

Retratos sertanejos.

Uma cultura fotográfica no interior baiano dos anos 1900-1950

Valter de Oliveira¹

Resumo

Tomando de empréstimo a definição de *cultura fotográfica* de Maria Inez Turazzi o artigo procura discutir a sua presença também no sertão da Bahia na primeira metade do século XX. Através das imagens fotográficas, suas sociedades encontraram formas de se identificar com a *civilização* e de construir suas auto-apresentações. A fotografia contribuiu ali como porta de entrada para a *modernidade* no sertão e para a formação de sentimentos de identidades através da difusão do retrato no interior baiano.

Palavras-chave

Cultura fotográfica – retrato – modernidade

Abstract

Taking of loan the definition of *culture photographic* of Maria Inez Turazzi the article discusses its presence in the hinterland of Bahia in the first half of the twentieth century. Through photographic images, their societies have found ways to identify with the *civilization* and build their self-presentations. The photo contributed these as the gateway to *modernity* in the hinterland and to the formation of feelings of identity through the dissemination of the portrait within Bahia.

Keywords

Culture photographic - portrait - modernity

A presença da fotografia no cotidiano da sociedade contemporânea é uma evidência. Desde o momento em que foi inventada seu uso atende a várias finalidades: documentos pessoais, criminologia, ciências, registros familiares, imprensa, administrações públicas e privadas, dentre outras. Pode-se dizer que o raio de ação da fotografia atingiu praticamente todos os tipos sociais do planeta. Maria Inez Turazzi (1998), ao se referir ao aspecto da fotografia no Brasil, fala de “cultura fotográfica” nacional por considerar a existência de uma cultura fotográfica mundial. Conforme a autora,

[ela] é também uma das formas da cultura, idéia reforçada pelo argumento de que a fotografia foi e continua sendo um recurso visual particularmente eficaz na formação do sentimento de identidade (pessoal ou coletiva), materializando em si mesma uma “visão de si, para si e para o outro”, como também uma “visão do outro” e das nossas diferenças (p. 9).

¹ Doutorando em História pela UFBA e professor de História Moderna na UNEB - Campus IV. Organizador dos livros *Arte e cidade: imagens de Jacobina* (Eduneb, 2006) e *Culturas urbanas na Bahia: estudos sobre Jacobina e região* (Eduneb, 2009). Desenvolve pesquisa sobre circuito social da fotografia no interior da Bahia.

Conforme assegura Turazzi, a cultura fotográfica não se restringe apenas à bagagem profissional dos fotógrafos, "onde se incluem os equipamentos, as escolhas formais e estéticas, bem como as diferentes tecnologias de produção da imagem fotográfica", mas também como prática social, incorporada ao modo específico como cada sociedade representa seu mundo. É através dos usos e funções do artefato fotográfico por determinada sociedade que se podem perceber os traços de uma cultura fotográfica. Evidentemente, isso não está restrito apenas à produção dos grandes e famosos fotógrafos e nem tampouco aos lugares consagrados de sua existência, como os espaços de museus, arquivos, redações de jornais e revistas, presentes nas grandes cidades. Até porque

[...] a cultura fotográfica de uma sociedade também se forma e se manifesta através da incorporação da fotografia em outros domínios da vida social, como o artesanato popular, as crenças religiosas e políticas, as sociabilidades familiares e urbanas, a inspiração artística ou literária. Quem mais além do poeta, diria que "Itabira é apenas uma fotografia na parede. Mas, como dói!" (Carlos Drummond de Andrade, "Confidênci a do itabirano") (p. 9).

Considerando a existência de uma cultura fotográfica no Brasil, com o desenvolvimento de técnicas e singularidades temáticas, tendo se espalhado por várias partes do país pode-se perceber também as marcas dessa cultura fotográfica no sertão da Bahia surgida desde fins do século XIX. Muito embora a fotografia tenha feito parte da vida da sociedade soteropolitana desde meados do século XIX, somente um pouco mais tarde é possível encontrar registros da interiorização da prática fotográfica por cidades do interior do Estado, como o que se vê em Jacobina, Morro do Chapéu e Miguel Calmon. Como parte integrante de uma fase de crescimento econômico ocorrido nestas localidades em princípios do século XX, a fotografia esteve associada ao sinal da incipiente modernização² das nascentes cidades e cada vez mais a confecção de retratos se tornou presente como parte da sua vida social. Através dos retratos fotográficos, suas sociedades encontraram também formas de se identificarem com a *civilização*³ e de construir suas auto-apresentações.

