

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

JOSÉLIA AGUIAR

O corpo das ruas

A fotografia de Pierre Verger
na construção da Bahia iorubá

São Paulo
2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

O corpo das ruas: A fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia iorubá

Josélia Aguiar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre

Orientador: Prof. Dr. Ulpiano T. Bezerra de Meneses

São Paulo
2008

Resumo

Este estudo investiga a atuação do fotógrafo francês Pierre Verger (1902-1996) com o propósito de compreender a relação entre suas fotografias da Bahia e as tentativas de definir, por meados do século XX, uma identidade baiana. Vista muitas vezes como calcada na herança iorubá, mas quase sempre tratada quase como uma essência mística por escritores, músicos, artistas, cronistas e cientistas sociais, esta imagem foi mais tarde apropriada pela política, economia (incluído o turismo), mídia e indústria cultural. No entanto, a singularidade da Bahia revela-se, nas lentes de Verger, como concreta, territorialmente encarnada, expressando-se no corpo e na corporalidade dos próprios lugares, de herança africana sim, mas sem traços explícitos iorubá.

Palavras-chave: História cultural. Identidade baiana. Baianidade. Fotografia. Pierre Verger. Corpo. Corporalidade africana.

Abstract

This dissertation intends to understand the role played by the French photographer turned into an ethnographer Pierre Verger (1902-1996) as a contributor to the efforts of artists, writers and scholars in mid-20th century Bahia aiming at creating and circulating a local Afro-brazilian identity ethnically understood as of Yoruba origin. Verger's photographs, instead of abstract and disembodied features, offer a deeply territorialized vision of Bahia's identity, mediated by a corporality that transcends the limits of Yoruba heritage.

Key words: Cultural History. Bahia's cultural identity. Photography. Pierre Verger. Body. African corporality.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, pela excelência, rigor e compreensão.

Agradeço aos membros da banca de qualificação, Prof. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz e Prof. Dra. Marina de Mello e Souza, pelas observações e sugestões.

Agradeço a minha família, tão perto apesar de longe, meus amigos e colegas, pelo afeto e incentivo.

Sumário

Resumo	03
Agradecimentos	04
Introdução	06
Capítulo 1 – “Baianidade”: balanço bibliográfico	13
Capítulo 2 – A fotografia de Salvador na primeira metade do século XX	35
Capítulo 3 – De fotógrafo a feiticeiro: Pierre Verger “africaniza-se” na Bahia	42
Capítulo 4 – A cidade como corpo: Um estudo do álbum fotográfico “Retratos da Bahia”	58
Capítulo 5 – À guisa de conclusão	86
Fontes	90
Bibliografia	92

Introdução

Pierre Fatumbi Verger (1902-1996), fotógrafo-viajante convertido mais tarde em africanista, inicia em 1932 seu giro pelo mundo, quando parte de Paris, sua cidade natal, para as ilhas da Polinésia. A partir de então, tendo sempre a capital francesa como base provisória, percorrerá pelos quinze anos seguintes os cinco continentes e realizará como *free lancer* fotografias para jornais, revistas, agências fotográficas, exposições e museus de caráter etnográfico. Jornais da época o descrevem como um *globe trotter* lírico, avesso ao toucador e à publicidade de sua obra, interessado em civilizações desaparecidas ou em vias de desaparecer¹. Constitui-se, assim, um acervo fotográfico com volume superior a 62 mil negativos.

O desembarque na Bahia no dia 5 de agosto de 1946 seria inúmeras vezes lembrado pelo fotógrafo francês como um

¹ Citamos, aqui, recortes de jornais em espanhol e português, sem identificação do veículo ou data, encontrados na primeira pasta da coleção de recortes do acervo da Fundação Pierre Verger. Presume-se que sejam da década de 40, quando chega à América Latina.

acontecimento que modifica sua vida. Sem querer explicar pela razão²[2], o fazia pela emoção: declarava “grande amor” à Bahia, e também à África, para ele sempre ligadas, em diversos escritos e depoimentos. Considera, a partir de então, Salvador como sua residência, mesmo quando se ausenta por longos períodos de atividade de pesquisa e ensino no Daomé, atual Benin, e na Nigéria.

Paulatinamente, deixa de fotografar e dedica-se à publicação de artigos e obras científicas. Em 1979, aos 77 anos, encerra de vez as viagens ao continente africano. Com o vasto material acumulado, inicia a publicação de seus livros no Brasil – uma parte já editada no exterior, outra parte inédita --, incentivado principalmente pela existência de uma editora, criada por um grupo de admiradores, denominada Corrupio, em referência ao antigo nome do bairro onde habitou durante suas últimas duas décadas.

Pierre Verger notabiliza-se na Bahia do século XX tanto pela coleção fotográfica, quanto pela obra escrita, de caráter multidisciplinar, que aborda do Candomblé à história da escravidão. Jorge Amado (1910-2001), talvez o mais conhecido intérprete da Bahia, dizia que Verger “revelou a Bahia aos baianos” – com frases similares, outras personalidades referiam-se assim ao francês, sempre como alguém que conhecia mais a Bahia do que os próprios habitantes³[3].

²[2] “Explicar é matar as coisas”, dizia o francês, que se recusava a responder a perguntas que começavam com “por que”, obrigando, assim, o interlocutor a ter de refazê-las com “como”. (Entrevista à autora, 1993).

³[3] Thales de Azevedo (1904-1995), um das figuras centrais nas ciências sociais da Bahia, referiu-se certa vez a Pierre Verger como sendo “doutor em coisas baianas” (Azevedo, 1985).

Quando lhe indagavam a razão de ter-se enraizado na Bahia, após tantos anos de itinerância, a resposta, quando vinha, consistia numa declaração de amor ao lugar, descrito como “de charme” incomparável^{4[4]} quando pela primeira vez o viu, no final dos anos 40. A partir de sua chegada a Salvador, o fotógrafo somou-se a um grupo de artistas, escritores e intelectuais que participaram -- assim como governo e setor econômico, que não serão aqui discutidos -- da construção da “baianidade” no século XX. Tal auto-referência mobiliza traços de personalidade de base, padrões de sociabilidade, eventualmente atributos somáticos, hábitos corporais, práticas e costumes ou vetores assemelhados. No entanto esses são todos, em última instância, vetores desterritorializados. Para seus intérpretes, a Bahia -- como se aludiu acima -- é Salvador, com acréscimos nas suas redondezas no Recôncavo Baiano.

Poderia a “baianidade” ser gerada e medrar fora de Salvador? Não investigaremos essa questão, mas procuraremos entender o que, em Salvador, poderia ter criado as condições favoráveis para tanto. Do meio das complexas variáveis econômicas, sociais, políticas e culturais, preocupa-nos, apenas, o que diz respeito àquelas de caráter representacional. E é nessa vertente que entra Verger. Sua Salvador não é uma cidade misticamente desencarnada. E seus baianos não são exclusivamente corpos sensorialmente apreensíveis e cativantes que ocorrem e vivem num espaço abstrato -- ou então, sem espaço visual, como muitas vezes, para legitimamente acentuar seus propósitos, Carybé realiza em seus desenhos. Ao contrário, esses corpos

^{4[4]} A frase, também dita em várias ocasiões, foi proferida pela última vez por Verger na véspera de morrer, durante entrevista a Gilberto Gil e Lula Buarque de Holanda, que, com o material coletado, compuseram o documentário “Mensageiro entre dois mundos”, de 1998.

vivem e agem num espaço encarnado. Num espaço, aliás, que suas lentes captam também como corpos.

Assim, o que esta dissertação procurará sugerir é que a principal contribuição de Verger para essa construção imaginária de uma "Bahia iorubá" reside na imbricação de um espaço singular com aqueles que o praticam como habitantes. Cremos que Verger foi o único ou, ao menos, o primeiro, ou, ainda, aquele que de maneira mais convincente, por intermédio de sua fotografia, territorializou a "baianidade". Se João do Rio (1881-1921), cronista carioca, acreditava na "alma encantadora das ruas", pode-se dizer, aqui, que o francês vivia "o corpo encantador das ruas". E ainda, quem sabe, seria mais conveniente em tomar o "iorubá", ao menos nas imagens fotográficas, como correspondendo simplesmente a "africano" e mestiço.

Um novo olhar

Pierre Verger tem merecido nos últimos anos a atenção renovada de estudiosos. Jérôme Souty, que defendeu tese de doutorado sobre a contribuição antropológica do fotógrafo na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (Paris) em 2005, considera-o marco na Antropologia Visual, pois "numa época em que a fotografia era amplamente utilizada como ferramenta da antropologia física de caráter racista, [ele] colocou-se na contracorrente de representações fotográficas e 'científicas' do outro" (Souty, 2007, p.2). Destaca-o, ainda, como um dos responsáveis por renovar "o olhar eurocêntrico sobre o negro" (idem, ibidem, p.3).

Numa antologia recém-lançada no mercado editorial baiano, "A fotografia na Bahia – 1839-2006" (Alves, 2006), a chegada de Verger é entendida, ali, como divisor na própria história da técnica fotográfica, por "elevar estética e antropologicamente a linguagem local, fato permitido pelas andanças internacionais do fotógrafo e por sua forma de abordar a realidade", na afirmação de Gustavo Falcón, autor de um dos textos (Falcón, 2006, p. 83). Falcón reforça, assim, a idéia de que o fotógrafo francês não somente via de outro modo, para lembrar o que disse Souty, como também influenciou o modo de ver de outros fotógrafos.

As contribuições de Pierre Verger à Antropologia, particularmente aos estudos do candomblé, têm já despertado o interesse dos especialistas – além do próprio Souty, destacam-se, entre os estudos de maior aprofundamento, os de Stéphane Rémy Malysse (2000) e Iara Rolim (2002). Malysse investiga as "inconsciências do olhar" e Rolim, a aproximação do fotógrafo francês com o surrealismo nos anos de juventude. Na última década, o francês foi retratado em duas biografias (Le Bouler, 2002, Nóbrega e Echeverria, 2002), uma francesa e outra brasileira, e teve três volumes de inéditos publicados, dois de artigos (Lühning, 2004, 2002) e um de cartas trocadas com Alfred Métraux (Le Bouler, org., 1993).

Fontes

O álbum fotográfico "Retratos da Bahia" [1980] (Corrupio, 2005) constitui o corpus principal deste estudo. Trata-se do livro predileto de Pierre Verger, representava seu "grande amor" pela Bahia (Soares,

2005). É entendido como peça-chave para desenvolver nossa problemática por representar a sua "Bahia". Acresce que foi a primeira de suas obras editada no Brasil e, hoje, na sua 4a. edição, teve extraordinária divulgação e pode-se considerar um álbum clássico. De qualquer modo, entre tais fotografias se encontram as mais famosas do fotógrafo francês.

Grande parte dessas 251 fotografias já havia sido publicada na revista "O Cruzeiro" e "A Cigarra", dos Diários Associados, nos anos 40 e 50 do século XX. Algumas dessas fotos foram reunidas mais tarde em outras antologias. Não se pôde mensurar, por incalculável, sua circulação em exposições e republicações na imprensa.

As pastas do acervo relacionadas a outras cidades, particularmente brasileiras, também merecem atenção. Fotografias de outros autores, feitas na Bahia antes, no mesmo período e depois de Pierre Verger são cotejadas com o corpus principal. No entanto, a comparação de sua visão da Bahia com a de outros autores que a registraram será feita pontualmente, pois tal problemática revelou-se muito mais abrangente do que o recorte ora proposto. Obras de escritores e cronistas, além de jornais e revistas da época, também foram consultados.

Capítulos

Este estudo inicia-se com o balanço bibliográfico sobre "baianidade": buscou-se mapear como tal noção de identidade baiana tem sido estudada por gerações de pesquisadores no século XX. No capítulo seguinte, esboça-se um quadro da fotografia na Bahia, logo

antes e por ocasião da chegada de Pierre Verger. Sua trajetória é abordada no capítulo 3. Não se trata de uma revisão biográfica, e sim de entender sua atuação nos anos passados entre a Bahia e a África.

O estudo do álbum fotográfico "Retratos da Bahia" constitui o capítulo 4. Ao concentrar as lentes em tal obra, pretende-se descobrir como é a Bahia de Pierre Verger e de que modo, a partir dos padrões presentes nessas imagens, podem-se revelar aspectos da sociedade baiana. As discussões são retomadas brevemente resumidas no capítulo 5, no qual concentraremos a síntese de nossa problemática.

Capítulo 1 – “Baianidade” : Balanço bibliográfico

Este balanço bibliográfico propõe-se a mapear o tratamento dado à “baianidade”, construção identitária da Bahia do século XX, “localizada”, no entanto, em Salvador e seu Recôncavo. Ressalte-se que as idéias de “Bahia” e “ser baiano”, entendidas aqui como historicamente construídas, variam significativamente em séculos anteriores, o que para sua análise exigiria investigação muito mais abrangente do que o recorte proposto neste estudo.

Não se trata, aqui, de discutir e demonstrar historicamente um conceito de "baianidade" ou as identidades baianas em suas múltiplas formulações e ocorrências, mas de examinar como um fotógrafo francês, sem preocupações teóricas, participou, com suas fotografias e atuação, desse processo de auto-representação e construção de imagem que agitava, principalmente, a *intelligentsia* baiana. Tal imagem foi posteriormente apropriada pelos dirigentes políticos e os beneficiários das redes de comunicação, de comércio e turismo.

Este não é, também, um estudo de etnografia histórica, que tenha como objeto o povo baiano como tal, mas tão somente a tentativa de capturar um entre os vários componentes de um complexo caldo de cultura que aí se organiza entre os anos 1950 e 1960 e adquire novos elementos depois dos anos 1970 – periodização que, como veremos a seguir, também nos ajuda a compreender a sociedade baiana. Em particular, o que se procura é iluminar o peso dado ao que seria africano, tomado como manifestação "iorubá", notadamente por Pierre Verger.

Convém lembrar que a palavra "baianidade" encontra-se já dicionarizada, sem que sua origem seja identificada. Trata-se de substantivo, sinônimo de "baianismo", que significa, em linhas gerais, "maneiras, atitudes, sentimento, próprios de baiano" ou "amor intenso à Bahia, a sua gente, aos seus costumes" (Aurélio, 2006)

Os dicionários (Aurélio, 2006, Houaiss, 2007) também registram a palavra "baianada", definida como "grupo de baianos", e cujo uso pejorativo, significando "coisa mal-feita", é registrado a partir do século XIX. No decorrer deste estudo, consultando fontes escritas diversas –

escritores, ensaístas, cronistas e compositores -, notou-se que a palavra “baianidade” não faz parte do vocabulário dos seus intérpretes surgidos na primeira metade do século XX. Porém, eles utilizam “Bahia” e “baiano” para enumerar um conjunto de características que costuma coincidir.

A noção de “baianidade” é considerada “recente” por autores que passam a estudá-la particularmente a partir das duas últimas décadas do século passado. Não se alcançou, ainda, algo que seja uma “história da baianidade”, mas, a julgar pelo material mobilizado pelos pesquisadores, já existe razoável rastreamento daquilo que se identificou como relevante para compreender a especificidade baiana: as artes plásticas, a literatura, a música popular, a indústria cultural, a “indústria do carnaval”, as religiões afro-brasileiras, o setor turístico e a ação governamental nos níveis estadual e municipal.

É interessante destacar que esses estudos se originam, de preferência, em departamentos de Ciências Sociais e Comunicação de universidades baianas, realizados por pesquisadores motivados a tratar de questões contemporâneas, como as novas configurações do Carnaval local – após o surgimento dos blocos afro e a transformação da festa em “indústria” – e o uso político e turístico da imagem da Bahia.

A especificação do quanto “recente” é a “baianidade” depende das vertentes que a explicam. A corrente mais antiga de autores entende-a como conformação sociocultural engendrada a partir do final do século

XIX – trata-se, também, da versão “oficial”, no sentido de que é reproduzida pelo governo, mas não só, em diferentes instâncias.

A nova geração de estudiosos, no entanto, define a “baianidade” como construção ideológica que se constitui a partir da década de 1970 – quando, convém ressaltar, o político Antonio Carlos Magalhães (1927-2007) assumiu o primeiro dos seus três mandatos como governador da Bahia. Autores da nova geração que se debruçam em estudos sobre “reinvenção” da África compreendem-na como construção simbólica e debatem seu uso ideológico, a idéia de “democracia racial” nela embutida e o potencial efeito “racialista”.

