

Historiografia da arquitetura I e II: métodos, objetos e narrativas

Pierre Verger, do heroísmo ao espetáculo.

Washington Luis Lima Drummond, Doutor, UFBa/UNEB

Resumo

Este trabalho procura aplicar uma teoria da história que possibilite a utilização da fotografia como documento para a história do urbanismo, priorizando rupturas e emergências em detrimento do estudo das origens e continuidades. Desse modo, analisamos, através do conceito de dispositivo cenográfico, os livros *Retratos da Bahia* (1980) e *Centro Histórico de Salvador* (1989) elaborados com imagens do fotógrafo francês Pierre Verger, produzidas entre os anos de 1946 e 1952. Dividimos o estudo do dispositivo cenográfico em duas cenas-emergências: a primeira, quando de sua aparição, entre os anos 40/50, e a segunda, quando da sua inserção no dispositivo espetacular, a partir dos anos 70.

Abstract

This paper aims to apply a theory of history that enables the use of photography as a document to the history of urbanism, prioritizing disruptions and emergencies to the detriment of studying the origins and continuities. Thereby, we analyze, through the scenography device concept, the books *Retratos da Bahia* (1980) and *Centro Histórico de Salvador* (1989) elaborated with images by the french photographer Pierre Verger, produced between the years 1946 and 1952. We divided the study of scenography device into two scenes-emergencies: the first, when it appeared, between the years 40/50 and the second, from its insertion into the spectacular device, from the 70's.

Imagem, Historiografia, Urbanismo / Image, Historiography, Urbanism

Pierre Verger, do heroísmo ao espetáculo.

Entre os anos de 1946 e 1952, Pierre Verger produzirá as fotos que comporão os livros *Retratos da Bahia* (1980) e *Centro Histórico de Salvador* (1989)¹. Assim como ele, artistas como Caribé, Dorival Caymmi e Jorge Amado já vinham redescobrando a cidade cultural e geograficamente, referenciada nos descendentes africanos, na sua religiosidade, na maneira como reinventavam a vida cotidiana. Nada do modo de viver dos negros da cidade escapa ao fotógrafo francês, incansável, desloca-se das ruas centrais até os bairros distantes, para ele “o espetáculo da Bahia está nas ruas”. Salvador tornava-se objeto de um dos mais poderosos mitos urbanos no entrelaçamento, na primeira metade do século XX, das obras desses artistas responsáveis pela recriação estética modernista à revelia da modernização da cidade – arrastando-se em intervenções desiguais e sucessivas desde meados do século XIX – que se intensifica a partir da primeira metade do século vinte com a gestão seabrista de 1912 a 1916. Advogam um modernismo de vertente crítica, denunciatória, pois defendem a cultura negra soteropolitana das perseguições e constrangimentos por parte da elite baiana, numa aprovação irrestrita dessa tradição. Na forma são modernistas, tematicamente recusam todo processo de modernização urbana, conciliando-se com uma cidade arcaica, provinciana, reerguida das ruínas da cultura negra. Às intervenções sucessivas que mexem na configuração urbana no sentido de modernizá-la, eles contrapõem a estetização das persistências de práticas e culturas adversas ao surto renovador. Este trabalho procura aplicar uma teoria da história que possibilite a utilização da fotografia como documento para a história do urbanismo, priorizando rupturas e emergências em detrimento do estudo das origens e continuidades². Desse modo, dividimos as imagens de Verger em duas cenas-

¹ Daqui em diante, os livros *Retratos da Bahia 1946 a 1952*. Salvador: Corrupio, 1980 e *Centro Histórico de Salvador*. Salvador: Corrupio, 1989, ambos de autoria de Verger, serão representados pelas siglas RB e CHS, respectivamente.

² DRUMMOND, Washington. *Teoria Historiográfica e a Cronologia do Pensamento Urbanístico*. Publicado nos Anais XI SHCU - 2010, CD ROM. Também em http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/leituras.php?id_leitura=2

emergências: a primeira, quando de sua aparição, entre os anos 40/50, e a segunda, quando da sua inserção no dispositivo espetacular, a partir dos anos 70. Elas se revelaram diversas, estranhas entre si, mesmo inversas, o que nos levou a buscarmos estratégias específicas para abordarmos as imagens reprodutíveis enquanto documentos. Esse foi o nosso risco. Por outro lado, optamos por analisar os álbuns fotográficos ao invés das imagens isoladas, tateando uma análise específica da *mídia-suporte*³.

A obra que Pierre Verger nos legou sobre a cidade do Salvador nos permite teorizar sobre as relações entre álbuns de fotografia e espaço urbano. Sabemos através dos relatos de Cida Nobrega e Regina Echeverria⁴ que, apesar da atual aceitação da obra vergeana, Arlete Soares, sua editora, não conseguia, na época, convencer as editoras a publicarem o livro, pois sendo fotos de negros “ninguém queria publicar, porque o assunto não vendia”. Foi preciso a criação de uma pequena editora em 1979, a *Corrupio*, para que o livro fosse publicado. Segundo Arlete Soares, o empenho de Verger em reviver em livro as experiências das ruas soteropolitanas, inicia-se, com a escolha das fotografias, que num total de 800 teve que fazer uma “seleção dolorosa”.