Perceber, portanto, certos aspectos da sociedade sertaneja baiana através dos usos e funções dos retratos fotográficos pelos indivíduos coadunam com o que Ulpiano Meneses (2003) chama de "História visual". Longe de ser mais um modelo compartimentado da História, a História visual pensada por ele é vista como um "campo operacional" onde se elege um ângulo de observação da sociedade a partir da sua dimensão visual. Neste incipiente estudo o retrato fotográfico, ou melhor, a cultura fotográfica é o meu horizonte de percepção do social. Ainda que a fotografia não tenha sido fonte exclusiva de análise ela foi sua principal base



Figura 1 - Região do Piemonte da Diamantina com destaque para as três cidades em questão neste artigo. Capturado em outubro de 2009 no site: http://www.abahia.com/diretorio/index.php?cat_id=521

² Sobre os conceitos de *modernização* e *modernidade* utilizados neste artigo faço uso das definições trabalhadas por Marshall Berman (1989) em *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*.

³ Para a idéia de civilização ver Norbert Elias (1994) em *O processo civilizador*.

documental e pensada não apenas enquanto imagem, mas como artefato, o que implica enxergá-la na sua materialidade e no seu contexto social.

“Tira-se retratos de qualquer sistema”

A expressão acima foi extraída de uma nota publicitária publicada no jornal *O ideal*, em 1927, por Abílio Cardozo, um dos fotógrafos itinerantes que passou pela cidade de Jacobina. Com a chegada da fotografia no sertão da Bahia ainda no século XIX, a população sertaneja participou de um dos principais territórios simbólicos do homem moderno: o retrato. A princípio, através das casas especializadas em Salvador, posteriormente em ambientes altamente improvisados em algumas cidades do interior, os fotógrafos conduzem os indivíduos do sertão a adentrarem no universo do retrato fotográfico, permitindo-lhes construções de auto-imagens idealizadas e forjando identidades.

Walter Benjamin (1985) afirma que com a fotografia, o valor de culto aos poucos cede espaço para o valor de exposição nas artes visuais, mas antes tem no retrato sua última resistência (p. 174). Não é, senão, o culto da personalidade individual uma das principais funções do retrato fotográfico na era de ouro dos ateliês artísticos durante o século XIX? Era um desejo de muitas pessoas poder produzir um retrato próprio, o que dirá se através de um grande retratista. Em princípio, durante a vigência do formato do *daguerreótipo*, os retratos eram peças únicas e adornadas em estojos luxuosos e não raro guardadas como jóias. Sendo caros, eram restritos apenas a um pequeno círculo de pessoas na sociedade da época.

Posteriormente, com a invenção do formato *carte de visite*, o retrato foi popularizado, chegando a atingir diversas esferas sociais, o que ocorreu a partir de meados do século XIX, como invenção de Disderi. Para Benjamin, este momento constituiu a fase de decadência da arte fotográfica, marcada pelo surgimento de álbuns fotográficos e pela proliferação de imagens onde predominam diversos estereótipos sociais que se sobrepõem ao indivíduo. Os ambientes dos primórdios da fotografia foram transformados num “aparato ostensivo” por Disderi, marcados por fundos artificiais, acessórios para usos nas imagens produzidas em “atelês com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala do trono” (p. 97).

No entanto, o chamado “efeito Disderi” não pode ser analisado fora da função social do retrato na época (FABRIS, 2004, p. 28). Com ele, a partir de então, o pequeno burguês ou o proletário também entrava em cena no teatro das aparências assumindo o papel de protagonista na fotografia, participando não como sujeito, mas como personagem idealizado. O retrato fotográfico, afinal, é uma encenação da identidade do sujeito. Nele não se pode ver o indivíduo socialmente concreto da maneira como vivido no dia a dia, mas apenas na sua idealização ou *performance* (BURKE, 2004, p. 35)