1.1 – “Jeito” baiano

Em 1974, na Universidade Federal da Bahia, instituiu-se a disciplina “Estudos Baianos”, e a aula inaugural do antropólogo Thales de Azevedo, um dos intelectuais de maior projeção local na época, parece revelar já certa vocação dos baianos para pensar sobre si mesmos:

existe algo de peculiar à Bahia, de tal modo sugestivo que os próprios baianos sentimos o imperativo de nos interrogar, de assumirmos coletiva e intelectualmente a indagação, a crítica sobre a natureza do que é nosso e a necessidade de encontrar uma síntese (Azevedo, 1981, p.14).

A oferta das aulas pressupõe existência de material a ser estudado e interesse de parcela representativa de estudantes em cercar tal “peculiaridade”.

A fé num “jeito” baiano documenta-se de diversos modos, e não apenas em escritos de nascidos na própria terra – o poeta Manuel Bandeira, o compositor Ary Barroso e o escritor alemão Stefan Zweig encontram-se entre os seus cronistas. Porém, na vertente que defende sua existência, a formulação mais sistematizada é da década de 1980, de Antônio Risério, antropólogo e poeta, autor de ensaios no qual soma às impressões pessoais uma diversidade de dados da historiografia baiana.

Ressalte-se que Risério, sem tradição acadêmica, fez também a primeira reflexão sobre a “reafricanização” do Carnaval baiano (1980), conferiu à obra de Dorival Caymmi o status de uma “utopia de lugar” (1988), produziu estudo sobre o chamado “modernismo tardio” baiano (1995), período de efervescência cultural nos anos 50 e 60, e escreveu livro extenso e compilatório de história de Salvador (2000), no qual retoma sua argumentação.

O ensaio de Risério foi publicado inicialmente como “Bahia com H – uma leitura da cultura baiana” na obra “A invenção da liberdade” (1988a), conjunto de artigos organizado pelo historiador João José Reis

por ocasião do centenário do fim da escravidão⁵. Com outro título, “Uma teoria da cultura baiana” (1988b), o mesmo texto de Risério saiu no livro “O poético e o político – e outros escritos”, que inclui outros artigos dele e de Gilberto Gil, cantor, compositor e atual ministro da Cultura. Num estilo que lembra o de Gilberto Freyre, autor de quem demonstra se aproximar pela argumentação, Risério entende a cultura baiana como mestiça, sincrética e particularizada devido a processos históricos que transcorrem entre o final do século XIX e o começo do século XX.

“Cultura baiana”, que, para Risério, “pode ser intuída num lampejo”, seria um complexo cultural historicamente datável:

complexo que é a configuração plena de um processo que vem se desdobrando desde o século XIX, quando a Bahia, do ponto de vista dos sucessos e das vicissitudes da economia nacional, ingressou num período de declínio. Pois foi em meio ao mormaço econômico e ao crescente desprestígio político que práticas culturais se articularam no sentido da individuação da Bahia no conjunto brasileiro da civilização. E este movimento histórico-cultural encontrou sua realização inteira entre meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX, anteriormente à entrada da região na dança caótica do capitalismo industrial (Risério, 1988a, 157-158).

⁵ “Bahia com H” é o nome de um samba composto em 1947 pelo paulista, nascido em Campinas, Augusto Duarte Ribeiro (1917-1969), que usava o pseudônimo Denis Brean. A composição foi gravada no mesmo ano por Francisco Alves e regravada posteriormente por João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros. Disponível em www.samba-choro.com.br/artistas/denisbrean, acesso em maio de 2008.

Naquilo que define a “cultura baiana”, Risério destaca contribuições indígenas, porém em menor escala, somadas à lusitana e à africana:

com remoto substrato ameríndio, o que se articulou aqui foi uma cultura de caráter estruturalmente lusitano, mas profundamente subvertida e transformada, em todos os seus aspectos e instâncias – da linguagem à moral, do sexo à estética, da família à religião-, pelos influxos de bantos, jejes e nagôs. Quando falo de uma cultura estruturalmente lusitana, quero dizer que, embora não sejamos somente latinos, mas ‘afrolatinos’, o que tecemos aqui foi uma formação sociocultural fundada essencialmente no modelo ocidental de civilização, em sua variante ibérica, tendo a língua portuguesa – o Português do Brasil – como a tecnologia central de pensamento e comunicação. Na base, origem estruturante, a cultura barroca, tal como ela se articulou na Península Ibérica (Risério, 2000, p.288).

Mais adiante, o autor destaca o componente africano, predominantemente iorubá, que diferenciaria Salvador do restante do país, onde o aporte banto foi demograficamente superior:

no campo da extração africana, a predominância, entre nós, da cultura nagô-iorubá, se deixa explicar pela convergência de, pelo menos, quatro fatores. Os iorubanos foram os últimos a chegar – e chegaram em grupos constantes e sucessivos, numa cidade excepcionalmente urbana para os padrões da época, que manteve, durante tempo considerável, intercâmbio com a costa ocidental africana. Esses quatro aspectos, entrelaçando-se,

foram indispensáveis à reprodução física e cultural desses negros na diáspora atlântica. E explicam, ao menos em parte, porque a cultura nagô-iorubá (ou jeje-nagô) se converteu em cultura dominante entre as culturas dominadas (idem, *ibidem*, p.288).

Em seu ensaio, Risério contempla a análise do chamado “nagocentrismo”, ou “iorubacentrismo” – ou seja, a tendência a exaltar a participação dos iorubás, em detrimento dos bantos, na formação da sociedade baiana. O “iorubancetrismo”, àquela altura já se havia tornado objeto de estudo (Castro, 1981, Góis Dantas, 1988). Porém, apesar de procurar destacar a presença dos bantos, e mesmo ressaltar o caráter “mestiço” da Bahia, inclusive em sua obra mais recente (2007), o antropólogo não deixa de considerar a maior presença dos iorubás como fator que singularizaria a “cultura baiana”.

É importante destacar que a chegada de etnias falantes do iorubá em grandes grupos no século XIX, sua concentração em Salvador e no Recôncavo Baiano e o intercâmbio mantido entre esses africanos e sua região de origem encontram-se nos relatos mais consagrados da historiografia (Costa e Silva, 2002, Reis, 1988).

A idéia de uma “cultura baiana” endógena, tal como a pensa Risério, é também partilhada por Cid Teixeira⁶ (1996), historiador

⁶ Note-se que, para uma Bahia “essencial”, teria que haver um historiador “essencial”. No site do Instituto Cid Teixeira, criado para conservar seu acervo, ele é assim apresentado: “Cid Teixeira e a história da cidade de Salvador e da Bahia se confundem, estão na mesma essência. Essência é aquilo que forma a

baiano de grande presença na imprensa local. Em depoimento, a uma universidade baiana, depois transcrito e publicado, Teixeira usa a palavra "bahianidade" com "H"– o que o aproxima, assim, de Risério, embora este não seja citado.

Teixeira ressalva, porém, que há dois tipos de "bahianidade": a vista de dentro ("o que o baiano pensa de si mesmo") e a vista de fora para dentro ("que acaba contaminando a imagem de dentro para fora, criando a 'bahianidade' 'for export'"):

[há] bahianidade natural, autêntica, que vai fluindo, que existe, que está aí, independente da pesquisa ou da sociologia ou da antropologia. E há uma bahianidade posada, calculada, planejada, que no meu entender é altamente artificial e que também anda ocupando espaços muito grandes no nosso proceder enquanto baianos (Teixeira, 1996, p. 11).

A "bahianidade autêntica", para Teixeira, resultaria de dois processos históricos, um mais antigo, relacionado à própria fundação da cidade, no século XVI, e outro mais recente, referente a outros desdobramentos do final do século XIX. Ambos os processos teriam, em sua opinião, tornado a Bahia um caso à parte em relação ao país. Em relação ao século XVI, diz Teixeira:

natureza das coisas, é o espírito, a existência. Caminhar pelos cantos, encantos e mistérios da cidade de Salvador, é encontrar em cada tijolo, cada olhar e em cada alma que formou a nossa cidade e o nosso povo, o observador talentoso e o narrador magistral Cid Teixeira". (<http://www.cidteixeira.com.br/> Consulta feita em maio/2008).

nós não nascemos em função do Brasil, nascemos para ser base, uma sustentação, um apoio, uma guarda, um reabastecimento, um estaleiro de todo o processo mercantilista internacional. (...) Assim, nós fomos pensados, projetados, imaginados, realizados para sermos um prolongamento europeu, para sermos um bairro de Lisboa transportado para os trópicos. Paralelamente a esta situação – por razões e circunstâncias – fomos também o principal porto de ingresso da grande diáspora africana para o novo mundo. Então, éramos por fatalidades histórico-geomorfológicas o maior grupamento europeu fora da Europa e o maior agrupamento africano fora d'África (*idem, ibidem, p. 12*).

Na virada do século XIX para o XX, com a estagnação econômica e a perda de peso político, um novo quadro histórico se configura, desta vez de isolamento, e não cosmopolita, como o anterior:

nós deixamos de súbito de ser a grande projeção de fora para dentro, de África e de Europa, para sermos uma ilha cultural inteiramente perdida no mundo porque deixamos de ser o porto de trânsito obrigatório da navegação européia. Deixamos de ser o porto de entrada da gente de África, perdemos o contato com o continente africano, perdemos a condição de capital do país. O açúcar do Recôncavo entrou em colapso, não tínhamos mais o mando político do Brasil. O que era uma grande abertura passou a ser um grande fechamento. Passamos a ter uma cultura auto-suficiente, que termina por se transformar em autofágica” (*idem, ibidem, p. 12*).

Observe-se que as versões de Risério e Teixeira⁷ aproximam-se, também, pelo fato de resultarem de compilações de dados bastante divulgados da historiografia baiana.

Milton Moura (2000), que investiga o Carnaval como espetacularização da "baianidade", produziu reflexão extensa a respeito do tema. Trata-se de um capítulo de sua tese de doutoramento em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBa). Seu referencial teórico são os Estudos Culturais – mas sem aderir completamente ao modelo proposto, por considerar que a operação seria demasiadamente artificial –, além de autores como Anthony Giddens, Edward Said, Max Weber, Norbert Elias e Mikhail Bakhtin, o que dá o rumo de uma interpretação sociológica.

Sem descartar a idéia de um "jeito" baiano, o qual denomina "ethos", Moura define a "baianidade" como texto, ou contextura de significados, produzida tanto dentro quanto fora da Bahia, apropriada por diversos setores. Antônio Risério é, assim, entendido como um dos "textos" da "baianidade", assim como, entre outros, Jorge Amado, Carybé e Pierre Verger. Suportes estéticos originados em outros Estados – como na literatura e na música popular, por exemplo – também são analisados por Moura.

Para caracterizar o “típico baiano”, o autor propõe a seguinte tríade: “familiaridade, sensualidade e religiosidade”. Adverte, porém, que a “itemização proposta é um recurso de exposição, não convém que seja compreendido como um arranjo de três vetores paralelos”.

No que se refere à “familiaridade”, Moura a entende como o sentimento de proximidade que os indivíduos da sociedade baiana demonstram não somente entre si quanto em relação aos visitantes:

por mais desiguais que sejam em termos de prerrogativas, os indivíduos parecem conhecidos entre si. Na experiência corriqueira como na sua representação pelo que poderíamos chamar grosseiramente de ‘senso comum’, não há lugar para o estranhamento radical. Tal reconhecimento, para além da experiência e da constatação da desigualdade, faz com que o interlocutor mais distante resulte ‘próximo’, seja percebido como ‘próximo’ (Moura, 2000, p.161).

Ao definir “sensualidade”, Moura explica que esta noção se relaciona a outra, de “negritude”, relacionada a aportes africanos presentes na formação da sociedade baiana:

como a baianidade é normalmente associada à Negritude, os baianos seriam naturalmente muito sensuais, atraindo-se imensamente na vida cotidiana e despertando, também ou principalmente, forte atração nos não baianos. E não é por acaso que a Bahia e a cidade do Salvador são associadas ao feminino ao mesmo tempo em que à Negritude; vale

lembrar a insistência com que tantos cronistas falam da mulher negra e mestiça como objeto de desejo do homem branco (*idem, ibidem*, p.164)

Mais uma vez, a “influência” africana é referencial na caracterização do que se define como “religiosidade”:

o mundo das divindades, sejam os santos, sejam os orixás, sejam ainda outras entidades, perpassa continuamente a esfera do cotidiano. Como este mundo divino não parece tensionado por alguma forma de projeto histórico de mudança, não pode não resultar como vetor de ‘mistificação’ e, assim, de conservadorismo. Os deuses estariam permanentemente mantendo a sociedade tal como se nos configura e caberia ao indivíduo inserir-se sábia e respeitosamente nesta dinâmica, esforçando-se por propiciar as divindades no sentido de ver atendidas suas demandas” (*idem, ibidem*, p.164).

Especificamente sobre Pierre Verger, objeto de nosso estudo, Moura destaca seu papel na exaltação da influência iorubá:

não conheço uma só tomada fotográfica de Verger em que os personagens do povo estejam cabisbaixos, em postura humilde, a não ser quando emprestam a matéria ao orixá. Nesse caso, é o orixá que triunfa, arrebatando a matéria neste triunfo. Doze anos atrás, nosso fotógrafo me definiu o candomblé como uma religião que exalta as pessoas humanas, igualando-as aos deuses. (...) A mensagem de Verger, numa palavra, é a realeza do povo baiano. A forma com que associa o afrodescendente baiano ao iorubá afirma que a altivez do primeiro é a mesma do segundo” (*idem, ibidem*, p.153)

Moura, em nota de rodapé, diz: “Escutei, em vários pontos da África Ocidental, anedotas sobre o orgulho e o narcisismo iorubá, do tipo: ‘Eles estão abaixo de Deus, sim. Um pouquinho só...” (idem, ibidem, p.153).

Yeda Pessoa de Castro (comunicação pessoal⁸), especialista em línguas africanas, nota que o florescimento ocorrido na Universidade de Ifé, na Nigéria, no século XX, possibilitou certo destaque acadêmico dos iorubás em relação a demais etnias no que se refere aos estudos sobre sua própria história e cultura.

Castro atribui, assim, o “iorubacentrismo” de Verger ao “iorubacentrismo” já existente no exterior – não somente na África, mas na Europa que os estudava, particularmente a Inglaterra e a França -, no mesmo período. É interessante destacar que muito antes a expressão “iorubá” foi criada por missionários europeus visitantes da África, a partir do século XIX, para agrupar etnias que compartilhavam a mesma língua, apesar de variações, e que haviam despertado sua atenção pelos objetos de arte e grau de urbanização ali encontrada. (Costa e Silva, 2000).

Outros autores, que tratam da dimensão cultural da Bahia em seus estudos, podem ser agrupados entre os partidários de um “jeito” baiano, porém nem sempre usam a expressão “baianidade”. Têm-se, então, as seguintes definições para a “singularidade” baiana:

“existe um jeito contemporâneo de viver a Cidade da Bahia” (Rubim, 1998, p.65);

⁸ Entrevista realizada em maio de 2006.

“[somos] um nó da rede de relações entre a Europa, as Américas, a África e o Oriente” (Bião, 2000, p. 28);

“[trata-se de] realidade sócio-antropológica que emerge de uma colorida paleta de interculturalidades” (Miguez, 2004, p. 46)

1.2- “Idéia de Bahia”

Na outra vertente, um dos pesquisadores que mais têm escrito a respeito da “baianidade” é Osmundo Araújo Pinho (1998), entendendo-a como ideologicamente construída, calcada nos temas gerais da “mestiçagem, da democracia racial e do popular”. Prefere empregar a expressão “idéia de Bahia”. Como referencial teórico, baseia-se em autores dos Estudos Culturais, além de, entre outros, Antonio Gramsci e Fredric Jameson.

Para Araújo Pinho, tal idéia surge do entrecruzamento de materiais textuais diversos – historiográficos, literários, paracientíficos -, o que consolidou repertório de traços, disseminado pelos meios de comunicação de massa (Araújo Pinho, 1998, p.1).