Arnaldo Grebler, descreve a postura de Verger, importante para entendermos o processo construtivo dos fotógrafos que optam por álbuns de cidade:

Às vezes, aceitava uma idéia ou outra, mas acho que ele sabia muito bem o que queria. Apesar de ter milhares de negativos, sabia especificamente os que queria, em qual sequência, com qual casamento de página. Parece que a coisa estava pronta na cabeça dele, e dificilmente ele acatava alguma outra solução. Às vezes a gente dizia: “Verger, vamos botar esse daqui?” Ele respondia: “É, pode ser”. Mas dali a pouco ele encostava a mão sorratamente e tirava a foto fora.

O que buscava Verger? O que quer um fotógrafo ao compor um livro destinado a reproduzir “o espetáculo das ruas” de uma única cidade? Quais as

³ DRUMMOND, Washington. *Pierre Verger: Retratos da Bahia e Centro Histórico de Salvador (1946-1952) - uma cidade surrealista nos trópicos*, Tese de Doutorado - FAU-UFBA, 2009, orientada pela Prof^a. Paola Berenstein Jacques; PARR Martin; BADGER Gerry. *Le livre de photographies: une histoire volume I*. Trad. Virginie de Bermond-Gettle; Anne-Marie Terel. Paris: Phaidon, 2005, p. 127, 263, 298.

⁴ NOBREGA, Cida; ECHEVERRIA, Regina. *Verger, um retrato em branco e preto*. Salvador: Corrupio, 2002, p. 295-298.

relações que um álbum de fotografia de cidade pode estabelecer com o urbanismo? O que pode no campo estabelecido dos urbanistas? Os álbuns seriam propostas urbanas sugeridas num lugar de diferença em relação ao exercício do urbanista, críticos e utópicos, uma projeção selvagem em relação ao ato instaurador e disciplinar do urbanista, insinuando-se nos interstícios, o que não quer dizer que não possa estar a serviço ou ser apropriada por essas instâncias. Qual estratégia surda estrutura os ataques e contra-ataques, nessa guerrilha de um homem só, sem nenhuma certeza de sucesso? Aliado dos círculos do poder, daqueles que acumulam vitórias que se perpetuam, o fotógrafo, por vezes se aventura em propor um cenário particular que só ele vê. Quem saberá se não espera que um dia elas possam ser repotencializadas em outro combate, em condições menos adversas?

A organização desses álbuns suscita tanto estranhezas, quanto concorrem para uma estetização e “*espetacularização das cidades*” cujo processo é indissociável das novas estratégias de marketing mundial⁵. Os dois livros de Pierre Verger não se encontrariam hoje nesse impasse, instrumentalizados para a propaganda preservacionista, numa visão positivista tanto da etnografia quanto da fotografia?

Um livro antes de ser um dentro, é um corpo exposto, antes de deter um sentido escondido sobre as entranhas, é um campo de produção de sentidos, “regiões ainda por vir”⁶, aberturas de configurações, superposições, segmentaridades. Portanto, não pode ter uma identidade que se repetiria no *continuum* histórico, da mesma maneira que uma interpretação que a revelasse, mas “uma pequena máquina”, implicando numa relação com o fora, existindo “apenas pelo fora e no fora”.

Em nossos termos, os álbuns de fotografias de rua se confundem com a cenografia, que por sua vez é a cidade entregue ao devir de sua interpretação, enquanto historicidade efetivada, menos pela intensidade das forças que a reconstituirão, do que pelo impacto aos que lhe são coetâneos. O contrário, abandoná-los (com suas cenografias) ao canto mavioso da sereia-memória é perpetuar o mesmo em sua repetição infernal. Deveríamos desconfiar do que tomamos como passado, congelado nos monumentos, livros, imagens e memória, ele sempre estará em perigo

⁵ JACQUES, Paola Berenstein. Prefácio. In: JEUDY, Henry-Pierre. *Espelho das cidades*. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, p.47.

⁶ DELEUZE, Gilles, FÉLIX, Guattari. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p.11-13.

para um historiador benjaminiano⁷. As linhas de combate, os arranjos, as fugas, perdas e vitórias que garantem no presente um passado, o estigmatizam como verdade, turvando as águas que ainda guardam as lembranças da luta e da rapina. Benjamin nos aponta o caráter construtivo da memória, mais que isso, o combate sem fim que aí se dá. Tudo é movediço, e o que tomamos como rosto pode ressurgir como máscara mortuária. Por que a memória como verdade do já acontecido e não como butim dos vencedores? Memória e fotografia nascem de jogos de morte. A primeira, se triunfante, espoja-se sobre os despojos dos vencidos, os que morreram e não podem legar seu passado aos vivos; a segunda, eterniza uma cena do real, que é sua lembrança, ao tempo de seu rito fúnebre. Persevera sendo o que foi, sem nunca assim ter sido. A rigidez cadavérica das imagens fotográficas é assustadora. O que foi rosto, o que é máscara mortuária?

Nos álbuns de fotografias de cidade, o fluxo das ruas é retido em favor da composição, do perspectivismo que reordena e re-significa as situações vividas, congelando-as. Do evento à fotografia, o fotógrafo é esse traficante de instantes entregues ao consumo crescente de imagens na sociedade contemporânea. Os momentos, milésimos de segundo, plasmados durante a revelação, e agrupados numa coleção (objeto-livro), não são janelas abertas para o real. Visão sobremaneira simplória do complexo fenômeno da representação e figuração no suporte fotográfico, apesar da crítica dessa corrente efetivada por analistas contemporâneos da fotografia⁸. À idéia de imagens como “janelas para o real” contrapomos a de encenação do real, presentes como insights nas obras de Walter Benjamin (*décor, théâtre*) e Roland Barthes (*théâtre*)⁹, compreendendo situações e transeuntes que as fotografias de rua figuram, sem espelharem ou imitarem um real que sempre lhes escapa, como o resultado de uma simulação, encenação da visibilidade¹⁰.

