Congo” (RISÉRIO, 1988, p. 160).

A diversificada obra de Pierre Verger tem, inclusive, servido de fonte para muitos outros trabalhos, a exemplo das pesquisas apresentadas em três Dissertações de Mestrado e uma monografia, além de vários artigos publicados¹⁶. Na Dissertação *A fotografia como instrumento de pesquisa na obra de Pierre Fatumbi Verger*¹⁷, Gerlaine Torres Martini procura abordar a fotografia como instrumento de pesquisa em Ciências Sociais, tomando como referencial a obra de Verger e considerando que este se torna etnógrafo a partir do trabalho fotográfico que registra a cultura afro-brasileira. Já na Dissertação *Espelhos da Bahia: impressões de uma cidade em movimento*, Luís Américo Silva Bonfim¹⁸ afirma que, tendo como base do seu trabalho as imagens do livro *Retratos da Bahia*, pretende “analisar de que forma o conjunto destas fotografias compuseram e ampliaram o imaginário a respeito da cidade de Salvador, e por extensão, da Bahia e dos baianos, dentro e fora do Brasil, além da sua profundidade enquanto registro de memória”. (BONFIM, 2000, p. 15).

Em *O olho do rei: imagens de Pierre Verger*¹⁹, Iara Cecília Pimentel Rolim apresenta como tema central da Dissertação o “entendimento do olhar de Pierre Verger e a objetivação deste através da fotografia, como estando atrelado, no decorrer de sua trajetória de vida, à sua interação com contextos específicos” (ROLIM, 2002, p. 4).

¹⁶ Os trabalhos publicados aqui comentados podem ser consultados junto à Fundação Pierre Verger: 2ª Travessa da Ladeira da Vila América, 6 – Engenho Velho de Brotas CEP 40.243-340 -Salvador – BA

¹⁷ MARTINI, Gerlaine Torres. *A fotografia como instrumento de pesquisa na obra de Pierre Fatumbi Verger*. Distrito Federal, Universidade de Brasília, 1999. 180p. (Dissertação apresentada ao Mestrado em Comunicação, Faculdade de Comunicação).

¹⁸ BONFIM, Luís Américo Silva. *Espelhos da Bahia: impressões de uma cidade em movimento*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2000, 201p. (Dissertação apresentada ao Mestrado em Antropologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas).

¹⁹ ROLIM, Iara Cecília Pimentel. *O olho do Rei: imagens de Pierre Verger*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2002, 144p. (Dissertação apresentada ao Mestrado em Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas).

Cabe registrar, ainda, a monografia *A antropologia radical ou a etnografia fotográfica de Pierre Verger sobre a cultura negra na Bahia*²⁰, onde Agnes Francine Mariano comenta que a importância do registro fotográfico de Verger “está justamente na sua competência em identificar elementos fundamentais da cultura afro-baiana e registrá-los com riqueza estética, ainda que seus recursos sejam simples” (MARIANO, 1996, p. 5). Também, abordando especificamente o livro *Retratos da Bahia*, vale ressaltar o artigo *Um olho na mão* *Imagens e representações de Salvador nas fotografias de Pierre Verger*, escrito por Stéphane Rémy Malysse. No artigo, o autor propõe “investigar essa 'coisa' que em Verger fotografa, seus jeitos e gestos de fotógrafo, através da análise das fotografias de Salvador e do seu discurso sobre o ato fotográfico” (MALYSSE, 2000, p. 325)²¹.

Diante da revisão bibliográfica apresentada, é importante ressaltar que, embora a obra de Pierre Verger seja bastante estudada e muitos trabalhos já tenham sido publicados evidenciando a importância de sua contribuição para as mais diversas áreas e, mesmo considerando que Jorge Amado está entre os escritores brasileiros mais lidos do mundo, tendo sido tema de diversos estudos, esta pesquisa buscou um recorte bem específico diante da vasta e prestigiosa obra dos autores, contribuindo com uma nova abordagem prioritariamente comparativa e buscado evidenciar elos e relações existentes, sobretudo entre o livro *Retratos da Bahia* e *Jubiabá*, sem, entretanto, qualquer pretensão à completude diante de tema tão vasto e repleto de possibilidades.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Ao tratarem do mesmo universo, ainda que em épocas diferentes e utilizando-se de técnicas diferentes, Jorge Amado e Verger contribuíram com suas produções dentro de estruturas pré-estabelecidas, de acordo com a época em que viveram e com o universo que abordaram. Renato da Silveira, em artigo²² onde propõe uma introdução à teoria da imagem

²⁰ MARIANO, Agnes Francine. *A antropologia radical ou a etnografia fotográfica de Pierre Verger sobre a cultura negra na Bahia*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1996, 48 p. (Monografia apresentada na conclusão do curso de comunicação Faculdade de Comunicação).

²¹ Além dos trabalhos citados, vale ressaltar a importância das seguintes obras: a biografia que reúne depoimentos, fotografias e documentos apresentada por Cida Nóbrega e Regina Echeverria, publicada em 2002, intitulada *Verger, um retrato em preto e branco*, é uma das mais completas publicações que tratam da vida e obra Verger. Também do mesmo ano, *O olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger*, organizado por Raul Lody e Alex Baradel com apresentação de Gilberto Sá traz uma vasta quantidade de fotos, extratos de correspondências e entrevistas inéditas que contribuem para uma visão mais abrangente sobre a trajetória de fotógrafo.

²² Ver: SILVEIRA, Renato. A ordem visual (Uma introdução à teoria da imagem de Pierre Francastel) In: *As formas de sentido*. VALVERDE, Monclar (Org.). Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003, p. 123-147.

do francês Pierre Francastel (1900-1970), observou que:

Para a teoria de Francastel, o fato essencial é que toda sociedade forja uma ordem política, econômica, diversos tipos de instituição, espetáculos, conceitos e imagens. Os criadores e observadores, quaisquer que sejam eles, agem necessariamente dentro de configurações sempre já dadas, ao mesmo tempo sociais e mentais, herdando procedimentos, saberes estabilizados, tradições técnicas e intelectuais (a ‘sabedoria positiva das gerações’), e dão suas contribuições criativas a partir daquilo que está estabelecido, eventualmente mudando o estabelecido. A obra de arte é sincrética, ela acumula valores e intenções, adapta-se a necessidades práticas, preenche necessidades imaginárias e fabuladoras; a obra de arte também é o resultado de uma mão de obra, é um objeto dentro de uma organização, segundo certas intenções técnicas, e circula por canais institucionalmente estabelecidos (SILVEIRA, 2003, p. 135).

Torna-se importante observar, em concordância com o pensamento de Francastel, que o signo plástico é diferente do signo verbal. “O suporte da palavra é apenas o som, o da escrita alfabética apenas um conjunto de sinais gráficos discretos. Já a ordem visual manipula, numa apresentação simultânea, cores, grafismos, luzes, relevos, espaços” (Idem, p. 140). Assim, o pensamento de Francastel também se adequa à proposta aqui apresentada, que busca abordar as linguagens escrita e fotográfica, respeitando, obviamente, as particularidades de cada uma, embora priorize a imagem propriamente dita.

Partindo do que define o objetivo principal da pesquisa, cabe salientar que, diretamente associada à teoria e crítica da arte, a comparação de gêneros distintos tem propiciado uma visão mais abrangente e valiosa para a história. A importância de estudos desse tipo vem sendo demonstrada, através de publicações reconhecidas, devido à sua contribuição para uma melhor compreensão do panorama histórico e dos contextos sócio-culturais focados. A grande referência para a realização dessa dissertação, porém, foi encontrada em uma obra do próprio Pierre Verger: *Bahia de tous les poètes*. Com prefácio da autoria de Arlette Frigout, o livro foi publicado na França em 1955 e traz 79 fotografias em preto e branco realizadas em Salvador e em alguns municípios baianos²³, intercaladas por fragmentos de textos e poesias de diversos escritores e poetas brasileiros, a exemplo de Mário de Andrade, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti Del Picchia, e outros²⁴. Com uma programação visual que privilegia a aproximação dos temas

²³ Apresenta fotografias realizadas em Bom Jesus da Lapa, Canudos, Feira de Santana, Jequié, Livramento, Monte Santo, Paulo Afonso, região do Recôncavo e Salvador.

²⁴ O livro *Bahia de tous les poètes* apresenta fragmentos de poesias e textos dos seguintes autores: Affonso Arinos de Mello Franco, Annibal Machado, Ascenso Ferreira, Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Cecília Meirelles, Fernando Ferreira de Loanda, Francisco Karam, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Henriqueta Lisboa, Joaquim Cardozo, Jorge Amado, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Manoel de Abreu, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Murillo Araújo, Oswald de Andrade, Paulo Mendes Campos, Paulo Mendes Campos, Raul Bopp, Ribeiro Couto, Tavares Bastos.

tratados nas imagens fotográficas e os apresentados nos textos e poesias selecionados, o livro convida o leitor a uma comparação entre texto e fotografia, que se harmonizam e se complementam.

Bahia de tous les poètes traz também algumas comparações utilizando o próprio recurso fotográfico, como pode ser constatado na página 10, onde a fotografia apresenta um detalhe de azulejos em que aparece uma boiada e, na página ao lado, uma outra fotografia (tirada no município de Feira de Santana), apresenta uma boiada (ver reprodução em Anexo A). Outra comparação interessante pode ser observada na página 42 – onde o fotógrafo registrou uma estatueta popular de um caboclo típico da Bahia, com seus trajes e adereços indígenas – e 43 – onde uma criança branca usa, como fantasia de carnaval, trajes e adereços tipicamente indígenas (ver reprodução em Anexo B).

A comparação proposta entre fotografia e literatura mostrou-se ainda mais pertinente ao serem considerados alguns aspectos relativos à própria natureza da fotografia enquanto reprodução icônica de fragmentos do real. Nesse aspecto, cabe ressaltar a importância dos estudos apresentados por Arlindo Machado que, ao analisar a especificidade da linguagem fotográfica, salienta a importância do olhar do fotógrafo na construção da imagem fotográfica, refletindo que

Em quaisquer circunstâncias, o fotógrafo é sempre uma co-presença no espaço dos acontecimentos e essa presença não é nem poderia ser indiferente ou descomprometida, mesmo porque a liberdade para fotografar só se dará por força de um pacto explícito ou implícito entre enunciadore e enunciados (MACHADO, 1984, p. 105-106).

Essa visão do autor coaduna com o próprio envolvimento de Pierre Verger com a cultura baiana. Outro aspecto interessante dos estudos apresentados por Arlindo Machado observa o fato de que, embora normalmente, ao se observar uma fotografia, as pessoas não se dêem conta, essa não copia o real mas apenas reduz o tridimensional ao bidimensional, como já faziam os renascentistas ao utilizarem a perspectiva: “qualquer que seja a distância focal da lente, é sempre a construção perspectiva que está na origem do modelo fotográfico” (Idem, p. 134). Especificamente sobre a perspectiva, Erwin Panofsky apresenta uma vasta pesquisa em *La perspective comme forme symbolique*, onde explica como a perspectiva se impôs como percepção hegemônica do espaço, salientando o caráter desta enquanto invenção, recurso de construção do espaço racional que lida com a abstração.

Com referência à história da fotografia e a fotografia como fonte histórica constituem-se importantes referenciais as obras dos brasileiros Gilberto Ferrez, Boris Kossoy,

Annateresa Fabris e Pedro Vasquez.

As formulações do alemão Walter Benjamin sobre os aspectos tecnológicos que a arte incorpora na modernidade têm importância relevante nessa dissertação. Segundo Benjamin (1996, p. 176) “muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil quanto estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte”.

Com relação à origem e desenvolvimento do fotojornalismo, o prestigiado trabalho *Photographie et société*, de Gisèle Freund, propiciou importantes contribuições, sobretudo por sua clara e objetiva abordagem nos capítulos *Naissance du photojournalisme en Allemagne* e *Mass media magazines aux Etats-Unis*²⁵, onde a autora trata da história da fotografia associada a uma visão social e política. Além desse trabalho, uma outra referência imprescindível é o livro *O Cruzeiro – A revolução da fotorreportagem*²⁶, da autoria de Nadja Peregrino. Nessa obra pioneira, a autora trata especificamente da fotografia jornalística e apresenta entrevistas e análises detalhadas da trajetória da maior e mais influente revista ilustrada da época. Ainda cabe destacar a importância da pesquisa que Simone Ferreira Rodrigues Pereira apresenta em *Os anos dourados da fotografia brasileira Arte e documento entre tradições e sínteses culturais*²⁷, onde a autora aborda a fotografia brasileira moderna a partir da interpretação da produção da Escola Paulista e da revista *O Cruzeiro*. Por propiciar uma compreensão da imagem fotográfica dentro de uma visão reflexiva, filosófica e cultural, também serviu de referencial o trabalho de Susan Sontag.

O elo considerado como principal entre a publicação *Retratos da Bahia* e o romance *Jubiabá* é a cidade de Salvador, onde foram produzidas todas as fotografias contidas na referida obra de Verger e onde se ambienta a maior parte do romance de Jorge Amado. Ao focar imagem e texto sobre a cidade, Verger e Jorge Amado traduziram, em linguagens diferentes, aspectos do espaço urbano e sua vivência. Para tratar da cidade e das complexas relações que nela se estabelecem, foram consideradas como referenciais as obras *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção* e *O centro da cidade do Salvador – Estudo de Geografia Urbana* do baiano Milton Santos, que apresentou uma abordagem bastante oportuna em relação ao período.

²⁵ FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

²⁶ PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro – A revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Ágil/Dazibao, 1991.

²⁷ PEREIRA, Simone Ferreira Rodrigues. *Os anos dourados da fotografia brasileira. Arte e documento entre tradições e sínteses culturais*. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1997, 144 p. (Dissertação apresentada ao Mestrado em História, do Departamento de História).

A análise das imagens suscitou referenciais condizentes com assuntos bastante específicos, assim o enfoque sobre o período pesquisado encontrou respaldo na própria obra e depoimentos de Verger e Jorge Amado, que em algumas publicações forneceram importantes subsídios para o contexto histórico e cultural. Ainda na análise das imagens, também serviram de referenciais teóricos textos do baiano Edison Carneiro que tratam sobre o candomblé e a cultura negra na Bahia. A obra de outro baiano – Manuel Querino – que embora trate dos costumes, hábitos, crenças e de diversos aspectos referentes ao final do século XIX e início do século XX, mostrou-se valiosa para complementar a pesquisa.

A observação de que o fotojornalismo surgiu dentro do contexto da cultura de massa mostrou-se relevante, assim a abordagem, no que tange a esse aspecto, foi fundamentada nos textos de alguns dos integrantes da Escola de Frankfurt, fundada na Alemanha em 1924. A Escola de Frankfurt tornou-se o núcleo de uma linha original de pensamento filosófico-político desenvolvido por Herbert Marcuse, Erich Fromm, Max Horkheimer, e Theodor Wiesengrund Adorno – entre outros. A teoria crítica proposta por esses intelectuais toma a própria sociedade como objeto e rejeita a idéia de que a produção cultural possa ser independente da ordem social em vigor.

Exilado nos Estados Unidos entre 1938 e 1946, Adorno aprofundou-se nas pesquisas sobre a mídia norte-americana e em parceria com seu colega da escola de Frankfurt, Max Horkheimer, publicou o livro *Dialética do esclarecimento* – hoje considerado um clássico da teoria social onde se encontra o famoso texto sobre indústria cultural intitulado *O Iluminismo como mistificação das massas*, no qual os pensadores sentenciam: “Por hora a técnica da indústria cultural só chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social” (HORKHEIMER e ADORNO, 1982, p. 160). Por essa perspectiva, a própria criatividade está irremediavelmente comprometida: “Tudo o que surge é submetido a um estigma tão profundo que, por fim, nada aparece que já não traga antecipadamente as marcas do jargão sabido, e à primeira vista, não se demonstre aprovado e reconhecido” (Idem, p. 166). Com tal controle, a indústria cultural produz uma cultura capaz de moldar comportamentos, ditar valores e impor padrões estéticos, aliando-se às novas tecnologias e superando barreiras geográficas, ideológicas, culturais de forma nunca antes vista.

A partir desses referenciais, outras importantes obras foram consideradas visando enriquecer contextos mais específicos à estrutura de cada capítulo. O primeiro capítulo apresenta aspectos históricos do surgimento da fotografia e do fotojornalismo, abrangendo a

moderna linha fotojornalística adotada no Brasil a partir da década de 1940. Trata da história da fotografia na Bahia e da chegada de Pierre Verger em Salvador, observando sua trajetória com base em dados biográficos, visando apresentar aspectos relevantes para uma melhor compreensão do seu trabalho, dentro do contexto pesquisado. Ainda abrange a linha das matérias publicadas sobre Salvador, nas revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra* entre 1946 e 1951, considerando aspectos do contexto sócio-cultural e evidenciando a relação existente entre o trabalho de fotorreportagem apresentado por Pierre Verger nessas revistas e as fotografias do livro *Retratos da Bahia*.

O segundo capítulo apresenta um sucinto panorama sobre o Movimento Modernista, ressaltando alguns de seus principais artistas que destacaram, em suas obras, o povo e a cultura popular nacional. Trata da importância da segunda geração modernista ao priorizar o caráter regionalista na literatura e nas artes, destacando a trajetória de Jorge Amado e aspectos do modernismo na Bahia. Aborda o estilo literário adotado pelo escritor em *Jubiabá*, observando o contexto sócio-cultural do período pesquisado e evidencia aspectos do romance *Jubiabá* que compartilhem de temáticas e abordagens presentes em *Retratos da Bahia*, evidenciando a Bahia de *Jubiabá* nas fotografias de Pierre Verger.

O terceiro capítulo é dedicado à análise iconográfica e iconológica de fotografias selecionadas a partir da comparação de padrões presentes nas duas obras, tendo como base signos figurativos e verbais que vieram a se sobrepor.

Nas considerações finais, os elos e relações existentes entre os múltiplos enfoques apresentados ao longo da dissertação tratam das ligações entre a Bahia de *Jubiabá* em fotografias de Verger.

I CAPÍTULO

1.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DO SURGIMENTO DA FOTOGRAFIA E DO FOTOJORNALISMO

Segundo afirma Pierre-Jean Amar (1993, p. 8), deve-se a Aristóteles as primeiras descrições de um eclipse solar visto no interior de uma peça na qual a luminosidade penetrava por um buraco em uma das paredes. Ao longo da história, outros pesquisadores registraram métodos iguais para observar os eclipses com a câmara escura, mas foi Leonardo da Vinci que, em 1515, detalhou uma outra utilização para a câmara, em seu *Tratado da Pintura*. Leonardo descreveu a câmara escura como um recinto escuro com uma pequena abertura em uma de suas paredes, através da qual se projeta, na parede oposta, a imagem dos objetos iluminados que se encontrem no exterior, diante da abertura. Embora a imagem se projete invertida, conserva suas várias formas e cores, em tamanho bem menor.

Vale salientar que nos séculos XV e XVI os pintores costumavam usar uma máquina para desenhar, freqüentemente confeccionada por um quadro com um visor que permitia ao olho permanecer fixo a um ponto de vista, enquanto a mão traçava, no interior do quadro, o que o olho via. No período do Renascimento, muitos artistas se empenharam na construção e aperfeiçoamento de engenhos e máquinas para facilitar a transposição de um fragmento do real para o desenho ou a pintura, a exemplo de Albert Dürer, que inventou muitos dos dispositivos que seriam empregados por longo tempo.

Também pode-se destacar, como experiência marcante do período do Renascimento, o encaixe de uma lente na abertura da câmara escura, visando obter uma imagem mais luminosa e definida. Essa experiência, realizada em 1550 por Jérôme Cardan, abriu caminho para que o físico napolitano Giambattista Della Porta pudesse construir a primeira câmara escura portátil: “O aparato constava de uma caixa com um tubo móvel que estava fixado em uma das paredes; no extremo exterior do tubo havia uma lente convergente. A imagem era então projetada em uma folha de papel translúcido” (CAPACCHIONE e VIOTTI, 1978, p. 10).

Como se pode observar, proliferava-se o uso de vários artifícios para reaperceber fragmentos da realidade e projetar a imagem em perspectiva, porém, ao longo do tempo, o aperfeiçoamento da câmara escura, por artistas e pesquisadores do período do Renascimento, veio atender, com um só instrumento, a essas duas demandas, sendo que a busca pela representação verossímil foi de vital importância para que a perspectiva linear se impusesse como percepção hegemônica do espaço.

Ao explicar a importância da perspectiva central renascentista, simbolizando a passagem de uma visão do mundo da ordem teocêntrica para a antropocêntrica em *A perspectiva como forma simbólica*, Erwin Panofsky alerta para o fato de que a perspectiva central, baseada em um olhar fixo e imóvel, é capaz de realizar, de forma abstrata, a construção de um espaço inteiramente racional, isto é, infinito, contínuo e homogêneo, produzindo assim uma ousada abstração da realidade, se nós nos permitirmos, nessa circunstância, designar por ‘realidade’ a impressão visual subjetiva: “Com efeito, a estrutura de um espaço infinito, contínuo e homogêneo, de um espaço puramente matemático, se situa mais precisamente em oposição a estrutura de um espaço psicofisiológico” (PANOFSKY, 1975, p. 41-42).

É, portanto, no período do Renascimento, que surge toda uma ideologia que irá influenciar marcadamente a concepção da fotografia, privilegiando a construção de um efeito de realidade que, todavia, foi previamente predeterminado, planejado e direcionado dentro dos padrões de uma perspectiva central. Sobre esse aspecto, Arlindo Machado salienta que “a sua visão unilocular tem por função circunscrever a posição do sujeito; o espaço que ela constrói é sempre o espaço centralizado, cujo núcleo coincide com o olho que o produz” (MACHADO, 1984, p. 73-74). Vale ressaltar que, assim como na pintura o artista passou a difundir uma ordem racional e científica onde o espaço é projetado a partir de sua capacidade intelectual, direcionando e determinando o olhar do observador, também na fotografia o fotógrafo irá proceder da mesma forma.

Quando o francês Joseph Nicéphore Niépce – considerado o inventor da fotografia – conseguiu fixar uma imagem de forma permanente sobre uma placa de cobre prateado, no verão de 1826, já mostrava uma perspectiva de telhados (MACHADO, 1984, p. 74), fixada no quintal de sua casa, em Chalon-sur-Saône, na França, após uma exposição de oito horas. Niépce “indubitavelmente conhecia os estudos realizados por outros cientistas sobre a propriedade que possui a luz de escurecer substâncias que contêm prata e seus derivados” (CAPACCHIONE e VIOTTI, 1978, p. 12). Em 1829 Niépce se associou ao pintor Louis Jacques Mande Daguerre, embora essa sociedade tenha demorado poucos anos, já que Niepce veio a falecer em 1833. Annateresa Fabris (1991, p. 12), concordando com o pensamento de outros autores, considera a importância da profissão de Niépce (que trabalhava como litógrafo) e de Daguerre (que era pintor de cenários e já havia inventado o diorama), como fatores que facilitaram a percepção dos dois para uma necessidade emergente: “Daguerre e Niépce são confrontados diariamente com a crescente demanda social de imagens, sentem a inadequação dos modos de produção tradicionais e a elas tentam responder, dando início a

uma série de experiências que culminarão na daguerreotipia”.

A daguerreotipia, como o próprio nome já indica, foi criada por Daguerre. Isso ocorreu em 1835 e o invento consistiu em um processo de registro da imagem a partir da revelação de chapas revestidas com prata, sensibilizadas com iodeto de prata e submetidas à ação dos vapores de mercúrio. Para tornar a imagem inalterável, ele submergia-a a uma solução aquecida de sal de cozinha. Essa técnica foi sendo aprimorada e o tempo de exposição à luz, por esse processo, passou a durar de 20 a 30 minutos. A divulgação oficial dessa descoberta ocorreu em um evento realizado pelo governo francês em 1839, na Academia de Ciências de Paris. Embora o daguerreótipo não fosse uma fotografia tal como a entendemos atualmente, já apresentava uma imagem nítida, capaz de rerepresentar, de forma fidelíssima, um fragmento do fugaz. “Os daguerreótipos apareceram para a burguesia emergente como mais uma possibilidade de se igualar à nobreza, tradicionalmente retratada por pintores célebres” (VASQUEZ, 1986, p. 10).

A invenção de Daguerre, entretanto, trazia vários inconvenientes: pesava cerca de 50 quilos, tinha um custo elevado (embora fossem mais acessíveis que os retratos feitos à mão), exigia cerca de meia hora de exposição para captação da imagem e a placa, sensibilizada pelo vapor, tinha de ser preparada na hora. Além disso “para poder ver a imagem obtida, tinha que se colocar a placa inclinada, de forma que a luz solar não incidisse diretamente sobre ela. Do contrário não se via nada, já que a placa aparecia como um pedaço de metal uniforme e brilhante” (CAPACCHIONE e VIOTTI, 1978, p. 13). Mas havia um inconveniente maior: a imagem produzida não podia ser reproduzida.

Segundo salienta Renato Ortiz (1991, p. 68) “Um dos graves problemas da daguerreotipia era que ela não se adequava às exigências de uma economia industrial. As primeiras imagens possuíam talvez uma unicidade aurática, mas isto limitava a aplicação do procedimento técnico”. Ao inventar o negativo, o inglês Henry Fox Talbot apresentava a superação das limitações da daguerreotipia. Ainda em 1839, o também inglês Sir Herchel sugeriu o uso da palavra fotografia e dos termos negativo e positivo, referindo-se ao processo de produção e reprodução de imagens que vinha sendo pesquisado por Talbot, mas o processo que foi batizado por calotipia, ficou mais conhecido pelo nome de talbotipia, tendo sido patenteado na Inglaterra em 1841.

Embora logo em princípio a qualidade das imagens fosse inferior ao processo de Daguerre, a invenção de Talbot “possibilitava a fabricação de cópias, além de fornecê-las em papel e não em placas, barateando o procedimento e tornando o transporte mais fácil” (Idem). A multiplicidade, própria da era industrial, atingia a produção de imagens e, para alguns

estudiosos, a exemplo de Cláudio Araújo Kubrusly (1983, p. 22) “A invenção da fotografia é, de fato, a invenção do filme fotográfico”, já que a câmara há muito existia e vinha sendo aperfeiçoada, porém faltava até então um artifício de fixar a imagem no papel, sem necessidade de recorrer a mão do artista para reproduzir, copiar, pintar.

No mesmo período em que Daguerre divulgou sua descoberta, outros inventores também se apresentaram, alegando a criação de imagens com o auxílio da luz. No Brasil, vale registrar as pesquisas realizadas pelo francês Hercules Florence, cuja história foi resgatada por Boris Kossoy e encontra-se registrada em seu livro *Hercules Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. Segundo o autor, Florence morava na Vila de São Carlos – atual cidade de Campinas, em São Paulo – e aí desenvolveu a fotografia, através de métodos simples, utilizando-se de uma folha de papel sensibilizada com nitrato de prata, sob a ação da luz natural e por meio de uma câmara escura de construção caseira: “Hercules Florence se refere à data de 1832 (15 de agosto) quando teria concebido o seu invento e dado o nome de *Photographie* ao processo, já que é a luz que *desempenha o principal papel*” (KOSSOY, 1977, p. 46). O nome fotografia, portanto, também foi inventado por Florence.

O livro de Kossoy traz ainda dois comunicados de Hercules Florence publicados na imprensa brasileira²⁸, feitos logo após a divulgação, em jornais brasileiros, da notícia da descoberta da fotografia, anunciada em Paris. Nos comunicados Florence narra e data suas experiências e cita testemunhos de suas pesquisas, solicitando que “Comparem os leitores as datas, e decidam se o mundo deve a descoberta da Photographia, ou pelo menos da Polygraphia, à Europa ou ao Brazil” (FLORENCE apud KOSSOY, 1977, p. 47).

A fotografia rapidamente se propagou pelo mundo: “Os primeiros daguerreótipos norte-americanos datam de 1839, e os primeiros daguerreótipos brasileiros, de autoria do abade francês Louis Compte, são de janeiro de 1840” (VASQUEZ, 1986, p. 10). Além do daguerreótipo, outras técnicas alcançaram popularidade e contribuíram para o aperfeiçoamento da fotografia, podendo-se destacar o processo do colódio úmido²⁹,

²⁸ Segundo Kossoy (op. cit.), o comunicado publicado no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro em 29 de dezembro de 1839, é idêntico ao publicado no jornal paulista *A Phenix*, em edição de 26 de outubro de 1839. Já no dia 10 de fevereiro de 1840, o *Jornal do Commercio* publica o segundo comunicado, datado originalmente pelo autor em 18 de janeiro de 1840. Além de inventar o processo fotográfico, Florence também criou a polygraphia, meio de impressão que permitia a reprodução de cópias.

²⁹ “Esse sistema incluía o revestimento de uma chapa de vidro com uma solução de nitrato de celulose – onde havia um iodeto solúvel – e sua sensibilização com nitrato de prata. A chapa era umedecida antes de ser exposta na máquina fotográfica, sendo depois revelada com pirogalol ou com um sal ferroso” (BUSSELLE, Michael. 198, p.32). Outros processos que tornaram-se bastante difundidos ainda surgiram nesse período, a exemplo do ambrótipo, que era apresentado em estojo idêntico ao do daguerreótipo e consistia na montagem dos negativos de vidro com fundo pintado de preto (para que a imagem aparecesse positiva). O ferrótipo foi outro processo muito usado e tinha como base da imagem uma fina folha de ferro. (VASQUEZ, 1986, p. 11, 12).

desenvolvido pelo inglês Frederick Scott Archer em 1851. Por esse princípio os negativos apresentavam uma riqueza de detalhes semelhante à do daguerreótipo, com as vantagens de permitir a produção de várias cópias e ser menos dispendioso.

Outro grande avanço na história da fotografia foi o processo conhecido como *carte-de-visite*, patenteado pelo francês André Disderi em 1854. Esse processo permitia a obtenção de até dez retratos em uma única chapa e tornou-se moda, impulsionando a criação dos grandes estúdios ou ateliês, viabilizados em parte pela possibilidade da produção de retratos em quantidade, de forma rápida e a custos baixos. Esse aspecto é especialmente importante pois a produção de retratos era uma atividade que, durante séculos, vinha sendo exercida pelos pintores. Foi nesse período que surgiram – conforme separou Ernest Lacan³⁰ – os fotógrafos artistas, que utilizavam a fotografia como mais uma forma de expressar sua arte e os fotógrafos profissionais, que procuravam retratar da forma mais verídica e convincente possível, amparados pelos procedimentos técnicos.

Para Annateresa Fabris (1991, p. 17), a primeira etapa do desenvolvimento da fotografia estende-se de 1839 até a década de 1950. Nesse período, os artistas fotógrafos como Nadar, Carjat e Le Gray, por exemplo, cobravam caríssimo para fotografar uns poucos. A segunda etapa surgiu com a criação do cartão de visita fotográfico, elaborado por Disdéri. Produzido em quantidade para atender a uma grande demanda, a *carte-de-visite photographique* de Disdéri contribuiu para a vulgarização dos ícones fotográficos. Ainda segundo a autora, a terceira etapa “é o momento da massificação, quando a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial, sem deixar de lado sua pretensão a ser considerada arte” (Idem).

O processo de popularização da fotografia ocorreu em um curto espaço de tempo, em sintonia com os avanços tecnológicos próprios da era industrial e a demanda criada por uma sociedade urbana, capitalista, que estava interessada em novas formas de registro e que podia pagar para se ver retratada, fizeram com que a fotografia passasse a ocupar espaços antes apenas reservados à pintura, atendendo, é claro, em uma dimensão bem maior.

Rapidamente surgiram caros, luxuosos e iluminados estúdios, onde os fotógrafos passaram a produzir retratos em grandes quantidades, exercendo uma prática que por séculos coube exclusivamente aos pintores e, ainda “se apropriando também dos valores estéticos para legitimar seus produtos” (ORTIZ, 1991, p. 86). Se alguns artistas tornaram-se fotógrafos por necessidade, por curiosidade ou por gosto pela nova profissão, outros não se conformaram

³⁰ Comentado por Renato Ortiz em *Cultura e modernidade* (ORTIZ, 1991, p. 84).

com a ocupação de um espaço antes reservado apenas à pintura e assim surgiu uma tensão entre fotografia e arte: “Os pintores dirão que não são copistas e que arte não se restringe à imitação. Denuncia-se assim, a servilidade do instrumento que, através de uma astúcia ótica, fabricaria um plágio da natureza” (Idem, p. 87). O que ocorre é que a obtenção da imagem fotográfica convencional está atrelada à preexistência de um referencial (objeto, pessoa, local, paisagem, etc). real, cujo rastro capturado cria a ilusão de reprodução de aspectos do mundo tridimensional para o bidimensional, materializando-se como versão do real.

Muitos pintores contestaram e se empenharam arduamente para não conceder aos fotógrafos o status de artistas, alegando, entre outras coisas, o fato de que a fotografia se apoiava em princípios mecânicos e, portanto, não possuía a legitimidade das artes plásticas. O caráter híbrido da fotografia, que já surgiu igualmente vinculada à arte e à ciência, dividiu opiniões, mas manteve um ponto incontestável: diferentemente da obra de arte, nos moldes que até então se produzia, a fotografia podia ser reproduzida infinitamente, enquanto a obra de arte era única, possuindo uma “aura” essencialmente ligada à sua criação e sua existência.

É justamente na confluência desses dois aspectos que palpita uma das questões mais marcantes surgidas da tensão entre fotografia e arte. Sobre o assunto, Walter Benjamin observou que “em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível”, partindo do princípio de que muitas obras eram imitadas, copiadas ou falsificadas, porém, mesmo na reprodução mais perfeita sempre ficou faltando o aqui e agora da obra original, sua existência única no lugar em que ela se encontra:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica (BENJAMIN, 1996, p. 167).

Ao contrário desse caráter de unicidade da obra de arte, a fotografia, ao possibilitar a produção de cópias em profusão, não traz consigo a questão da autenticidade, já que foi criada para ser reproduzida e a reprodutibilidade técnica é inerente à sua própria natureza. Essa característica da fotografia influenciou drasticamente os destinos da arte, já que “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (Idem). O surgimento da fotografia, portanto, influenciou a alteração da própria natureza da arte, já que a obra de arte pôde se emancipar e, progressivamente, se desvincular do critério de autenticidade.

A afirmativa de que a fotografia “liberava a pintura de toda uma série de servitudes constrangedoras e a remetia a uma interpretação não tanto subjetiva quanto psicológica e analítica do universo” (FRANCASTEL, 1965, p. 130) coaduna com o processo que se instala nas artes com o domínio da técnica e da prática fotográfica no campo da representação do real. Muitos artistas, então, passaram a abandonar a função meramente mimética da pintura e começaram a questionar os cânones da perspectiva clássica, buscando outros caminhos de expressão ao se darem conta de que a fotografia passou a realizar o ideal da arte renascentista, rerepresentando convincentemente o real a partir de um ponto de vista central e monocular.

Segundo Susan Sontag (1986, p. 89), “A fotografia, assumindo essa tarefa de retratar realisticamente, até aí monopolizada pela pintura, libertou-a para a sua grande vocação modernista: a abstração”. Esse processo teve grande importância, pois contribuiu para desencadear toda a arte moderna, enquanto a prática fotográfica e a própria fotografia, cada vez mais, se tornavam produtos de consumo em larga escala, passando a atender a múltiplas demandas dentro dos complexos e gigantescos mecanismos da indústria cultural que então se esboçava.

A consolidação do industrialismo na Europa no século XIX fortaleceu significativamente o capitalismo, impulsionando a ampliação do mercado consumidor em todas as vertentes. No século XVIII “A tiragem pequena dos livros fazia com que as obras girassem em torno de grupos que dispunham do mesmo capital cultural, das mesmas inclinações estéticas dos escritores” (ORTIZ, 1991, p. 91), no século XIX surgiu “a necessidade de se levar em consideração a linguagem e o interesse de um número mais amplo de pessoas, cujo gosto não mais corresponde ao do meio literário dominante” (Idem, p. 92).

Ainda na primeira metade do século XIX foram lançados na França os famosos folhetins: literatura popular publicada em jornais que passou a fazer grande sucesso, impulsionando significativamente as vendas. Ao longo do século, grandes nomes da literatura mundial publicaram folhetins, a exemplo de George Sand, Honoré de Balzac, Eugène Sue e Alexandre Dumas, entre muitos outros, menos conhecidos, que exploravam uma profusão de gêneros, visando atender aos mais variados gostos, mas ainda assim o folhetim chegou a causar polêmica, sendo considerado por alguns intelectuais como perturbador, corruptor e deformador dos valores morais do país: “Ao valorizar temas como a beleza da feiúra, a prostituição e a probidade dos pobres, o romance estaria se afastando do culto ao belo, mergulhando na ‘imundície’ da sociedade” (Idem, p. 79).

É importante observar que essa literatura moderna e bem ao gosto popular se

desenvolveu vinculada aos grandes jornais paralelamente à fotografia, que por outros caminhos também conquistou o grande público. Dentro desse contexto, a fotografia se apresentava enquanto linguagem que suplantava as barreiras dos idiomas e da linguagem escrita, permitindo uma comunicação imediata e estritamente visual. Assim, a busca de procedimentos capazes de incorporar a fotografia ao jornal impresso estava em coerência com a própria época.

A dinâmica da modernidade impunha constantes mudanças em todos os âmbitos e se toda fotografia produz uma impressão de realidade, o jornalismo foi buscar, ao se aliar à fotografia, uma impressão da verdade, essa ‘verdade’, entretanto, desde o início se apresenta, como não poderia deixar de ser, direcionada de acordo com o olhar do fotógrafo e com os interesses que o movem. Ao abordar o tema *Poder e arbítrio do ângulo de tomada*, Arlindo Machado tece algumas considerações valiosas a esse respeito:

Quando o ato de fotografar implica conseqüências sociais e políticas de grande monta, nem sempre se pode escolher aleatoriamente o ângulo de tomada: ele é determinado pela relação de forças, exatamente como na guerra só podemos fotografar o inimigo do ponto de vista de nossas próprias trincheiras (MACHADO, 1984, p. 104).

O autor alerta para um fato relevante: o lugar que o fotógrafo ocupa e sua própria visão do que fotografa, é sempre comprometido. Esse fato já se evidenciava nos primórdios do fotojornalismo, como pode-se observar. Em 1855 o britânico Roger Fenton fotografou a Guerra da Criméia, ocorrida entre 1853 e 1856, produzindo em quatro meses 360 fotografias e dando início ao fotojornalismo ao realizar a primeira grande documentação de uma guerra. O tema também foi escolhido pelo norte-americano Mathew Brady, que entre 1861 e 1865 cobriu a Guerra Civil Americana, entrando para a história como um dos primeiros fotojornalistas do mundo. Apesar do pioneirismo e audácia desses fotógrafos, esses exemplos também evidenciam uma cumplicidade. Sobre o tema, Arlindo Machado (Idem, p. 105) coloca que “a presença do fotógrafo em geral só se pode dar à custa de uma cumplicidade com o ocupante e sem a qual o ato de fotografar simplesmente não seria possível”.

Concretamente, a publicação da primeira fotografia pela imprensa só se deu em 1880, na capa do jornal *Daily Herald*, de Nova Iorque e só no início do século XX o uso de fotografias nos jornais e revistas tornou-se comum. Gradualmente os jornais diários passaram a utilizar a fotografia com mais frequência para ilustrar as reportagens, em substituição ao desenho. A presença de fotos na imprensa firmou-se com os jornais *Daily Mirror*, de Londres,

e *Illustrated Daily News*, de Nova Iorque.

Ao abordar a fotografia como documento social, Gisèle Freund (1976, p. 9) afirma que: “A introdução da foto na imprensa é um fenômeno de importância capital. Até então o homem comum só podia visualizar os acontecimentos que ocorriam à sua volta, na sua rua, na sua cidade. Com a fotografia, abre-se uma janela para o mundo”. De fato, a publicação de fotografias em revistas e jornais contribuiu significativamente para criar a ilusão de proximidade e familiaridade das massas com artistas, políticos, personalidades, lugares e culturas distantes e inacessíveis para a maioria.

A importância da divulgação de fotografias na imprensa, entretanto, assume dimensões antes inimagináveis com o desenvolvimento do fotojornalismo na Alemanha. No período entre-guerras, os quinze anos da República de Weimar propiciaram uma conjuntura liberal, que favoreceram o desenvolvimento de uma vanguarda artística e intelectual cujos pensamentos e ações repercutiram em diversas áreas das artes, da arquitetura, da literatura, da filosofia e das ciências. A indústria fotográfica de ponta e o interesse crescente pela publicação de fotografias desencadearam o interesse pelo fotojornalismo de forma inédita.

Nas primeiras décadas do século XX, em todas as grandes cidades do mundo publicavam-se jornais e na Alemanha, pioneiramente, a fotografia passou a ocupar lugar de destaque. “É o início da era de ouro do jornalismo fotográfico e de sua fórmula moderna. Os desenhos desaparecem para dar lugar às fotografias que refletem a atualidade” (FREUND, 1974, p.107). Diferentemente do que ocorreu até então na Alemanha, os fotógrafos que passaram a atuar entre as décadas de 1920 e 1930 “não pertencem mais à classe dos empregados subalternos, mas saíram da sociedade burguesa ou da aristocracia, que perdeu fortuna e posição política, mas que guardam o status social” (Idem).

Segundo Gisèle Freund (1974, p. 108-113) o fotojornalista alemão Docteur Erich Salomon, cuja produção fotográfica se deu entre os anos de 1928 e 1933, é um exemplo típico do fotógrafo oriundo de família abastada. Formado em direito, foi prisioneiro dos franceses em 1914, só retornando a Berlin em 1918, constatando que sua família perdeu grande parte da fortuna. Como a situação financeira do pós-guerra não favorecia o exercício da profissão, aprendeu a fotografar e aos poucos se firmou como fotojornalista de talento, desenvolvendo um estilo próprio e então incomum, tão marcante que passou a ser considerado um marco do fotojornalismo moderno.

Trabalhando com a câmara portátil *Ermanox*, em suas fotos Salomon procurou valorizar o momento espontâneo e único em detrimento da pose, registrando situações até então inexploradas pelos fotógrafos. Ele procurava passar despercebido e assim conseguia

captar imagens cheias de vida e emoção, imagens singulares. Suas fotos tornaram-se sucesso na Europa e nos Estados Unidos e ele, um famoso profissional, mas isso não impediu que, em 1944, viesse a falecer em uma câmara de gás de Auschwitz.

A *Münchener Illustrierte Presse* foi a primeira revista a divulgar o tipo de foto que transformou Salomon em um mito. O redator chefe da revista, Stefan Lorant, contribuiu significativamente para promover o fotojornalismo moderno, abrindo portas para que outros profissionais seguissem esse caminho. Muitos foram os grandes fotógrafos alemães que surgiram na década de 1920, a exemplo de Moholy Nagy, Alfred Eisenstaedt, André Kertesz, Umbo, Helmut Muller, e outros. Atuando em áreas distintas, eles trouxeram grande contribuição para o desenvolvimento da fotografia em todo o mundo, porém esse processo foi intensamente marcado pela crise econômica que se abateu sobre a Alemanha na década de 1930, impulsionando ao radicalismo político.

Mesmo vivendo em clima de insegurança, instabilidade e desemprego, alguns profissionais conseguiram se sobressair ainda no início da década de 1930, marcando a história do fotojornalismo. Gisèle Freund comenta a vida e a carreira de outros importantes fotojornalistas alemães e relata que, inspirado pela carreira de Salomon, a partir de 1930 surgiu um grupo de jovens fotógrafos, quase todos filhos da burguesia. Muitos deles fizeram parte da agência *Dephot* e se tornaram célebres buscando fazer de cada foto uma imagem singular, evidenciando um estilo personalizado, diferenciado. Um desses fotógrafos foi Hans Baumann, que adotou o pseudônimo de Felix H. Man. Entre 1929 e 1933 ele fez cerca de 80 reportagens em Berlin: “Ele fotografou as piscinas populares, os trabalhadores da usina, as cenas de restaurante, as lutas de boxe, o Lunapark e tantos outros assuntos que tocam o povo, que reconheceu em suas imagens sua própria vida, suas preocupações e seus prazeres” (Idem, p. 114). É importante observar que já nesse período o fotojornalismo alemão abria espaço para registrar as pessoas comuns, anônimas, em suas atividades corriqueiras, cotidianas.

