



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

ALANA MURINELLY SOUZA MONTEIRO

**REESCREVENDO *BAHIA DE TODOS OS SANTOS* A LUZ E CORES:
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO GUIA DE JORGE AMADO PARA A
FOTOGRAFIA**

Salvador
2015

ALANA MURINELLY SOUZA MONTEIRO

**REESCREVENDO *BAHIA DE TODOS OS SANTOS* A LUZ E CORES:
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO GUIA DE JORGE AMADO PARA A
FOTOGRAFIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof. Dra. Elizabeth Ramos

Salvador
2015

A Mosa Murinelly, minha avó.

AGRADECIMENTOS

Ao que aprendi a chamar de Deus, em suas diversas facetas.

À minha família, meu alicerce e meu porto seguro, em especial às mulheres Murinelly: Bivó Marina, Vovó Mosa, tia Kátia, tia Genna, tia Sâmia, minha mãe Ana Regina e minha irmã Alina. Mulheres que me dão força.

Aos amigos, pelo incentivo e boas vibrações quando a insegurança quase me paralisava.

A Felipe Silva por anos de incentivo, amizade e pela motivação nos momentos mais difíceis.

A Thiago Reis pela paciência e pelo otimismo quase irritante.

A Anna, Mônica, Shirley, Estibaliz e Marcel pelos ouvidos (haja ouvido!) e suporte, no dia a dia.

A Peu, pelas ajudas de última hora.

Aos fotógrafos e amigos Daniele Rodrigues (pelo incentivo, por me apresentar o Acervo da Laje) e Wendell Wagner (pelas aulas, conselhos e incentivos).

Ao professor José Eduardo, por me mostrar as transformações que a paixão pela arte e pelas pessoas pode fazer.

A Liu, pela assessoria em assuntos candomblecistas e de vida.

A Edu O, Claire Cunhingan e Luke Pell pela oportunidade de ouvir sobre seus processos criativos de maneira tão generosa e aprender tanto sobre o que poderiam ser os meus.

A Fernanda Júlia e Daniel Arcades pela generosidade de compartilharem comigo o texto da peça *Exu, Boca do Universo*,

A Pai Duda, por abrir as portas do seu terreiro para uma pesquisadora curiosa.

Aos professores do Instituto de Letras por oferecerem as ferramentas para o meu crescimento intelectual e pessoal.

A Paloma Jorge Amado por um dos primeiros incentivos e indicativos de que a jornada começara (a dedicatória no guia utilizado durante a pesquisa).

À minha orientadora, Elizabeth Ramos, que nunca deixou de acreditar no meu potencial, mesmo nos momentos mais confusos e caóticos. Grande exemplo de paixão, dedicação e humanidade, quero ser uma profissional como ela um dia.

À Fundação de Apoio à Pesquisa e Extensão (FAPESB), pelo fomento à presente dissertação.

A todos, muito obrigada.

Vou escrever pra você com meus olhos.

Frida Kahlo

Os olhos aprendem com as palavras.

Iêda Marques

RESUMO

Esta dissertação é produto da pesquisa que se propôs traduzir intersemioticamente, para a fotografia, dois trechos do texto *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*, de Jorge Amado, o *Convite* e o *Adeus*. As fotografias foram feitas pela autora do presente trabalho partindo das teorias desconstrutivistas, que entendem a tradução como transformação, suplemento, transbordamento do texto traduzido, suprimindo “faltas” ou lacunas e possibilitando a sobrevivência da obra que a antecedeu. As lacunas não são vistas sob uma ótica hierarquizante, mas como resultado da não existência de limites para interpretações e suplementos. Neste sentido, as atualizações do guia feitas pelo próprio escritor entre 1960 e 1986 corroboram esta perspectiva, assim como a tradução aqui apresentada. A impossibilidade de significados fixos emerge, em particular, no processo de construção de uma tradução, fazendo com que o tradutor, na condição de sujeito fragmentado e leitor, ressignifique incessantemente o texto de partida e o texto de chegada. A descrição do processo de construção do ensaio-tradução (termo que cunhei derivado do sintagma ensaio fotográfico) traz reflexões acerca das escolhas feitas durante a (re)construção imagética do texto escrito e conta com procedimentos possíveis (como o uso de listas de palavras e *story boards*) e suplementos inesperados, como a figura do orixá Exu transformada tradutor e a encruzilhada como ponto de partida ou de encontro das possibilidades de caminhos a percorrer, das escolhas a fazer, de sentidos plurais.

Palavras-chave: *Bahia de Todos os Santos: guia das ruas e dos mistérios de Salvador*; Jorge Amado; Tradução intersemiótica; Fotografia.

ABSTRACT

This dissertation is the result of a research that aimed to translate intersemiotically, into photography, two sections of Jorge Amado's text *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. The sections are *Convite* and *Adeus*. The photographs were taken by the author of this work under deconstructivist theories perspectives which understand translation as transformation, supplement, overflow of the translated text, supplying gaps and enabling the survival of the work that preceded it. The gaps are not seen under a hierarchical optical, but as a result of the absence of limits for interpretations and supplements. In this sense, the guide updates made by the writer himself between 1960 and 1986 corroborate this view, as well as the translation presented here. The impossibility of fixed meanings emerges, in particular, during the construction of a translation. The translator, a fragmented subject and reader, constantly reframes both source text and target text. The description of the process of building a photographic translation brings reflections on the choices made during the (re)construction of a written text into images and includes possible procedures (such as using word lists and story boards) and unexpected supplements such as the figure of the Orisha Eshu as a translator and the crossroad as a starting point or gathering place of possible paths, of choices to be made, of plural meanings.

Keywords: *Bahia de Todos os Santos: guia das ruas e dos mistérios de Salvador*; Jorge Amado; Intersemiotic translation; Photography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Colares ou guias, a depender do leitor	31
Figura 2 - <i>Storyboard</i> para projeto de ensaio documental “Filhos das Águas” (MURINELLY MONTEIRO, 2012).....	51
Figura 3 - Fotografia vertical editada com o auxílio da borda.....	63
Figura 4 - <i>Grids</i> da regra dos terços e da simetria dinâmica, respectivamente.....	74
Figura 5 - Fotografia que demonstra as várias leituras possíveis de uma imagem. A vestimenta azul com listras vermelhas era, na verdade, uma saia.....	82
Figura 6 - Vista do estacionamento do MAM.....	110
Figura 7 - Largo da Dinha, Rio Vermelho, Salvador- Bahia- Brasil.....	114
Figura 8 - Uma possibilidade de encruzilhada.....	115
Figura 9 - O mar como via.....	115

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	DA REPRESENTAÇÃO À RE(A)PRESENTAÇÃO	18
2.1	O SUJEITO E A SIGNIFICAÇÃO	18
2.2	VIAGENS DE IDA E VOLTA ENTRE MUNDOS, “VERDADES” E CÓPIAS...	22
2.3	A TRADUÇÃO COMO REESCRITURA E O <i>PUNCTUM</i>	29
3	JORGE AMADO: UM TRADUTOR DA BAHIA	33
3.1	BREVE PANORAMA POLÍTICO OU SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UM OLHAR.....	33
3.2	OTUM OBÁ AROLUM, OU JORGE AMADO MATERIALISTA.....	38
3.3	EXÚ E O MOVIMENTO.....	41
3.4	AS TRADUÇÕES AMADIANAS DA BAHIA OU ONDE TUDO ISSO VAI DAR.....	42
4	A CONSTRUÇÃO DO MEU OLHAR: A TRADUTORA SE APRESENTA...	48
4.1	PRESCRUTANDO RASTROS	48
4.2	DOS PROCEDIMENTOS.....	50
4.3	DO RECORTE: O <i>CONVITE</i> E O <i>ADEUS</i>	53
4.4	CORES OU PRETO E BRANCO?	56
4.5	ENSAIANDO ENSAIOS: AS MUDANÇAS, OS TROPEÇOS	58
5	A TRADUÇÃO (QUASE) PROPRIAMENTE	61
5.1	CRIANDO UMA ABORDAGEM DE LEITURA	61
5.2	O ENSAIO-TRADUÇÃO	67
	Fotografia 1	67
	Fotografia 2	75
	Fotografia 3	77
	Fotografia 4	79
	Fotografia 5	81
	Fotografia 6	83

Fotografia 7	84
Fotografia 8	85
Fotografia 9	87
Fotografia 10	88
Fotografia 11	89
Fotografia 12	90
Fotografia 13	91
Fotografia 14	93
Fotografia 15	97
Fotografia 16	100
Fotografia 17	102
Fotografia 18	104
Fotografia 19	106
Fotografia 20	107
Fotografia 21	108
Fotografia 22	109
Fotografia 23	110
Fotografia 24	112
Fotografia 25	114
Fotografia 26	116
Fotografia 27	117
Fotografia 28	121
Fotografia 29	122
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	127
APÊNDICES	132

APÊNDICE A	133
APÊNDICE B	134
APÊNDICE C	135
ANEXO A	136
ANEXO B	138
ANEXO C	140
ANEXO D	141
ANEXO E	142
ANEXO F	143
ANEXO G	144
ANEXO H	145
ANEXO I	146

1 INTRODUÇÃO

A tradução intersemiótica, termo cunhado por Roman Jakobson, corresponde à interpretação de um signo verbal para um não verbal (JAKOBSON, 1970, p. 63-72). Apesar de, nos Estudos da Tradução, já termos extrapolado esse conceito para a interpretação de um sistema de signos para outro sistema de signos, a tradução intersemiótica tem sido popularizada, principalmente, através da transformação (muitas vezes chamada de adaptação) de obras literárias para o cinema e a televisão, como é o caso da obra do escritor baiano Jorge Amado (1912-2000) adaptada em filmes, novelas e minisséries de TV, além de histórias em quadrinho.

Segundo o site www.jorgeamado.com.br, a obra do escritor já foi texto de partida para pelo menos nove adaptações televisivas (incluindo novelas e minisséries) e dez filmes (ANEXO A)¹. Em apenas um ano, entre meados de 2011 e 2012, quando se comemorou o centenário do escritor, encontramos traduções intersemióticas de textos amadianos para sistemas de signos diversos como *Capitães da Areia* (2011), traduzido para o cinema², *Gabriela Cravo e Canela* (2012), traduzido para a televisão³ e *O Sumiço da Santa* (2012), traduzido para o teatro⁴ além de exposições comemorativas⁵, que trouxeram textos e personagens amadianos traduzidos em esculturas, telas e instalações.

O gatilho imagético, que a obra do escritor baiano pode acionar no leitor, também propicia a produção de traduções para a fotografia. Ao pesquisar sobre as traduções de textos amadianos para os meios de comunicação de massa, ficou a indagação: em uma sociedade que se apoia cada vez mais no texto visual e audiovisual, existiriam traduções de obras literárias de Jorge Amado para a fotografia? Como a narrativa teria sido reconstruída fotograficamente?