⁷ BENJAMIN, Walter. Sur le concept d'histoire. In: _____. *Ecrits français*. Paris: Gallimard. 1991, p. 432-455.

⁸ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 82; ROSSET, Clément. *Fantasmagories*. suivi de le réel, l'imaginaire et l'illusoire. Paris: Les Editions de Minuit, 2006, p. 108; BAUDRILLARD, Jean. *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité...* Paris: Descartes & Cia, 1998.

⁹ BENJAMIM, Walter. *Ecrits français*. Paris: Gallimard. 1991; BENJAMIM, Walter. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 2000; BARTHES, Roland. La chambre claire. In: *Oeuvres complètes*. Tome V. 1977-1980. Paris: Seuil, 2002.

¹⁰ ROUBINE, J. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.86.

A palavra “*theatron*”¹¹, nos seus primórdios gregos, pode ser como *o lugar de onde se vê o espetáculo*: em analogia, de um lado o ponto perspectivo de onde parte o olhar do fotógrafo, enquadrando a cena; do outro, a imagem revelada, fotografia de onde agora olhamos a cidade. As janelas se apagam onde surgem as cenas; a transparência vacila onde a cenografia do real se insinua. *Theatron* é palavra irmã do termo *theoria*, indo da organização e “caracterização de um ambiente” à “organização de um ponto de vista”¹². Sob a teoria da encenação teatral (cena, cenografia, personagem, ator, máscara, performance) evitaríamos o processo, sempre presente na história da fotografia, de naturalização da sua imagem e efeitos.

A musa única da fotografia, a luz, nunca é analisada na proporção de sua importância ou comumente de forma equívoca. Por longo tempo atribui-se-lhe função de *escrever* a imagem, sucesso infeliz da expressão “escrita de luz” a despeito do autor, László Moholy-Nagy, elaborar uma teoria da imagem fotográfica considerada como “arte da representação” e perceber a sua importância na pintura, cinema, cenografia e design¹³. Em 1924, publica “*Nouvelle méthodes en photographie*”, quando escreve que “fotografar significa escrever, desenhar com a luz”¹⁴. Desenhar se afirmou menos que escrever. Talvez daí advenha outra expressão que grassou nos estudos fotográficos, a não menos desastrosa “leitura de imagens”. As analogias são claras: percepção e interpretação de imagens submetidas ao modelo da linguagem escrita e sua leitura. Entretanto, a imagem esteve sempre ao lado do teatro no sentido artaudiano. Em *Le Théâtre et son double*, de Antonin Artaud, o teatro é uma instância autônoma e não deve ser submetido à ditadura das palavras desviantes da encenação que solicita os sentidos: cor, gesto, imagem. A despeito das concepções críticas artaudianas, específicas para o teatro e seus traços ocidentalizantes, podemos utilizar algumas idéias do capítulo *La mise en scène et la métaphysique* e aplicá-las ao nosso objeto. As fotografias estão, da mesma maneira que o teatro na análise artaudiana, à mercê da interferência das palavras, como já assinalara Benjamin. As legendas,

¹¹ DEL NERO, Cyro. *Cenografia: uma breve vista*. São Paulo: Claridade, 2008, p. 14; PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹² DEL NERO, Cyro. *Cenografia: uma breve vista*. São Paulo: Claridade, 2008, p. 29-30.

¹³ BAQUÉ, Dominique. *Ecriture de la lumière (Préface)*. In: MOHOLY-NAGY, László. *Peinture, photographie, film: et autres écrits sur la photographie*. Traduzido do alemão por Catherine Wermester e do inglês por Jean Kempf e Gérard Dallez. Paris: Gallimard, 1993, p. 16.

¹⁴ Idem, p. 189.

comentários, textos, as interpretam e lhes dão sentido. Das imagens pode ser dito quase tudo, destino infeliz comum ao teatro e à fotografia, reféns da palavra. Para Artaud, “no Ocidente, tudo que é especificamente teatral, quer dizer, tudo que não obedece à expressão pela fala, pelas palavras [...], é deixado em último plano”, advogando com veemência a linguagem física e concreta que escapa à linguagem articulada, “tudo que ocupa a cena, em tudo que pode se manifestar e se exprimir materialmente na cena”. Artaud nomeará essa linguagem de “uma poesia do espaço” quando seriam utilizadas em cena “música, dança, plástica, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário”¹⁵. Retornando ao álbum de fotografia de cidade, a teoria da encenação teatral, postulado pelos teóricos do teatro, poderia lhe ser menos agressiva, prospectando o campo analítico em busca de caminhos inusitados e destacando da listagem artaudiana parâmetros analíticos como *plasticidade, gesto, arquitetura, iluminação e cenografia*. Deixaríamos a descoberto o caráter sempre violento do gesto interpretativo, desnaturalizando a relação entre a aparição da imagem e sua redução interpretativa aos modelos linguísticos, tomando a escrita como provocação à imagem. Assim, adaptamos para a nossa análise o conceito de *dispositivo cenográfico*, definido como o conjunto de procedimentos técnicos e estéticos que incide nos álbuns de fotografias, tanto na aprovação da paisagem urbana, quanto na sua crítica, elaborando uma espécie de hagiografia laica do homem e ambiente moderno. O processo construtivo do fotógrafo de rua, em sua maioria, divide-se em duas etapas. Primeiro a “escolha” do lugar e do instante de *clicar* o evento, depois a seleção do que publicar, entre todo o acervo produzido, e sua ordenação no corpo do livro. O *dispositivo cenográfico* seria acionado nos dois momentos: o primeiro, quando oportunamente cenografa o evento escolhido através da objetiva, e posteriormente, quando da elaboração do livro, recria a cidade, compondo cenograficamente os diversos eventos registradas. Serão sobre esses dois momentos (produção das fotos/ produção dos livros) que o álbum fotográfico de cidades se erigirá enquanto obra de arte e mesmo como uma mídia específica dentre o conjunto dos livros de fotografia. O fotógrafo de rua, apesar de geralmente não atuar como criador da cena que irá fotografar, como o cenógrafo, “dispõe as áreas de atuação, os objetos, os planos de evolução de acordo com a ação a ser representada”.