Tais traços são, segundo Araújo Pinho, tomados “como naturais e evidentes, como se emanassem da vida popular ‘autêntica’”. Porém, para o autor, a “Idéia de Bahia” deve ser entendida como:

objeto cultural multifacetado, que ‘existe’ apenas nas formas de seu uso, sedimentado e agenciado pelo concerto de um determinado número de agentes identificáveis, sob o ambiente específico e definido do autoritarismo político e da discriminação racial operantes no Brasil por

todo esse século. Este uso realiza-se como estrutura cultural de poder, na forma de uma ideologia sofisticada e persuasiva, de apelo popular e organicamente articulada à construção do imaginário nacional. Com uma dinâmica de produção análoga à produção da consciência nacional e baseada em representações construídas de povo e da autenticidade cultural (*idem, ibidem*, p. 3).

Araújo Pinho destaca que “a condição multirracial” da cidade de Salvador é constantemente ressaltada, e as diferentes ‘raças’ são vistas por meio de um esquema preconcebido e atemporal de atributos:

é recorrente nestes textos a idéia de uma Bahia eterna, verdadeira, profunda. Uma Bahia que é herdeira de uma tradição barroca colonial e do “fetichismo” negro africano. (...) As festas populares de Salvador são, nesta perspectiva, a expressão por excelência da identidade popular baiana (*idem, ibidem*, p.5).

Em sua argumentação, Araújo Pinho critica, entre outros, Antônio Risério, visto por ele como formulador da “Bahia com H”:

a ‘cultura baiana’ não é, assim, o resultado natural de décadas de desaquecimento econômico e isolamento cultural, como advoga o poeta e ensaísta Antonio Risério (1988), um de seus publicistas, mas é, na verdade, um aparelho de interpretação e definição de uma realidade social cruel e violenta, magicamente transformada em festiva e auto-emulativa” (*idem, ibidem*, p. 16).

Em grande medida retomando Araújo Pinho, Roque Pinto (2001), que estuda o uso turístico da “baianidade”, também usa a expressão “idéia de Bahia”, apontada como “genuína e idiossincrática”, constantemente adjetivada como “mítica, atemporal, praieira e festeira”.

Pinto argumenta que esta “idéia de Bahia” desenvolve-se após a década de 1970, com a presença ostensiva de “atores e agências” no cenário baiano, quais sejam: o governo nos níveis estadual e municipal, por meio da Bahiatursa (órgão oficial de turismo do Estado da Bahia) e a Emtursa (órgão de turismo oficial da cidade de Salvador), e os setores publicitário, turístico e de lazer. Tais “atores e agências” teriam, assim, reimaginado a Bahia – noção que estabelece em diálogo com Benedict Anderson -, transformando-a de “velho entreposto comercial” em “novíssimo produtor de tradições”.

Ao analisar particularmente o discurso do setor turístico baiano, Pinto investiga, também, a “oposição simbólica” estabelecida entre Bahia e São Paulo. Bahia representaria “passado”, “tradição” - “e, conseqüentemente, o atraso econômico, a estagnação”, reflete o autor, e São Paulo, “locomotiva do país”, pujança econômica, mundo do trabalho e centro nervoso do Brasil (*idem, ibidem*, p. 10)”. Desse modo, criam-se, segundo ele, dicotomias entre paulistas e baianos: velocidade x lentidão, trabalho x preguiça, negócio x ócio; cosmopolita x provinciano, shopping x praia.

1.3 – “Baianidade” e “Negritude”

O debate sobre “baianidade” possui pontos de intersecção com o de “negritude” e “identidade afro-baiana” - afinal, como vimos até aqui, componentes como “etnia”, “herança africana”, “democracia racial” atravessam constantemente a noção de “baianidade” e o fotógrafo francês ora estudado se apresenta diversas vezes como um dos personagens-chave nessas discussões.

Não se trata, aqui, de abranger a complexa problemática da “reinvenção” da África na Bahia, ou mesmo no Brasil, que interessa a gerações de estudiosos brasileiros e estrangeiros desde o começo do século XX. Neste tópico, o que se pretende é mapear o tratamento dado à “baianidade” por autores que abordam a “negritude” na Bahia.

Jocélio Telles dos Santos, que investigou o candomblé de caboclo (1995) e a disputa simbólica pela herança negra (2005), entende a “baianidade” como construção simbólica, que torna a Bahia “o Estado mais negro ou a cidade mais negra das Américas” (2001).

Telles dos Santos (2001) pondera que existem cidades no Equador com mais de 90% de negros e mestiços em sua população que, no entanto, não têm o mesmo status de “negritude” de Salvador:

[há] uma imagem sobre a Bahia que a Bahia alimenta, se realimenta e dirige, não só para um público externo, de uma identidade cultural forte negra, mas também de uma Bahia que faz dessa identidade um canal de negociação, de afirmação, seja no âmbito brasileiro ou fora do Brasil. Ou seja, aquela cidadezinha – e são várias – que tem mais do que 90% de população negra é completamente suplantada pela imagem de uma Bahia que é 80% negra, por conta de toda a tradição de uma cultura que se quer sempre tradicional, mesmo incorporando elementos mais modernos ou pós-modernos (Telles dos Santos, 2001⁹).

Lívio Sansone (2004), ao investigar o que trata como “usos e abusos” da África na cultura popular e acadêmica brasileira durante o último século, diz que a expressão “cultura baiana” costuma aplicar-se a uma definição estreita do que é cultura:

(...) centrada em torno da prática e dos símbolos do sistema religioso afro-brasileiro, que se articula na culinária caracterizada pelo uso do azeite-de-dendê e pela associação mágica de cada ingrediente e cada prato com um santo do panteão do candomblé, e na música de percussão, na qual cada batuque invoca um santo específico ou uma parte da liturgia do candomblé. (...) Essas duas definições estreitas da cultura e da comunidade foram adotadas pela mídia popular e pelo estado da Bahia – que as incluiu em sua nova Constituição, em 1988 -, mas não se adaptaram e, na verdade, ainda não se adaptam a diversos subgrupos da população negra, que percebem essa célebre cultura afro-baiana como uma camisa-de-força (*idem, ibidem*, p.115)

Tanto para Sansone quanto para Telles dos Santos, Pierre Verger encontra-se na geração de antropólogos e sociólogos que, inspirados

⁹ Entrevista em www.sbpcultural.ufba.br/identid, acesso em março de 2008

pela busca de "africanismos" no Novo Mundo ou das "origens" da cultura negra, consideraram a Bahia como área em que a cultura negra manteve traços africanos em maior grau do que outros lugares. Tal posição, considerada "essencialista", não é partilhada por Sansone ou Telles dos Santos.

Santana Pinho (2004), em seu estudo sobre a "reinvenção" da África na Bahia considera "baianidade" como noção que se origina na década de 1930, quando há a apologia à miscigenação racial e cultural do povo brasileiro. Nessa construção de nação e povo brasileiros, a Bahia foi projetada "como locus de realização máxima da brasilidade, sobretudo em função da presença negra, concebida enquanto um conjunto de símbolos".

A autora (2004) destaca os papéis de Gilberto Freyre, que definiu a Bahia como maternidade do Brasil, e de Jorge Amado, cuja obra é permeada de "tipos baianos". Na composição da "baianidade", ressalta a autora, "elementos eleitos da cultura negra" também foram utilizados.

"O Candomblé, por exemplo, até então intensamente perseguido pela repressão policial, adquire status de símbolo de celebrada mistura cultural do Brasil e da Bahia, exatamente em função de 'conter africanismos', caráter que antes havia servido como justificativa para a sua expurgação" (*idem, ibidem*, p. 213).

Para tal valorização do candomblé, Santana Pinho (2004) sublinha a atuação de Pierre Verger, devido a suas pesquisas sobre trocas culturais entre a Bahia e a África, realizadas a partir da década de 1940, após sua primeira visita a Salvador.

Note-se que, se para alguns estudiosos da "idéia de Bahia" tal noção se estabelece a partir do seu uso político-ideológico a partir dos anos 1970, para os da chamada "Afro-Bahia", trata-se de construção identitária que se estabelece anteriormente, a partir dos anos 1930, com o processo de valorização da "herança africana".

Não se trata, porém, de uma valorização empreendida apenas por artistas e intelectuais, mas também pelas comunidades negras, como destacam Santana Pinho (2004) e Antonio Risério (1980) ao abordar o fortalecimento do movimento negro em Salvador, tendo nos blocos afro seu principal objeto de estudo.

A "reafricanização" de Salvador a partir dos anos 1970 pode ser compreendida como ressonância da nova configuração da luta contra o racismo em todo o país. Ao abordar o tema, Kabengele Munanga e Nilma Lino Gomes (2006) destacam que, naquela década, várias organizações negras se reuniram, constituindo o Movimento Negro Unificado, com sedes em diversos estados do país. Uma das questões-chave no debate levantado é o "mito da democracia racial", que, para os autores,

inculca na mentalidade social da nossa sociedade a idéia de que os diferentes grupos étnico-raciais aqui existentes viveram e vivem relações raciais harmoniosas e menos tensas do que aconteceu em outros países escravocratas do mundo(Munanga e Gomes, 2006, p. 131).

Para alguns autores, o carnaval de Salvador experimentou sua primeira "africanização" ainda antes, quando do surgimento dos

primeiros blocos de negros, datados do final do século XIX (Vieira Filho, 1998, porém logo depois extintos devido à repressão policial.

Capítulo 2

A fotografia de Salvador na primeira metade do século XX

Sem a intenção de traçar panorama exaustivo da fotografia de Salvador na primeira metade do século XX, pretende-se, neste capítulo, a partir da historiografia existente, esboçar um quadro que nos permita compreender o cenário encontrado por Pierre Verger quando chega a Salvador no final da década de 40. Trata-se de oferecer, portanto, um painel breve sobre quem fotografa, para quem e o tipo de imagem realizada, particularmente aquela referente à própria cidade, numa caracterização apenas inicial.

É interessante destacar que, ao consultar fontes fotográficas referentes à Bahia na primeira metade do século XX, revelou-se como grande surpresa uma cidade que se assemelha em certa medida ao Rio de Janeiro e São Paulo, tal como foram fotografadas no mesmo período, na sua *belle époque*. Significa dizer que, hoje, se reconhece como

predominante um modo de representação da Bahia, que, por sua vez, em nada se parece com aquele adotado pelos primeiros retratistas.

Ao investigar a sociedade baiana daquelas primeiras décadas, pode-se compreender, porém, como esta experimentou, embora à sua maneira, processo de “europeização” que se aproxima daquele verificado em outras cidades brasileiras.

2.1- Imagens da urbanização

A fotografia da cidade de Salvador inicia o século XX com sua história atrelada à da urbanização da cidade. O alargamento das ruas, a instalação de linhas de bonde, a construção de novos prédios serão capturados pelas lentes de profissionais principalmente a serviço de empresas vinculadas ao crescimento da cidade (Sampaio, 2006).

é a derrocada da feição baiana em nome do progresso. E, já que tudo é em nome do progresso e da modernidade, as repartições públicas também são modernas, o gabinete de identificação cuida de tudo registrar (Sampaio, 2006, p.59).

Substituem-se, assim, as grandes panorâmicas de Salvador, em que a cidade é mostrada do mar, com seus dois andares, tradição que remonta à chegada da própria fotografia nas últimas décadas do século XIX, por imagens dos novos traçados e equipamentos urbanos (Ponde Sampaio, 2005).

A década de 1910 é aquela em que a Bahia “contagia-se pela ideologia do progresso que se produz no Rio de Janeiro”, como observa

Eloísa Petti Pinheiro (2002, p. 47), que estudou a difusão e adaptação de modelos urbanos, particularmente naquele Estado, na virada do século. Diz a autora que Salvador inspirava-se no Rio de Janeiro, que, por vez, reproduzia Paris. As intervenções realizadas na cidade durante a grande reforma de 1912 a 1916 têm como objetivo garantir salubridade, fluidez e estética, segundo anuncia o governo de JJ Seabra (Pinheiro, 2002).

É nesta época que começam a surgir os bairros para onde se mudam os mais abastados, que já não querem mais ocupar o Pelourinho. Após o fim da escravatura, a sociedade branca buscou construir uma distância dos ex-escravos e seus descendentes, distância que não parecia necessária quando o lugar social era antes bem definido, como observa a historiadora Kátia de Queirós Mattoso (1990).

Os sobrados seiscentistas do Pelourinho se transformam pouco a pouco em cortiços, onde se concentram os mais pobres, basicamente ex-escravos e seus descendentes, que vivem em sua maioria do pequeno comércio:

a elite idealiza uma cidade europeizada e 'branca', mas encontra limites para sua materialização, por ser Salvador composta por aproximadamente 70% de negros e mestiços. Como alternativa, a burguesia cria espaços onde possa fabricar essa cidade idealizada. Surgem, então, os bairros da Barra e Ondina, Vitória e Graça. A nova distribuição da população na cidade é um projeto da burguesia, que até pouco tempo tinha interesse em conviver com as classes de baixa renda e os escravos, pois esses lhe prestam serviços fundamentais (Pinheiro, 2002, p. 54)

O governo Seabra realiza obras radicais, como a demolição da Igreja da Sé. Na época, a *intelligentsia* divide-se entre os que apóiam

Seabra, como os jovens artistas e intelectuais ligados ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e grande parte da imprensa. Contra Seabra, junta-se outro grupo de intelectuais, como Wanderley de Pinho, Theodoro Sampaio e Pirajá da Silva, mais preocupados em conservar o patrimônio da cidade. As discussões em torno da demolição da Sé para dar lugar aos bondes chegam a desenrolar-se por duas décadas (Peres, 1980).

Além das fotografias urbanas, os profissionais ocupam-se, também, em seus ateliês, de atender às famílias baianas, “do nascimento ao casamento, via primeira comunhão e formatura” (Sampaio, 2006, p. 61).

2. 3 – Do ateliê para o jornal

Apesar da intervenção urbana que busca o progresso, Salvador é conhecida na capital federal como um lugar tranquilo, de forte tradição, distante do progresso. Em 1927, o poeta Manuel Bandeira visita Salvador e dedica à cidade um alentado artigo, reunido posteriormente em suas “Crônicas das províncias do Brasil” (1936). Bandeira diz que a cidade devia servir de exemplo ao Rio, onde o progresso estava acabando com tudo; escreve que o Pelourinho se mantinha tal como devia ser justamente porque tinha sido abandonado pelos mais abastados. Os mais pobres não tinham como fazer reformas no antigo casario e, por isso, tudo continuava mantido como nos séculos passados.

Os anos 1931-1949 constituem época de transição para a fotografia na Bahia (Sampaio, 2006). Trata-se do período em que os profissionais da fotografia tomam dois caminhos: há os que mantêm seu

ateliê, denominado "Photo", e aqueles que começam a trabalhar em jornais. Estes vão continuar a dividir seu tempo cuidando dos registros para empresas e repartições do governo, em âmbito federal, estadual ou municipal (Sampaio, 2006).

Voltaire Fraga, baiano apesar do nome francês, é um dos que se destacam na década de 30 (Sampaio, 2006). Ao mesmo tempo em que trabalha para órgãos governamentais e empresas, também desenvolve projetos pessoais. Embora grande parte do seu material tenha se perdido, ainda existem diversos registros que demonstram seu olhar diferenciado (Sampaio, 2006), quando focaliza tanto o novo quanto o antigo centro de Salvador.

Ainda na década de 30, ocorre a multiplicação de estabelecimentos destinados à fotografia de caráter documental. É quando surgem, também, "os lambe-lambes com seus caixotes sobre tripés de madeira, pano preto, baldes d'água, espelhos, um cabide com velho paletó e gravata" (Sampaio, 2006, p.76). Tais profissionais instalam-se nas praças para fazer fotografias 3 x 4 – ainda hoje, em alguns lugares do centro de Salvador, sua presença é constante.

Mas já nos anos 40, quando da chegada de Pierre Verger, profissionais da área se dividem entre o trabalho nas redações de jornal e outros como *free lancer*:

nesta cidade imponente, paralisada, clara e fresca, em muito diferente de cidades modernas,(....) profissionais como Voltaire Fraga, Vavá Tavares, Waldemar Figueiredo, F.Molinari, dentre outros, dividiam o tempo entre o atendimento a particulares e a produção de postais sobre

pesca de xaréus, capoeira e baianas para vender aos turistas” (Falcón, 2006, p.83)

2.4 – O negro na fotografia

Retratar escravos é uma das práticas dos fotógrafos da segunda metade do século XX. Tais registros destinam-se ao público externo: postais com “costumes e tipos negros” para viajantes em busca de “exotismos” ou fotografias antropométricas para pesquisadores e instituições científicas (Ermakoff, 2004).

