

A fotografia numa pesquisa sobre a história do Carnaval de Salvador

Milton Araújo Moura

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor Associado do Departamento de História da UFBA. Autor de, entre outros artigos, "Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia". *Revista Brasileira do Caribe*, v. IX, 2009.

RESUMO

Abordam-se questões metodológicas acerca da utilização da fotografia como documento numa pesquisa sobre o Carnaval de Salvador. Inicialmente, tomam-se de Le Goff, Kossoy e Mauad algumas pistas de reflexão. Em seguida, desenvolvem-se itens diretamente relacionados à investigação, destacando-se a relatividade da fotografia como documento, entre o registro do momento vivido no passado, a recriação do momento pela lente do fotógrafo e as interpretações possíveis do pesquisador.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; Carnaval; Salvador; metodologia; diversidade.

ABSTRACT

Through research on Carnival in Salvador, Brazil, this paper explores methodological questions concerning the use of photographs as historical records. It starts with some brief reflections based on the work of Le Goff, Kossoy, and Mauad. It then develops a line of argument directly related to this investigation, highlighting the relativity of photographs as historical records, as they are at the same time representations of moments lived in the past, recreations of those lived moments through the lens of the photographer, and possibilities for later interpretations by researchers.

KEYWORDS: photography; Carnival; Salvador; methodology; diversity.

Recebido em: 29/04/2009

Aprovado em: 14/08/2009

A fotografia numa pesquisa sobre a história do Carnaval de Salvador

Introdução

O Carnaval de Salvador tem sido tratado por dezenas de pesquisadores, tanto de instituições locais quanto de outros centros do Brasil e do exterior. Nos últimos trinta anos, os estudos sobre a emergência do afro e a montagem da *axé music* tomaram o proscênio da reflexão. Neste cenário, podem-se destacar os trabalhos de Marcelo Dantas (1994) sobre a constituição do Olodum como instituição moderna, bem como o de Ari Lima (1997) e Goli Guerreiro (2000) sobre o explosão do fenômeno afropop em Salvador. Michel Agier (2000) concentrou-se sobre a criação e consolidação do bloco afro Ilê Aiyê. Um número crescente de pesquisas acadêmicas vem se debruçando sobre o Carnaval dos últimos vinte anos, destacando-se Marilda Santana (2007) com seu estudo sobre as estrelas da *axé music*.

Em contrapartida, as experiências anteriores não somente têm sido menos estudadas, como permanecem reféns de suposições que passaram a compor um discurso "oficial" acerca da história da maior festa soteropolitana, praticado frequentemente pela imprensa, por organizações não-governamentais e por não poucos intelectuais, de forma mais ou menos associada a essas referências institucionais. Em se tratando das décadas anteriores à de 1970, destacam-se os trabalhos de Raphael Vieira Filho (1995;1997), sobre os blocos negros do período da Velha República, e Fred

de Góes (1982), sobre o surgimento do trio elétrico.

Esta contribuição, por sua vez, coloca algumas possibilidades de pesquisa ligadas aos registros imagéticos. Desenvolve problematizações sobretudo de ordem metodológica, agrupadas em alguns itens que podem sinalizar encaminhamentos de solução tanto de questões de construção conceitual quanto de problemas técnicos diretamente ligados a procedimentos de pesquisa.

A interrogação de que se nutre seu desenvolvimento se deve a Jacques Le Goff (1994). Trata-se de sua conhecida afirmação de que o documento é monumento, no sentido de que as sociedades históricas erigem algumas informações em lembranças e instruções que alcançam se perenizar. Le Goff distingue entre este tipo de documento, que tem uma conotação testamentária, e aquele outro tipo constituído enquanto tal pelo próprio trabalho do historiador. Referindo-se ao questionamento original de Foucault (2002) sobre a "segregação dos desviados", o autor insiste em que cabe ao pesquisador uma desconfiança radical com relação a todo registro, seja aquele herdado como tal, seja aquele "descoberto" pelo profissional do desvendamento do passado. Cada sociedade – ou melhor, cada setor social que reúne suficiente poder para fazer lembrar a si próprio pelos presentes e futuros – elabora um acervo de imagens e registros acerca de si. Estes monumentos são testemunhos de poder.

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (LE GOFF, 1994, p. 545).