Muitos livros de fotografia, que tem como tema a Bahia, pautam-se na obra do escritor e nas suas descrições do estado, do povo e da cultura como ponto de partida para as suas construções e reflexões. Essa referência a Jorge Amado ao pensar na Bahia é compreensível já que o escritor, acompanhado de outros artistas como o compositor e cantor Dorival Caymmi

¹ Sabemos que o número de adaptações ultrapassa os números apresentados no site, já que este não inclui as adaptações mais recentes.

² Direção de Cecília Amado. Roteiro de Cecília Amado e Hilton Lacerda.

³ Escrita por Walcyr Carrasco, direção de núcleo de Roberto Talma e direção geral de Mauro Mendonça Filho.

⁴ Escrita por Claudio Simões, com direção de Fernando Guerreiro.

⁵ Como a exposição intitulada *Jorge Amado e Universal*, que ficou no Museu de Arte Moderna (MAM), em Salvador, de agosto a outubro de 2012 e contou com vários artistas de técnicas e áreas diversas (fotografia, documentário, instalação) e a exposição *As Mulheres de Jorge, O Universo Amado: Tributo a Jorge Amado por Eliana Kertész e Maria Adair* que ficou no Palacete das Artes, em Salvador, de dezembro de 2012 a março de 2013 e mostrou esculturas inspiradas nas mulheres da obra de Jorge Amado, quadros e instalações.

(1914–2008), foi grande responsável pela divulgação da cultura baiana, tanto através de sua obra literária como de sua atuação como deputado.

Alguns fotógrafos já tiveram suas imagens incluídas em romances de Jorge Amado como ilustrações. Este é o caso do fotógrafo Flavio Damm, que ilustrou a edição de 1961 de *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. Outros publicaram livros de fotografias baseados em romances do escritor, ou na Bahia descrita por ele, como o fotógrafo e jornalista Valdemir Cunha e o escritor Xavier Bartaburu, que publicaram, em 2012, o livro *Viagem à Bahia de Jorge Amado*, nascido de uma viagem a Ilhéus dez anos antes. O livro, que focaliza a cidade de Salvador e a zona do cacau, é, segundo os autores, uma viagem “pelo universo de Jorge Amado tendo como guia ninguém menos que o próprio autor, ou melhor, os cerca de vinte romances que ele escreveu ambientados em seu estado natal.”(CUNHA; XAVIER, 2012, p.7). Outro trabalho baseado no autor baiano é o livro “Bahia Amada Amado” da fotógrafa Maureen Bisilliat. Editado pela Empresa das Artes/Unisys, em 1996, o livro é resultante de um ensaio fotográfico composto de fotografias feitas ao longo de 10 anos (entre 1960 e 1970). Em seu trabalho, Maureen diz buscar “equivalentes”, e não “apenas ilustrar” as obras.⁶

Apesar de a ilustração poder ser analisada como uma tradução, dado o seu processo de ressignificação (leitura, interpretação, reescritura/recriação), o trabalho desses fotógrafos, tendo como texto de partida a obra do escritor baiano, não parte de pressupostos teóricos atinentes aos Estudos da Tradução. Para um estudioso deste campo de pesquisa acadêmica, a colocação de Maureen Bisilliat aproxima-se de uma visão da tradução construída a partir de um viés tradicionalista, especificamente relacionado às teorias estruturalistas que defendem que o significado estaria contido no texto e por isso a tradução poderia ser entendida como um transporte de cargas, ou de “equivalentes”. Mas não é sob esse viés que vemos a Tradução.

A presente dissertação apresenta uma tradução intersemiótica comentada para a fotografia, a partir de um recorte de *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador* para a fotografia⁷. Aqui, não buscamos construir equivalentes por entendermos que a tradução é recriação, transcrição, transformação, derivada de um processo de interpretação, apropriação e deslocamento de ideias anteriores feitas por um sujeito único e singular.

Acreditamos que uma dissertação dessa natureza justifica-se, portanto, por seu caráter de inovação, na medida em que se propõe a produzir uma tradução intersemiótica de um texto

⁶ Entrevista concedida à revista LÍNGUA em dezembro de 2011, disponível online em: < <http://revistalingua.uol.com.br/textos/62/artigo248994-1.asp>>.

⁷ As fotografias foram feitas pela autora do presente trabalho.

de Jorge Amado fundada na fotografia. Além disso, acreditamos que o presente trabalho abre novas possibilidades de reflexões e aponta para mais uma contribuição para os Estudos da Tradução no que tange à compreensão dos aspectos relacionados à tradução intersemiótica e às relações intertextuais e interculturais existentes na tessitura dos textos traduzidos, algo que os estudos e discussões sobre os processos tradutórios construídos nas produções fílmicas, teatrais e televisivas tem feito.

O *corpus* do presente trabalho parte do livro *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*, escrito em 1944, publicado em 1945, e atualizado diversas vezes por Jorge Amado (1960, 1966, 1970 e 1986), a saber. Em 1961, foi lançada uma edição que continha fotos do fotógrafo Flávio Damm, e que, em 2012, reapareceram em uma edição comemorativa do guia em virtude do centenário do autor. A edição utilizada nesta pesquisa é a edição comemorativa, lançada pela Companhia das Letras, que traz o texto da edição de 1986 e as fotografias da edição de 1961.

O guia é dividido em seções: *Atmosfera da Cidade; Ruas, Becos e Encruzilhadas; Igrejas, Anjos e Santos; O Povo em Festa; O Mundo Mágico do Candomblé; Personagens de Ontem, de Hoje, de Sempre; e Terra, Mar e Céu*. Para a tradução aqui proposta, por razões de viabilidade de execução do projeto durante o período do mestrado (2 anos), o trabalho partiu do *Convite* e do *Adeus*, textos que se encontram, respectivamente, no início e no fim do guia amadiano. Tanto o *Convite* quanto o *Adeus* são escritos em primeira pessoa, por um sujeito que se dirige a uma moça não identificada, mas descrita como alguém que nunca esteve em Salvador. A nota à 40ª edição (ANEXO B), assinada por Jorge Amado e imediatamente anterior ao *Convite*, nos leva a pensar que é o próprio autor que se oferece para ser o cicerone da moça a quem dirige o *Convite*. Como na mesma nota o autor frisa o caráter enciclopédico que a obra foi ganhando com o passar do tempo, as seções do guia foram usadas como suporte para a tradução do *Convite* e do *Adeus*.

A seleção de ambos os textos como *corpora* de partida para esta dissertação deve-se, principalmente, à experiência narrativa que proporcionam ao leitor. O *Convite* desperta os sentidos e aciona imagens que o autor detalha nas seções subsequentes, e o *Adeus* proporciona, de maneira condensada e poética, uma retrospectiva imagética, além de um reforço às razões pelas quais a Cidade da Bahia é tão apaixonante e misteriosa para esse cicerone. A decisão de fazer um recorte veio também depois de uma comunicação apresentada em um congresso, onde foi possível verificar que a diversidade temática do guia poderia resultar em um número muito grande de fotografias ou em um ensaio superficial e de

narrativa confusa. Ademais, o enfoque nos textos do *Convite* e do *Adeus* permitiu-nos anexar os trechos ao presente trabalho⁸.

As escolhas técnicas e estéticas também foram pensadas após profunda reflexão, associando os textos à abordagem teórica que adotamos para a tradução. Como forma de reforçar o caráter criativo e a subjetividade do sujeito tradutor, optamos por uma fotografia documental-ensaística assumidamente autoral, sem pretensões de “captação do real” ou “captação de uma ‘essência’ soteropolitana”. Não é nosso objetivo demonstrar aquilo que seria a “essência” do olhar de Jorge Amado para a Cidade da Bahia. Por muitas razões isso não é possível e nem desejável: as fotografias foram feitas entre 2012 e 2015, pelo menos vinte anos depois da última atualização do guia; o ensaio foi construído com fotografias feitas por uma forasteira em Salvador que não circulou por todos os lugares que o escritor circulou; e o guia amadiano não tem significados estáveis e imunes ao tempo e ao contexto de leitura. Mesmo que o texto do guia não seja mais atualizado, a cidade muda e os olhares (leitores) também mudam.

A escolha por uma fotografia documental-ensaística marca um dos traços de relação com a contemporaneidade no sistema de signos de chegada, a fotografia, dialogando diretamente com uma abordagem desconstrutivista da tradução: a ideia de “fidelidade na reprodução de uma realidade” cai por terra a partir do momento em que entendemos que por trás da lente há um olho, um sujeito que faz escolhas. Assim, uma fotografia é uma das inúmeras possibilidades de leitura e tradução do mundo (visível ou não), que nos cerca.

Para pensar a tradução fotográfica que compõe a presente dissertação, recorreremos às discussões levantadas pelo filósofo Jacques Derrida acerca dos Estudos da Tradução. A noção de *différance*, neologismo cunhado por ele, nos leva às noções de suplemento e rastro, também usadas pelo filósofo franco-argelino, e relevantes para este trabalho.

O termo *différance* é derivado do verbo latino *differe* “que significa procrastinar, atrasar [...] e ao mesmo tempo divergir [...]” (GENTZLER, 2009, p.197) e sofreu uma alteração proposital: a troca da letra “e” (*différence*) pela letra “a”, fazendo com que a palavra em francês, tenha o mesmo som, a mesma pronúncia. O neologismo derridiano nos leva a pensar no jogo de semelhanças e diferenças presente nos processos de tradução e na tradução

⁸ As transcrições do *Convite* e do *Adeus* encontram-se no quarto capítulo desta dissertação e também em forma de marcador de livro/folder. O marcador foi criado para auxiliar a banca examinadora durante a leitura do quinto capítulo, o qual contém as justificativas de cada fotografia da tradução, acompanhadas apenas de trechos curtos dos textos de partida.

como o “adiamento do fim”, o infinito adiamento de uma “completude” impossível de ser atingida.⁹

A visão derridiana da *différance* fica ilustrada na própria produção *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*, escrito em 1944 e atualizado tantas vezes pelo próprio Jorge Amado.