Nos ambientes ilusórios dos ateliês fotográficos no século XIX, a busca pela construção da identidade social do homem burguês envolvia todo uso de aparatos materiais e simbólicos que pudesse garantir a transmissão deste perfil. Assim como na pintura, o retrato na fotografia é também dotado de um sistema de convenções que muda lentamente de acordo com cada época. No caso específico do formato *carte de visite*, houve a

incorporação das convenções presentes no retrato aristocrático, amplamente difundido no século XVIII, quais sejam, as representações de modelos de corpo inteiro ou meio busto em uso de trajes especiais, muitas vezes usando acessórios e em cenários adornados que reforcem suas auto-apresentações. Porém, embora buscasse inspiração na idealização do modelo aristocrático, o retrato fotográfico era notadamente burguês e seu formato, ao contrário do antecessor, era pequeno.

Pensando o retrato fotográfico como modelo de idealização simbólica da sociedade européia moderna e burguesa, pode-se dizer que a sua proliferação, resultante do processo acelerado de mundialização da cultura a partir do século XIX, contribuíram também como estratégia para a entrada das culturas latino-americanas na modernidade (CANCLINI, 2008). No mundo idealizado pelos ateliês fotográficos através dos retratos, a existência de modelos sociais universalizava os indivíduos mesmo que de diferentes estratos econômicos e localidades de origens. A criação de certos estereótipos sociais em forma de *tipos ideais* em contraposição aos indivíduos “reais” faz com que os códigos ali presentes (cenários, vestuários, acessórios, poses) sejam os mesmos para os retratos produzidos tanto na cosmopolita Paris, quanto em Salvador ou uma das cidades do interior da Bahia. No entanto, apesar de certo universalismo existem também apropriações e recriações destes códigos a partir de experiências locais relacionadas ao aparato material disponível ou mesmo subjetividade do olhar do retratista. Na construção do território simbólico do retrato fotográfico, ocorre um processo de *desterritorialização* do indivíduo com seu espaço geográfico e social. É possível ver em algumas composições, por exemplo, o homem do sertão se apresentar descaracterizado em vestes e pose definidas por um padrão visual advindo de fora. Pela sua natureza *híbrida*, o ateliê fotográfico se configura também como um espaço de *fronteira* ou um *entre-lugar* (BHABHA, 1998). Elementos de culturas globais e locais estão presentes nos retratos fotográficos ali produzidos, como é possível notar nas poses, roupas, cenários, acessórios, modelos e tipos sociais construídos dentro das convenções da atividade.

Foi possível notar dois perfis de retratos nas fotografias consultadas em acervos particulares de famílias nas cidades de Jacobina e Morro do Chapéu, aqui apresentadas. Em um deles a estetização romântica e burguesa dos indivíduos retratados transmite um tom europeizante característicos dos modelos *carte de visite* em composições forjadas com certos cuidados no uso dos recursos, como a ambiência ao redor em cenários empregados bem como na imposição das mãos. Um retrato de uma senhora vestida em estilo vitoriano projeta uma imagem de distinção social. Uma jovem vestida de branco exibe firmeza na fé católica ao lado de um genuflexório e segurando provavelmente uma bíblia. Um garoto seriamente posa montado em um triciclo. Esses retratos, extraídos de dois álbuns de uma família pertencente à elite econômica de Jacobina nos anos 1920, demonstram o perfil social burguês construído em sintonia com o padrão europeu difundido pelo mundo. O outro perfil dos retratos observado, aqui demonstrado através de alguns dos muitos trabalhos produzidos pelo fotógrafo e poeta Eurycles Barretto na cidade do Morro do Chapéu entre os anos 1910 e 1930, apesar de perseguir o padrão estético difundido pelo *carte de visite*, se apropria e recriam elementos do estilo com o uso de cenários construídos com parcos

recursos técnicos, de fundos com tecido liso e com a apresentação de adereços característicos do sertão, a exemplo das indumentárias, plantas ou objetos utilizados. Interessante perceber os perfis individuais dos retratados, notadamente pessoas simples, e também na apresentação de profissões características do sertão, como é o caso dos repentistas. Portanto, ao mesmo instante em que projeta uma integração com o mundo através de emblemas tidos por universais, pode-se notar também que os retratos sertanejos delimitam fronteiras territoriais ou *reterritorializam* suas imagens através afirmação de traços tipicamente regionais.





Figuras 2,3 e 4 - Os três retratos foram extraídos de álbuns de família em Jacobina. Fotos: autores não identificados. Década de 1920.