Nesta reflexão, tomamos também como interlocutores Ana Maria Mauad e Boris Kossoy. A partir de olhares (inter)disciplinares distintos, esses autores oportunizam uma problematização radical da utilização da fotografia como documento de pesquisa, sobretudo de pesquisa histórica.

Boris Kossoy chama freqüentemente a atenção sobre o caráter da fotografia ao mesmo tempo fixo (no sentido de momento fixado) e relativo a distintas possibilidades de temporalidades. A fotografia é memória:

[...] enquanto registro da aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos: documentando vivos ou mortos, é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante de sua existência/ocorrência. É assunto ilusoriamente re-tirado de seu contexto espacial e temporal, codificado em forma de imagem" (2007, p.3).

Desdobrando esta premissa, o autor insiste sobre o caráter ficcional da fotografia, que convive com seu caráter indiciário. O fotógrafo é criador, no sentido de que sua imaginação e sua posição única, irrepetível e irreversível como o próprio momento e a própria cena fotografados, constituem o ato de fotografar e, assim, participam do delineamento de contornos das fotografias. Assim, afirma que se pode tomá-las:

[...] como objetos de pesquisas históricas e teóricas e [...] como fonte de informações referentes a diferentes áreas de conhecimentos. Objeto e fonte são desconstruídos e reconstruídos em camadas interpretativas, abrindo-se muitas possibilidades de articulação e análise (*idem, ibidem*, p. 33).

Segundo ainda Kossoy (2002), dentre os muitos aspectos da fotografia, apenas um é explícito e chega a parecer evidente: a face iconográfica. Entretanto, a partir de um cuidadoso trabalho de rememoração a partir da fotografia objeto, como insiste Mauad (2008), é possível situar a fotografia numa dinâmica complexa de atitudes, posturas e interesses. Na obra da autora, o fascínio diante do documento fotográfico é transparente, constituindo-se como um guia na ânsia de perscrutar as entrelinhas das figuras retratadas e tomadas como objetos de pesquisa.

Colocadas estas observações iniciais, passamos a algumas problematizações sobre o uso da fotografia numa pesquisa sobre o Carnaval de Salvador; trata-se de "Beduíno com Ouvido de Mercador – um documentário multimídia sobre o Carnaval de Salvador dos anos 50 aos 80"¹. O corpus que referencia esta reflexão corresponde ao acervo da Fundação Gregório de Matos – FGM², que, no contexto da pesquisa, destaca-se pela riqueza de sua documentação fotográfica relativo ao período da pesquisa, como da qualidade técnica de seu conteúdo. Inclui as coleções referentes à própria produção fotográfica da Prefeitura Municipal do Salvador, do *Diário de Notícias* e do *Estado de São Paulo*. A pesquisa considera outras fontes imagéticas, como os periódicos *A Tarde* e

¹ Pesquisa vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Bahia e realizada pelo Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo, sob a coordenação do autor. Apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB.

² Órgão da Prefeitura Municipal de Salvador encarregado da guarda de arquivos históricos e da organização de festejos cívicos e populares, entre outras atividades.

Tribuna da Bahia, bem como inúmeros registros de entidades carnavalescas e de memória oral. Não têm menor importância alguns registros filmicos, alguns deles ainda não publicados. Entretanto, para efeito do presente estudo, toma-se como corpus apenas as fotografias mantidas nos arquivos da FGM.

As problematizações seguem distribuídas por eixos temáticos tomados como operacionais na condução dos trabalhos.

Música

As práticas especificamente musicais estão no centro de todo tipo de festa carnavalesca. A presença dos diversos tipos de instrumento e o posicionamento das pessoas com relação a estes assume importância fundamental. De início, é praticamente impossível discernir, em boa parte das fotografias, o que as pessoas estão dizendo ou cantando. Torna-se difícil distinguir se as pessoas estão rindo, cantando, gritando ou simplesmente extasiadas (o que pode corresponder à abertura da boca), lançando-se sobre o pesquisador o risco da conjectura ou grosseira inferência. Neste sentido, então, o acionamento dos instrumentos musicais que se torna visível na fotografia deixa esse pesquisador mais próximo da cena capturada na fotografia.