Se a tradução é um exercício de leitura e interpretação, conforme nos apresenta Derrida e outros estudiosos que exploram o campo dos Estudos da Tradução sob a perspectiva desconstrutivista, ela não “complementa” o texto de partida, o que pressuporia um limite, um esgotamento. A tradução suplementa, transborda o texto traduzido, suprimindo “faltas” ou lacunas, transformando-o. Estas “faltas” ou lacunas não devem ser vistas como hierarquizantes, mas como resultado da impossibilidade de existência de limites para interpretações. Toda tradução deriva de uma possibilidade de leitura, e essas possibilidades não se esgotam. Como expõe Cristina Carneiro Rodrigues (2000): “A desconstrução [...] abala a concepção de uma origem plena, de um ‘significado transcendental’ inscrito no texto, imune à diferença e ao adiamento, ou seja, à mudança espacial e temporal.” (p. 201) Mais uma vez, podemos fazer um breve paralelo entre as noções derridianas, o guia amadiano e a fotografia, se pensarmos Jorge Amado como um fotógrafo que (re)escrevia as imagens que via/lia. A cidade da Bahia mudava, crescia, se transformava “a olhos vistos”. O próprio autor mudava a cada período de ausência da sua Cidade da Bahia e, quando retornava, lia uma Salvador diferente da que havia deixado para trás. Parecia a mesma, mas já não era a mesma. Os rastros estavam ali, mas havia algo mais, tanto por parte do leitor da cidade, quanto por parte da cidade como texto a ser interpretado, fotografado e reescrito. Percebemos o fato ao observar a necessidade que Jorge Amado teve de suplementar seu guia, sua tradução da cidade misteriosa, com o passar dos anos. Ao nos depararmos com a escritura de uma outra tradução, dessa vez para o meio fotográfico, observamos sua construção sobre os rastros da anterioridade (as ruas, as comidas, as danças, a moça) e da contemporaneidade (coletivos de arte, *grafittis*, novos museus, prédios em ruínas, novas feiras).

Edwin Gentzler (2009) reforça os posicionamentos aqui expostos abordando a tradução como uma “[...] estrada ou caminho que conduz a um lugar [...] transmitindo uma impressão de prolongamento ou extensão.” (p. 206) Essa imagem metafórica do caminho nos conduz ao conceito de rastro, o “duplo movimento”, em que “um elemento sempre se

⁹ Nesta dissertação, utilizamos a tradução “diferença” para o neologismo derridiano, já que obtemos, em português, o mesmo som da palavra existente no idioma: diferença.

relaciona com outro, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca de sua relação com o futuro”. (RODRIGUES, 2000, p. 199)

A proposta desta dissertação é, pois, percorrer essa estrada de leitura, interpretação e reescritura de imagens, tentando descrever os processos da feitura de uma tradução intersemiótica do ponto de vista de quem fez as escolhas, proporcionando, assim, mais um suplemento, outra possibilidade de leitura, usando a fotografia, à luz da teoria desconstrutivista dos Estudos da Tradução.

Para fins de organização, a dissertação está dividida em seis capítulos. No primeiro capítulo, a introdução que se encerra, anunciamos o tema da pesquisa e seu *corpus* apresentando uma visão panorâmica do trabalho. No segundo capítulo apresentamos nossa perspectiva em relação à tradução e à fotografia como re(a)apresentação, como produção de significados e, conseqüentemente, de novos textos. No capítulo três apresentamos um breve quadro referencial do autor do texto de partida, Jorge Amado, e seu papel de d(e)escritor e tradutor da Bahia. No quarto capítulo, a tradutora-autora do texto de chegada se apresenta e discorre sobre os primeiros desafios encontrados ao se deparar com a tarefa de traduzir intersemioticamente, através da fotografia, um texto escrito. No quinto capítulo tratamos da tradução propriamente dita, e explicamos tanto as escolhas de apresentação do trabalho, como as escolhas fotográficas uma a uma. Finalmente, o capítulo seis apresenta as considerações finais a respeito da presente tradução.

2 DA REPRESENTAÇÃO À RE(A)PRESENTAÇÃO

2.1 O SUJEITO E A SIGNIFICAÇÃO

“Ao examinar as bases sobre as quais repousa a concepção ocidental de racionalidade, Derrida propõe a ‘de-sedimentação, a desconstrução de todas as significações que brotam da significação de *logos* [a razão, a palavra de Deus, a fala, o discurso]. Em especial a significação de *verdade*.” (ARROJO, 1992, p.9)

A noção de verdade perpassa as discussões filosóficas ocidentais desde muito tempo, tendo influenciado nossas posturas em relação a diversos temas e sendo fundadora de tradições tanto religiosas, quanto legislativas e culturais. Assim, verdade, realidade, e como se daria a representação dessa verdade influenciaram as discussões tanto a respeito da literatura quanto da tradução e da fotografia, o tripé sobre o qual se apóia a presente dissertação. Por essa razão, faz-se necessário, anunciar o viés teórico que norteia nossas análises e observações.

Trabalhar com significação é trabalhar com signos, ou seja, “qualquer coisa, de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu,

uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc.) que representa uma outra coisa, [...] e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial” (SANTAELLA, 2007, p.8). Sons, palavras ou imagens que funcionem como signos e que estejam organizadas com outros signos em um sistema de forma a acionar ou expressar significados são uma linguagem. (HALL, 1997, p.5). Trabalhamos, portanto, com duas linguagens (dois sistemas de signos) na presente tradução: a linguagem escrita (literária) e a linguagem fotográfica.

As linguagens com as quais trabalhamos aqui são formas de representação muitas vezes atreladas à noção de representação especular da “realidade”, uma verdade material externa e dissociada do sujeito que interage com ela.

Na Tradução, a relação especular teria o texto de partida, o chamado texto “original”, como modelo de “realidade” a ser espelhada e reproduzida em sua totalidade, concepção tradicionalista oriunda da noção de texto como receptáculo de ideias nele depositadas por um autor, na sua condição de sujeito consciente. Para Arrojo (1992), a desconstrução desse sujeito autônomo e cartesiano, é peça chave para pensarmos as “bases logocêntricas em que sempre se apoiaram a filosofia, a ciência e toda a *epistemé* que constituem nossa herança e nosso universo” (p.13). Hall (1997) apresenta uma crítica à “concepção tradicional de sujeito” baseada na visão foucaultiana e na sua consequência para a significação:

A noção convencional pensa o “sujeito” como um indivíduo que é inteiramente dotado de consciência; uma entidade autônoma e estável, o “centro” de si e a fonte autêntica e independente de ações e de significados. De acordo com essa concepção, quando nos ouvimos falar, sentimos que somos idênticos ao que é dito. E essa identidade do sujeito com o que é dito lhe dá uma posição privilegiada em relação ao significado. Ela sugere que, apesar de outras pessoas poderem se equivocar ao tentarem nos entender, *nós sempre nos entendemos porque somos a fonte primeira do significado*.¹⁰ (HALL, 1997, p.39)

Se o autor tem total domínio daquilo que expressa, sua “ideia” está ali, depositada no texto (seja esse texto escrito ou visual) e deve ser “decodificada”, “compreendida”, “protegida”. De acordo com essa concepção, o autor é o controlador e a origem do significado, e ao leitor, o sujeito passivo, cabe resgatar – compreender – aquilo que o autor *quis* dizer.

¹⁰ Nossa tradução de: The conventional notion thinks of ‘the subject’ as an individual who is fully endowed with consciousness; an autonomous and stable entity, the ‘core’ of the self, and the independent, authentic source of action and meaning. According to this conception, when we hear ourselves speak, we feel we are identical with what has been said. And this identity of the subject with what is said gives him/her a privileged position in relation to meaning. It suggests that, although other people may misunderstand us, we always understand ourselves because *we were the source of meaning in the first place*.¹⁰ (HALL, 1997, p.39)

Já que nesse contexto é o desejo do autor o fator determinante para a emergência e a fixação do significado, o significante (a palavra, o texto) funciona novamente como o invólucro duradouro e resistente **capaz de aprisionar através dos tempos e em qualquer circunstância o significado autoral pretendido**. (ARROJO, 1992, p. 36) (grifo nosso)

Nesse trabalho, acreditamos que a produção de significados (o que dizemos, escrevemos e fotografamos) opera “[...] dentro dos limites da *epistemé*, da formação discursiva, do regime de verdade de uma cultura e de um período particular.”¹¹ (HALL, 1997, p. 39). Isso significa que nosso discurso não é uno ou independente do seu contexto histórico/social. Os significados aqui produzidos são permeados de intertextos nem sempre identificáveis a nível consciente.

A partir do momento em que pensamos o sujeito não como essa figura una e centrada “em si mesma”, mas como aquele que está sempre *em relação a* alguma coisa, e pensamos que esse sujeito em constante movimento produz significado (através de linguagens), como é possível pensar um texto como entidade portadora de significados fixos? E se os significados não são fixos, como se dá a leitura dos signos que nos rodeiam por parte de outro sujeito em movimento, o leitor?

Segundo a perspectiva logocêntrica de sujeito “consciente” acima discutida, que leva a crer numa relação objetiva e imparcial entre sujeito e objeto, a leitura se daria em duas etapas: a compreensão e a interpretação. A compreensão seria a decodificação imparcial e “adequada” do significado depositado pelo autor e a interpretação, que se daria em um segundo momento, seria a “contribuição” desse leitor, o momento em que ele poderia revelar “as circunstâncias” e “o contexto” da realização de sua leitura. (ARROJO, 1992, p.67)

No âmbito desta dissertação, entendemos o sujeito em movimento, construído discursivamente e, portanto, historicamente. Este sujeito, que é peça resultante de relações de poder também em movimento, está presente na leitura desde o primeiro momento. Compreender como “decodificar” signos, ou seja, relacionar um referente a um conceito mental, implica um exercício de interpretar, uma vez que essa relação depende de mapas conceituais construídos social, histórica e culturalmente. É no universo da interpretação dos signos que cercam esse sujeito, que a leitura acontece. Leitura é, pois, interpretação.

Essa concepção de leitura tende a despertar certa angústia naqueles que se identificam com abordagens mais tradicionalistas, que entendem a impossibilidade da proteção de significados como o caminho em direção ao caos. Não é bem assim. O sujeito é complexo e

¹¹ Nossa tradução de: “[...] within the limits of the episteme, the discourse formation, the regime of truth, of a particular period and culture.”

“instável”, mas a leitura e a produção de signos/significados (representação) não se instauram de maneira isolada e “independente”. Se o ato de escrever é permeado por intertextos e é regulado histórica e culturalmente, a leitura também é.

Nesse sentido, é relevante pensar-se o conceito de comunidade interpretativa cunhado por Stanley Fish, teórico que nos indica que o significado atribuído ao mundo que cerca o sujeito não é arbitrário, mas comunitário e convencional, institucionalmente determinado. A leitura das cores é um exemplo. A cor azul no Brasil significa algo positivo: remete a um céu azul, limpo, sem nuvens. Dizer que está “tudo azul” é dizer que está tudo bem, em paz. No entanto, a cor azul em alguns países que tem o inglês como língua oficial, como os Estados Unidos, pode ter uma significação negativa: se alguém está *blue*, este alguém está deprimido (*I'm blue*). O significado desta cor está assim convencionalizado dentro das respectivas comunidades.

Stuart Hall (1997) suplementa o posicionamento de Fish com a noção de mapas conceituais, isto é, os conjuntos de representações mentais, conceitos e imagens, que nos permitem construir referências às coisas. Para Hall, apesar de provavelmente cada um de nós “entender” o mundo de uma forma “única”, nos comunicamos porque compartilhamos de mapas conceituais semelhantes o suficiente para isso.