¹⁵ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2006, p. 524-525.

Ao determinar a perspectiva do olhar através da objetiva, enquadra a cena urbana permitindo que ela visualize “as relações entre as personagens” facilitando a sua gestualidade e a expressividade do entorno. Ressaltam-se espaços e corpos como cenários e personagens ambos imprimindo a virtuosidade de suas formas¹⁶. Na imagem fotográfica a luz, como na cenografia de Appia, “não é apenas aquele instrumento funcional que se limita a assegurar a visibilidade do espaço cênico, ou no melhor dos casos criar um ‘clima’. Ela permite esculpir e modelar as formas e os volumes do dispositivo cênico”. Evitando a reprodução atmosférica, a luz no espaço cênico pode “modelar, modular, esculpir [...], dar-lhe vida, fazer dele aquele espaço de sonho e da poesia” aspirado pelos simbolistas¹⁷. Algumas fotos de Verger são especialmente dramáticas pelo jogo de sombras, impondo um simbolismo latente, nelas a luz escapa das laterais da foto buscando um fora e como um deus demiúrgico produz formas, corpos, cria espaços, zonas de mistério e silêncio. Clareiras simbolistas onde, desviando levemente as palavras de Del Nero¹⁸, “o cenário empresta o seu corpo à liquidez da luz”, corpo este que foi recomposto por ela, “como um instrumento” refletivo/reflexivo. O estudo dos diversos álbuns fotográficos nos leva inclusive a ponderar sobre o conceito de *fluidez cenográfica*, indicando que as opções tomadas pelos autores oscilam entre manter a leveza das mudanças de cenários ou precipitá-las buscando rupturas abruptas, deslocamentos imprevistos, contrastes. Appia preconiza que a “fluidez representa, no caso, o grau ideal de mobilidade que permite evitar as quebras de ritmo e as quedas de tensão habitualmente introduzidas pelas diversas modalidades da mudança de cenários”¹⁹. A história da encenação teatral relata as importantes configurações pela quais passou a elaboração do espaço cênico de mero *décor* às funções de expressividade, da acomodação textual ao caráter intervencionista. Ao avaliar as inovações cenográficas de Craig, Roubine assinala as complexas “possibilidades expressivas do espaço cênico” desenvolvidas pelo encenador ao “ampliar a profundidade cênica, de conferir ao espaço cênico um

¹⁶ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.105.

¹⁷ Idem, p.137; p. 21.

¹⁸ DEL NERO, Cyro. *Cenografia: uma breve vista*. São Paulo: Claridade, 2008, p. 19.

¹⁹ ROUBINE, J. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 136-137.

poder de sugestão que ele nunca havia conhecido”²⁰. Cada vez mais “em oposição ao cenário tradicional, uma segunda direção, aquele do ‘cenário’ construído, vai ocupar um lugar [...]. Um cenário que joga com o autor tende a substituir um cenário-quadro”²¹.

Nossa análise intenta diminuir o valor de autenticidade e reprodução acurada do real para externar os procedimentos compositivos que estruturam o *dispositivo cenográfico*. O propagado “efeito de real” da imagem tecnicamente reprodutível faz-se acompanhar de um *efeito de desrealização*, que nos impele a perguntar, constrangidos, mais uma vez, sobre o que fez, ou faz, olharmos e sermos surpreendidos mais pelo *efeito de realidade* do que pela dessubstancialização da mesma através da cenografia fotográfica. Esse processo de furto, de elisão de características que “constituem” a realidade, poderia ser resumida como a supressão de algumas das suas dimensões, do movimento, a perda do odor e de sua temperatura.

Vilém Flusser²² lembra-nos de que a máquina fotográfica já contém uma programação específica que determinaria seu funcionamento quanto à captação do “evento” (conjunto de lentes, absorção de luz, velocidade), cabendo ao usuário simplesmente manipulá-la, a habilidade técnica do operador se limitaria a explorar as determinantes funcionais do aparelho. Ao nos depararmos com uma bela foto de rua, um cruzamento movimentado de uma grande cidade, não devemos esquecer que o que vemos não se reduz ao que o fotógrafo viu, mas o que ele pôde e fez ver através de uma máquina que, por sua vez, já contém um processo óptico pré-programado. Por fim, o enquadramento e escolha de tons que caracterizaria a revelação, a escolha da prova final, sem esquecermos os banalizados programas de pós-produção digital. A sobrevivência mesma da fotografia como documento de vital importância para a história do urbanismo dependeria dessa redefinição do seu caráter documental. E é essa visada teórica, mais que sua historiografia ou estética, que conduziria essa potencialidade para o campo do urbanismo e nos abriria insuspeitas vias disciplinares.