A centralidade da combinação entre sopros e percussão, que dominou o período correspondente aos anos 1950 e 1960, resulta evidente nas séries fotográficas. Por outro lado, nos tipos de bloco carnavalesco que se desenvolveram a partir do final dos anos 50, como as escolas de samba; a partir do final dos anos 60, como os blocos de índio; e a partir dos anos 70, com os blocos afro, os instrumentos de percussão chegam a dispensar o uso daqueles de corda e sopro. É

interessante notar que, mesmo que os instrumentos de percussão fossem fundamentais na música de compasso binário bem marcado – boa parte das vezes uma marcha ou um samba de batucada –, estes instrumentos não são exaltados na fotografia; simplesmente ocorrem. Com o ressurgimento e consolidação do modelo musical, iconográfico e coreográfico do bloco afro, os instrumentos de percussão são realçados na sua aparição em fotografias.

Isto pode ser matizado conforme se trate de uma ocasião mais oficial e formal, como o próprio cortejo nos dias do Carnaval, ou se trate de um festejo menos controlado pelas lideranças e autoridades, como é o caso das lavagens, gritos e batucadas. Pode-se ver uma combinação mais frouxa entre os diferentes naipes, além de uma improvisação interessante, sobretudo no caso da percussão, com a incorporação de latinhas, xequerês, chocalhos, etc. Entretanto, no cortejo oficial dos blocos afro, os tambores reinam no centro das fotografias, associados a coreografias emblemáticas como africanas e a um determinado tipo atlético e altivo de negro/negra.

No que diz respeito ao trio elétrico, observam-se diferentes montagens, com menor ou maior quantidade de instrumentos de percussão. A própria disposição destes instrumentos varia consideravelmente no tempo. De início, vinham no andar inferior do trio; a partir dos anos 1970, começam a ganhar o andar superior, inclusive pela iniciativa inovadora dos Novos Baianos. Aos instrumentos acústicos, vêm-se somar, nos anos 80, os eletrônicos. Os trios variam também de tamanho e observam-se montagens especiais com motivos comemorativos, como a famosa Caetanave, homenagem do trio elétrico Tapajós a Caetano Veloso no seu retorno de Londres,

no Carnaval de 1972. O que se pode observar, a partir dos anos 1980, é a difusão dos instrumentos eletrônicos e a inclusão, nas bandas mais poderosas e associadas aos intérpretes e vocalistas mais famosos, de instrumentos de sopro que passam também a executar solos e vinhetas, a diminuir a importância relativa dos instrumentos de percussão. Tais constatações abrem caminho para a compreensão de uma série de mudanças na composição das bandas, na montagem do repertório e na sucessão das modas rítmicas.

Indumentária e alegorias

Nos dias do Carnaval propriamente ditos, a indumentária é o elemento que, junto com as alegorias do bloco, o identificam perante a multidão. Mesmo os blocos mais pobres e menos especializados internamente, em termos de cargos e desempenhos, têm pelo menos um membro que se encarrega da concepção das fantasias e das alegorias. Revela-se aí, de forma menos problemática que quando se trata da dimensão musical, o motivo fantástico. Esta noção assume importância central na pesquisa. Trata-se da visibilização, de forma recriada e necessariamente circunstancializada pelas condições econômicas e técnicas de realização, das referências de mundos fantásticos sem as quais o Carnaval não poderia acontecer como uma festa de descontinuidade, que permite irromper no cotidiano elementos de outro(s) mundo(s).

Pode-se ver o vigor e o brilho das referências dos filmes de inspiração orientalista nas fotografias de blocos como Mercadores de Bagdá, Cavaleiros de Bagdá, Filhos de Gandhi, Filhos do Mar e Filhos de Obá, bem como nos afoxés Filhos do Congo e Império de África. Algumas constantes na imagética

deste tipo de cinema, a exemplo dos guarda-sóis que protegem as autoridades, dos turbantes, dos sapatos com bico volteado, das calças folgadas e pregueadas presas com elástico nos tornozelos, são recriadas seja sobre o chão, seja sobre os carros alegóricos. Em alguns casos, sobretudo nos blocos Mercadores de Bagdá, Filhos de Obá e Cavaleiros de Bagdá, algumas cenas eram cuidadosamente recriadas, como a corte dos paxás, com serviçais e odaliscas e, às vezes, figurações de animais exotizados, como cisnes, elefantes, serpentes e camelos, intensificando o clima de realeza e distinção desse ambiente, como num paraíso onírico.