Alberto Henschel, Marc Ferrez, Georges Leuzinger, Revert Henrique Klumb e Militão Augusto Azevedo produziram imagens de amas de leite, carregadores de liteiras, trabalho na lavoura e nas minas, escravos posando ao lado de seus senhores e até de soldados na Guerra do Paraguai (Ermakoff, 2004).

Os registros dessa época mostram em Salvador vendedores de abacaxi ou mingau e mulheres com trajes africanos. Não possuem identificações individuais, apenas genéricas, como crioulas ou trabalhadores. Os cartões postais de “tipos negros” realizados por Rodolpho Lindeman encontram-se entre aqueles mais conhecidos do período. Quando livres, os negros são fotografados vestidos ao modo ocidental nos ateliês (Olszewski Filha, 1989).

Tem-se, portanto, em Salvador, uma tradição razoavelmente consolidada de fotografia urbana e de fotografia do negro -- tradição cujos padrões serão subvertidos em meados do século XX. Verger é uma das principais cunhas dessa subversão.

Capítulo 3

De fotógrafo a feiticeiro: Pierre Verger “africaniza-se” na Bahia

Pierre Verger¹⁰ costumava creditar ao “acaso” ou a algo do “inconsciente”¹¹ os caminhos que percorreu, mas, ao observar sua trajetória, é possível refletir sobre como fez escolhas e o quanto para elas contribuíram laços de amizade e de trabalho estabelecidos no decorrer dos anos – laços que, para uma vida que ele pretendia provisória¹², mostravam-se bastante duradouros. No percurso de Verger, segundo relatos do próprio fotógrafo ou de quem o conheceu, há sempre alguém que o apresenta a outro que, por sua vez, o incentiva a algo ou lhe entrega cartas de recomendação.

Muitas vezes o fotógrafo francês foi descrito pela imprensa como “um burguês que abandonou tudo” e seguiu mundo afora, para viver

¹⁰ As frases de Pierre Verger ou informações sobre sua vida que não estiverem referenciadas neste capítulo foram retiradas de seu relato autobiográfico (Verger, 1982). Do contrário, indicaremos a fonte.

¹² Verger contava que decidira se matar aos 40, mas, quando chegou a data, distraiu-se com a leitura de um livro e perdeu a oportunidade (Verger, 1982)

espartanamente¹³ - por isso Théodore Monod (1902-2000) o definiu, certa vez, como "único homem livre" que conheceu (Le Bouler, 2004). Quando inicia suas viagens, no entanto, a empresa tipográfica da família já havia falido, pai, mãe e os dois irmãos estavam mortos, e Verger não parecia ter-se preocupado até então em se preparar para algum tipo de atividade remunerada - havia abandonado o Liceu e passava os dias como bon vivant (Nóbrega e Echeverria, 2004).

A fotografia, à qual passa a se dedicar na mesma data em que decidiu descobrir o mundo, torna-se uma profissão, mesmo que não goste de considerá-la como "meio de subsistência". Apesar da itinerância, também nunca perdeu contato com Paris, pessoas e instituições. As viagens, longe de lhe terem fechado portas, abriram-lhe várias. Este capítulo pretende compreender, por meio dessas amizades e parcerias que se formam, como o fotógrafo se enreda na Bahia e, ao mesmo tempo, na África. Se o olhar de Verger "africaniza" a Bahia, a Bahia também o "africanizou".

3.1- Fotógrafo do mundo

O pai, Léopold Verger, era belga, mas entre seus antepassados havia holandeses, alemães e ingleses. A mãe, Marie Adèle Samuel, francesa, descendia de alemães e portugueses. A nacionalidade de Verger parece ter sido sempre motivo de piada para ele mesmo. Dizia anedotas a esse respeito. Contava que se o pai tivesse escolhido a

¹³ A casa onde morou no final da vida, hoje sede da Fundação Pierre Verger, fica numa travessa, no meio de uma ladeira íngreme, num bairro pobre de Salvador. Dentro, enquanto vivo, havia pouco mobiliário, muitos livros e pastas com pesquisas, hoje pertencente à biblioteca, e nada do conforto "moderno" - campainha, liquidificador, TV ou telefone.

Alemanha, uma das possibilidades na época, e não a França para fundar a empresa, então ele teria nascido alemão e lutado contra os franceses na Segunda Guerra Mundial. A existência tanto de protestantes quanto de judeus em sua árvore genealógica é provável. Léopold e Maria Adèle Verger se declaravam, porém, livres-pensadores e por esse motivo nenhum dos filhos foi batizado (Nóbrega e Echeverria, 2004).

O rápido sucesso da tipografia leva a família a mudar-se de bairros periféricos de Paris para o Seizième, habitado pela elite parisiense. A convivência com o “mundo das pessoas respeitáveis” parece nunca ter agradado a Verger, que dizia ter preferido se divertir, na juventude, no bairro dos Antilhanos, pois lá havia “alegria e música”.

Aos 30 anos, Pierre Verger começa a tirar as primeiras fotografias. Troca dois equipamentos da família, um velho verascópio e um taxifoto, por uma Rolleiflex, que “também não estava na sua primeira juventude”, com dois pares de lentes de aproximação que, adaptadas às objetivas, permitem tirar fotografias de objetos colocados a 30 cm e 50 cm de distância – durante certo tempo, suas fotos são muito aproximadas, a ele interessava registrar diferentes texturas. Somente dois anos depois teria uma Rolleiflex moderna, com a qual se podiam tirar doze chapas dos rolos de filme, modelo 120.

A “primeira tentativa de ruptura com o passado decente-e-burguês” ocorre quando partiu para a Polinésia¹⁴, onde viveria por mais de um ano, atraído, segundo diz, para o “paraíso terrestre” que os cineastas Robert Flaherty e F. W. Murnau lhe haviam apresentado, respectivamente, nos filmes “Moana” e “Tabu”, considerados marcos do

então nascente gênero de documentário. Nos seus escritos e entrevistas, sempre comenta sobre livros que o levaram a conhecer lugares ou faz referência a filmes e pinturas.

comecei a viajar não tanto pelo desejo de fazer pesquisas etnográficas ou reportagens, mas por necessidade de distanciar-me, de libertar-me e escapar do meio em que tinha vivido até então, cujos preconceitos e regras de conduta não me tornavam feliz. Nele me haviam ensinado que havia duas categorias de pessoas. Aquelas cuja amizade era desejável cultivar, pois representavam um capital-relação e aquelas cujo convívio e ligações deviam ser desencorajados, devido ao pouco proveito moral ou material que delas se poderia esperar (Verger, 1982, p.13).

Na Polinésia, descobre a vegetação tropical, faz grandes passeios, conhece novos amigos, participa de festas ao ar livre. Algum tempo depois, é hora de seguir viagem de novo, e sobre a inquietação se recordaria mais tarde: "A sensação de que existia um vasto mundo não me saía da cabeça e o desejo de ir vê-lo e fotografá-lo me levava em direção a outros horizontes".

3.2 – A vocação etnográfica

Ao voltar da Polinésia para Paris, o fotógrafo-itinerante descobre nova vocação, depois de uma visita feita ao Museu de Etnografia do Trocadero. Quer fotografar objetos da Oceania para completar o álbum de fotos que planeja fazer. Por coincidência, Georges-Henri Rivière, vice-diretor, prepara uma exposição sobre civilizações do Pacífico e lhe propõe expor algumas das fotos. Ao mesmo tempo, ao procurar para escrever o texto do livro Marc Chardoune, autor de "Vasco", obra que o

havia também incentivado a conhecer as ilhas recém-visitadas, este teve a idéia de incluir o fotógrafo num giro pelo mundo para a revista ilustrada *Paris Soir*.

A viagem começa pelos Estados Unidos, em 1934, de onde se recordará mais tarde “as dimensões dos arranha-céus que me pareciam construídos em uma escala desumana e odores vagamente creosotados da coca-cola já triunfante”. No mesmo ano, chega ao Japão, que ainda havia guardado “um aspecto convencional”, porém “todo um código de sabedoria de vida com regras rígidas e inumeráveis”; e à China, onde encontra uma Pequim com “o charme¹⁵ das cidades um pouco ao abandono” e fotografa, “maravilhado”, o templo onde o “imperador fazia sacrifícios para garantir boas colheitas a seus súditos e a montanha onde se ia honrar Niang Niang, a velha dama que concedia fertilidade às mulheres estéreis”. Diz que ali teria permanecido mais tempo.

De volta a Paris, Verger é acolhido como colaborador do Museu Etnográfico do Trocadero, encarregado do laboratório fotográfico. Conhece, ali, o antropólogo Alfred Métraux (1902-1963), a quem considera “quase gêmeo”, por terem nascido ambos no mesmo dia e ano com poucas horas de diferença. A amizade se estende por três décadas – com constante troca de cartas, já publicadas¹⁶ (Le Bouler, org, 1996).

No convívio de Verger, há mais gente com vocação para a etnografia. Encontra ali os antigos membros das expedições Dakar-

¹⁵ O que chama atenção aqui é que Verger usa “charme” para uma cidade “ao abandono”; e maravilha-se com honrarias a “deuses”

¹⁶ Ressalte-se que, no acervo da Fundação Pierre Verger, até esta data, ainda há correspondência e outros escritos inéditos do fotógrafo.

Djibouti, de Marcel Griaule, e a da Groenlândia, de Paul-Émile Victor. Desse período, se recordará mais tarde:

foi a época em que se acotovelavam nos corredores (...) Andre Schaefer com uma partitura de Debussy debaixo do braço, Germaine Dieterlen transportando com êxtase um objeto dogon, Michel Leiris elaborando algum manifesto surrealista, Jacques Faublée que passava frequentemente suas noites em uma sala do Museu enrolado em um tapete berbere tomado emprestado de uma vitrina, Denise Paulme, Hélène Gordon que se tornou Lazareff em seguida, Gessain entre duas viagens à Groenlândia, Alfred Métraux na iminência de partir para Honolulu, Stresser-Péan que iria passar trinta e cinco anos a estudar a única dança dos voladores na região de Vera Cruz, no México” (Verger, 1982, p.45).

No intervalo de suas atividades no museu, Verger visita, de bicicleta, a Itália e a Espanha em 1935. Após a volta, é apresentado ao editor Paul Hartmann, que precisa de fotos da Andaluzia para completar álbum fotográfico. Hartmann se torna, a partir de então, responsável pela publicação de livros de fotografias de Verger¹⁷ no mercado europeu. No mesmo ano, o fotógrafo visita a África pela primeira vez, por meio de um acordo com a Compagnie Générale Transsaharienne e a Transatlantique, baseado na troca fotografias por transporte naval e terrestre. Conhece, na época, apenas o norte africano.

Ao retornar a Paris, Verger funda a Alliance Photo, com Pierre Boucher, René Zuber, Féher e Denise Bellon – mais tarde, Robert Capa se junta à agência. As viagens prosseguem. Paris será sempre pouso temporário. Em 1936, vai a Londres, onde recebe proposta de trabalho

permanente, mas se sente "infeliz por tornar a fotografia simples ganhapão", e às Antilhas, onde encontra, "feliz", "a vegetação dos trópicos e o doce falar crioulo". Entre 1937 e 1939, conhece México, China, Cuba, Filipinas, Indochina, Guatemala e Equador. Em 1940, passa seis meses em Dacar, mobilizado pelo exército francês durante a Guerra. É apresentado, ali, a Théodore Monod, do Instituto Francês da África Negra, o mesmo que, oito anos mais tarde, o ajudará a retornar àquele continente. De 1941 a 1942, vive na Argentina. Depois, até 1946, divide-se entre Bolívia e Peru, de onde sai para chegar ao Brasil.

3.3 – Bahia e África

O ano de 1946 marca o começo de uma nova fase, que se estende até 1996, ano de sua morte, período em que se dividirá entre a Bahia e a África, com visitas eventuais a Paris.

A primeira passagem de Pierre Verger pelo Brasil ocorre em 1944, no Rio de Janeiro. Sem conseguir visto para trabalhar, segue em poucos dias para a Argentina. Na segunda visita, em 1946, diz que tem "mais sorte". Desembarca de trem em São Paulo, vindo do Peru. Intermediado por amigos em comum, encontra-se com o francês Roger Bastide, na época professor de sociologia na Universidade de São Paulo (USP), que o acompanha pelas ruas da cidade enquanto o fotógrafo faz algumas imagens da cidade.

Ao saber do seu interesse etnográfico, Bastide o incentiva a visitar a Bahia e entrega-lhe cartas de recomendação. Verger conta que,

naquela época, já havia tido “notícias da Bahia” pela edição francesa do romance *Jubiabá*¹⁸ (1935), de Jorge Amado. O Rio de Janeiro é a próxima cidade a visitar e fotografar. Dali, segue para o Nordeste com contrato firmado com a revista *O Cruzeiro* (1928-1975), pertencente aos Diários Associados, de Assis Chateaubriand. Na época, principal revista ilustrada do país, destaca por realizar na imprensa brasileira uma série de inovações, como a introdução do fotojornalismo (Morais, 1994, Maklouf Carvalho, 2001).

Ao final do périplo nordestino, Verger faz com que fotografias de cultos afro-brasileiros na Bahia e em Pernambuco cheguem ao Instituto Francês da África Negra. Obtém, assim, de Monod a primeira bolsa para estudar a religião e cultura iorubá na África Ocidental. É nessa época que é iniciado ao culto aos orixás: aprende a adivinhação pelo Ifá e se torna “Fatumbi” (“renascido”). O financiamento se renova, as pesquisas são documentadas em negativos, até que, no começo dos anos 50, Monod exige que também escreva. “Não foi para transformar Verger em feiteiceiro que eu o trouxe para a África” (Nóbrega e Echeverria, 2004). Verger começa, assim, a publicar artigos e livros.

Na Bahia, Pierre Verger participa de período de grandes mudanças artísticas e intelectuais entre os anos 50 e 60 (Ludwig, 1987, Risério, 2002, Rubim, 2004). O ponto de encontro é o número 33 da rua Alagoinhas, no Rio Vermelho, casa de Jorge Amado e Zélia Gattai (Amado, 2001, Gattai, xxxx, Risério, 2002). Do grupo, fazem parte, além do escritor e sua mulher, artistas plásticos como Carybé e

¹⁸ Pelo menos outro fotógrafo francês que se mudou para o Brasil na mesma época, Marcel Gautherot (1910-1996), faz referência ao mesmo livro como responsável por despertar a sua curiosidade pela cidade.

Calasans Neto, intelectuais como Odorico Tavares, que seria parceiro de Verger nas reportagens para *O Cruzeiro*, entre outros. No Candomblé baiano, Verger encontra amores e amigos. Torna-se mensageiro entre seus adeptos nos dois lados do Atlântico. Seu contato com Bastide se mantém; viajam e escrevem artigos em conjunto (Lühning, org. 2002). Verger contribui na criação do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), do Museu Afro-brasileiro da Bahia e da Casa do Benin.

Em 1968, a abrangente pesquisa sobre as trocas culturais entre a Bahia de Todos os Santos e o Golfo do Benin leva Verger, então autodidata, a obter o título de doutor em Estudos Africanos (*3e cycle*) pela Sorbonne, Paris. Ao publicar a tese, a obra *Fluxo e refluxo* (1982), dedica-a ao historiador francês Fernand Braudel, que o havia incentivado a escrevê-la.

3. 4 – “Institucionalizar-se”

Em 1979, após temporada de três anos como professor da Universidade de Ifé, na Nigéria, Pierre Verger volta à Bahia. Até então, nenhum livro seu havia sido publicado ou traduzido no Brasil. A sua entrada no meio editorial brasileiro se dá com a criação da editora Corrupio, pela fotógrafa baiana Arlete Soares, que descobre sua tese em Paris enquanto realiza temporada de estudos.

O livro de estréia é “Retratos da Bahia”, que reúne as fotos feitas na Bahia entre o final da década de 40 e começo da década de 50, em sua maioria publicadas n`*O Cruzeiro*. No decorrer dos anos 80 e 90, mais uma dezena de livros de Verger são publicados pela Corrupio. Em

1988, decide criar a Fundação Pierre Verger, que funciona em sua própria casa e que ele explica como:

.conseqüência de dois de meus amores: o que sinto pela Bahia e aquele que tenho pela região da África situada no Golfo de Benin. Ela se propõe, através de seus objetivos e suas atividades, a realçar esta herança comum, oferecendo à Bahia o que ela conhece sobre o Benin e a Nigéria e informar esses países sobre suas influências culturais na Bahia”¹⁹.