A partir de 1933, com a ascensão de Hitler, a imprensa passou a ser censurada e controlada, intelectuais e artistas partiram para outros países e muitos dos que ficaram foram enclausurados em campos de concentração. No exílio, renomados fotógrafos encontraram acolhida junto a prestigiosas revistas, a exemplo da *Life*, nos Estados Unidos e da *Vu*, em Paris.

A *Vu* foi fundada em Paris, em 1928, pelo pintor, desenhista, jornalista e editor Lucien Vogel, enquanto a *Life* surgiu nos Estados Unidos, em 1936, fundada por Henry Luce. Ambas se tornaram referência de estilo moderno e conquistaram grande público, apresentando projetos gráficos arrojados para os padrões vigentes, trazendo reportagens internacionais,

informações diversas e valorizando marcadamente a fotorreportagem. Esse conjunto de fatores distinguiu as revistas que surgiram com esse perfil das outras ilustradas que já existiam.

O primeiro número da revista *Vu* traz mais de 60 fotografias e grandes fotógrafos alemães, a exemplo de Franz Capa, André Kertész e Germaine Krull aí trabalharam. Seu estilo passou a ser referência para outras publicações devido ao grande sucesso que fazia junto ao público. Em várias partes do mundo o desenvolvimento da imprensa também deveu-se a ocupação de imagens nos jornais e revistas. Conforme afirma Susan Sontag (1986, p. 30), “a informação que as fotografias podem dar começou a ser valorizada no momento da história da cultura em que todos julgam ter direito àquilo a que chamamos notícias. As fotografias eram vistas como um modo de dar informação a pessoas que não tinham o hábito da leitura”.

Notadamente entre as décadas de 1920 e 1930 o uso e interesse pela fotografia se difundiu de maneiras diversas. A fotografia publicada na imprensa passou a atender a outros interesses, ao emprestar seu poder de sedução e de apelo às publicidades veiculadas. Vários profissionais importantes nessa época, a exemplo de Cecil Beaton, Man Ray, Moholy-Nagy e Edward Steichen, fizeram fotografias publicitárias paralelamente ao seu trabalho artístico pessoal. Nesse período tumultuado e fértil, a fotografia teve importante papel nos movimentos artísticos de vanguarda cubista e surrealista. Cabe destacar ainda que fotógrafos como o norte-americano Man Ray e o húngaro László Moholy-Nagy trabalham em estreita ligação com pintores e outros artistas, utilizando técnicas como a fotomontagem – que consiste na manipulação de negativos e fotograma – produção da imagem direta sobre o papel fotográfico, sem o uso do negativo e da câmera.

Justamente entre as duas guerras a imprensa passou a publicar fotografias em profusão, abrangendo as mais diversas áreas de interesse e apresentando uma infinidade de imagens de pessoas e lugares que passaram a povoar a realidade, a imaginação e a memória de uma crescente e expressiva parcela da população, especialmente nos grandes centros urbanos. A sensação de liberdade, o gosto pelo exótico e a necessidade de se desvencilhar, ao menos temporariamente, de uma Europa em crise, fizeram com que muitos fotógrafos europeus se aventurassem pelo mundo. Nesse período surgiram grandes nomes do fotojornalismo mundial, a exemplo do francês Henri Cartier-Bresson, que começou sua carreira em 1933, desenvolvendo um estilo definido por ele como a busca pelo “momento decisivo”, isto é, pelo instante fugaz em que uma imagem se forma completamente em frente à câmara.

Acompanhando o texto jornalístico, porém retendo uma autonomia própria

enquanto fonte de informação, o fotojornalismo se impôs. Seja criando mitos, reforçando personalidades, valorizando políticos ou, ainda, divulgando aspectos culturais de lugares longínquos, o apelo visual do fotojornalismo passou a ter um papel importantíssimo no contexto da comunicação de massa, em todo o mundo.

Nesse processo, a revista americana *Life* teve grande importância. A *Life* absorveu diversos profissionais vindos da Alemanha e investiu em modernas técnicas de impressão, mas um de seus grandes trunfos foi mesmo a publicidade, que financiava inteiramente seus custos. A crescente industrialização e a produção de produtos em larga escala exigiam investimentos em divulgação que atingissem um número considerável de consumidores por todo o país, assim a *Life*, que já surgiu como uma grande revista, tinha uma tiragem exorbitante para a época³¹ e era distribuída por todo o país, atendia perfeitamente às exigências de uma sociedade que se voltava para o consumo de massa. Contrapondo às principais características da cultura e arte popular, a cultura de massa tem como característica básica o caráter mercantilista, de consumo, de troca:

Cultura de massa, isto é, produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propagada pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino, chama de *mass-media*); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc.) (MORIN, 1969, p. 16).

O sistema interligado de comunicação capaz de criar, impulsionar, difundir e manter a cultura de massa tornou-se conhecido como indústria cultural. “Indústria enquanto complexo de produção de bens. Cultural, quanto ao tipo desses bens” (BOSSI, 1986, p. 50). O termo indústria cultural surgiu no bojo de toda uma série de constatações feitas por dois dos mais ilustres membros da Escola de Frankfurt, em uma época singular. Ainda na década de 1930, Theodor Adorno chegou aos Estados Unidos, assim como muitos intelectuais e artistas que tiveram que abandonar a Alemanha, devido à implacável perseguição aos judeus. Aí, em parceria com Horkheimer, constatou que a mídia se constituía em um gigantesco, complexo e intrincado mecanismo composto por empresas que comandavam emissoras de rádios, produção, distribuição e veiculação de filmes, jornais e revistas. Através da mídia, utilizando-se dos veículos de comunicação, fomentava-se todo um monopólio ideológico cujo objetivo

³¹ Segundo Gisèle Freund (1974, p. 131) a tiragem inicial foi de 466 mil exemplares e um ano mais tarde (1937) ultrapassou o milhão, chegando a oito milhões em 1972: “Seu sucesso foi único e sua fórmula imitada no mundo inteiro”, afirmou a autora.

era a domesticação das massas pelo bombardeamento de anúncios e imagens que buscavam comprometer o público com a produção e o consumo de bens e serviços e, além disso, ditava toda uma maneira de ser, pensar e agir.

A esse grande esquema Adorno e Horkheimer deram o nome de indústria cultural e assim passou a ser conhecida a prática da exploração sistemática e programada dos bens culturais com finalidade de lucro. “Os pensadores frankfurtianos criticaram a cultura de massa não porque ela é popular mas, sim, porque boa parte dessa cultura conserva as marcas das violências e da exploração a que as massas têm sido submetidas desde as origens da história” (RÜDIGER, 2001, p. 144). Essa exploração é mantida pelo conformismo, conseguido pela repetição incansável de fórmulas onde tudo se torna previsível e até os mínimos detalhes são moldados segundo uma receita prévia, embora constantemente ganhe uma nova roupagem, uma nova interpretação. Segundo Adorno e Horkheimer (1982, p.170) “A novidade do estágio da cultura de massa em face ao liberalismo tardio está na exclusão do novo. A máquina gira em torno do seu próprio eixo. Chegando ao ponto de determinar o consumo, afasta como risco inútil aquilo que ainda não foi experimentado”.

Essa abordagem torna-se importante no contexto pois permite considerar que, ao se copiar e adaptar os padrões essencialmente visuais da imprensa ilustrada desenvolvida na Alemanha, países como a França e os Estados Unidos não só se utilizaram de práticas testadas e aprovadas pelo público, mas adaptaram todo esse conhecimento a estruturas bem maiores, visando servir e atender a interesses produzidos para fomentar o consumo, movimentando todo o complexo mecanismo que passou a ser conhecido como indústria cultural. Esses mesmos padrões, já experimentados com sucesso, foram rapidamente assimilados por outras culturas, como ocorreu no Brasil.

1.2 A MODERNA LINHA FOTOJORNALÍSTICA ADOTADA PELA REVISTA *O CRUZEIRO*

Na primeira metade do século XX muitas pessoas deixaram a Europa. Alguns como exilados, fugindo das guerras, abandonando uma vida estruturada e uma carreira de sucesso, outros em busca de liberdade e aventura, procurando afirmar suas diferenças individuais em um mundo que se uniformizava. Assim, muitos deles chegaram ao Brasil em busca de oportunidades. Nesse período a empresa de comunicação *Diários Associados*, pertencente a Francisco Assis Chateaubriand Bandeira de Melo e sediada no Rio de Janeiro, era responsável pela publicação de vários jornais em diversos estados brasileiros, possuía

estações de rádio e uma editora. Maior, mais conceituada e mais polêmica empresa ligada à comunicação no país, sua história de sucesso deveu-se, sobretudo, à capacidade de seus dirigentes de ousar mudar, adaptando-se sempre as novas circunstâncias e tirando proveito das mais inusitadas situações.

Foi essa visão pouco convencional para a época que permitiu a diversos estrangeiros que chegaram ao país, especialmente na década de 1940, encontrar uma oportunidade profissional. “O magnetismo que a figura do refugiado político exercia sobre Chateaubriand era tal que ele não fazia distinção entre exilados de esquerda ou de direita, e não perguntava qual era a ideologia do regime ou de quem fugia dele” (MORAIS, 1996, p. 416). Ao integrar a equipe dos *Diários Associados* intelectuais fugidos do nazi-fascismo, a exemplo do judeu austríaco Otto Maria Carpeaux, que tornou-se redator regular da revista *O Cruzeiro*, e o escritor francês Georges Bernanos, contratado como colaborador permanente de *O Jornal*, Chateaubriand possibilitou a incorporação de diversas novidades na imprensa brasileira.

Segundo narra Fernando Morais (Idem), foi na condição de deportado que chegou da Argentina o diagramador Gáston Bernardo e, logo contratado pelos *Diários Associados*, introduziu importantes mudanças na programação visual de *O Jornal*. Mas foi o fotógrafo francês Jean Manzon quem produziu na revista *O Cruzeiro* mudanças impactantes, contribuindo significativamente para que esta se tornasse um marco de sucesso de público e de vendas. Antes de chegar ao Brasil, em 1942, Manzon havia trabalhado como repórter fotográfico da revista *Paris Match* e do jornal *Paris Soir*, trazendo dessas experiências todo um referencial visual com relação a prática do fotojornalismo e a própria concepção gráfica das mais modernas publicações francesas do período. Durante a Segunda Guerra Mundial, Manzon tornou-se membro do Serviço Fotográfico e Cinematográfico da Marinha Francesa, cobrindo diversos episódios. Em Londres, foi trabalhar no serviço cinematográfico de guerra inglês, órgão dirigido pelo brasileiro Alberto Cavalcanti, que lhe sugeriu uma viagem ao Brasil.

Já no Rio de Janeiro, freqüentando a boemia carioca e entabulando relações com intelectuais de prestígio, Manzon conheceu o jornalista Freddy Chateaubriand, diretor da revista *O Cruzeiro* e sobrinho de Assis Chateaubriand, que o convidou para trabalhar na revista, em 1943. Contratado pela então exorbitante quantia de quatro contos de réis por mês, o fotógrafo imediatamente começou a trabalhar. Sobre esse período, o próprio Jean Manzon narra, em entrevista concedida à Funarte:

Quando cheguei em *O Cruzeiro* a reportagem fotográfica no Brasil era inexistente. A revista era uma empresa muito pequena, tinha três salas na rua do Livramento, uns 15 ou 20 anos de existência e uma tiragem de 17 mil exemplares. Havia um atraso muito grande, a paginação era confusa e, sobretudo, muito receio de mudar. Comecei minhas matérias sem ninguém que escrevesse os textos, nem mesmo as legendas, portanto quando encontrei David Nasser na Amazônia pedi à direção que o contratasse para trabalhar comigo. Formamos uma dupla (1986, p. 11).

Embora haja quem critique a falta de modéstia de Jean Manzon, há também quem destaque sua importância no processo de modernização da fotorreportagem no Brasil³². De fato, é inegável que sua atuação trouxe profundas mudanças que contribuíram para transformar *O Cruzeiro* na revista de maior vendagem do país no período. Historicamente, a utilização de fotografias em revistas teve início no Brasil na década de 1920, sendo que quando *Cruzeiro*³³ foi lançada em meio a uma vistosa campanha publicitária em 10 de novembro de 1928, já encontrou outras similares, a exemplo da *Vida Doméstica*, *Sombra*, *Rio Magazine*, *A Cigarra*, *Para-Todos*, *Careta* e *Fon-Fon*. O que contribuiu para que ela se tornasse um fenômeno, distinguindo-se das demais revistas ilustradas, foi sua transformação em uma publicação eminentemente visual, destacando-se a utilização do fotojornalismo de forma pioneira: “O uso freqüente de imagens encadeadas em série na documentação de um determinado fato inaugurou uma linha que viria marcar sensivelmente a fotografia de reportagem, posto que a linguagem utilizada passou a incorporar a foto como elemento narrativo em contextos diversos” (PEREGRINO, 1991, p. 20).

Segundo uma ótica mais abrangente, o sucesso da revista *O Cruzeiro* fez parte de toda uma visão empresarial polêmica e controvertida, mas obstinadamente grandiosa, do empreendedor Assis Chateaubriand “que chegaria a ter 34 jornais, uma editora e numerosas revistas. Na linha de comunicação, dominou 36 estações de rádio e 16 emissoras de televisão” (Idem, p. 16). Por vezes assumindo posições eticamente comprometidas, porém sempre buscando aliar-se ao que existia de mais expressivo no meio artístico e intelectual, Assis Chateaubriand era bastante competente para aglutinar nomes de talento aos seus projetos.

³² Em *Os Anos dourados da fotografia brasileira* (1997, p. 96), Simone Ferreira Rodrigues Pereira não nega a importância de Jean Manzon, mas observa a falta de modéstia do fotógrafo e afirma que, na época em que ele entrou para a revista “o patamar das tiragens manteve-se em torno de vinte a vinte e poucos mil exemplares”. Nadja Peregrino, em *O Cruzeiro. A revolução da fotorreportagem* ressalta que os padrões editoriais que surgiram após a chegada de Manzon à revista *O Cruzeiro* tornam visíveis os efeitos da sua influência e afirma que “ele trouxe para *O Cruzeiro* sua experiência como fotógrafo da *Paris Match*, revolucionando o fotojornalismo brasileiro e imprimindo-lhe uma marca da visualidade européia” (PEREGRINO, 1991, p. 36).

³³ Pode-se observar que desde a década de 1920 Assis Chateaubriand já incorporava em importantes cargos da empresa refugiados estrangeiros: “O título da revista foi comprado de Edmundo Miranda Jordão por dois contos e quinhentos mil réis. No centro do Rio de Janeiro foi instalada a sede da empresa nascente, que esteve sob a direção do escritor português, refugiado no Brasil, Carlos Malheiro Dias” (PEREGRINO, 1991, p. 16).

Conforme observa Fernando Morais (1996, p. 353), nos anos de 1930, por exemplo, Chateaubriand contratou o “competente e moderno” Dario de Almeida Magalhães para acumular a diretoria geral dos *Diários Associados* e de *O Cruzeiro*. Data desse período a participação de muitos nomes que alcançaram uma projeção significativa na literatura e no jornalismo, “como os escritores Manuel Bandeira, Gustavo Barroso, Graça Aranha, Viriato Correia e os jornalistas David Nasser, Edmar Morel, Alex Viany e, pouco tempo depois, Millôr Fernandes, Carlos Castello Branco e Frederico Chateaubriand”.

Também integraram a lista dos grandes nomes contratados por Dario Almeida de Magalhães artistas “que seriam consagrados pelo tempo entre os melhores do país, como Cândido Portinari, Aldo Bonadeli, Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Ismael Neri” (Idem). Nesse período, ao lado das grandes reportagens publicadas pelos *Diários Associados*, notadamente na revista *O Cruzeiro* toda semana havia publicações de jovens escritores brasileiros: “nas suas páginas se revezavam, entre outros, romancistas como Mário de Andrade, Jorge Amado, Érico Veríssimo, poetas como Augusto Frederico Schmidt e até nomes que despontavam do jornalismo para a ficção, como Joel Silveira” (Idem, p. 370). Vê-se, portanto, que em *O Cruzeiro* sempre existiu espaço para grandes talentos, tanto vindos de fora quanto brasileiros. Como se pode notar, investiu-se no estreitamento das relações com expressivos nomes da produção cultural modernista, evidenciando os valores com os quais a linha implantada por Dario de Almeida Magalhães buscava identificar-se.

Nelson Brissac Peixoto (1995, p. 363) afirma que “Aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber”. Esse ‘olhar estrangeiro’ sobre as culturas estranhas para os que chegam tem a capacidade de ser traduzido em toda sorte de sentimentos, menos a indiferença. Ao adentrar em *O Cruzeiro*, Jean Manzon imediatamente implantou novos paradigmas, baseados em critérios já adotados pela imprensa européia: o trabalho jornalístico passou a ser desenvolvido por duplas de reportagens, sendo que um ficava encarregado de escrever e o outro de fotografar, embora na prática não houvesse rigidez em relação a isso, já que muitos fotógrafos por vezes escreviam.

Conforme salienta Flávio Damm (1986, p. 15) “Fazia-se as fotografias e em geral tinha um redator. Trabalhava-se muito em duplas. O laboratório procedia a cópia contato de todo o material e, juntamente com o redator, o fotógrafo marcava o material que ele achava correspondente às necessidades da reportagem”. Esse clima de equipe, de parceria e de participação dos fotógrafos no processo de edição da revista é atestado também por José Medeiros (1986, p. 17): “Estávamos sempre viajando. Se você tinha um certo prestígio, então, você fazia a sua própria pauta. Você dava uma idéia e eles te mandavam com tudo. Era um

luxo total. Tinha uma sala onde o pessoal se reunia para contar histórias, uns chegando do mato outros da Europa”.

Os fotojornalistas de *O Cruzeiro* foram pioneiros ainda no que diz respeito ao reconhecimento da própria profissão no Brasil, que a partir de então passou a ser vista com credibilidade, respeito e até admiração. Em entrevista concedida à Funarte (1986), Walter Firmo afirmou que *O Cruzeiro* dignificou a pessoa do fotógrafo fazendo o leitor perceber que “ele é uma pessoa que pensa, raciocina, ama, sofre”. Ainda na mesma publicação, Flávio Damm dá o seguinte depoimento:

Graças a Jean Manzon o fotógrafo brasileiro conquistou um novo lugar. Antes ele era tido como um marginal que ia para festa de casamento e roubava os presentes. Fotógrafo não usava paletó nem gravata. Era um pobre desorientado, o equipamento de péssima qualidade e o salário miserável. Manzon chegou ao Brasil e moralizou a profissão. (1986, p. 11).

Essa valorização do repórter fotográfico tinha uma importante razão: a base da revista era a imagem fotográfica, que passou a deter importância capital na apresentação do texto. Entretanto, se no tocante à programação visual foi possível agilizar a implantação de um estilo de diagramação nos moldes de títulos consagrados, tais como a *Life*, a *Vu* e a *Paris Match*, o mesmo não ocorreu em relação à qualidade de impressão da revista.

Paradoxalmente, embora *O Cruzeiro* se firmasse enquanto veículo estratégico da divulgação de muitos dos ideais da modernidade, alardeando os valores da sociedade industrial e apoiando-se cada vez mais na imagem, a impressão da revista não correspondia aos padrões que aspirava. Segundo o próprio Jean Manzon (Idem, p. 4), “A *Life* usava papel couchê, no *O Cruzeiro* o papel era horrível, nem adiantava fazer fotografias artísticas porque na hora de imprimir sumia tudo. O interesse tinha que ser criado através do assunto e da reportagem”. De fato, apenas a capa de *O Cruzeiro* era impressa em *couché* e tecnicamente não havia como, na época, conferir uma qualidade de impressão idêntica ao restante da revista, que era impressa em um papel muito semelhante ao utilizado na impressão do jornal.

Enquanto revista ilustrada de variedades, *O Cruzeiro* buscou atender aos diversos interesses dos leitores: tratava de política, moda, futebol, cultura, noticiário policial e assuntos de época, além de apresentar coluna social, notícias sobre os concursos de misses – muito em voga na época – e de artistas nacionais e estrangeiros, destacando as novidades de *Hollywood*. A revista mantinha regularmente um espaço destinado ao humor e contava com uma expressiva carteira de anunciantes, situando-se dentro das expectativas. Mas a contratação de Jean Manzon mudou definitivamente o rumo da história de *O Cruzeiro*.

A edição de 24 de junho de 1944, com a publicação da matéria *Enfrentando os Chavantes*, assinada por David Nasser e Jean Manzon trouxe para o leitor o sabor da aventura, colocando o repórter como herói e o fotógrafo como testemunha ocular de um acontecimento real, cheio de emoção e perigos como só os romances ou o cinema então apresentavam. Perseguindo uma sugestão de pauta de Antônio Basílio, piloto particular do presidente Getúlio Vargas, Manzon e Nasser partiram para sobrevoar a serra do Roncador, na fronteira do Mato Grosso com o Pará, na selva amazônica. Enquanto Nasser anotava tudo que via do lado de dentro, Manzon encontrava-se amarrado em uma espécie de gaiola improvisada, tirando fotos jamais vistas de uma tribo de índios que, diante da presença do avião, saíram a atirar flechas e bordunas. As 18 páginas fartamente ilustradas e inteiramente dedicadas ao feito entraram para a história do fotojornalismo brasileiro. “Para os milhares e milhares de leitores, nascia quase um slogan que eles se habituariam a aguardar com ansiedade, todas as semanas, pelos quinze anos seguintes: ‘Texto de David Nasser, fotos de Jean Manzon’.” (MORAIS, 1996, p. 420).

A partir de então a utilização da fotografia em *O Cruzeiro*, passou a associar-se a um tipo peculiar de jornalismo, que apesar da heterogeneidade temática tinha em comum o apelo popular, investindo em estratégias calculadas para fisgar a atenção das massas: “Em *O Cruzeiro* a busca do acontecimento reproduzido pelas imagens nas diversas reportagens enfatiza freqüentemente o ineditismo e a novidade, com o uso de formas verbais adjetivadas que valorizam a fotografia” (PEREGRINO, 1991, p. 48). Essas matérias eram apresentadas em destaque, ocupando diversas páginas, sendo que muitas delas eram totalmente ocupadas pelas fotografias consideradas mais impactantes. Algumas dessas reportagens chegaram a desdobrar-se em séries, sendo publicadas em partes e durando semanas ou meses, a depender do grau de interesse que despertasse e dos interesses particulares da empresa em publicá-las.

Outro fator importante para a consagração de *O Cruzeiro* como a revista mais popular do país foi a sustentação de um sistema de distribuição efetivamente amplo, que lhe permitia atingir as mais recônditas regiões do Brasil. Segundo enfatizou Flávio Damm (1986, p. 19) “Em lugares onde o *Diário Oficial* jamais chegou, *O Cruzeiro* chegava”. E não apenas chegava como conquistava mais leitores, engrossando sua fatia em um mercado onde já não estava só, mas destacava-se como a mais vendida.

Conforme registrou Nadja Peregrino a respeito do volume de impressão da revista *O Cruzeiro* (1991, p. 24), “Em 1945, a tiragem era de 80.000 exemplares; em agosto de 1954, com o suicídio de Getúlio Vargas, a revista chegou ao auge do seu sucesso, alcançando a extraordinária tiragem de 720.000 exemplares, recorde só alcançado recentemente pela *Veja*”. Esses números, em um país marcado pelo analfabetismo e formado por uma população

prioritariamente de baixo poder aquisitivo, atestam a grandeza e o poder dessa revista, que como os demais similares internacionais, contribuiu significativamente para propagar valores ideológicos ligados ao liberalismo, nacionalismo e industrialismo, fomentando o consumo e contribuindo para a padronização de determinados valores, práticas e costumes, já que a linha que passou a seguir fez com que rompesse com sua fórmula simplesmente informativa e passasse a atuar efetivamente como um veículo formador de opinião. Sobre esse assunto, Simone Ferreira Rodrigues Pereira fez uma oportuna colocação:

Antes de se tornar um veículo formador de opinião, esta imprensa precisou conquistar um tipo de representatividade pública, o que foi feito através da assimilação de temas da cultura popular e da abertura à diversidade da cultura nacional. [...] Favorecida pela busca obsessiva da novidade, do fato inédito e do 'furo' jornalístico, a prática da grande reportagem confiou à fotografia a tarefa de perscrutar a realidade brasileira onde quer que ela se encontrasse: desenvolvida ou arcaica, familiar ou exótica, remediada ou problemática (PEREIRA, 1997, p. 101).

Suas matérias procuravam envolver o leitor, convidando-o a acompanhar as aventuras dos fotógrafos e jornalistas e explorando o contexto nacional popular. Assim a revista passou a apresentar em destaque aspectos regionais de forma rotineira e embora continuasse tratando dos mais diversos assuntos, passou a atuar de forma sensacionalista, evidenciando, rotineiramente, um tipo específico de reportagem voltado para captar o interesse das massas. Em busca desse mercado, investiu capital e não poupou esforços. Nesse processo, a ampla utilização da imagem foi imprescindível. As grandes reportagens tornaram-se a fórmula de sucesso de *O Cruzeiro* e seus fotógrafos tiveram papel determinante nessa história. Ao analisar as principais vertentes da produção fotográfica de *O Cruzeiro*, Nadja Peregrino destacou Jean Manzon e José Medeiros.

FOTOGRAFIAS DE JEAN MANZON



Figura 1 - Enfrentando os Chavantes. NASSER, David. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, ano 16, 24 jun. 1944. Fotos: Jean Manzon.

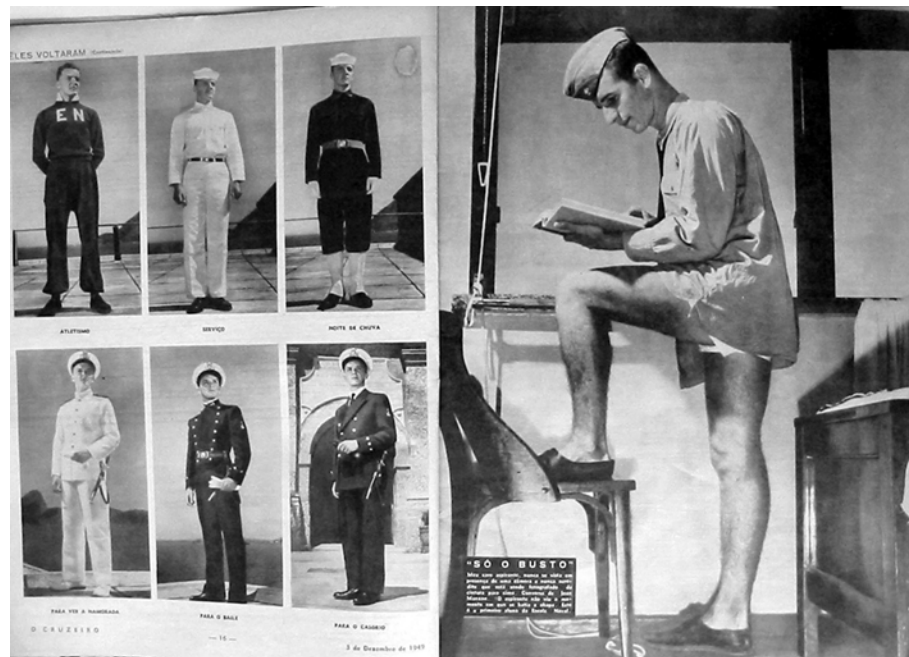


Figura 2 - Eles voltaram. NASSER, David. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, ano 21, 3 dez. 1949. Fotos: Jean Manzon.



Figura 3 - Dois cegos enxergam. NASSER, David. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, ano 21, 26 nov. 1949. Fotos: Jean Manzon.



Figura 4 - Mercado negro. NASSER, David. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, ano 18, 7 set. 1946. Fotos: Jean Manzon.

FOTOGRAFIAS DE JOSÉ MEDEIROS



Figura 5 - Generalíssimo queremista. MENDES, José Guilherme. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, ano 22, 9 dez. 1950. Fotos: José Medeiros.



Figura 6 - Rui volta à Bahia. LEAL, José. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, ano 21, 26 nov. 1949. Fotos: José Medeiros.

Segundo análise de Nadja Peregrino (1991, p. 86-94), Manzon teria impregnado o espírito das reportagens produzidas pelos fotógrafos de *O Cruzeiro* com seu estilo. Ele preferia preparar antecipadamente as cenas, utilizando câmaras, flashes e tripés. Outra característica do fotógrafo diz respeito à exploração de atitudes chocantes de fatos reais, tendendo para o sensacionalismo. Além disso, propunha-se a fotografar os mais variados temas com igual empenho, privilegiando uma composição bem marcada.

Embora no início da carreira tenha seguido o estilo de Manzon, José Medeiros evoluiu como uma segunda tendência, valorizando a espontaneidade dos personagens e das situações, a luz natural, a não-intervenção na realidade, a intuição, a aventura e o improviso, optando assim por uma linha fotográfica “adotada pelo fotojornalismo americano e europeu, representada pela revista *Life* e pelo fotógrafo Cartier-Bresson” (Idem, p. 96).

Numerosos fotógrafos passaram pela revista *O Cruzeiro* e, na prática, as regras editoriais não eram muito rígidas. Em entrevista concedida à Funarte (1981, p. 17) o próprio José Medeiros chegou a afirmar que “Muitas vezes havia reportagens sobre a fome, a repressão, resultado de interesse particular de alguns de nós. Eram publicadas porque, em realidade, aquilo era uma bagunça incrível, não tinha um controle organizado”.

Se, por um lado, a participação e envolvimento dos diversos profissionais sustentavam uma linha geral coerente, contribuindo significativamente para a construção de um repertório visual identificado com uma proposta de valorização do nacionalismo popular, por outro lado alguns fotojornalistas encontraram nesse ambiente editorial um tanto eufórico, precário e estimulante o meio ideal para desenvolver, com considerável independência, projetos pessoais, permitindo a prática de um trabalho de cunho eminentemente autoral, sem perder o foco na cultura brasileira, que independente do estilo do fotógrafo, foi o tema constante de expressiva produção que marcou esse período, iniciado com a contratação de Manzon.

Todo esse processo tem fundamental importância, pois o fotojornalismo de *O Cruzeiro* contribuiu para a divulgação, em larga escala, de aspectos diversos de uma cultura popular essencialmente plural e diferenciada, apresentando nas reportagens de caráter regional, não apenas os aspectos exóticos, mas também o lado humano e histórico, atrelado por vezes a tradições seculares, destacando-se nesse panorama a abundância e diversidade no uso das imagens. De certa maneira, essa prática serviu para mostrar o Brasil para o Brasil, familiarizando pessoas de culturas completamente diferentes, abordando aspectos étnicos, sociais, antropológicos e religiosos, entre muitos outros, de uma forma que contribuiu para a identificação visual de valores, costumes e práticas culturais das mais diversas regiões, em uma dimensão até então impensável.

1.3 A FOTOGRAFIA NA BAHIA E A CHEGADA DE PIERRE VERGER

A chegada de fotógrafos estrangeiros ao Brasil é inerente à própria história da fotografia nacional e tem início já em janeiro de 1840, com a chegada do navio-escola Corveta L'Oriental na então capital do Brasil³⁴, onde o capelão Louis Compte cumpriria sua missão de divulgar a daguerreotipia. A partir de então se iniciou todo o processo de popularização da imagem fotográfica no país e esse percurso foi predominantemente marcado pela chegada de estrangeiros, que traziam não só os equipamentos e o domínio da técnica, mas toda uma prática de como exercer o novo ofício de acordo com as normas já adotadas em países como a França, abrangendo o processo de comercialização do produto e, sobretudo, olhar específico, embasado e treinado por todo um referencial iconográfico oriundo de culturas significativamente diferentes das que aqui encontrariam.

Nesse processo, em concordância com os princípios da modernidade, o código visual permitido pela fotografia passou a repetir aqui, embora sob condições totalmente diferentes, toda uma série de procedimentos, práticas e técnicas oriundas da Europa. Na Bahia esse processo iniciou-se com a abertura dos primeiros estúdios fotográficos. É de um anúncio, publicado no *Correio Mercantil de Salvador*, em julho de 1844, “oferecendo serviços de um artista, cujo nome não é mencionado, recém-chegado de Paris, com atelier na casa número 132 da Rua da Vitória” (FERREZ, 1988, p.11) o primeiro registro de um daguerreotipista estabelecido na Bahia. Em ateliês ou estúdios tem início a história da fotografia no Estado e, muitos deles, tinham à frente fotógrafos estrangeiros, que aqui permaneceram por um período ou em definitivo.

Na Bahia, muitos fotógrafos se destacaram na segunda metade do século XIX, e no início do século XX, a exemplo de C. L. Micolai, identificado como “um dos primeiros, já anunciando suas artes em fevereiro de 1845” (TEIXEIRA, 1978, s.n.) ou do suíço Wilhelm Gensly que, juntamente com Rudolph Lindemann, fundou, em 1881, a Photographia do Comércio (Idem). Lindemann deixou uma rica contribuição: “retratou tipos populares da cidade – como cesteiros, vassoueiros, amoladores de tesoura e vendedores ambulantes” (MOURA, 1979). Já nesse acervo pode-se observar a importância da fotografia, devido às suas implicações raciais, sociológicas e antropológicas, considerando-se a pigmentação da pele dos vendedores, o modo de vestir, os instrumentos de trabalho e o gestual registrado.

³⁴ Ao comentar sobre os primórdios da fotografia no Brasil Gilberto Ferrez narra que a Corveta L'Oriental tocou Recife, Bahia, mas apresentou a descoberta no Rio de Janeiro “Embora o capelão, Luis Compte, tenha revelado a nova invenção, não há registros na imprensa sobre possíveis demonstrações feitas em Recife e na Bahia” (FERREZ, 1988, p. 11).

Nos primeiros anos do século XX, Gensly optou por morar no sul do Brasil e Diomedes Gramacho foi trabalhar com Lindemann. Após a morte deste, Gramacho continuou à frente da então Photographia Lindemann, sendo encarregado de uma inédita missão: “Simões Filho manda Gramacho ao Rio para aprender a técnica do clichê a partir da fotografia e quando ele volta, torna-se o primeiro clicherista em Salvador. *A Tarde* o primeiro jornal a usar foto” (MOURA, 1979)³⁵. Gramacho entrou, assim, para a história do fotojornalismo na Bahia, embora tenha prosseguido com seu trabalho em estúdio. Nesse período surgiram outros fotógrafos já nascidos na Bahia que também passaram a trabalhar em estúdios.

O estúdio continuou, nas décadas seguintes, como o endereço profissional de fotógrafos que se dedicavam predominantemente ao retrato, mas a cidade de Salvador, suas transformações e as manifestações culturais de sua gente foram, ao longo das décadas, captadas por diversos fotógrafos, a exemplo de Voltaire Fraga, Miguel Martins e Oscar Carvalho, que se destacaram como fotojornalistas entre as décadas de 1930 e 1940.

Toda a produção fotojornalística que passou a ser absorvida pelo grande público era então predominantemente repassada pelos jornais. Torna-se imprescindível observar que, enquanto veículos de comunicação de massa, os jornais abordavam temas diversos sem manter, de forma determinante, uma linha específica com ênfase na cultura popular. As matérias realizadas a partir da chegada de Pierre Verger em Salvador, em agosto de 1946, para a revista *O Cruzeiro* na Bahia seguiram outra linha, pois passaram a destacar em suas páginas justamente a cultura popular e isso em nível nacional.

Como vinha ocorrendo desde a contratação de Jean Manzon pelos *Diários Associados*, diversas duplas passaram a se destacar nas páginas de *O Cruzeiro*, a exemplo das formadas pelo próprio Manzon e David Nasser, José Leal e José Medeiros e Ubiratan de Lemos e Mário de Moraes, entre outras. Na Bahia a produção de muitas matérias que chegaram a conquistar sucesso e repercussão desenvolveu-se notadamente a partir do trabalho de uma dupla inusitada: um jornalista pernambucano e um fotógrafo francês.

O pernambucano Odorico Tavares havia chegado a Salvador em 5 de março de 1942 para dirigir a sucursal dos *Diários Associados* na Bahia, que então reunia o jornal *Estado da Bahia*, a *Rádio Sociedade* e o *Diário de Notícias*, que então funcionava na Rua Portugal, no bairro do Comércio, na Cidade Baixa. Uma grande tarefa para o jornalista de 29

³⁵ O jornal *A Tarde* foi fundado em 1912 por Ernesto Simões Filho. Segundo o historiador Cid Teixeira (Apud MOURA, 1979), até então os clichês usados nos jornais baianos eram de bico de pena. Em ocasiões especiais, encomendava-se uma gravura em água-forte para ser reproduzida. Em torno de 1914, Gramacho foi para o Rio de Janeiro, mas quando voltou não quis ser empregado do jornal *A Tarde*, passando a fornecer fotografias para o jornal mas continuando como profissional independente.

anos que chegava após uma retirada estratégica do seu cargo de jornalista do *Diário de Pernambuco*, onde desde 1938 manifestava-se como opositor à ditadura de Getúlio Vargas e por isso sofria uma perseguição ferrenha.

Preocupado com a integridade de seu colaborador, Chateaubriand tratou de transferi-lo para a Bahia quando intelectuais pernambucanos passaram a ser agredidos e presos. Habilidade, apreciador das artes e da poesia, Odorico logo se adaptou a Salvador, entrosando-se entre os poetas populares, os intelectuais e cantores, cultivando amizades influentes e administrando com habilidade seu cargo, passando a ser uma referência na cidade que o acolheu³⁶.

O francês Pierre Verger³⁷ chegou a Salvador em 5 de agosto de 1946 – quatro anos após Odorico Tavares – como fotógrafo devidamente contratado pelos *Diários Associados*. Conseguiu esse emprego já aos 43 anos, em uma passagem pelo Rio de Janeiro, quando, na oportunidade, apresentou aos diretores dos *Diários Associados* algumas fotos suas tiradas no Peru, para serem publicadas na revista *O Cruzeiro*, ilustrando uma matéria escrita por Vera Pacheco Jordão. Nesse mesmo encontro foi-lhe feita a proposta que mudaria para sempre sua vida: “[...] eles souberam de minha intenção de ir à Bahia, pediram-me que lhes mandasse reportagens. Assinamos um contrato que fez maravilhas junto aos funcionários dos serviços de imigração, onde obtive a carteira modelo dezenove, que me autorizou a residir no país” (VERGER, 1982, p. 239). Quando foi contratado pelos *Diários Associados*, Verger já tinha importantes contatos no Brasil e aqui se encontrava pela terceira vez.

Em 1939, com o início da Segunda Guerra Mundial, Pierre Verger encontrava-se no Peru e procurava resolver o problema causado pelo roubo de sua carteira militar, ocorrido anteriormente no México, para poder cumprir com suas obrigações de cidadão junto ao governo francês, devendo para isso apresentar-se em Dakar, na África. Para regularizar sua documentação, teve que procurar os consulados franceses no Equador, Peru, Bolívia, Argentina e Brasil, onde desembarcou pela primeira vez no Rio de Janeiro, no início de 1940. Sobre esse período, o fotógrafo escreveu: “Num espaço de poucos meses, tinha percorrido vários países da América Latina que haviam sofrido a influência espanhola, um pouco altiva e arrogante, mas no Brasil me sentia mergulhado numa atmosfera de cordialidade, compreensão e calor humano” (VERGER apud NÓBREGA e ECHEVERRIA, 2002, p. 129). Do Rio de

³⁶ Os dados biográficos referentes a Odorico Tavares foram pesquisados em: SANTANA, Jussilene. *Odorico Tavares. O homem de Chatô*. In: Memórias da Bahia II. Grandes reportagens do Correio da Bahia. Vol. 11. Salvador: Empresa Baiana de Jornalismo, 2004, p. 5-33.

³⁷ Não houve a pretensão de apresentar a biografia completa de Verger. Para uma visão mais ampla de sua vida e obra, fica registrado que os dados biográficos aqui apresentados foram predominantemente pesquisados em: NÓBREGA, Cida e ECHEVERRIA, Regina. *Verger Retrato em preto e branco*. Salvador: Corrupio, 2002. VERGER, Pierre. *Saída de Iaô*. São Paulo: Axis Mundi, 2002b. VERGER, Pierre. *50 anos de fotografia*. Salvador: Corrupio, 1982.

Janeiro, Verger partiu para o Senegal, onde os franceses que residiam na América do Sul deveriam se apresentar para participarem da Guerra de alguma maneira.

Nesse período coube a Verger a tarefa de fotografar o governador geral da África Ocidental, em atividades públicas. Foi então que conheceu Théodore Monod, diretor *do Institut Français d'Afrique Noire* – IFAN, através de um amigo em comum, em um encontro que se mostrou, posteriormente, de vital importância para uma mudança radical em sua vida. Após viver tensões e conflitos típicos de guerra, partiu do Senegal com outros franceses mobilizados na América do Sul. Em novembro do mesmo ano Verger chegou ao Brasil, desembarcando pela segunda vez no Rio de Janeiro e nesse período foi apresentado a Jorge Amado em casa de amigos. Sobre esse primeiro contato, descreveu: “[...] Ele era muito magro nessa época. Lembro-me que discutia com seus amigos numa língua que eu não entendia nada, sobre um semanário chamado ‘Dom Casmurro’” (VERGER apud NÓBREGA e ECHEVERRIA, 2002, p. 135).

Embora tivesse vontade de ficar no Brasil, as dificuldades o impulsionaram a partir, conforme ele mesmo narrou: “Gostaria de ficar no Brasil, mas os jornais eram bastante controlados por um órgão do Estado que distribuía os elementos do texto e as fotos a serem publicadas. Além disso, havia chegado muitos fotógrafos no Brasil fugindo da Guerra” (Idem, p. 135). O controle dos jornais comentado por Verger devia-se aos tempos antidemocráticos do regime ditado pelo Estado Novo, de Getúlio Vargas. Do Brasil Verger foi para Buenos Aires, onde passou muitas dificuldades e viveu diversas aventuras, sempre fotografando. De lá, partiu para o Peru, onde desembarcou em 1942 e passou quatro anos. Como de costume, viajou pelo país, hospedou-se em lugares populares, conviveu com pessoas humildes e concretizou importantes projetos, a exemplo do documentário fotográfico das populações indígenas, suas cidades, atividades e cultura, realizado para o Museu Nacional de Lima.

Após concluir outros importantes trabalhos, juntou algum dinheiro e viajou para a Bolívia, onde reuniu significativo documentário fotográfico sobre a vida, costumes e tradições do povo, além de registrar paisagens e vestígios das civilizações pré-incáicas. Após essa viagem, Verger seguiu para o Brasil, onde desembarcou pela terceira vez em 16 de abril de 1946, desta vez em São Paulo. Foi aí que encontrou o etnólogo francês Roger Bastide, que então ocupava o cargo de professor de sociologia da Universidade de São Paulo (USP). Bastide comentou com Verger sobre uma viagem que havia feito recentemente à Bahia, despertando-lhe uma certa curiosidade. Segundo Verger, Bastide “foi o primeiro a assinalar-me a importância da influência africana na Bahia, da qual eu já havia, entretanto, tido algumas noções ao ler uma tradução francesa do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado” (VERGER, 1982, p. 239).

Curiosamente, o primeiro contato de Verger com o mundo africano se deu justamente em Paris, entre os anos de 1934 e 1935, quando já havia realizado suas primeiras grandes viagens como fotógrafo, a exemplo da viagem ao Taiti (onde fotografou sem compromisso a fauna, flora, nativos e festas) e da viagem de volta ao mundo – essa a serviço do jornal *Paris-Soir*. Nesse período, Verger freqüentava o Museu de Etnografia do Trocadero (posteriormente denominado Museu do Homem), onde atuava como colaborador voluntário, sendo encarregado do laboratório de fotografia. Dessa forma conseguia tocar seus projetos pessoais, fazer contato com antropólogos, etnólogos, diversos artistas ligados ao Surrealismo³⁸ e profissionais, já que o espaço era freqüentado também por “um grupo formado por cientistas, escritores e músicos que gravitavam em torno do Museu e representavam a vanguarda intelectual francesa, cujos interesses se voltavam, cada vez mais, para as civilizações fora do continente europeu” (NÓBREGA e ECHEVERRIA, 2002, p. 73).

Foi nesse período que Verger conheceu Alfred Métraux³⁹ e conservava a amizade dos integrantes da *Bande à Prévert*⁴⁰. Todos esses intelectuais e artistas da vanguarda de Paris costumavam freqüentar o *Bal Nègre*, situado na Rua Blomet, onde se reuniam para se divertir com negros da África e das Antilhas, trabalhadores pobres, provavelmente afrontados pelo preconceito racial, mas que naquele espaço festejavam, dançavam e cantavam em clima de total alegria e descontração. Foi nesse ambiente que Verger teve o primeiro contato com a cultura africana e esse impacto marcou-o por toda a vida, sendo que, mesmo tendo viajado à África duas vezes antes de desembarcar na Bahia e muitas outras a partir daí, afirmou com convicção: “Quando eu conheci o Bal Nègre, tive uma certeza: eu era um deles. Fui reencontrar esse mesmo clima quando cheguei na Bahia, e ele foi um dos fatores importantes que determinaram minha opção de viver aqui”. (Verger, 2002b, p.24).