Figuras 5, 6 e 7 – Retratos encontrados em acervos particulares na cidade de Morro do Chapéu. Fotos: Eurycles Barreto. Décadas de 1910 e 1920.

Um retrato de um homem público

A *modernidade* é marcada pela afirmação da individualidade. Mais do que outrora, as pessoas, neste momento, não podem ser pensadas a partir de um “fatalismo sociológico”, ainda que importante situá-las em grupos ou categorias de análises. Faz-se necessário, entretanto, relativizar questões individualizantes, seja em torno de experiências de vida ou também de *projetos individuais* (VELHO, 1987). Isto permite enxergar, em grande medida, como elas, em suas *trajetórias*, podem desafiar costumes, convenções ou hierarquias sociais. Na alvorada do século XX, um indivíduo negro manda confeccionar seu retrato em um dos famosos estúdios existentes na Rua Chile, em Salvador. Até ai, nada que pudesse parecer tão incomum não fosse o fato de essa pessoa ser um rico coronel oriundo do município de Morro do Chapéu, sertão da Bahia, a 384 km da capital. Francisco Dias Coelho, descendente de escravos da sua região, tornou-se um dos principais comerciantes de pedras da Bahia e foi graças a sua fortuna que adquiriu uma patente de tenente-coronel da Guarda Nacional como forma de obter prestígio social e político numa terra marcada por preconceitos sociais. Homem que viveu em sintonia com o clima modernista da época, como demonstram seus hábitos e práticas, Francisco Dias Coelho viu na fotografia um instrumento para construir e imortalizar sua auto-imagem.

A tradição do uso da fotografia como registro visual do indivíduo público no Brasil remonta ao Segundo Império através das imagens do monarca D. Pedro II. Um grande incentivador e colecionador da arte fotográfica, o imperador foi diversas vezes retratado pelas lentes de importantes profissionais da área na época, a exemplo de Marc Ferrez, Alberto Henschel e Carneiro & Gaspar. Sua imagem de homem público, muitas vezes caracterizado em momentos privados, passou a ser veiculada e difundida através de coleções de *carte de visite*, na imprensa ilustrada, entre outros suportes. O prestígio concebido pelo

monarca a técnica fotográfica no país foi tanto que muitos profissionais não perderam oportunidade em divulgar através de anúncios publicitários ou impressos nos próprios retratos o título de fotógrafo do império atribuído pela Casa Imperial. O uso da fotografia como veículo de construção de sua auto-imagem passou a ser feito por muitos outros homens e mulheres de Estado ou personalidades públicas podendo citar nomes como o da Princesa Isabel, Marechal Rondon, Floriano Peixoto, Rui Barbosa, Carlos Chagas e Carlos Gomes. Portanto, Franciso Dias Coelho ao mandar confeccionar um retrato seu seguia uma tradição já existente na cultura fotográfica no Brasil.

O retrato produzido pelo coronel sertanejo possui um padrão estético que remete ao romantismo, mundialmente difundido durante o século XIX. Ele aparece em posição oblíqua, sentado em uma cadeira e com olhar distante e reflexivo. O fundo neutro transmite imponência ao modelo que posa elegantemente. O retrato foi produzido de maneira que o aspecto valorizado na composição encontra-se na indumentária portada por ele. Trata-se de um uniforme militar da Guarda Nacional, com seus adereços nitidamente definidos: botões, ombreiras, cinturão e punhos. Não bastasse a posição econômica alcançada por Francisco Dias Coelho, a aquisição da patente de tenente-coronel e o porte de um uniforme desta natureza lhe garantiam um sinal de distinção diante daquela sociedade sertaneja de homens pobres e iletrados. É provável que tenha sido este o seu intento com a confecção do retrato.



Figura 8 - Coronel Francisco Dias Coelho
Photo Guanabara, década de 1900.

O retrato foi utilizado pelo Coronel Dias Coelho como forma de veicular sua imagem pública, tendo sido distribuídas várias cópias entre a população local (SAMPAIO, 2009). Ainda é pouco conhecido detalhes sobre a recepção desse retrato na época, mas até a presente época esta imagem tem sido constantemente reproduzida em livros de memória ou estudos sobre sua figura, inclusive citada em outras fotografias da época após sua morte. Dado o período em questão, aquele provavelmente fosse o primeiro retrato fotográfico de um homem público exposto nas instalações do Paço Municipal em Morro do Chapéu.