Após a morte do seu mantenedor, com ajuda da iniciativa privada, a Fundação Pierre Verger passa a contar com uma estrutura administrativa maior e mais organizada – antes, era praticamente o fotógrafo quem cuidava do seu acervo, guardado em caixas de madeira com lâmpadas acesas no interior para evitar o mofo. A sede da fundação ainda é a casa que pertenceu a Verger, no entanto a equipe cresceu e houve ampliação significativa de suas atividades.

O acervo foi digitalizado e se encontra em uma sala climatizada. Diversas exposições têm sido realizadas no Brasil e no exterior – França, Alemanha, Espanha e Argentina, para citar alguns países. Grande parte dos recursos que possibilitaram o crescimento da fundação obteve-se por ocasião do centenário de nascimento de Verger, em 2002, para patrocinar a mostra “O olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger”, que, após ser exibida em diversas cidades do país, foi apresentada no exterior.

¹⁹ O texto de Verger encontra-se no site da Fundação Pierre Verger, www.pierreverger.org, última consulta em junho de 2008

3.5 - Amado, Freyre e Verger

Ao aproximar as lentes para o que diziam da Bahia Jorge Amado, Gilberto Freyre e Pierre Verger, é possível verificar nuances no seu pensamento. Amado, apontado como principal intérprete da Bahia no século XX, afina-se com Freyre, particularmente no que se refere ao elogio da mestiçagem. Verger, cuja imagem é atrelada à de Amado, em diversas oportunidades citava Freyre, com quem dividiu série de reportagens sobre os brasileiros na África para *O Cruzeiro*.

Em "Bahia de Todos os Santos – guia de ruas e mistérios" [1944] (1991), livro feito para descrever a própria Bahia, escreve Amado:

baiano quer dizer quem nasce na Bahia, quem teve este alto privilégio, mas significa também um estado de espírito, certa concepção de vida, quase uma filosofia, determinada forma de humanismo. (...) E como baianos são reconhecidos, pois de logo se pode distinguir o verdadeiro do falso. Aqui entre nós: tem gente que há vinte anos tenta obter seu passaporte de baiano e jamais consegue pois não é fácil preencher as condições e como diz o moço Caymmi, nosso poeta, "quem não tem balangandãs não vai ao Bonfim (Amado, Jorge. "Bahia de todos os santos – guia de ruas e mistérios" [1944], 1991, p. 26).

Ou seja, tratando de "baianidade", mas sem assim denominá-la, Amado a concebe como "estado de espírito", "concepção de vida", algo de que se deve orgulhar, pois, afinal, trata-se de "alto privilégio". No parágrafo seguinte, para justificar por que "ser baiano" não implica

necessariamente nascer na Bahia, ele cita Pierre Verger, objeto deste estudo:

Pierre Verger, mestre francês de artes e de ciências, andou meio mundo, cruzou caminhos do Oriente e do Ocidente, mares e desertos, montanhas e arranha-céus; era um ser errante, um inquieto. Já duvidava da alegria quando de súbito a encontrou ao chegar às ladeiras da cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos. Viu realizado seu sonho antigo na civilização mestiça que aqui plantamos e construímos com a nossa democracia racial. Chegara à pátria de seu coração (*idem, ibidem*, p. 26).

No trecho acima, como se nota, Amado introduz dois “valores” associados, segundo ele, à Bahia e a “ser baiano”: alegria e democracia racial. Existem, ainda, outros elementos em sua concepção de Bahia. Um deles é o “mistério”, associado à religiosidade, católica e afro-brasileira:

escorre o mistério sobre a cidade como um óleo. Pegajoso, todos o sentem. De onde ele vem? Ninguém o pode localizar perfeitamente. Virá do baticum dos candomblés nas noites de macumba? Dos feitiços pelas ruas nas manhãs de leiteiros e padeiros? Das velas dos saveiros no cais do Mercado? Dos Capitães da Areia, aventureiros de onze anos de idade? Das inúmeras igrejas? Dos azulejos, dos sobradões, dos negros risonhos, da gente pobre vestida de cores variadas? De onde vem esse mistério que cerca e sombreia a cidade da Bahia? (*idem, ibidem*, p. 22).

Para Amado, a Bahia é, portanto, referência de religiosidade não somente para o Brasil, como para todo o mundo. No decorrer de sua

descrição, o romancista menciona ainda dois outros valores: “ternura” e “sensualidade”. Para completar o conjunto de atributos relacionados a tal terra, tem-se “beleza”, num trecho no qual Amado reitera “mistério”, “sensualidade” e o sentimento que a terra desperta:

essa é a minha cidade e em todas as muitas que andei, eu a revi num detalhe de beleza. Nenhuma assim, tão densa e oleosa. Nenhuma assim, para viver. Nela quero morrer, quando chegar o dia. Para sentir a brisa que vem do mar, ouvir à noite os atabaques e as canções dos marinheiros. A Cidade da Bahia, plantada sobre a montanha, penetrada de mar (*idem, ibidem*, p. 65)

Gilberto Freyre escreve sobre a Bahia e os baianos em jornais, revistas, obras coletivas e livros prefaciados por ele a partir de 1926. Na antologia desses textos, “Bahia e baianos” (1990), este trecho sintetiza as idéias recorrentes sobre a Bahia:

triste do brasileiro que não tenha dentro de si algumas coisas de baiano. E não só de urbanidade baiana; não só de polidez baiana; não só de gentileza baiana; não só de civilidade baiana; não só do bom gosto baiano; não só de religiosidade baiana; não só de ternura baiana; não só de civismo baiano; não só de inteligência; mas também alguma coisa de malícia, de “humor”, de gaiatice compensadora dos excessos de dignidade, de solenidade e da própria elegância (Freyre, 1990, págs. 10-11).

Em sua obra escrita ou em entrevistas, Pierre Verger não chega a definir, como Amado ou Freyre, o que entendia por “ser baiano”. No entanto, vasculhando um pouco, é possível encontrar comentários

breves em diversas passagens. Numa obra sobre a Bahia do século XIX, Verger diz:

os africanos importados para Bahia provêm, a partir da segunda metade do século XVIII, em maioria, do Golfo do Benin, e nas outras partes do Brasil eles provinham sobretudo do Congo e Angola. As influências africanas exercidas na Bahia são, pois, diferentes daquelas ocorridas em outras regiões do Brasil. Este detalhe tem sua importância, pois ele contribuiu para a originalidade do caráter da vida na Bahia no século XIX. Ele explica porque a vida tem ali uma qualidade diferente e um charme particular que todos os visitantes lhe reconhecem (Verger, Notícias da Bahia-1850 [1981] (1999), p. 214).

Para Verger, portanto, a Bahia tem “qualidade diferente”, “charme particular”, porque suas influências africanas eram diferenciadas. Em diversas oportunidades, comenta que a Bahia o faz reviver algo que encontrara quando do seu primeiro contato com o mundo africano, como relata no seguinte trecho:

foi em Paris, na década de 30. Comecei a freqüentar um lugar chamado Bal Nègre, uma espécie de bar onde se reuniam negros da África e das Antilhas, gente pobre, trabalhadores imigrados que deviam enfrentar no dia-a-dia o histórico preconceito europeu contra as pessoas de cor. Eles, no entanto, dançavam e cantavam a noite toda, ao som do maior batuque. A atmosfera de alegria e descontração era total, completamente diversa do mundo infestado de formalidades inúteis onde eu nascera e vivera até então. Quando 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, 2002, p. 24).

O que caracteriza os baianos, para Verger, é a sua postura diferenciada, dada a sua identificação com os “deuses”:

aquela mesma baiana, igual a tantas outras, vestida de baiana e coberta de balangandãs, que passa o dia fritando acarajé para ganhar a vida, você sabe o que acontece à noite, quando ela vai para o seu terreiro, quando ela dança e entra em transe ao som dos atabaques e incorpora a Oxum que ela carrega: Preste atenção: ela deixa de ser uma simples baiana, igual a milhares de outras, para se transformar naquilo que ela realmente é – uma rainha. Uma rainha, sim, na profundidade do seu ser. Respeitada, tida e havida como tal por toda a comunidade do seu terreiro. E aquele estivador que passa o dia carregando sacos no cais do porto, sabe o que acontece quando ele incorpora no terreiro o Xangô que ele carrega? Acontece o mesmo: ele se transforma num rei, porque a sua verdadeira natureza é a de um rei” (*idem*, 26-27).

Se Amado, Freyre e Verger concordavam em muito a respeito do que consiste a “singularidade” baiana, divergiam, porém, a respeito da “mistura”. Verger sustentava que os iorubás, ou nagôs, como ele particularizava, haviam se mantido “fiéis” aos ritos africanos. Nos anos 80, quando Verger levou um pai-de-santo baiano²⁰ para iniciar-se na África, foi criticado por Amado:

não sei que espécie de babaquice atacou Verger, padre François [Le Espinay, católico] e os demais velinhos filhos-de-santo, ogãs, babalaôs, sábios titulares do candomblé baiano, mestres de tudo quanto se refere às seitas afro-brasileiras, ao sincretismo religioso e cultural, estudiosos das relações África x Brasil, conhecedores das similitudes e diferenças, sabendo que elas existem e porque existem, de repente, sem prévio aviso, se fazem puristas africanos, negros imaculados. Pretendem que cerimônias, rituais, designações, a língua iorubá, o culto nagô, o candomblé enfim se processe na Bahia igualzinho ao da África, sem tirar nem pôr: muito se tirou, muito se opôs. Estabeleceram para tanto um projeto e o levaram a cabo. Tempo perdido, resultado nulo, mais poderosa que qualquer ideologia, mesmo baiana, é a realidade que determina e impõe régua e compasso” (Amado, 2000,p.404).

Capítulo 4

A cidade como corpo: o álbum fotográfico

“Retratos da Bahia”

Feito para representar o “grande amor” de Pierre Verger pela terra onde escolheu morar, entre todas do mundo que visitou, “Retratos da Bahia” é seu livro de estréia no mercado editorial brasileiro, em 1980. No título escolhido tem-se o prenúncio do seu conteúdo: “retrato”, palavra usada para referir-se à reprodução da imagem de alguém -- em particular captando-lhe a essência, a personalidade escondida, o sentido íntimo --, associa-se, aqui, a um lugar. O título sugere, assim, tanto a exibição de retratos de seus habitantes quanto o retrato da própria cidade, vista como indivíduo personalizado.

O acervo de Pierre Verger correspondente à Bahia possui aproximadamente 2.000 negativos, sendo metade referente a Salvador. A classificação utilizada, criada pelo próprio fotógrafo, é a mesma para todas as localidades visitadas por ele, na seguinte ordem: continente-país-estado-cidade. Em cada cidade, incluem-se categorias e subcategorias, sendo que algumas delas se repetem, como “arquitetura”,

“ruas”, “vistas”, “tipos”, “festas” e “mercados”. As imagens de Salvador datam em sua maioria das décadas de 40 a 60 do século XX. Uma parcela menor foi realizada na de 70. No álbum fotográfico ora estudado, justifica-se que se trata de fotografias tiradas entre os anos de 1946 a 1952, pois são as primeiras do francês na cidade. Grande parte das imagens já havia sido publicada nas revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra* ou exibida em exposições no país e no mundo e assumiram, por assim dizer, um valor icônico da Bahia.

A escolha dos 251 negativos, todos em preto e branco, bem como cortes, enquadramentos e seqüenciamento na obra e a redação das legendas, ocorreu durante encontros entre Verger e seus editores. A quase totalidade dos fotografados é negra e mestiça, o que, segundo a editora (Soares, 2005), quase inviabilizou o projeto na época do seu lançamento, por falta de patrocínio: as recusas de apoio financeiro vinham acompanhadas dessa justificativa e do conselho para que não se perdesse dinheiro com tal empreitada.

Na ordem escolhida por Verger, a primeira série -- iniciada por uma vista da cidade baixa com o telhado da Igreja da Conceição da Praia em primeiro plano (fig.1) -- traz a cidade, por assim dizer arquitetônica e amplas porções de seus atributos urbanos. Pouco a pouco vão-se introduzindo atividades praticadas nesses espaços e seus praticantes. Há contrapontos intimistas, como o claustro do Convento de São Francisco e detalhes da ornamentação barroca desse templo e da Catedral Basílica.

A seguir, já se começa a sair dessa cidade de matriz européia e se encontra a matriz baiana. O cenário passa, então, a fundir-se com o habitante. Simbiose que não anula as diferenças mas, desse todo, faz um corpo só. Nesse andamento, as imagens de pessoas e coisas são

enraizadas naqueles lugares já considerados -- pela gente que os pratica -- como marcadores do espaço urbano, e que, mais tarde, apropriados por artistas e intelectuais, pela política, pelo mercado, pela mídia e pelos visitantes, serão os espaços metonímicos de Salvador: o Pelourinho, a Praça Castro Alves, a Baixa dos Sapateiros etc.

Nessa territorialização do habitante e suas atividades, têm relevo as festas, sobretudo as religiosas, mas também laicas, e mesmo, isolados, ingredientes seus (procissão de Nossa Senhora da Conceição da Praia, do Senhor dos Navegantes, Presente a Iemanjá, o Carnaval, a capoeira, a lavagem da escadaria do Bonfim, o samba de roda). Na seqüência, o candomblé. É significativo que este segmento seja o menos territorializado de todos, quer no cenário fechado, quer nos espaços abertos; algumas indicações dadas pelas legendas são do Axé Opô Afonjá (p.137) e do presente nas águas da Lagoa do Abaeté (p.146), como a indicar que, embora o candomblé tenha uma ancoragem substancial num espaço de terra ("terreiro"), sua presença se estende pela cidade toda.

A continuação introduz outro tema de particular afeição do fotógrafo: o trabalho, seus produtos, seus agentes -- e seus espaços. Também significativo é que, neste segmento, Verger tenha introduzido uma seqüência notável de retratos propriamente ditos (somente rostos), como se nesse trabalhador negro é que o fotógrafo concentrasse a essência da Bahia "retratada". Nova seqüência traz de volta a rua, com o desfile do dia 2 de Julho, os torcedores no futebol no Campo da Graça e o que as legendas categorizam como "cenas de rua". Curiosamente, há uma inserção de fotos de personalidades expressivas da "baianidade", nacionalmente conhecidas, como Carybé ou Dorival Caymmi, ou então de alcance local. As cenas de rua -- como se a maioria das imagens do

álbum não fosse de cenas de rua...-- se caracterizam pelo insólito quase surrealista trazido pelas ações e situações de seus habitantes. Nestas se incluem as cenas de repouso em plena rua. A seleção dos "Retratos da Bahia" se encerra como uma imagem-síntese, um conjunto de corpos negros, mestiços e brancos (ou, pelo menos, uma figura, de costas nuas), vistos do alto, apenas ombros e cabeças de cabelos negros ou chapéus e fitas brancas ou xadrez, amalgamados num só corpo. A legenda diz: "Bahia de todas as cores".

A Bahia retratada tem um perímetro delimitado: na parte alta, corresponde às cercanias do Terreiro de Jesus, Pelourinho, Carmo, Baixa dos Sapateiros e Barroquinha; na parte baixa, ao entorno da Conceição da Praia, Comércio, Bonfim e Ribeira. Há ainda fotografias que alcançam as praias do Rio Vermelho e Itapuã, pontos mais distantes na parte alta da cidade. A cidade excluída é justamente aquela que, já nas primeiras décadas do século XX, torna-se moradia da elite baiana, ou seja, os bairros do Campo Grande, Vitória, Graça e Barra.

O relato de Verger no texto que acompanha o álbum é atravessado por certo tom nostálgico, presente de modo ainda mais acentuado no texto de apresentação de Jorge Amado. Assina também breve perfil do fotógrafo o artista plástico Carybé. A partir da terceira edição, de 2002, dois outros textos foram incluídos, de Arlete Soares, proprietária da Corrupio, e de Gilberto Sá, presidente da Fundação Pierre Verger. Tal reedição foi preparada por ocasião das comemorações do centenário de nascimento do francês. Adquiriu formato maior e mais luxuoso, e teve patrocínio público e privado. Esta dissertação utiliza a quarta edição, de 2005, semelhante à terceira.