Quando foi contratado pelos *Diários Associados* para fotografar na Bahia, Verger trazia na bagagem uma carreira internacional bem sucedida, com fotografias publicadas em importantes jornais e revistas, tinha amigos influentes em diversas partes do mundo e uma

³⁸ Segundo Cida Nóbrega e Regina Echeverria (2002, p. 409), Verger “Convive com grupo de intelectuais de vanguarda, muitos deles ligados ao Surrealismo, do Museu do Trocadero: André Scaefner, Alfred Métraux, Germaine Dieterlen, Michel Leiris, Lacques Flaubé, Denise Paulme, Hélène Gordon (Lazareff), Gessain, Stresser-Péan.

³⁹ Com o antropólogo Alfred Métraux (que nasceu em 1902, faleceu em 1963 e destacou-se no âmbito da antropologia religiosa) Pierre Verger estabeleceu uma sólida amizade mantida ao longo de décadas pela troca regular de correspondências e encontros esporádicos, que mostraram-se de grande importância na vida pessoal e profissional de ambos.

⁴⁰ Grupo que Verger conheceu em 1932 e era formado nessa época por escritores e artistas de esquerda, a exemplo de Jacques Prévert, Pierre Prévert, Marcel Duhamel, Max Morise, Jean Louis Barault, Roger Blin, Maurice Baquet, Denise Lacache e o pintor Henri Maïlik, entre outros. (NÓBREGA e ECHEVERRIA, 2002, p. 408).

vida marcada pela aventura e liberdade. Embora não fosse exilado, como muitos dos estrangeiros que passaram a integrar a equipe na década de 1940, então Verger era, como outros que deixaram a Europa na primeira metade do século XX, um homem que abandonou suas raízes e partiu pelo mundo para fazer a sua história, conforme ele próprio afirmou:

Abandonei a existência burguesa na Europa quando percebi que não suportaria passar o resto da minha vida num meio social no qual as pessoas passam o tempo tentando causar impressão umas às outras, onde a maior parte dos indivíduos se transforma em personagens fictícios que saem por aí em busca desesperada de confirmação, e onde todos, ou quase todos, representam um papel, à maneira de papagaios instruídos (VERGER, 2002b, p. 21).

Pierre Édouard Leopold Verger havia nascido em Paris em 4 de novembro de 1902 e era o caçula de uma próspera família burguesa. Filho de Marie Adèle e Pierre Édouard Leopold Verger – um próspero empresário das artes gráficas, Verger foi um menino introspectivo, rebelde e indisciplinado, que cresceu em um dos endereços mais nobres de Paris: a Avenida Henri Martin. Seu pai dedicava-se obstinadamente ao trabalho e construiu uma vida familiar austera, baseada em relações de interesses, valorizando excessivamente a etiqueta e as convenções sociais, enquanto Verger sentia-se oprimido por esse mundo de interesses e aparências. A morte do irmão Louis, em 1914 e do pai, em 1915, além do impacto da Primeira Guerra Mundial nos negócios, afetaram fortemente os alicerces da família.

Na adolescência Verger chegou a ser expulso por indisciplina do colégio Janson de Sailly, em 1917, mas continuou os estudos, procurando não decepcionar a mãe, por quem tinha profunda afeição. Mesmo assim, foi expulso por indisciplina de um outro colégio, chegando a abandonar os estudos definitivamente. Então trabalhava na tipografia herdada do pai e administrada pelos tios, chegando a prestar o serviço militar no período e a experimentar uma vida tipicamente burguesa para os padrões da época. Com a falência da empresa familiar em 1927 e a morte do irmão mais velho, Jean, em 1929, Verger passou a trabalhar como representante comercial. Foi então que fez amigos diferentes do meio em que viveu até aí, passando a interagir com jovens que gostavam de artes, esportes e mantinham uma certa independência de suas famílias, desfrutando de uma existência mais livre e divertida. Verger começou a viajar e a cultivar amizades que lhe mostravam ser possível viver de uma forma diferente da que até então conhecia.

Apesar de ter enfim encontrado um pouco da liberdade que sempre buscou, Verger ainda manteve a relação familiar e afetiva com a mãe por consideração e respeito, já que não queria trazer-lhe aborrecimentos diante das críticas que pudesse vir a enfrentar por parte dos parentes mais próximos. Após a morte da mãe, em 14 de fevereiro de 1932, Verger pouco se empenhou para manter os laços com o restante da família e passou a fazer pequenas

viagens, limitando-se a uma vida bem modesta e afastando-se definitivamente dos contatos e laços criados anteriormente. Nessa época, marcada por novas amizades e muitas descobertas, conheceu o fotógrafo Pierre Boucher, então com apenas 24 anos. Boucher ensinou-lhe a fotografar, revelar e copiar seus filmes. A aprendizagem motivou Verger a comprar sua primeira câmara *Rolleiflex*, que embora fosse usada, encontrava-se em bom estado e agradou bastante ao jovem fotógrafo, conforme relatou com entusiasmo, sensibilidade e poesia:

O que me encantava no equipamento que acompanhava a Rollei eram dois pares de lentes de aproximação que, adaptadas às objetivas do aparelho, permitiam tirar fotografias de objetos a cinqüenta centímetros de distância de uma delas, e a outra – oh! maravilha! – a somente trinta centímetros. Tinha-me seduzido pela extraordinária nitidez dos detalhes que sobressaíam das fotos tiradas de tão curta distância, que me permitiam valorizar o contraste do rugoso e do liso, do brilhante e do fosco, o veio da madeira, a espuma de uma onda vindo morrer na areia granulosa de uma praia, as gotas do orvalho sobre um talo de erva [...] (VERGER, 1982, p. 14).

De posse da sua *Rolleiflex*⁴¹, Verger começou sua carreira de fotógrafo, marcada por incontáveis viagens. Ainda em 1932 foi à URSS e não mais parou:

De volta a Paris, embarca em direção ao Taiti no cargueiro *Ville de Verdun*, como passageiro de 4ª classe. A escolha dessa ilha paradisíaca e, mais tarde, de outros lugares tidos como ‘exóticos’, é permeada pela influência da literatura, do cinema e da pintura sobre sua imaginação. Telas de Gauguin, novelas de Chadourne e Stendhal, filmes de Flaherty e Muarnau compõem o cenário de aventura e liberdade em busca do qual ele atravessaria mares, conhecendo os cinco continentes” (AMARAL e SILVA. In: VERGER, 2002b, p. 34).

Sempre na condição de fotógrafo, Verger entregou-se por completo a uma vida livre, repleta de acontecimentos marcantes e de muito trabalho. Ele viajou pelo mundo inteiro⁴², teve fotografias publicadas em diversos e importantes jornais e revistas da época e fundou em 1934, sob a liderança de Pierre Boucher e René Zuber, a agência fotográfica *Alliance Photo*, juntamente com Eméric Feher e Denise Bellon. Vivendo sempre em condições financeiras precárias e se hospedando em lugares simples, fotografou importantes

⁴¹ Torna-se oportuno observar que as câmaras *Rolleiflex* começaram a ser produzidas em 1928 na Alemanha, pela *Franke & Heidecke – Fabrik Photographischer Präzisionsapparate*, cujos produtos na área fotográfica contribuíram para difundir a técnica de precisão alemã. As máquinas ‘*reflex*’ possuem duas objetivas iguais, sendo que uma projeta a imagem no visor, situado na parte superior da máquina e a outra projeta na película. A *Rolleiflex* possui um dispositivo para compensar a paralaxe (diferença de visão entre a lente do visor e a objetiva). Seus negativos de médio formato permitem qualidade e boa definição das fotos, podendo, ainda, ser operada com uma certa discricção, pois seu *design* garante uma distância entre o olho e a própria máquina. Por esses motivos, na época em que Verger adquiriu sua primeira *Rolleiflex* e quando a trocou por outra, em 1934, essa estava entre as câmaras preferidas.

⁴² Antes de chegar à Bahia, Pierre Verger ainda viajou pela Espanha, Itália e África, Martinica, Cuba e diversas ilhas, além do México, China, Filipinas, Indochina, Camboja, Guatemala e países da América do Sul, sempre registrando aspectos das mais diversas culturas, construindo um magnífico acervo iconográfico.

personalidades e grandes acontecimentos da época, mas priorizou suas atenções para as pessoas do povo, registrando diversos aspectos das mais distintas culturas. Entre 1936 e 1945 teve suas fotos publicadas em nove livros, editados em países como Itália, Inglaterra, França, México e Argentina. Foi, portanto, como um viajado, experiente, reconhecido e, ainda assim, simples fotógrafo, que Pierre Verger chegou à Bahia, conforme registrou:

Cheguei à Bahia no dia 5 de agosto de 1946, a bordo de um pequeno vapor da Companhia de Navegação Costeira, o Comandante Capella. Era um navio muito velho e vagaroso, que fazia sua última viagem. Levamos um longo tempo para chegar do Rio de Janeiro até a Bahia. Entre os numerosos passageiros, retornando à cidade do Salvador, havia uma delegação de estudantes que participara de algum congresso ou reunião oficial. Como não falava português na época, era através de sinais e onomatopéias que me comunicava com os companheiros de viagem (VERGER, 2002a, p. 25).

O clima de alegria e descontração dos passageiros, especialmente no desembarque, tocou Verger, que sensibilizou-se com a cordialidade encontrada, em contraste com a longa convivência com os indiferentes índios dos Andes (VERGER, 1982, p. 239). Em Salvador, hospedou-se em um quarto de três por três metros no Hotel Chile (no centro da cidade, próximo ao Pelourinho e ao Elevador Lacerda) onde morou até janeiro de 1951 (mudando-se nesse ano para o Taboão). Esse quarto ficava no ponto mais alto do prédio, acima dos telhados, propiciando ao fotógrafo uma vista privilegiada da Baía de Todos os Santos e aproximando-o visualmente com uma das áreas mais efervescentes da época, já que dali avistava o Mercado Modelo, o porto de Saveiros, a Igreja da Conceição e do Bonfim, entre outros pontos importantes.

Entre 1946 e 1951 Verger realizou diversas viagens pelo interior da Bahia e pelo Brasil, indo a Pernambuco, Pará, Maranhão, Rio de Janeiro, além de também viajar para o exterior, indo a Paramaribo (antiga Guiana Holandesa), Gana, Haiti, França, Senegal, Benin (antigo Daomé) e Nigéria (NÓBREGA e ECHEVERRIA, 2002, p. 414-416). Ainda assim, nesse período foram publicadas 55 matérias com fotografias suas pelos *Diários Associados*, sendo quatro na revista *A Cigarra* e 51 na revista *O Cruzeiro* (Idem, p. 458-461). Visando atender aos interesses da pesquisa, foram levantadas as reportagens ambientadas em Salvador e publicadas pela *O Cruzeiro* e *A Cigarra* entre 1946 e 1951 (período em que Verger produziu as fotos que futuramente comporiam o livro *Retratos da Bahia*) conforme Quadro 1, em anexo.

ALGUMAS PÁGINAS DE MATÉRIAS CITADAS NO QUADRO 1



Figura 7 - Matéria: Saveiros do Recôncavo. TAVARES, Odorico. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, ano 19, n. 6, p. 8-16, 86. 26 out. 1946. Ilustrada com 14 fotos de Pierre Verger (P. 8 e 9).



Figura 8 - Matéria: Itinerário das feiras da Bahia. TAVARES, Odorico. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, ano 19, n. 17, p. 60-65, 18, 26. 15 fev. 1947. Ilustrada com 15 fotos de Pierre Verger (p. 60 e 61).

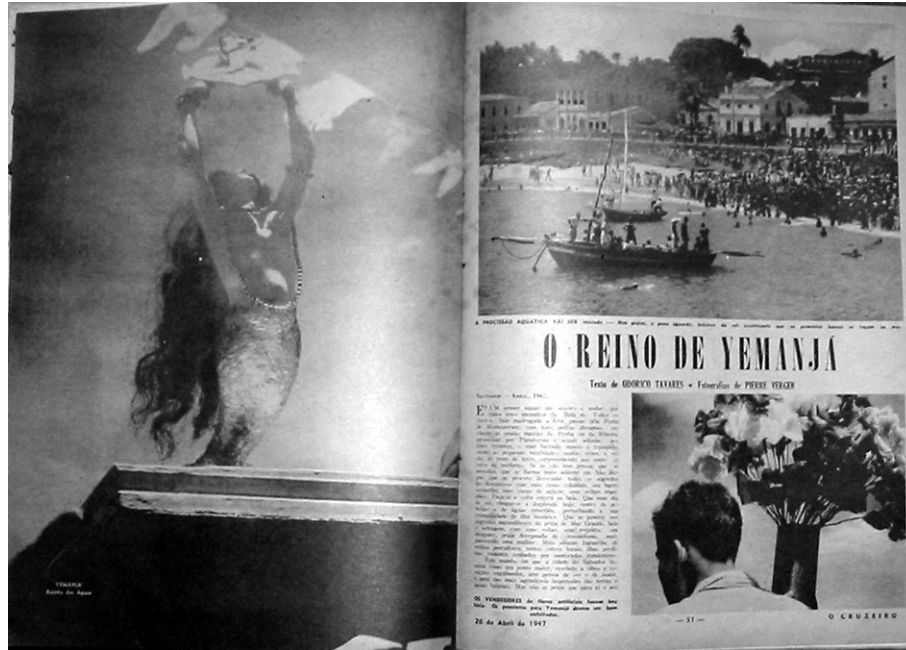


Figura 9 - Matéria: O reino de Yemanjá. TAVARES, Odorico. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, ano 19, n. 27, p. 56-62, 54, 64. 26 abr. 1947. Ilustrada com 12 fotos de Pierre Verger (p. 56 e 57).



Figura 10 - O mundo trágico da talha baiana. GODOFREDO FILHO. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, ano 19, n. 15, p. 32-38. 1 fev. 1947. Ilustrada com 15 fotos de Pierre Verger (p. 32 e 33).

1.4 SALVADOR NAS PÁGINAS DE *O CRUZEIRO* E *A CIGARRA*

Como pode-se constatar ao observar a Quadro 1, os próprios títulos das 25 matérias publicadas no período pesquisado já demonstravam uma conotação eminentemente popular e a maioria dos temas escolhidos estava profundamente ligada ao dia-a-dia do povo simples, abordando seu ambiente de trabalho e lazer, seus afazeres, costumes, crenças e hábitos. Também pode-se deduzir a importância que a fotografia teve em todas essas publicações: em 25 matérias foram publicadas 373 fotografias, mantendo, portanto, um padrão coerente com o estilo vigente adotado pela revista, ou seja, a valorização da imagem.

Observando a série de matérias específicas sobre Salvador publicadas entre agosto de 1946 e julho de 1951 nos dois periódicos, pode-se concluir que foram diagramadas dentro dos moldes gráficos das demais reportagens publicadas nas mesmas no período, priorizando enfaticamente as fotografias, sempre acompanhadas por legendas e harmoniosamente coerentes com os textos jornalísticos.

Sobre esse aspecto torna-se importante frisar que, conforme observou Lorenzo Vilches (1987, p. 77) “A foto de imprensa em nenhum momento é mais simples que o texto escrito. Sua estrutura é completa, em igual medida, como o é o texto escrito e tanto um como outro são produtos de diversas transformações discursivas”. Seguindo a linha de pensamento que o autor apresentou (nesse que é um dos raros ensaios sobre a teoria da fotografia de reportagem), pode-se argumentar que, embora as imagens tenham se tornado uma forma peculiar de referenciar o discurso jornalístico, elas não se resumem a uma ilustração do texto escrito nem servem apenas a uma sustentação da linguagem escrita, mas juntos, imagem e texto podem desenvolver determinados processos cognitivos através da informação jornalística.

Portanto, de acordo com a linha de pensamento exposta, a fotografia jornalística guarda suas características próprias, embora não se possa ignorar que esteja inerentemente atrelada às matérias e servindo para a produção de sentido em coerência com as mesmas. Também não se pode desprezar sua ligação com todo o sistema produtivo da indústria cultural, observando que, comumente, antes de ser realizada, a fotografia de imprensa já é previamente direcionada, sendo também um reflexo de uma gama de interesses, escolhas e direcionamentos. Na prática, ainda antes mesmo de ser executada, a fotografia jornalística envolve a linha filosófica e política, os interesses editoriais, econômicos e até pessoais da empresa que a publica e dos profissionais que determinam que matéria será feita e que

fotografias serão publicadas, definindo como, quando, com que destaque, em que posição e em que página ou, ainda, se vai, de fato, ser publicada.

No caso específico das matérias veiculadas em *O Cruzeiro* e *A Cigarra* no período analisado, essas linhas não eram rígidas, pois os fotógrafos por vezes realizavam seus trabalhos para que depois, com base no material apresentado, alguém escrevesse as matérias, conforme ocorreu com uma série de fotografias feitas pelo próprio Verger, cujos textos foram posteriormente escritos por Gilberto Freyre⁴³, ou com a matéria escrita por Vera Pacheco Jordão, ilustrada com fotografias feitas por Verger no Peru.⁴⁴ Segundo afirmou Angela Lühning, em pesquisa realizada sobre Verger nos tempos da revista *O Cruzeiro*:

É importante frisar de início que Verger, durante a duração do primeiro contrato, praticamente só realizava a parte fotográfica das reportagens, embora tenha ressaltado que tinha total liberdade de escolher o assunto a ser documentado por ele e o qual seria acompanhado por um texto posterior ou concomitantemente escrito por um jornalista. Não se sabe ao certo se chegou a exercer muita influência em relação ao conteúdo e ao formato do texto que ficava a cargo dos jornalistas que iriam fazer as reportagens com ele (LÜHNING, 2004, p. 19).

Essa observação torna-se particularmente importante, pois embora a própria trajetória de Verger evidencie a sua opção por fotografar aspectos ligados à cultura popular, tendo uma vastíssima experiência nesse aspecto, ao chegar à Bahia pela primeira vez, após ter firmado seu primeiro contrato com a empresa *Diários Associados*, Verger praticamente não falava português e conhecia muito pouco da cultura baiana. Segundo o próprio Verger (1982, p. 240) “Desde minha chegada naquela cidade, fui parceiro de Odorico Tavares que havia aceito escrever os textos para acompanhar as fotos que deveria enviar para *O Cruzeiro*”. Odorico Tavares – que conforme já mencionado, na época era representante dos *Diários*

⁴³ A série de reportagens listadas a seguir, fruto de uma viagem de Verger à África, foi escrita a partir dos seus apontamentos, por Gilberto Freire. Essa viagem teve particular importância em sua vida, pois foi quando começou a pesquisar as relações entre África e Brasil.

Acontece que são baianos. FREIRE, Gilberto. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, ano 23, n.43, p. 102-104, 106. 25 ago. 1951. 15 fotos de Pierre Verger.

O Senhor do Bonfim domina a África. Freire, Gilberto. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 44, p. 62-64, 90. 18 ago. 1951. 15 fotos Pierre Verger.

Casas brasileiras na África. FREIRE, Gilberto. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, ano 23, n. 45, p. 102-104, 106. 25 ago. 1951. 15 fotos de Pierre Verger.

Brasileiros Grão-Senhores na África. FREIRE, Gilberto. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, ano 23, n. 46, p. 52-54, 56, 36-37, 40-41. 1 set. 1951. 10 fotos de Pierre Verger.

A dinastia dos Xaxá de Souza. FREIRE, Gilberto. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, ano 23, n. 47, p. 62-64, 74, 82, 110. 8 set. 1951. 11 fotos de Pierre Verger.

⁴⁴ Cuzco cidade dos deuses, escrita por Vera Pacheco Jordão e ilustrada com 13 fotografias, foi publicada em 7 de setembro de 1946 em *O Cruzeiro*, sendo a primeira matéria editada pelos *Diários Associados* com fotos de Pierre Verger.

Associados em Salvador e estava habituado a transitar nas mais diferentes esferas sociais da cidade – desenvolveu uma importante parceria profissional com Verger. Das 25 matérias listadas no Quadro 1, 18 delas têm fotos de Pierre Verger e texto de Odorico Tavares⁴⁵. Essa parceria rendeu para a Bahia uma importante contribuição, tanto no aspecto do registro feito pela escrita, quanto pelas imagens produzidas por Verger:

Certamente, o interesse jornalístico de Odorico combinava com o fotográfico de Verger, abordando assuntos que ficavam na convergência temática dos dois. Desta forma, os assuntos publicados por ambos se diferenciavam da temática geral predominante na *O Cruzeiro* da época. O famoso repórter David Nasser preferia o universo de reportagens sensacionalistas que abordavam temas fora ou distante do universo cotidiano, o qual era priorizado por Verger. Mesmo assim, fica visível que os assuntos mais populares, dentro da linha de colaboração entre Odorico e Verger, não foram abordados pelo próprio Odorico Tavares, mas por seu irmão, Cláudio Tavares. Este fez com Verger uma reportagem sobre as rodas de samba, a capoeira e grupos carnavalescos, os afochês da Bahia (LÜHNING, 2004, p.20)

Vale ressaltar, a abordagem contínua do universo da cultura popular de Salvador através das matérias publicadas em *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, de fato nada apresentava de sensacionalista em seus textos ou fotografias, sendo por isso mesmo ainda mais valiosas. A apresentação de matérias de visibilidade nacional, abordando aspectos da cidade de Salvador e sua gente, suas tradições, costumes e hábitos, sua história e seu patrimônio artístico e arquitetônico, seus artistas populares ou com estudos no exterior, era um fato até então raro, embora caiba registrar o importante trabalho desenvolvido por Edison Carneiro⁴⁶.

As reportagens fotografadas por Pierre Verger e escritas por Odorico Tavares, por exemplo, apresentavam temas diversos, mas em sua maioria predominou o dia-a-dia do povo, como pode-se constatar nas matérias sobre os saveiros (onde o tema foi tratado valorizando a versão poética de alguns autores sobre o assunto e, ainda, privilegiando a visão menos romântica da rotina dos que conviviam com esse importante meio de transporte da época), ou sobre as feiras populares (onde figuram as maiores e mais importantes, a exemplo de Água de Meninos, a feira do Cortume, Sete Portas, Largo dois de Julho e outras, sendo que Odorico detalhou com bastante familiaridade as sutilezas que diferenciavam cada uma, citando os

⁴⁵ Vale lembrar que, conforme registrou Cida Nóbrega e Regina Echeverria (2002, p. 159), do total de 60 matérias publicadas durante os anos de contrato de Pierre Verger com os *Diários Associados*, 27 delas foram feitas em parceria com Odorico Tavares.

⁴⁶ Segundo narrou Vivaldo da Costa Lima (In: OLIVEIRA e LIMA, 1987, p. 41-42), em 1936 o baiano Edison Carneiro passou a divulgar no jornal *O Estado da Bahia* as festas de candomblé e organizou uma série de matérias sobre candomblés, ilustradas inclusive com fotografias. Edison Carneiro foi amigo de Jorge Amado desde a adolescência e ao longo da vida realizou importantes estudos sobre a cultura negra.

produtos comercializados, de onde vinham e como eram transportados, também descrevendo o público de determinadas feiras).

Na matéria que ostenta o pomposo título: *Atlas carrega o seu mundo* Verger e Odorico registraram o hábito do povo de carregar as mais variadas coisas na cabeça, seja na rampa do Mercado, nas feiras ou pelas ruas da cidade, evidenciando, em todas as fotografias, a presença do negro nesse universo popular de forma digna, forte e vigorosa.

As matérias publicadas com fotos de Verger e textos de Odorico também registraram diversos aspectos das questões ligadas à religião, abordando temas relacionados ao catolicismo e ao universo das festas populares, como a festa de Conceição da Praia (realizada no mês de dezembro, com procissão, missa e festa de largo, onde predominavam as barracas de comidas e bebidas típicas), a lavagem da igreja do Bonfim e a decadência dessa tradição (tão prestigiada pelo povo), a devoção a São Cosme e São Damião (festejados no mês de setembro na Bahia com pratos à base da culinária africana nos tradicionais carurus), além das manifestações de fé a Iemanjá (documentando a festa e entrega de presentes realizadas no dia dois de fevereiro, no bairro do Rio Vermelho, em Salvador).

Pierre Verger e Odorico Tavares ainda trataram da culinária baiana, destacando a famosa cozinheira negra Maria de São Pedro (no texto Odorico Tavares demonstrou bastante familiaridade com um cardápio evidentemente ao gosto popular). Os dois também registraram nas páginas de *O Cruzeiro* um pouco da vida e obra de artistas de universos bem diferentes, a exemplo do pintor Pancetti, do pintor Rafael, do cantor Dorival Caymmi, dos artistas ‘revolucionários’ (Mário Cravo Júnior, Carlos Bastos, Carybé, Maria Célia, Genaro de Carvalho e outros) e dos poetas da literatura de cordel (destacando Cuíca de Santo Amaro, um polêmico e conhecidíssimo poeta, amigo de Odorico Tavares), registrando ainda alguns aspectos da escultura afro-brasileira na Bahia.

A única matéria escrita por Godofredo Filho (um dos primeiros poetas modernos da Bahia, amigo de Jorge Amado desde a década de 1920 e um dos melhores amigos de Odorico Tavares) e com fotografias de Pierre Verger, tratou do barroco baiano, descrevendo com riqueza de detalhes o trabalho em talha encontrado em algumas igrejas de Salvador.

Cláudio Tuiuti Tavares (irmão de Odorico) assinou três das matérias com abordagens mais voltadas para a cultura negra, todas fartamente ilustradas com fotografias de Pierre Verger. Dessas, duas foram publicadas em *O Cruzeiro*, sendo uma sobre o afoché e outra, sobre capoeira. Em *A Cigarra* (revista editada em tamanho menor e de menor prestígio e repercussão que *O Cruzeiro*) a matéria publicada exaltou o samba como originário das ‘misteriosas nações africanas’, representando ‘a música e a dança de uma cultura primitiva’,

enaltecendo o seu ritmo e narrando aspectos históricos do samba na Bahia.

Embora já houvesse sido publicada uma matéria sobre a literatura de cordel (*Trovadores da Bahia*, ver Quadro 1), o poeta cordelista Rodolfo Coelho Cavalcante escreveu para *O Cruzeiro* *O ABC da Bahia*, que trouxe para cada letra do alfabeto um verso seu e uma fotografia de Pierre Verger, sempre enaltecendo aspectos da cidade de Salvador e da cultura popular, a exemplo da culinária, da capoeira e das festas.

A matéria escrita por José Leal (repórter de *O Cruzeiro*) fez uma espécie de apresentação das saias usadas pelas baianas em Salvador, baseando-se nas fotografias de Pierre Verger.

A reportagem intitulada *Candomblé*, publicada em *A Cigarra* foi escrita pelo amigo de Verger, Roger Bastide, após acompanharem um ritual de iniciação ao candomblé, no terreiro de Joãozinho Da Goméia, em Salvador. Provavelmente a primeira matéria sobre o assunto a circular em uma revista tão importante (embora menos evidente que *O Cruzeiro*) tratada de maneira séria e imparcial, com fotografias que registraram o evento, trazendo para um veículo de comunicação ao alcance do grande público imagens de um ritual só acessível a pessoas próximas ao candomblé.

A abordagem desses temas populares, ligados à cultura baiana – portanto, de caráter restrito, regional – de forma séria e relevante em revistas como *O Cruzeiro* e *A Cigarra* propiciou, pelas fotografias de Pierre Verger, todo um referencial visual até então inédito em nível nacional, traduzindo em imagens os poetas da literatura de cordel, os freqüentadores de terreiros de candomblé, os sambistas, as baianas com seus ricos trajes nas festas populares, os católicos seguindo as procissões, os trabalhadores das feiras livres e do porto, o povo baiano negro, mulato, moreno, por vezes branco, mas sempre o povo. Por outro lado, a abordagem de temas populares era então corrente nas publicações de *O Cruzeiro*, que embora tratasse de uma gama de assuntos e buscasse atrair a atenção do leitor utilizando-se de meios por vezes sensacionalistas, abriu um espaço pioneiro para divulgação de matérias sobre Salvador como as realizadas por Pierre Verger e Cláudio Tuiuti Tavares, Godofredo Filho, José Leal, Odorico Tavares e Roger Bastide, onde, conforme foi visto, o tema principal foi o povo e sua cultura.

A importância das fotografias nesse conjunto de imagens que projetou Salvador através de fartos referenciais iconográficos a um só tempo artísticos e documentais deve-se a muitos fatores, podendo-se destacar o estilo profissional de Verger, que procurava meios para fotografar com naturalidade, privilegiando a espontaneidade, o enquadramento capaz de valorizar o indivíduo: o ser humano tornou-se sua especialidade.

Outro fator de igual importância foi seu olhar próximo, solidário com o que fotografava: “O tripé de uma câmera é como o mastro de uma bandeira: para fincá-lo no solo é preciso primeiro ocupar um território ou – mais comumente – estar solidário com aqueles que o ocupam” (MACHADO, 1984, p. 105) foi por esse olhar ‘solidário’ que Verger colocou o ser humano simples, anônimo, na maioria das vezes negro e pobre em primeiro plano, conforme pode-se observar na maioria das 373 fotografias publicadas. Nesse sentido, pode-se considerar que “no caso de Verger, o fotógrafo é um participante, um admirador sutil do acontecimento que reconhece a soberania e a supremacia do ser humano retratado dentro do universo mais próximo dele, sua vida cotidiana, cheia de emoções e sentimentos, o que também inclui a parte festiva e ritual” (LÜHNING, 2004, p. 32).

Ainda sobre as fotografias feitas por Verger em Salvador, veiculadas nas páginas de *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, torna-se necessário enfatizar que o repasse em imagens de aspectos do universo popular de Salvador, em uma abordagem visual difundida via grande imprensa, corresponde ao que Susan Sontag colocou como um processo chave da sociedade moderna onde “as coisas e os acontecimentos são submetidos, sob a forma de imagens fotográficas, a novos usos, recebem novos significados que estão para além das distinções entre o belo e o feio, o verdadeiro e o falso, o útil e o inútil, o bom e o mau gosto” (SONTAG, 1986, p. 153).

1.5 O TRABALHO FOTOJORNALÍSTICO DE VERGER REFLETIDO EM *RETRATOS DA BAHIA*

É válido observar que essa abordagem já presente nas fotografias publicadas sobre Salvador nas revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra* no período pesquisado é a que prevalece no livro *Retratos da Bahia*. As fotografias para *Retratos da Bahia* foram selecionadas em 1979, por Pierre Verger, que então tinha 77 anos e um grupo formado por Arlete Soares, Cida Nóbrega, Arnaldo Grebler e Enéas Guerra⁴⁷. A publicação do livro, entretanto, foi um grande desafio, conforme lembrou Arlete Soares⁴⁸:

A Corrupio fez uma grande obra ao publicar Pierre Verger. Se não fosse a *Corrupio*... Ele estava em uma idade avançada, sem publicar há muitos anos

⁴⁷ Sobre a ligação de Verger com o grupo que fundou a *Corrupio* e o processo de produção do livro *Retratos da Bahia*, ver: *Corrupio: o trio elétrico, uma dose de ‘optimismo’* In: *Verger um retrato em preto e branco*. Salvador: *Corrupio*, 2002, p.293-322.

⁴⁸ Arlete Soares (uma das fundadoras da editora baiana *Corrupio*, primeira no Brasil a publicar uma obra de Pierre Verger, em 1980) concedeu entrevista para essa dissertação em 14 jun. 2004, na *Editora Corrupio*.

e ninguém tinha interesse, tanto que para publicar *Retratos da Bahia* eu fui a várias editoras em São Paulo e ninguém se interessou, isso em 1979. Os editores achavam que um livro sobre a Bahia, sobre negros, em preto e branco, não ia vender nada. Por isso eu abri a Editora, porque ninguém queria. [...] Para pagar *Retratos da Bahia* eu vendi um terreno, o único bem que recebi da minha mãe.

Sobre as fotografias que ilustram as revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra* e aparecem em *Retratos da Bahia*, Arlete Soares afirmou que:

No arquivo de qualquer fotógrafo tem aquelas fotos que são chaves, que são as mais representativas. Então entre as fotos de Verger sobre a Bahia tinham aquelas pelas quais ele tinha preferência e que eram excelentes. *Retratos da Bahia* conta praticamente uma história: a chegada dele, a cidade baixa, a cidade alta, o ciclo das festas... tem uma seqüência.

Negrizu⁴⁹, arquivista que cuida dos negativos da fundação Pierre Verger afirmou que:

Verger tem várias reportagens publicadas em *O Cruzeiro* e tem várias fotos desse período em que as revistas foram publicadas que não têm relação com as publicadas nas matérias e a quantidade de fotografias sobre vários temas em muitos casos é imensa. Por exemplo, são mais de 450 negativos sobre capoeira, mais de 400 sobre candomblé e mais de 400 sobre cenas de rua. A série de dorminhocos, que Verger adorava, também tem uma imensa quantidade de fotos.

A entrevista de Arlete Soares indica que em *Retratos da Bahia* Verger reproduziu um pouco de tudo que viveu em Salvador (entre 1946 e 1951). Pela quantidade de fotos que tirou sobre vários temas, conforme declarou Negrizu, pode-se concluir que ele sentia-se motivado a registrar as imagens que encontrava. A esse respeito, Arlete afirmou: “Isso aqui era uma maravilha para ele fotografar. Com essa luz da Bahia, com essas pessoas ... Então nessa época ele vai fundo, fotografando muitíssimo e já se interessando pelo candomblé”.

No livro, as fotografias de Verger tratam de diversos aspectos da cidade de Salvador e a presença de pessoas negras se destaca na maioria absoluta dos assuntos apresentados, que são: as vistas da cidade e aspectos arquitetônicos, gente de estiva, feira de Água de Meninos, procissões, festas de largo e comemorações vinculadas ao catolicismo (destacando-se a festa de Nossa Senhora da Conceição da Praia, a procissão de Nosso Senhor dos Navegantes e a lavagem do Bonfim), o candomblé, entrega de presentes na lagoa do

⁴⁹ Carlos Pereira dos Santos – Negrizu – concedeu essa entrevista em 7 de abril de 2004, na Fundação Pierre Verger. Segundo informou, ele começou a trabalhar com Verger em 1987, organizando os negativos e enumerando-os. Há mais de 15 anos ele exerce a função de arquivista, trabalhando na Fundação Pierre Verger com o acervo fotográfico de mais de 62 mil negativos da instituição.

Abaeté e a festa de Iemanjá, as cenas de rua (destacando-se os carregadores que transportam coisas diversas sobre a cabeça e pessoas dormindo nas ruas), samba de roda, carnaval, pesca do xaréu, porto dos saveiros, artistas ligados às artes plásticas, a música e a literatura de cordel, capoeira, culinária baiana, afochês, comemorações ao dois de julho, a talha baiana, os bondes e o futebol.

Como pode-se constatar, há uma proximidade temática entre *Retratos da Bahia* com a maioria das matérias publicadas sobre Salvador em *O Cruzeiro* e *A Cigarra* entre 1946 e 1951 que não pode ser desprezada: dos 25 assuntos tratados nas matérias, apenas quatro não foram enfocados no livro⁵⁰, sendo que das 251 fotografias presentes em *Retratos da Bahia*, 50 delas foram originalmente publicadas nas reportagens sobre Salvador no período pesquisado (Ver Quadro 2). Em *Retratos da Bahia* ainda constam algumas fotografias não idênticas, mas feitas na mesma seqüência que outras publicadas em *O Cruzeiro*, que evidenciam a importância do trabalho fotojornalístico de Verger na divulgação de determinados aspectos da cidade de Salvador, através do mais importante veículo de comunicação da época.

Esses dados aqui apresentados de maneira inédita carecem de estudos mais aprofundados, especialmente sobre a série de matérias sobre Salvador como forma de evidenciar, detalhadamente, os processos de produção vivenciados por Verger e os parceiros que com ele assinaram as reportagens e a importância dos referenciais apresentados para a cultura baiana (reproduzidos via indústria cultural) no contexto da época⁵¹.

As fotografias de *Retratos da Bahia* (e a maioria das reportagens sobre Salvador publicadas entre 1946 e 1951) reproduzem o que Antonio Risério descreveu em *Caymmi: Uma utopia de lugar* como ‘o mito baiano’. Esse mito, segundo o autor, persiste desde os tempos coloniais até hoje e “está assentado num tripé: antiguidade histórica, originalidade cultural, beleza natural e urbana” (RISÉRIO, 1993, p. 111). De acordo com esse pensamento, a mescla de orgulho do passado (de glória, heróico, imponente, formado pela harmonia das três raças) com uma identidade cultural (fortemente marcada pela cultura africana, por tradições seculares), ambientada no cenário paradisíaco da Baía de Todos os Santos (a alimentar estórias mitológicas, mágicas) e a própria cidade (ornada por belos casarios coloniais e igrejas majestosas...), que realmente caracterizam a cidade de Salvador, alimentam, há séculos, o mito de uma cidade que resume-se apenas a esses elementos, ou

⁵⁰ Assuntos que foram temas de matérias em *O Cruzeiro* e *A Cigarra* e não aparecem no livro *Retratos da Bahia*: Cosme e Damião: os santos mabaças, Rafael, o pintor, A escultura afro-brasileira na Bahia, A casa do Tio Juca.

⁵¹Essa série de matérias merece um estudo mais aprofundado, visando destacar sua contribuição para a divulgação e afirmação de referenciais ligados à cultura baiana e, ainda, pontuar a utilização de termos pejorativos e preconceituosos que, por vezes, aparecem nos textos.

onde esses aspectos são os mais acentuados, os mais importantes, os que mais se destacam e os que importam... Enfim: os que fazem com que a Bahia se veja e seja vista de uma forma idealizada, altiva, mística, festiva, sensual e convidativa. Essas considerações fazem com que a Bahia fotografada por Verger reflita, esteticamente, a *boa terra Bahia*, a Bahia de que trata Risério:

[...] a terra bela e feliz; exótica e erótica; mística e solar; lúdica e sábia; preguiçosa e profunda; etc. etc. Uma cidade, ainda, que tendo perdido seu peso econômico, mantinha intocável o seu prestígio cultural e religioso (Idem, p. 114-115).

O que fortalece esse mito é que, de fato, essa Bahia existiu e existe. O antropólogo francês Stéphane Rémy Malysse, ao narrar seu primeiro contato com o livro *Retratos da Bahia*, que adquiriu em uma livraria na Praça da Sé (Salvador) em 1998, comenta:

Lembro-me que fiquei impressionado ao reconhecer cenas, momentos, personagens que ele tinha fotografado. Entre dois suspiros, fechei os olhos para me entregar a um profundo desejo de eternidade, sentindo que nem tudo muda e que de repente as mesmas cenas podiam reaparecer como fantasmas. Quando abri os olhos de novo, vi essa gente toda, dormindo nos pontos de ônibus da Praça da Sé, cenas típicas de preguiça no espaço público, que Verger já tinha observado e retratado quando chegou à Bahia. (MALYSSE, 2000, p. 329).

Mas com justa razão Stéphane Rémy Malysse comentou que: “Quando olhamos os *Retratos da Bahia*, olhamos o olhar de Pierre Verger sobre Salvador e não Salvador em si” (MALYSSE, 2000, p. 343). O olhar de Pierre Verger sobre Salvador abarcou a cidade e sua gente e deu-se dentro de recortes que mantiveram de fora, no que tange ao aspecto arquitetônico e urbano, os casebres de taipa e palha, os prédios em ruínas e as ruas sem calçamento, sem redes de esgotos, sem iluminação pública. Ao retratar o negro, não incluiu em seus registros a pobreza extrema e a fome, a loucura, o abandono, as mãos a mendigar pelas ruas, os rostos vincados pela idade e pela preocupação, os dentes ausentes ou apodrecidos, as crianças abandonadas à própria sorte. Também não se destacaram em suas fotografias os ambientes frequentados pela classe média, (exclusiva ou predominantemente) ocupados e destinados às pessoas brancas: os clubes sociais de luxo, os restaurantes da moda, as lojas importantes, as casas vistosas dos bairros imponentes.

Verger privilegiou a cidade, destacando, sobretudo, o povo que por ela transitava, mas captou uma Salvador a um só tempo mitológica e real, paradisíaca e sensual, negra e

vigorosa, pobre e altiva. Encantou-se ao encontrar a Bahia de *Jubiabá* e deixou-se seduzir pelo seu mistério, chegando a afirmar, mais de trinta anos depois de ter chegado a Salvador, que “essa cidade possui um não-sei-o-quê que me prendeu e enfeitiçou” (1981, p. 274). Certamente, o jeito descontraído e altivo do povo negro que vivia em Salvador foi um dos motivos do encantamento do fotógrafo pela velha capital baiana, que apesar de sua vivência deixou-se fascinar pela descontração e informalidade com que o baiano se relacionava em público, que para ele era totalmente diferente das referências francesas que (a contra-gosto) possuía.

Segundo Malysse, “ele se interessou afetivamente pela maneira específica através da qual a cordialidade baiana se incorpora no ator social. [...] A cultura francesa é caracterizada por uma rígida civilidade corporal e um forte apagamento do corpo nas interações sociais” (Idem, p. 336). O autor observa que esse contraste provocado pelo contato com culturas diferentes – como ocorreu com Verger na Bahia – faz com que o estrangeiro esteja mais propício a captar “os gestos diferentes, os momentos sociais estranhos, a extraordinária expressividade corporal no cotidiano, elementos que podem parecer totalmente anódinos ao próprio baiano e que quase desaparecem do pensamento visual por banalidade” (Idem). Assim, os aspectos mais banais de uma certa cultura podem ser flagrados pelo “olhar estrangeiro”, para quem tudo é novidade, facilitando a captação de imagens singulares, interessantes e atraentes.

A maneira de ser do povo baiano de fato intrigou Verger, que foi procurando conhecê-la melhor e logo descobriu a importância do candomblé para o povo negro de Salvador, conforme declarou:

Consta que, em vez de sentirem humilhação em serem descendentes de escravos trazidos à força para o Novo Mundo, tinham ao contrário orgulho de suas origens. Este sentimento vinha em parte do respeito e do prestígio que gozava o candomblé na Bahia, e da fé que tinham na força protetora de seus orixás, que os tinham impedido de sucumbir no desespero (VERGER, 1982, p. 240).

Essa constatação direcionou muitos dos estudos de Verger ao longo da vida e aproximou-o de forma respeitosa e querida de grandes nomes do candomblé da Bahia. Essas considerações tornam-se importantes pois as imagens que priorizou em Salvador, independentemente de estarem ligadas a toda um referencial estético vinculado à cultura popular, também tratam de um interesse verídico, de um olhar em princípio interessado, logo depois, seduzido e, ao longo da vida, comprometido com o universo que fotografou.

Observando padrões visuais privilegiados por Verger em *Retratos da Bahia* (e nas

fotografias publicadas por Verger em *O Cruzeiro* e *A Cigarra* no período pesquisado), a maioria absoluta dos negros fotografados são em quase sua totalidade jovens (e muito jovens), vigorosos, fortes, de dentes sãos, de sorriso sensual, de olhar cúmplice, de tez serena. Estão mergulhados nos afazeres do cotidiano, seja carregando coisas sobre a cabeça, comercializando produtos nas feiras, dançando, tocando, pescando, dormindo tranqüilamente pelas ruas, ou ainda entregues aos rituais do candomblé, desfilando em procissões... participando, interagindo e vivendo na e da cidade.

Mesmo quando seus fotografados foram registrados em roupas surradas, gastas, isso não é, de modo algum, o detalhe mais significativo da foto: antes vislumbra-se o gestual, captado em sua naturalidade, em sua sensualidade, em sua expressão vigorosa, cheia de vida. Verger lançou um olhar pessoal, intimista, cúmplice sobre os que fotografou. Algumas vezes assumiu uma posição de reverência e respeito, especialmente ao fotografar pessoas ligadas ao candomblé e seus rituais. Outras vezes atuou como *voyeur*, captando a sensualidade que se insinua nos gestos, nas curvas do corpo, na naturalidade da sedução dos fotografados, que mesmo conscientes de sua presença inconfundivelmente estrangeira, deixaram-se fotografar em toda vivacidade, valendo aqui relembrar a importância da câmara *Rolleiflex* que, por não ser de visor direto, permite ao fotógrafo captar com mais facilidade momentos de descontração e espontaneidade – sem com isso desmerecer o talento e o profissionalismo de Verger.