Francisco Dias Coelho, sendo um homem oriundo de camadas populares, atingindo o status de liderança política através da sua fortuna e carisma pessoal, buscava romper com o paradigma da inferioridade do negro difundido pelo pensamento racial da época. E neste caso, a fotografia serviria para cristalizar no imaginário coletivo o modelo de prestígio da sua trajetória de vida, indiferentemente da cor da pele. Posteriormente, depois de nomeado Intendente do município, em 1910, uma cópia do retrato em formato gigante fora emoldurado e colocado no Paço Municipal, como um traço personalista do já então governante. Agora o retrato serviria tanto como objeto de culto quanto de exposição. Mesmo depois de sua morte, em 1919, sua imagem permaneceu viva e presente como símbolo de demarcação identitária e de poder político. Com sua ausência física no cenário político local, abriu-se espaço para uma acirrada disputa travada pelos coronéis Sousa Benta e Teotônio Dourado em torno do comando do município. Após um interregno de controle pelo grupo ligado ao Cel. Dias Coelho, em 1926, Sousa Benta vence as eleições locais fazendo retornar o retrato de Dias Coelho que fora retirado do Paço Municipal (LEITE, 2009). O evento aparentemente é tão rico de significados que foi registrado por Euryclés Barreto em uma fotografia em formato *cabinet* demonstrando ainda a presença simbólica do coronel negro no território político local. Sua figura está ali representada através do seu emblemático retrato alçada exatamente no centro da imagem diante de uma multidão que assiste posando quase que reverentemente.



Figura 9 - Solenidade de retorno do retrato do Cel. Dias Coelho ao Paço Municipal
Foto: Euryclés Barreto, 1926.

A despeito do contexto político local da época que motivara a retirada e o posterior regresso do retrato do Coronel Dias Coelho ao Paço Municipal, que por ora escapa do raio de interesse deste breve artigo, é válido destacar a importância do aspecto visual atribuída por aquela sociedade. A imagem legendada funciona como uma lembrança do histórico acontecimento para aquela população. Ulpiano Meneses considera que as imagens não têm sentido em si mesmas, sendo apenas artefatos materiais com características físico-químicas, mas é a interação social que lhe atribui sentidos. Portanto, é na sociedade que devemos

buscar o valor e o sentido simbólico do objeto visual, que neste caso é compreendido pelo do episódio registrado na fotografia naquele histórico 8 de setembro de 1926.

Cultura funerária no retrato fotográfico

A ligação da fotografia com o tema da morte é visceral e a acompanha desde as suas origens. Atualmente somos invadidos constantemente por imagens de morte nos mais diversos veículos de comunicação. Para Roland Barthes (1980) a morte é o cerne da fotografia. Ela encontra-se presente entre o disparo do botão e o resultado final no papel. O autor suspeita ter a fotografia alguma relação com a “crise da morte” que começara na segunda metade do século XIX. O século que presenciou o nascimento da fotografia viu também nascer uma intensa atividade de retratar os mortos. Jay Ruby (2001), ao analisar as representações mortuárias na América da Era Vitoriana, coloca que durante este período emergiu três estilos de fotografias relacionadas ao tema:

Dois deles projetados para “negar a morte”, isto é, para insinuar que os defuntos não morreram realmente, e o terceiro que buscava revelar uma tentativa de retratar os mortos como um objeto de dor circundado por entes queridos enlutados (p. 97).

O primeiro estilo foi marcado por uma convenção da época, sendo intitulada de “último sono”, na qual o fotógrafo procura transmitir uma impressão de que a pessoa estivesse “adormecida”, ao invés de morta, colocando o corpo em algum mobiliário doméstico. O segundo, sendo uma variação da primeira convenção, procura esconder de fato a idéia da morte, como um *simulacro*, deixando a pessoa com olhos abertos ou colocando-a sentada ou em posição vertical. Por fim, no final do século, o corpo passou a ser fotografado no interior do caixão, em enquadramento isolado ou com acompanhantes ao redor do féretro.