As escolas de samba procuravam copiar as entidades congêneres do Rio de Janeiro, como dizem com frequência os cronistas do Carnaval dessa época. Isto se faz evidente nos trajes que lembram os protótipos da corte francesa dos séculos XVII e XVIII e em medidas e gestos de vassalagem, deferência e reverência. As figuras do mestre-sala e da porta-bandeira são emblemáticas deste aspecto. Entretanto, na periferia dos destaques, vêem-se figuras originais, apontando a intenção de particularizar a escola. Observam-se inovações como sambistas de tubinho nos anos 1960 ou pandeiristas fazendo evoluções circenses num estilo bem distante do rigor dos modelos performáticos de diversos tipos. É possível perceber que alguns fotógrafos preferiram captar as cenas mais "corretas", quais sejam, as exibições mais afinadas com o modelo carioca. Outros fotógrafos, por sua vez, mantêm-se atentos a cenas especiais e singulares.

Os blocos de índio procuram insistentemente recriar a figura do índio chamado "norte-americano", que aparecia abundantemente nos *filmes de cowboy* – os *westerns* – nas décadas de 1960 e 1970.

Elementos como as franjas das calças, os cocares, os machados, os adereços em vidro e metal, os esparadrapos fazendo as vezes de pinturas tribais, trazem também para as ruas do centro da cidade os motivos fantásticos do cinema. A diferença maior é a cor predominante de cada bloco, junto com o branco. Esta semelhança aparece nitidamente quando se comparam as fotografias de diferentes blocos da mesma categoria.

O Ilê Aiyê, o bloco afro que primeiro se notabilizou e que plasmou o próprio nome do gênero, apela para uma África ancestral, emblematizada por escudos de pele, torços cuidadosamente trabalhados, objetos de cerâmica, sisal e palha. Este modelo é seguido quase sempre pelos blocos afro que surgem até o início dos anos 1980. Somente com o crescimento e explosão do Olodum, em 1986, é que se observam modificações nos padrões das indumentárias e adereços. As coreografias, contudo, permanecem aquelas do início, com ênfase nos movimentos dos joelhos, ombros e braços. Este tipo de dança é conhecido, normalmente, como dança afro.

Até o final dos anos 1980, os blocos de embalo, quais sejam, aqueles que não se remetem a uma temática específica, investem em mortalhas, traje de duas peças com poucas costuras que deixa o corpo mais livre para evoluir e facilita o movimento dos braços, resultando numa sensação de leveza e liberdade. A partir de então, alguns blocos começam a trocar as mortalhas por uniformes como macacões e outros, numa concepção mais esportiva e mais afinada com o figurino da época, em que se divisava um compromisso com a liberdade do gesto e a influência de padrões mais urbanos e universalizados pelo cinema norte-americano. Este tipo de indumentária não dura mais que alguns anos. No final dos anos 1980, todos

os blocos de embalo, já então chamados blocos de trio, aderem ao short com abadá, traje esportivo, mais econômico e rentável. Segundo os figurinistas desses blocos, o abadá "deixa os movimentos mais livres"; ora, movimentos semelhantes àqueles praticados nas academias aeróbicas. É significativo que, a partir desse momento, as próprias academias passam a ministrar sessões de um ritmo que se passa a chamar de *swing baiano*, oferecidas especialmente nos meses do verão e freqüentadas com notável excitação pelos turistas e pelos estudantes de classe média em férias.

Pode-se perceber, em algumas fotografias, a prática de modas coreográficas que duravam um, dois ou mais anos. Este tratamento demanda um tratamento comparado entre as notícias associadas às fotografias. Além disto, uma fotografia apenas de uma determinada cena não permite visualizar a coreografia. É preciso, então, recorrer ao estudo serial da mesma cena, o que raramente é possível no caso das fotografias de arquivos.

Padrões de beleza

Os padrões que demarcam o que seria ou não o belo variam muito conforme a época e o tipo de bloco. O que se verifica, no estudo atento das fotografias das escolas de samba e blocos de índio, bem como dos blocos de inspiração orientalista, é uma acentuada independência com relação aos padrões ocidentais convencionais propagados pelas revistas e pelo cinema, como a esculturalidade do corpo correspondente a tais referência, a "boa" altura e a "integridade" do rosto. Vêem-se homens e mulheres de denteição incompleta como destaques de escolas de samba, homens e mulheres com gorduras à mostra, homens e mulheres de baixa estatura

e de rosto muito comum, o que jamais aconteceria entre nós, hoje, em quase todos os modelos de bloco carnavalesco. Os padrões da beleza ostentada no carro alegórico do bloco e sobre o palanque da Praça da Sé ou da Praça Municipal eram mais próximos da gente comum dos bairros de Salvador, podendo-se destacar aí indivíduos comuns nas ruas destes bairros.