Por vezes ainda, Verger deixou transparecer em suas imagens seu próprio desejo, captando o erotismo, a sexualidade, de forma intensa e direta, sem rodeios nem dúvidas quanto a um jogo de sedução, ao deslumbramento perante a virilidade, a força e a beleza de jovens negros baianos, embora nesse caso caiba concordar com Malysse, para quem “Pierre Verger nunca desenvolveu uma chamada estética homossexual consciente e construída” (MALYSSE, 2000, p. 346). De fato, a sensualidade, a sexualidade latente em algumas de suas imagens aparecem de forma natural, espontânea e não caracteriza de forma dominante o conjunto de fotografias de *Retratos da Bahia*, que é predominantemente marcado por imagens referenciais da cultura baiana.

Cumpramos agora refletir sobre os meios diferenciados que propiciaram a sustentação e propagação dessa imagem da Bahia a um só tempo utópica e real que Verger, em princípio com seu trabalho de repórter fotográfico, contribuiu significativamente para que fosse estandardizado.

A seguir, algumas fotografias em comum presentes em *O Cruzeiro* e *A Cigarra* e em *Retratos da Bahia*, conforme apresentado no Quadro 2. Pode-se observar que os cortes das fotografias publicadas nas revistas privilegiaram o elemento humano, minimizando o contexto em que esse encontra-se:



Figura 11 - Roda de Samba. TAVARES, Cláudio Tuiuti. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, p. 24-29, abr. 1949. 12 fotos de Pierre Verger.



Figura 12 - VERGER, Pierre. *Retratos da Bahia*. 3ed. Salvador: Corrupio, 2002, p. 100 e p. 9.



Figura 13 - Saveiros do Recôncavo. TAVARES, Odorico. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, ano 19, n. 6, p. 8-16, 86. 30 nov. 1946. 14 fotos de Pierre Verger.



Figura 14 - VERGER, Pierre. Retratos da Bahia. 3ed. Salvador: Corrupio, 2002, p. 165.



Figura 15 - Atlas carrega o seu mundo. TAVARES, Odorico. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, ano 19, n. 24, p. 56-62, 80. 5 abr. 1947. 1 5 fotos de Pierre Verger.



Figura 16 - VERGER, Pierre. Retratos da Bahia. 3ed. Salvador: Corrupio, 2002, p. 31 e p. 171



Figura 17 - VERGER, Pierre. Retratos da Bahia. 3ed. Salvador: Corrupio, 2002, p. 226 e p. 233.

II CAPÍTULO

2.1 ASPECTOS DO MOVIMENTO MODERNISTA NO BRASIL

Segundo observou Roger Bastide (In: AMADO, 1972, p. 39), até a Primeira Guerra Mundial a literatura brasileira importava os estilos ditados pela Europa, adaptando-os à realidade nacional, porém esse panorama começou a mudar com o Movimento Modernista:

Somente a partir de 1922 – e primeiramente em São Paulo – é que, com o Movimento Modernista, o país terá consciência de sua originalidade estética e a arte se proporá como finalidade essencial a busca introspectiva da alma brasileira naquilo que ela pode ter de único no mundo, sob uma dupla influência: sexual, dos Trópicos, e cultural das misturas das raças e das civilizações indiana, africana, portuguesa, formando um todo saboroso (Idem).

Essa “busca introspectiva da alma brasileira naquilo que ela pode ter de único no mundo” desdobrou-se de forma complexa e intrincada, perpassando não apenas a literatura ou a pintura, mas a música, a dança e diversas formas de manifestação e expressão culturais, que passaram a ser fortalecidas como atributos destacados, estandardizados, projetando uma identidade nacional que mesclou, como bem colocou Bastide, aspectos relevantes ligados ao mito da harmonia das raças (que é forte no Modernismo), tendo ainda propiciado o destaque, em primeiro plano, de culturas regionais, especialmente a partir da década de 1930.

São Paulo foi o grande palco da Semana de Arte Moderna de 1922 e não sem motivos. Considerando o pensamento de Walter Benjamin (1996, p. 169) para quem “o modo como se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”, para uma melhor compreensão da importância e impacto do Movimento Modernista e seus desdobramentos, torna-se necessário observar, primeiramente, alguns fatores históricos que marcaram profundamente toda a controversa relação entre modernidade e modernismo no Brasil.

Após a Primeira Guerra Mundial a economia – então mais voltada para a produção e exportação de café – começou a se diversificar com o desenvolvimento da indústria, favorecendo o surgimento da burguesia industrial, que foi tornando-se economicamente forte, embora marginalizada pelo governo federal, que servia aos interesses dos produtores de café. O bloco urbano paulista era então dividido por uma classe dominante, formada pelos barões do café e a alta burguesia e pelo proletariado, constituído em grande parte por imigrantes.

Em contrapartida ao processo de industrialização que se intensificava, a década de 1920 foi também marcada por um período de forte expansão da produção cafeeira, cujas oligarquias de São Paulo e Minas Gerais beneficiavam-se da influência política que tinham, angariando com isso uma antipatia ferrenha por parte da ala jovem do Exército, onde os tenentes representavam os principais opositores, formando o Movimento Tenentista.⁵²

Esse processo de contestação política foi se radicalizando ao longo do período, sendo que um fator externo contribuiu para fragilizar economicamente a classe até então dominante, impulsionando sua derrocada: esse fator foi a crise da Bolsa de Nova Iorque, em 1929, que contribuiu para a retração do mercado internacional, prejudicando as exportações. Sem ter para quem vender a produção e sem poder contar mais com a garantia do governo, que até então comprava e estocava todos os excedentes de café, ruuiu toda uma estrutura política que vinha sendo mantida pelo poder das tradicionais oligarquias cafeeiras, que seriam politicamente derrotadas com a Revolução de 1930, culminando com a ascensão de Getúlio Vargas.

Sérgio Tolipan (1983, p. 9) coloca que “O Brasil da década de 1920 é o cenário de intensa luta travada, sob as mais diferentes formas e por contendores os mais diversos, em torno de uma questão central: a modernização”. Considerando o que foi exposto nota-se que São Paulo foi o grande palco de todo esse processo. Portanto, não por acaso foi aí que também surgiu e se desenvolveu o Movimento Modernista, elaborado dentro de toda uma estrutura urbana da cidade brasileira que mais investia na industrialização no período (em meio a conflitos, limitações e dificuldades), possuía uma classe média (que lutava por seus direitos) e uma classe operária (politizada, influenciada por socialistas e anarquistas). Uma cidade que buscava os ideais de modernidade pautados pelo dinamismo da sociedade industrial, o progresso material e a mobilidade própria da vida urbana, passando a aspirar por padrões cada vez mais apregoados pelo cinema, pelas

⁵² O Movimento Tenentista foi deflagrado pela camada do jovem oficialato do Exército, durante o processo eleitoral que, apesar das intrigas (ver SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 2ed. Rio de Janeiro: Graal, 1977. p.409-414) elegeu Artur Bernardes presidente em 1º de março de 1922 dando continuidade à política dominada por São Paulo e Minas Gerais, conhecida como política café-com-leite. A partir de então as forças armadas começaram a conspirar contra o governo, militando em oposição às oligarquias tradicionais e mantendo um clima acirrado de contestação que marcou toda a década de 1920, gerando importantes fatos históricos, a exemplo da rebelião promovida pelos ‘tenentes’ em 5 de julho de 1922, no Rio de Janeiro (nesse ano também foi criado no Brasil o Partido Comunista). Ainda cabe destacar a revolução também promovida pelos ‘tenentes’ em 5 de julho de 1924, em São Paulo e a junção de muitos desses revolucionários com as tropas gaúchas comandadas pelo capitão Luís Carlos Prestes, originando a Coluna Prestes, cujo contingente de cerca de 1500 homens percorreu quase 25.000 quilômetros do sertão brasileiro tendo como objetivo principal derrotar o governo oligárquico da República Velha e o governo vigente, então sob o autoritário governo de Washington Luís, que tomou posse em 1926. Todos esses acontecimentos culminaram com a revolução de 1930, que contribuiu para a derrocada das oligarquias cafeeiras e foi marco de um novo ciclo na história nacional.

publicidades e pelas revistas ilustradas, pelas rádios e jornais que multiplicavam e potencializavam valores, modismos e estilos de vida ditados pela Europa e Estados Unidos, no alvorecer de uma indústria cultural que, conforme observou Horkheimer e Adorno (1982, p.162) “molda da mesma maneira o todo e as partes”.

As observações acima permitem uma visão do contexto histórico em que ocorreu o Movimento Modernista, que surgiu no ano do centenário da independência do Brasil, tendo como grande marco a Semana de Arte Moderna, realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo.

A Semana de Arte Moderna reuniu pintores, escultores, arquitetos, escritores, poetas, músicos e dançarinos e foi marcada pela irreverência, ao contestar e questionar valores artísticos e estéticos que predominavam na arte brasileira (especialmente no Parnasianismo), propondo a utilização de linguagens que rompessem com as normas e regras rígidas, em prol da liberdade de criação. Essas propostas iam contra o academicismo, negavam o passado e combatiam veementemente todas as manifestações tradicionais de arte, demonstrando uma sintonia, conhecimento e simpatia por muitos dos valores propostos pelas vanguardas européias do período, apoiando-se esteticamente no futurismo, expressionismo e cubismo, portanto – cabe observar – em princípio as propostas pleiteadas davam-se nos mesmos moldes dos movimentos anteriores, ou seja, apresentavam-se como releituras de pensamentos, tendências e estilos importados, que iam sendo adaptados à realidade nacional.

Tanto nas artes plásticas – através de exposições de Lasar Segall (1913) e Anita Malfatti (1914 e 1917), quanto na literatura, através de instigantes textos publicados por Oswald de Andrade, o modernismo se insinuava em São Paulo, gerando polêmicas e aglutinando valores. Em novembro de 1921, durante o lançamento do seu álbum *Fantoches da meia-noite*, o jovem artista Di Cavalcanti propôs a realização de uma semana de arte, visando divulgar as novas posições artísticas. Ele também foi o criador do cartaz e catálogo da Semana. Viabilizar esse projeto demandou muito trabalho, capacidade de persuasão, influência política e prestígio pessoal para reunir representantes de vários segmentos das artes em um evento multidisciplinar⁵³ cujas conseqüências tiveram importantes desdobramentos.

⁵³ Embora haja controvérsias sobre quem participou ou não, segundo relação publicada no jornal *Correio Paulistano* de 29 de janeiro de 1922, a relação de artistas da Semana de Arte Moderna foi composta por: “Música – Villa-Lobos, Guiomar Novaes, Paulina D'Ambrosio, Ernani Braga, Alfredo Gomes, Frutuoso e Lucília Villa-Lobos. Literatura – Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Alvaro Moreyra, Elysio de Carvalho, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Renato Almeida, Luiz Aranha, Ribeiro Couto, Deabreu, Agenor Barbosa, Rodrigues de Almeida, Afonso Schmidt, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado. Escultura – Victor Brecheret, Hildegardo Leão Velloso, Haarberg. Pintura – Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Ferrignac, Zina Aita, Martins Ribeiro, Oswaldo Goeldi, Regina Graz, John Graz, Castello e outros. Arquitetura – A. Moya e Georg Przyrembel.” (Modernismo no Brasil. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/>> Acesso em: 2 jul. 2004).

A Semana de Arte Moderna foi um evento sem precedentes na história brasileira, pensado, programado e executado para chocar, polemizar e assim mudar os rumos da arte. Seus ideais repercutiram através de jornais, revistas e manifestos, ganhando espaço e penetrando por todo o País, afetando drasticamente as artes visuais, a poesia, a literatura e a música nos círculos intelectuais e artísticos nacionais, ao longo da década de 1920, e ecoando pelas seguintes. Apesar de todas as críticas negativas, em seus propósitos a Semana foi coroada de êxitos e passou para a história como marco inicial do modernismo no Brasil.

É importante ressaltar que nesse período o Brasil enquanto nação não tinha, efetivamente, uma identidade nacional, não se conhecia e reconhecia por inteiro, sendo eminentemente plural e rural. Na prática, apenas alguns poucos habitantes dos grandes centros urbanos mais desenvolvidos tinham acesso a uma vida dentro dos padrões identificados com a modernidade, desfrutando de conforto, acesso à informação, consumo de bens e serviços e de toda uma cultura marcada pelo dinamismo, agitação e padronização próprios do processo de modernização. Cabe destacar a observação de Renato Ortiz, ao explicar porque o modernismo ocorreu sem modernização no País:

No Brasil, quando os poetas modernistas, nos anos 20, cantavam as asas do avião, os bondes elétricos, o cinema, o *jazz-band*, a indústria, eles procuravam por sinais de modernidade. O modernismo queria ser um movimento radicalmente novo, daí sua atração pelas vanguardas européias. No entanto, sua visão técnica, da velocidade, era um tanto desfocada. Ela encobria a existência de um país provinciano que se ajustava mal ao ideal esculpido. (ORTIZ, 1998, p. 187).

Em sintonia com os movimentos de vanguarda da Europa mas já apontando para referências eminentemente nacionais, alguns nomes do modernismo optaram por destacar justamente esse ‘país provinciano’ e seguiram o caminho da busca de valorização da imagem e da cultura do povo, abordando na música, na poesia, na literatura e nas artes visuais, temas voltados para as manifestações da arte e da cultura popular. Sobre esse aspecto, torna-se relevante considerar a importância do escritor Mário de Andrade⁵⁴ para o modernismo, pois sua produção foi fortemente marcada pela temática nacional, privilegiando o contexto popular e valorizando aspectos como os costumes, o folclore e as diversas manifestações culturais do povo, embora o fizesse com um certo distanciamento intelectual, acadêmico, próprio dos modernistas dessa primeira fase, que se interessam pelos temas populares, pelo modo de falar, ser e viver do povo, mas, de fato, não conheciam de perto sua realidade.

⁵⁴ Em sua obra, destaca-se *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928), que tornou-se uma das grandes referências do Modernismo em seu gênero.

Juntamente com Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, Mário de Andrade formou o Grupo dos Cinco, fundado após a Semana de Arte Moderna. Se Mário abordou de forma contundente, aspectos da cultura brasileira em sua obra escrita e Oswald em muito contribuiu para a divulgação da estética modernista através dos textos que escreveu para diversos jornais e revistas, propagando os idéias modernistas em nível nacional, Tarsila do Amaral destacou-se nas artes visuais por conseguir combinar nas artes plásticas a influência das vanguardas européias com a cultura popular brasileira. Embora não tenha participado da Semana, logo após o episódio passou a integrar o Grupo dos Cinco e, ao longo de sua carreira, privilegiou a valorização do povo brasileiro em sua produção artística.

Artistas dessa primeira fase do Modernismo destacaram em suas obras o povo brasileiro e sua cultura, registrando a pluralidade de costumes, contextualizando seus hábitos e valores no ambiente rural e urbano em obras que entraram para a história da música, da literatura e das artes visuais do século XX. A estética e o pensamento dessa primeira geração de modernistas, através dos mecanismos próprios da modernidade, romperam os limites dos ciclos acadêmicos e intelectuais em que se limitavam e se propagaram em princípio através de textos literários e jornalísticos publicados em manifestos, jornais e revistas escritos por grandes nomes de destaque do período. Embora nessa época a repercussão desses textos fosse limitada a uns poucos, esse processo teve papel fundamental, pois permitiu que o movimento tivesse uma divulgação mais abrangente em nível nacional, alcançando outros estados brasileiros e influenciando uma nova tendência mais voltada para o regional, tendência que caracterizou a segunda geração modernista.

2.2 A BAHIA DE JUBIABÁ

Em 1979 Jorge Amado⁵⁵ escreveu um texto de apresentação para o livro *Retratos*

⁵⁵ Jorge Amado nasceu em 10 de agosto de 1912, na fazenda Auricídia, em Ferradas, distrito de Itabuna – Bahia. Na infância, morou na fazenda de cacau da família, convivendo de perto com a realidade dos trabalhadores rurais e em Ilhéus, onde vivia em liberdade, convivendo com pessoas do povo. Ainda aos 10 anos já demonstrava seu interesse pelo jornalismo, escrevendo o jornalzinho *A Luneta*. Nessa idade foi para Salvador, onde estudou em regime de internato no Colégio Antonio Vieira, de onde chegou a fugir, sendo posteriormente matriculado no Colégio Ipiranga, também em regime de internato, mas conseguindo, aos 14 anos, morar num casarão do Pelourinho. Enquanto estudava, passou a conviver com o universo popular da capital e foi se familiarizando com vários aspectos da cultura, dos valores e hábitos do povo e começou a trabalhar como repórter. Nesse período ingressou no grupo literário *Academia dos Rebeldes*, fundando com seus participantes duas revistas e ainda escreveu, juntamente com Dias da Costa e Edison Carneiro, a novela *Lenita*, publicada em *O Jornal*, onde passou a trabalhar. Aos 17 anos foi morar no Rio de Janeiro, onde conheceu Vinícius de Moraes, Otávio Faria e outros nomes da literatura. Em 1931 foi aprovado entre os primeiros colocados na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro e também publicou seu primeiro romance *O país do carnaval*, que logo tornou-se sucesso de público. Em 1932 passou a dividir um apartamento em Ipanema, com o poeta Raul Bopp, conheceu Rachel de Queiroz, (que o aproximou dos comunistas, sendo que entrou para a Juventude Comunista em 1932) e Gilberto Freyre.

da Bahia, onde homenageou Pierre Verger pelo seu vasto trabalho como fotógrafo e pesquisador das relações entre o Brasil e a África e salientou a importância da publicação, onde identificou a dignidade da cidade e do povo baiano como tema principal daquela obra. É interessante observar que Jorge Amado iniciou o texto registrando o impacto que muitos de seus personagens causaram em pessoas de várias partes do mundo, acabando por influenciá-las a conhecer a Bahia:

Se alguma razão de vaidade encontro em meus livros, decorre de um fato comprovado e de conhecimento público: a leitura desses romances, no Brasil e no estrangeiro, trouxe à Bahia grande quantidade de pessoas – vindas pela mão do negro Balduíno, da moça Gabriela, do mulato Pedro Arcaño, de Quincas Berro D'água, vencedor da morte (AMADO. In VERGER, 2002a, p. 21).

Seis anos depois dessa poética declaração, em uma longa entrevista concedida a Alice Raillard⁵⁶ Jorge Amado comentou sobre Pierre Verger: “Ele se tornou baiano e estamos muito orgulhosos com isto, eu mais do que ninguém, porque foi por causa do meu romance *Jubiabá* que ele decidiu vir à Bahia” (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 90). Esse fato – já citado em publicações, entrevistas e documentários pelo próprio Pierre Verger – suscita a uma reflexão mais aprofundada sobre a penetração dos romances de Jorge Amado no exterior e o caráter universal de sua obra, onde a Bahia e sua gente se destacam. Esse caráter regionalista, próprio da geração de escritores que surgem na segunda fase modernista e que ficou conhecida como a *Geração de 30* tornou-se a marca registrada da obra de Jorge Amado.

Sem a pretensão de detalhar todos os relevantes aspectos que marcaram a segunda geração modernista, ainda assim faz-se necessário tratar sobre esse período que põe em destaque o povo anônimo e sua cultura, pois essa influência, como já vimos, manifestou-se através da imprensa nas páginas da revista *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, e pôde ser identificada no

Ainda em 1932 viajou para o interior da Bahia e escreveu *Cacau*, que ao ser publicado no Rio de Janeiro, pela Editora Ariel, em 1933, teve sua primeira edição de dois mil exemplares esgotada em um mês. Nesse ano casou-se em Estância – SE, com Matilde Garcia Rosa, desquitando-se em 1944. Em 1934 publicou *Suor*, também pela Ariel e trabalhou na José Olympio Editora. Em 1935 trabalhou como repórter para *A Manhã*, lançou *Jubiabá* pela José Olympio Editora e formou-se em direito. Como militante do Partido Comunista, foi preso várias vezes, sendo a primeira em 1936 e apesar de ter sido exilado e perseguido, atuou ativamente até 1956. Em 1945 conheceu e casou-se com Zélia Gattai. Foi deputado federal de 1946 a 1948, quando teve o mandato cassado. Trabalhou para vários jornais e revistas ao longo de sua vida. Em 1961 recebeu o título de Obá, concedido por Mãe Senhora. Lançou diversos romances de sucesso mundial e chegou a ser indicado para o Prêmio Nobel de Literatura. Ingressou na Academia Brasileira de Letras em 6 de abril de 1961, recebeu diversos prêmios e homenagens pelo seu trabalho. Faleceu em 6 de agosto de 2001, em Salvador.

⁵⁶ Alice Raillard, conselheira da editora francesa Gallimard e tradutora de diversos livros de Jorge Amado para o francês, escreveu o livro *Conversations avec Alice Raillard*, publicado na França em 1990 e em 1991 no Brasil, onde foi traduzido com o título *Conversando com Jorge Amado*. O trabalho foi resultado de uma longa reportagem com o escritor, realizada entre novembro e dezembro de 1985, em Salvador, e traz uma detalhada retrospectiva de sua vida e obra.

trabalho fotográfico de Pierre Verger, embora – conforme demonstrou sua trajetória – por vias bem diversas.

A chamada segunda geração modernista (1930-1945) destacou-se por enfatizar aspectos regionalistas na literatura e nas artes plásticas na afirmação de um Brasil plural (capaz de se reconhecer, se aceitar e refletir sobre sua condição mestiça, pobre e diversa). Se a primeira geração modernista buscou referências e valores nacionais, a segunda geração delimitou seu olhar sobre o país, embora inegavelmente sob a influência dos valores estéticos e literários demarcados pelos grandes nomes do Movimento Modernista.

Segundo Jorge Amado a influência modernista fez-se sentir na Bahia em 1927 – portanto, cinco anos após a Semana de Arte Moderna, fato que, para o escritor

não significa demasiado atraso se levarmos em conta que na época Rio e São Paulo, então as capitais da cultura, dominantes, absolutas, ficavam extremamente distantes da província (o resto do Brasil), os meios de comunicação eram lentos, as idéias viajavam devagar, demoravam a chegar da Europa ao Rio e São Paulo e ainda mais a atingir a Bahia (AMADO, 1996, p. 52).

Essa ‘lentidão natural’ comentada por Jorge Amado reflete algumas questões importantes, que merecem ser observadas. Ainda no século XIX, a Bahia – que por mais de dois séculos havia sediado o Governo colonial português e tinha em Salvador da Bahia de Todos os Santos a cidade mais importante da coroa portuguesa depois de Lisboa – perdeu prestígio político e econômico com o deslocamento da capital para o Rio de Janeiro e o estabelecimento aí da corte portuguesa (1808). Esse fato marcou um longo período, se não de isolamento, de descompasso com o ritmo desenvolvimentista que cidades como Rio de Janeiro e São Paulo passaram a experimentar⁵⁷.

Ao tratar da obra do cantor e compositor baiano Dorival Caymmi e do contexto em que ela surgiu e se desenvolveu no livro *Caymmi: uma utopia de lugar*, o poeta e antropólogo Antonio Risério observou que a Bahia das músicas de Caymmi, embora idealizada, não era inexistente: “a Bahia de Caymmi é um sonho acordado” (RISÉRIO, 1993, p. 121). Caymmi cantou a Bahia colonial com suas paisagens paradisíacas, gente sensual, coqueiros e pescadores, comidas típicas comercializadas nos tabuleiros das negras baianas, candomblé, samba, capoeira e um ritmo atemporal onde o compositor “mesmo em suas

⁵⁷Embora caiba registrar que, ao longo do século XIX, o estado da Bahia contava – notadamente – com indústrias nos setores da metalurgia e têxtil (HARDMAN e LEONARDI, 1991, p.31-41) sendo que no ramo têxtil chegou a destacar-se: “Na exposição Industrial de Viena de 1873, por exemplo, várias fábricas da Bahia que aí expunham seus produtos receberam menção honrosa pela qualidade de seus tecidos” (Idem, p. 41).

referências urbanas à Bahia, recortava seletivamente o espaço citatino, eclipsando as partes afetadas pela ‘modernidade’” (Idem, p. 119). Embora essas ‘partes afetadas pela modernidade’ fossem escassas.

Caymmi transformou em música aspectos da cidade de Salvador (que o compositor tratava por Cidade da Bahia ou simplesmente Bahia) que mantiveram-se preservados por contingências históricas. Segundo Risério (p. 63) “Caymmi recriou esteticamente a Cidade da Bahia tal como a conheceu entre as décadas de 20 e 40 [...] uma cidade tradicional, semiparalisada, culturalmente homogênea, curtindo seus dias de vagarosa estância da vida urbana pré-industrial”⁵⁸. O autor destacou o fato do Rio de Janeiro ter sido elevada à capital do Estado do Brasil (em 1763) e ter se tornado a sede do império português (1808) como marco inicial de uma época de ostracismo e exclusão que avançou pelo século XX⁵⁹.

Se a cidade da Bahia fora, na passagem do século XVIII para o século XIX, reduzida de centro do Brasil Colônia a uma função meramente regional, o que aconteceu, na passagem do século XIX para o século XX, foi a desfiguração até mesmo dessa função regional, com Recife assumindo o comando das operações nordestinas e a expansão dos cacauais no eixo Ilhéus-Itabuna. As décadas de 20 e 40 do século que está findando balizam a depressão mais profunda. [...] A Bahia simplesmente perdera a oportunidade histórica da primeira fase significativa da modernização nacional. Quanto mais o Brasil conhecia inovações, mais ficava exposto o enraizamento das estruturas da sociedade baiana no passado colonial (RISÉRIO, 1993, p. 165-166).

Risério comenta que as lideranças políticas baianas não estavam em sintonia com a política de Getúlio Vargas: “A política econômica do Estado brasileiro, a partir da Revolução de 30, passou a dar prioridade a atividades que estavam fora do universo econômico da burguesia baiana” (Idem, p.165). Como consequência, entre as décadas de 1930 e 1940, a Bahia não passou por grandes transformações marcantes ou bruscas e preservou muito da estrutura agromercantil que regia sua economia. Nas palavras de Antonio Risério, Salvador

atravessará mais de cem anos de solidão, de ensimesmamento, até que experimente a ação aglutinadora do capitalismo brasileiro, em sua expansão nordestina. Escanteada, a Bahia não foi envolvida pela onda de modernização que se armou no país – ou, mais precisamente, no Brasil meridional. E assim chegou ao século XX com uma organização produtiva arcaica, agromercantil, que só da década de 50 em diante viria a ser afetada em escala significativa (RISÉRIO, 1993, p. 61).

⁵⁸ Cabe uma ressalva ao termo 'culturalmente homogênea', que não apresenta-se adequado.

⁵⁹ No início do século XX o cultivo do café gerou muita riqueza na região Sudeste, atraindo imigrantes em busca de oportunidades. Em São Paulo a indústria começou a se desenvolver e o Rio de Janeiro, como capital, desfrutou de importantes benefícios, recebendo investimentos em infra-estrutura, sediando importantes veículos de comunicação e atraindo jovens intelectuais em busca de oportunidades.

Já no século XX, enquanto São Paulo se desenvolveu com a monocultura do café e os investimentos na área industrial, aglutinando a força de trabalho e as idéias progressistas, políticas e sociais trazidas pelos imigrantes, mudando rapidamente suas feições urbanas, vivendo e aspirando os ideais da modernidade, Salvador mantinha o mesmo modelo econômico agromercantil do século XIX, conservando-se à margem dos investimentos na área industrial. Enquanto o Rio de Janeiro – capital da República – passava por importantes transformações urbanísticas (inspiradas no modelo parisiense), sediava importantes veículos de comunicação para a época (a exemplo dos de propriedade de Assis Chateaubriand) e atraía intelectuais de todo o país, Salvador até tentava modernizar-se⁶⁰ demolindo sobrados, alargando ruas, criando espaços abertos e arborizados e sofrendo, inclusive, algumas intervenções urbanísticas traumáticas, a exemplo da derrubada da Igreja da Sé, promovida pela Companhia Linha Circular de Carros da Bahia,⁶¹ mas não recebeu investimentos capazes de gerar significativas quantidades de empregos e prosseguia pré-industrial, embora não vivesse totalmente apartada das investidas progressistas.

À margem do progresso econômico, a capital baiana preservou muito de suas relações com produção e consumo ligados às práticas agrícolas e pastoris, além da produção artesanal de objetos e utensílios (os municípios do Recôncavo se destacavam como principais fornecedores desses produtos à capital baiana e o transporte dessas mercadorias era feito por embarcações à velas, denominadas saveiros). Assim, a despeito dos investimentos feitos em prol da modernização, Salvador prevalecia com sua população predominantemente negra e pobre a circular pelas ruas, a carregar na cabeça mercadorias, a vender em tabuleiros quitutes diversos, a preservar e mesclar aspectos culturais em uma cidade cuja estrutura urbana manteve-se emoldurada por casarios coloniais e onde boa parte da economia cruzava rotineiramente os cantos e recantos da bela, paradisíaca e tropical Baía de Todos os Santos circulando por saveiros a deslizar em ritmo lento, sereno, pacato e poético.

Aliás, foi pela poesia que o Modernismo chegou à Bahia. Jorge Amado (1996, p. 52) comentou serem de 1927 os primeiros poemas modernos de Godofredo Filho (1904-1987) e, segundo Edivaldo Boaventura⁶² (2001, p. 182) “os seus versos ilustram expressivamente a moderna poesia baiana”. Além de Godofredo Filho – intelectual feirense radicado em

⁶⁰ A administração de JJ Seabra, que governou de 1912 a 1916 e de 1920 a 1924, investiu nesse sentido, à custa de empréstimos feitos em Paris.

⁶¹ Empresa estrangeira que explorava os serviços de iluminação, bondes, elevadores e telefones de Salvador (AMADO, 1996, p. 102)

⁶² Maiores referências sobre a vida e obra de Godofredo Rebello de Figueiredo Filho podem ser encontradas em: BOAVENTURA, Edivaldo. *O território da palavra*. Salvador: Ianamá, 2001, p. 167-190.

Salvador, homem de muitos amigos e que desfrutou de prestígio e respeito entre os seus contemporâneos – Jorge Amado destacou como representantes da poesia moderna que então surgia os nomes de Sosígenes Costa, Hélio Simões, Carvalho Filho, Alves Ribeiro, Eurico Alves e Bráulio de Abreu (AMADO, 1996, p. 52), citando ainda que também a novelística se desenvolveu na Bahia sob a influência do Modernismo paulista e carioca, observando que a essa produção literária não correspondeu, no mesmo período, igual renovação nas artes visuais, haja vista que

a literatura na Bahia sofre total transformação, mas as artes visuais continuaram na mais completa estagnação. Na admiração pela figura tutelar de Prisciliano Silva (aliás bom pintor e excelente pessoa), a Bahia fez-se reduto do academicismo quando já a arte moderna se impunha em todo o sul” (Idem).

Foi nessa cidade de Salvador que Jorge Amado então com 15 anos e morando no Pelourinho, iniciou sua carreira no jornalismo, trabalhando como repórter policial no *Diário da Bahia*, além de se envolver intensamente com os hábitos e costumes do povo, freqüentando com amigos espaços populares como escolas de capoeira (onde conviveu com mestres como Pastinha, Cabelo Bom e Traíra), terreiros de candomblé (que começou a freqüentar em companhia de Edison Carneiro e Artur Ramos, travando amizade com Belarmino do Bate-Folha, Aninha – fundadora do terreiro Opô Afonjá – e muitos outros). Também freqüentava assiduamente os mercados, as festas populares, os bordéis e o porto, onde era intenso o movimento dos saveiros. O escritor afirmou que “Literalmente, esta época foi muito importante para mim, mas ainda mais do ponto de vista humano, pelo conhecimento do povo baiano que adquiri. Conheci sua vida, sua cultura. Para o meu trabalho de escritor, estes anos foram fundamentais” (AMADO apud RAILLARD, 1991, p. 39).

Nesse período havia em Salvador o grupo *Arco & Flexa* (que identificava-se com o grupo paulista Verde-Amarelo). O *Arco & Flexa*, de caráter modernista, formou-se em torno de Carlos Chiacchio, colunista e crítico literário do jornal *A Tarde*. Contrapondo-se a esse grupo, surgiu a *Academia dos Rebeldes*⁶³, formada por jovens de origem mais modesta e encabeçada pelo poeta carioca Pinheiro Vargas, que na época era jornalista do jornal *Imparcial*, onde então já trabalhava Jorge Amado (Idem, 35-36). Nesse período, o jovem

⁶³ Segundo Jorge Amado (1996, p. 53-54), a revista *Arco & Flexa* circulou entre 1928 e 1929, tendo sido publicados cinco números, sendo que o movimento afirmou-se também pela publicação de livros dos principais membros do grupo. No mesmo período circulou a revista *Samba*, de outro grupo modernista baiano: “Afastando-se do grupo Samba, Alves Ribeiro, figura decisiva na orientação justa dos jovens revolucionários das letras, fundou a revista *Meridiano* e, com João Cordeiro, Da Costa Andrade [...], Dias Costa, Edison Carneiro, Clóvis Amorim, Walter da Silveira, Aydano do Couto Ferraz, Sosígenes Costa e eu próprio, criou a famigerada *Academia dos Rebeldes*” (Idem, p. 54-55).

repórter freqüentava a casa do professor Souza Carneiro, pai de Edison Carneiro, um de seus colegas na *Academia dos Rebeldes*. Segundo Jorge Amado (1996, p. 273-274) Souza Carneiro era “catedrático da Escola Politécnica, ensaísta, romancista, matemático, chefe espírita, vidente político, homem boníssimo, uma das criaturas mais extraordinárias que conheci”. Em outra oportunidade, ao comentar sobre a importância do professor para os jovens integrantes da *Academia dos Rebeldes* afirmou não saber precisar “se Viegas nos influenciou tanto quanto o velho professor Souza Carneiro” (AMADO apud OLIVEIRA e LIMA, 1987, p. 25).

Enquanto estudava, trabalhava e convivia com pessoas de diversas esferas, Jorge Amado foi ampliando seus conhecimentos e lia muitas obras de autores consagrados nacional e internacionalmente, entrando em contato com os escritos de alguns modernistas, a exemplo de Oswald de Andrade, Menotti del Pichia, Mário de Andrade, Raul Bopp⁶⁴. Essa influência fez-se sentir na *Academia dos Rebeldes*, que segundo o autor tinha uma visão muito definida de suas pretensões:

Não nos pretendíamos modernistas, mas sim modernos: lutávamos por uma literatura brasileira que, sendo brasileira, tivesse um caráter universal; uma literatura inspirada no momento histórico em que vivíamos e que se inspirava em nossa realidade a fim de transformá-la. (AMADO apud RAILLARD, 1991, p. 36).

Todas essas referências ligadas ao convívio com o povo, a experiência jornalística e literária marcaram profundamente a produção de Jorge Amado, que ao deixar a Bahia aos 17 anos, levava princípios e ideais que norteariam toda sua vida. Em 1930 Jorge Amado chegou ao Rio de Janeiro e foi justamente nesse ano que uma série de acontecimentos serviu como divisor de águas da primeira para a segunda fase modernista. Enquanto politicamente a revolução de 1930, liderada por Getúlio Vargas, marcou o período e identificou-se com um estilo populista, foi nessa época que se desenvolveu, na literatura, o *Romance de 30*. Esse rótulo foi concedido a um estilo de romance marcado por um caráter regionalista, destacando pessoas simples e anônimas em todos os aspectos: desde a maneira de falar, vestir, se expressar, até seus dramas pessoais, suas forças e fraquezas, seus problemas muitas vezes relacionados às limitações impostas pelo clima, pela geografia, pelo preconceito e pela pobreza, por vezes extrema.

⁶⁴ Segundo avaliou Roger Bastide (In: AMADO, 1972, p. 43) “Jorge Amado entra para o jornalismo no momento em que o movimento modernista, começado em São Paulo e no Rio de Janeiro, se espalha por todo o Brasil e atinge, entre outros, os jovens da Bahia. Jorge Amado integra, então, o movimento; forma, com Sosígenes Costa, Pinheiro Viegas, Edison Carneiro [...], Alves Ribeiro, Clóvis Amorim, um pequeno grupo interessado, assim como os modernistas do sul do Brasil, em defender as coisas brasileiras [...]”

Embora Jorge Amado tenha declarado que “nossa geração não sofreu qualquer influência do modernismo – um movimento regional de São Paulo que teve pequena influência no Rio e quase nenhuma no resto do país, e pequeníssima no Rio Grande do Sul” (AMADO apud RAILLARD, 1991, p. 52-53), sua trajetória política e literária se funde com a própria história da segunda fase modernista. Ainda em 1931 – portanto aos 18 anos – Jorge Amado iniciou sua carreira de escritor profissional, conseguindo publicar pela Editora Schmidt (uma das mais importantes da época) o livro *O País do Carnaval* em um momento decisivo para a literatura nacional, pois foi quando se fortaleceu a tendência regionalista do Modernismo⁶⁵.

A opção por temas regionais, mostrando através da literatura e das artes plásticas um Brasil plural, desigual, vigoroso e contrastante em vários aspectos (a exemplo das disparidades entre a zona rural e os grandes centros urbanos) foi fundamental para as artes e a literatura brasileira que se desenvolveu na década de 1930, em concordância com as mudanças políticas e sociais do período e, por esse aspecto, o *País do Carnaval* foi um marco: “*País do Carnaval* exprime a transição entre as duas décadas, entre a República Velha e agonizante e o novo governo; entre o primeiro Modernismo e o neo-regionalismo que surge” (DUARTE, 1995, p. 47).

Politicamente, foi nessa época que Jorge Amado optou pelo comunismo, identificando-se com a linha de pensamento do movimento antropofágico, que na década de 1930 assumiu o nacionalismo de esquerda, conforme ele próprio declarou:

O nacionalismo é uma orientação que se delineaia junto com o modernismo. Aí já se encontram elementos do verde-amarelo, com Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Menotti del Pichia, etc. – são elementos nacionalistas. Mas há também um nacionalismo que se encontra na Antropofagia – pode-se dizer que o nacionalismo do verde-amarelo conduziu ao integralismo (que se inspirou no nacional-socialismo de Mussolini) enquanto o nacionalismo da Antropofagia, de Raul Bopp ou Oswald de Andrade, levou a um movimento de esquerda. Naquele tempo, a esquerda era o Partido Comunista (AMADO apud RAILLARD, 1991, p. 70).

Essa influência comunista fez-se presente na obra de Jorge Amado e em parte esse fator deveu-se ao contato do autor com livros de escritores estrangeiros que adotavam o estilo do romance proletário (Idem, p. 55). Essa tendência manifestou-se de imediato em seus

⁶⁵ A tendência regionalista no modernismo tem como obra de referência literária o romance *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, publicado em 1928 e lido por Jorge Amado ainda em Salvador, na época da Academia dos Rebeldes. Sobre a leitura desse livro, Jorge Amado afirmou: “reconhecíamos no livro de José Américo tudo aquilo que aspirávamos; ele nos falava da realidade brasileira, da realidade rural, como ninguém o fizera antes. *A Bagaceira* teve grande influência sobre nós” (AMADO apud RAILLARD, 1991, p. 41).

romances *Cacau*, de 1933 e *Suor*⁶⁶, de 1934, considerados pelo autor como “dois cadernos de um aprendiz de romancista” (Idem, p. 57). Essas obras (escritas no período em que o escritor assumiu-se como militante de esquerda) já traziam a mais importante característica da segunda geração modernista: o regionalismo. A opção por temas regionalistas impregnou a literatura, onde destacaram-se nomes como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo, entre outros escritores contemporâneos de Jorge Amado.

Nas artes visuais a década de 1930 teve em Cândido Portinari um dos nomes de maior destaque, abordando de forma vigorosa e contundente diversos problemas sociais brasileiros, a exemplo da fome, miséria, pobreza e o drama da seca. A presença do negro e do mestiço em obras de Portinari, já nos anos de 1934 e 1935, se deu de uma maneira forte e impactante: em telas como *Mestiço* e *Café* eles são representados como tipos vigorosos, fortes, trabalhadores. Embora não tenha se limitado a retratar o país por uma visão étnica, a presença dos negros e mulatos nessas pinturas tornou-se especialmente importante pela repercussão que as obras tiveram na época⁶⁷.

No mesmo período, outros artistas, a exemplo de Alfredo Volpi (*Negra*, década de 1930) e Roberto Burle-Marx (*Retrato de Cabocla*, 1935) e Tarsila do Amaral (*Operários*, 1933) também registraram em alguns momentos negros, mulatos e morenos em suas pinturas e esse fator foi importante dentro de um contexto mais amplo, pois embora o acesso e a repercussão dessas obras fosse restrita a um número muito limitado de pessoas, demonstra que os artistas estavam em sintonia com a tendência de focar o homem social brasileiro em seu dia-a-dia, em seu ambiente, dando-lhe uma visualidade, uma dimensão iconográfica através das artes plásticas. Torna-se importante observar que a representatividade de negros e mestiços através de obras de alguns pintores na década de 1930 refletiu a preocupação com as questões étnicas e sociais, com a opressão, a exploração do trabalhador e, ainda, com a beleza, a sensualidade e referências culturais especificamente vinculadas às influências africanas.

Cerca de cinquenta anos depois dessas obras serem expostas, ao declarar que “a cultura negra nos deu um caráter diferente, um caráter quase féérico. Nós lhes devemos esta força para superar a miséria. O sentido da festa, os ritmos do carnaval...O povo do Brasil é

⁶⁶ O romance *Cacau*, publicado em 1933, trata da vida dos trabalhadores das plantações de cacau do sul da Bahia. *Suor*, publicado em 1934, é ambientado predominantemente em um velho casarão do Pelourinho, bairro do centro histórico de Salvador, onde Jorge Amado havia morado. Trata de várias histórias de pessoas marcadas por uma vida difícil, materialmente limitada e sofrida. Segundo Eduardo de Assis Duarte (1995, p. 75) “reforça a postura de crítica à sociedade de classes instalada no Brasil ao dramatizar a vida dos excluídos – proletários, lúmpens e *outsiders* de toda espécie – em seu cotidiano de pobreza e privações”.

⁶⁷ *Café* recebeu a segunda menção honrosa do Instituto Carnegie, de Petsburg, nos Estados Unidos e *Mestiço* passou a integrar o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, sendo essa a primeira instituição pública a abrigar uma obra de Portinari até então.

um povo extraordinário que luta, não perde a esperança, segue em frente, na pior das condições” (AMADO apud RAILLARD, 1991, p. 73), de certa maneira Jorge Amado exprimiu o pensamento de determinados artistas, sociólogos, escritores e representantes intelectuais de uma época, que buscavam, a um só tempo, evidenciar uma ‘identidade brasileira’ sem abrir mão de sua diversidade ‘regional’.

Nas artes visuais na Bahia essa tendência tão marcante no Modernismo tardou muitíssimo a surgir. Ao convidar o pintor e gravador paulista Manuel Martins para ilustrar a capa da primeira edição do seu livro *Bahia de Todos os Santos guia de ruas e mistérios*, Jorge Amado, então residindo (brevemente) em Salvador, resolveu junto com o artista e com o jornalista Odorico Tavares promover a primeira mostra de arte Moderna na capital baiana, em 1944 (portanto, 22 anos após a Semana de Arte Moderna) causando um grande escândalo⁶⁸, gerando indignação e protestos e evidenciando o descompasso entre as artes visuais na Bahia e a produção artística da região Sudeste (AMADO, 1996, p. 53).

Só após o final da Segunda Guerra Mundial, as artes plásticas na Bahia entram em conformidade com o Modernismo, tendo como pioneiros os artistas Genaro de Carvalho, Carlos Bastos e Mário Cravo, aos quais juntaram-se nomes como Jenner Augusto, Rubem Valentim e Mirabeau Sampaio, entre outros, a exemplo de Carybé (AMADO apud RAILLARD, 1991, p. 39). Então, também diversas referências locais foram incorporadas à produção desses artistas, que começaram a produzir em uma época em que a Bahia ainda resguardava muito de sua cultura pouco influenciada pelo ritmo avassalador do ‘desenvolvimento’:

É a Bahia do terno branco, do porto dos saveiros, dos sobrados coloridos, das ‘colinas coroadas de conventos’. Bahia anterior à BR-324, à Petrobrás, à Sudene, ao Centro Industrial de Aratu, às empresas de turismo, ao Pólo Petroquímico de Camaçari, à onipresença televisual. Uma cidade imponente, paralisada, mas clara e fresca como o claustro azulejado da Igreja de São Francisco de Assis (RISÉRIO, 1993, p. 183).