Nosso exame das imagens leva em conta a seqüência estabelecida por seu autor, mas sem segui-las rigorosamente e, sim, adaptando-a aos interesses de nossa problemática.

4.1- Panorama urbano

A parte inicial do álbum fotográfico é ocupada por uma série de imagens de grande extensão, em que se apresentam ruas, praças, prédios e igrejas sem que seus moradores sobressaiam, quando aparecem. A visão panorâmica se revelará o interesse de Pierre Verger, que, a fim de contemplar a cidade de modo amplo, terá de subir nas construções mais elevadas para mirar a cidade de lá. Escolhe, assim, um ponto de vista que não será o seu preferido, ou seja, faz fotografias a certa distância do que é observado e o vê de cima para baixo.



fig. 1

A primeira visão que se tem (fig.1, p. 45) é a de uma cidade construída à beira-mar, em dois níveis: o fotógrafo está na parte superior, perto da torre de uma igreja e de telhados. Dali vê o porto e o mar tranqüilo, onde há um forte em formato circular. Desta maneira, Verger "atualiza", a partir de outro ângulo, as panorâmicas feitas em larga escala na virada do século XIX para o XX por fotógrafos que - como vimos no capítulo 2 -, posicionados do mar, fixaram a "Salvador de dois andares", à semelhança de Lisboa.

Avistam-se, ao fundo, a linha do horizonte, embarcações de pequeno porte, palmeiras, o guindaste do porto; no primeiro plano, o casario. Na comparação com fotografias que mostram a Bahia de avenidas que se alargam e de novos prédios²¹, feitas na mesma época, estas de Pierre Verger mostram uma cidade de feição bem mais antiga.



fig.2

²¹ A comparação, aqui, é feita com fotografias reunidas na obra "O centro da cidade do Salvador", de Milton Santos (Progresso, 1959). Não é indicado o nome dos fotógrafos.

Apresenta-se, então, um conjunto arquitetônico de linhas sobrepostas, de matriz européia, mantido em sua integridade apesar de visíveis marcas de desgaste, que remonta principalmente aos séculos XVIII e XIX. Estado, igreja e comércio se fazem representar no espaço urbano: numa das imagens, vê-se o monumento aos Voluntários da Pátria, a igreja no ponto mais alto e a associação comercial (fig.2, p.54).

Cada vez mais o observador adentrará a cidade, vendo-a do alto, ou às vezes na mesma altura das ruas, de modo a ressaltar ladeiras e curvas que resultam dos altos e baixos da topografia. Ora a cidade parece caminhar morro acima (fig.2), ora parece deslizar morro abaixo (p.194).

Nos caminhos estreitos (p. 68 e p.69), sinuosos, de calçamento de pedra, andam pessoas, raros cavalos que puxam carroças, um ou outro automóvel e o bonde elétrico. Num ângulo que aprofunda a visão, a cidade se abre a quem a quer percorrer. Acolhe, com sombras, o habitante, dando-lhe toda a rua, e não apenas as calçadas. Os moradores nem sempre caminham; parados, observam-se uns aos outros ou conversam. As igrejas serão elementos recorrentes - e quase sempre a cruz se fixará como o ponto mais elevado, encontrando céu claro, sol freqüente.



fig. 3

Nesse conjunto de imagens em que o fotógrafo privilegia o espaço urbano, a pouca presença, e às vezes ausência, de pessoas nas ruas pode fazer pensar que se trata de uma cidade vazia (fig.3, p.69). Porém, há elementos nas imagens que nos permitem verificar que tais casas são habitadas - nas janelas, seus ocupantes penduram roupas para secar. Não se trata, porém, apenas de cidade-dormitório. A existência de letreiros nas fachadas, recorrente nas fotografias, evidencia que há comércio ou serviço. A composição constituída pelo emaranhado de casas apinhadas (fig.3) faz lembrar uma multidão (ver fig.6).



fig.4

O fluxo da cidade dá-se em múltiplas direções (fig.4, p.65). No chão compartilhado pelos transeuntes, é possível desenhar livremente as linhas, que se cruzam, sem colisão, e não há postura canônica para caminhá-las. Anda-se sozinho, junto, de mãos cruzadas ou braços dados. A rua não se constitui, portanto, apenas como lugar de passagem. Oferece seu vagar a quem desejar sua fruição. Trata-se de uma cidade onde se pode praticar o espaço.



fig.5

O corpo do transeunte se adapta ao corpo da cidade (fig.5, p.66). No alicive, prédios e habitantes mantêm-se eretos, em ativo desequilíbrio. No Pelourinho, que se consagrará mais tarde como uma das imagens-ícone da cidade, a topografia não é obstáculo: o corpo e o movimento corporal encontram a flexibilidade exigida para servir-lhe de contrapeso.



fig.6

Na congregação de corpos articulados, a gestualidade é comum (fig. 6, p.76). Na procissão de Nossa Senhora da Conceição da Praia, vista da ladeira Mauá, uma das que unem a parte alta e a baixa, o mesmo tipo de olhar, sensibilizado, mobiliza a homogeneização na diversidade. Marca-se, assim, a vinculação da alma da rua ao seu corpo. Na dimensão laica, registra-se (p. 207) a mesma comoção com a cidade. Nas cenas de multidão, observa-se que, mesmo com a compactação, não parece existir conflito entre os corpos. Note-se que os grandes ajuntamentos não ocorrem apenas em dias de festa ou grandes eventos, mas também no dia-a-dia da feira (p.150)

4. 4 – O habitante

Após a seqüência de vistas urbanas, a cidade se apresenta por meio de seus habitantes: como são e como se comportam no espaço público. O primeiro traço a ressaltar é que, dada a aparência homogênea dos observados, a interação entre si e com a própria cidade, todos parecem de fato habitá-la. Não se pode afirmar que existam forasteiros, talvez apenas visitantes do seu próprio entorno, nos portos e mercados, mas tão parecidos com eles que podem ser confundidos.

Se, ao ocupar-se com as grandes vistas, Pierre Verger opta por uma linguagem fotográfica consagrada, ao concentrar-se nos habitantes seu olhar passa a ter outro andamento, a visão se torna mais exuberante. Rostos e corpos se multiplicam à frente do francês, que os captura principalmente naquela que se confirma como sua principal marca técnico-formal: com a Rolleiflex posicionada acima do estômago, a visão se dá de baixo para cima, às vezes levemente inclinada para frente, no chamado *contre-plongé*, e é enquadrada em planos médios, às vezes em closes, que contemplam, além da face, pescoço e ombros do observado.

Não somente a expressão do rosto parece interessar ao retratista, e sim esta somada à atitude do corpo, que se apresenta sempre com altivez: cabeça e ombros sempre elevados. Capturar olhares, de alegria, confiança, sedução ou simples curiosidade, é prática freqüente do fotógrafo, e seu observado demonstra agir naturalmente, mesmo quando posa.



fig.7

Os homens (fig.4 e fig.6 já evidenciam isso) se vestem com terno de linho branco, ou calça e camisa, e chapéu, quando bem-compostos; apenas de calça, às vezes rasgada (fig.7,p.7), ao trabalhar na rua ou no porto; ou apenas de calção em certas atividades. Estão descalços em determinadas situações de trabalho ou descanso. As mulheres (fig.7) apresentam-se com vestido ou conjunto de saia e blusa, muitos estampados, cujo estado de conservação varia conforme a ocasião, se de festa ou de trabalho.



fig.8

Quando caminham, às vezes apóiam-se com os braços na cintura umas das outras (fig.8, p.91). Têm cabelos puxados para trás, presos e muitas vezes envoltos em um torso. Nunca aparecem descobertas, afora o rosto, pescoço e braços. Pelos graus diferenciados de exposição de partes nuas do corpo, nota-se, portanto, que esta varia conforme o sexo e a atividade. Verifica-se, porém, certa homogeneidade nos modos de vestir, o que indica pouca, se alguma, diferença de status social.

Esses habitantes que capturam o olhar de Verger comportam-se com bastante desenvoltura em sua relação com as ruas ou com os demais. Os braços, como já se observou, ficam soltos ou cruzados para trás; às vezes fazem circunvoluções, quando o transeunte se protege do sol (fig.7). Parados, ambos os sexos repousam a mão na cintura, deslocada às vezes para o lado (fig.7). Olham-se, conversam, tocam-se (fig.8). O gestual é reproduzido por habitantes de diversos matizes de cor: os corpos reproduzem a mesma coreografia.



fig. 9

O habitante se entrelaça às estruturas urbanas, os gestos não são circunscritos ao volume do indivíduo. Nota-se que não há economia do corpo. Mesmo as crianças já se movimentam e se apropriam do espaço à semelhança dos adultos.

4. 3- As atividades

Predominam, em todo o conjunto do álbum fotográfico, imagens de corpos em ação. É o contrário do corpo estático, em riste. Aqui, concentraremos a apresentação dessas múltiplas atividades realizadas.

Sempre à vontade, sem sinais visíveis de desconforto, o que se pode depreender da expressão e gestual, os habitantes realizam as mais diversas atividades, construindo singular coreografia: carregam,

cozinham, comem, conversam, passeiam, tocam, lavam, namoram, dançam, compram, vendem, pescam.



fig.10

Os corpos capturados pelo olhar de Verger mostram-se capazes das mais variadas proezas físicas. Carregam coisas na cabeça enquanto seguem, ladeira acima e abaixo. Equilibram uma variedade surpreendente de volumes: jarros de flores, cestas imensas, pilhas de caixas, móveis e caixões de defunto. Sobretudo se equilibram a si mesmos de ponta a cabeça ou na ponta de um mastro de saveiro (fig.10). Essa coleção de imagens de corpos vigorosos, em constante atividade, produz uma atmosfera de inequívoca vitalidade. Os corpos parecem sempre testar os limites de criatividade, flexibilidade e resistência.



fig. 11

O corpo na (da) cidade não se escraviza ao tempo e à pressa. Flagrados à luz do dia, entregues ao sono, em plena rua, esses corpos também se desmobilizam em arranjos muito particulares (fig.11, p.240) – e, frise-se, mais uma vez sem que qualquer outro transeunte pareça estranhar a cena. Não por indiferença, pois não se ignoram uns aos outros. Antes, demonstram aceitar-se. Na cidade que o acolhe, o habitante é capaz de dormir com os pés para cima - inclusive no repouso, está sempre em movimento.



fig.12

Verger mostra-se interessado não somente no tipo de atividade desempenhada, mas em como age o corpo que a executa: não são poucos os casos em que se posiciona muito próximo ao chão (p. 138) para se aproximar do observado e registrar a particularidade de seu movimento. A anatomia acaba às vezes por constituir-se, ela mesma, no motivo central da imagem. Coreografia e solidariedade dos corpos sobressaem (fig.12 e fig.13)



fig.13

Nas cenas do insólito (fig. 14, ou seja, aquilo que não é comum, os moradores não reagem como se estivesse diante do estranho. Estão todos em casa.

Fig.14





fig.15

O corpo impõe-se mesmo quando integralmente coberto e estático: ocupando o centro da imagem, vista de baixo para cima, num ambiente natural rústico, entroniza-se Mãe Senhora (fig. 15), mãe-de-santo do Ilê Axé Opô Afonjá, a quem Verger dedica o álbum fotográfico. As vestes suntuosas fazem com que o corpo ocupe espaço maior que seu volume e que, pelas dobras das saias, pudesse até se estenderia mais além, ainda. O rosto sereno mas altivo, um tanto inclinado e mirando diretamente o fotógrafo completa, não uma pose, mas uma maneira de ser do corpo de quem tem dignidade e autoridade -- dignidade e autoridade reconhecidas.

Para melhor entender essa dimensão corporal da dignidade e autoridade do corpo, conviria lembrar -- apesar de ser longa a citação -- as considerações de Ulpiano T. Bezerra de Meneses (2007) ao propor o registro como patrimônio cultural do Brasil do Tambor de Crioula do Maranhão, manifestação de origem africana de grande alcance social:

Júlia Kristeva e A.Greimas propõem alargar a noção mesma de linguagem, não mais como comunicação, mas como produção (pondo-se à visão funcional das línguas como simples instrumentos para a transmissão das informações). Aplicada ao estudo dos gestos, a distinção conduz à conclusão de que toda gestualidade é uma prática. Na práxis gestual, diz Greimas, o homem é o agente do enunciado, já na gestualidade comunicativa, o homem é o sujeito da enunciação. Dito com componentes de nosso caso, o Tambor de Crioula é uma práxis gestual, em que seus participantes, na sua própria corporalidade, são o enunciado que circula. É nessa corporalidade que se produz alegria, prazer (...), fruição, eventualmente transe, solidariedade, identidade, auto-estima, resistência cultural, transcendência etc. Quando, porém, o ritual se transforma em espetáculo, introduz-se a gestualidade comunicativa, em que o corpo não mais coincide com o enunciado, mas é apenas vetor de informação, limita-se a ser o sujeito do ato de enunciar (Meneses, 2007).

Como a fotografia expressa com sensibilidade, o corpo de Mãe Senhora não é apenas um veículo de comunicação: encarna a própria comunicação que se queira fazer.



fig.16

O mesmo Parecer permite apreender-se o sentido territorial do corpo na dança de candomblé, fotografada na imagem da p.141 (fig.16) e que mantém com o Tambor de Crioula vínculos de ancestralidade africana:

a circularidade da dança e o giro sem fim em torno de si mesmo e em círculo, trazem à lembrança uma observação aguda da famosa antropóloga Margareth Mead, na comparação que ela fez, numa conferência (em Congresso da American Association for the Advancement of Science, Philadelphia, 1976) comparando as danças nas sociedades simples com o balé clássico. Neste, dizia ela, o corpo é negado, a gravidade é ignorada e se procura construir um espaço novo, imaterial, liberto de amarras. Entretanto, nas sociedades simples, é o contrário que ocorre, isto é, insiste-se pela reiteração de gestos num espaço circunscrito, na materialização reforçada do corpo que se apropria de um território, espaço já dado com todas as suas contingências, sim, mas ventre fecundo da vida. Poderíamos completar

dizendo que as danças comunais são, assim, de certa maneira, danças territoriais. Marcam um sentimento de posse do espaço em que se vive (idem, ibidem).

4.4 – A especificidade africana

Ao examinar o álbum fotográfico, observou-se que Pierre Verger inicia por mostrar uma Bahia monumental, porém pouco a pouco esta se desfaz, para africanizar-se. Seria iorubanizar-se?

Indo das grandes vistas até chegar aos corpos em ação na cidade, o fotógrafo francês apresenta uma identidade baiana ancorada no território. Os espaços que captura com a Rolleiflex e as formas de sociabilidade que neles se desenvolvem foram inventados pela prática do habitante, quer dizer, pelo corpo do habitante. A identidade não está, portanto, fluida, está enraizada num *lugar*. A cidade, também se comporta quase sempre, nas imagens, como se fosse um corpo. Se baiano, para Jorge Amado, seria um “estado de espírito”, para Pierre Verger, ou, ainda, para suas lentes, baiano seria um “estado de matéria”, que induziria a um modo de ser corporal num espaço singular.

Tendo em vista o olhar do fotógrafo e aquilo que é observado, pode-se definir a Bahia de Pierre Verger como um organismo corporal vivo - afinal, vive-se a cidade, e não “na” cidade: tudo se dá nas ruas. E principalmente a cidade “se vive” – espaço e homem integram-se. O curioso é notar que tal simbiose já fazia parte do imaginário dos viajantes estrangeiros que passaram por Salvador no século XIX:

na fantasia desses estrangeiros, o povo e a cidade são mesclados formando um todo indivisível. Nos tempos atuais, muitos dos próprios baianos parecem ter sido persuadidos da idéia de que haveria um ciclo contínuo a fundir a curvatura de seus corpos à sinuosidade das ruas e becos da Bahia” (Santana Pinho, 2004, p.215).