Assim como nos Estados Unidos, no Brasil, a fotografia desde o seu surgimento manteve uma relação com práticas mortuárias. Do final do século XIX até meados do século XX, foram bastante intensos os hábitos ligados a fotografar seus mortos para usos pessoais, guardando seus retratos em formatos *cabinet*, quadros de parede ou organizados em álbuns de família. Mais tarde, surgiram formatos em santinhos, cartões de agradecimentos e lembranças, porém com imagens da pessoa ainda viva, como uma forma de reter uma memória dela em momentos que não lembre o da morte (KHOURY, 2001). Em Jacobina, Morro do Chapéu e Miguel Calmon estas práticas fúnebres fazem parte do cotidiano de diversos grupos sociais desde a inserção da fotografia na região.

O fotógrafo e poeta Eurycles Barreto, atuando no Morro do Chapéu em 1919, registrou o velório e a missa de sétimo dia do Coronel Francisco Dias Coelho em duas fotografias de formato *cabinet*. Na primeira imagem, tirada em frente a uma capela, um grupo segura o caixão cercado por uma multidão de pouco mais de cinqüenta pessoas, a maioria formada por negros ou pardos, com a presença de apenas duas mulheres e algumas crianças. Todos ali estão vestidos com sobriedade para a ocasião solene. O caixão está coberto de flores, como também algumas pessoas seguram outras. Na parte inferior da imagem, existe uma legenda com referência ao tema e local da fotografia.

A segunda imagem apresenta um enquadramento deixando claro ao fundo os detalhes da igreja. Uma multidão com mais de cinqüenta pessoas pousa para a fotografia. No centro do grupo, alguns seguram o famoso quadro com o retrato de Francisco Dias Coelho. Na parte inferior uma legenda, indicando o assunto, a data e o local da imagem. O registro de missa de sétimo dia não é muito comum entre as fotografias mortuárias encontradas; no entanto, os mecanismos de afirmação identitária da figura de Dias Coelho foram sendo projetados em todas as ocasiões especiais, mesmo posteriores ao seu falecimento. Afinal, a reunião de pessoas em nome da memória do Coronel era visto como uma forma de assegurar prestígio também para a família e o grupo político, a exemplo da ocasião em que teve seu retrato retornado ao Paço Municipal.



Figuras 10 e 11 - Velório e Missa do sétimo dia da morte de Francisco Dias Coelho
Fotos: Eurycles Barreto, 1916.

Diferente da construção do retrato da morte do Coronel Dias Coelho, o registro fotográfico do último momento do seu sucessor político, o também negro Coronel Sousa

Benta, morto em 1946, deixa mostrar o seu corpo. Ele aparece vestido de uniforme militar e espada dentro do seu caixão, cercado por um grupo de pessoas que posam para a fotografia ao ar livre. O retrato demonstra que houve uma intenção em preservar para a memória familiar e coletiva não apenas quem ele foi, mas como se foi (KHOURY, 2001, p. 69). Seu corpo é exibido como um atestado da imagem da sua boa morte, até porque de vestido em seu uniforme de coronel e em meio a uma grande multidão. A última lembrança retida do homem Sousa Benta não foi destituída do traço identitário construído em torno do indivíduo social, homem público e de prestígio político. Daí a presença da multidão presente ao seu velório.



Figura 12 - Velório do Cel. Sousa Benta
Foto: autor não identificado, 1946.

João Reis (1997) comenta que a morte ideal é aquela que não é uma morte solitária ou privada, mas antes “integrada ao cotidiano extradoméstico da vida, desenhando uma fronteira tênue entre o privado e o público” (p. 104). A imagem mostra que ali estão reunidas pessoas do foro familiar, correligionários políticos, conhecidos ou até desconhecidos. Uma marca da nossa herança portuguesa e africana.

Uma imagem de 1939 encontrada em Jacobina pode remeter ao padrão “último sono” identificado por Jay-Ruby. O retrato em formato *cabinet*, de autoria de Rosendo Borges, é de um indivíduo falecido em posição deitada sobre uma mobília. A pessoa veste uma roupa clara, provavelmente branca, e os detalhes do lenço segurando a mandíbula e da mão esquálida sugerem que seu falecimento provavelmente tivesse ocorrido após um longo sofrimento. Neste caso, talvez a expressão “descanso” seja mais apropriada, como é comum ouvir até hoje entre as pessoas na região. O que chama a atenção na fotografia é que o fato do falecido não ter sido retratado no caixão, como se de fato quisesse transmitir a impressão de que não estivesse morto, mas sim “descansando”.