A aceitação da arte moderna na Bahia deu-se em sintonia com as ações implementadas pelo governador Otávio Mangabeira e sua equipe. Mangabeira “foi o primeiro governador eleito da Bahia sob o regime constitucional do após-guerra” (BOAVENTURA, 2001, p. 405), tendo exercido seu mandato entre 1947 e 1951. Segundo escreveu Odorico

⁶⁸ Foram expostas obras de diversos artistas, a exemplo de Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Portinari, Pancetti, Santa Rosa, Cícero Dias, etc. (Ver: AMADO, 1996, p. 51-53).

Tavares⁶⁹ já em 1947, ano em que assumiu o poder, Mangabeira, tendo Anísio Teixeira como secretário de educação e o crítico José Valadares na direção do museu do Estado, apoiou uma exposição de Arte Moderna promovida pelo escritor Marques Rebêlo. Com o apoio do governo e de veículos de comunicação, além de uma estratégia de divulgação visando esclarecer a importância do evento, a exposição foi visitada por cerca de 10 mil pessoas.

No governo de Mangabeira os artistas baianos (e de outros estados ou países que desejaram vir para a Bahia) encontraram apoio e incentivo e a Bahia começava a entrar no ritmo desenvolvimentista que até então desconhecera. Em seu governo foi criado “o Fórum Ruy Barbosa, o Teatro Castro Alves, o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, a estrada da orla para o aeroporto de Itapuã à Pituba, o estádio da Fonte Nova, que levou seu nome, foram as grandes obras na capital, embora nem todas concluídas, como foi o caso do teatro” (BOAVENTURA, 2001, p. 394). Diversas ações significativas na área educacional e de saúde contribuíram para que a cidade, em poucos anos, se transformasse, seguindo em direção aos grandes investimentos, ao crescimento desordenado, à especulação imobiliária, ao progresso, enfim.

Jorge Amado que ocupou, na Academia Brasileira de Letras, justamente a cadeira que antes pertencia a Otávio Mangabeira, enalteceu-o em seu discurso de posse afirmando: “Se eu tivesse de buscar uma única imagem para definir Otávio Mangabeira, eu vos diria que ele era a Bahia” (AMADO apud BOAVENTURA, 2001, p. 402). Certamente, Otávio Mangabeira, que atuou na vida política por quase meio século e militou em favor da democracia e da liberdade, foi também o grande agente de transformação da Bahia que ‘atravessou mais de cem anos de solidão’. A Bahia na qual Jorge Amado viveu parte da adolescência e que ainda conservava muitos dos seus referenciais iconográficos e iconológicos na segunda metade da década de 1940 e que foi, também, a velha Bahia de *Jubiabá*.

As considerações aqui observadas são particularmente relevantes pois sintetizam aspectos que contribuíram para a preservação de uma gama de procedimentos sociais, econômicos e culturais que serviram de referenciais, não só para a literatura de Jorge Amado, mas para as fotografias de Pierre Verger⁷⁰. É devido a toda uma conjuntura histórica, política e econômica que pode-se identificar, nas fotografias de Pierre Verger publicadas em *Retratos*

⁶⁹ *Revolução na Bahia*, publicada na revista *O Cruzeiro* em 1951 p. 55-56. (ver Quadro 1). De acordo com Odorico Tavares, a exposição contou com obras de grandes artistas nacionais e internacionais, a exemplo de Portinari, Segall, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, Pancetti, Picasso, etc.

⁷⁰ Esses mesmos referenciais marcam a produção fotográfica em Salvador de Marcel Gautherot e irá influir na produção dos artistas plásticos ligados ao modernismo baiano, a partir de meados da década de 1940.

da Bahia, a mesma Bahia de que trata Jorge Amado em *Jubiabá*, pois os dois tiveram como cenário para suas obras uma Bahia pré-industrial, pouco marcada pelo ritmo da modernidade e é dentro desse universo que torna-se propícia a comparação entre ambas.

2.3 PELA MÃO DO NEGRO BALDUÍNO

No início da década de 1930 os estudos relacionados à cultura negra ganharam maior impulso com importantes iniciativas, a exemplo dos estudos desenvolvidos por Artur Ramos e a realização do primeiro Congresso Afro-brasileiro em Recife (1934). Nesse período, o jovem Edison Carneiro (1912-1972), filho do professor Antônio Joaquim de Souza Carneiro e colega de Jorge Amado no período da *Academia dos Rebeldes*, passou a dedicar-se aos estudos sobre os cultos populares de origem africana⁷¹, possivelmente influenciado pelo exemplo do pai, um estudioso do assunto que em suas publicações privilegiou uma abordagem ligada a aspectos da cultura negra. Torna-se importante aqui observar o comentário de Waldir Freitas de Oliveira no texto *Os estudos africanistas na Bahia dos anos 30*: “Já em 1933 havia Souza Carneiro publicado, além de vários trabalhos de cunho científico ou filosófico, dois romances – *Furundungo* e *Meu menino*, onde, em discordância com o padrão da época, personagens negros surgiam como principais” (In: OLIVEIRA e LIMA, p. 25).

Também o mesmo ocorre com o negro Balduíno, personagem do quarto romance de Jorge Amado, *Jubiabá*, publicado em 1935, onde um negro ocupa o primeiro plano. Não cabe aqui analisar se a referida obra de Jorge Amado foi ou não ‘inspirada’ pela do professor Souza Carneiro, mas observar que a convivência amigável entre o escritor e a família de Edison Carneiro (comentada na página 87), possivelmente favoreceu o tipo de abordagem que o autor privilegiou em seu romance, haja vista que o interesse pela cultura negra fazia parte do cotidiano da família do professor Souza Carneiro que publicou, em 1937, o livro *Os mitos africanos no Brasil*, fruto de pesquisas realizadas em Salvador e no interior da Bahia (Idem).

A construção de *Jubiabá* é predominantemente marcada pelo universo popular, negro, anônimo, vigoroso e destemido, por lutar pela liberdade e pela dignidade, abordando questões como a violência, o sexo, a morte, o candomblé, o preconceito racial e a política, onde a visão do personagem sobre o mundo foi construída de forma solitária, embora se encontre sempre envolto em aventuras que busca, incansavelmente, pois desde criança sonhou ter sua vida

⁷¹ Edison Carneiro diplomou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da Bahia em 1935, mas dedicou-se às pesquisas sobre os cultos de origem africana, o folclore e a cultura popular, tendo publicado

publicada em um tipo de folheto de poesias muito popular no Nordeste, denominado ABC⁷². Esse ABC com que sonhava deveria narrar as suas aventuras e sua vida heróica.

O romance foi construído em três partes. A primeira (Bahia de Todos os Santos e do pai de santo Jubiabá) inicia com uma luta de boxe em praça pública entre o negro Antônio Balduino e um alemão. Segue descrevendo os primeiros anos vividos por Antônio Balduino – Baldo – no Morro do Capa-Negro e de sua saída do morro para ser ‘criado’ na casa de um Comendador, onde viveu dos 12 aos 15 anos, estudou, serviu como moleque de recados e se apaixonou por Lindinalva, seu amor platônico até o final do romance. Por conta de intrigas, fugiu da casa do Comendador e passou a viver no centro de Salvador, onde mendigava com um grupo de amigos, freqüentava o cais do porto dos saveiros e dormia nas ruas.

Na adolescência o grupo se dispersou e Balduino voltou ao Morro, onde jogava capoeira, tocava violão, fazia sambas (que vendia a um poeta) e ia às macumbas de Jubiabá⁷³, um velho pai de santo respeitado por sua sabedoria e conhecimentos. Antonio Balduino também freqüentava com seus amigos um botequim chamado Lanterna dos Afogados, ponto de encontro de marinheiros, mestres de saveiros, capoeiristas, prostitutas e estivadores. Ao chegar à Bahia em 1946, Pierre Verger não só já havia lido *Jubiabá*, mas trazia nítidas lembranças do universo abordado na obra, como pode-se constatar por essa declaração:

Acontece, também, que tinha gostado imensamente do livro de Jorge Amado, *Jubiabá*, que li na tradução francesa. Quando cheguei, minha ingenuidade me fez procurar os lugares que estavam escritos no livro – estava procurando uma bodega da qual falava, chamada “Lanterna dos Afogados”, que era, na realidade, uma coisa que tinha saído da imaginação de Jorge Amado; não existia esse lugar. (VERGER apud NÓBREGA, 2002, p. 150).

A segunda parte de *Jubiabá* (Diário de um negro em fuga) narra uma viagem de

diversos artigos e livros que ainda hoje são importantes referências sobre a cultura negra. Sua amizade com Jorge Amado durou toda a vida.

⁷² As características básicas do ABC são três: “a estrutura: cada estrofe começa sucessivamente por uma letra do alfabeto; o assunto: um acontecimento ou um resumo da vida de uma figura ou um herói popular e o tom: hiperbólico e heróico” (CURRAN, 1981, p. 71).

⁷³ O termo macumba é amplamente usado por Jorge Amado em *Jubiabá*. Roger Bastide definiu Macumba como “nome dado às religiões africanas ou cerimônias efetuadas por elas nos Estados de Rio de Janeiro, Espírito Santo e São Paulo” (BASTIDE, 2001, p. 311).

Em *Ladinos e Crioulos*, ao tratar sobre a liberdade de culto, Edison Carneiro comentou que: “o candomblé da Bahia [...], as macumbas do Rio, os batuques de Porto Alegre, os xangôs de Maceió e do Recife, a pajelança e o catimbó, o tambór-de-mina, as sessões espíritas – todas as instituições religiosas (ou aparentemente religiosas, como a Maçonaria) existentes no país já sofreram, ora mais ora menos, por este ou por aquele motivo, limitação na sua liberdade de culto” (CARNEIRO, 1964, p. 187) Na Bahia, portanto, o termo comumente empregado para os cultos africanos realizados nos terreiros era candomblé, macumba era termo usado no Rio de Janeiro (onde Jorge Amado passou a viver), mas os cultos de origem africana desenvolvidos no Brasil conservaram importantes traços em comum: a possessão pela divindade, o caráter pessoal da divindade, o oráculo e o mensageiro (Idem, p. 131-132).

saveiro de Baldo e um amigo pelo Recôncavo, o trabalho nas fábricas de charuto de São Félix, aventuras vividas nas plantações de fumo e a fuga do herói em um trem até Feira de Santana, onde passou a trabalhar em um circo.

Na terceira parte (ABC de Antônio Balduino) Baldo e Rosenda Rosedá, que também trabalhava no circo, receberam um urso como pagamento pelos seus serviços e o levaram para Salvador, apresentando-o como atração na feira de Água de Meninos. Ele continuou a compor sambas e escreveu o ABC de Zumbi dos Palmares, que virou sucesso. Descobriu que Lindi-nalva tornou-se prostituta, tinha um filho e estava muito doente. Após a morte de Lindinalva, assumiu o filho dela para criar e para sustentá-lo resolveu trabalhar no cais, como estivador. Então passou a compreender a importância da união das classes trabalhadoras e oprimidas na luta pelos seus direitos e sua vida ganhou um novo sentido. Suas aventuras foram narradas em um ABC, conforme seu desejo.

2.3.1 A cidade e sua gente

Observando o propósito de evidenciar aspectos abordados em *Jubiabá* que compartilhem de temáticas presentes em *Retratos da Bahia*⁷⁴, nota-se de imediato que ambas têm em comum a cidade de Salvador e o povo negro, anônimo, pobre. O uso do espaço urbano por essa população era intenso. A rua como local de trabalho, de lazer, de descanso, de encontros, de festas, de celebrações religiosas, de ponto comercial. A cidade vivida de forma intensa, plena, múltipla, pelo povo.

A cidade de Salvador, que no livro de Pierre Verger é chamada de Bahia, modo como passou a denominar a capital baiana por opção, conforme declarou em entrevista ao jornal *Tribuna da Bahia*: “Gosto da Cidade da Bahia e só chamo assim. Não gosto desse nome Salvador. Salvador é para quem se sente perdido e precisa ser salvo. Aprendi com os africanos que não existe pecado, portanto, ser salvo de quê?” (VERGER, 1988, p. 12). O uso do termo Cidade da Bahia era bastante comum na época e vinha de longas datas. Jorge Amado tinha o mesmo hábito de referir-se a Salvador como Cidade da Bahia, hábito que adquiriu desde a infância:

Vim à Bahia aos onze anos. À Cidade da Bahia, como a chamávamos no meu tempo, e não Salvador. Os velhos baianos como eu ainda hoje dizemos Cidade da Bahia, ou Cidade da Bahia de Todos os Santos, de seu nome completo – a Cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos.” (AMADO apud RAILLARD, 1991, p. 31).

Essa denominação que Jorge Amado adotou para a capital baiana aparece em

Jubiabá, onde o autor a trata simplesmente por “Bahia” (AMADO, 1981, p. 245), ou como “cidade da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá” (Idem, p. 70) ou ainda por “Cidade religiosa, cidade colonial, cidade negra da Bahia” (Idem, p. 64). A abordagem da cidade também enquanto ‘cidade negra’ aproxima *Retratos da Bahia de Jubiabá*, pois assim como Verger destacou as pessoas negras na maioria absoluta de suas fotografias, Jorge Amado havia destacado o negro e sua cultura, costumes e tradições originadas da África em *Jubiabá*:

Não por acaso, Antônio Balduino, o Baldo, além de negro, é capoeirista, como Jubiabá é pai-de-santo. Na sua consciente deliberação de exaltar os marginalizados da nossa sociedade, Jorge Amado, repudiando os velhos preconceitos que herdáramos da ideologia colonialista, procurou com *Jubiabá* não apenas valorizar, em Balduino, o elemento negro, mas, igualmente, iniciar, no louvor da capoeira e demais manifestações típicas da herança africana, o processo de recuperação da cultura negra estigmatizada por séculos sucessivos de repressão e desprezo (GOMES, 1982, p. 60).

Jubiabá é um romance onde quase todos os personagens são negros e pobres. A esse respeito, o escritor declarou em entrevista ao jornal *A Noite Ilustrada* (12 out. 1935):

O meu novo romance procura refletir a vida dos pretos da Bahia, poetas que vivem em meio à miséria maior, sofrendo todos os preconceitos de raça, que ainda dominam o Brasil e resistindo a tudo bravamente sem perder aquela gargalhada clara, aquele poder de rir, de cantar, de lutar, que só os negros possuem (AMADO, 1935 apud TÁTI, 1961, p. 77).

Como pode-se constatar, a abordagem desse universo foi uma opção consciente e calculada pelo autor, que ia de encontro com o preconceito racial secular: “para entendermos a importância dessa criação amadiana, é preciso evocarmos os preconceitos contra o homem de cor então existentes na sociedade brasileira, seqüenciando todo um processo de discriminação racial que era, sem dúvida, um dos mais entranhados legados do escravismo” (GOMES, 1982, p. 57). Embora em 1933 a publicação de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre⁷⁵, tenha trazido às esferas intelectuais uma visão aceita por diversos segmentos onde, ao abordar a temática racial “Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade” (ORTIZ, 1985, p. 41), o herói negro de Jorge Amado foi concebido em um ambiente sobre o qual Jorge Amado tinha conhecimento profundo e isso em muito contribuiu para enriquecer a narrativa.

⁷⁴ Seguindo os objetivos da pesquisa, aqui serão abordados aspectos comuns às duas obras.

⁷⁵ Não cabe aqui uma abordagem mais aprofundada da obra de Freyre em questão, embora deva ser registrada a grande importância que teve em um momento em que o Brasil busca uma identidade nacional.

O ambiente predominante em *Jubiabá* é a cidade de Salvador, onde se passa a maior parte do enredo: “Tamanha é a dimensão e a intervenção do espaço físico da Cidade de Salvador no romance que, vale a pena lembrar, ao ser traduzido em algumas línguas, *Jubiabá* recebeu o título de *Bahia de Todos os Santos*” (CUNHA, 2000, p. 123-124), observando, conforme já mencionado, que ‘Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá’ foi o nome dado pelo autor à primeira fase do livro.

Em *Jubiabá* o escritor abordou diversos aspectos urbanos de Salvador, tais como as vistas da cidade e aspectos arquitetônicos, suas ruas e ladeiras, morros e becos. O romance desenrola-se em torno do centro histórico e imediações (na cidade alta) e do porto de saveiros e imediações (na cidade baixa), além do Morro do Capa-Negro.⁷⁶

Em *Retratos da Bahia*, 35 fotografias reúnem aspectos arquitetônicos, fachadas e vistas da cidade e a maioria delas privilegia o registro de acontecimentos em espaços urbanos abertos, sendo que das 251 fotografias apresentadas, apenas 19 foram feitas em ambiente interno⁷⁷, em concordância com o comentário do autor na apresentação do próprio livro onde afirma: “O espetáculo na Bahia está nas ruas” (VERGER, 2002a, p. 41).

Esse espetáculo protagonizado pelo povo em seus momentos de festa, trabalho, descanso e lazer no espaço público foi muito bem explorado tanto em *Jubiabá* quanto em *Retratos da Bahia*, tendo como importantes elos em comum o porto dos Saveiros e a feira de Água de Meninos.

2.3.2 Porto dos Saveiros⁷⁸

Em *Retratos da Bahia* as nove fotografias (VERGER 2002a, p.31, 170-179) ligadas ao título ‘Porto dos Saveiros’ tratam de um tema recorrente em *Jubiabá*. O porto dos Saveiros é onde Antônio Balduino, ainda na adolescência, ia dormir em muitas noites e é para onde ele costumava levar as mulheres que conquistava. Em *Jubiabá* (AMADO, 1981, p. 147-153) há inclusive um capítulo intitulado *Saveiro*, que descreve quando Baldo partiu com seu amigo Gordo em uma viagem de saveiro onde a beleza da paisagem, a força do mestre saveirista, a corrida de saveiros, tudo encantava o personagem, que se deliciava com os

⁷⁶ Lugar fictício, descrito como próximo à Baixa dos Sapateiros (AMADO, 81, p. 46).

⁷⁷ Relação das 19 fotografias feitas em ambiente interno identificadas no livro *Retratos da Bahia*: foto sem legenda, p. 24; Claustro do Convento de São Francisco, p. 60 e 61; Detalhe do interior da Catedral Basílica 62; detalhe do púlpito da Igreja de São Francisco 63; Lavagem do Bonfim (foto ao centro) p. 113; Cerimônia de iniciação p. 138; Transe p. 139, Xangô p. 140; Oxossi, p. 141; Oxalufan p. 142; Iemanjá p. 143; Iemanjá e Oxum p. 144; O pintor Carybé p. 208; Os escultores Aguinaldo Manoel dos Santos e Mário Cravo Jr. p. 210; Mestre Vicente, restaurador de imagens p. 221; Miguel Santana p. 223; Cenas de rua p. 224; Baile na Liberdade p. 248.

⁷⁸ Com esse mesmo tema presente em *Jubiabá*, conforme apresentado no Quadro 1, Odorico Tavares escreveu a matéria intitulada Saveiros do Recôncavo, publicada em *O Cruzeiro*, em 1946, com 14 fotos de Verger.

cheiros, sons e cores exuberantes, com aquele mundo repleto de estórias e aventuras.

Vale lembrar que Jorge Amado foi buscar essas referências no período que morou na capital e conhecia muito bem esse universo desde que chegou a Salvador, ainda na adolescência – “fiz toda a costa baiana em saveiro” (AMADO apud RAILLARD, 1991, p. 37) – declarou o escritor, que na época, por morar no Pelourinho⁷⁹, devia no mínimo avistar o cais dos saveiros todos os dias, assim como ocorreu com Verger, que de sua janela privilegiada no quarto do Hotel Chile (VERGER, 2002a, p. 25), avistava toda a Baía, incluindo aí o porto dos Saveiros, que fotografou para a revista *O Cruzeiro* ainda em 1946. Como pode-se concluir, no ano em que Verger chegou o pequeno porto dos Saveiros continuava no mesmo lugar e funcionando no mesmo ritmo que Jorge Amado descreveu em *Jubiabá*, escrito em 1934.

2.3.3 Gente da estiva⁸⁰

Sob o título ‘Rampa do Mercado – gente da estiva’ em *Retratos da Bahia* são apresentadas 16 fotografias (Idem, p. 162-169) de jovens negros que trabalhavam como estivadores na Rampa do Mercado Modelo. Em *Jubiabá* os estivadores descritos são os trabalhadores do porto. Em muitos trechos Jorge Amado abordou o cotidiano da gente de estiva, que se divertia na Lanterna dos Afogados, se preocupava com o sustento da família, trabalhava duro carregando e descarregando peso, correndo o risco de morrer por acidente de trabalho (como chegou a ocorrer com um amigo de Baldo) e sendo muito mal remunerada. O próprio Baldo exerceu a profissão de estivador em um momento decisivo em sua vida: “Para ajudar o filho de Lindinalva o negro Antônio Balduíno entrou para a estiva no lugar de Clarimundo que o guindaste matara. Ia ter uma profissão, ia ser escravo da hora, dos capatazes, dos guindastes e dos navios” (AMADO, 1981, p. 287).

Foi a partir daí que Baldo enveredou na militância operária, compreendendo que “negro e branco pobre, tudo é escravo, mas tem tudo na mão. É só não querer, não é mais escravo” (Idem, p. 299). Em *Retratos da Bahia* encontra-se apenas uma foto que remete diretamente a esse universo tratado em *Jubiabá*: trata-se da primeira foto feita por Verger ao chegar em Salvador, em 1946, e destaca o guindaste do cais do Porto⁸¹ (VERGER, 2002a, p. 42).

⁷⁹ Segundo afirmou, o escritor morou também em Santo Antonio e no Carmo (próximos ao Pelourinho), em Brotas e outros bairros populares onde moravam estudantes e jornalistas na época (Idem, p. 33).

⁸⁰ Abordando a vida dos carregadores, conforme apresentado no Quadro 1, Odorico Tavares escreveu a matéria Atlas carrega o seu mundo, publicada em *O Cruzeiro*, em 1947 e ilustrada com 15 fotografias de Verger.

⁸¹ Essa mesma foto encontra-se reproduzida e identificada como a primeira foto realizada por Pierre Verger, ao chegar à Bahia, em 1946 (Ver: NÓBREGA e ECHEVERRIA, 2002, p. 152).

2.3.4 Feira de Água de Meninos⁸²

O tema ‘Feira de Água de Meninos’, fotografado por Pierre Verger, é apresentado em *Retratos da Bahia* em 17 fotografias (Idem, p. 148-161), sendo 12 destas de detalhes da feira (cerâmica, artesanato, frutas e legumes).

Em *Jubiabá* Jorge Amado ambientou alguns acontecimentos na feira de Água de Meninos: “A Feira de Água dos Meninos começa na noite do sábado e se estende pelo domingo até o meio-dia. Porém, na noite de sábado é que é bom” (AMADO, 1981, p. 246), narrando a partir daí diversos aspectos da maior feira de Salvador na época com riqueza de detalhes, com a visão de quem se deslumbrou pela profusão de cores, cheiros e variedade de produtos, fixando na narrativa elementos que provavelmente também tenham chamado bastante sua atenção quando visitava a feira ainda na sua adolescência, conforme demonstrou nesse trecho em que narrou com entusiasmo sua vida livre em Salvador: “Eu vivia! Estava em toda parte. Ia à feira de Água de Meninos, ao mercado das Sete Portas, à meia-noite, à uma da madrugada; lá comíamos sarapatel, tripas, maniçoba, qualquer coisa, sem horário nenhum” (AMADO apud RAILLARD, 1991, p. 39).

Além da cidade e sua gente -principais elos em comum destacados entre *Jubiabá* e *Retratos da Bahia*, outros aspectos aproximam tematicamente as duas obras: a literatura de cordel, a culinária, a capoeira, o samba, as festas e o candomblé.

2.3.5 Literatura de cordel⁸³

Um dos tipos de ‘espetáculo’ mais comuns em Salvador, no período em que Verger chegou à cidade era a exibição dos poetas de cordel, que recitavam seus versos e vendiam seus folhetos nas proximidades do Elevador Lacerda, Mercado Modelo e Praça Cairu, locais próximos à morada do fotógrafo. Os livretos de poesia popular denominados de cordel trazem versos de poetas populares, que contam, de modo pitoresco, satírico, cômico ou trágico, acontecimentos verídicos ou fictícios, sempre relacionados à cultura de determinada região ou município. Os livretos são chamados de cordel por serem habitualmente encontrados pendurados em cordões nas barracas das feiras populares, ruas e praças de diversas cidades do Nordeste. Em *Retratos da Bahia* encontram-se quatro fotografias

⁸² Com destaque para a feira de Água de Meninos, conforme apresentado no Quadro 1, Odorico Tavares escreveu a matéria intitulada Itinerário das feiras da Bahia, publicada em *O Cruzeiro*, em 1947, ilustrada com 15 fotografias de Pierre Verger.

⁸³ A literatura de cordel foi tema do primeiro trabalho de fotorreportagem sobre Salvador feito por Pierre Verger para a revista *O Cruzeiro*, em 1946, conforme pode ser observado no Quadro 1.

diretamente relacionadas ao tema: Cuíca de Santo Amaro, poeta popular (Idem, p. 202), Folhetos de Cordel (Idem, p. 203), Cartaz sobre os folhetos de cordel (Idem, p. 204) e Rodolfo Coelho Cavalcante, poeta popular (Idem, p. 205), além de uma foto de Jacaré, o polemista (Idem, p. 206). Segundo análise feita sobre a obra de Jorge Amado pelo especialista em literatura de cordel, Mark Curran:

Jorge Amado – escritor, nos seus romances, exerce um papel semelhante ao do poeta popular- narrador, nos seus folhetos, na literatura de cordel. Muitos dos temas que Amado emprega são tomados de empréstimo aos folhetos. Faz seus heróis e personagens agirem do mesmo modo que os do poeta popular. Utiliza a estrutura do folheto, para criar ambiente e dar autenticidade à própria obra. Emprega o poeta popular como narrador, confundindo às vezes, suas palavras com as dele, para expressar suas idéias. Mistura sua interpretação dos eventos e da vida com as do vate popular, que representa as massas. E fazendo isso, fica fiel à sua meta de romancista do povo, narrador de estórias do povo (CURRAN, 1981, p. 21).

O autor identificou, no caso específico de *Jubiabá*, um dos primeiros usos da poesia popular ligada aos cordéis na literatura de Jorge Amado, servindo tanto de veículo e expressão da ideologia do escritor, como de emprego da beleza poética, expressa no desejo do personagem em ter escrito seu ABC heróico, gênero de cordel bastante comum no Nordeste, ressaltando que “no sentido artístico, o emprego do ABC é a beleza poética, o sonho em verso de pobre do que pode ser a grandeza do homem” (Idem, p. 16 e 17).

2.3.6 Culinária⁸⁴

A culinária baiana é outro assunto abordado no romance *Jubiabá* e em *Retratos da Bahia*. Em *Jubiabá*, ao descrever como os moradores do Morro do Capa-Negro ganhavam a vida, o autor citou que “negras vendiam arroz-doce, munguzá, sarapatel, acarajé, nas ruas tortuosas da cidade” (AMADO, 1981, p. 39) e em *Retratos da Bahia* há três fotografias (VERGER 2002a, p. 83-85) ambientadas na Barraca *O que é que a baiana tem* (pertencente a famosa cozinheira Maria de São Pedro) e quatro fotografias (Idem, p. 87) mostrando as etapas de preparo do acarajé.

Cumprir destacar que, tanto no romance quanto nas fotografias de Verger, embora sem grande destaque, a abordagem desse tema possui o importante papel de registrar a mulher negra como trabalhadora informal que, ao fazer de seus dotes culinários uma maneira de ganhar a vida, contribuíram para conservar tradições culinárias já presentes no Brasil Colônia.

⁸⁴ Com esse mesmo tema, conforme apresentado no Quadro 1, Odorico Tavares escreveu a matéria intitulada A cozinha baiana, publicada em *O Cruzeiro*, em 1950, ilustrada com 19 fotos de Pierre Verger.

2.3.7 Capoeira⁸⁵

A capoeira também fazia parte da vida de Jorge Amado na adolescência em Salvador (conforme já comentado) e sobre ela o escritor afirmou, com base em escritos de Waldeloir Rego: “A capoeira nasceu no Brasil, nas senzalas, mas foi criada pelos negros africanos. Era uma manifestação de luta pelas origens, e até hoje não perdeu seu caráter” (AMADO apud RAILLARD, 1991, p. 85).

A capoeira é assunto comum às duas abordagens: em *Retratos da Bahia* constam sete fotografias (VERGER 2002a, p. 18, 94-95) com o tema e em *Jubiabá* o herói do romance tornou-se exímio jogador de capoeira após aprender com seu mestre, Zé Camarão, um ‘desordeiro’ que andava no Morro do Capa-Negro, assim descrito por Jorge Amado: “Era um mulato alto e amarelado, eternamente gingando o corpo, que criara fama desde que desarmara dois marinheiros com alguns golpes de capoeira” (AMADO, 1981, p. 26).

A capoeira apresentada em *Jubiabá* é usada para o ataque e para a defesa, como pode-se notar em alguns trechos, a exemplo desse, onde ocorre uma briga entre o personagem central e um soldado: “O soldado abriu a mão na cara de Antônio Balduino, mas o negro já estava por baixo, as pernas batendo nas do soldado, que caiu” (Idem, p. 120).

2.3.8 Samba⁸⁶

Além da capoeira, o mestre de Baldo ensinou-o a tocar violão e ao longo da vida seu aprendizado foi-se aprimorando, tendo-se o herói do romance destacado não só como capoeirista, mas também como exímio compositor: “Se no jogo de capoeira o negro Antônio Balduino fora o melhor discípulo de Zé Camarão, no violão ele bateu o mestre e se tornou tão célebre quanto ele” (Idem, p. 90). O fato de Baldo ser compositor de samba e freqüentar festas, macumbas e bailes, faz com que o samba seja um assunto constante no romance *Jubiabá*. Em *Retratos da Bahia* o tema também é abordado sob alguns aspectos. Destaca, por exemplo, o importante compositor e cantor baiano Dorival Caymmi⁸⁷ registrado com seu

⁸⁵ Com esse mesmo tema, conforme apresentado no Quadro 1, Cláudio Tuiuti Tavares escreveu a matéria Capoeira mata um!, publicada em *O Cruzeiro*, em 1948. A matéria foi ilustrada com 23 fotografias de Verger.

⁸⁶ A música do cantor e compositor Dorival Caymmi, ligada a assuntos populares da cultura baiana (a pesca, a culinária de origem africana, a indumentária e adereços das baianas, as festas populares, etc) é o tema da reportagem *Caymmi na Bahia*, escrita por Odorico Tavares e ilustrada com 11 fotos de Pierre Verger, publicada em *O Cruzeiro* em 1947. Também com título Roda de Samba, uma outra matéria publicada em *A Cigarra* em 1949, traz 12 fotos de Pierre Verger, conforme apresentado no Quadro 1.

⁸⁷ A obra de Caymmi aproxima-se tematicamente do universo de Jorge Amado, de quem era grande amigo, conforme o escritor relatou: “Desde muito jovens sempre fomos bastante unidos. Se você vir o seu *Cancionero da Bahia*, verá que eu sou a pessoa que mais colaborou com ele. Ele escreveu um belíssimo lamento sobre Mar Morto, ‘É doce morrer no mar’, também compôs sobre Terras do Sem Fim, Tereza Batista; fez a belíssima

violão em uma fotografia (VERGER 2002a, p. 212).

O samba também aparece como tema em *Retratos da Bahia* sob a legenda ‘Samba de roda’, apresentado em 12 fotografias (Idem, p. 9, 100-105 e p. 109) . Em *Jubiabá* o samba por vezes é abordado em toda a sua sensualidade, como pode-se notar nesse trecho do romance:

Agora toda a sala rodava. os pés batiam no chão, os umbigos batiam nos umbigos, as cabeças se tocavam, estavam todos embriagados, uns de cachaça, outros de música. Ouvia-se um baticum que os homens acompanhavam com as mãos. Os corpos se uniam pelas cinturas e depois se soltavam, giravam sozinhos e voltavam a se encontrar, barriga com barriga, sexo com sexo (AMADO, 1981, p. 164)

O samba é que dá o ritmo de quase todas as festas sagradas e profanas em *Jubiabá* e as festas estão constantemente presentes no cotidiano dos personagens, desde as que ocorrem na macumba (realizadas toda semana), as que surgem de improviso (nas casas de amigos), as que ocorrem no Clube Liberdade na Bahia (situado na Rua do Cabeça), até as grandes festas da cidade, a exemplo do carnaval, de (caráter profano), a festa de Iemanjá, no Rio Vermelho (ligada ao candomblé) e a festa do Senhor do Bonfim (ligada ao catolicismo, porém impregnada pelo sincretismo religioso).

2.3.9 Festas (Rio Vermelho, carnaval, Iemanjá, Lavagem do Bonfim)⁸⁸

Quando moleque de rua, Baldo e o seu grupo chegaram a assaltar com navalhas com o objetivo de conseguir dinheiro para gastar em festas e o autor justificou: “Faziam estas violências quando estava próximo o carnaval, a festa do Bonfim, as festas do Rio Vermelho” (AMADO, 1981, p. 74). No livro *Retratos da Bahia* o registro de festas feito por Pierre Verger traz em comum com festas citadas em *Jubiabá* o carnaval, as festas do Rio Vermelho e a festa do Bonfim.

Em *Jubiabá* os sambas que Baldo vendia para o poeta Anísio Pereira – que os apresentava como de sua autoria – tornaram-se sucesso no carnaval de Salvador (Idem, p. 92),

canção Gabriela para a televisão, e para Tenda dos Milagres um afoxé maravilhoso. [...] a nossa visão é muito igual, assim como os elementos que influenciaram nosso trabalho: a Bahia, a cultura negra, tudo" (AMADO apud RAILLARD, 1991, p. 167).

⁸⁸ Com destaque para o afoxé, Cláudio Tuiuti Tavares escreveu a matéria intitulada Afoché Ritmo bárbaro da Bahia, publicada em *O Cruzeiro*, em 1947 e ilustrada com 22 fotografias de Pierre Verger, conforme apresentado no Quadro 1. Com o tema da festa de Iemanjá, conforme apresentado no Quadro 1, Odorico Tavares escreveu a matéria intitulada O reino de Yemanjá, publicada em *O Cruzeiro*, em 1947, ilustrada com 12 fotografias de Pierre Verger. Sobre a lavagem do Bonfim, conforme apresentado no Quadro 1, Odorico Tavares escreveu duas matérias, sendo a primeira intitulada O ciclo do Bonfim, publicada em *O Cruzeiro*, em 1947, ilustrada com 13 fotografias de Pierre Verger e Decadência e morte da lavagem do Bonfim, publicada em 1951 e ilustrada com 11 fotografias de Verger.

e o herói também gostava de fantasiar-se para participar da festa: “No carnaval sim, é que gostava do clube porque saía vestido de índio, com penas vermelhas e verdes, cantando canções de macumba. No carnaval era bom” (Idem, p. 257). Em *Retratos da Bahia* o tema carnaval foi registrado em 18 fotografias (VERGER 2002a, p. 20, p. 36, p. 122-135), sendo duas com a legenda ‘Praça da Sé’, quatro com a legenda ‘Mercadores de Bagdá’ (a terceira delas, que encontra-se na página 127, apresenta-se ocupando toda a página 20), duas com ‘Filhos de Ghandi’, duas com ‘Batucada na rua Barão do Desterro’, uma com ‘Embaixada Mexicana’, quatro com ‘Afoxé Filhos do Congo’ (a primeira delas, que encontra-se na página 134, apresenta-se ocupando toda a página 36), e uma com ‘Afoxé Filhos de Obá’ e mais tratando, portanto, de diversos aspectos da maior e mais popular festa da cidade, descrita por Verger como “o principal acontecimento do ano, a grande explosão, o esquecimento das preocupações e dos problemas cotidianos” (Idem, p. 35).

A festa de Iemanjá, tradicionalmente realizada no dia 2 de fevereiro no bairro do Rio Vermelho, envolve a entrega de presentes, que se acumulam em grandes balaies para serem levados por barcos e jogado ao mar. “Iemanjá é representada sob a forma latinizada de uma sereia de longos cabelos esvoaçantes. Chamam-na também de Janaína ou mesmo Princesa ou Rainha do Mar” (Idem). Em *Retratos da Bahia* nove fotografias abordam o tema, que apresenta-se sob a legenda ‘Cenas do presente a Iemanjá na praia do Rio Vermelho’.

Em *Jubiabá*, a já tradicional festa da Lavagem do Bonfim também fazia parte da vida dos personagens, que desde muito cedo passaram a freqüentá-la, como pode-se deduzir por esse trecho da primeira fase do romance, que narra a aventura de Baldo e seus amigos ainda crianças na Lavagem do Bonfim:

Não fora dele a idéia de irem todos os moleques assistir à festa do Bonfim? Saíram por volta das três horas da tarde e até as três horas da manhã ainda não haviam chegado. As mães corriam aflitas de casa em casa, algumas choravam, os pais saíram a procurar. Para os meninos é que a aventura foi formidável: andaram a cidade toda, gozaram a festa até o fim, brincaram até cansar e só lembraram de voltar quando já não agüentavam mais o sono. Haviam furtado tabuleiros de negras que vendiam doces, tinham beliscado muita coxa de moça, tinham brigado também. (AMADO, 1981, p. 47)

A festa da lavagem da igreja do Bonfim foi apresentada em *Retratos da Bahia* em 12 fotografias (VERGER, 2002a, p. 110-115) sendo oito sob o título ‘Lavagem do Bonfim’ e quatro em ‘Segunda-feira gorda na Ribeira’. O senhor do Bonfim, no sincretismo religioso corresponde a Oxalufã, que está contido em Oxalá. esse aspecto é observado em *Jubiabá*: “Oxalá, que é o maior de todos os orixás, e que se divide em dois – Oxoguiã, que é o moço e Oxalufã, que é o velho” (Idem, p. 106). O candomblé também é um importante assunto que se apresenta tanto em *Jubiabá* quanto em *Retratos da Bahia*.

2.3.10 Candomblé⁸⁹

O candomblé, tema abordado diretamente em 15 fotografias do livro *Retratos da Bahia* (p. 136-147) permeia todo o universo de *Jubiabá*, sendo que o próprio nome do romance é o nome de um dos seus personagens, o velho pai-de-santo Jubiabá, espécie de líder espiritual de sua comunidade. Jorge Amado, no capítulo Macumba (AMADO, 1981, p.102-113) descreve de forma didática, com riqueza de detalhes uma ‘festa da macumba do pai Jubiabá’ (Idem, p. 105).

O personagem Jubiabá foi concebido pelo escritor como um pai-de-santo muito respeitado, aparecendo em várias passagens do romance como um sábio, um conselheiro, um conhecedor das ervas e das rezas de origem africana. Jubiabá aparece na trama desde a infância de Baldo no morro e continua a fazer parte do enredo, ouvindo, aconselhando, ajudando, realizando suas macumbas ou freqüentando eventualmente o botequim Lanterna dos Afogados. Embora Baldo seja o personagem central de toda a trama e sua religião seja o candomblé, Jorge Amado intitulou o romance com o nome do líder de um culto africano, em uma época em que a única religião reconhecida no Brasil era a católica e os freqüentadores de cultos afro-brasileiros eram discriminados, por vezes até perseguidos e presos, dependendo inclusive de uma licença da polícia para que um terreiro de candomblé funcionasse⁹⁰.

Pouco tempo depois de *Jubiabá* ser lançado, uma grande polêmica formou-se em torno do nome do romance. Segundo matéria publicada em *O Jornal* (um dos jornais de Assis Chateaubriand) e reproduzido por Miécio Táci (1961, p. 79-81), Severiano Manuel de Abreu, um pai-de-santo baiano popularmente conhecido por Jubiabá, não se conformava com o uso do seu nome por Jorge Amado e por isso deu diversas entrevistas declarando que no livro o autor publicara inverdades a seu respeito, apresentando-o como um negro das pernas tortas e, ainda segundo ele, como “um macumbeiro qualquer, que vivia tapeando o povo ignorante”. Jorge Amado, ao pronunciar-se a respeito (na mesma referida matéria), esclareceu que seu *Jubiabá* era uma síntese dos pais-de-santo, pois muitos colaboraram para que criasse o personagem, menos o Severiano Manuel de Abreu, vulgo Jubiabá. Jorge Amado ainda declarou que “Durante os dois meses que levei escrevendo o *Jubiabá*, não me recordei uma vez sequer do mulato Severiano Manuel de Abreu”⁹¹.

⁸⁹ Com esse mesmo tema, conforme apresentado no Quadro 1, Roger Bastide escreveu a matéria intitulada Candomblé, publicada em *A Cigarra*, em 1949, ilustrada com 12 fotografias de Pierre Verger.

⁹⁰ Quando atuou como deputado federal pelo Partido Comunista, Jorge Amado foi o autor do artigo que estabeleceu, na Constituição democrática de 1946, a liberdade religiosa no Brasil e o fim das perseguições aos cultos afro-brasileiros.

⁹¹ Já Vivaldo da Costa Lima (In: OLIVEIRA e LIMA, 1987, p. 41), ao destacar o trabalho desenvolvido por Edison Carneiro no *Jornal da Bahia*, onde abriu espaço para publicação de uma série sobre candomblés, comentou que a primeira reportagem publicada sobre o assunto (de autoria do jornalista João Duarte Filho, na edição de 11 de janeiro de 1936), traz uma entrevista com o pai-de-santo Severiano Manuel de Abreu, mais

Para construir *Jubiabá*, Jorge Amado buscou em características próprias dos escritores da segunda geração modernista (a exemplo de Graciliano Ramos e Érico Veríssimo) elementos relacionados à sua infância e juventude na Bahia. Engendrou seus personagens a partir da maneira de falar, de ser e de agir própria do povo e procurou reapresentar seus valores e práticas culturais de forma enfática e vigorosa, empregando para isso seu estilo peculiar, entrelaçando realidade e ficção, emprestando de suas lembranças e experiências a dimensão humana que convenceu tanto, a ponto de Verger procurar pela Lanterna dos Afogados logo que chegou a Salvador e constatar que o bar não existia. Não existia, porém, ainda assim, o fotógrafo, que como muitos estrangeiros veio parar na Bahia “pela mão do negro Balduíno”⁹², tinha diante dos olhos a cidade descrita em *Jubiabá*, a cidade negra da Bahia...

conhecido pelo nome de seu caboclo – Jubiabá, que havia se irritado muito com o uso do nome de seu poderoso caboclo por Jorge Amado. O autor ressalta que, exceto pelos nomes e “talvez, por certos aspectos da personalidade carismática dos dois” os pais-de-santo nada tinham a ver um com o outro. Curioso é que uma fotografia de Severiano, publicada no mesmo jornal em maio do mesmo ano, “mostra, em verdade, um mulato claro, portanto ‘um branco da Bahia’, elegantemente bem arrumado no seu jaquetão ‘de casemira inglesa’, à moda daquela época, gravata bem posta, bigodes aparados, cabelos alisados para trás, sentado em sua sala de visitas (Idem, p. 42). A foto saiu junto com entrevista de Jorge Amado, mais uma vez a negar qualquer semelhança entre o seu Jubiabá (negro e velho) e o ‘mulato’ Severiano.

⁹² Referência ao comentário de Jorge Amado: “Se alguma razão de vaidade encontro em meus livros, decorre de um fato comprovado e de conhecimento público: a leitura desses romances, no Brasil e no estrangeiro, trouxe à Bahia grande quantidade de pessoas – vindas pela mão do negro Balduíno, da moça Gabriela, do mulato Pedro Arcanjo, de Quincas Berro D’água, vencedor da morte.” (AMADO. In VERGER, 2002a, p. 21).

RETRATOS DA BAHIA

Figura 18 - Ladeira do Pelourinho com a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos à luz da tarde (VERGER, 2002a, p. 68).



Figura 19 - Feira de Água de Meninos (VERGER, 2002a, p. 150).



Figura 20 - Samba de roda (VERGER, 2002a, p. 105).



Figura 21 - Vendedoras de farinha (VERGER, 2002a, p. 156).