²⁰ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 89

²¹ VEINSTEIN, André et COUCOSH Victor. *Le lieu théâtral*. In: COUTY, Daniel; REY, Alain (direction). *Le théâtre*. Larousse, 2003, p. 208.

²² FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 21, 28.

A cena heróica

A análise dos dois álbuns (RB/CHS) nos revela dois procedimentos do *dispositivo cenográfico*. No primeiro procedimento acionado por Verger: o conluio visual entre a herança colonial e os primeiros arruamentos modernos, insinuando, sem nunca corromper, a configuração colonial ainda existente como representação da cidade barroca. Passado barroco que será reinterpretado visualmente por Verger ao introduzir como vetor de sua constituição a experiência dos negros na cidade. No segundo procedimento, Verger fotografa a natureza ainda exuberante na Salvador dos anos 40. A arborização, a geografia acidentada e a Baía de Todos os Santos são espaços cênicos da performance corporal da cidade e dos seus personagens. Vemos um só corpo orgânico em que a idéia de moldura desaparece para dar lugar a uma concepção moderna de cenografia.

Os clichés tirados de 1946 a 1952, selecionados e organizados pelo autor nos livros CHS e RB, apresentam uma cidade bucólica, através da arquitetura colonial, do porto e das praias distantes, com mulheres e homens negros que se deslocam com desenvoltura pelas ruas, ladeiras e praças. O mar da Baía de Todos os Santos se deixa entrever sobre os telhados, nesgas entre paredes ou limitando as fotos em que surge plácido e soberano sem esconder a sua continuidade infinda. Nuvens embaçam o céu deixando escapar a luz na maioria das vezes visíveis num *chiaroscuro* que o urbanismo colonial impõe por suas ruelas sinuosas, roubando sombras ao sol. Algo de um ar pausado que dormita pairando sobre todos, transforma as situações da vida urbana em *cenários* que o autor flagra durante suas caminhadas que exploram a cidade ainda desconhecida. Embora, quanto às formas estéticas não se assemelhem ao surrealismo, antes próximos do neo-realismo italiano²³, identificamos nos álbuns algumas apreensões comuns aos fotógrafos da época como o deambular, a iluminação antropológica, as ruas como teatro de encontros e acontecimentos imprevistos (*hasard objectif*) e o élan erótico que por elas circulam. Os habitantes tornam-se expressivos personagens de um espetáculo que se dá nas ruas e a herança arquitetural uma intensa cenografia a céu aberto. As cenas dramatizam o dia-a-dia do homem comum em sua labuta permanente, nos seus momentos de folga, nas crenças

²³ Observação feita pelo professor Pasqualino Romano Magnavita durante a qualificação da tese. Ao qual agradeço o comentário.

religiosas e festividades. Cercam a banalidade dos dias nos interstícios da cotidianidade e a reinvenção desta nas festas e ritos religiosos. O impacto dessas imagens desperta para a vida das ruas e praças ocupadas por negros em seus gestos, corpos e faces examinadas pela objetiva da Rolleiflex. São paisagens nunca vistas da/pela cidade, campos desertos inexplorados, como, por exemplo, o rosto negro de um estivador iluminado por um riso. Máscara eternizada que nos olha e interroga em plenitude de vida, sensualidade, potência. Os corpos dos habitantes e da cidade se deixam ver de novo, duplicando na fixidez o que foi movimento e devir. Ressurgem na teatralização das situações urbanas, duplicados em cenas, momentos que se evanescerem do ir-e-vir das ruas. Pedestres, animais, carroças, autos. A condenação do mundo moderno, que podemos verificar nas imagens, tanto pelo que mostram como pelos índices de modernização que são relegados às bordas ou simplesmente ignorados, dá-se também nos prefácios dos álbuns:

Os habitantes do Pelourinho levavam entre vizinhos uma vida de bairro, fazendo suas compras nas modestas lojas locais. Chegada a noite, eles permaneciam sentados nas soleiras das portas batendo papo com seus vizinhos, sentindo-se em completa segurança. Eles não eram como hoje atraídos por programas de diversos canais de televisão, de valor duvidoso, que mantêm as pessoas lacradas dentro de casa olhando novelas. [...] Seria desejável que o contato deles com o mundo exterior não estivesse restrito à presença provocadora dos turistas que passeiam pelo bairro, devassando a intimidade dos moradores e ostentando toda uma parafernália de objetos valiosos e fantasiosos. (CHS)

Ao lado encontrava-se o antigo Mercado Modelo e o pequeno Porto dos Saveiros, nesta época lugares privilegiados da Bahia que, lamentavelmente, foram vítimas da onda invasora dos carros e da necessidade de lhes criar grandes avenidas e espaçosos estacionamentos. [...] Esses veleiros foram duramente atingidos pela concorrência dos caminhões, cuja utilização cresceu com a construção de novas estradas. (RB)

Encravado como um cristal no centro da cidade, o Centro Histórico é abrigo e expressão que se coaduna às ações exploradoras dos personagens neste cenário, constituindo-se como um campo de atuações ao largo das grandes linhas de modificações gerais e globalizadas. As deambulações de Verger e seus personagens

por esse sítio é a prática da exploração e adensamento da experiência das ruas em busca de acontecimentos e encontros fortuitos, epifanias.