Assim como pessoas que pertencem à mesma cultura compartilham, de uma maneira geral, um mapa conceitual semelhante, elas também compartilham a mesma maneira de interpretar os signos de uma linguagem, já que, somente desta maneira os significados podem ser eficientemente comutados entre as pessoas.¹² (HALL, 1997, p. 5)

Neste caso, podemos pensar novamente a significação da cor azul no Brasil. Pensá-la como uma cor ligada à tranquilidade é pensar a partir desse mapa conceitual geral compartilhado por grande parte dessa comunidade cultural. Mas para uma pessoa que cresceu dentro de uma microcomunidade católica, esse significado positivo pode ser suplementado pelo fato da cor azul ser a cor do manto de Maria, mãe de Jesus. Da mesma forma, para alguém que cresceu em uma microcomunidade candomblecista, o azul é também uma das cores relacionadas a Iemanjá. Ou seja, compartilhar um mapa conceitual geral permite a comunicação, mas ela será sempre suplementada pelas contribuições pessoais das pessoas envolvidas no ato comunicativo.

¹² Nossa tradução de: “Just as people who belong to the same culture must share a broadly similar conceptual map, so they must also share the same way of interpreting the signs of a language, for only in this way can meanings be effectively exchanged between people.”

Mas se tudo é construído histórica e socialmente dentro de uma comunidade, de onde vem a necessidade ou tendência a “naturalizar” as coisas?

Isso nos remete à herança platônica que traz consequências diretas para a fotografia e a tradução.

2.2 VIAGENS DE IDA E VOLTA ENTRE MUNDOS, “VERDADES” E CÓPIAS

Os “mundos de Platão” e a visão deleuziana do embate entre a boa e a má cópia podem refletir o processo de leitura de mundo do homem ocidental, da construção dos significados e de como isso influenciou (e influencia) sua relação com esse mesmo mundo.

Se no mundo ideal de Platão, o modelo, é fundamentado em um mito (metafísico e, portanto, incontestável), as leituras de mundo antes do Iluminismo eram também pautadas no plano metafísico, mais especificamente nos dogmas religiosos, também incontestáveis. Com o Iluminismo, a religião passa a ser vista “[...] como algo que mantinha o homem em um estado de intransigência ideológica” (RODRIGUES, 2000, p.176) e a razão aparece como alternativa. A razão “[...] não privilegiaria ideologia alguma, não santificaria um ponto de vista, e seria capaz de discernir o verdadeiro do falso, sem o recurso a Deus ou a qualquer outro elemento a ela externo.” (RODRIGUES, 2000, p.176)

Parece que aqui saímos do ponto de vista classificatório platônico e passamos à noção de rivalidade entre cópias problematizada por Deleuze. Com a emergência do uso da razão pautada na imparcialidade, o objetivo da observação passa a ser discernir quem é verdadeiro (boa cópia) ou falso (simulacro). Como se a razão desprovesse o sujeito de qualquer ideologia, como se o neutro existisse. No entanto, o ideal moderno da razão, da neutralidade e da universalidade reflete uma ideologia totalitária que nega as diferenças, a história e a cultura.

[...] ao defender a possibilidade de objetividade e da razão, do conhecimento isento e neutro e, portanto, não ideológico e de valor e alcance universais, a reflexão fundada no ideal da modernidade, que sempre foi, inevitavelmente, pautada pelos valores de uma determinada classe, de uma determinada raça, e de um determinado gênero, traz consigo também uma outra face, sombria e

totalitária, marcada pela negação da diferença e da história. (ARROJO, apud RODRIGUES, 2000, P.176-177)

Partindo dessas reflexões, concluímos ser possível aplica-las à Tradução e à Fotografia, uma vez que ambas tem muitos pontos em comum. Inicialmente, e superficialmente, poderíamos apontar a visão, frequentemente difundida pelo senso comum, de que o sujeito produtor de uma tradução ou de uma fotografia é (ou deve ser) imparcial, produzindo um trabalho em que a semelhança com o modelo do qual foi fotografado ou traduzido determina a boa qualidade do produto. Qualquer traço de distanciamento de um referente significaria uma falha, uma traição, o que nos remete ao método de divisão platônica e à rivalidade entre cópias de que fala Deleuze. Mas como isso pode ser constatado em cada meio?

Nossa reflexão, acreditamos, demanda retroagirmos no tempo, fazendo uso da arte anterior à fotografia: a pintura.

Em *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?* (2011), Laura González Flores, ao fazer uma retrospectiva da relação da Pintura com a mimese, diz que a criatividade como habilidade de criar, não existe no pensamento grego. Para Platão, a produção humana não criaria nada, já que não acrescentaria nada à realidade. Dar-nos-ia, apenas, “cópias passivas ou representações irreais ou fictícias da realidade. [...] Na imitação ou cópia da realidade (*mimesis*), só pode haver representações ideais ou fantasmas (*eidolon*).” (FLORES, 2011, p. 47)

Para Flores, mimese e criatividade são entendidas como fenômenos coexistentes e em oposição que prevalecem em momentos históricos diferentes: “[...] enquanto na época dos gregos poderíamos verificar o domínio absoluto do conceito de mimese, na época contemporânea poderíamos observar uma supremacia da criatividade.” (2011, p.47). O ponto de contato entre os dois momentos, a transição, estaria em fins na Idade Média, conclusão derivada dos escritos de Santo Inácio de Loyola e seus exercícios espirituais que, para a autora, demonstram que, naquele momento, surgia o gatilho para uma noção de imaginação. Nos exercícios, Inácio de Loyola criava imagens mentais a ponto de se colocar nas cenas imaginadas. “O santo transforma o visual em uma via de acesso ao conhecimento espiritual. A experiência abre espaço para a memória, e esta, para a imaginação.” (p.46).

No campo das artes, estamos falando também de um momento em que o “artista” era o “artesão”, alguém que, no Medievo, tinha apenas habilidades técnicas, meramente reprodutivas. Criar algo só caberia a Deus. A avaliação positiva de uma obra pictórica ou

escultural era diretamente relacionada à destreza técnica do artesão em reproduzir mimeticamente a realidade.

Essa perspectiva do ato de criar aparece também na história da atividade tradutória. Se ao artesão não cabia criar, tarefa exclusiva de Deus, aos primeiros tradutores de um dos textos mais antigos, a Bíblia, também não cabia criar. A palavra sagrada era única, plena, perfeita, e cabia ao tradutor, tão somente, transportá-la de um idioma para outro em sua totalidade, sem interferências. Essa percepção da tradução pressupõe uma teoria da linguagem que acredita em significados fixos, resgatáveis através da leitura. A leitura, por sua vez, consistiria em “uma tarefa protetora, em que os significados são recuperados pelo leitor.” (RODRIGUES, 2000, p. 167) e para estar correta deveria captar a “essência” desse texto.

Notamos que, mesmo surgindo muitos anos depois, a fotografia também reproduz esse raciocínio valorativo no início de sua história, já que era vista como o resultado da aplicação de habilidades técnicas. Isto é compreensível também dada a história do seu surgimento. A câmara escura, há muito usada por pintores realistas como auxiliar, “repetia” a imagem fora da câmera. Mas ainda cabia ao pintor a tarefa de copiar essa imagem com seus pincéis e tintas. Anos de esforços científicos e técnicos de vários curiosos e aficionados foram necessários para que se descobrisse uma maneira de fixar “as sombras da caverna de Platão” em uma placa de metal. Esses esforços deram à fotografia um caráter técnico-artesanal inicialmente, mas não criativo. Estabelecemos, pois, o primeiro ponto de contato entre a Pintura, a Fotografia e a Tradução, a expectativa da aplicação de habilidades técnicas com propósito mimético.

Na Pintura, é a partir do Renascimento, com o conceito de *imaginação* que uma vaga noção de *criatividade* começa a aparecer, mas ainda como uma “faculdade do artista”, uma habilidade. Não se considera o artista como criador, mérito ainda divino, até boa parte do século XIX. Ainda assim, a imaginação como antecessora do conceito de criatividade traz ganhos como a consolidação da Pintura e da Escultura como Arte e marca o início da valorização de uma contribuição pessoal e humana à obra. Para Flores, “[...] a artisticidade será uma qualidade à qual a Pintura poderá aceder na medida em que se afasta do artesanal ou manual/técnico (arte = destreza) para aproximar-se do estético/espiritual (Arte = criatividade, Arte = beleza + imaginação).” (2011, p.49).

Se a imaginação surge como contribuição humana nas obras de arte, nos Estudos da Tradução, a contribuição do tradutor surge como a atenção de um leitor mais experiente, com recursos e habilidades que o permitem “apreender” os significados de um texto e repeti-los em outro idioma. Sua contribuição, neste sentido, é o uso desta habilidade de apreensão para

reorganizar as “cargas” de significado da maneira mais eficiente e “fiel” possível ao texto “original”. O surgimento do elemento humano, portanto, não significa sua visibilidade, ao contrário, no caso do tradutor, sua invisibilidade qualifica seu trabalho como “bom”.

O Iluminismo reforça essa ideia de invisibilidade tanto do artesão quanto do tradutor, mas agora, a invisibilidade apoia-se e justifica-se na razão, na objetividade. Ao separar conhecimento e fé, transforma o homem em sujeito ativo conhecedor da “realidade objetiva”. O homem então busca ordenar o mundo sob a ótica da razão e, acredita ser possível excluir sua subjetividade dos processos científicos. A cultura ocidental fará uso desse tipo de visão de mundo, transformando a expressão “visão objetiva” numa tendência das convenções dominantes de avaliações de obras de arte e de trabalhos de tradução.

O caráter ótico-visual em que se baseia a produção pictórica da Visão Objetiva é concebido como algo natural, e não como produto da sociedade. Com o predomínio de uma relação aparentemente objetiva, científica e/ou natural com a realidade ótica, os pintores parecem trabalhar dentro de um vazio de valores. [...] uma pintura será considerada boa ou ruim de acordo com sua maior ou menor proximidade dos esquemas óticos da realidade. O estilo será considerado mais um **desvio** ou **deformação** do esquema perceptivo do que como uma vantagem. O olho do pintor será entendido como um **intermediário neutro** no processo de percepção e representação do real. (FLORES, 2011. p.31. GRIFO NOSSO)

Apesar de tratar especificamente da pintura na citação acima, a reflexão de Flores se aplica à maneira como o olhar do tradutor e do fotógrafo foram percebidos por muito tempo. Usada inicialmente a serviço da ciência, a fotografia precisava do discurso da objetividade em prol de uma confiabilidade, assim como a tradução. Mas o apagamento do sujeito por traz da tradução ou da fotografia pode resultar em problemas sérios, como na tendência à naturalização ou universalização de olhares, e conseqüentemente, nas hierarquizações.