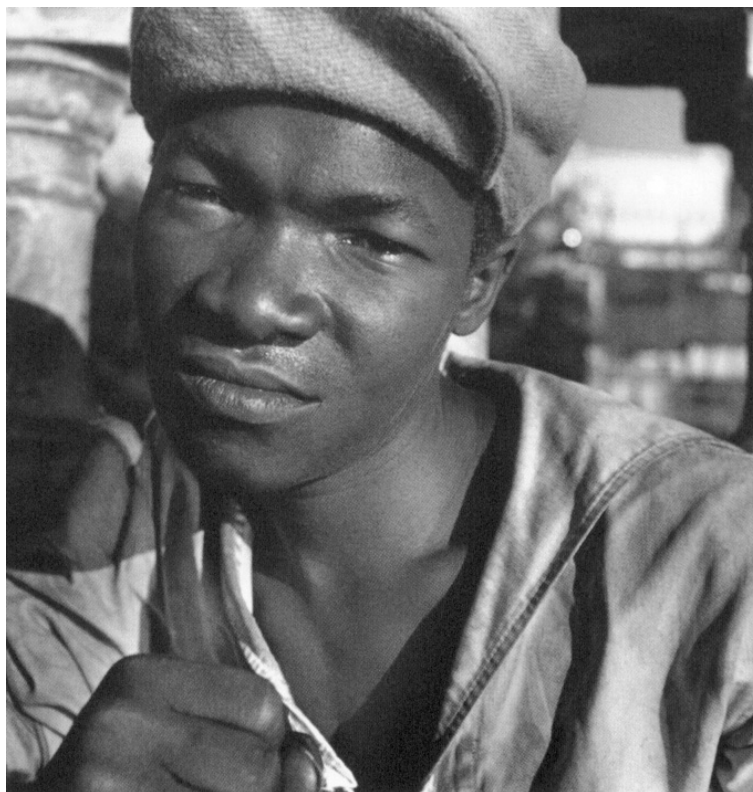


Figura 22 - Rampa do Mercado. Gente da Estiva (VERGER, 2002a, p. 166).



Figura 23- Cartaz sobre os folhetos de cordel. (VERGER, 2002a, p. 204).

III CAPÍTULO

3.1 ANÁLISE ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA

O método utilizado para análise iconográfica e iconológica serviu de base para a análise das imagens selecionadas. Seu emprego visa três níveis distintos, sendo o primeiro atribuído à descrição pré-iconográfica da imagem, ou seja, a descrição do tema primário ou natural (que está subdividido em fatural e expressional). Considerando a imagem como meio de expressão e de comunicação, nesse primeiro momento evidencia-se o que diz respeito ao conjunto de formas e expressões identificados de imediato e a percepção de algumas qualidades expressivas.

Após essas considerações primordiais, segue-se a análise iconográfica, onde identifica-se o assunto representado por meio da imagem, descrevendo-a. Segundo Panofsky (1991, p. 53), a iconografia “coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significação dessa evidência”. Essa investigação será realizada a partir da interpretação da imagem pela análise iconológica, onde busca-se o significado intrínseco do conteúdo, utilizando para isso os dados dispersos em favor de uma conclusão histórica. “A descoberta e interpretação desses valores ‘simbólicos’ (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por iconologia [...]” (Idem).

A partir dos temas identificados pela comparação entre as duas obras, foi realizada uma seleção de oito fotografias de *Retratos da Bahia* e trechos do romance *Jubiabá* tendo como base signos figurativos e verbais que tratam de aspectos em comum às duas obras. Os textos selecionados serão apresentados apenas para enfatizar o vínculo entre texto e imagem, pois as análises privilegiam aspectos que ressaltam a importância da fotografia de Verger para a afirmação de toda uma identidade visual própria da Bahia, ao privilegiar elementos vinculados à história e a manifestações culturais seculares ligadas à cultura popular. Por esses motivos, a análise iconológica suscitou abordagens de períodos diversos.

3.1.1 A cidade

*Igrejas suntuosas bordadas de ouro, casas de azulejos azuis,
antigos sobradões onde a miséria habita, ruas e ladeiras calçadas de pedras,
fortes velhos, lugares históricos, e o cais, principalmente o cais,
tudo pertence ao negro Balduíno
(AMADO, 1981, p. 64)⁹³*



Figura 24 - Vista da cidade baixa com o telhado da Igreja da Conceição da Praia em primeiro plano (VERGER, 2002a, p.45)

⁹³ Outras citações selecionadas referentes à cidade:

“Antônio Balduíno agora era livre na cidade religiosa da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá. Vivia a grande aventura da liberdade. Sua casa era a cidade toda, seu emprego era corrê-la” (AMADO, 1981, p. 64).

“O mar é a sua paixão mais velha. Já de cima do morro do Capa-Negro ele ficava a namorá-lo, estudando as variações do seu dorso que era azul, verde-claro, e logo verde-escuro, tentado pela sua vastidão e pelo mistério que ele percebia existir nos grandes navios que descansavam no cais, nos pequenos saveiros que a maré balançava” (Idem, p. 79)

“A cidade estendia os braços das igrejas para o céu. Do cais ele via as ladeiras, as casas velhas e enormes” (Idem, p.132).

“Ele se perdia olhando o casario negro da cidade” (Idem, p. 132).

“Ele viu, então, que a cidade era novamente a Bahia, bem a Bahia, que ele conhecia toda, ruas, ladeiras e becos, e não um porto perdido de uma ilha perdida na vastidão do mar” (Idem, p.133).

“A ladeira do tabuão é silenciosa a estas horas da noite. O serviço do velho elevador já terminou e a torre se debruça sobre a cidade” (Idem, p. 282).

Na página 44 encontra-se a legenda *Vista da cidade baixa com o telhado da Igreja da Conceição da Praia em primeiro plano*, correspondente a fotografia da página 45, que mede 28 x 28 cm, ocupando toda a página.

A tomada de ângulo priorizou uma vista em diagonal. A organização formal dos elementos no espaço fotográfico destaca a torre da igreja que ocupa o lado esquerdo da imagem e se sobressai à paisagem em sentido vertical, contrapondo-se à linha do horizonte, que divide o espaço em dois: a parte mais escura e a parte mais clara da cena. A composição, feita à luz do dia, indica a ocorrência do código da perspectiva. Na parte mais escura o fotógrafo determinou o ponto de enquadramento privilegiando em primeiro plano o telhado da parte de trás da Igreja, que introduz a idéia de profundidade à cena.

O plano mediano abriga três contextos: cortando a imagem em diagonal como uma linha divisória entre a terra e o mar – e já em tons bem mais claros – encontram-se imponentes construções e o cais do porto de Saveiros. No plano mediano identifica-se ainda os saveiros próximos ao porto até o quebra-mar (que pela distância resume-se a uma linha mais escura sobre as águas da Baía) e destaca-se um pouco mais à direita do centro geométrico da cena o forte de São Marcelo. A partir daí o mar, já sem embarcações, atinge suavemente a linha irregular do horizonte, onde apenas se avista, distante, a silhueta da Ilha de Itaparica. O céu, que compõe a parte mais clara da imagem como plano de fundo, ocupa pouco menos que a metade de toda a fotografia.

O tema principal da foto é a cidade. O ângulo escolhido por Verger para fotografar a igreja é inusitado, pois destaca o telhado e uma torre, já que sua imponente fachada encontra-se de frente para a Baía de Todos os Santos. Aí, descortinam-se diversos aspectos relacionados à vida econômica e cultural de Salvador com seu porto de Saveiros a abastecer a capital com frutas, verduras, ervas, farinha de mandioca, cestaria, cerâmica... enfim, uma grande quantidade de produtos colhidos ou produzidos na região do Recôncavo em uma Bahia ainda pré-industrial.

Apesar da ausência do elemento humano, a vista foi registrada pelo fotógrafo que posicionou-se em um espaço público, nas imediações da Ladeira da Montanha (que liga a cidade alta à cidade baixa), ou seja, deu-se a partir de um local acessível a qualquer pessoa que por ali passasse, privilegiando um espaço essencialmente popular na época, já que por ele transitavam estivadores, saveiristas, pescadores, pessoas ligadas ao dia-a-dia do comércio que se desenrolava na rampa do mercado e ainda cordelistas, vendedoras de quitutes, gente que chegava ou partia diariamente nos saveiros. O recorte escolhido por Verger privilegiou ainda outras importantes referências da cidade baixa, em harmonia com a descrição feita por Milton

Santos sobre Salvador:

Cidade administrativa, comercial, portuária e religiosa, Salvador é uma criação da economia especulativa, a metrópole de uma economia agrícola antiga que ainda hoje subsiste; ela conserva as funções que lhe deram um papel regional e, embora penetrada aos modos de vida do mundo industrial, mostra, ainda, na paisagem, aspectos materiais de outros períodos. (SANTOS, 1959, p. 192).

Entre os ‘aspectos materiais de outros períodos’ presentes na fotografia, pode-se destacar a Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia e o Forte de São Marcelo. De acordo com pesquisa realizada por Paulo Roberto Silva Santos (2002), a Igreja, que na fotografia de Verger ocupa o primeiro plano da cena, tem sua história ligada à chegada de Tomé de Souza (primeiro governador do Brasil) para fundar a cidade de Salvador, que aqui aportou na nau capitânea Conceição em 1549 e construiu a pequena capela em homenagem à santa, fora dos muros da cidade, em frente à praia. Na primeira metade do século XVII foi criada a paróquia de Nossa Senhora da Conceição da Praia e uma igreja foi erguida no local da capela, em terras que passaram a pertencer “por compra ou doação, à família dos Garcia D’Ávila e seus descendentes, os Cavalcantes de Albuquerque” (Idem, p. 88). Então, logo surgiram duas irmandades ligadas à Igreja: a do Santíssimo Sacramento e a de Nossa Senhora da Conceição. Já nesse período, as festas em homenagem à Santa, inclusive com a procissão, já eram realizadas dia oito de dezembro. Ainda no século XVII outras confrarias surgiram: a de Irmandade de São Benedito e a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Praia.

Com o rápido crescimento da população, em razão da sua localização junto ao porto, os paroquianos da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia reconheceram que a sua matriz era insuficiente para a cura de tantas almas. Em 1736, a mesa administrativa de da Irmandade do SS. Sacramento resolvia demolir a Igreja, e em seu lugar construir um ‘templo digno ao culto do Deus vivo’ (SANTOS, 2002, p. 91).

Igualmente se empenhou na empreitada a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Após delineado o risco da Igreja, os paroquianos decidiram que o edifício deveria ser todo construído em pedra de cantaria ou lioz. Para tanto as pedras foram preparadas em Lisboa e cortadas de acordo com o risco para lá enviado. De Portugal veio o mestre Eugênio da Motta, contratado para edificar a Igreja. A construção teve início em 1739 e em 1765 passou a funcionar, embora não concluída. Em 1773 ficaram prontas as obras internas e “foi realizada a pintura do teto em perspectiva por José Joaquim da Rocha” (Idem, p. 95). Em 1778 chegou de Lisboa as pedras para o ladrilho e

capela-mor. “A pedra de cantaria, ou de lioz, foi empregada na fachada da Igreja, na nave e na capela-mor” (Idem, p. 96).

Ao comentar sobre a suntuosa Igreja, Jorge Amado (1996, p. 115) afirmou: “Esta igreja, assim como a do Bonfim, é muito ligada ao povo, às suas festas, muito próxima do sincretismo religioso baiano. Não é apenas um templo católico. Pertence também aos orixás”. De acordo com o sincretismo religioso, Nossa Senhora da Conceição é Yemanjá, a “dona das águas, esposa de Oxalá, mãe de todos os orixás” (Idem, p. 192). Edison Carneiro (1964, p. 166) esclarece que “Yemanjá, no país dos nagôs, é a deusa do rio Ògún e, por extensão, dos rios, fontes e lagos nacionais”, portanto não resguardando, em sua origem, nenhuma aproximação com a santa católica, embora seja assim cultuada por muitos.

Também o Forte de São Marcelo (Cujo nome completo é Forte de Nossa Senhora do Pópulo e São Marcelo) é outra importantíssima referência arquitetônica, sendo um dos mais antigos do Brasil: “Depois das invasões holandesas, houve a determinação de se construir um colar de fortes para reforçar a defesa de Salvador. Edificaram-se, entre outras, as fortalezas de São Diogo, de Santa Maria, de São Pedro, de São Marcelo ou do Mar, a do Barbalho” (FROTA . In: GAUTHEROT, 1995, p. 217). Também chamado de “umbigo da cidade da Bahia” (AMADO, 1996, p. 68) e forte do mar, foi fundado em 1623, tendo sido construído sobre um banco de areia que aflorava na maré baixa, no meio do ancoradouro do Porto de Salvador. É protegido da arrebentação por um quebra-mar, localizado no seu lado Sul. Serviu plenamente ao seu propósito inicial, pois dele combateu-se invasores e inimigos, nos tempos do Brasil Colônia. Os holandeses dele se apoderaram e o restauraram. Esteve também em poder dos revoltosos da Federação do Guanais (1833), na insurreição dos Malês (1835) e na Sabinada (1838). “Na guerra da Independência foi evacuado pelos portugueses e ocupado pelos homens de João das Botas, vindos de Itaparica, quando arvoraram a bandeira do Império do Brasil, às vistas da esquadra lusitana” (TAVARES, 1985, p. 99). Também serviu de cárcere político e militar (no século XIX).

A Igreja, em frente à Baía de Todos os Santos e o Forte, sobre ela: essas duas construções trazem em si mesmas notáveis referências sobre a cidade: a conservação de tradições, o sincretismo religioso, lutas heróicas, grandiosidade, suntuosidade, opulência, resistência ao tempo. O cenário da Baía paradisíaca que encantou viajantes desde os primórdios do Brasil, foi o mesmo local onde Verger desembarcou, quando chegou em Salvador, em 1946.

3.1.2 Gente da estiva

*Mas na verdade Antônio Balduino
é o imperador da cidade negra da Bahia.
Um imperador de quinze anos, risonho e vagabundo
(AMADO, 1981, p. 65)⁹⁴.*



Figura 25 - Rampa do Mercado – Gente da estiva (VERGER, 2002a, p.164)

⁹⁴ Outras citações selecionadas referentes ao povo da cidade de Salvador:

“Nem olham para o negrinho esfarrapado que fuma cigarro barato e traz um boné em cima dos olhos” (Idem, p. 65).

“Bebiam cachaça, contavam aventuras, riam como só os negros sabem rir” (Idem, p. 93).

“Todo ele é de uma cor só, um bronze escuro, e é difícil dizer se Mestre Manuel é branco, negro ou mulato. É um marinheiro cor de bronze, isso sim, um marinheiro que raramente fala, e que é respeitado em toda a zona do cais do porto da Bahia, da Feira de Água dos Meninos, dos botequins do cais, dos botequins de todos os pequenos portos onde pára o seu saveiro” (Idem, p. 149).

Ocupando toda a página 164 (28 x 28 cm), encontra-se a fotografia que, juntamente com mais outras 15, têm como legenda Rampa do Mercado – Gente da estiva. A fotografia foi produzida durante o dia, com iluminação natural e em tomada externa.

Essa fotografia corresponde a um retrato. “O retrato é o mais popular dos temas fotográficos, de tal forma que, no Brasil, ele passou a ser sinônimo de fotografia e a câmara é conhecida como ‘máquina de tirar retrato’, como se não tivesse função outra do que perpetuar a figura humana” (VASQUEZ, 1986, P. 9). Porém, não no sentido formal, sério, por vezes tenso e posado que caracteriza os retratos, mas devido ao enquadramento, feito do peito para cima, tendo o centro geométrico da cena predominantemente ocupado pelo rosto de um jovem. O rapaz negro, vestindo uma camisa de tom cinza (como aparece na foto em preto e branco), encontra-se fumando um cigarro e sua presença em destaque, contrasta com o fundo predominantemente claro e desfocado, sendo que por trás dele, no lado direito, uma espécie de coluna (provavelmente circular), em cor escura, ocupe toda a extensão vertical.

Além do contraste, elementos como iluminação suave, textura, brilho e volume bem definido conferem à fotografia uma qualidade técnica especial. Deduz-se que o modelo estava sentado, recostado, devido a inclinação do corpo e ao arqueamento do ombro esquerdo (ao lado direito da foto), que indica um apoio ao peso do corpo. Não trata-se de um flagrante, mas também não é uma foto ‘arranjada’, pois o jovem está bem descontraído, à vontade. O fotógrafo chegou bem perto do modelo para captar a imagem, onde o rosto negro, marcado por uma cicatriz, sugere o contato com a violência. Já o sorriso esboçado, malicioso, o cigarro de palha aceso e apertado entre os lábios, o olhar misterioso, sensual, demonstram vitalidade, espontaneidade e segurança do modelo diante do fotógrafo.

Percebe-se claramente a presença do fotógrafo como uma referência imediata: é para ele que o jovem dirige o olhar de cumplicidade, trazendo uma carga erótica inegável, presente, inclusive, em outras fotografias de jovens mulatos e negros que constam no livro *Retratos da Bahia*. O aspecto sensual desse tipo de retrato chegou a ser comentado por Stéphane Rémy Malysse como uma presença, não preponderante, mas constante em fotografias de Verger:

O pescador fotografado em Morea, na Polinésia, em 1933, os pescadores de Port-au-Prince, no Haiti, os pescadores de Salvador e todos esses retratos de jovens olhando sem vergonha para Verger parecem-se com figuras vivas do desejo, da inconsciência do olhar seduzido, distraído e capturado pela beleza dos rostos, pela safadeza dos olhares e dos gestos mais ordinários (MALYSSE, 2000, p. 346).

A fotografia foi realizada na cidade baixa, tendo ao fundo, de forma desfocada,

alguns elementos arquitetônicos, inclusive da cidade alta. A presença de um negro forte, jovem, viril, sensual na imagem remete ao próprio universo da rampa do Mercado, onde jovens negros e pobres trabalhavam informalmente carregando e descarregando mercadorias, convivendo com saveiristas, pescadores, compradores e vendedores de produtos variados, que não só chegavam do Recôncavo para Salvador, mas também eram transportados de Salvador para as mais distantes localidades do Recôncavo, levando querosene, tecidos, farinha de trigo e outros gêneros industrializados, acondicionados nas embarcações pelos estivadores.

O ambiente em que a fotografia foi realizada foi o mesmo em que Verger produziu outras imagens de gente da estiva para a reportagem *Saveiros do Recôncavo* (Ver Quadros 1 e 2), onde o enfoque do texto, produzido por Odorico Tavares, encontra-se em sintonia com as fotografias de Verger, que privilegiou uma visão abrangente sobre o cotidiano no porto de Saveiros, registrando para a fotorreportagem imagens dos saveiros, o trabalho na estiva, os produtos comercializados, destacando o povo em diversas atividades. O movimento mais intenso do porto ocorria em seu limiar: entre as águas da Baía de Todos os Santos e a cidade baixa, transformando a paisagem urbana em um movimentado, colorido e peculiar espaço:

[...] parcelas significativas do espaço geográfico, situadas sobretudo nas cidades (especialmente as grandes cidades dos países subdesenvolvidos), escapam aos rigores das normas rígidas. Velhos objetos e ações menos informadas e menos racionais constroem paralelamente um tecido em que a vida, inspirada em relações pessoais mais diretas e mais frequentes e menos pragmáticas, pode ser vivida na emoção e o intercâmbio entre os homens é criador de cultura e de recursos econômicos (SANTOS, 1997, p. 185).

O porto e suas imediações ainda eram, na década de 1940, um lugar bastante propício para o trabalhador informal ganhar a vida. Sem instrução⁹⁵, vivendo em uma cidade onde as oportunidades de trabalho eram poucas devido a estagnação econômica e a ausência de investimentos no setor industrial, os jovens tinham no ofício de carregadores um meio de sobrevivência. Assim circulavam pela cidade a levar na cabeça toda sorte de mercadorias, transitavam pelo porto e suas imediações a conduzir as mais diversas cargas, em um exercício diário e incerto pela sobrevivência. Muitas fotografias em *Retratos da Bahia* tratam desse assunto, que também foi tema de matéria na revista *O Cruzeiro* com o título *Atlas carrega o seu mundo* (Ver Quadros 1 e 2). Odorico Tavares comenta que, desde os tempos do Brasil

⁹⁵ Referindo-se aos altos índices de analfabetismo encontrados na Bahia pelo educador Anísio Teixeira, em 1947, quando Otávio Mangabeira passou a ser governador, Edivaldo Boaventura (2001, p. 395) comenta: “Segundo Nelson Sampaio, a Bahia ocupava o 19º lugar no número de analfabetos; abaixo de nós só ficavam apenas o Ceará, Piauí, Maranhão, Alagoas e a região da Serra dos Aimorés”.

Colônia, grandes artistas e cronistas estrangeiros que estiveram nas cidades de Rio de Janeiro, Recife, Salvador e outras, registraram ricamente o hábito do povo de carregar coisas à cabeça pelas ruas. Segundo constatou, na década de 1940 esse costume já havia praticamente desaparecido das então grandes cidades: “Hoje, tudo está motorizado: o caminhão, a bicicleta, a carrocinha de rodas de pneus levam a carga pesada a todos os recantos. O pitoresco morreu com a motorização dos transportes dos pequenos volumes” (TAVARES, 1985 p. 92) Mas faz uma ressalva: “Quem chega a Salvador vê que Atlas carrega seu mundo como nos outros tempos: se não nos ombros, pelo menos na cabeça. E como no passado, os cronistas, os viajantes, os sociólogos estrangeiros de nossos dias, continuam anotando nos seus livros o costume que nos foi legado desde os primeiros tempos de nossa história” (Idem, p. 93).

Esse ‘mundo’ que Odorico Tavares descreveu e Verger registrou em suas fotografias na década de 1940, era carregado por negros ou mulatos, em sua maioria. A predominância de negros em Salvador data dos tempos da escravidão: “A questão da escravidão foi particularmente importante para a Cidade do Salvador, considerada como a de maior predominância da população negra em todo o Brasil” (OLSZENWSKI FILHA, 1989, p. 17). Em seus estudos sobre a vida cotidiana em Salvador, no século XIX, Pierre Verger comentou sobre as vantagens da vida na cidade, em oposição à vida nas plantações, para o fortalecimento da cultura negra, afirmando que:

A população aí é mais concentrada e os africanos encontram numerosos companheiros de sua própria etnia, o que lhes permite constituir grupos por ‘nações’ de origem e escapar à integração na família brasileira de caráter patriarcal. Eles podem assim levar uma vida mais independente (VERGER, 1999, p. 216)

A independência plena, entretanto, dependia da compra da carta de alforria e não raro os negros conseguiam dinheiro para isso trabalhando nas ruas, como carregadores (também como vendedores). Parte do dinheiro arrecadado com as atividades era diariamente repassada aos seus donos, o excedente pertencia ao escravo, que economizava para comprar sua liberdade. Assim, a prática de carregar coisas à cabeça, tão comum aos negros e mulatos em Salvador, em meados do século XX, já fazia-se notar, em meados do século XIX:

Os carregadores pretos – os ganha-dores (jogo de palavras transformando ganhadores, que ganham dinheiro por seu trabalho, em ganha dores, por causa de seus trabalhos peníveis) – pertencem a uma bela raça de homens com físico atlético. Transportam na cabeça todos os objetos menores, enquanto que os maiores, tais como barris de vinho, são atados em duas varas que eles carregam nos ombros.[...]” (WETHERELL apud VERGER, 1999, p. 216).

No século XIX, os negros ocupavam o espaço urbano de Salvador de diversas maneiras: “As escravas vão vender nas ruas comidas e guloseimas preparadas na casa de suas senhoras [...] Elas vendem também frutas e legumes ou artigos de lata que lhes são confiados por suas patroas” (Idem, p. 217). Na Bahia de 1850, nota-se que em busca de oportunidades de trabalho, de diversão, de convivência social, de espaço para viver, os negros passaram a ocupar estrategicamente o espaço urbano da capital baiana: seja vendendo quitutes, engraxando sapatos, jogando capoeira, participando de procissões e festas populares, armando brigas, dançando e cantando, ou carregando mercadorias na cabeça, os negros ganharam as ruas.

Um século depois, não mais como escravos, mas como pobres, ainda perseguidos pelas leis, sem instrução e sem representatividade, os negros de Salvador ocupavam as ruas de formas bem semelhantes às do tempo da escravidão. Se não podiam ou não queriam dedicar-se aos serviços domésticos como empregadas, ou exercer a profissão de modistas (costureiras), por exemplo, as mulheres que precisavam trabalhar para viver vendiam mingau, acarajé, cocada, quitutes, em seus tabuleiros, ou ainda botavam barracas nas festas. Se não encontravam emprego em algum estabelecimento comercial, por exemplo, os homens das classes menos favorecidas partiam em busca de oportunidade de trabalho nas feiras, no porto de Saveiros e em suas imediações, onde o negro ocupava os espaços e onde ganhava a vida. Foram eles que Verger encontrou logo que chegou à cidade:

Fui seduzido na Bahia pela presença de numerosos descendentes africanos e por sua influência sobre a vida cotidiana deste lugar. Minha atenção era tão monopolizada por eles que durante muito tempo nem sonhava em apontar minha *Rolleiflex* em direção a pessoas de cores mais anêmicas (VERGER, 1982, p. 240).

Na fotografia analisada, Verger privilegiou o jovem da estiva em um momento de descanso, em seu ambiente de trabalho: a rampa do Mercado, na cidade baixa, onde negros comumente viviam de carregar toda sorte de coisas à cabeça e onde a pobreza econômica dos trabalhadores convivia em sintonia com a fartura dos produtos ricos em cores, cheiros e sabores vindos do Recôncavo: “Percorri longamente, de *Rolleiflex* na mão, os mercados e as feiras, o cais do antigo porto de saveiros, os veleiros locais que abasteciam a Bahia e recantos do Recôncavo, a imensa baía que deu nome ao estado da Bahia” (VERGER, 1982, p. 274).

3.1.3 Cordel

O ABC de Antônio Balduino, trazendo na capa vermelha um retrato do tempo em que o negro era jogador de boxe, é vendido no cais, nos saveiros, nas feiras, no Mercado Modelo, nos botequins, pelo preço de duzentos réis, a camponeses moços, marinheiros alvos, a jovens carregadores do cais do porto, a mulheres que amam os camponeses e os marinheiros e a negros tatuados, de largo sorriso, que trazem uma âncora, ou um coração e um nome gravado no peito (AMADO, 1981, p. 331)⁹⁶.



Figura 26 - Folhetos de cordel (VERGER, 2002a, p.203)

⁹⁶ Outras citações selecionadas referentes à literatura de cordel:

“Mas Antônio Balduino já sabia o suficiente. Já sabia ler perfeitamente um ABC de qualquer dos cangaceiros célebres e os crimes que os jornais noticiavam” (Idem, p. 58).

“Esquecera que Antônio Balduino quando morresse ia ser cantado num ABC e que todos os heróis de ABC amam donzelas com quem se amigam romanticamente pelo espaço de uma noite e brigam com soldados do exército” (Idem, p. 111).

“Ele, negro valente e decidido, desde criança pensava em ter um ABC que contasse aos outros negros a sua história cheia de lances de coragem” (Idem, p. 245).

Na página 203 encontra-se a fotografia que tem como legenda *Folhetos de cordel*, já a indicar o tema abordado. Em formato quadrado, medindo 28 x 28 cm, também feita durante o dia e com iluminação natural.

O ângulo escolhido demonstra que Verger optou por fotografar essa cena de rua do alto e privilegia um recorte bem específico onde destacam-se dezenas de folhetos de cordel em grupos distintos, amarrados com um cordão ou barbante. O lugar de onde a cena foi vista e a partir do qual se dá a enunciação poderia ser o ângulo de visão de qualquer cliente ou curioso, a observar o produto popular espalhado pelo chão.

Na fotografia, os cordéis encontram-se sobre um pano estendido no calçamento em pedra portuguesa. Embora econômica em diversidade de elementos, a foto indica uma variedade de opções de folhetos, que mesmo se apresentando todos no mesmo formato, seguindo portanto um padrão, trazem nas capas o anúncio de títulos variados. A programação visual das capas também apresenta diversas possibilidades em seu aspecto indicial: ocupando quase toda a capa sobressaem-se fotografias, desenhos ou xilogravuras; os títulos vêm em caracteres variados e posicionados em cima, em baixo ou na lateral das capas; quase todas seguem, na distribuição dos elementos visuais, o padrão vertical apresentado no formato.

No momento em que Verger produziu a fotografia a luz era forte, como pode-se constatar pelo contraste entre a sombra definida e negra que se projeta de um homem, situado na parte superior direita da foto, embora dele só apareçam os sapatos pretos e parte das pernas. Esse homem que não aparece por completo e está em diagonal em relação ao fotógrafo, também indica a presença de um observador do material exposto, porém o corte brusco da imagem nega-lhe a presença inteira e delata a ilusão especular:

A seleção do espaço revelado à visão através da profundidade de campo é, como o recorte do quadro, um recurso de estabelecimento de sentido e visa também instituir uma hierarquia na cena, separando o essencial para os interesses da enunciação do supérfluo ou acessório” (MACHADO, 1984, p. 117).

Também como supérfluo da imagem, na parte superior ainda pode-se destacar parte de uma velha mala bastante gasta, apresentando furos e rasgões.

No período em que Pierre Verger produziu a fotografia ele morava em um quarto de hotel da Rua Chile, “cuja vista dava diretamente sobre a baía. A visão alcançava, através de duas janelas, a Igreja da Conceição, o Trapiche Adelaide, a Escola da Marinha. O Mercado Modelo, o Porto dos Saveiros, Bonfim e Monteserrate” (VERGER, 2002a, p. 25). Nessa época, os folhetos de literatura de cordel e seus poetas podiam ser facilmente encontrados nas

imediações da moradia do fotógrafo francês, já que os livretos eram bastante comercializados nas proximidades da praça da Sé, na cidade alta e da praça Cairu, na cidade baixa: “O mundo do Mercado Modelo se delicia com os folhetos de Cuíca de Santo Amaro. Ali, próximo ao Elevador Lacerda, vós o encontrareis, ao poeta” (AMADO, 1969, p. 236).

Fatores políticos e sociais contribuía para que o cordel fosse tão popular. Segundo Liêdo Maranhão (apud COSTA, 1978, p. 19), o auge da literatura de cordel no Nordeste se deu nas décadas de 1940 e 1950, época predominantemente marcada por uma política populista, que teve em Getúlio Vargas sua expressão máxima. Além disso, deve-se ressaltar o empenho dos próprios poetas, que muitas vezes viviam exclusivamente da comercialização dos seus folhetos e, contrariando a dura realidade do elevado grau de analfabetismo, conseguiam atrair uma vasta freguesia entre as classes populares:

O poeta popular, porta-voz de sua comunidade, satisfaz uma necessidade social, pois que pela sua obra a coletividade chega à conscientização de sua problemática [...] torna-se necessário esclarecer que esses textos têm um efeito multiplicador, pois, além de passar de mão em mão, pela sua métrica e rima, são fáceis de serem memorizados e, dessa forma, atingir um número bem expressivo de receptores. Esses textos, embora escritos, são recebidos como orais e assim há a possibilidade de serem transformados, passando a constituir-se em novos textos [...] (MATOS, 1986, p. 38)

Como pode-se notar na fotografia analisada, os folhetos apresentam-se amarrados em cordão e era comum encontrá-los amontoados no chão, como qualquer outro produto comercializado nas feiras livres do Nordeste. Por encontrarem na literatura de cordel referências à sua própria cultura, ao seu cotidiano e aos acontecimentos de grande interesse popular, o povo, ainda que precariamente instruído, comprava os folhetos e divulgava seus textos, seja repassando os livretos, seja declamando suas estórias, transmitidas de boca em boca. Luís da Câmara Cascudo (1953, p. 10), identifica na literatura do povo três gêneros: “a Literatura Oral, a Popular e a Tradicional, aplicando-se ao Brasil a dedução da espécie que se democratizara, do livro para mercadores e fidalgos ao folheto fiel nas mãos do elemento popular alfabetizado”. Segundo o autor, a literatura oral se caracteriza por sua transmissão verbal, já a literatura popular típica é impressa e seus autores podem ou não ser conhecidos ou identificados e esta pode ser repassada “por mil condutos dispersos e vivos” (Idem, p. 13) através das mais diversas pessoas que transitam nas classes populares, já a literatura tradicional é a “que recebemos impressa há séculos e é mantida pelas reimpressões brasileiras depois de 1840” (Idem, p. 13) .

No final do século XIX, com o aparecimento das pequenas tipografias, a literatura

de cordel passou a se propagar por todo o Nordeste brasileiro, como uma das peculiaridades da cultura regional, destacando-se entre os temas abordados o da lenda carolíngia. A importância que esse tema tão distante da realidade brasileira despertou entre as classes populares, para alguns autores, deve-se por esse representar, por um lado, o universo de pessoas poderosas, fiéis e tementes a Deus e por outro, o mundo dos ‘incrédulos’, pessoas sem fé, malvadas e maldosas. De forma abrangente, a dualidade aparece muito em pejejas, lutas e contendas narradas nos cordéis, onde um lado apresenta o que moralmente é considerado bom e o outro, o que é mau.

A respeito da produção gráfica dos folhetos, Edilene Matos (1988, p. 47) afirma que “Na Bahia, diferentemente da realidade de outros centros nordestinos, nenhum poeta da literatura de cordel teve gráfica própria”. Frequentemente os cordéis apresentam o número de páginas, em múltiplos de oito, para atender a um maior aproveitamento do papel ao ser formatado no tamanho 11 x 16,5 cm, que é o seu tamanho base. As capas variam muito, sendo que o tema “é um fator determinante do tipo de capa a ser usado. Para os romances de amor, por exemplo, costuma-se usar um clichê de belos postais ou ainda fotografias de artistas do cinema” (COSTA, 1978, p. 38).

É importante considerar que, originalmente, Verger fez essa fotografia para a revista *O Cruzeiro*, sendo reproduzida em sua primeira reportagem, cujo tema diz respeito à literatura de cordel (Ver Quadros 1 e 2). Apesar de ter sido um trabalho necessariamente ligado à linha jornalística da matéria, inegavelmente, o ponto de vista do fotógrafo confere à imagem fotográfica uma singularidade vinculada à visão subjetiva e própria do autor sobre o tema em questão, ou seja, a literatura de cordel. Ao demonstrar a variedade e diversidade dos cordéis expostos à comercialização, Verger também evidenciou o caráter eminentemente popular dos mesmos: assim como as frutas e verduras das feiras do Nordeste, os cordéis se oferecem ao público que passa, como mercadoria cultural barata, acessível, registrando uma tradição secular, legada da Idade Média, em harmonia com o universo do povo. Pela análise realizada pode-se constatar ainda que, para produzir essa imagem, o fotógrafo colocou-se no lugar de um comprador ou de alguém que pára diante dos folhetos interessado pelo que encontrou em exposição, no chão da rua.

Vale ressaltar que esse colocar-se no lugar de alguém do povo foi um dos objetivos perseguidos por Verger, desde que chegou à Bahia até sua morte. Essa busca o habilitou a conhecer profundamente e divulgar, de maneira ímpar, muitos aspectos relevantes da cultura baiana, que procurou compreender e vivenciar em toda a sua intensidade.

3.1.4 Acarajé

Negras vendiam arroz-doce, munguzá, sarapatel, acarajé, nas ruas tortuosas da cidade
(AMADO, 1981, p. 39)⁹⁷

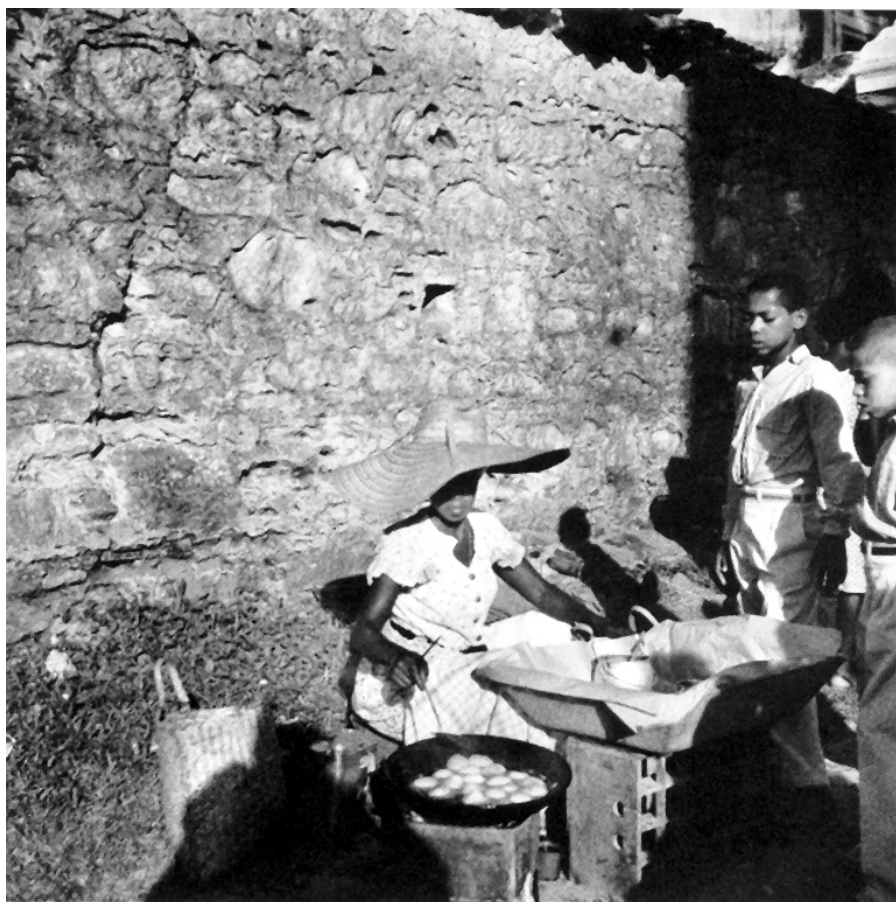


Figura 27 - Preparo do acarajé (VERGER, 2002a, p.87)

⁹⁷ Outras citações selecionadas referentes à culinária baiana:

“E o comendador atacou o prato de doces de caju” (Idem, p. 57).

“Na porta, negras vendiam acarajé e abará” (Idem, p. 102).

“Na sala tinham oferecido pipocas à assistência e lá dentro foi servido xinxim de bode e de carneiro com arroz-de-auçá” (Idem, p. 107).

Na página 86 encontra-se a legenda *Preparo do acarajé*; a fotografia selecionada é a quarta da página 87, onde encontram-se mais três. A foto, em formato quadrado, assim como as demais, mede 9,7 x 9,7 cm. Foi realizada durante o dia e com iluminação natural.

Para registrar essa cena de rua, o fotógrafo elevou um pouco sua *Rolleiflex*. A imagem apresenta uma jovem com um amplo chapéu de palha a fritar acarajés enquanto seus fregueses esperam, diante do tabuleiro. Em diagonal, um muro de pedras ocupa o plano de fundo.

Na fotografia, percebe-se que o lugar retratado não é pavimentado, sendo que no canto esquerdo da imagem a grama cresce junto ao muro, que impõe-se na cena. No primeiro plano, destaca-se um fogareiro onde 18 bolinhos de acarajé encontram-se fritando na frigideira de barro com azeite de dendê. Sobre um caixote de madeira encontra-se o pequeno tabuleiro onde destaca-se um caldeirão de alumínio, provavelmente com a massa do acarajé. A jovem negra, concentrada em sua tarefa, segura a colher e o espeto com a mão direita e veste-se com uma blusa e uma saia claras e estampadas, traz um colar no pescoço, que fica encoberto pela blusa. Com seu grande chapéu de palha tenta proteger-se do sol, que incide diretamente sobre ela e seu tabuleiro.

Do lado direito, um adolescente de pele mais escura está ao lado de um outro, de pele mais clara, mas esse, que encontra-se de perfil em relação ao fotógrafo, é cortado bruscamente no enquadramento: “Não é muito difícil perceber a força significativa do recorte quando esse trabalho de síncope aparece ostensivamente como uma manipulação, seccionando porções do objeto ou decepando as pessoas pelo meio, de forma que a continuidade do mundo apareça cindida de uma maneira brutal” (MACHADO, 1984, p. 76). Nesse caso, a sombra da cabeça desse adolescente, que projeta-se inteira sobre a camisa clara do outro garoto, evidencia de forma ainda mais drástica o impacto do corte.

Percebe-se que os dois adolescentes estão com roupas de cores claras, arrumados com blusas de mangas compridas por dentro das calças e usam cintos. Eles olham compenetrada-mente para o tabuleiro, como se estivessem tensos diante da eminência de serem fotografados. Atrás deles, de costas, pode-se identificar uma mulher negra usando uma roupa clara e estampada, porém ela está quase imperceptível na foto. Duas sacolas de palha aparecem na cena e o muro de pedras – que lembra as antigas construções do período colonial marcadas pelo tempo e pela falta de conservação – tem sua textura irregular evidenciada pela luz do sol.

Segundo Milton Santos (1997, p. 46), “a cada lugar geográfico concreto corresponde, em cada momento, um conjunto de técnicas e de instrumentos de trabalho,

resultado de uma combinação específica que também é historicamente determinada” A utilização da frigideira de barro, o tabuleiro de madeira, o chapéu e sacolas de palha indicam uma época em que esses produtos artesanais eram comumente empregados no dia-a-dia, em uma Bahia pré-industrial que conservou muito das técnicas desenvolvidas desde o período colonial: o trançado da palha para confeccionar cestos, abanos, chapéus, sacolas, armadilhas para caça e pesca; o fabrico de objetos de madeira para usos domésticos, para a confecção de móveis e suportes (na foto: o caixote sob o tabuleiro é um engradado de madeira, evidenciando o improvisado, a precariedade); a utilização do barro para a produção de utensílios, a exemplo da frigideira. Muitos desses produtos vinham da região do Recôncavo para serem comercializados em Salvador, atendendo às necessidades imediatas, funcionais das pessoas que viviam na capital e gerando recursos para os produtores, que assim tinham meios de sobreviver em sua região.

“A partir do reconhecimento dos objetos na paisagem e no espaço, somos alertados para as relações que existem entre os lugares. Essas relações são respostas ao processo produtivo no sentido largo, incluindo desde a produção de mercadoria à produção simbólica” (SANTOS, 1997, p. 58). Nesse sentido, o caldeirão de alumínio no tabuleiro simboliza um elo de ligação com a era industrial, um produto industrializado presente no cotidiano de uma Bahia que “ficou praticamente à margem do progresso nacional desde que deixou de ser capital do País, em 1763” (CARNEIRO, 1991, p. 34).

A venda de quitutes nas ruas de Salvador era comum há séculos: “Já no século XVIII, Vilhena anotava que, das casas mais opulentas de Salvador, saíam ‘oito a dez negros a vender pelas ruas a pregão as cousas mais insignificantes e vis’ (caruru, acarajé, acaçá, vatapá, etc.)” (RISÉRIO, 1993, p. 53).

Pierre Verger, em suas *Notícias da Bahia – 1850*, chama a atenção para um aspecto importante, a respeito da ligação da culinária de influência africana com as práticas religiosas do candomblé:

Numerosas dessas receitas de pratos africanos, foram fielmente conservadas pelos escravos por uma razão que continua escondida dos amos. Alguns destes pratos fazem parte do ritual das religiões africanas onde os deuses não se contentam com orações, louvores e defumação. Para mantê-los em feliz disposição para com os seres humanos, é preciso que recebam oferendas de algumas comidas, da qual uma parte é depositada em frente ao seu altar e a outra ingerida comunitariamente por seus fiéis. Cada Deus tem gostos particulares e gosta que as comidas sejam preparadas de acordo com certas receitas (VERGER, 1999, p. 163).

Verger também comenta a ligação de determinadas comidas com os orixás do

candomblé, já ‘embutida’ no comércio das iguarias pelas ruas da cidade, no século XIX, esclarecendo:

As pessoas não iniciadas não sabem que, se compram e comem destas comidas adquiridas na rua, elas participam de uma homenagem a Xangô, deus do trovão, se comem caruru, chamado também amalá, a Iansan, divindade das tempestades, se pegam acarajé, e a Omulu, deus da varíola, se engolem pipocas (Idem).

No século XX – notadamente a partir da década de 1930 – a baiana passou a ser tema de músicas de sucesso – através de compositores como Ary Barroso e Dorival Caymmi – que contribuíram para a divulgação, através de veículos de comunicação de massa, do ideal da baiana sedutora, misteriosa, fatal.