A partir dos anos 1970, dois tipos de entidade carnavalesca vão selecionar seus destaques pela aparência politicamente correta, o que se evidencia no cotejamento de fotografias.

Um desses tipos corresponde aos blocos afro – sobretudo o Ilê Aiyê –, que escolherão entre seus membros destacados aqueles que apontam um negro altivo, forte, figurando um rei, um guerreiro, um sacerdote africano. Suas dançarinas mostram quase sempre a mesma indumentária, os mesmos adereços, as mesmas posturas coreográficas. Não se verifica uma continuidade entre estes aspectos e uma iconografia anterior, como no caso dos blocos de inspiração orientalista, das escolas de samba e dos blocos de índio, permanecendo impreciso o conhecimento da origem e padronização desses movimentos.

Outro tipo de bloco carnavalesco irrompe na história do Carnaval de Salvador com as duas dissidências do Fantasma no final dos anos 1960, quais sejam, os Internacionais e os Corujas; ambos selecionam homens de pele clara, procurando colocar nas coreografias e performances apresentadas no palanque, bem como nos carros alegóricos, indivíduos que sinalizam um modelo de eurodescendência matizada; não chega a ser um arianismo, mas uma distinção de membros mais claros e da

famosa "boa aparência". Isto resulta evidente nas fotografias, sobretudo naquelas que trazem alegorias e coreografias especiais, quase sempre desempenhadas no palanque da Praça da Sé³.

Espacialização

O estudo das fotografias desse período evidencia uma diferença fundamental com relação ao período atual: a densidade de foliões por metro quadrado era muito menor. Isto se vê tanto no interior dos blocos como nos lados externos às cordas, e mais ainda nas praças e outras áreas adjacentes. Em inúmeras fotografias, pode-se ver o chão enquanto um bloco se apresenta na rua, inclusive nas fotografias do Campo Grande e da Praça Castro Alves, o que a um jovem de classe média pareceria hoje bizarro, indesejável ou inviável; quem sabe, algo pouco higiênico.

Relacionado a este aspecto está o registro do movimento com deslocamento. Havendo espaço, o folião pode evoluir como deseja, pode deslocar-se. Este aspecto da espacialização no Carnaval se remete diretamente às práticas coreográficas. Dois movimentos podem ser verificados aí, recursivamente: a elevação dos braços e a impulsão pelos tornozelos, com a flexão dos joelhos para a frente. Isto resulta mais nítido se compararmos estes movimentos àqueles próprios das coreografias criadas nos anos 1980. As modas coreográficas inventadas a cada ano, a partir dos sucessos de Luiz Caldas, Gerônimo e Sarajane, se apresentavam como uma solução para a carência de espaço que já se fazia sentir. O folião passa a movimentar-

³ Epicentro da apresentação dos blocos em geral nos anos 1960-1970, enquanto a Praça Castro Alves tinha a mesma função no que se refere aos trios elétricos.

se com pouco deslocamento, ou mesmo nenhum. O eixo desse movimento, então, passa para o giro dos joelhos e da cintura.

Este tipo de observação é especialmente delicado, e necessita a verificação comparativa de um bom número de fotografias, já que se trata de movimentos. A observadores que experimentaram este período, a coreografia parece evidenciar-se na imagem parada, enquanto outros percebem a necessidade de um cotejamento mais cuidadoso de fotografias da mesma cena.

Intertextualidades e interseções

A abundância de trabalhos sobre o Carnaval de Salvador, seja de pesquisadores, seja de jornalistas, seja ainda de produtores culturais da iniciativa privada ou do próprio aparelho estadual de governo, fixou certas constantes que, ao longo das últimas décadas, adquiriram o status de “realidades”, passando a integrar uma narrativa com aromas de sagrado que, ao invés de problematizar, apresenta como simplesmente factual a sucessão dos modelos de organização das entidades carnavalescas.