Figura 13 - O “descanso”
Foto: Rosendo Borges, 1939.

Uma prática recorrente entre famílias de algumas classes sociais na primeira metade do século XX foi o uso de fotografias de mortos entre os álbuns de famílias. A organização desses retratos íntimos nos álbuns demonstra uma preocupação ou desejo de guardar uma imagem do morto como última lembrança. A troca de retratos entre familiares, amigos, namorados e outras pessoas fez parte da cultura fotográfica no Brasil nas décadas de 1910 e 1920. Com o barateamento do custo da produção fotográfica, essa prática cresceu atingindo várias pessoas de diferentes camadas econômicas (KHOURY, 2001, p. 84). Em Miguel Calmon, foi possível notar a permanência desta circulação de fotografias até décadas posteriores, inclusive na distribuição de cópias de retratos mortuários, pois se percebe a existência de uma mesma imagem em diferentes álbuns de famílias.

Os retratos fixados nas páginas de um álbum de família normalmente fazem parte de um *contexto* (BURKE, 2004). A ordem e a forma de organização das fotografias obedecem aos critérios estabelecidos pelo responsável na manutenção do álbum e isto demonstra alguns aspectos importantes no processo de identificação do perfil do grupo familiar. Um retrato mortuário, de 1947, de uma jovem em um caixão ornamentado com flores foi encontrado em outros álbuns na cidade de Miguel Calmon. No álbum pertencente à sua família, contudo, este retrato faz parte um *contexto* marcado por maior afetividade. O retrato da falecida estava fixado no centro de uma página e, ao seu redor, estão várias outras fotografias em momentos de um dia de descontração numa propriedade rural onde a pessoa aparece entre um grupo posando para a câmera. Em algumas imagens dessa página, foi colocada a inscrição “saudade”, com seta apontando para a falecida. Provavelmente a mulher teve uma morte repentina, o que teria deixando um profundo sentimento de perda que talvez fosse amenizado no álbum com o uso de outras imagens em momento alegres vivido por ela. Percebe-se, aqui, que o retrato da morte isoladamente não atendeu ao desejo familiar na manutenção da memória do seu ente querido em sua imagem derradeira, daí associá-la à sua lembrança de quando vivia.