A moça que vende o acarajé, retratada por Verger, em nada lembra a baiana cantada por Caymmi⁹⁸, sensual, luxuosamente vestida, ricamente enfeitada, sedutora. Ao contrário, ao invés do belo torço branco na cabeça, traz um chapéu de palha, cujo uso era comum na época pelos vendedores das feiras livres, pela gente da estiva, pelos pescadores, para se proteger do sol (em outras fotografias de *Retratos da Bahia* aparecem chapéus semelhantes). Seu tabuleiro também não condiz com o farto *Tabuleiro da baiana*, cantado por Ary Barroso⁹⁹: sua indumentária comum, seus apetrechos de trabalho e o próprio local onde comercializa seus quitutes colocam-na distante do ideal de baiana cantado em verso e prosa, mas aproximam-na da classe popular: “Numa cidade pobre de restaurantes populares, na qual a população raramente almoça ou janta fora de casa, pobre sobretudo de restaurantes de preço barato e pratos típicos, as baianas enfeitam as ruas e servem ao povo” (AMADO, 1996, p. 404).

Em *A culinária na Bahia* (publicação póstuma datada de 1928), Manuel Querino comenta que “a cozinha baiana, como a formação étnica do Brasil, também representa a fusão do português, do indígena e do africano” (QUERINO, 1988, p. 135)¹⁰⁰. Referindo-se a contribuição africana para a culinária tipicamente baiana, o autor destaca que “fora o africano o introdutor do azeite-de-cheiro, do camarão seco, da pimenta-malagueta, do leite de coco e de outros elementos, no preparo das variadas refeições da Bahia” (Idem, p. 137).

Ao relacionar os alimentos puramente africanos Manuel Querino citou o acarajé em sua lista onde encontram-se relacionados “os principais alimentos de que o africano fazia

⁹⁸ Referência à música *O que é que a baiana tem*, do compositor Dorival Caymmi, composta na década de 1930, onde o compositor descreve uma baiana ricamente trajada, com adornos de ouro e muitos enfeites.

⁹⁹ Em *Tabuleiro da Baiana*, o compositor mineiro Ary Barroso colocou como produtos encontrados no tabuleiro a comida típica da Bahia e a sedução, a sensualidade da baiana vendedora dos quitutes.

¹⁰⁰ Jorge Amado também comenta as contribuições das três raças para a culinária baiana em *Bahia de Todos os Santos Guia de ruas e mistérios*. 40ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 400-403.

abundantemente uso, entre nós, e são, hoje em dia, preparados pelos seus descendentes, com a mesma perfeição”(1988, p. 138). Na receita, o autor descreve as etapas de preparo do acarajé, citando como principal ingrediente o feijão-fradinho, que depois de ter a casca retirada, é ralado na pedra e misturado com o auxílio de uma colher de madeira até virar pasta. Então adiciona-se cebola ralada e sal. Em uma frigideira de barro com azeite quente¹⁰¹, vai-se colocando pequenas quantidades de massa, até cozer, tomando exteriormente a cor do azeite. “Ao acarajé acompanha um molho, preparado com pimenta-malagueta seca, cebola e camarões, moído tudo isso na pedra e frígido no azeite-de-cheiro, em outro vaso de barro” (Idem, p. 138).

Comentando sobre o sucesso feito por uma cozinheira baiana em Paris, Querino compara a culinária às demais artes: “uma boa cozinheira, de repertório rigorosamente nacional, fará com a sua colher mais que muitos artistas com o pincel, rabeca e trombone” (Idem, p. 158).

Também Jorge Amado, em seu famoso *Guia de ruas e mistérios*, elogia fartamente a culinária baiana e ao enaltecer a negra Vitu como a que fritou o melhor acarajé da Bahia, descrevendo ricamente as iguarias que podem ser encontradas em seu tabuleiro, diz que ela é “comadre de quanto artista e escritor exista na cidade, pois durante muito tempo fez ponto na porta do ‘Anjo Azul’, boate sofisticada e super (ou sub) intelectual. Não se intelectualizou Vitorina, mas certamente seu acarajé é uma obra de arte” (AMADO, 1996, p. 403).

Ao ser comparada à arte, a culinária baiana, também conhecida como manjar dos deuses¹⁰² e por vezes tida como afrodisíaca devido a alguns de seus pratos apimentados e preparados com mariscos, alimenta a mística de uma Bahia onde até a comida traz mistério, força, vitalidade, estando ligada ao sagrado, ao sexual, ao prazer, à tradição. Torna-se interessante observar aqui um comentário de Edison Carneiro, em estudos que publicou em 1948 sobre os candomblés da Bahia, onde descreve a alimentação consumida no dia-a-dia pelos habitantes e frequentadores das casas de candomblé:

¹⁰¹ “Embora dele se extraia um óleo rico em estearina, utilizado industrialmente na fabricação de velas, quando duro, e de sabão, quando mole, foi como azeite, óleo comestível, que o dendê se tornou conhecido no Brasil, e especialmente na Bahia. Até o primeiro quartel desse século, o óleo era chamado universalmente azeite-de-cheiro, expressão com que, atualmente, se designa o óleo mais refinado” (CARNEIRO, 1964, p. 72).

¹⁰² Edison Carneiro (1991, p. 114-115) referindo-se às obrigações econômicas das filhas de santo diz que “Cada filha deve, com o seu dinheiro, pagar as ricas vestimentas do seu respectivo orixá e as comidas sagradas que se lhe devem depositar aos pés, nos dias que lhes são consagrados”. No candomblé costuma-se oferecer comidas e bebidas a exu (o mensageiro) e aos orixás. Em comemorações a São Cosme e São Damião (correspondentes no sincretismo aos Ibêje nagôs) costuma-se oferecer comidas e bebidas aos santos católicos. Serve-se para as crianças o “caruru, feijão fradinho, abará, acarajé, galinha de xinxim, acará, banana da terra em azeite de dendê, milho branco, inhame, farofa de azeite de dendê com camarão e pipocas” (Idem, p. 78) e “de todas estas comidas se deve por um pouco aos pés dos santos, antes de que alguém se tenha servido delas e mais, os pés e a cabeça da galinha” (Idem).

A alimentação normal não se afasta do padrão conhecido para as classes pobres. Pão ou bolacha com café ou restos de comida de véspera, pela manhã; carne-seca com farinha, seja como pirão ou como farofa, feijão, às vezes restos de galinha sacrificada aos orixás, no almoço; pão ou bolacha e café, novamente, à noite. Raramente há as chamadas comidas baianas – vatapá, caruru, efó, etc. – pois, para fazê-las, precisa-se de tempo e dinheiro (CARNEIRO, 1991, p. 44).

Nota-se, portanto, que a diversificada e rica comida baiana não era constante no cotidiano das classe populares. Em outra passagem, ao descrever a condição social e econômica das filhas-de-santo, cita as profissões de modistas, vendedoras ambulantes e domésticas como meios de ganhar a vida e comenta: “As vendedoras ambulantes eram as mulheres de tabuleiro à cabeça, que vendem acarajé, munguzá, bananas, etc.” (Idem, p. 101).

Entre as décadas de 1930 e 1950, Dorival Caymmi, através da música e Jorge Amado, em seus livros, contribuíram para um referencial da baiana dengosa, maliciosa, irresistível. Na fotografia analisada, a vendedora de acarajé fotografada por Verger apresentava-se sem o *glamour*, o mistério, a força, o carisma, a sensualidade correspondentes ao mito da baiana – que não pode ser considerado de todo falso¹⁰³ – Aqui ela pode ser associada à mulher anônima, que trabalha para sobreviver, bem mais próxima à realidade das classes populares comentada por Edison Carneiro.

¹⁰³ Já que a vendedora de quitutes também apresentava-se com seus colares e rendas, com seu ‘requebrado’, sorriso e sedução, correspondendo à visão estetizada da baiana. Ou – para dar outro exemplo – apresentava-se no carisma, no vigor de Maria de São Pedro, cozinheira que atraiu as atenções de Jorge Amado, Odorico Tavares e do próprio Verger que divulgaram amplamente seus dotes culinários e deram-lhe fama nacional e internacional.

3.1.5 A capoeira

*Antônio Balduino voltou ao Morro do Capa-Negro,
e ficou malandreado com Zé Camarão,
jogando capoeira, tocando violão nas festas [...]
(AMADO, 1981, p. 88)¹⁰⁴.*



Figura 28 - Capoeira (VERGER, 2002a, p. 95)

¹⁰⁴ Outras citações selecionadas referente à capoeira:

“Havia quem não gostasse dele, quem o olhasse com maus olhos, porém Zé Camarão passava horas e horas ensinando aos garotos do morro o jogo da capoeira, tendo uma paciência infinita com eles. Rolava no chão com os moleques, mostrava como se aplicava um rabo-de-arraia, como se arrancava o punhal da mão de um homem (Idem, p. 26)

“O negro Antônio Balduino foi desclassificado por ter aplicado um golpe de capoeira no meio da luta, que esta renhida, mostrando todas as grandes qualidades de Baldo, o boxeur.” (Idem, p.123).

Nas páginas 94 e 95 encontram-se seis fotografias sobre a legenda *Capoeira*. As duas primeiras fotografias privilegiaram um outro contexto e momento, enquanto as quatro restantes¹⁰⁵ fazem parte de uma seqüência. A fotografia selecionada encontra-se na página 95. Medindo 8,7 cm de largura e 9,2 cm de altura e assim como as demais, foi realizada durante o dia, com iluminação natural.

A foto registra dois jovens jogando capoeira nas imediações da Rampa do Mercado, na cidade baixa. Pierre Verger abaixou-se para realizá-la, visando conseguir um contraste entre os corpos dos rapazes e o céu com nuvens. Ao fundo, alguns saveiros e o Forte de São Marcelo compõem a cena.

Aqui cabe uma observação. Na primeira das seis fotografias citadas aparece um jovem negro, vestido com camisa por dentro da calça, com cinto, usando relógio, óculos escuros e sapatos, em meio a um grupo de pessoas. Nessa foto, o jovem observa dois jogadores de capoeira prestes a se apresentar em uma roda onde encontram-se tocadores de berimbaus e de pandeiros, nas proximidades da Rampa do Mercado. Na fotografia analisada, onde dois rapazes jogam capoeira sozinhos, sem tocadores de berimbau ou de pandeiros, tendo como platéia o fotógrafo, o mesmo rapaz que observa a cena na primeira fotografia, aparece apenas de calção, sendo ele agora o ágil jogador de capoeira, com as pernas para o alto, a exhibir-se apenas com seu parceiro. Diante dos capoeiristas, Verger realizou diversas fotografias, dispondo de tempo para definir os enquadramentos e escolher os momentos exatos para registrar as imagens, onde os movimentos dos jogadores destacam-se também pela excelente qualidade técnica e pelo uso correto da luz, que propiciou uma definição detalhada e nítida da fotografia, permitindo várias gradações entre o preto e o branco.

Os capoeiristas encontram-se sobre o calçamento, que aparece desfocado, em primeiro plano, enquanto os jovens, que destacam-se no centro da cena, embora flagrados em pleno movimento, encontram-se focados, assim como os saveiros e o Forte, à distância. O gestual do rapaz à esquerda – com o corpo parcialmente dobrado, as mãos abertas e o rosto a contemplar o seu oponente – parece provocativo, porém em tom cordial, enquanto o da direita, com as mãos espalmadas no solo em apoio ao corpo que estende-se em direção ao céu, apresenta os músculos bem definidos e desenhados, sugerindo força, vitalidade, energia e juventude, captados de forma imponente, onde a silhueta delineada dos jovens foi valorizada pelo contraste com o céu. O ângulo escolhido por Verger, portanto, confere à cena uma grandeza, um destaque dos capoeiristas diante

¹⁰⁵ Em *O olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger*, foi publicada outra foto dessa seqüência.

da paisagem da Baía que se apequena, distante, enquanto o fotógrafo congelou o instante fugaz dos movimentos, já a transformarem-se.

Em *A Bahia de outrora*, Manuel Querino (1851-1923) tratou da capoeira – com o mérito de ter sido testemunha ocular da história baiana, privilegiando em suas anotações aspectos ligados à cultura africana, documentando costumes e tradições vivenciadas no final do século XIX e início do século XX. Segundo o autor:

A capoeira era uma espécie de jogo atlético, que consistia em rápidos movimentos de mãos, pés e cabeça, em certas desarticulações do tronco, e, particularmente, na agilidade de saltos para a frente, para trás, para os lados, tudo em defesa ou ataque, corpo a corpo (QUERINO, 1988, p. 195).

A capoeira surgiu no período da colonização, quando os negros que chegavam ao Brasil como escravos desenvolveram movimentos com o próprio corpo visando lutar, utilizando com esse propósito principalmente os pés e a cabeça para bater e usando os braços e as mãos para apoiar-se ao solo, para equilibrar o corpo nos giros e nos movimentos bruscos. Sem armas para atacar ou se defender, os negros desenvolveram, de forma habilidosa e ágil, uma série de movimentos que lembram movimentos de animais, seja arrastando-se pelo chão, esquivando-se para trás ou passando a perna em frente ao adversário, fazendo-o ir ao chão. Nomes ligados à natureza e aos animais ficaram incorporados à prática da capoeira, a exemplo dos movimentos rabo-de-arraia, pulo de macaco, vôo de morcego. Segundo Querino (Idem, p. 196), “nos exercícios da capoeiragem, o manejo dos pés muito contribuía para desconsertar o adversário, com uma rasteira desenvolvida a tempo”.

A inevitável perseguição aos capoeiristas, ainda no período da escravidão, deveu-se à destreza e precisão que conseguiram com seus golpes em defesa pessoal e dos seus interesses, o que tornou-se temerário. Assim o capoeirista passou a ser visto como um perigo para a sociedade dominante e suas práticas não deveriam ser difundidas. Segundo alguns estudiosos, para treinar e repassar os ensinamentos da luta, de forma disfarçada, a música tornou-se parceira da prática da capoeira, que ia sendo difundida em rodas onde se cantava e ‘jogava’, com o auxílio de instrumentos como o berimbau de barriga com o caxixi, o agogô, o chocalho e até o reco-reco e atabaque. A história da luta, tida como criada por descendentes de Angola que vieram para a Bahia, foi preservada por sua utilidade prática, mesmo muito depois da escravidão.

Manuel Querino comentou sobre as escaramuças dos capoeiras, que divididos em grupos atacavam uns aos outros, tendo como um dos locais preferidos para as lutas o Terreiro de Jesus, observando que

havia os capoeiras de profissão, conhecidos logo à primeira vista, pela atitude singular do corpo, pelo andar arrevesado, pelas calças de boca larga, ou pantalona, cobrindo toda a parte anterior do pé, pela argolinha de ouro na orelha, como insígnia de força e valentia, e o nunca esquecido chapéu à banda (Idem).

Descrevendo a história da capoeira nas primeiras décadas do século XX, Nestor Capoeira afirmou que eram comuns as perseguições e os choques com a polícia, pois a prática da capoeira era ilegal. “Muitos mestres são mortos pelo simples fato de ensinar o jogo-de-angola. É nessa época que surgem figuras lendárias, jogadores temíveis, de corpo fechado, como ‘cordão de ouro’ (Besouro), cantados até hoje nas chulas de capoeira”. (CAPOEIRA, 1988, p. 15). Também Jorge Amado, ao aludir sobre os nomes desse período que ficaram na lembrança do povo, citou

o célebre Zé Besouro, de cujas fama ainda hoje se encontram rastros no Recôncavo. Chico Porreta de lutas lendárias com militares e policiais, tinha pacto com o diabo, desaparecia, virava fumaça quando cercado pela soldadesca. Zé Dou, Tibiri da Folha Grossa, Pantalona, Quebra Ferro, Sessenta, Biluaca, Gasolina, o açougueiro Cazumbá. Najá foi um assombro de valentia: morreu enfrentando cinco peixeiros armados, diante do Forte de Santa Maria” (AMADO, 1996, p. 387).

As autoridades não viam com bons olhos as brigas e escaramuças em que os capoeiristas se metiam. Na década de 1930, a prática da capoeira era ainda mal vista em Salvador e seus mestres, respeitados e temidos. Foi uma época de perseguições, desafios e lutas comentadas de boca em boca pelo povo, em um período político já difícil, sob o comando do Estado Novo. Curiosamente, nesse período o interventor federal na Bahia, Juracy Magalhães (período de 1931 a 1937), convidou o mestre Bimba para se apresentar com seus alunos no Palácio do Governo, sendo esse um importante sinal da capoeira vista, pelos olhos ‘oficiais’, também como manifestação cultural. Mestre Bimba marcou época:

O primeiro mestre de capoeira a abrir Academia foi o mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado), em 1932, no Engenho Velho de Brotas, por sinal também o primeiro a conseguir registro oficial do governo, para a sua academia chamada Centro de Cultura Física e Capoeira Regional (REGO, 1968, p. 282).

Mestre Bimba qualificou oficialmente o ensino de sua capoeira como de educação física e desenvolveu seqüências de jogadas para serem ensinadas em sua escola, que foi devidamente registrada. “Bimba introduz novos ‘golpes ligados’, cria um método de ensino baseado em oito seqüências de golpes e na ‘cintura desprezada’ [...] sacrifica a malícia e os ritmos lentos em favor de uma agressividade maior e de espírito de luta” (CAPOEIRA, 1988,

p. 15). Contrapondo-se à essa nova tendência, que ficou conhecida como capoeira regional e passou a difundir-se rapidamente – dentro de uma conjuntura de aceitação social e de tolerância legal – um outro grande nome fez-se destacar: Pastinha. Ele tornou-se o defensor e principal difusor da capoeira tradicional, baixa, rasteira, conhecida como capoeira angola. Os dois estilos, entretanto, conservaram aspectos ligados à própria história da capoeira, seja na música, em muitos dos movimentos, no uso da roda (onde comumente se apresentam os jogadores) ou na própria prática que, igualmente, aproxima o jogo da dança, do esporte e da luta.

Na década de 1940, a capoeira, originalmente praticada pelos negros, já tinha perdido parte de seu caráter fortemente ligado à subversão e à violência, deixando a marginalidade para assumir, gradualmente, uma roupagem de produto cultural, de prática exótica e curiosa, de atrativo turístico. Sobre capoeira, Cláudio Tuiuti Tavares assinou a matéria *Capoeira mata um!* ilustrada com fotos de Verger e publicada na revista *O Cruzeiro* (Ver Quadros 1 e 2). Aqui, cabe uma reflexão: “Na medida em que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade” (ORTIZ, 1985, p. 43). A capoeira tida como luta, como atitude de resistência, de desafio ao estabelecido, jogada pelos negros e mulatos – em sua maioria – nas imediações da Rampa do Mercado, no Terreiro de Jesus, nas feiras – como Jorge Amado chegou a descrever em *Jubiabá* – na década de 1940 transformava-se em mais uma das referências de identidade da “boa terra Bahia”.

Quando manifestações culturais perdem suas características ou funções originais mas adaptam-se às novas condições históricas e continuam existindo (ou até para continuarem existindo), resguardam também muito de sua tradição, conservando assim traços de sua força primordial. Esse aspecto pode ser identificado na fotografia apresentada. Manuel Querino havia constatado que, durante o jogo, “no ato da luta, toda a atenção se concentrava no olhar dos contendores; pois que, um golpe imprevisto, um avanço em falso, uma retirada negativa poderiam dar ganho de causa a um dos dois” (QUERINO, 1988, p. 196). Esse comportamento, de vital importância em uma luta ‘verdadeira’, aparece também na fotografia, onde os capoeiristas foram registrados no momento em que olhavam-se nos olhos, a despeito de apresentarem-se para o fotógrafo.

3.1.6 A música

*O samba vai saindo e fala em mulher, em malandragem,
em negro livre, nas estrelas do céu, na estrada larga do mar*
(AMADO, 1981, p. 147-148)¹⁰⁶.



Figura 29 - O cantor Dorival Caymmi (VERGER, 2002 a, p. 212)

¹⁰⁶ Outras citações selecionadas referentes ao samba:

“Muitas vezes, quando andava pelas ruas da cidade nos seus passeios malandros, ele começava a bater no chapéu de palha uma música que inventava e ia cantando uma letra, tudo tirado da sua cabeça. Depois cantava o samba novo para os amigos do morro” (Idem, p. 90).

“- Fiz dois sambas formidáveis...

Cantou batendo os dedos na mesa. Os sambas depois apareceram em discos e foram cantados no rádio, tocados ao piano” (Idem, p. 92).

“E enquanto cheirava o cangote de Joana, ela cantava o seu samba. Foi a única pessoa que cantou aquele samba sabendo quem em verdade o fizera” (Idem, p. 93).

“Sons de atabaque, agogô, cabaça, chocalho. Música que não mudava, que se repetia sempre, mas, que excitava doidamente” (Idem, p. 105).

“Esse samba ele não quis vender. Cantou numa festa em que ela estava, olhando para ela” (Idem, p. 117).

“Falava assim o samba. Dizia mais que o negro Antônio Balduino amava somente duas coisas: malandragem e Maria. Malandragem na língua que ele falava queria dizer liberdade. E Maria queria dizer mulata” (Idem, p. 148).

“Zé Camarão nunca trabalhou. Já está começando a envelhecer e sempre foi malandro, desordeiro conhecido, tocador de violão, jogador de capoeira.” (Idem, p. 282).

Na página 213 encontra-se a legenda *O cantor Dorival Caymmi*, em referência à fotografia que ocupa toda a página 212, medindo 28 x 28 cm, tendo sido realizada durante o dia, com iluminação natural, em ambiente externo.

Nesse retrato, Pierre Verger optou por registrar o cantor sentado, enquanto posicionou-se de pé, em diagonal, enquadrando a fotografia de forma a destacar o rosto de Caymmi e seu violão. A predominância da linha diagonal ascendente, que parte do ângulo inferior esquerdo ao ângulo superior direito confere harmonia à imagem, valorizada pelo contraste bem definido devido à iluminação lateral, que propiciou uma nitidez acentuada dos contornos e destacou texturas diversas, como a dos cabelos do cantor ou do seu paletó. O violão, contendo diversas assinaturas, aparece em destaque na composição e é para ele que o cantor dirigiu o olhar e a atenção.

Caymmi posou para a fotografia no Campo Grande (praça de Salvador), conforme pode-se identificar pelo banco de concreto em que o cantor sentou-se, próximo à pérgula, que aparece desfocada no canto superior direito da imagem. Essa mesma fotografia encontra-se reproduzida na revista *O Cruzeiro* (Ver Anexo C) e foi realizada em uma das passagens do cantor pela Bahia, em suas viagens pelo Nordeste onde costumava apresentar-se nas grandes cidades fazendo shows, acompanhado de seu violão, que na época trazia muitas assinaturas de pessoas famosas, a exemplo da de Jorge Amado e de Assis Chateaubriand¹⁰⁷.

Nascido em Salvador (1914), Dorival Caymmi começou a tocar violão aos 17 anos e tentou ser auxiliar de escritório e vendedor, enquanto dedicava-se à música, chegando a ter um programa de rádio em 1935, na Rádio Clube da Bahia, com o nome *Caymmi e suas canções praieiras*, já a indicar uma forte influência do tema que fez-se presente em muitas de suas composições. Com o apoio dos pais, o jovem partiu para o Rio de Janeiro em 1938, hospedando-se em uma pensão. Acompanhado de um amigo da família, o primeiro lugar onde buscou emprego foi na revista *O Cruzeiro*, mas sem sucesso. Conseguiu uma apresentação no programa de rádio *Clube dos Fantasmas*, a convite de Lamartine Babo, que soube de seu talento e resolveu dar-lhe uma chance. A partir daí surgiram outras oportunidades e em suas apresentações Caymmi cantava o samba *O que é que a baiana tem?*, de sua autoria, que chegou ao conhecimento dos produtores do filme nacional *Banana da Terra*¹⁰⁸, com Carmem

¹⁰⁷ O violão foi roubado, em 1953, no Rio de Janeiro. Após muitos apelos através da imprensa, Caymmi recuperou o instrumento, mas o ladrão havia raspado todas as assinaturas. (Ver CAYMMI, 2001).

¹⁰⁸ “No filme seriam incluídas as músicas *Na Baixa do Sapateiro* e *Boneca de piche*, de Ari Barroso e Luís Igésias, mas Ari exigia 10 mil réis para permitir a inclusão de suas músicas no filme, então alguém teve a idéia de que Carmem cantasse a música *O que é que a baiana tem?*, que Caymmi cantava nas rádios” (CABRAL. In: CHEDIAK, 1994, p. 21).

Miranda. A música foi incorporada ao filme, que alcançou grande sucesso, em uma época que Carmem já era uma estrela:

Carmem Miranda adorou Caymmi. Adorou tanto que convenceu a Odeon de que devia gravar um disco com ele, o que, de fato, ocorreu, logo no início de 1939, quando o autor e a cantora dividiram a interpretação de *O que é que a baiana tem?*. No lado B, Caymmi gravou sozinho (ele e o violão) *A preta do acarajé* (CABRAL . In: CHEDIAK, 1994, p. 21).

Impulsionadas pelo sucesso do filme, as músicas de Caymmi tornaram-se populares no Rio de Janeiro e repercutiram em outros estados e no exterior. Ainda em 1939 o cantor emplacou os sucessos *Rainha do mar* e *Roda pião* e *O que é que a baiana tem?* foi gravada nos Estados Unidos. Em 1940 (ano em que se casou com a cantora que se apresentava com o nome artístico de Stella Maris), saiu a gravação de *O samba da minha terra*, que segundo o próprio cantor (apud RISÉRIO, 1993, p. 104), “foi inspirado em sambas-de-roda onde se cantam estribilhos referentes ao bole-bole, ao requebrado, sugestões nascidas, sem dúvida, do movimento quente e sensual das negras baianas, desse remelexo que é tão próprio da música negra”. Em 1941 começavam suas viagens pelo Nordeste, sempre com entrevistas em rádios e apresentações nas capitais e grandes cidades. Nesse ano também, compôs com Jorge Amado – já seu amigo – e com Carlos Lacerda, *Beijos na noite*.

Na década de 1940, Caymmi realizava shows em destacados estabelecimentos noturnos do Rio de Janeiro que era – ao contrário de Salvador – uma cidade voltada para os ideais de progresso pregados pelo nacionalismo de Getúlio Vargas. No Rio estavam artistas de prestígio internacional, escritores de destaque, cantores que propagavam seus estilos através das grandes rádios do período, jornalistas que davam um novo perfil à apresentação das notícias, atuando em veículos de imprensa que se destacavam em nível nacional. Diversas apresentações de Caymmi nos pontos elegantes de Copacabana tinham como tema a Bahia e suas músicas, nesse período, tinham a terra natal como principal fonte de inspiração.

Ainda que morando no Rio de Janeiro, era Salvador quem norteava a produção musical de Caymmi na época, contribuindo assim para difundir, dentro de uma cidade que sediava o poder político e ditava modismos, uma Bahia bem específica:

Para ele, Salvador é a cidade do samba-de-roda, das velhas igrejas, do pé de guiné no caco de barro, da batida do agogô no afoxé. Não é nunca a cidade do cálculo de engenharia, do incipiente planejamento urbano, da agência bancária, do sonho industrialista têxtil. Não: é a Bahia das sedas e das rendas; das feiras e dos casarios; das mulatas, gamelas e malaguetas” (RISÉRIO, 1993, p. 63).

A Bahia de Caymmi é preta, imensa, sensual, apimentada, misteriosa, marítima, recor-tada como uma fotografia onde o ‘progresso’ não tem espaço. “Caymmi não fala sequer do Elevador Lacerda, o ‘dente de ouro’ da Bahia de Todos os Santos, personagem incontornável dos cartões-postais de Salvador” (Idem). Através da música, Caymmi contribuiu para a preservação de diversos referenciais da cidade da Bahia onde viveu, ainda na adolescência. Privilegiando destacar as classes populares e seus costumes, hábitos, crenças, tradições,

ele estetiza o universo baiano dos pequenos funcionários, dos trabalhadores do mar, da mosqueada legião dos agentes sociais formadores do chamado ‘setor informal’ do mercado de trabalho. São populares as suas personagens; populares, ainda, os elementos culturais que povoam os seus sambas e as suas canções” (Idem, p. 66).

O samba de Caymmi teve uma marcante influência do samba-de-roda da Bahia. “O mulato Caymmi move-se no mundo do samba e descende de uma tradição. [...] O samba-de-roda é intensamente sensual. Não só no ritmo e na dança, como também nos textos cheios de alusões e insinuações sexuais” (Idem, p. 92). O samba-de-roda tem suas raízes no recôncavo baiano, nos tempos da escravidão, e desde então envolvia a dança e a participação coletiva, consistindo originalmente em uma roda formada por pessoas que cantavam e batiam palmas, enquanto uma outra se apresentava no centro, mexendo o corpo conforme o ritmo da música. A sensualidade dos movimentos, do ritmo e dos gestos espantava os viajantes que por aqui passavam, conforme registrou Verger, ao transcrever parte de uma correspondência do francês Ferdinand Denis ao Brasil, no século XIX: “O que há de surpreendente é a mobilidade incrível de seus traseiros, que devem estar sempre em movimento. A faculdade que têm quase todos os pretos de fazê-los girar como uma bola, surpreende muitos europeus” (DENIS apud VERGER, 1999, p. 226).

Mas se no início do século XIX, a prática dos batuques entre os negros encontrou tolerância por parte do governador da Bahia, Conde dos Arcos (Idem, p. 225), até meados do século XX sua prática gerou protestos, proibições e foi motivo de perseguições. Mesmo assim, o samba, ainda quando Caymmi vivia sua adolescência na Bahia, conservava muito de sua espontaneidade, da irreverência, da malícia. Suas músicas surgiam espontaneamente, eram de domínio público, passando de boca em boca, acrescidas de novos elementos, de novos rimos, preservadas através das gerações pelo próprio exercício de cantar, sambar, tocar instrumentos, em rodas formadas em qualquer canto da cidade.

O patrimônio simbólico do negro brasileiro (a memória cultural da África) afirmou-se aqui como território político-místico-religioso, para a sua transmissão e preservação. Perdida a antiga dimensão do poder guerreiro, ficou para os membros de uma civilização desprovida de território físico a possibilidade de se 'reterritorializar' na diáspora através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto dos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais (SODRÉ, 1988, p. 50).

Caymmi propagou, com sua música, referenciais de uma Bahia marcada pela cultura negra. Com sua obra contribuiu para a estandardização da Bahia recortada que privilegiou, enaltecendo desde sua arquitetura a todo um conjunto de valores culturais essencialmente ligados ao povo, que repassou, através da indústria cultural: filmes, discos, publicações de suas letras para serem comercializadas e até de reportagens suas em revistas, a exemplo da que reproduziu, décadas antes da publicação do livro *Retratos da Bahia*, essa fotografia ora analisada. Por outro lado, seu trabalho contribuiu – pela visibilidade que trouxe aos aspectos que divulgou – para a conservação e valorização da cultura local, em uma época em que os valores do progresso e a ânsia destrutiva/construtiva da modernidade já adentrava Salvador.

3.1.7 Festa do Bonfim

*Senhor do Bonfim é meu santo
ele faz feitiço forte,
eu sou é malandro, mulata
e você minha desgraça...*
(AMADO, 1981, p. 91)¹⁰⁹.



Figura 30- Lavagem do Bonfim (VERGER, 2002a, p. 112)

¹⁰⁹ Outras citações selecionadas referentes às festas:

“[...] Oxalá, o Senhor do Bonfim, que é o mais milagroso dos santos da cidade negra da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá. É o que tem a festa mais bonita, pois a sua festa é toda como se fosse candomblé ou macumba” (Idem, p. 107)

“No carnaval sim, é que gostava do clube porque saía vestido de índio, com penas vermelhas e verdes, cantando canções de macumba. No carnaval era bom” (Idem, p. 257).

A fotografia a ser analisada é a primeira de uma série de seis que ocupa as páginas 112 e 113. Como as demais, mede 9,2 cm de altura por 8,7 cm de largura. Foi realizada em ambiente externo, durante o dia.

Verger posicionou-se atrás de um grupo de pessoas no momento em que adentravam a Igreja do Bonfim. O ângulo escolhido pelo fotógrafo – que elevou sua *Rolleiflex* sobre a cabeça para registrar a cena – privilegiou o enquadramento de um detalhe do contexto onde, a despeito das muitas pessoas que aparecem na cena, o destaque ficou por conta dos vasos com flores que elas carregam. A luz da manhã produziu sombras suaves, contrastando delicadamente as roupas claras com o tom de pele mais escuro dos homens, mulheres e crianças. No centro geométrico da cena, embora totalmente integrada à imagem, destaca-se uma mulher com um grande vaso na cabeça, assentado sobre uma rodilha branca. O corte brusco, necessário para ressaltar os detalhes dos vasos, não parece violento, pois a harmonia da cena, a despeito de seus muitos elementos, prevalece.

A identificação da foto com o local onde ela ocorre, entretanto, não é imediata. Na imagem, o principal elemento é o humano, ficando a arquitetura da igreja e seu pátio totalmente de fora, pela opção de corte privilegiada pelo fotógrafo. A compreensão da importância da fotografia, entretanto, solicita que o próprio local onde ela foi realizada seja observado mais detidamente, para que a importância dos elementos destacados pelo fotógrafo possa ser evidenciada.

A Igreja do Bonfim foi construída como pagamento de uma promessa, feita pelo Capitão Theodózio Rodrigues Faria, que escapou de um naufrágio (Ver SANTANA, 2002, p. 75). Ao tratar sobre as origens do culto ao Senhor do Bonfim na Bahia, Verger afirmou que:

O introdutor deste culto na Bahia, Theodózio Rodrigues, era ao mesmo tempo Capitão de Guerra e mar, proprietário de três navios que faziam tráfico na costa da África e membro do Comitê de Administração do fumo. Ele trouxe de Setúbal, Portugal, em 1745, a imagem do Senhor crucificado que domina o altar mor da atual igreja, construída no local onde Theodózio fizera erigir uma modesta capela em 1751 (VERGER, 1999, p. 78).

Mariely Cabral de Santana, comentando informação de Carlos Ott em sua pesquisa sobre a colina do Bonfim, afirma que o costume de limpar a Igreja para as festas em homenagem ao Senhor do Bonfim data das primeiras décadas do século XIX: “Esta limpeza não incluía apenas a caiação das paredes e pintura das janelas, mas a limpeza das alfaias pelos ourives e a lavagem das imagens e do chão pelas mulheres” (SANTANA, 2002, p. 127). Ainda segundo a pesquisadora, “o ato de lavar, limpar e purificar o templo é uma herança portuguesa que chegou ao Brasil com as primeiras irmandades” (Idem).

Pierre Verger descreveu o início da tradição da lavagem a partir do pagamento de uma promessa, ainda no século XIX:

Alguém havia feito o voto de lavar o solo da igreja para agradecer ao Senhor do Bonfim uma graça recebida e cumpriu a promessa vários anos seguidos, ajudado por numerosos assistentes. Este costume se generalizou. Na quinta-feira que precede ao domingo do Senhor do Bonfim, a lavagem do chão da igreja torna-se uma manifestação de piedade cumprida por uma multidão (VERGER, 1999, p. 79).

A origem, o sincretismo e a força popular presentes na festa do Bonfim estão, sob muitos aspectos, vinculados ao século XIX. Manuel Querino, ao descrever a lavagem antes de sua proibição, em 1889, narra uma festa popular, alegre, concorridíssima, comentando que “na quinta-feira anterior ao domingo da festa procedia-se à lavagem da igreja” (QUERINO, 1988, p. 210). Para a lavagem chegavam romeiros, que vinham de saveiros ou em pequenos vapores. Outros participantes iam em belas montarias ricamente adornadas, em carroças enfeitadas, de gôndolas ou a pé: “Contavam-se por centenas os devotos e devotas que seguiam, com vassouras, moringues, pequenos potes e vasilhas outras” (Idem, 211). A lavagem propriamente dita começava às dez horas da manhã e “do adro da igreja iam buscar água a uma fonte, na baixa do Bonfim” (Idem).

Nas imediações da Igreja se reuniam tocadores, vendedores de comidas e bebidas, músicos, pagadores de promessas e pessoas de todas as classes sociais. Ainda conforme testemunhou Querino, a jovem negra baiana já chamava a atenção por sua maneira de vestir e de comportar-se:

Despertava logo a atenção de quem chegava ao largo o grupo de raparigas que, alegres e saltitantes, deixavam ver o colo, através de finíssimas camisas abertas em bordados; bonitos xales em tuquim, panos-da-costa de seda, representando a aristocracia do torço e da chinelinha bordada a ouro, deixando metade do pé descalço, como distintivo de saber pisar (Idem).

Mas as negras escravas que iam lavar a igreja não buscavam apenas alguns momentos de descontração e lazer. A festa do Bonfim tem sua história ligada ao sincretismo religioso, vinculando às tradições católicas os princípios do candomblé.

Edison Carneiro, ao tratar sobre o culto nagô na África e na Bahia¹¹⁰ (1964, p. 174-181), afirma que, devido ao grande número de nagôs que chegaram à Salvador no século XIX, há extraordinária semelhança entre o que sobreviveu do culto nagô na Bahia e o culto em vigor na Nigéria. Houve no Brasil uma adaptação necessária ao novo ambiente social, mas

¹¹⁰ Onde comenta o livro *La religion in Afrique Occidentale*, escrito por Geoffrey Parrinder.

essa adaptação não destruiu as concepções fundamentais dos negros iorubás chegados à Bahia.

Ao longo da história, enquanto os portugueses cultuavam livremente seu Deus e seus santos, os africanos escravizados viam-se obrigados a aderirem ao catolicismo, por isso buscavam no sincretismo religioso a manutenção de suas crenças. “Os nagôs reconhecem um deus supremo, Olôrún, o dono do céu. ‘Não orixá, um deus; Olôrún está acima dos outros deuses... Nunca é chamado de Orixá’” (CARNEIRO, 1964, p. 175). Roger Bastide (2001, p. 312) esclarece que “orixá é o nome genérico das divindades, que são intermediários entre o deus supremo e os mortais”. No nome orixá, Edison Carneiro identificou traços da origem do nome Oxalá, que provavelmente originou-se da expressão nagô *Orixá nlá* (que equivale a Grande Orixá), usada como referência a Oxalá (CARNEIRO, 1991, p. 143).

Segundo as lendas africanas, Oxalá é o senhor do poder, do axé (VERGER, 1997, p. 74). Já os orixás, cultuados pelos africanos, são personificações e divinizações das forças da natureza, que foram sendo associados aos santos católicos, de acordo com características aproximadas. Por força das circunstâncias, os africanos aproximaram seu Deus e o Deus católico, Jesus e Oxalá e os santos católicos e seus orixás. Assim suas crenças e as da religião católica foram se misturando e nesse processo outros fatores contribuíram para reforçar o sincretismo religioso na Bahia:

Para os africanos, o local próprio para se colocar as oferendas a Oxalá deve ser um monte. Atividade semelhante os negros viam o povo baiano realizar para o Senhor do Bonfim, através do pagamento de promessas – os ex-votos. Assim, a colina do Senhor do Bonfim passou a ser o local onde os negros poderiam colocar as oferendas a seu Orixá, e o ‘Santo’ constituiu-se na materialização da sua divindade” (SANTANA, 2002, p. 118).

A lavagem da Igreja do Bonfim também encontrou correspondência, através do sincretismo, com outra importante referência africana: a festa das ‘Águas de Oxalá’, realizada anualmente para comemorar o dia em que Oxalufã saiu da cadeia, onde ficou injustamente preso, durante sete anos, no reino de Xangô. Ao tomar conhecimento do ocorrido, Xangô livrou Oxalufã da prisão e exigiu que todos em seu reino vestissem branco, em homenagem ao rei e fossem buscar água no rio, para lavar Oxalufã, como forma de pedir perdão pela ofensa e comemorar sua liberdade (VERGER, 1997, p. 68-71).

Esses aspectos que aproximaram a religião católica e africana se fortaleceram reforçados pela mística, pela beleza e pelo caráter, a um só tempo religioso e profano, que atraíam as classes populares para a lavagem do Bonfim. Apesar da resistência da própria igreja em dados momentos – que não via com bons olhos o caráter profano da festa do

Bonfim – a lavagem continuou a ser realizada, sobretudo pela vontade do povo (Ver SANTANA, 2002, p. 188-198) e, a despeito das mudanças próprias do tempo, o sincretismo na festa do Bonfim continuava forte e presente.

Roger Bastide (1985, p. 381), ao comentar sobre o assunto, afirmou que na festa das águas de Oxalá, alguns adeptos do candomblé purificam as pedras dos deuses, lavando-as com a água retirada de uma fonte que consideram sagrada. Quando vão à festa do Bonfim, os negros vão organizados e “para aí não chegam individualmente ou em famílias, mas em grupos, um caminhão para cada candomblé; por último a água que trazem em suas jarras floridas não é água comum, mas tirada da fonte sagrada de Oxalá” (Idem). A ordem de chegada à festa na época não era arbitrária. Conforme descreveu Odorico Tavares:

[...] tanto quanto fosse possível a palavra ordem possa ter sentido, começa à chegada à frente da igreja: primeiro as autoridades, depois as solenes ‘baianas’, com seus belos potes enfeitados das mais ricas flores e com água perfumada dos mais suaves perfumes; logo, em seguida, as afilhadas do Bonfim entram com suas moringas e seus vestidos brancos e os baleiros com suas vassourinhas, os aguadeiros, com as grandes jarras, o povo todo chega à Casa do Senhor porque sabe que ali é como se fosse a sua própria casa, boa e fraterna (TAVARES, 1985, p. 28-29).

Ao destacar as jarras floridas em sua fotografia, de certa maneira, Verger registrou o caráter essencialmente místico da festa, em toda a sua tradição. Aí destaca-se a essência da lavagem do Bonfim, onde os negros (e todo o povo) vão de branco, em uma referência à Oxalá (ou a Jesus) e pessoas iniciadas no candomblé levam suas jarras com água da fonte sagrada de Oxalá para lavar a Igreja, como lavam as pedras divinas para purificar seu poder (axé).

Quando Verger fotografou a lavagem, em 1947, foi publicada em *O Cruzeiro* uma matéria com fotos suas (Ver Quadros 1 e 2), onde Odorico Tavares prescreveu todo o roteiro da festa para um público específico: “Quem tiver a felicidade de chegar à Bahia no mês de janeiro tome nota de todas as particularidades relativas à festa do Bonfim: há como que um programa traçado pelas autoridades eclesiásticas e programa traçado pelo povo” (TAVARES, 1985, p. 26), narrando a partir daí os mais diversos aspectos da festa, sempre em tom amistoso e elogioso, enaltecendo e exaltando aspectos do cortejo e da participação do povo, descrevendo as negras baianas como “as mulheres mais elegantes do mundo, das quais se disse uma vez que as rainhas européias desmaiariam de inveja ante a dignidade de seu porte” (Idem, p. 27). A festa do Bonfim, que atraía moradores de bairros distantes, pagadores de promessas ao santo milagroso, romeiros de municípios do Recôncavo que chegavam em saveiros, imbuídos de fé e alegria, era então divulgada como roteiro turístico, via grande

imprensa, para todo o Brasil, como um espetáculo religioso e festivo, místico e exótico, ‘aberto ao público’.

Em 1948, Verger presenciou a festa das Águas de Oxalá, em São Gonçalo do Retiro, em Salvador. Em sua companhia, estavam o etnomusicólogo do Museu do Homem, Gilbert Rouget e o cônsul dos Estados Unidos, que seguiram à noite, no luxuoso carro do cônsul, pela estrada de barro rumo ao local distante:

Vimos uma espécie de linha de pessoas vestidas de branco, com potes também brancos sobre a cabeça, que, num silêncio absoluto, passeavam por um caminho margeado de plantas nativas. O cortejo era precedido de uma pessoa, levando um pequeno sino. Foi um espetáculo extraordinário, pareciam fantasmas andando no silêncio da noite. Fiquei muito impressionado. Era a festa das Águas de Oxalá, no terreiro de dona Senhora (VERGER apud NÓBREGA e ECHEVERRIA, 2002, p. 178).

Os potes levados à cabeça, destacados na fotografia de Verger e os potes levados à cabeça, em São Gonçalo do Retiro. As águas de Oxalá, levadas para a lavagem do Bonfim e a festa das Águas de Oxalá, realizada por Mãe Senhora. Verger destacou, na conclusão de seu livro *Notícias da Bahia – 1850* (1999, p. 232) uma citação de Carybé, onde o artista plástico nega que a Bahia seja uma terra de contrastes, argumentando que “tudo aqui se interpenetra, se funde, se disfarça e volta à tona sob os aspectos mais diversos, sendo duas ou mais coisas ao mesmo tempo, tendo outro significado, outra roupa, até outra cara”. Foi em princípio como repórter fotográfico que Verger registrou a lavagem do Bonfim, mas ao seguir as Águas de Oxalá e tantos outros ‘caminhos’ que entrelaçavam a vida do povo da Bahia, terminou por envolver-se completamente com ela.