Poderíamos apontar pré-condições para que o olhar de Verger pudesse ter produzido os retratos da Bahia que ele nos ofereceu também a partir da interação de três olhares: o etnográfico, o francês e o baiano. Para entender o olhar etnográfico de Pierre Verger, recorreremos, aqui, a Jérôme Souty, que investigou a sua contribuição para as Ciências Sociais. Souty nota que a atuação de Verger como fotógrafo se fundamentava em “reportar o outro”, o que o torna etnógrafo mesmo quando fotografa para jornais e revistas. Ao escrever sobre as fotografias da Bahia ora analisadas, ele afirma que em Verger “não existe uma representação da distância do outro. Ao contrário, há uma tentativa de aproximação, de torná-lo mais próximo” (Souty 2007, p. 20).

O olhar francês e seu oposto baiano podem ser compreendidos, aqui, a partir de reflexões feitas por Stéphane Rémy Malysse, também antropólogo francês, que visitou Salvador meio século depois de Verger. Malysse , comparando o que viram ambos nas ruas da Bahia, constata uma “liberdade de olhar e ser olhado” que não existe, por exemplo, em Paris, onde há “uma rígida civilidade corporal e um forte apagamento do corpo nas interações sociais” (Malysse, 2007, p.47).

[em Salvador] o olhar sobre o outro não está tão controlado pelas boas maneiras como acontece na França. (...) Temos aqui resumida toda a grande arte da exposição ao outro para cada um de nós: assumir o fato

de que somos visíveis e voyeurs, observáveis sem dúvida, mas também observadores, porque sabemos que somos vistos" (*ibidem*, p. 334-335).

O olhar baiano é, portanto, aquele que vê e se deixa ver, por estar nas ruas. O olhar francês é aquele que, vindo de outra experiência de cidade, capta o que é singular naquela que a visita. Por isso, talvez Verger tenha de fato revelado a Bahia aos baianos, como dizia Jorge Amado. É claro que se deve lembrar, também, que Verger teve papel ante uma tradição baiana de representações visuais nas quais a cidade é traduzida sem sua população negra. O quadro começa a ser modificado precisamente com a geração de artistas e intelectuais à qual pertenceu Verger na Bahia. Nos jornais baianos da época, as festas populares não apareciam; eram, aliás, condenados por escrito os "excessos" da população que cantava e dançava ao redor das barracas. A parte religiosa merecia registro, mas dentro da igreja. Os candomblés eram ainda mais recusados pela imprensa.

Quando, em 1980, editou-se "Retratos da Bahia", com fotos realizadas por Verger três décadas antes, Salvador passava por um processo que autores descrevem como de "reafricanização" (Risério, 1980), construído em grande parte pelo movimento negro, e principalmente pelos blocos afro. A corporalidade negra torna-se um dos componentes ressaltados na nova identidade que se configura, a da "nova cultura negra baiana":

a saudação linguagem corporal é um campo em que a negritude pode ser francamente exibida ou até encenada, através da criação de numerosas novas formas de em público e através da criação do andar (gingando uma ou outra parte do corpo, para fazer o que se chama 'balanço' na Bahia") e da dança" (Sansone, 2007, p.118).

Nosso exame das imagens confirma essa perspectiva, mas foi além, desvelando outros aspectos da corporalidade negra. Nem sempre, porém, essa corporalidade integrou com dignidade as construções imaginárias da identidade baiana. Muitas vezes descambou para o clichê. A maioria dos cartões postais de Salvador, como lembra Santana Pinho (2004, p.214), exhibe “corpos negros jogando capoeira, sambando ou cozinhando acarajés, sem mencionar aqueles que fecham o foco exclusivamente sobre os traseiros de mulheres negras e mestiças em biquínis minúsculos”. Seria, assim, nota Sansone (2007), o fenômeno de “mercantilização” do negro.

Já o olhar diferenciado de Pierre Verger na Bahia evidencia-se, tanto para Souty (2007) quanto para Malysse (2000), quando se comparam suas fotografias com as de outro autor, também francês, como ele, Marcel Gautherot (1910-1996), que esteve na Bahia no mesmo período para o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Souty (2007) nota que, ao fotografar os mesmos motivos de Verger, Gautherot mantém, porém, “a distância do outro”. Malysse (2000) define o olhar de Gautherot como a de um “arquiteto”. Compara-o, neste caso, ao próprio Verger “urbano”, quando realiza as imagens analisadas no primeiro tópico – reunidas, mais tarde, no álbum fotográfico “Centro Histórico de Salvador” (1988).

Pierre Verger atribuía a escolhas inconscientes o instante de apertar o disparador da Rolleiflex, problemática que tem sido já discutida (Malysse, 2000, Rolim, 2002). Por certo, há nessa frase algo de uma *boutade*, já que seu olho formado por longo tempo de muita experiência não precisava aguardar um juízo formalmente racional antes

de o dedo disparar a câmera diante daquilo que representava seu entendimento do mundo -- no caso, a Bahia. Além disso, ao observar conjuntos de fotografias da Bahia que descartou, compreende-se como, na hora de selecioná-las para publicação, pôde ter controle preciso sobre o modo como preferia representar a cidade no álbum fotográfico. Diversas imagens constituem seqüências de outras publicadas, porém há aquelas que destoam bastante. Verger deixou de fora imagens que deixariam Salvador mais próxima da Paris da qual "quis escapar": havia, em seu acervo, desde fotografias de bairros da elite a outras que mostram uma cidade "em progresso", como as que fez da Refinaria Landulfo Alves, da Petrobrás, para *O Cruzeiro*.

O baiano de Verger é, antes, alguém de poucas poses -- e indissociável de suas ruas, onde encontra em grande parte sua subsistência e, sobretudo, sua alegria de viver.

Milton Moura (2002), ao traçar o perfil do "típico" baiano, enumera, como se viu, os atributos familiaridade, sensualidade e religiosidade. Sim, mas é nas ruas que melhor tais atributos se realizam. Nas fotografias ora observadas, a convivência, a experiência sensorial e o fervor podem ser encontrados nos habitantes capturados pela Rolleiflex de Verger. Se Moura compreende o Carnaval como "espetacularização" da baianidade, em Verger, essa festa não deixa de ser um dos instantes mais intensos da cidade, muito próxima das festas religiosas.

O fotógrafo que tantas vezes descreveu a Bahia como dotada de "charme", num comentário breve, feito em sua obra "Notícias da Bahia" (1981), sobre a Salvador do século XIX descrita pelos viajantes, responde a um deles que reclamava da desigualdade do terreno e irregularidade de seu traçado:

para outros, menos enamorados de simetria e regularidade, a Bahia é ao contrário uma cidade cheia de charmes e encantos com ruas sinuosas que sobem e descem ao longo das cristas das colinas, ladeadas de um lado e de outro por casas cuja outra fachada dá às vezes para o barranco. Em certos locais, a crista se torna planalto e a rua se transforma em um parque com belas árvores como o Passeio Público, ou em uma praça com uma igreja e sobrados e algumas ruas adjacentes formando um bairro (Verger, 1981, p. 20).

Verger via que, como todo corpo, a cidade tem suas simetrias e regularidades, mas seu "charme" está, justamente, na quebra dessas simetrias, nas pequenas desordens reveladas, principalmente quando o corpo se move, organismo vivo que é. Aí, então, brotam os contrastes: do novo e o velho, do reto e o curvo, do estreito e o largo, do alto e baixo, verificados em suas fotografias. Brotam, igualmente os imprevistos que indicam que a cidade tem muito mais do que dela se espera, como naquela imagem da rua escorregando do Largo do Pelourinho (fig.5).

A especificidade da Bahia -- seu "charme" -- está, pois, indelevelmente vinculado à sua africanidade. Mas, onde os componentes iorubás?

Capítulo 5

À guisa de conclusão

Onde fica a Bahia iorubá nas fotografias de “Retratos da Bahia”? A resposta já está implícita nas páginas anteriores, nas quais o exame das fotografias não deu margem a que se falasse de iorubá. Assim, aqui o que importa é apenas tornar explícita essa ausência. Nada além disso.

O fotógrafo Verger, como se relatou, tornou-se um grande africanista. Seu interesse como etnógrafo centrou-se, sem dúvida nos iorubás, sobre os quais escreveu obras de interesse capital. Se Monod lhe obteve uma bolsa de estudos foi para estudar a cultura e a religião iorubás em localidades do Benin e da Nigéria -- ele nunca mais haveria de abandonar esses temas como objeto de pesquisa e afeto. Ocorre que o conhecimento de seus estudos, entre nós, é muito tardio. O estudo do fluxo e refluxo, publicado em francês em 1968, só foi traduzido para o português em 1987.

Sem dúvida, especialistas o conheciam, assim como a seus artigos em revistas antropológicas. Sem dúvida, igualmente, sua documentação

do candomblé (que, embora tenha recebido influxos de natureza diversa, é ritual originalmente iorubá) tem importância fundamental. Verger, além disso, era iniciado no culto aos orixás e mantinha estreitas relações com personalidades do candomblé.

Mas não é como etnógrafo que Verger se tornou personalidade influente, primeiro entre os membros da *intelligentsia* baiana preocupada com a formulação de marcas de identificação identitária e a seguir, também fora da Bahia. Ele transformou-se no protótipo do fotógrafo do negro baiano. Que este negro seja de extração predominantemente iorubá está fora de dúvida. Que, pois, a Bahia, na concepção de Verger, possa ter conotação iorubá, também não.

Contudo, impõe-se observar alguns critérios antes de prosseguir na resposta à questão colocada de início.

A preliminar que não deve ficar marginalizada é que, neste estudo, está-se tratando de *identidade*, construção imaginária, situacional e dinâmica, e não da caracterização étnica e histórica de culturas africanas transplantadas para nosso país. Dito de outra forma: não cabe absolutamente em nossa escolha questionarmos se a população da Bahia é, de fato, de ancestralidade iorubá e se os traços culturais originários se mantiveram reconhecíveis, como uma essência nuclear, ainda que passíveis de processos aculturativos. São posturas altamente problemáticas, mas, no caso, impertinentes em relação aos objetivos desta dissertação. Em contrapartida, cumpre registrar três questões de alta pertinência.

A primeira é que, como já ficou dito em outro passo, não se trata de auto-representação, já que não são as comunidades que, de início,

formulam essas imagens -- o que ocorrerá mais tarde, com a incorporação de componentes dessas imagens. A questão seguinte é que propostas de identidade baiana e de "baianidade", cujo perfil delineamos na historiografia, usam, de fato, a origem iorubá como referência significativa. A última é que, para Verger a equivalência Bahia/iorubá é tranqüila. O lugar que recebera, entre nós, a maior concentração dessa etnia africana é também o lugar que o seduziu e lhe forneceria o espaço para viver a vida ideal.

A questão em aberto, assim, diz respeito à presença ou ausência de traços, na sua fotografia, com que ele tivesse eventualmente pretendido acentuar uma marca iorubá nesse esforço de caracterizar uma identidade, de cuja construção ele participou com seu grupo de interlocutores. Tal questão, portanto deveria ser formulada mais ou menos da seguinte maneira: a fotografia forneceu a Verger algum instrumento para denotar um caráter iorubá na construção imaginária das identidades baianas? A resposta é não. Em que pese, portanto, a relevância de seus compromissos e vínculos de interesse com a cultura iorubá, nada dessa especificidade opera programaticamente em suas imagens.

Poder-se-ia alegar que a fotografia não é a linguagem mais apropriada para dar conta dos traços diacríticos objetivos entre etnias. A alegação é improcedente, pois ao menos na legenda a possibilidade é plena, como também na seleção de atributos visuais diagnósticos: a fotografia racializada do negro, no século XIX, como vimos, preocupou-se em registrar atributos étnicos, principalmente físicos. Nada disso entra como objeto de interesse no álbum em causa. Como é óbvio, cenas de candomblé, concentram figuras com indumentária e em atividades que podem ser remetidas aos iorubá. Mas a atenção de

Verger não se guiou pelo registro dos iorubás em seus rituais, mas no ritual ele próprio que, no caso, tem esse vínculo. O mesmo se diga daquelas outras qualidades abstratas, como a altivez e a dignidade, que Verger atribuía aos iorubás. Tais qualidades foram observadas em várias imagens -- mas, da mesma forma não se orientavam para denotar uma qualidade étnica. Em compensação, é a marca africana *tout court* que se torna onipresente e significativa.

A contribuição de Verger como fotógrafo para fazer circular essa Bahia africana se desdobra em três patamares. Antes de mais nada, a baianidade não é, abstratamente, um ethos, um modo de ser, um jeito, mas pode ser isso tudo desde que fortemente territorializado. O vetor principal dessa singularidade é o corpo, a corporalidade -- indício decisivo de um aporte africano. Finalmente, o habitante -- esse corpo africanizado e territorializado -- está em simbiose com a cidade, metaforizada em corpo.

A última fotografia do álbum "Retratos da Bahia" (p.250, fig.14) expressa algo que as imagens, às vezes, deixavam timidamente entrever e que, agora, com uma legenda explícita, sinalizam talvez mais que mero *wishful thinking*: "Bahia de todas as cores".

FONTES

1-VISUAIS

Retratos da Bahia. Prefácio de Jorge Amado e Carybé. Salvador, Edit. Corrupio[1980], 4ª ed., 2005

Acervo Fotográfico da Fundação Pierre Verger

2- ESCRITAS

Notícias da Bahia – 1850. Salvador, Edit. Corrupio, 1981, 238p.

50 anos de fotografia. Salvador, Edit. Corrupio, 1982, 251 fotos, 258 p.

Reportagens em O Cruzeiro

“Poetas populares”, com Odorico Tavares, 26.10.46

“Saveiros do Recôncavo”, com Odorico Tavares, 30.11.46

“Itinerários das feiras da Bahia”, com Odorico Tavares, 15.02.47

“Caymmi na Bahia”, com Odorico Tavares, 15/05/47

“Senhor dos navegantes”, com Odorico Tavares, 1947;

“Atlas carrega seu mundo”, com Odorico Tavares, 17.04.47

“Conceição da Praia”, com Odorico Tavares, 31.05.47

“Capoeira”, com Cláudio Tavares, 10.01.48

“Bomfim”, com Odorico Tavares, 22.03.47

“O reino de Iemanjá”, com Odorico Tavares, 26.04.47

“A pesca do Xaréu”, com Odorico Tavares, 18.10.47

“Afoxé, ritmo bárbaro da Bahia”, com Cláudio Tavares, 29.05.48

“Baianas de saias rodadas”, com José Leal, 05.02.49

“Lagoa do Abaeté”, com Odorico Tavares, 12.11.49

"Samba", com Rafael Tavares, s/d, 1949

"Refinaria de petróleo em Mataripe", com Odorico Tavares, 25.11.50

"A escultura afro-brasileira da Bahia", com Odorico Tavares, 14.04.51

"Acontece que são baianos", série de cinco reportagens sobre baianos na África, com texto de Gilberto Freyre, agosto a setembro. 1951

"Cosme e Damião", com Odorico Tavares, s/d, 1952.

Reportagens em A Cigarra

"Iemanjá também mora em Itapuã", com Darwin Brandão, abril.49

"Candomblé", com Roger Bastide, maio.49

BIBLIOGRAFIA

1. AGUIAR, Manoel Pinto de. *Notas sobre o "enigma baiano"*. [1955] In: *Planejamento*. Salvador, 1977, v. 5., n. 4, p.123-136.
2. ALMEIDA, Rômulo. *Traços da História Econômica da Bahia no último século e meio*. In: *Planejamento*. Salvador, v. 5., n.4, p.19-54.
- 3.-ALVES, Abdias. *A fotografia na Bahia (1839-2006)*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo; Funcultura; Asa Foto, 2006.
3. AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos* [1945]. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.
4. AMADO, Jorge. *Jubiabá* [1935]. Rio de Janeiro: Record, 2001.
5. AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem* [1992]. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- i6. AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres* [1969]. 52ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
7. AZEVEDO, Thales de. *As elites de cor numa cidade brasileira: um estudo de ascensão social*. [1955] Salvador: Edufba/EGBA, 1996.
8. AZEVEDO, Thales. "A francesia baiana de antanho", in *Afro-Asia*, CEAO, Salvador, 1986, n.5., p.25-45.
9. AZEVEDO, Thales. *O advento da Petrobrás no Recôncavo*. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo: *Recôncavo da Bahia. Sociedade e Economia em Transição*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998, p. 185-216.
10. BACELLAR, Jefferson. *A hierarquia das raças: negros e brancos em Salvador*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
11. BACELLAR, Jefferson. *Etnicidade - ser negro em Salvador*. Salvador: Ianamá, 1989
12. BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Nacional, 1961.