Tudo o que poderia representar o moderno não se afirma como signo norteador do caráter urbano soteropolitano. As cenas vergeanas são um conjunto imagético de experiências urbanas que reforçam formas e práticas culturais enraizadas, indiferentes aos fluxos modernos associados às elites brancas. As tensões que delineiam a nova configuração modernizante são amenizadas no sentido de, se não desaparecerem das fotografias, ao menos serem citadas pelas bordas, em aparições controladas, sem centralidade, pois o foco da objetiva sempre recorta, enquadra, a cidade provinciana, enquanto arquitetura colonial apropriada pelo trajeto da tradição cultural e religiosa negra. Os cenários de sua predileção serão os bairros humildes, as extremidades da cidade, as vilas de pescadores, ou o antigo centro, antes habitado pelas elites, e hoje relegados aos pobres, os quais viam vantagem em morar próximos ao vigor do comércio e das docas. Particularmente, o livro *Centro Histórico de Salvador* será, com seus ambientes e personagens, um território livre, núcleo de uma utopia urbana fechada sobre si, que desdenha jubilosamente do seu destino. Segundo Verger, a preservação do centro histórico deve ser creditada a uma parcela ainda mais marginalizada, pois “o que provavelmente preservou o Pelourinho de ser desfigurado pela invasão dos edifícios modernos foi o fato dele estar cercado de um lado a outro pelos quarteirões onde instalaram seu domicílio e o lugar de suas atividades as ‘damas de poucas virtudes’”. Para o fotógrafo, “o Pelourinho resiste vitoriosamente à vaga de modernização dos prédios da cidade e à proliferação dos ‘espigões’ promovida por empresários ávidos de grandes lucros financeiros construindo edifícios de 10 a 20 andares que caracterizam, infelizmente, a Bahia de hoje”²⁴. A precária modernização da cidade estará sempre nas extremidades das imagens, é o que sobra, o que resta, nunca numa posição central que pudesse ameaçar a soberania do cotidiano negro e da cidade velha e “barroca” retratada. Nem mesmo um cartão-postal da cidade, como o Elevador Lacerda, tem lugar garantido. Dos dois álbuns, ele só aparece no primeiro, em duas fotos: num canto direito, na iminência de saltar para fora do enquadramento, como numa gravura japonesa; se

²⁴ Idem.

sobrepondo à cruz que o próprio Cristo carrega em procissão, reduzido ao tamanho da penitência sagrada, e cedendo a atenção do olhar, à imagem religiosa.

Na Salvador das cenas vergeanas evita-se mesmo perspectivas visuais caóticas, provocados pela publicidade urbana, que impeçam uma paisagem urbana mais convencional, circunscrita à leitura dos nomes de rua e reclames populares de pequenos estabelecimentos comerciais ou mesmo de barracas de feira, em detrimento das publicidades que correspondam às grandes empresas pertencentes ao capitalismo que se moderniza.

De onde vemos, daquilo que o olho de Verger viu pela objetiva e o aparelho fotográfico registrou, o meio natural não é só paisagem, assume seu lugar expressivo nas cenas fixadas. Árvores abrigam transeuntes e embelezam vias urbanas, circundam praças como um grande útero enfolhado de onde se arriscam transeuntes displicentes, suaves sobre a sombra-proteção na Praça Cairu. A um só tempo acolhimento e estranheza. A Salvador de Verger é o útero materno de águas, vegetações e casarios por onde se desloca o corpo negro erotizado, desnudo, esculpido em músculos precisos, contornos arredondados. As deambulações pela cidade tropical, que o leva a aprender a se perder em Salvador, são conduzidas por esses corpos de tez negra, frequentemente masculinos. Bocas, peitoril, coxas, nádegas. No trabalho, descansando nas ruas ou no transe da festa e do sacro.

Os manequins não passam despercebidos às objetivas de Verger. Espalhados pelas cidades, ostentam um mundo entre o onirismo e as mercadorias que agenciam. Numa das fotos, três manequins parecem trocar intimidades num clima de mistério, expostos junto ao parapeito de uma janela. Senhores brancos, de certa elegância sóbria. A camisa incompleta de um deles, frente ao péssimo estado do prédio onde se encontram, parece uma crítica à decadência da vida das elites.

Nas fotos de praças, as linhas retas e as superfícies lisas dos casarões da arquitetura colonial são tocadas, maculadas pela não uniformidade da vegetação eriçada. Hirsuta, encravada no vazio urbano da praça, a vegetação é áspera aos olhos. Nas imagens das encostas sugere-se o mesmo processo de estranhamento, em que os casarios são invadidos pela vegetação, que brota sem controle, compondo um *informe* urbano, que rompe a visão ordenada e funcional da natureza na cidade.

Georges Bataille²⁵, em seu dicionário crítico, escreve que “informe não é somente um adjetivo, tendo tal sentido, mas um termo servindo para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em nenhum sentido e se faz esmagar em todos os lugares como uma aranha ou uma minhoca”²⁶. Verger antevia essa última vitalidade verde no espaço da cidade, em que sua pujança preconiza o lento extermínio finalizado nas praças lisas e inóspitas da Salvador contemporânea. O *informe* procurará outras vias para nos surpreender nas imagens aquáticas, marítimas ou fluviais, divididas em cenas de cultos religiosos, afros e católicos, cenas de trabalho e de festa. Águas que alimentam a cidade muito além das idas e vindas dos saveiros com os produtos do Recôncavo, mas graças aos santos católicos, à felicidade dos orixás, aos peixes em cuja labuta dos homens se misturam ao suor dos seus corpos. No mar, em que sombras amalgamam os marinheiros negros com a imagem barroca embarcada, ou na areia que some tomada pelos fiéis e deixando um contínuo onde todos parecem estar mergulhados nas águas; na Lagoa do Abaeté onde águas turvas recebem presentes e reverberam a fé do povo do candomblé ou na Pesca do Xaréu, quando vemos os pescadores, medida humana na desmedida do oceano ou do firmamento, e as nuvens e ondas alvas que lambem seus corpos suados.