Um dos problemas do logocentrismo, da razão e do olhar objetivo, imparcial é a hierarquização. Como alternativa às ideologias religiosas, a neutralidade e a objetividade avessa à subjetividade, mostram-se universalistas e essencialistas, justificando a exclusão da diferença, geralmente através de dicotomias em que os elementos são opostos e um sempre está superior ao outro. (RODRIGUES, 2000, p.164)

Na Tradução, esse aspecto aparece nos ideais de fidelidade, na busca por equivalentes, na hierarquização “texto original” *versus* “tradução”, em que o primeiro tem primazia sobre o segundo.

Ao se apresentar como subsidiária de uma ciência ou de uma filosofia, pretensamente neutra e despojada de qualquer interesse político ou ideológico, a reflexão teórica sobre a tradução advinda da maioria das disciplinas institucionalizadas [...] tem, na verdade, apenas confirmado e legitimado com seu suposto lastro de “autoridade” e “cientificidade” as formas desse preconceito. Esse tipo de teoria, como o senso comum, espera da tradução uma eficiência sobre-humana, um ato de magia não muito bem definido que pudesse ser capaz de neutralizar as diferenças linguísticas, culturais e históricas, ao mesmo tempo em que idealiza o chamado “original” pressupondo-o capaz de se manter o mesmo apesar das diferenças inevitáveis. (ARROJO, 1993, p.28)

A hierarquização que pressupõe a anterioridade como superior e como modelo em relação à posteridade encontra ecos na relação entre a Pintura e Fotografia em um certo período da história desta arte. Por muito tempo, a fotografia só foi considerada artística, quando se assemelhava à Pintura (FLORES, 2011, p. 9), que se tornou seu modelo fundador, espelho para que adquirisse *status* de Arte ou “boa cópia”.

Flores reconhece “a construção discursiva”, ideológico-cultural na definição do que é e do que não é Arte, e ressalta que a Fotografia tende a ser enxergada somente como resultado de um aparato tecnológico: a câmera. Ao tratar de representação e começar sua busca por definições de “representação”, “pintura” e “fotografia” em dicionários, Flores chega à conclusão de que uma diferença entre a Pintura e a Fotografia está na “construtividade manual” da primeira e no “caráter mecânico” da segunda.

A palavra representação, na definição de pintura no dicionário, é utilizada com uma conotação de atividade consciente, enquanto na fotografia a ação é passiva: as imagens são obtidas sozinhas (por isso numa loja de artigos fotográficos seria considerado normal perguntar: Esta câmara tira boas fotos?”, mas por outro lado seria absurdo perguntar a Tâpies se seu pincel faz bons quadros...) Em suma, temos diante de nós a oposição entre *representar* e *obter*. A principal diferença entre fotografia e pintura é que a primeira “faz” e a segunda “tira”. (FLORES, 2011, p. 24)

Essa visão da fotografia como aquela que “rouba” ou “captura” um momento parece alimentar a ideia de apreensão do “real” ou de uma “essência de verdade”, recorrente no fotojornalismo, defendida por fotógrafos renomados, como Henri Cartier-Bresson, e questionada por estudiosos, como François Soulages (2010) para quem “tudo é encenado”.

A Fotografia parece viver esse embate entre esse fotógrafo invisível (tal qual o tradutor “ideal” imparcial), esse fotógrafo técnico, mecânico (tal qual o artesão/pintor mimético) e o fotógrafo que faz escolhas, que interfere (tal qual o tradutor sujeito histórico). Em qualquer uma das hipóteses, um caçador em um safari que primeiro aponta, depois mira e então dispara, conforme Susan Sontag, em *Ensaio sobre a fotografia* (1986).

Nossas reflexões, até aqui, corroboram o pensamento deleuziano, quando o filósofo problematiza “o triunfo das cópias sobre os simulacros”, seu recalque e aprisionamento, impedindo-os de “subir à superfície e de se ‘insinuar’ por toda parte.” (DELEUZE, 1974, p. 262). Cabem, agora, as perguntas: afinal, do que é capaz o simulacro? Por que e a quem oferece riscos a ponto de ter que ser recalcado?

Se na modernidade a compreensão do mundo construiu-se sobre a primazia da razão, das dicotomias, da categorização e da hierarquização dita imparcial, na contemporaneidade, o simulacro emerge para questionar e abalar uma ordem estabelecida. Torna-se devir, o imprevisível, “[...] sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual.” (DELEUZE, 1974, p. 264). A reversão do platonismo implica, pois, “[...] pensar a diferença nela mesma, sem permanecer no elemento de uma diferença já mediatizada pela representação, isto é, submetida à identidade, à oposição, à analogia, à semelhança.” (MACHADO, 2010, p. 49).

Pensar a Tradução e a Fotografia como simulacros e fazê-las subir significa subverter a submissão à busca por uma essência única e por significados de contornos fixos, subverter a submissão às hierarquias, à “angústia do débito”, à degradação de ícones inevitavelmente marcados pela diferença. A noção de representar como imagem ou reprodução de algo é transformada em uma ideia de *re-apresentação*, de algo novo, diferente, marcado positivamente pela dessemelhança, embora com vínculos com a anterioridade. Se pensarmos assim, o simulacro deixa de ser o “segundo, ou terceiro”, e passa a ser outro. Abolem-se as ligações de dependência com um original ou uma cópia, e a semelhança com a anterioridade torna-se produto da diferença, podendo servir como questionamento do modelo. Tradutor e fotógrafo passam, pois, à condição de “orquestradores de discursos pré-existentes” (BAKHTIN, apud, STAM, 1979, p.22-23), derrubando a antiga crença em um original único e sacralizado.

Traduções e fotografias constroem-se, pois, numa rede intertextual, tangenciando pontos da anterioridade, sobre seu rastro, suplementando-a, adiando infinitamente o término das possibilidades de interpretação.

O pensamento contemporâneo evidencia que é inútil tentar neutralizar as diferenças, já que valores são convencionais e socialmente determinados, não havendo discurso livre de ideologia. Dessa forma, o sujeito tradutor/fotógrafo aparece inserido em um contexto cultural/temporal/espacial, sendo, simultaneamente, sujeito que interpreta e interfere no seu trabalho. Afinal, “a arte não se produz no vazio. [...] As realizações dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos.” (PLAZA, 2003, p.2).

Segundo a perspectiva desconstrutivista derridiana, a angústia do débito é agora do texto de partida em relação à tradução, seu veículo de sobrevivência, residindo aí a força do simulacro em questionar e abalar o que insiste em permanecer como amarra à ideologia tradicionalista. Como afirma Décio Torres (2009): “Enquanto a visão logocêntrica enfatiza a perda, a impossibilidade, o sofrimento da luta com as palavras, a visão desconstrutivista enfatiza os ganhos, as diversas possibilidades, o prazer do jogo e da descoberta das palavras.” (p.145).

Pensando na tradução intersemiótica, especificamente, o perigo do simulacro, da diferença, se torna mais evidente, já que a tradução já pressupõe a diferença: o sistema de signos de chegada, abalando qualquer expectativa pelo “mesmo”. Traduzir intersemioticamente tendo, como texto de chegada, um ensaio fotográfico traz à tona hierarquizações dentro do campo das artes. A fotografia, caracterizada pela sua reprodutibilidade (BENJAMIN, 2005), prevê a possibilidade de disseminação e democratização de temas discutidos em um meio de acessibilidade não tão imediata ou disponível, o literário.

O que percebemos, na contemporaneidade, é um movimento em direção oposta às amarras das “verdades” e “essências” construídas até então. A expectativa pela repetição de uma essência que a anterioridade possui ou o a “confrontação do poder ‘contaminador’ da imagem com a ‘pureza’ da palavra” parece espelhar

[...] um sistema de valores engendrado durante séculos pela metafísica ocidental, que faz parecer natural o que, na realidade, é resultado de um discurso eficientemente construído: a superioridade do erudito sobre o popular; do profundo sobre o superficial, da cópia sobre o simulacro [...] (OLIVEIRA,2004, p. 40)

2.3 A TRADUÇÃO COMO REESCRITURA E O *PUNCTUM*

A nosso ver, Tradução é um exercício de leitura e interpretação, realizado a partir do momento em que o tradutor entra em contato com um texto cronologicamente anterior e faz dele a sua leitura – que inevitavelmente é “regulada” discursivamente – reescrevendo esse texto transformado num sistema de signos de chegada.

A concepção de “reescritura”, usada aqui, parte da noção cunhada por André Lefevére, para quem a “literatura seria constituída tanto de textos quanto de seres humanos que efetuam leituras, escrituras e reescrituras numa determinada cultura, articulando e produzindo saberes que possibilitam sua manifestação como produto cultural” (AMORIM, 2005, p.27). A escritura, em destaque, seria “fruto” do trabalho de escritores e poetas, enquanto a reescritura

seria consequência do trabalho de antologistas, editores, críticos literários, historiadores e tradutores. A reescritura, portanto, receberia, por parte da crítica, menos destaque, apesar de “funcionar” como força construtora da imagem de um autor ou de uma obra. Na condição de reflexo das forças e interesses vigentes em uma determinada época e em um determinado sistema, a reescritura seria responsável pela sobrevivência de certas obras e autores, além de ‘materializar’ “[...] a forma como uma obra ou um autor pode se adequar a uma certa poética vigente em uma dada cultura.” (AMORIM, 2005, p.29)

A adequação às poéticas vigentes, em determinado tempo e espaço, é, por sua vez, regulada por forças e interesses vigentes, que Lefevére chamou de *patronagem* manifestados “por meio do agenciamento de instituições políticas e/ou religiosas, de editoras ou da mídia em geral.” (AMORIM, 2005, p.29) Não se trata, necessariamente, de forças relacionadas a um poder repressor, que dita o que deve ser praticado ou interpretado, mas a uma força produtora de discurso. Trata-se, pois, de uma influência situada no plano ideológico, e reguladora do que se diz e de como se diz, “modelando o lugar que escritores e tradutores podem ocupar.” (Amorim, 2005, p.29).

Dessa forma, a tradução, na condição de veículo recontextualizador da obra literária que a antecedeu, gera outras imagens e reinscreve o texto numa outra realidade, que o interpretará. Como reescritura, o texto traduzido será inscrito na ideologia vigente, podendo adequar-se ou opor-se aos padrões literários estabelecidos. A tradução, portanto, pode introduzir elementos inovadores estranhos ao sistema de chegada, ou pode aderir às forças conservadoras.

Esse movimento pendular entre conservar e modificar remete ao da leitura e ao processo tradutório. Se na representação usamos signos para nos referir a coisas (materiais ou não) e nos comunicarmos, mesmo compartilhando de mapas conceituais semelhantes, esse movimento pendular nos desafia o tempo todo. Na tradução intersemiótica, por lidarmos com sistemas de signos diferentes, trabalhar com os códigos de cada sistema envolvido no processo tradutório acaba sendo um dos maiores desafios e também uma das maiores aberturas para a suplementação criativa.