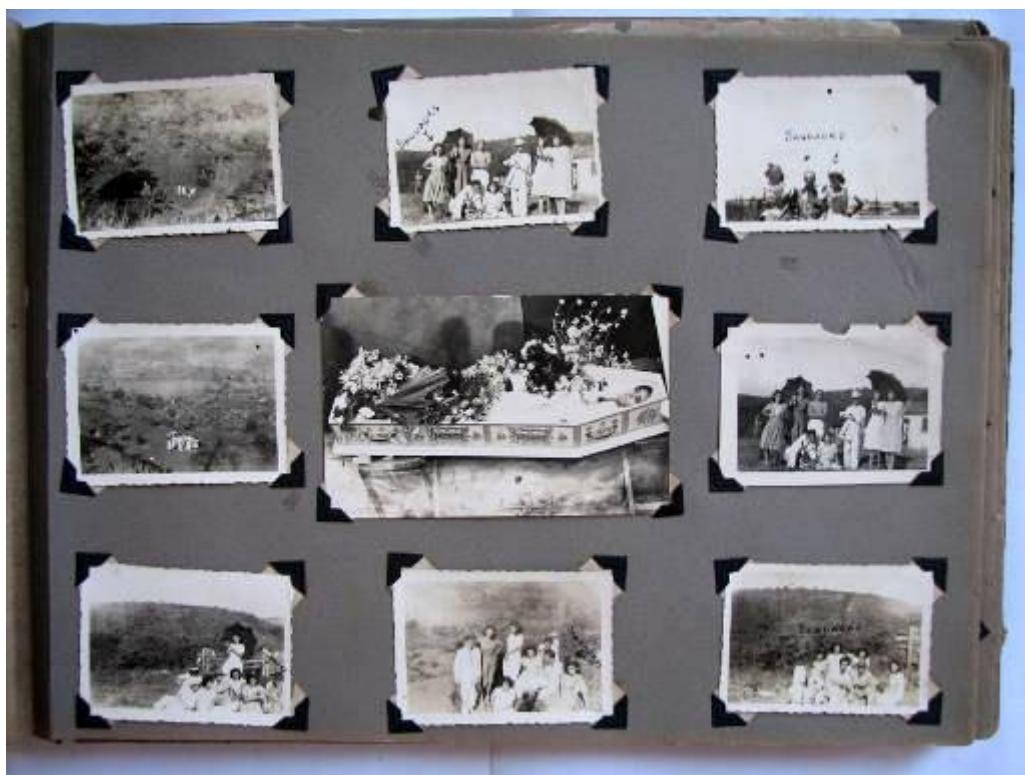


Figura 14 - Página de álbum de família
Fotos: autores não identificados, 1947.

Considerações finais

Os retratos possuem uma força imensa na criação de modelos de indivíduos e na perpetuação dessas referências no imaginário coletivo através de diversas artes visuais. Com o surgimento da fotografia, houve uma popularização no acesso social a este tipo de mecanismo de criação de auto-imagem. Cada vez mais, outros grupos sociais participaram como protagonistas daquilo que Erving Goffman chamou de “a apresentação do eu”, inclusive na criação de suas próprias imagens, com o acesso as câmeras fotográficas (BURKE, 2004, p. 32).

A arte do retrato encontrou na fotografia uma grande aliada. Desde o século XIX até a massificação da fotografia amadora, por volta da década de 1950, a presença de um fotógrafo profissional era figura indispensável na produção de retratos em ateliês sofisticados ou espaços improvisados.

No interior da Bahia, a exemplo de Jacobina, Morro do Chapéu e Miguel Calmon, entre fins do século XIX e primeira metade do século XX, observa-se uma intensa rede de produção, consumo e circulação de retratos fotográficos na sociedade. Entre moradores que saíam para os grandes centros urbanos e retornavam com retratos feitos em ateliês, a passagens de retratistas itinerantes, o surgimento de fotógrafos nas próprias regiões ou o advento da prática do fotoamadorismo no seio das famílias, a produção de retratos foi constantemente se multiplicando e diversificando como parte da cultura fotográfica brasileira.

O retrato fotográfico participou naquelas cidades, como em muitas outras localidades, como janela de abertura para o advento da *modernidade* no interior baiano. Os indivíduos de diversos segmentos sociais passaram a participar do processo de mundialização dos bens culturais e simbólicos forjando identidades através do retrato. Nos diversos sertões adentro, os códigos de convenção do retrato foram apropriados e muitas vezes recriados nas produções locais que protagonizaram também na criação de personagens sociais. Na imagética do retrato, os indivíduos sertanejos, com seus hábitos, padrões culturais e características sociais, em muitas ocasiões cederam espaços para indivíduos idealizados, participando do que se constitui um território simbólico da própria fotografia.

Referências

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Tradução Manoela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense: São Paulo, 1985.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se dissolve no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Ana Tello. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. EFMG, 1998.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: história e imagem. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica: Daniel Aarão Reis Filho. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênesis Andrade. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Tradução Ruy Jungman; revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais*: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- KHOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. "Você fotografa os seus mortos?". In *Imagen e memória*: ensaios em Antropologia visual. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- LEITE, Jedian Gomes. "Terra do frio", "coronéis de sangue quente": política, poder e alianças em Morro do Chapéu (1919-1926). Dissertação de mestrado. Feira de Santana: UEFS, 2009.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. "Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares". In REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA, vol. 23, nº 45. Rio de Janeiro, 2003.
- REIS, João José. "O cotidiano da morte no Brasil oitocentista". In: HISTÓRIA DA VIDA PRIVADA NO BRASIL: IMPÉRIO. Organizador do volume Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RUBY, Jay. "Retratando os mortos". In KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.) *Imagem e memória: ensaios em Antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

SAMPAIO, Moisés de Oliveira. *O coronel negro: coronelismo e poder no norte da Chapada Diamantina (1864-1919)*. Dissertação de mestrado. Salvador: UNEB, 2009.

TURAZZI, Maria Inez. "Uma cultura fotográfica" in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Fotografia*. Nº 27. São Paulo: IPHAN, 1998.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.