3.1.8 Xangô

*O orixá era Xangô, o deus do raio e do trovão,
e como desta vez ele tinha pegado uma feita,
a negrinha saiu da camarinha vestida com roupas de santo:
vestido branco e contas brancas pintalgadas de vermelho,
levando na mão um bastãozinho.
(AMADO, 1981, p. 103)¹¹¹.*



Figura 31 - Xangô (VERGER, 2002a, p. 140)

¹¹¹ Outras citações selecionadas referentes ao candomblé:

“Os ogãs são importantes, pois eles são sócios do candomblé, e as feitas são as sacerdotisas, aquelas que podem receber o santo. Antônio Balduino era ogã, Joaquim também, mas o Gordo ainda não o era e estava no meio da assistência” (Idem, p. 102-103).

“Também Oxóssi, o deus da caça, veio para a festa da macumba do pai Jubiabá. Vestia de branco, verde e um pouco de vermelho, um arco distendido com a sua flecha, pendurado de um lado do cinto. Do outro lado conduzia uma aljava. Trazia daquela vez, além do capacete de metal com casco de pano verde, um espanador de fios grossos. E não é sempre que Oxóssi, o deus da caça, o grande caçador, traz o seu espanador de fios grossos” (Idem, p.105-106).

“Ele apareceu Oxalufã, oxalá velho alquebrado, arrimado a um bordão com lantejoulas. Quando saiu da camarinha vinha totalmente de branco e recebeu a saudação da assistência que se curvou ainda mais” (Idem, p. 106).

Na página 140 , sob a legenda Xangô, encontra-se uma fotografia medindo 18,5 cm de comprimento por 18 cm de largura, realizada em ambiente interno, à noite.

A fotografia destaca uma jovem negra que dança. Verger usou baixa velocidade e privilegiou um momento em que os movimentos da moça eram mais lentos para garantir maior nitidez e boa luminosidade e conseguiu, pois no geral percebe-se grande parte dos detalhes do ambiente e quanto à jovem, apenas sua mão direita (à esquerda da fotografia) está borrada. É provável que Verger tenha usado flash, pois os panos brancos lustrosos e o atabaque à direita apresentam um brilho que não poderia ter partido da iluminação local, bastante fraca, como pode-se constatar pela lâmpada que aparece acesa, centralizada na parte superior da imagem. Pela distância do tema principal e pela própria estrutura da fotografia, deduz-se que Verger usou a *Rolleiflex* na posição tradicional, à altura da cintura.

O fato de ter-se colocado no centro e em frente à cena favoreceu o aspecto de simetria e a moldura criada pelas duas palhas de coqueiro (uma de cada lado vertical da imagem) e pela decoração do teto (tiras de papel organizadas em filas, lado a lado) sugere um palco, onde os personagens secundários estão ao fundo (os músicos, uma outra moça que encontra-se mais à direita e para trás, de costas para o fotógrafo, possivelmente dançando e duas senhoras de mais idade, sentadas, à direita), enquanto o centro das atenções é Xangô.

A fotografia foi realizada em um barracão de terreiro de candomblé. De forma sintetizada, o candomblé pode ser definido como o conjunto das cerimônias religiosas africanas, sendo, também o nome dado ao lugar onde se celebram essas cerimônias e realizam-se festas religiosas (BASTIDE, 2001, p. 309). Segundo Pierre Veger:

As cerimônias que levam este nome são de diversas origens tendo sido trazidas pelos escravos de diferentes regiões da África. Este nome de candomblé, cuja significação exata não é conhecida, parece ser de origem bantu e data sem dúvida, do início do século XVIII, época em que a maioria dos escravos na Bahia era originária da África ao sul do Equador [...] (VERGER, 1999, p. 228)¹¹²

O espaço físico onde se concentram as atividades do candomblé é comumente denominado de terreiro. Segundo Edison Carneiro (1991, p.61) “o objetivo principal dos candomblés parece ser a presença dos orixás entre os mortais”. Essa característica marcou as diversas matizes de candomblé que se desenvolveram no Brasil, a despeito dos variados elementos que os cultos incorporaram.

¹¹² Para uma maior compreensão sobre aspectos que determinaram a procedência dos escravos chegados à Bahia entre os séculos XVI e XIX, ver Tráfico de Escravos In: VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia – 1850*. 2ed. Salvador, 1999, p. 47-55.

Edison Carneiro afirmou que

Xangô, representação das tempestades e dos raios, do trovão e das descargas elétricas, é um orixá fálico. As lendas correntes na Bahia o dão como rei de Oyó e às vezes de todo o povo nagô. É festejado a 30 de setembro. Mora na pedra do raio, as suas cores são o branco e o vermelho e a sua insígnia é um machado com asas. Come carneiro, galo, cágado (ajapá) e ômalá, um caruru especial. [...] É ambivalente, macho e fêmea (veste calças por baixo das saias), mas cada vez mais se torna um orixá masculino (CARNEIRO, 1991, p. 65)

Pierre Verger observou que muitos povos africanos, trazidos como escravos, contribuíram para a diversidade dos deuses cultuados na Bahia:

Chegavam assim muitos prisioneiros de guerra feitos no reino de *Ketu* e de *Savê*, trazendo com eles os cultos de Oxóssi e de Omolu. As guerras intertribais dos Yorubás trouxeram ao Brasil contingentes das diversas nações embarcadas em Lagos, Badagri e Porto Novo. Eles trouxeram quase todos os seus deuses. Os Yorubás de Oyo vinham com Xangô, o deus do trovão, tido como o terceiro de seus reis; os Egba trouxeram Yemanjá, divindade do rio Ogum que na Bahia se tornou deusa do mar; os *Ijexa* vieram com *Oxum*, que se tornou a divindade das águas doces no Brasil: os Ekiti trouxeram Ogum, deus do ferro, dos ferreiros e dos guerreiros. A gente de *Ife* veio com *Oxalá*, divindade da criação; os de *Ifan*, *Oxalufan*, e os de *Ejigbo*, *Oxaguian*, os dois nomes sob os quais se rende o culto de Oxalá no Brasil. Oya, divindade do Niger e das tempestades tornou-se *Iansan* na Bahia. Uma grande parte dos *Orixás* e *Voduns* da Nigéria e do Daomé atuais passaram assim o Atlântico para se implantar nas Américas (VERGER, 1999, p. 228-229)

Essa fotografia foi feita no terreiro de candomblé de Joãozinho da Goméia (1914-1971) onde Verger foi com Roger Bastide (e alguns amigos) assistir a um ritual de iniciação. Sobre o evento, devidamente fotografado por Verger, Bastide escreveu uma interessante matéria¹¹³ para a revista *A Cigarra*, publicada em 1949 (Ver Quadro 1). O candomblé de João Alves Torres Filho, o Joãozinho da Goméia, foi um candomblé de Angola sediado na rua da Goméia, no bairro de São Caetano, em Salvador, daí surgindo a alcunha que usou por toda a vida. Ainda garoto, Joãozinho foi iniciado no candomblé por ninguém menos que Severiano Manuel de Abreu, o Jubiabá, na década de 1930. Polêmico, Joãozinho desafiou o seu tempo. Tornou-se pai-de-santo muito jovem, era homossexual assumido e incorporava o caboclo Pedra Preta, além de Iansã e Oxóssi.

O candomblé de Joãozinho da Goméia não tinha o reconhecimento, talvez o respeito, a reverência de outros candomblés tradicionais em uma época em que as mães-de-

¹¹³ A leitura da matéria e a pesquisa das fotografias feitas por Verger no terreiro de Joãozinho da Goméia fundamentam algumas colocações apresentadas nessa análise.

santo eram senhoras de mais idade, que sabiam se impor e desempenhavam importante papel social orientando, aconselhando, dirigindo, comandando firmemente suas filhas-de-santo e os que orbitavam em torno de seus terreiros, obedecendo às tradições¹¹⁴.

A grande maioria dos pais não pertence aos candomblés nagô e jêjes, com exceções como Eduardo Mangabeira, do Ijêjá, Procópio, do Ogunjá, Manuel Falefá, do Poço Betá e Manuel Menez. Os pais são em geral de Angola e do Congo e mais comumente caboclos (CARNEIRO, 1991, p. 106).

Outra questão comum mas não muito tolerada na época, era o comando de candomblés por homossexuais: Segundo opinião expressa por Edison Carneiro “Embora numericamente superiores às mães, os pais não podem escapar do fascínio que sobre eles exerce o tipo ideal de mãe e procuram assimilar-se a esse tipo, tomando atitudes femininas, caindo no bate-boca típico das chamadas mulheres de saia” (Idem, p. 82). O candomblé de Joãozinho era, também, desacreditado por alguns, que duvidavam de sua iniciação e criticavam o fato dele ter se tornado pai-de-santo muito cedo. Na Salvador da década de 1940 Joãozinho da Goméia incomodava, ainda, por ter se destacado. Ele sabia como atrair a atenção de pessoas influentes, formadoras de opinião e fez sua fama rapidamente, iniciando muitas filhas de santo em curto espaço de tempo e conquistando adeptos, chamando a atenção para o seu terreiro.

Foi justamente para assistir a uma dessas iniciações que Verger e Bastide compareceram ao terreiro e a jovem que fotografou possuía por Xangô apresentava-se, em momento pleno. “A possessão sobre a divindade, que torna inconfundíveis os cultos de origem africana, se exerce não sobre todos os crentes, mas sobre alguns eleitos, especialmente do sexo feminino” (Idem, p. 25). Aqui, a própria divindade é o agente da possessão e é para recebê-la que as jovens preparam-se, no período de iniciação, adquirindo os conhecimentos necessários para que possam tornar-se um ‘cavalo’, onde seu orixá irá baixar. Os orixás têm muitas variantes e no dia da iniciação a pessoa conhece o nome do seu ‘santo’, do orixá que lhe corresponde. Existem, por exemplo, vários tipos de Xangô: Xangô Aganju, Xangô Ogodô, Xangô Airá. Verger visitou muitos candomblés à medida em que foi se interessando e se envolvendo mais e mais com a cultura baiana, vivamente influenciada pela africana na dança, na música, em suas devoções e em sua fé.

A fascinação experimentada ao descobrir aspectos novos da cultura ao seu redor aproximou Verger paulatinamente dos aspectos religiosos, fazendo

¹¹⁴ Ver NORONHA, Sílvia. *Joãozinho da Goméia. Sacerdote irreverente*. In: Memórias da Bahia II. Salvador: Empresa Baiana de Jornalismo, 2004, p. 5-31. (Coleção Grandes Reportagens do Correio da Bahia. Vol. 4).

com que ele despertasse para os aspectos inerentes da expressão religiosa, como orgulho e reforço da identidade da população afrodescendente, um dos mais importantes aspectos que posteriormente desenvolveu (LÜHNING, 2003, p. 19).

Na década de 1940 o candomblé ainda era perseguido e muito discriminado, a despeito de ser, também, muito popular e já motivo de estudos para pesquisadores brasileiros e estrangeiros. A publicação das imagens de Verger, com texto de Roger Bastide na Revista A Cigarra, em 1949, certamente foi uma contribuição para que o candomblé fosse mais respeitado. Aqui, longe das fotorreportagens sensacionalistas ou de ocasião sobre o tema, que viriam a ser apresentadas por outros profissionais, o trabalho de Verger cumpriu um importante papel: “As fotografias são muitas vezes invocadas como apoio para a compreensão e para a tolerância. No jargão humanista, a vocação mais nobre da fotografia é explicar o homem para o homem” (SONTAG, 1986, p. 103).

Não sonhava Verger, quando fotografou Xangô, que em poucos anos seria honrosamente intitulado Oju Obá (o olho do rei) ao assumir o cargo de Obá de Xangô em um terreiro que lhe cativou e que mereceu sua admiração pelo zelo com as tradições, pela seriedade como era conduzido, pela beleza de suas cerimônias: o Opô Afonjá de Mãe Senhora – cujo patrono era ninguém menos que Xangô.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visando estabelecer relações entre as fotografias de Pierre Verger que compõem o livro *Retratos da Bahia* e o romance *Jubiabá*, de Jorge Amado, buscando identificar, nas fotografias de Verger, elementos intrinsecamente relacionados a valores e práticas culturais presentes em *Jubiabá*, a pesquisa possibilitou um rico campo de investigação

Historicamente, nos primórdios do século XX, Salvador vivia distante do poder e do dinheiro que transformavam e impulsionavam o Rio de Janeiro – centro político do país. Também não conheceu a prosperidade que São Paulo passou a desfrutar quando o café produzido na zona rural agitava a economia nacional. Enquanto Salvador preservava seu sistema econômico com bases na produção agrícola remanescente do Brasil Colônia, onde os negros egressos da escravidão viviam na pobreza, no analfabetismo e no desemprego e formavam a maioria absoluta da população, São Paulo e outras cidades do Sudeste tornaram-se destino de numerosos imigrantes, afugentados pela Primeira Guerra Mundial, motivados pelos ideais políticos, econômicos, sociais e artísticos trazidos da Europa. Enquanto a indústria se desenvolvia na capital paulista, a arte se renovava através das propostas Modernistas e o Rio de Janeiro tornava-se o endereço de intelectuais, escritores, artistas e jovens idealistas de diversas regiões do País, Salvador perpetuava aspectos culturais acalentados desde os tempos do Brasil Colônia, fortalecendo toda uma cultura marcada por influências africanas, mescladas com características portuguesas e indígenas.

O escritor Jorge Amado – que morou por algum tempo em Salvador durante sua juventude, na década de 1920 – buscou nessa cidade colonial, negra, repleta de tradições, histórias e heróis pouco convencionais as referências para escrever *Jubiabá*, enaltecendo a coragem, a sensualidade, a força e a religiosidade do povo de Salvador, destacando aspectos da cultura regional de forma a valorizar, em primeiro lugar, o povo, como então estava em voga entre os escritores da segunda geração de Modernistas, que ficaria conhecida como a *Geração de 30*.

Na década de 1930, Getúlio Vargas governava o Brasil, tendo como um de seus objetivos modernizar o País – mas Salvador permanecia distante dos seus planos. Sem ignorar de todo o ritmo acelerado que agitava a região Sudeste, a cidade da Bahia conservava um certo ar colonial e a modernidade custaria a chegar: as indústrias eram escassas, faltava o prestígio político, o capital circulando, a própria mentalidade capaz de desencadear a complexa marcha do progresso, apesar das tentativas e investidas.

Embora em discordância com o ritmo da modernidade, em muitos aspectos distante do desenvolvimento que caracterizava o Rio de Janeiro e São Paulo, os cantos e encantos da *boa terra Bahia* circulavam, literalmente pelo mundo afora, via mecanismos

próprios da indústria cultural. Os livros de Jorge Amado e as músicas de Caymmi, por exemplo, foram importantíssimos propagadores de uma Bahia musical, sedutora, negra – e não só no Brasil, mas em diversos países. Ainda em 1939 Albert Camus, já respeitado e conhecido, elogiava *Jubiabá*¹¹⁵ enquanto Carmem Miranda seguia, requebrando para o mundo *O que é que a baiana tem?*

Assim, até meados da década de 1940, a Bahia divulgada em músicas e romances, fomentava a imagem que dela se construía desde seus primórdios, através de descrições feitas por viajantes estrangeiros de passagem por essas bandas. Espalhava-se há séculos o mito de uma terra exótica, de belas paisagens tropicais, encravada na Baía de Todos os Santos, adornada por ‘365 igrejas’, pontilhada de fortes e conventos, entrecortada por tortuosas ladeiras, habitada por um povo negro, mestiço, misturado, irreverente, musical, sensual. A Bahia era uma terra de mistérios curtida pelo mar, onde deuses africanos baixavam em terreiros de candomblé, ao som dos atabaques, para dançar entre os homens e onde as festas católicas, em louvor aos santos seculares, terminavam sempre em samba, em capoeira, em comes e bebes regados a muita pimenta.

De fato, por ter ficado política e economicamente em descompasso com o processo de ‘desenvolvimento’ que abarcava especialmente a região Sudeste, Salvador chegou à década de 1940 tendo, como sempre, a Baía de Todos os Santos como principal porta de entrada, conservando ainda suas feições coloniais, seu ritmo ditado pelos saveiros, seus hábitos e costumes seculares, sua fé sincretizada, suas músicas e poesias a nascer e circular de boca em boca, através do samba-de-roda e da literatura popular.

Por esses motivos, ao chegar em Salvador em 1946, Pierre Verger se deparou com a cidade alta, a cidade baixa, suas praças, ruas, becos e ladeiras, tal como foram descritas em *Jubiabá*, em 1935. Essa cidade que encontrou e fotografou, assim como a do romance, era habitada por seu povo negro, conforme Jorge Amado narrara. Em suas praças, negras baianas vendiam quitutes, enquanto os poetas de cordel transformavam em espetáculo o ofício de comercializar o ABC para o povo que passava. Na Baía de Todos os Santos, ao alcance dos olhos, estavam também os saveiros, a gente de estiva e, logo adiante, se estendia a feira de Água de Meninos, tal como descrita no romance. Pelas ruas e pelos becos, no cais do porto ou na rampa do mercado gingavam os jogadores de capoeira. A música – como em *Jubiabá* – também estava por toda parte, inclusive no candomblé, conforme o fotógrafo teve oportunidade de ver, ouvir e registrar, em suas fotorreportagens.

¹¹⁵ CAMUS, 1939, apud RAILLARD, 1991, p. 120-121.

Foi como repórter fotográfico da revista *O Cruzeiro* que Verger atuou em Salvador, entre 1946 e 1951, portanto, a mensagem visual de sua produção no período tinha como função (se não totalmente, ao menos prioritariamente) atender a uma demanda solicitada pela imprensa, onde seu trabalho de fotorreportagem, em harmonia com o texto jornalístico, iria servir como ferramenta de expressão e de comunicação voltado para o grande público, de acordo com os interesses da empresa de comunicação a que atendia, ou seja, os *Diários Associados* e esses interesses na época incluíam – como meio de atrair leitores – a abordagem de aspectos ligados à cultura popular.

A tendência a destacar em primeiro plano o povo anônimo, pobre e aspectos ligados à sua cultura se propagou no Brasil, no século XX, a partir do Modernismo. Através de diversas formas de manifestação artística os Modernistas priorizaram a cultura nacional e utilizando-se dos jornais e revistas da época, difundiram suas propostas, onde valorizavam a maneira de ser do povo. A segunda geração modernista – conhecida como *Geração de 30* – também priorizou o povo e sua cultura, mas focou o centro das atenções sobre temas regionais, destacando aspectos bem específicos. Os dirigentes dos *Diários Associados* não foram insensíveis a essas tendências e muitos modernistas tiveram nas páginas de *O Cruzeiro* espaço para publicar seus escritos, mas só a partir de 1943, com a contratação do fotógrafo francês Jean Manzon, a revolução gráfica implantada na revista *O Cruzeiro* também abriu espaço destacado para a cultura popular, explorando fartamente as possibilidades de transformar imagens e textos em atrativo para novos leitores.

Nesse período a revista *O Cruzeiro* era o grande veículo de comunicação nacional e tinha como chamariz a imagem fotográfica, apresentada em conformidade com os padrões visuais de importantes revistas da época, a exemplo da francesa *Vu* e da americana *Life*. Se o papel ou a qualidade gráfica da impressão deixavam a desejar, as matérias em grande parte produzidas por duplas de reportagens buscavam abordagens capazes de atrair e encantar os leitores. Assim, em suas páginas exibia notícias de todo o Brasil e até de outros países, tendo na fotografia o suporte para matérias por vezes de cunho sensacionalista, heróico, bizarro ou simplesmente curioso, mas capazes de despertar o interesse do público. Essas matérias, não raro, abordavam aspectos de culturas regionais.

Nesse contexto, Verger produziu o conjunto das 25 fotorreportagens publicadas sobre Salvador, priorizando como temas, na maior parte das fotografias, a cidade, sua gente e suas manifestações culturais. Essas matérias, assinadas por nomes como Odorico Tavares, Cláudio Tuiuti Tavares e Roger Bastide (Ver Quadro 1), entre outros, tratam de forma positiva, poética, respeitosa, enaltecadora, de uma Bahia já cantada em versos e prosas e

agora, devidamente ilustrada: o povo baiano, literalmente, mostrava sua cara. Se Jorge Amado, através de *Jubiabá*¹¹⁶, divulgou a Bahia, fazendo com que muitas pessoas desejassem conhecê-la, coube ao trabalho de Pierre Verger divulgá-la através de fotografias (foram publicadas 373 fotografias suas nas 25 reportagens veiculadas em *O Cruzeiro* e *A Cigarra* entre 1946 e 1951).

Conforme visto, a trajetória profissional de Verger sempre o aproximou da cultura popular. Em 1946, ao desembarcar em Salvador, Verger trazia na bagagem uma carreira internacional, tendo fotos publicadas em muitos dos maiores, melhores e mais significativos jornais e revistas do seu tempo. Experiente e com um trabalho fotográfico onde destacam-se aspectos ligados às manifestações culturais de diversos povos, Verger chegou à Bahia movido também por uma vontade de conhecê-la e a partir do trabalho de fotorreportagem, contribuiu, com sua produção iconográfica, para dar visibilidade nacional a um conjunto de valores e práticas secularmente vinculadas à identidade cultural do povo baiano, favorecendo a compreensão, o respeito, a aceitação de manifestações culturais não raro sujeitas à perseguição, à intolerância, à ridicularização ou, ainda, identificadas como práticas ‘atrasadas’, ligadas a um passado que determinados segmentos da sociedade, imbuídos dos ideais de consumo e progresso, preferiam minimizar, ignorar ou esquecer.

Através de seu trabalho, Verger ‘retratou’ uma Bahia culturalmente forte e resistente. Obviamente, Salvador não limitava-se ao que Verger fotografou. Seu olhar, que foi o olhar de uma época, privilegiou determinados aspectos deixando de fora a miséria absoluta, a fome e o abandono, por exemplo. Mas não era essa a sua linha de trabalho, nem era esse o perfil que os *Diários Associados* queriam destacar, nem era essa a imagem que a Bahia precisava divulgar para, de certa forma, juntar forças para preservar aspectos de sua identidade cultural frente às profundas transformações que já se faziam anunciar. São as imagens dessa época que a *Corrupio* resgatou com a publicação de *Retratos da Bahia*, em 1980.

Nesse livro, pode-se observar que o fotógrafo empresta ao registro visual aspectos essencialmente pessoais, determinando suas escolhas a partir de sua maneira própria e única de ver, sentir e compreender o mundo e, ainda, de como interagiu com os assuntos que registrou, sendo seu trabalho final, portanto, resultado da soma de influências ditadas pelo âmbito profissional e, ainda, por sua visão pessoal, autoral. Verger apresenta estilo próprio, versatilidade, variedade de temas, domínio da técnica e evidencia sua dedicação, ao procurar registrar as pessoas que fotografou de forma

¹¹⁶ E outros romances, além do seu conhecidíssimo *Bahia de Todos os Santos. Guia de ruas e mistérios*.

descontraída, espontânea, cordial. O respeito, a cumplicidade, a escolha dos ângulos que procuravam valorizar o ser humano destacando o seu gestual, suas expressões, sua vitalidade, prevalecem no conjunto das 251 fotografias, onde a ordem de apresentação também demonstra seu envolvimento crescente com a cidade, não apenas como observador, mas como alguém presente, que vai adentrando pelas praças e ruas, que olha e é olhado, que está no círculo do samba-de-roda, que posiciona-se respeitosamente ante uma mãe-de-santo, que circula por onde circula o povo, que poderia ser o freguês do acarajé que a baiana vende, ou a criança que pára em frente ao poeta popular; que poderia estar, como um folião qualquer, em dia de carnaval, brincando na rua, em meio ao povo.

A cidade de Salvador e o povo negro, anônimo, pobre, foram os principais elos de ligação entre *Jubiabá* e *Retratos da Bahia*. Outros aspectos aproximam tematicamente as duas obras: a literatura de cordel, a culinária, a capoeira, o samba, as festas e o candomblé. Verger, de fato, encontrou a Bahia descrita em *Jubiabá* em uma época em que ela estava, já, a transformar-se. Em pouco tempo o Porto dos Saveiros deixaria de ditar o ritmo da cidade, que rendia-se à pressa da modernidade. O Recôncavo já não dialogaria diariamente com a capital baiana. A feira de Água de Meninos também desapareceria, abrindo espaço para o progresso. Mas, ainda assim, muito do que *Jubiabá* e *Retratos da Bahia* apresentam em comum, permaneceria e esses são os elementos essenciais em comum entre as duas obras.

Acolhida pela Baía de Todos os Santos, permanecem a suntuosidade das igrejas, a solidez do forte do Mar, o casario colonial, as ladeiras tortuosas. Nas ruas, os negros e mulatos também são maioria. O acarajé, bem como diversos quitutes, continuam a ser comercializados, em sua maioria, por negras baianas. A capoeira, adaptando-se às transformações, mantém suas características e seu ritmo. As festas, realizadas nas mesmas datas, conservam o sincretismo secular e os candomblés, onde Verger encontrou Xangô, cumprem sua função original, contribuindo para preservar a fé, a alegria, a altivez, a vivacidade de um povo que o motivou a seguir outros caminhos.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *et al. Jorge Amado povo e terra 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *Bahia, boa terra Bahia*. Rio de Janeiro: Agência Jornalística Image, 1968.
- _____. *Bahia de todos os Santos*. 15. ed. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. _____. 39. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- _____. _____. 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. *Jubiabá*. 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- _____. In: O olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger. Salvador: out. 2002. (Folder da Exposição).
- AMAR, Pierre Jean. *La photographie histoire d'un art*. Paris: Édisd, 1993.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte & percepção visual*. 5. ed. São Paulo: Pioneira, 1989. (Introdução [s.n.]).
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *As religiões africanas no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1985.
- _____. Sobre o romancista Jorge Amado. In: AMADO, Jorge. *Jorge Amado povo e terra 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972. p. 39-69.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, vol. I Magia e técnica, arte e política*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BOAVENTURA, Edivaldo M. *Metodologia da pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2004.
- _____. *O território da palavra*. Salvador: Ianamá, 2001.
- BONFIM, Luís Américo Silva. *Espelhos da Bahia: impressões de uma cidade em movimento*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2000, 201p. (Dissertação apresentada ao Mestrado em Antropologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas).
- BOSSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular Leituras de operárias*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BUSSELLE, Michael. *Tudo sobre fotografia*. 8. ed. São Paulo: Pioneira, 1998.
- CAPACCHIONE, Tani e VIOTTI, Juan Calos. *Manual de fotografia*. 2. ed. Barcelona: Editorial De Vecchi, 1978.
- CAPOEIRA, Nestor. *O pequeno manual do jogador de capoeira*. 3. ed. São Paulo: Ground, 1988.
- CARDOSO, Ciro Flamarion e BRIGNOLI, Héctor Pérez. *Os métodos da história*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. *Ladinos e crioulos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi, o mar e o tempo*. Rio de Janeiro: 34, 2001.

- CHEDEIAK, Almir. *Songbook Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.
- COSTA, Roberto Aurélio Lustrosa da (Org.). *Antologia da literatura de cordel*. Ceará: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social. 1978. (Coleção povo e cultura, v. 1).
- CUNHA, Eneida Leal. Jubiabá: leitura em duas vertentes. In: *Bahia a cidade de Jorge Amado*. Salvador: Casa das Palavras, 2000. p. 123-144.
- CURRAN, Mark J. *Jorge Amado e a literatura de cordel*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1981.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Natal: UFRN, 1995.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia – usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
- _____. *Velhas fotografias da Bahia 1858-1900*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1988.
- FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- _____. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.
- FROTA, Lélia Coelho. In: GAUTHEROT, Marcel. *Bahia Rio São Francisco Recôncavo e Salvador / Fotografias de Marcel Gautherot*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil best seller de Jorge Amado Literatura e identidade nacional*. São Paulo: SENAC, 2003.
- GOMES, João Carlos Teixeira. Da ideologia do pessimismo à ideologia da esperança. In: *Jorge Amado ensaios sobre o escritor*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1982. p. 43-65.
- HARDMAN, Foot e LEONARDI, Victor. *História da indústria e do trabalho no Brasil (das origens aos anos 20)*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. A indústria cultural O iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 159-204.
- KOSSOY, Boris. *A fotografia como fonte histórica*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo: 1980. (Coleção Museu e Técnicas, 4).
- _____. *Hercules Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Faculdade de Comunicação Social Anhembi, 1977.
- KUBRUSLY, Cláudio A. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1983 (Coleção Primeiros Passos, 82).
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- LODY, Raul e BARADEL, Alex (org.) *O olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger*. Salvador:

Fundação Pierre Verger, 2002.

LUBISCO, Nídia M. L. e VIEIRA, Sônia Chagas. *Manual do estilo acadêmico Monografias, dissertações e teses*. Salvador: EDUFBA, 2002.

LÜHNING, Angela (Org.). *Pierre Verger, repórter fotográfico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

LYNTON, Norbert. Futurismo. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p. 71-80.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALHÃES, Ângela e PEREGRINO, Nadja (org.). *José Medeiros – 50 anos de fotografia*. Rio de Janeiro, Funarte, 1986.

MALYSSE, Stéphane Rémy. Um olho na mão Imagens e representações de Salvador nas fotografias de Pierre Verger. In: *Afro-Ásia*. Salvador: Centro de Estudos afro-orientais – FFCH – Fundação Clemente Mariani – COPENE – UFBA. 2000.

MARIANO, Agnes Francine. *A antropologia radical ou a etnografia fotográfica de Pierre Verger sobre a cultura negra na Bahia*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1996, 48 p. (Monografia apresentada na conclusão do curso de Comunicação Faculdade de Comunicação).

MARTINI, Gerlaine Torres. *A fotografia como instrumento de pesquisa na obra de Pierre Fatumbi Verger*. Distrito Federal, Universidade de Brasília, 1999. 180p. (Dissertação apresentada ao Mestrado em Comunicação, Faculdade de Comunicação).

MATOS, Edilene. *Ele, o Tal Cuíca de Santo Amaro*. 2. ed. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo EGBA, 1988.

_____. *O imaginário na literatura de cordel*. Salvador: Centro de Estudos Baianos Edições Macunaíma, 1986.

MODERNISMO NO BRASIL. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>> Acesso em: 2 jul. 2004.

MORAIS, Fernando. *Chatô O rei do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORAIS, Frederico. *O Brasil na visão do artista. O País e sua gente*. São Paulo: Prêmio, 2002.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX (O espírito do tempo)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

MOURA, Mariluce Souza. A fotografia na Bahia. Apesar das perdas, um retrato nítido de mais de um século. In: *FOTOBÁHIA 79*. Salvador, 1979. (Catálogo).

NÓBREGA, Cida; ECHEVERRIA, Regina. *Verger um retrato em preto e branco*. Salvador: Corrupio, 2002.

NORONHA, Sílvia. *Joãozinho da Goméia. Sacerdote irreverente*. In: Memórias da Bahia II. Salvador: Empresa Baiana de Jornalismo, 2004. p. 5-31. (Coleção Grandes Reportagens do Correio da Bahia, v. 4).

OLIVEIRA, Waldir Freitas e LIMA, Vivaldo da Costa. *Cartas de Edison Carneiro a Artur Ramos*. São Paulo: Corrupio, 1987.

- OLSZENWSKI FILHA, Sofia. *A fotografia e o negro na cidade do Salvador 1840 1914*. Salvador: EGBA; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Mundialização e cultura*. 3. ed. São Paulo, Brasiliense, 1998.
- PAIVA, Clóvis. *Fotografia para principiantes*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro. [s.d.].
- PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*. Paris: Lês Éditions de Minuit, 1975.
- _____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PARAÍSO, Juarez. A fotografia na Bahia. In: Catálogo Segundo Salão Nacional de Arte Fotográfica na Bahia. Salvador: 1993.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES: Adauto. et. al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 361-366.
- PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro. A revolução na fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.
- PEREIRA, Simone Ferreira Rodrigues. *Os anos dourados da fotografia brasileira – arte e documento entre tradições e sínteses culturais*. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1997, 143p. (Dissertação apresentada ao Mestrado em História, Departamento de História).
- QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. 2. ed. Recife: Massangana, 1988.
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- REGO, Waldeloir. *Capoeira angola. Ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapuã, 1968.
- RIBEIRO, Leda Tâmega. *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- RISERIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993 (Coleção Debates, v. 253).
- _____. Bahia com “H”. In: REIS, João José (Org.). *Escravidão & invenção da liberdade*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ROLIM, Iara Cecília Pimentel. *O olho do Rei: imagens de Pierre Verger*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2002, 144p. (Dissertação apresentada ao Mestrado em Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas).
- RÜDIGER, Francisco. A Escola de Frankfurt. In: HOHLFELDT, Antonio, MARTINO, Luiz C. e FRANÇA, Vera. (Org.). *Teorias da comunicação*. Rio de Janeiro, Vozes. 2001. p. 131-145.
- SANTANA, Jussilene. *Odorico Tavares. O homem de Chatô*. In: Memórias da Bahia II. Salvador: Empresa Baiana de Jornalismo, 2004. p. 5-33. (Coleção Grandes Reportagens do Correio da Bahia, v. 11).
- SANTANA, Mariely Cabral de. *Alma e festa de uma cidade: devoção e construção da colina do Bonfim*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2002, 225 p. (Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura).

SANTOS, Milton. *O centro da cidade do Salvador – Estudo de Geografia Urbana*. Salvador: Progresso, 1959.

_____. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SILVEIRA, Renato. A ordem visual (Uma introdução à teoria da imagem de Pierre Francastel) In: *As formas de sentido*. VALVERDE, Monclar (Org.). Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003. p. 123-147.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade*. Petrópolis: Vozes, 1988.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

TARSILA DO AMARAL. Disponível em: <<http://www.historiadaarte.com.br>> Acesso em: 2 jul. 2004.

TÁTI, Miécio. *Jorge Amado vida e obra*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

TAVARES, Odorico. *Bahia Imagens da terra e do povo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

TEIXEIRA, Cid; TEIXEIRA, Cydelmo e MARCONI, Rimo. Memória fotográfica. In: *A grande Salvador, posse e uso da terra; Projetos Urbanísticos Integrados*. Salvador: [s.n.], 1978. BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Saneamento e Desenvolvimento Urbano.

TOLIPAN, Sérgio, et alii. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

TRIBUNA DA BAHIA. Pierre Verger baiano por opção. Coluna Gente, p. 12, Salvador, 11 dez. 1988.

VASQUEZ, Pedro. *Fotografia reflexos e reflexões*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

VERGER, Pierre. *50 anos de fotografia*. Salvador: Corrupio, 1982.

_____. *Bahia de tous lês poètes*. Lausanne: La Guilde du Livre, 1955.

_____. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX*. São Paulo: Corrupio, 1987.

_____. *Lendas africanas dos orixás*. 4. ed. Salvador: Corrupio, 1997.

_____. *Lendas dos orixás*. Salvador: Corrupio; Banco Francês e Brasileiro, 1981.

_____. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os Santos, no Brasil e na antiga costa dos escravos, na África*. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. *Notícias da Bahia – 1850*. 2. ed. Salvador: Corrupio, 1999.

_____. *Orixás: os deuses iorubás na África e no Novo Mundo*, 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

_____. *Os libertos: sete caminhos na liberdade de escravos da Bahia no século XIX*. Salvador: Corrupio, 1992.

_____. *Oxóssi, o caçador*. Salvador: Corrupio / Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1981.

_____. *Retratos da Bahia*. 3. ed. Salvador: Corrupio, 2002a.

_____. *Saída de Iaô*. São Paulo: Axis Mundi, 2002b.

VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Ediciones Paidós. Barcelona: 1987.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS:

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro (1944-1952).

A CIGARRA. Rio de Janeiro (1949).

ANEXOS

Anexo A



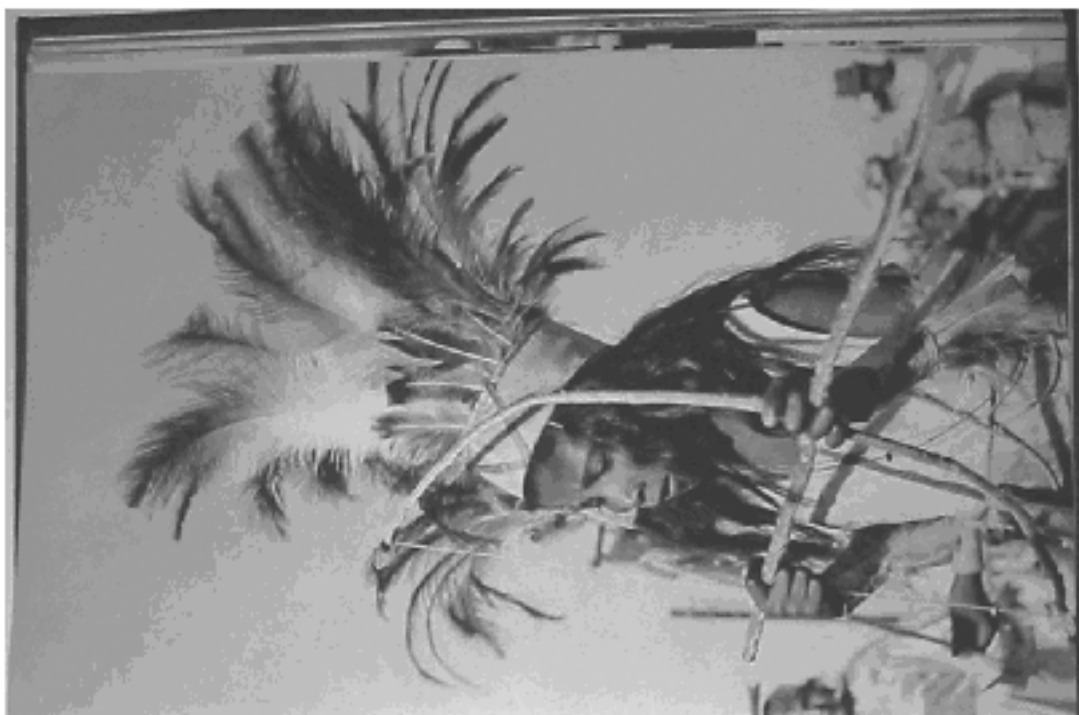
VERGER, Pierre. *Bahia de tous les poètes*. Lausanne: La Guilde du livre, 1955, p. 10 - 11.

Annexe B



Au cœur de la forêt vierge est né Macacauna, le bon de notre peuple. Il était
sans peur de bois et sans de la peur des ombres. Une nuit le silence se fit et
encore pour deviner le murmure de l'océan « l'océan » que l'Indienne
« l'océan » accoucha d'un enfant jadis. On le nomma Macacauna.

MARIO DE ANDRA DE
Macacauna



VERGÉL, Pierre. *Bébé de trois les poètes*. Lausanne: La Guilde du livre, 1955, p. 42 - 43.



Caymmi na Bahia. TAVARES, Odorico. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 17 maio 1947, p. 38-42. 11 fotos de Pierre Verger.

Quadro 1 - Matérias publicadas entre 1946 e 1951, ambientadas em Salvador

Matérias publicadas	Datas de publicação	Número de Fotos	Repórteres
O CRUZEIRO			
Trovadores da Bahia	26 out. 1946	22	Odorico Tavares
Saveiros do Recôncavo	30 nov. 1946	14	Odorico Tavares
O mundo trágico da talha baiana	1 fev. 1947	15	Godofredo Filho
Itinerário das feiras da Bahia	15 fev. 1947	15	Odorico Tavares
O ciclo do Bonfim	22 mar. 1947	13	Odorico Tavares
Atlas carrega o seu mundo	5 abr. 1947	15	Odorico Tavares
O reino de Yemanjá	26 abr. 1947	12	Odorico Tavares
ABC da Bahia	3 maio 1947	26	Rodolfo C. Cavalcante
Caymmi na Bahia	17 maio 1947	11	Odorico Tavares
Conceição da Praia	31 maio 1947	11	Odorico Tavares
A pesca do xaréu	18 out. 1947	10	Odorico Tavares
Capoeira mata um!	10 jan. 1948	23	Cláudio T. Tavares
Afoché - Ritmo bárbaro da Bahia	29 maio 1948	22	Cláudio T. Tavares
Baianas das saias rodadas	5 fev.1949	15	José Leal
Lagoa do Abaeté	12 nov. 1949	11	Odorico Tavares
Pancetti e os mares da Bahia	11 nov. 1950	12	Odorico Tavares
Cosme e Damião: os santos mabaças	18 nov. 1950	16	Odorico Tavares
A cozinha da Bahia	2 dez. 1950	19	Odorico Tavares
Rafael, o pintor	6 jan. 1951	17	Odorico Tavares
A escultura afro-brasileira na Bahia	14 abr. 1951	16	Odorico Tavares
A casa do Tio Juca	26 maio de 1951	12	Odorico Tavares
Decadência e morte da lavagem do Bonfim	23 jun. 1951	11	Odorico Tavares
Revolução na Bahia	7 jul. 1951	11	Odorico Tavares
A CIGARRA			
Roda de samba	abr. 1949	12	Cláudio T. Tavares
Candomblé	jun. 1949	12	Roger Bastide

Fonte: Levantamento realizado junto à Fundação Pierre Verger, à Biblioteca Pública do Estado da Bahia e em arquivo particular a partir da bibliografia indicada em: NÓBREGA, Cida e ECHEVERRIA, Regina. *Verger: um retrato em preto e branco*. Salvador, Corrupio, 2002. P. 458-461.

Quadro 2- Fotografias em comum presentes em *O Cruzeiro* e *A Cigarra* e em *Retratos da Bahia*

Matérias publicadas	Nº de fotos em comum	Número das páginas onde se encontram fotos idênticas	
		Revista O CRUZEIRO	RETRATOS DA BAHIA
Trovadores da Bahia	3	-	202, 203 e 204
Saveiros do Recôncavo	5	9	167 (F2)
		10	173
		12	149
		13	169
		15	165
O mundo trágico da talha baiana	2	34	63
		35	62
Itinerário das feiras da Bahia	4	63	170
		64	160
		64	158 (F2)
		64	152
O ciclo do Bonfim	2	57	245
		58	115
Atlas carrega o seu mundo	6	58	171 (F1) e 31
		58	226
		59	171 (F2)
		59	233
		60	66
		60	167 (F3)
O reino de Yemanjá	3	56	116
		60	119 (F2)
		60	119 (F4)
ABC da Bahia	3	57	205
		59	116
		60	247
Caymmi na Bahia	1	39	212
Conceição da Praia	2	28	79 (centro)
		31	79 (á direita)
A pesca do xaréu	2	54-55	182
		54	189
Capoeira mata um!		Não consta foto idêntica em Retratos da Bahia*	
Afoché - Ritmo bárbaro da Bahia+A62	3	57	134 (F2)
		57	134 (F4)
		58	134 (F3)
Baianas das saias rodadas	2	88	107 (F1)
		88	112 (F2)
Lagoa do Abaeté	2	100	147
		102	146
Pancetti e os mares da Bahia		Não consta foto idêntica em Retratos da Bahia**	
Cosme e Damião: os santos mabaças		Não constam fotos em Retratos da Bahia	
A cozinha da Bahia	3	67	85
		66	159 (á direita)
		67	159 (á esquerda)
Rafael, o pintor		Não consta em Retratos da Bahia	
A escultura afro-brasileira na Bahia		Não consta em Retratos da Bahia	
A casa do Tio Juca		Não consta em Retratos da Bahia	
Decadência e morte da lavagem do Bonfim	1	103	110
Revolução na Bahia	1	64	210
		Revista A CIGARRA	RETRATOS DA BAHIA
Roda de samba	1	[s.n.]	100 (F2) e 9
Candomblé	2	[s.n.]	142
		[s.n.]	141

*Em *Retratos da Bahia* constam 7 fotografias sobre capoeira (p. 18, 94 e 95). A matéria Capoeira mata um! é ilustrada com 23 fotografias de Pierre Verger sobre o assunto, porém nenhuma em comum com *Retratos da Bahia*.

**Ver: Pancetti e os mares da Bahia. TAVARES, Odorico. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1950, p. 27-30, 50, 106. Na página 27 consta uma fotografia de Pancetti bastante parecida com a que aparece na página 210 do livro *Retratos da Bahia*. Foram identificadas 50 fotografias publicadas nas revistas entre 1946 e 1951 e em *Retratos da Bahia* (observar que a mesma foto publicada em *O Cruzeiro*, na matéria Atlas carrega o seu mundo, é repetida nas páginas 51 e 31 de *Retratos da Bahia*, bem como nas páginas 9 e 100 do livro estão repetidas a fotografia publicada em *A Cigarra* na matéria Roda de samba).