Na linguagem visual, assim como na escrita, é possível fazer uso dos códigos, visando acionar o gatilho de uma leitura/significação específica. Através de cores, texturas, da relação entre sombra e luz, foco e desfoco, além de normas de composição é possível atrair (e às vezes guiar) a atenção do olhar do fruidor. Entretanto, é importante notar que, mesmo que o fotógrafo e o espectador sejam parte de uma mesma formação discursiva, mesmo que

compartilhem de mapas conceituais semelhantes, a interpretação resultante do processo de leitura é infinita e em certo ponto pessoal. Como expõe Hall:

Há um deslizamento constante de sentido em toda interpretação, uma margem-algo que excede o que pretendemos dizer- na qual outros sentidos sobressaem a declaração ou o texto, onde outras associações são despertadas, dando ao que dissemos um toque diferente. Logo, a interpretação torna-se um aspecto essencial do processo através do qual os sentidos são dados ou recebidos. O leitor é tão importante quanto o escritor na produção de significados.¹³ (HALL, 1997, p.18)

Tomemos como exemplo, a fotografia abaixo feita em uma tradicional feira da cidade de Salvador, a Feira de São Joaquim. As cores, principalmente a vermelha, juntamente com a posição dentro da composição fotográfica (parte superior) faz com que os colares de conta sejam o “assunto principal” nesta fotografia, e para muitos, não passariam de “belos colares coloridos”. Para um leitor familiarizado com os símbolos do candomblé, religião de matriz africana, o que se destaca na fotografia são as guias de orixás específicos.

“Olha! Xangô! Oxum! Exu! Tá todo mundo aqui!”, dizia a moça à fotógrafa perplexa, que não tinha a menor idéia de que havia “fotografado orixás”, e pensava ter sido atraída, simplesmente, pelas cores.



Figura 1: Colares ou guias, a depender do leitor.

¹³ Nossa tradução de: “There is a constant sliding of meaning in all interpretation, a margin – something in excess of what we intend to say – in which other meanings overshadow the statement or the text, where other associations are awakened to life, giving what we say a different twist. So interpretation becomes an essential aspect of the process by which meaning is given and taken. The reader is as important as the writer in the production of meaning.”

Barthes, na sua empreitada em busca da “essência” fotográfica em *A Câmara Clara* (2012), decide usar o que chama de *punctum* para nortear sua escolha de fotografias a serem analisadas. O *punctum* corresponderia à subjetividade do olhar do espectador, fruidor, leitor, “aquilo que me punge”, segundo o pensador francês. Certamente, o *punctum* de uma foto que chama a atenção de Barthes, e com a qual ele dialoga, não é o mesmo para nós.

Portanto, o que funcionou como *punctum* para Jorge Amado, na sua condição de leitor da cidade de Salvador é, certamente, distinto do que funciona para a fotógrafa que faz as suas traduções dos espaços baianos na produção desta dissertação. O que o punziu e o que ele traduziu em imagens literárias é ponto de partida para a presente tradução fotográfica, mas os contextos de leitura tanto do texto escrito quanto da cidade – que viva, pulsa, cresce e se transforma em constante e inestancável movimento – são distintos – o que não diminui uma leitura/reescritura nem outra. A transformação e a diferença suplementam leituras/reescrituras existentes e podem servir de texto de partida para outras tantas, já que estamos em constante relação de leitura e tradução dos signos que nos rodeiam.

Jorge Amado reescreveu Salvador e sua reescritura inscreveu a cidade nacionalmente e internacionalmente. Por sua vez, a presente dissertação parte do texto escrito amadiano, para reescrevê-lo em forma de tradução intersemiótica fotográfica, tendo como rastro a cidade de Salvador, não num exercício de espelhamento, repetição mimética de um texto anterior, mas como reapresentação, que traz as marcas do sujeito tradutor e da sua temporalidade.

Falemos então de um grande leitor e escritor da Cidade da Bahia.

3 JORGE AMADO: UM TRADUTOR DA BAHIA

Jorge Amado não escondia que sua vida, suas experiências e as pessoas que conhecia influenciavam diretamente sua obra. “Minha criação romanesca decorre da intimidade, da cumplicidade com o povo.” diz o escritor em *Navegação de Cabotagem* (1992, p.III). Em entrevista concedida a Antônio Roberto Espinosa, em 1981, se acompanhamos as histórias de vida do escritor, percebemos uma concomitância com os temas tratados em seus textos ficcionais. Sua infância na fazenda de cacau de seu pai, próximo a Itabuna, seu engajamento político, sua decepção com o Partido e o marxismo, sua luta pelas minorias e pelo povo de Santo, a boemia, tudo está presente em seus textos. Faz-se necessário, então, um breve panorama de sua vida e dos acontecimentos que possam ter contribuído para a construção do seu olhar para a Bahia, mais tarde traduzido de maneira tão rica.

3.1 BREVE PANORAMA POLÍTICO OU SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UM OLHAR

Jorge Amado nasce em 1912, em Ferradas, povoado do município de Itabuna, sul do estado da Bahia. Primeiro filho do casal João Amado de Faria e Eulália Leal passa seus primeiros anos nas roças de cacau que formavam a propriedade de Auricídia, construída a

partir do desbravamento de seu pai, sergipano vindo de Estância, atraído pelas terras onde se iniciava o plantio do cacau.

Tendo estudado em colégio interno, aos doze anos foge, atravessando o sertão da Bahia em direção a Itaporanga, em Sergipe, onde morava seu avô, Zé Amado. São dois meses sozinho, aproveitando a liberdade, até chegar à casa do avô. Seis meses depois, volta aos estudos em Salvador.

Em 1927, na capital baiana, com 15 anos de idade, começa a trabalhar como repórter no *Diário da Bahia* e depois no jornal *O Imparcial*. A experiência profissional somada ao fato de, nessa época, morar em um casarão no Pelourinho lhe permitem, como ele mesmo diz “viver misturado com o povo da Bahia”¹⁴, conhecer a boemia de Salvador e acompanhar de perto as perseguições policiais aos cultos afro-brasileiros, ao povo de Santo. É uma época de muitos acontecimentos que, mais tarde, se farão presentes em seus textos.

Nesse período, Jorge Amado acompanha o Movimento Modernista que, apesar de ter acontecido em 1922, em São Paulo, chega anos depois à Bahia, por volta de 1927. Jorge Amado junta-se à Academia dos Rebeldes, grupo de jovens escritores baianos que tinha como guru o poeta panfletário Pinheiro Viegas¹⁵, na época, com oitenta anos de idade.

Além disso, o escritor torna-se amigo do Pai de Santo Procópio, que sofria dura perseguição policial e carregava nas costas marcadas as lembranças das torturas. Jorge Amado o transformou em personagem de mesmo nome em *Tenda dos Milagres* (1968). Foi o Pai de Santo Procópio quem deu ao escritor seu primeiro título de candomblé, Ogã de Oxóssi. Os ogãs, segundo Jorge Amado, são

[...] os sócios da sociedade civil com obrigações religiosas. Alguns têm um grau mais elevado na hierarquia, são encarregados disso e daquilo. Por exemplo: o peji-gã, encarregado da matança de animais; o ogã de alebê, encarregado dos atabaques. (AMADO, 2012, p. 162)

Em 1932, ano da Revolução Constitucionalista, Jorge Amado, então com 20 anos de idade, filia-se à Juventude Comunista, outro acontecimento que virá marcar fortemente seus textos. *O País do Carnaval*, lançado em 1931, e *Cacau*, em 1933, são frequentemente

¹⁴ AMADO, Jorge. É preciso viver ardentemente. Entrevista concedida a Antônio Roberto Espinosa em julho de 1981 para o caderno *Literatura comentada* da Editora Abril (p.3-34) citado por Júlia Monnerat Barbosa em sua tese de doutorado intitulada *Militância política e produção literária no Brasil (dos anos 30 aos anos 50): as trajetórias de Graciliano Ramos e Jorge Amado e o PCB* (2010, p.8). A entrevista encontra-se disponível em : < <http://sopadepoesia.blogspot.com.br/2010/08/entrevista-com-jorge-amado.html>> .

¹⁵ João Amado Pinheiro Viegas, conhecido como Pinheiro Viegas, nasceu em Salvador em 1865 e faleceu em 1937. Jornalista, poeta e epigramista, tornou-se conhecido quando fundou a Academia dos Rebeldes da década de 1920.

incluídos – ainda que haja controvérsias – na primeira fase do escritor, isto é, entre os chamados romances proletários compreendidos como textos em que há tais marcas.

Segundo Santos (1993), recém-saído da República Velha (1889- 1930) e ainda fortemente agrário, o Brasil começava a industrializar-se com Getúlio e a consciência proletária, então, encontrava-se em formação, assim como a classe operária brasileira. *Cacau*, sob esse viés, descreveria bem a vida dos trabalhadores rurais como seu pai, no seu início de vida, mas a intensa produção marcadamente proletária teria início com *Suor* (1934) e iria até *Os Subterrâneos da Liberdade* (1954).

Na esteira dos acontecimentos ligados ao Governo Provisório de Getúlio, com a crescente centralização do poder seguida da Revolução Constitucionalista (1932) e da Assembleia Constituinte, que aprova a Constituição de 34, surgem movimentos sociais dos quais se destacam, em dois extremos opostos, o Movimento Integralista e o Movimento Comunista. O Movimento Integralista, pautado no fascismo, apoia Getúlio com a esperança de chegar ao poder através dele, mas acaba marginalizado depois de uma tentativa de golpe em 1937. Já o Movimento Comunista, com a criação da Aliança Nacional Libertadora, fazia oposição ao governo de Getúlio Vargas. Sob o temor da entrada de ideais comunistas no país, em 4 de abril de 1935, é promulgada a Lei de Segurança Nacional.

[...] definia crimes contra a ordem política e social. Sua principal finalidade era transferir para uma legislação especial os crimes contra a segurança do Estado, submetendo-os a um regime mais rigoroso, com o abandono das garantias processuais.¹⁶

Meses depois, no dia 5 de julho, o manifesto de Luis Carlos Prestes propondo a derrubada do governo de Vargas e conclamando “todo o poder à Aliança Nacional Libertadora” é lido publicamente. Fundamentado na Lei de Segurança Nacional, Vargas ordena o fechamento da ANL e destitui os comunistas à ilegalidade. Jorge Amado, então, experimenta a clandestinidade.

Em novembro do mesmo ano, sob o comando de Luís Carlos Prestes, começam levantes militares sob a bandeira da ANL, uma tentativa de revolução que ficou conhecida como Intentona Comunista. Sufocada pelo governo Vargas, a tentativa de revolução serviu de pretexto para que o ditador intensificasse a repressão à oposição. Muitos intelectuais, suspeitos de ligação ou vinculados à ANL, foram presos, incluindo Jorge Amado, Graciliano Ramos no início de 1936. Em entrevista já supracitada (concedida a Antônio Roberto

¹⁶Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica/LeiSegurancaNacional>>.