Por exemplo, tornou-se lugar comum afirmar que todos os trios elétricos descendem de alguma forma da velha fobica de Dodô e Osmar, que saiu à rua pela primeira vez em 1950, assim como afirmar que o primeiro bloco afro foi o Ilê Aiyê, cujo primeiro cortejo aconteceu em 1975. Uma contextualização mais cuidadosa, bem como um resgate mais exigente de informações, permite matizar estas máximas. Um aspecto em que esta postura se revela fecunda é a percepção de diferentes matrizes estéticas, sociais e tecnológicas nos diferentes modelos.

O próprio trio elétrico era, desde 1950, um automóvel eletrizado. Ora, a cidade do

Salvador começava lentamente a modernizar-se; o trio elétrico pode ser pensado como a alegoria da rodoviarização e da eletrificação da cidade. Uma análise de fotografias das décadas de 1920-1940 permite compreender a centralidade dos automóveis nos cortejos. O próprio desfile das grandes sociedades, sobretudo o Fantoches da Euterpe, o Cruz Vermelha e o Inocentes em Progresso, se baseava no brilho e na criatividade de carros alegóricos que consistiam em caminhões e automóveis reconfigurados para o Carnaval. Até os anos 1940, usavam-se as pranchas, ou seja, carros alegóricos para o desfile de moças das elites construído sobre o tabuado dos bondes. Tratamentos assim das fotografias permitem enxergar em cada modelo, e mesmo em cada entidade, elementos de diferentes matrizes estéticas, de diferentes recursos tecnológicos, enfim, diferentes inspirações originais. As “invenções absolutas” passam a soar como descontinuidades de ritmo e intensidade de determinados aspectos ou características em processos contínuos de desenvolvimento.

Alguns blocos de índio traziam seus componentes usando o cabelo *black power*, elemento que se tornou emblemático dos primeiros cortejos dos blocos afro. Pode-se traçar, a partir também de fotografias, interfaces muito interessantes entre os dois modelos de bloco carnavalesco. Pode-se verificar – e isto é especialmente instigante – que um mesmo traço de comportamento, indumentária ou iconografia é reportado pelo fotógrafo ou pelo legendador da fotografia (às vezes o editor do jornal ou do caderno, outras vezes o autor da matéria) como emblemático de um modelo e não de outro, ou mais de um modelo que de outro.

Outra cena em que é possível perceber acentuada intertextualidade é a homenagem que um bloco rende a outro, ou a um aspecto

relacionado a outro bloco. No início dos anos 1970, os Internacionais tomaram como motivo fantástico a nação Apache. Ora, nada mais distinto, enquanto extração social, que os componentes dos Internacionais e dos Apaches do Tororó. Entretanto, a força do motivo fantástico correspondente aos índios "norte-americanos", num momento em que os filmes de *cowboy* eram a principal atração da juventude de Salvador, interficiou os dois modelos. Assim, os Internacionais ostentaram um imenso cavalo malhado no seu cortejo, enquanto seus componentes envergavam um traje de certa forma semelhante ao dos blocos de índio. Isto veio evidenciar a força dos Apaches do Tororó, mediante a louvação de sua referência fantástica justamente pelo seu pólo antitético. Em contrapartida, os Internacionais também assimilavam, ao seu acervo de tipos, um ícone relevante da cultura cinematográfica.

Os modelos que parecem se prestar mais a esta leitura são os blocos de inspiração orientalista e os afoxés.

Os primeiros não hesitavam em misturar referências a diferentes mitologias cinematográficas, constituindo uma imagem ao mesmo tempo difusa e nítida do Oriente no Carnaval da Bahia. Referências ao mundo árabe, à Índia e à África se mesclavam sem problemas, tanto entre si como ainda com motivos iconográficos de outros mundos, como, por exemplo, um barco viking apresentado em miniatura. Este processo se dava ao sabor da frequência de seus foliões às casas de exibição.

Os afoxés, ao contrário do que de vez em quando ainda se ouve afirmar, não se referiam apenas às origens africanas da maioria da população de Salvador e seu Recôncavo, ou à tradição dos orixás. Pode-se ver, nas fotografias encontradas, associações entre adereços de orixás e elementos

emblemáticos do mundo oriental ou mesmo de outras matrizes fantásticas veiculadas pelo cinema. A partir de 1949, com a fundação dos Filhos de Gandhi, os afoxés não estavam mais necessariamente ligados a uma determinada casa de santo, embora permanecessem ligados à tradição dos orixás. Isto provavelmente favoreceu uma maior plasticidade deste modelo carnavalesco, como se pode visualizar nas fotografias.