13. BOCCANERA JUNIOR, Sílio. *Bahia cívica e religiosa: subsídios para a história*. Salvador: Nova Graphica, 1926.
14. BOCCANERA JUNIOR, Sílio. *Bahia epigraphica e iconographica: resenha histórica*. Salvador: 1928.
15. BRANDÃO, Darwin, MOTTA E SILVA. *Cidade do Salvador – caminho do encantamento*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.
16. BRAGA, Júlio Santana. *Sociedade protetora dos desvalidos. Uma irmandade de cor*. Salvador: Ianamá, 1987.
17. BRAGA, Júlio Santana. *A cadeira de ogã e outros ensaios*. São Paulo: Pallas, 1999.
18. BRANDÃO, Maria de Azevedo. *Baiano Nacional: A formação de uma "língua franca" do Brasil contemporâneo*. Cadernos do CEAS. Salvador, jan/fev 1994, p. 51-60.
19. CALASANS, José e outros. *Folclore geo-histórico da Bahia e seu Recôncavo*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1972.
20. CALMON, Pedro. *História da literatura bahiana*. Salvador: Prefeitura Municipal, 1949.
21. CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Conquista, 1961.
22. CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
23. CARVALHO, Luis Maklouf. *Cobras criadas – David Nasser e O Cruzeiro*. São Paulo: Senac, 2001.
24. CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)*, Tese de doutorado, FFLCH-USP, 1999.
25. CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*, São Paulo: Companhia as Letras, 2005.

26. CASTRO, Yeda Pessoa de. "A presença cultural negro-africana no Brasil: mito-realidade" in *Afro-Ásia*, Centro de Estudos Afro-Orientais, nº 10, Salvador, 1981.
27. CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia – um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2001.
28. COSTA LIMA, Vivaldo da. *A família de santo nos candomblés jeje-nagôs da Bahia. Um estudo de relações intragrupais*. Salvador: UFBA, 1977.
29. COSTA LIMA, Vivaldo da. "O conceito de 'nação' nos candomblés da Bahia". *Afro-Ásia*. Centro de Estudos Afro-Orientais, nº 12: 65-90, Salvador, 1976.
30. COSTA E SILVA, Alberto da. *A enxada e a lança – A África antes dos portugueses*. 3ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
31. COSTA E SILVA, Alberto da. *A manilha e o libambo. A África e a escravidão de 1500 a 1700*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
32. DaMatta, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
33. DANTAS, Marcelo. *Olodum. De bloco afro a holding cultural*. Salvador: Grupo Cultural Olodum/Casa de Jorge Amado, 1994.
34. ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.
35. FALCÃO, Edgard de Cerqueira (prefácio, legendas e notas). *Isto é Bahia!* São Paulo: Melhoramentos, s/d.
36. FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *Encantos tradicionais da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins, 1943.
- 37- FÁLCON, Gustavo. "Notas, nomes e fatos da fotografia baiana". In: ALVES, Abdias. *A fotografia na Bahia (1839-2006)*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo; Funcultura; Asa Foto, 2006, p.83-95

37. FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro: Funarte/Pró-Memória, 1985.
38. FERREZ, Gilberto. *Bahia: velhas fotografias, 1858-1900*. 2ª edição. Rio de Janeiro/Salvador: Kosmos, Banco da Bahia Investimentos, 1989.
39. FISCHER, Tânia (org.). *Carnaval baiano: negócios e oportunidades*. Salvador, Brasília: NPGA-UFBA / SEBRAE, p. 59-71, 1996.
40. FRAGA, Myriam (org.). *Bahia, a cidade de Jorge Amado*. Atas do Ciclo de Palestras "A Bahia de Jorge Amado". Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado/Museu Carlos Costa Pinto, 2000.
41. FRAGA FILHO, Valter. *Mendigos, moleques e vadios no século XIX*. Salvador/São Paulo: Edufba/Hucitec, 1996.
42. FREYRE, Gilberto; Fonseca, Edson Nery da (org.). *Bahia e baianos (1920-1940)*. Salvador: Fundação das Artes, EGBA, 1990.
43. FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
44. FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO. *Mágica Bahia*. Salvador, 2002.
45. GAUTHEROT, Marcel. *Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
46. GAUTHEROT, Marcel. *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.
47. GÓES, Fred. *50 anos do trio elétrico*. Salvador: Corrupio, 2000.
48. GÓES, Jayme de Faria. *Festas tradicionais da Bahia*. Salvador: Progresso, 1961.
49. GODI, Antônio Jorge Victor dos Santos. "Música afro-carnavalesca: das multidões para o sucesso das massas elétricas". In: SANSONE,

- Lívio & SANTOS, Jocélio Teles dos. *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis, 1997, p.73-96.
51. GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA. *Álbum das curiosidades artísticas da Bahia*. Rio de Janeiro: Litho-Typografia Fluminense, 1928.
52. GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (org.). *Pelo Pelô: história, cultura e cidade*. Salvador: Edufba, 1995.
53. GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop em Salvador*. São Paulo: Ed.34, 2000.
54. GUERREIRO DE FREITAS, Antonio F. "Eu vou para a Bahia": a construção da regionalidade contemporânea. In: Bahia Análise & Dados. Salvador, mar.2000, v.9, n.4, tomo 1. p.24-37.
55. KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico Brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- 56-LE BOULER, Jean-Pierre. Le Pied à l'Étrier - Correspondance échangée entre A. Métraux et Pierre Verger. Jean- Pierre Le Bouler (org.), Paris, J.M. Place, 1993.
56. LE BOULER, Jean-Pierre. *Pierre Fatumbi Verger – um homem livre*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.
57. LEMOS, André. "Cibercultura e baianidade". In: A Tarde, 06.04.1996.
58. LIMA, Ari. "O fenômeno Timbalada: Cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça". In: SANSONE, Lívio & SANTOS, Jocélio Teles. *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis, 1997.161-180.
59. LIMA, Herman. *Roteiro da Bahia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953.
60. LODY, Raul. *O negro no museu brasileiro – construindo identidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

61. LUDWIG, Selma C. "A *Escola de Belas Artes cem anos depois.*" Salvador: CEB/UFBA, 1977, 17p. (Centro de Estudos Baianos, 80).
62. LÜHNING, Ângela. "Acabe com este santo, Pedrito vem aí: mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942". In: Revista USP. Nº 28, São Paulo, dez.95/fev.96, p.194-220.
63. LÜHNING, Ângela (org.). *Verger e Bastide – Dimensões de uma amizade.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
64. LÜHNING, Ângela (org.). *Pierre Verger – repórter fotográfico.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
65. LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra em tempos pós-modernos.* Salvador: Edufba, 2002.
66. LUZ, Marco Aurélio. *Do tronco ao opa exim.* Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
67. QUERINO, Manuel Raymundo. *Costumes africanos no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.
68. QUERINO, Manuel Raymundo. *A Bahia de outrora.* 3ª edição. Salvador: Progresso, 1955.
69. QUERINO, Manuel Raymundo. *A raça africana e seus costumes.* Salvador: Progresso, 1955.
- 70- MALYSSE, Stéphane Remy. "Um olho na mão: imagens e representações de Salvador nas fotografias de Pierre Verger". In: *Afro-Ásia*, 24, Salvador, 2000, p.325-366.
70. MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Bahia século XIX - Uma província no império*, trad. Yedda de Macedo Soares. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
71. MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 1988.
- 72- Meneses, Ulpiano T. Bezerra de, Parecer no Processo IPHAN/01440.005742/2007-71, 2007

72. MOURA, Milton. *Carnaval e baianidade: Arestas e Curvas na Coreografia de Identidades do Carnaval de Salvador*. Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas. UFBA, 2000.
73. MIGUEZ, Paulo C. *Carnaval baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios*. Dissertação (Mestrado em Administração de Empresas), UFBA, 1996.
74. MORALES, Anamaria. "O afoxé Filhos de Gandhi pede paz". In: REIS, João José (org.). *Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 264-274.
- 75- MUNANGA, K. ; GOMES, N. L. . Para entender o negro no Brasil de hoje: história, realidades, problemas e caminhos. São Paulo: Global: Ação Educativa, Assessoria, Pesquisa e Informação, 2004. v. 1. 254 p.
- 75.NASCIMENTO, Abdias do. *O Brasil na mira do pan-africanismo*. Salvador: Edufba, CEAO, 2002.
- 76.NÓBREGA, Cida e ECHEVERRIA, Regina. *Verger – um retrato em preto e branco*, Salvador: Corrupio, 2002.
- 77.OLIVEIRA, Nelson. "Sob o manto da concórdia. Bahia como contrafração do moderno". In: Comissão Justiça e Paz da Arquidiocese de Salvador: *A Outra face da moeda. Violência na Bahia*. Salvador, 2000. p.11-29.
78. OLIVEIRA, Waldir Freitas e Costa Lima, Vivaldo da. *Cartas de Édison Carneiro a Arthur Ramos*. Salvador: Corrupio, 1987.
79. OLIVEIRA, Waldir Freitas. "As pesquisas na Bahia sobre os afro-brasileiros". *Estudos Avançados*, São Paulo, v.18, n.50, 2004
80. OLSZEWSKI FILHA, Sofia. *A fotografia e o negro na cidade do Salvador 1840-1914*. EGBA-Fundação Cultural do Estado a Bahia, 1989.
81. ORTIZ, Renato. "Carnaval: sagrado e profano/sagrado e político". *Bahia Análise & Dados*. Salvador, 1996, v.5, n.4, p.116-127.
82. PEIXOTO, Afrânio. *Breviário da Bahia*. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

83. PIERSON, Donald. *Branços e pretos na Bahia – estudo de contacto racial*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1945.
84. PINHEIRO, Eloísa Petti. *Europa, França, Bahia – difusão e adaptação de modelos urbanos*, Salvador: Edufba, 2002.
85. PINHO, Patrícia de Santana. *Reinvenções da África na Bahia*. São Paulo: Annablume, 2004.
86. PINHO, Osmundo. *Descentrando o Pelô: narrativas, territórios e desigualdades raciais no Centro Histórico de Salvador*. Dissertação de mestrado em Antropologia. Unicamp, Campinas, 1996.
87. PINTO, Roque. *Amizade e negócios na trama da folia: notas sobre a formação de clientela em "blocos de gente bonita"*. Monografia de bacharelado em Ciências Sociais, UFBA, Salvador, 1999.
- 88- PONDÉ SAMPAIO, Consuelo Ponde. *50 Anos de Urbanização: Salvador da Bahia no Século XIX*. Salvador: Fundação Odebrecht, 2005.
88. PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
89. PREFEITURA MUNICIPAL DE SALVADOR, *Álbum-lembrança da Exposição Iconográfica e Bibliográfica da Bahia*, Salvador, 1951.
90. REBOUÇAS, Diógenes. *Salvador da Bahia de Todos os Santos no século XIX* (pintura documental). Salvador: Odebrecht, 1996.
91. REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola -- ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapoan, 1968
92. REIS, João José. *Escravidão e invenção da liberdade. Estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
93. RISÉRIO, Antônio. *Carnaval ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.
94. RISÉRIO, Antônio. "Bahia com "H" – uma leitura da cultura baiana". In: REIS, João José (org.). *Escravidão e invenção da*

- liberdade: estudo sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.143-165.
95. RISÉRIO, Antônio. "Uma teoria da cultura baiana". In: *O poético e o político e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.155-178.
96. RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. Salvador: Perspectiva/Copene, 1993.
97. RISÉRIO, Antônio. *A Avant-garde na Bahia*, São Paulo: Instituto Pietro Bo e Lina Bo Bardi, 1995.
98. RISÉRIO, Antônio. *Uma história da cidade da Bahia*.
99. RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.
100. RODRIGUES, Nina. *O animismo feitichista dos negros baianos*. 5ª ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1952.
101. ROLIM, Iara Cecília Pimentel. *O olho do rei: imagens de Pierre Verger*. Dissertação de mestrado em Antropologia. Campinas: Unicamp, 2002.
102. RUBIM, Antônio Albino Canelas. "Fragmentos da cultura na Bahia nos anos 50/60". In: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). *A ousadia da criação. Universidade e Cultura*. Salvador: Edições feito a Facom, 1999a, p.65-72.
103. RUBIM, Antônio Albino Canelas. "Os primórdios da Universidade e a Cultura na Bahia". In: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). *A ousadia da criação. Universidade e Cultura*. Salvador: Edições feito a Facom, 1999b, p. 113-121.
104. RUBIM, Antônio Albino Canelas. "Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea". Salvador: Bahia Análise & Dados, tomo I, v.9, n. 4, mar. 2000, p. 74-89.
105. SALLES, David. *Primeiras manifestações da ficção na Bahia*. São Paulo: Cultrix, 1979.

106. SAMPAIO, Maria Guimarães. "Da photographia à fotografia (1839-1949)". In: ALVES, Abdias. *A fotografia na Bahia (1839-2006)*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo; Funcultura; Asa Foto, 2006, p.13-83.
107. SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade*. Rio de Janeiro e Salvador: Pallas e EDUFBA, 2004. 336 p.
109. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e pensamento racial no Brasil: 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
110. SCHWARCZ, Lilia Moritz. "Pierre Fatumbi Verger: um viajante perdido em pleno século XX". São Paulo: *Revista de Antropologia*, v.39, nº 1, p.267-71, 1996.
111. SCHWARCZ, Lilia Moritz. "Verger, os olhos de Xangô". São Paulo: *Jornal de Resenhas*, nº 13, p.2, 1996.
112. SEABRA, José Joaquim. *Pela Bahia, defesa ao seu nome, honra e crédito*. Salvador: Imprensa Oficial, 1918.
113. SERRA, Ordep. *Águas do rei*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
114. SODRÉ, Jaime. *Manuel Querino – um herói da raça e classe*. Salvador: Edição do autor, 2001.
- 115- SOUTY, JÉROME, "A representação do negro nas fotografias de Pierre Verger", <http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/jerome/>, 2007.
- 116- SOUTY, JÉROME *Du regard détaché à la connaissance initiatique*, Maisonneuve & Larose, Paris, 2007
115. SOUZA, Guaraci Adeodato A. de. FÁRIA, a Vilma. *Bahia de todos os pobres*. Cadernos Cebrap nº 34. Petrópolis: Vozes, 1980.
116. SOUZA, Marina de Mello e. *África e Brasil africano*. 1ª ed. São Paulo: Ática, 2006.
117. SOUZA, Marina de Mello e. *Entrevista com Alberto da Costa e Silva. Historiador Eletrônico*. Disponível em HTTP://xxx 05 set. 2003.

118. TEIXEIRA, Cid. *Bahia: em tempo de província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.
119. TEIXEIRA, Cid. Entrevista. In: *Pré-textos para discussão (Bahianidade)*. Salvador. UNIFACS, 1996, v.1, n. 1, p. 9-13.
- 120-TELLES DOS SANTOS, J. T. . *O Dono da Terra. O Caboclo nos candomblés da Bahia*. 1. ed. Salvador: SarahLetras, 1995. v. 01. 160 p
- 121-TELLES DOS SANTOS, J. T. . *O poder da cultura e a cultura no poder. A disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: Edufba, 2005. v. 01. 261 p.
120. TORRES, Carlos. *Bahia - cidade feitiço*. Salvador: Imprensa Oficial, 1969.
121. VALLADARES, José. *Beabá da Bahia: guia turístico*. Salvador: Turista, 1951.
122. VARELLA, João. *Da Bahia do Senhor do Bomfim: factos, vultos e typos populares de tempos idos*. Salvador: Editora, 1936.
123. VASCONCELOS, Pedro de Almeida. *Salvador - transformações e permanências (1549-1999)*, Ilhéus: Editus, 2002.
124. VEIGA, Ericivaldo. *Bloco Afro Muzenza: clareza de vida e vôo de imaginação - estudo antropológico de blocos de Carnaval*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais/UFBA, Salvador, 1991.
125. VIANNA, Antônio. *Casos e coisas da Bahia*. Salvador: Museu do Estado, 1950.
126. VIANNA, Hildegardes. *Antigamente era assim*. Rio de Janeiro: Record, 1978.
127. VIANNA, Hildegardes. *A Bahia já foi assim*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
128. VIEIRA FILHO, Raphael Rodrigues. *A africanização do carnaval de Salvador. A recriação do espaço carnavalesco (1876-1930)*. Dissertação de Mestrado em História, PUC-SP, 1998.