Espinosa em 1981), o escritor afirma ter ficado dois meses preso, sem nunca ter sido interrogado.

Depois da prisão, Jorge Amado vai para Sergipe e termina *Mar Morto* (1936) para em 1937, com o fim do Estado de Guerra, viajar pela América Latina e Estados Unidos, voltando pouco antes da instauração oficial da ditadura, que instituiria o Estado Novo com Getúlio Vargas, em 10 de novembro de 1937.

No mesmo ano, em setembro e, portanto antes do golpe, é lançado *Capitães da Areia*, obra que, cerceada pela censura, é queimada em praça pública em São Paulo e na Bahia. O Partido Comunista aconselha Jorge Amado, então, a sair do país por considerá-lo mais útil lutando contra o Golpe fora do Brasil.

São notáveis tanto o ritmo de produção do escritor nesse período, com o lançamento de quase um livro por ano¹⁷, quanto a temática presente na maior parte dos textos, envolvendo a luta de oprimidos contra seus opressores e revoluções, levantes.

Em uma tese sobre o movimento comunista e as obras de Jorge Amado e Graciliano Ramos¹⁸, Barbosa (2010) reflete sobre a arte produzida sob o viés marxista como “ponto estratégico da difusão de uma ‘educação comunista’ capaz de fazer frente à ‘mentalidade burguesa’” (BARBOSA, 2010, p. 282). Segundo a autora, tratava-se de arte menos abstrata, mais acessível e realista, com cunho social e ideológico, refletindo o ponto de vista da sua direção partidária, retratando as lutas de classe. Essa estética realista-socialista foi batizada de jadnovismo, uma referência a Andrei Jadnov (1896 – 1948), comissário de Stálin que objetivava controlar esteticamente e ideologicamente a produção cultural e propaganda comunistas.

Nesse sentido, a literatura de Jorge Amado, ao reconstruir a classe operária, está diretamente ligada à sua formação comunista, mesmo depois da sua ruptura com a ideologia.

Tendo dedicado anos de sua vida ao Partido e passado por prisões e exílios, o escritor baiano sente-se impactado pelo discurso de Nikita Khrushchev proferido em 1956. O então secretário do Partido Comunista na União Soviética, na ocasião do XX Congresso do PCURSS, denunciava os crimes cometidos por Stálin para a preservação de seu regime comunista, aparentemente “perfeito”, acusando-o de genocídio. O choque de militantes

¹⁷ *Suor*, romance (1934); *Jubiabá*, romance (1935); *Mar morto*, romance (1936); *Capitães da areia*, romance (1937); *A estrada do mar*, poesia (1938); *ABC de Castro Alves*, biografia (1941); *O cavaleiro da esperança*, biografia (1942); *Terras do Sem-Fim*, romance (1943); *São Jorge dos Ilhéus*, romance (1944); *Bahia de Todos os Santos*, guia (1944); *Seara vermelha*, romance (1946); *O amor do soldado*, teatro (1944); *O mundo da paz*, viagens (1951); *Os subterrâneos da liberdade*, romance (1954)

¹⁸ BARBOSA, Júlia Monnerat. *Militância política e produção literária no Brasil (dos anos 30 aos anos 50)*: as trajetórias de Graciliano Ramos e Jorge Amado e o PCB. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2010.

brasileiros ao tomar conhecimento dos crimes de Stálin é compreensível. Muitos ignoravam a existência dos *gulags*, campos de trabalhos forçados, para onde eram levados não só aqueles que eram contrários à sua forma de implementação da “nova ordem”, mas também pessoas próximas que, a seu ver, poderiam ameaçar o poder stalinista. Entre os próprios presos dos *gulags* havia quem achasse que Stalin estava sendo enganado, não tinha conhecimento da existência de tais prisões.¹⁹

Em alguns trechos do livro de memórias *Navegação de Cabotagem*, Jorge Amado expressa sua decepção com o partido:

Teorias, ideologias – teorias ditas científicas, ideologias consideradas de pureza incontestável – que seduziram intelectuais, mobilizaram multidões, massas populares, comandaram lutas, revoltas, guerras em nome da felicidade do homem, dividiram o mundo em dois, um bom, um ruim, se revelam falsas, pérfidas, limitadoras: conduziram à opressão e não à liberdade e à fartura. *Proletários de todos os países, perdoai-nos!*, lia-se na faixa conduzida pelos moscovitas na Praça Vermelha durante o desfile de um 7 de novembro recente. (AMADO, 1992, p. III)

Antes da decepção com o partido e de sua cassação, as ideias de “nova ordem”, “revolução” e “resistência” encontravam expressão através da defesa dos direitos do povo de Santo, por exemplo. Como deputado eleito por São Paulo, Amado apresenta ao Senado e Câmara reunidos em Assembléia Constituinte, em 1946, a emenda que veio a garantir a liberdade de crença no Brasil.²⁰

Se de algo me envaideço quando penso nos dois anos que perdi no Parlamento é da emenda que apresentei ao Projeto de Constituição – Senado e Câmara reunidos em Assembléia Constituinte, discutimos e votamos a Constituição de 1946 -, emenda que, vitoriosa, mantida até hoje veio garantir a liberdade de crença no Brasil. (AMADO, 1992, p. 70).

Era uma forma de retribuir os terreiros de candomblé que deram abrigo a comunistas durante as perseguições, como afirma Jean Wyllys em depoimento sobre Jorge Amado.²¹

Com o projeto de lei, o escritor materializa sua empatia por um povo que vivenciava situações que Jorge Amado presenciara, quando jovem jornalista, morador do Pelourinho.

¹⁹ Depoimento de um prisioneiro no documentário: *Communism: history of na illusion* (parte 2), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yDo7fYm37QE>>.

²⁰ Inciso 6º do artigo 5º da atual Constituição.

²¹ Vídeo do canal da Companhia das Letras no youtube de Jean Wyllys falando sobre Jorge Amado devido às comemorações do centenário do escritor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v52_8lxAuds> Acesso em: 05/05/2014.

Povo com quem dividia a experiência da clandestinidade e da perseguição. Com a garantia de liberdade de crença religiosa no Brasil, Jorge Amado tira da clandestinidade o povo de Santo, ou ao menos o legitima legalmente (trataremos dos desdobramentos recentes no Capítulo 3).

3.2 OTUM OBÁ AROLUM, OU JORGE AMADO MATERIALISTA

Mesmo depois da decepção com a ideologia partidária comunista, sua luta pelas minorias “ou majorias em posição minoritária” (BERND, 2010, p.19) e em defesa do povo de Santo prossegue por meio de sua obra. Além disso, Jorge Amado continua a relação próxima com os terreiros ao mesmo tempo em que segue se definindo como materialista, o que é, no mínimo, intrigante.

Sob a perspectiva do materialismo histórico, as religiões são criações do cérebro humano em resposta à “vida real”, à materialidade, e geralmente servem para anestesiar a massa diante de seu sofrimento à espera de uma recompensa não no campo físico, mas no metafísico, muitas vezes, no pós-morte. Isso geraria uma passividade, que iria de encontro à resistência e à luta por mudanças, daí a expressão “a religião é o ópio do povo”.

É a partir do seu processo de vida real que se representa o desenvolvimento dos reflexos e das repercussões ideológicas deste processo vital. Mesmo as fantasmagorias correspondem, no cérebro humano, a sublimações necessariamente resultantes do processo da sua vida material que pode ser observado empiricamente e que repousa em bases materiais. Assim, a moral, a religião, a metafísica e qualquer outra ideologia, tal como as formas de consciência que lhes correspondem, perdem imediatamente toda a aparência de autonomia. Não têm história, não têm desenvolvimento; serão antes os homens que, desenvolvendo a sua produção material e as suas relações materiais, transformam, com esta realidade que lhes é própria, o seu pensamento e os produtos desse pensamento. Não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência. (MARX; ENGELS. 1971. p.19)²²

A relação amadiana com esses dois mundos aparentemente incompatíveis, ou seja, sua postura “materialista-religiosa”, é questionada em entrevista à revista ???, ao que ele responde:

Eu sou materialista, mas meu materialismo não me limita. Então, se o povo dos candomblés me dá um título e eu aceito, eu tenho que cumprir as obrigações desse título. Senão, eu não estaria tendo com eles o mesmo tipo de relacionamento, de amizade que eles têm comigo. Por isso, quando entro no Axé Opô Afonjá, com meus colares, faço tudo o que tenho que fazer e faço exatamente tudo com o maior prazer... Eu não poderia escrever sobre a Bahia, ter a pretensão de ser um romancista da Bahia, se não conhecesse realmente por dentro, como eu conheço, os candomblés, que é a religião do povo da

²² Marx-Engels. *A ideologia alemã*. In. _____. *Sobre literatura e arte*. (coletânea) Lisboa: Editorial Estampa, 1971, p.19.

Bahia.²³

Jorge Amado não é “apenas” materialista, ex-militante comunista, ex-deputado estadual. O título ao qual o escritor se refere é o de Obá no Axé Opô Afonjá, título (ou cargo) da hierarquia civil do candomblé: “Meu título, para quem quiser saber, é Otum Obá Arolu.” (AMADO, 2012, p. 162).

Os candomblés contemplam as hierarquias religiosa e civil. Segundo Amado (2012, p.161-162), a mãe ou pai de santo, a mãe pequena (“que substitui a mãe ou pai de santo, podendo dirigir certas cerimônias”), as dagãs (ossi dagã e otum dagã), as oiês, as ebômis e as iaôs são parte de uma hierarquia religiosa. Há também outra hierarquia religiosa “que corresponde à linha de Ifá, ou seja: à parte mágica dos candomblés (que se refere à adivinhação do futuro e aos trabalhos [...]” e é formada pelo babalaô (pai do segredo), que é quem usa o opelê-Ipá “(corrente com dezesseis sementes) para fazer o jogo de adivinhação”, e o oluô, um grau antes dos babalaôs, que jogam com búzios.