O exame das fotografias permite verificar ainda o vigor de algumas modas que, por não serem tão passageiras como normalmente se costuma pensar uma moda, podem ser pensadas como uma onda temática. É o caso do mundo hippie, com sua estética de despojamento e relaxamento. Inúmeras fotografias dos anos 1970 permitem afirmar que boa parte dos foliões mais jovens transformava o Carnaval numa ocasião especial de afirmação de uma estética e uma ética de inspiração hippie. Isto pode ser verificado na indumentária como no gestual. Esta influência não se faz notar nos blocos propriamente, mas nos grupos de foliões jovens que se aglutinavam em locais como o Campo Grande e, mais que todos, a Praça Castro Alves. A presença vigorosa de elementos da estética hippie nas apresentações dos Novos Baianos no Carnaval não parece motivo de discordância.

Uma questão de ótica

Retomando os questionamentos cultivados na interlocução com os autores citados na introdução deste artigo, podemos então arrematar algumas reflexões sobre a utilização da fotografia numa pesquisa sobre o Carnaval de Salvador. Deve-se, de antemão, advertir para que estas reflexões só fazem sentido enquanto as fotografias são devidamente contextualizadas e

consideradas no seu conjunto, e que o pesquisador deve ampliar ao máximo o universo de fontes consultado, no sentido de escolher como objeto operacional propriamente dito aquelas fotografias que mais se prestam à discussão da problemática da pesquisa, sem perder, contudo, a atenção ao todo.

Um passo a ser dado nas nossas pesquisas sobre o Carnaval de Salvador é a constituição de um banco de imagens provindas de arquivos pessoais ou familiares, o que poderá ampliar consideravelmente o próprio corpus da investigação, bem como a sua diversidade, considerando que as fotografias tomadas num clima de espontaneidade, galhofa e brincadeira não precisam corresponder às exigências do politicamente correto, ou mesmo às exigências técnicas da fotografia de "boa qualidade". Registros em que transborda a comicidade, boa parte deles constando de homens travestidos e embriagados, são dos mais encontradiços em arquivos particulares, soltas em caixas de camisa ou misturadas a outros documentos em gavetas de cômodas.

Continua fazendo sentido a pergunta pelo caráter "reflexivo" ou "consciente" do ato de fotografar ou seu caráter "espontâneo" ou "casual". Alguns fotógrafos dirigem a cena, sugerindo posturas dos indivíduos para "sair melhor na foto". Outros afirmam que captam a cena na forma como se oferece. Ora, o próprio fotógrafo que captura cenas "espontaneamente" costuma fazer, logo depois da revelação ou ainda quando na memória da câmera, sua seleção, descartando o que "não ficou bom" e elegendo, inevitavelmente, as fotografias "boas" e "pertinentes".

Uma discussão que se coloca cada vez mais como exigência, na nossa pesquisa, diz respeito à relação entre o ponto de vista do

fotógrafo – o que vem equivaler ao que está tomado como imagem – e a interpretação que podemos fazer da fotografia. O próprio fotógrafo, ao escolher entre seus resultados aqueles que vai publicar, está realizando uma interpretação e condicionando as possibilidades de interpretação a partir desta seleção. Isto pode ser desdobrado na cadeia completa que leva – ou não – a fotografia desde o momento de sua tomada até sua visibilização pelo leitor do jornal ou pelo folião que guarda uma lembrança daquela folia. A seleção das cenas desejadas – ou desejáveis – não é apenas do fotógrafo, cabendo também ao editor do caderno, ao programador gráfico e, finalmente, ao redator-chefe. Se uma fotografia não parece apropriada aos efeitos do perfil do jornal, não chegará ao público. Quem sabe vai parar em alguma pasta de arquivo, cabendo ao pesquisador, então, desvelar sua existência e, assim, a existência daquele momento capturado pelo obturador. É uma oportunidade preciosa de desvendamento da trama da eleição de fotografias "cabíveis" o cotejamento entre as fotografias que chegaram a ser publicadas no periódico e aquelas que adormecem no arquivo, à espera de que um pesquisador venha despertá-la.