A zona informe entre terra e água, homens e deuses, propicia ações. Replicam-se, tornando-se indistintas as linhas divisórias entre as expressividades paisagísticas e de seus atores. O *informe*, onde o sincrético se anula para lhe dar lugar, resulta como aquilo que não tem terreno ou conceito definido, o inclassificável que assusta as disciplinas e que não estabelece híbridos ou misturas: nunca tratam de combinação de formas, mas de produzirem “um fato comum”²⁷.

Nos álbuns, além dos trabalhadores que carregam coisas, transportando e apregoando mercadorias, são exemplares aqueles que cochilam nas ruas, nos bancos das praças, ironia corporal dos soteropolitanos. Animais e seus condutores também passeiam entre a insolência e a ignorância frente aos modernos meios de transportes,

²⁵ Georges Bataille, representa o lado obscuro do surrealismo. Entre livros de ensaios e romances publicou *Histoire de l'oeil e La part maudite*.

²⁶ BATAILLE, Georges. *Le dictionnaire critique*. L'Ecarlate, 1993, p. 33

²⁷ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon*. Lógica da sensação. Trad. Roberto Machado (coordenador). Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 29.

carros ou bondes, impondo um ritmo lento ao fluxo citadino. No conjunto, indicam uma recusa ao trabalho de lógica fordista, ao re-ordenamento funcionalista do espaço e ritmos urbanos. De um lado, apologia do uso do tempo e da energia, do outro, o total descaso pelas submissão às redes produtivas: o corpo negro no dispositivo cenográfico vergeano é sempre *soberano*. Reconhece que os investimentos de potência sobre o corpo não se limitam às redes institucionais de controle, ou mesmo apenas mediada por redes micropolíticas de assujeitamento ou disciplinarização corporal. Ao mesmo tempo não se investiria como contrapoder, o que lhe remeteria ao campo reativo, mas constituição positiva do corpo em potência criativa. Antes, são as redes de poder que reagem ao corpo belo, gozoso e em transe. A disposição cenográfica dos corpos em Verger favorece a tradição como potência criadora e reatualizável, de onde emergem as intensidades que se conformam segundo as festas, as escapadas ao trabalho disciplinado, os ritos religiosos. Podemos ir mais longe e afirmar que, no *dispositivo cenográfico*, a experiência corporal, manifesta no transe, é o território comum que alimenta as outras atividades. Mas é possível pensar essa experiência fora dos quadros da antropologia religiosa. Ao conceitualizar a *expérience intérieure* contraposta à experiência mística, Bataille²⁸ nos fornece uma idéia do corpo soberano em Verger, do êxtase, alegria e emoção, menos com a “experiência confessional [...] que com uma experiência nua, livre de amarras, mesmo de origem, a qualquer confissão que seja. Por isso, não gosto da palavra mística”. Possibilitada pela cultura, a *experiência interior* rompe com ela no momento de sua realização, explodindo em mil intensidades que se reagrupam além do imaginário ou discursivo e só reconhece a sua própria força e expansão. É a soberania (*souveraineté*) preconizada por Bataille.

A *linha de ação contínua* do dispositivo em relação aos corpos mantém-se interligando as cenas como um fio elétrico imaginário, oriunda dessa *experiência interior* que lhe refaz os gestos e alimenta a plasticidade dos movimentos em visualizações dramatizadas das intensidades dispersas que lhes constituem. A série de fotos de capoeiristas é uma sequência impressionante dessa luta em que “na base da plasticidade dos movimentos” se estabelece “um fluxo interior de energia”, pois,

²⁸ BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 2006, p 15.

para Stanislavski “a plasticidade exterior baseia-se em nosso senso interior do movimento da energia”²⁹.

Em Verger, essa plasticidade intensiva se desloca por entre as cenas de festas e transes. Nas fotos de Samba de Roda ressurgem o corpo soberano, glorioso em seus movimentos erotizados, as mãos nas cadeiras da mulher, as pregas do vestido ao ritmo das ancas que sambam sob os olhos desejosos dos homens que tocam. Por fim, os corpos nas fotos de orixás, transidos, tomados, que dançam e rodopiam, a gestualidade obedecendo a uma ordem que os organiza. Se “o gesto pelo gesto, sem significado interior, não tem nenhuma função cênica”, então “faríamos melhor se adaptássemos estas convenções, poses e gestos teatrais, à execução de algum objetivo substancial e à expressão de alguma experiência interior”³⁰. Nessas fotos, é importante notar a maneira como o fotógrafo francês posiciona os corpos: riqueza de olhares, movimentos simétricos, entrecruzar de braços e pernas, acolhimento do personagem central pelos outros corpos-coadjuvantes etc. A cenografia replica os personagens estabelecendo uma “relação com o espaço circundante, principalmente com seus parceiros de atuação, com o público e com o espaço”³¹.

Por sua vez, a cidade deveria surgir, então, enquanto aparição única, menos como “*resistência*” ao que quer que seja ou representação e mais enquanto forma da *indiferença soberana* ao processo modernizante ou à inevitável ação transformadora, e por vezes letal, do tempo. A sua beleza está associada à sua precariedade. A inevitabilidade do desaparecimento é a ocasião de sua aparição mais perfeita e encantadora.