Algumas coleções guardam apenas o nome da instituição que as encomendou. Em inúmeras situações, não se registrou o nome do fotógrafo. O que levou a que aquelas fotografia, e não outras, fossem publicadas ou guardadas nos arquivos? Uma pista de solução deste problema pode estar no teor das legendas. O que nos perguntamos, algumas vezes, é até que ponto recolhemos – tanto nós pesquisadores como os profissionais da imprensa – das fotografias elementos que nos intrigam e até que ponto, em contrapartida, atribuímos a estas fotografias frases que "parecem" servir como

legendas não escritas. No intuito de “compôr” a reportagem, o autor confere contornos ao conjunto composto pelas fotografias e pelo texto. É possível que este seja o problema mais sutil do tratamento das fotografias como fontes visuais para o estudo do Carnaval de Salvador. O próprio processamento do registro fotográfico, em suas diversas etapas e por diversos tipos de profissional, contribui para a plasmação de uma tipologia das agremiações carnavalescas, fixando-lhe ou pelo menos imputando-lhes características, através de uma reiterada emblematização que se baseia, em boa medida, na iconografia associada a um ou outro tipo.

Por fim, cabe afirmar a validade permanente da advertência de Foucault (2002) com relação à “segregação dos desviados”, o que se aproxima freqüentemente da eleição do “politicamente correto” e “esteticamente nobre”. Entrevistas com foliões do Carnaval de Salvador que contam hoje mais de 70 anos apontam para uma festa escassamente fotografada. Por vezes, é possível chegar a estes foliões atentando para as bordas das fotografias, para as expressões faciais daqueles circunstantes que estão ali pelas beiradas.

Em fotografias dos anos 1920 a 1940, pode-se perceber mulheres mercadoras de frutas e comidas, bem com homens e mulheres prestadores de todo tipo de serviços, olhando a passagem das pranchas e cordões. Parecem distantes, sendo que sua postura física quase nunca é a mesma daquela dos foliões que passam. Trata-se de considerar, como contrapartida do acervo montado, a possibilidade frustrada das fotografias que não chegaram a ser realizadas, mesmo que os fotógrafos estivessem presentes quando

estes foliões “desviantes” faziam seu Carnaval. Por que não se fotografou o Carnaval dos pobres e negros da primeira metade do século XX, ao qual se tem acesso mediante os depoimentos dos mais idosos e os registros de polícia?

Esta contribuição passou em revista apenas alguns aspectos da utilização de fotografias na pesquisa histórica. Dificilmente faria sentido sem a visualização de seu objeto propriamente dito, a fotografia. Trata-se de motivar a reflexão sobre esta vertente da utilização de fontes imagéticas na pesquisa em História, inclusive a partir do diálogo com a bibliografia especializada, que tem crescido nos últimos anos, e que a brevidade do presente texto não permite abordar.

Referências Bibliográficas

- AGIER, Michel. *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*. Marseille: Ed. Parenthèse, 2000. 252 p.
- DANTAS, Marcelo. *Olodum – de bloco afro a holding cultural*. Salvador: Grupo Cultural Olodum/Fundação Casa de Jorge Amado, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2002.
- GÓES, Fred de. *O país do carnaval elétrico*. Salvador: Corrupio, 1982. Coleção *Baianada*, 4.
- GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores. A música afro-pop em Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000. Prefácio de José Carlos Capinam. Coleção *Todos os Cantos*.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Os tempos da fotografia. O efêmero e o perpétuo*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão, 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

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, p. 161-180.

MAUAD, Ana M. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: EDUFF, 2008. v. 1.

SANTANA, Marilda. *As donas e as vozes*. Uma interpretação sociológica do sucesso das

estrelas-intérpretes no Carnaval de Salvador. (Tese). Ciências Sociais – UFBA, 2007.

VIEIRA FILHO, Raphael Rodrigues. *A africanização do carnaval de Salvador, BA: a recriação do espaço carnavalesco (1876-1930)*. São Paulo, 1995, 228 p. (Dissertação). História/PUC-SP.

_____. Folgedos negros no carnaval de Salvador. In: SANSONE, Lívio & SANTOS, Jocélio Teles dos. *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis, 1997.



Fundação Gregório de Matos / Prefeitura Municipal de Salvador. 1975.



Fundação Gregório de Matos / Prefeitura Municipal de Salvador. s/d



Fundação Gregório de Matos / Prefeitura Municipal de Salvador. s/d

MILTON ARAÚJO MOURA



Fundação Gregório de Matos / Prefeitura Municipal de Salvador. s/d