Distante de qualquer confronto político tradicional, Verger, desenvolve uma militância pautada num paradigma etnográfico³². A arte de esquerda militante teria sido colocada em cheque pelas reflexões de Benjamin, pois definir o artista de esquerda “*ao lado do proletariado*”, apenas por suas convicções, seria situá-lo num *lugar impossível*. A visada etnográfica de Verger ao afastar-se do *lugar impossível* teria

²⁹ STANISLAVSKI, C. *Manual do ator*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 153.

³⁰ Idem, p. 98.

³¹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 76.

³² FOSTER, Hal. The artist as ethnographer. In: _____. *The return of real*. London: Mit Press, 1996.

encontrado a *impossibilidade do lugar* que só poderia ser elaborado pelo dispositivo cenográfico disposto nos seus álbuns.

A cena espetacular

Alijado de sua *parte maldita*, patrimonializado pelo passado recomposto em tempo diverso daquele que combatia, o *dispositivo cenográfico* de Verger está preparado para sua sobrevida, apagada a tessitura histórica de sua emergência. Assume ares testemunhais e participa das estratégias do turismo, da cultura como mercadoria, do espetáculo. Está no bojo de uma intervenção pública, oriunda do projeto carlista de turistização de Salvador, que se arrasta até hoje na *zona morta* do pós-carlismo. A obra de Verger ganha notoriedade com o advento da sua fundação e de uma loja no portal do projeto de recuperação do Pelourinho, passa a corresponder às intenções governamentais e econômicas de uma imagem da cidade que se espetaculariza. Espantoso é darmos conta de que o lugar impossível se acomodara no espaço espetacular. O dispositivo cenográfico se midiaticiza (videos, biografias, cds, comemorações, exposições, mini-shopping no Pelourinho) sendo relocado e assumido como realidade cultural pelos soteropolitanos, distante dos percalços quando de sua elaboração heróica. A máscara que para nós nada esconde além das intensidades sem forma e nome, foi tomada como rosto próprio. A cidade torna-se o espaço do paradigma etnográfico espetacular, confluindo consensualmente elites intelectuais, econômicas, políticas e a enorme gama de marginalizados sociais. Funde exclusão econômico-social e hegemonia cultural. A melancolia do desaparecimento esvai-se com os primeiros chamados da eternização imagética urbana, espetacular e mercantil. Esfuma-se o esforço compositivo dos álbuns no testemunho da cidade-fetichismo bucólica, apagados os rastros políticos, autonomizados e redimidos pela técnica, e não constitutivos de um dispositivo criado a partir de opções políticas e intervenções estéticas.

Verger, que intuiu o desaparecimento da Salvador que conheceu, sitiada por uma modernização periférica cada vez mais agressiva, não podia imaginar que, trinta anos depois, correlato a esse processo, se iniciasse a transposição do cotidiano da cidade, alicerçada pela sua obra e de outros criadores, ao nível midiático *espetacular*. Fratura de dois momentos que se miram como advindos de mundos totalmente

diferenciados, estranhos um ao outro. Querem nos convencer que se Verger soube vê-la, a cidade, ao tempo de sua origem, dela podemos usufruir, como águas cristalinas, ainda agora, sem nem mesmo imaginarmos seu termo.

Numa publicação recente³³, nos deparamos com esse esforço de associar às imagens de Verger um “fidelismo” duvidoso e uma a-temporalidade marcada pelo continuísmo sobre a realidade brasileira “revelada em preto e branco”, formada por “perfis da diversidade cultural do seu povo, mutáveis com o tempo, é verdade, mas representativos do ontem e do agora”³⁴. Apagando o caráter constitutivo dessas imagens, alienando-as das concepções estéticas de seu tempo e situando-as além de tempo e espaço, estaremos preparados para reificá-las como pontos de transmissão do discurso cultural-turístico, onde não há mais nenhuma cultura, mas hipostasia de um mito urbano de alegria. Realidade visual reproduzível que se impõe como verdade atemporal, imagens que ocupam diagramaticamente as posições da ideologia. Ainda no mesmo texto³⁵ invoca-se a “liberdade total da ação de Verger com sua câmera fotográfica” ou a visão *naif* :

os fotogramas compõem um quadro da realidade tal qual se expressava naquela época, sem retoques, sem maquiagens, sem a necessidade de recompor ou adulterar cenários para que as imagens se adequassem à estética do autor. Com Verger, tudo é muito real.

Contrapor uma continuidade das imagens é secretar que as práticas que as inspiraram também são contínuas e ao seu tempo, deslocarmos os estilhaços daquela experiência urbana para uma moldura, uma tela simbólica, que apagaria todas as outras imagens que se irradiam do presente: a cultura soteropolitana atual como sobrevivência originária daquela primeira. Mas se já vemos os álbuns de Verger como ruínas, o que os teria recomposto em um todo? Ou, retomando o raciocínio, o que nos faz recompor os atuais estilhaços da cultura negra urbana nesse todo em que as imagens que nos chegam “comprovariam” como totalidade?

Ainda não temos uma avaliação desse processo que nos parece estar assumindo novos desdobramentos, uma terceira cena, que criaria o campo reflexivo

³³ VERGER, Pierre. *O Brasil de Pierre Verger*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2006.

³⁴ BARADEL, Alex; TASSO, Franco. *O Brasil de Pierre Verger*. In: VERGER, Pierre. *O Brasil de Pierre Verger*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2006, p. 13.

³⁵ Idem, p. 14.

para comentarmos as duas anteriores. De qualquer maneira, estaríamos completamente afastados das estratégias que os álbuns de Verger tornaram visíveis.