A hierarquia civil era especial para Jorge Amado, pois segundo ele (pelo menos até 1986, data da última atualização do seu guia), o Axé Opô Afonjá era:

o único em Salvador, a conservar a dignidade dos obás, existente em certos candomblés de Xangô na África. Os obás são os ministros de Xangô, participam da administração do terreiro ao lado da mãe de santo. São doze, o posto é vitalício e se dividem em obás da mão direita (otum obá), com direito a voz e a voto, e obás da mão esquerda (ossi obá), com direito apenas a voz. [...] Após os obás, vêm os ogãs, dignidade que existe em todos os candomblés. Os ogãs são os sócios da sociedade civil com obrigações religiosas. (AMADO, 2012, p.162)

Jorge era Otum Obá, com direito a voz e voto. O fato de o escritor aceitar e exercer o cargo sem abrir mão do seu materialismo - o que poderíamos entender como reminiscência dos tempos de ativista do PCB - para o escritor, não parece se traduzir em contradição, mas na possibilidade de combinar experiências, perspectivas conflitantes, de ser produto, mas também articulador de discursos. Essa liberdade em romper com limites ideológicos tão rígidos é defendida em um trecho de *Navegação de Cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei* (1992):

²³ AMADO, Jorge. É preciso viver ardentemente. Entrevista concedida a Antônio Roberto Espinosa em julho de 1981 para o caderno *Literatura comentada* da Editora Abril (p.3-34) citado por Júlia Monnerat Barbosa em sua tese de doutorado intitulada *Militância política e produção literária no Brasil (dos anos 30 aos anos 50): as trajetórias de Graciliano Ramos e Jorge Amado e o PCB* (2010, p.8). A entrevista encontra-se disponível em : < <http://sopadepoesia.blogspot.com.br/2010/08/entrevista-com-jorge-amado.html> > .

Pensar pela própria cabeça custa caro, preço alto. Quem se decidir a fazê-lo será alvo do patrulhamento feroz das ideologias, as de direita e as de esquerda e as volúveis: há de tudo, e todas implacáveis. Ver-se-á acusado, xingado, caluniado, renegado, posto no pelourinho, crucificado. Ainda assim vale a pena, seja qual for o pagamento, será barato: a liberdade de pensar pela própria cabeça não tem preço que a pague. (AMADO, 1992, p.50-51)

A construção do personagem Pedro Archajo, em *Tenda dos Milagres* (1968) parece reconstruir essa relação amadiana com esses dois mundos aparentemente incompatíveis e as críticas que podem vir dessa postura. Em uma cena do texto supracitado, Pedro Archanjo é acusado de incoerente pelo professor Fraga Neto por sua postura materialista e religiosa, de “sim e não”.

Quero saber é como você pode conciliar seu conhecimento científico com as obrigações de candomblé. Isso é o que eu desejo saber. Sou materialista, você sabe, e por vezes pasmo ante certas contradições do ser humano. Esta sua, por exemplo. Parece haver dois homens em você: o que escreve os livros e o que dança no Terreiro. (AMADO, 1968, p. 315)

Em seguida, Pedro Archanjo se defende afirmando que aquela religião é uma forma de resistência e, mesmo “sabendo” não ser real, dizer isso publicamente seria se juntar aos opressores.

Durante anos e anos acreditei nos meus orixás como frei Timóteo acredita nos seus santos, no Cristo e na Virgem. Nesse tempo, tudo que eu sabia aprendera na rua. Depois busquei outras fontes de saber, ganhei novos bens, perdi a crença. [...] sei, como o senhor sabe, que nada existe além da matéria, mas sei também que, mesmo assim, às vezes o medo enche meu tempo e me perturba. **O meu saber não me limita, professor.** Tudo aquilo que foi meu lastro, terra onde tinha fincado os pés, tudo se transformou num jogo fácil de adivinhas. [...] Para mim, professor, só existe a matéria. Mas nem por isso deixo de ir ao Terreiro e de exercer as funções de meu posto de Ojuobá, cumprir meu compromisso. [...] Ademais, há o seguinte: estamos numa luta, cruel e dura. Veja com que violência querem destruir tudo que nós, negros e mulatos, possuímos, nossos bens, nossa fisionomia. Ainda há pouco tempo, com o delegado Pedrito, ir a um candomblé era um perigo, o cidadão arriscava a liberdade e até a vida [...] Se eu houvesse proclamado meu materialismo, largado de mão o candomblé, dito que tudo aquilo não passava de um brinquedo de crianças, resultado do medo primitivo, da ignorância e da miséria, a quem eu ajudaria? Eu ajudaria, professor, ao delegado Pedrito e sua malta de facínoras, ajudaria a acabar com uma festa do povo. [...] **Meu materialismo não me limita.** [...] O homem antigo ainda vive em mim, além de minha vontade, pois eu o fui por muito tempo. Agora eu lhe pergunto, professor: é fácil ou é difícil conciliar teoria e vida, o que se aprende nos livros e a vida que se vive a cada instante? (AMADO, 1968, p 316-318)

3.3 EXU E O MOVIMENTO

Jorge Amado, na sua vida como homem materialista, escritor e obá, se coloca em uma posição de constante movimento, em que esses “papéis” estão imbricados e influenciam sua maneira de viver, ler e traduzir a Bahia.

Exu é o orixá da comunicação, mensageiro encarregado de levar os pedidos dos humanos para os demais orixás, podendo ser visto também como um tradutor. Diferente de uma entidade/divindade cristã (nosso lugar de fala nos permite dizer), para quem o Sim ou o Não, o Bom ou o Ruim, são polos autocentrados e organizados, Exu é movimento. O mais humano dos orixás.

O tradutor ideal, por muito tempo, foi (ainda seria, para a tradição) aquele que deixava de lado sua singularidade em prol de uma imparcialidade ao lidar com o texto “original”, para transportá-lo sem “mácula”, fielmente, até seu leitor final. Se lembrarmos do quanto o senso comum (e até mesmo alguns estudiosos do campo da tradução) depende e exige essa pretensa fidelidade, entendemos o medo que a tradição parece sentir em “perder o controle” da rede de significação ao assumir que há um sujeito histórico por trás da tradução. Se cada leitura resulta de interpretação, a tradução ou reescritura possuem traços do contexto e do sujeito tradutor.

É possível relacionar o rechaço à subjetividade do tradutor com o medo que circunda a figura de Exu. Para além do seu equivocado sincretismo com a figura do Diabo, o orixá mensageiro assusta, porque não é uno, não é só bom nem só ruim e carrega sua vontade e seu humor junto com a mensagem. É o primeiro e o último, sem ele nada acontece.

Pensar o homem não cartesiano é pensar um sujeito produtor e produto de discursos, é pensar um sujeito que não apaga suas contradições e sua história, mas as ativa, quando em contato com o objeto, com o mundo como texto, é pensar o tradutor visível, o escritor materialista e obá, é pensar no texto em movimento através da tradução, é pensar Exu.

3.4 AS TRADUÇÕES AMADIANAS DA BAHIA OU ONDE TUDO ISSO VAI DAR

Em seu artigo *Colocando em xeque o conceito de literatura nacional* (2010), Zilá Bernd afirma que “as construções identitárias nacionais surgem em momentos difíceis das nações [...] quando é necessário unir a comunidade em torno de projetos em comum.” (p.13) É possível pensar em alguns momentos chave nos quais a identidade brasileira foi pensada e/ou problematizada na literatura.

Bernd cita como exemplo o projeto alencariano de construção de uma identidade nacional brasileira após a independência. Um projeto que inclui apenas o homem livre, hegemônico, e exclui mais de 60% da população constituída por escravizados, não considerados cidadãos.

O movimento Modernista, marcado pela Semana de Arte Moderna de 1922, aponta para um momento no qual a identidade brasileira é problematizada. Os esforços em se romper com “um passado de submissão aos modelos estrangeiros, nas artes, na literatura e em outras atividades” (SANTOS, 1993, p.59) ilustravam uma movimentação “de cunho artístico, mas sem caráter popular [...] que nasceu na órbita dos grandes proprietários de café” (SANTOS, 1993, p.59).

O Modernismo chega à Bahia por volta de 1927-1928 com o poema *Moema* de Eugênio Gomes e o livro *Balada de Ouro Preto* de Godofredo Filho, encontrando um Jorge Amado que vivia “misturado com o povo da Bahia”, acompanhando de perto a violência racial e as perseguições aos candomblés. É no rastro dos questionamentos acerca da identidade brasileira do Movimento Modernista e da Revolução de 30 contra a república oligárquica do “café com leite” que o povo é visto e incluído nessa construção de brasilidade. “Foi na Revolução de 30 [...] que surgiu esse movimento conhecido pelo nome de ‘romance de 30’, uma literatura que veio tratar dos problemas do povo, usando uma linguagem baseada naquela falada pelo povo.” (AMADO apud SANTOS, 1993, p. 122)

Se pensarmos Jorge Amado como tradutor da Bahia e o tradutor como produto, mediador, articulador e produtor de discursos, entenderemos a tradução amadiana da Bahia e da cidade de Salvador como uma possibilidade de leitura desse território e dessa cultura.

O território e a cultura aqui são textos lidos e reescritos por um sujeito histórico sobre o qual tentamos, até aqui, construir um possível quadro de referências baseado em algumas das suas experiências de vida, isto é, seus intertextos.

A Bahia (d)escrita por Jorge Amado e por outros artistas contemporâneos do escritor como o escultor e ilustrador Carybé, o compositor Dorival Caymmi e o fotógrafo Pierre Verger reflete um imaginário sobre o local e cria uma identidade que foi e é muito divulgada e até vendida no Brasil e mundo afora.

Essa identidade e esse imaginário são reiterados e suplementados sempre que um leitor/fruidor entra em contato, no nosso caso, com os textos artísticos acima mencionados. Podemos ver suas produções como traduções intersemióticas de uma cidade-texto, que funciona como texto de partida.

Em um trecho de *Carybé & Verger: gente da Bahia* (2008), José de Jesus Barreto descreve uma Salvador que chama de “Velha Cidade da Bahia” ou “preta velha”. É uma Salvador de muitas árvores, de bondes, de um povo que “ouvira música em aparelhos de rádio alimentados por válvula” (p. 74) e onde vitrolas eram artigos de luxo. Para essa Salvador

O mar era o grande caminho. O porto o grande portal da cidade. Chegada e saída. No interior da Baía de Todos os Santos, embarcações a remo e velas faziam o transporte entre a capital e as ilhas, entre as vilas do subúrbio e a Ribeira, na península itapagipana. (p.74)

A movimentação urbana e econômica, segundo Barreto, se concentrava em três ou quatro pontos da cidade. A Calçada era um deles, com seus trens de carga e passageiros, suas feiras e seu comércio. O Porto de Salvador, centro burocrático e administrativo, era outro ponto de movimentação urbana, onde além dos armazéns e trapiches ficavam as empresas de exportação de fumo, cacau e cana-de-açúcar. A cidade alta reunia outros pontos, como a Rua Chile, “o chique da cidade”, “o ponto de encontro dos mais letrados”; o Pelourinho, “o grande cenário dos romances urbanos de Jorge Amado, com todas as suas figuras humanas ao alcance de uma boa conversa” (p.75); além da Avenida Sete, com seus sobrados residenciais onde “as famílias costumavam, à tardinha, sentar em cadeiras sobre a calçada para bater papo.” (p.75). Barreto, então, chama nossa atenção para um detalhe importante: “Foi essa Bahia dos anos 40 até o fim dos anos 50 que Verger fotografou, Carybé desenhou e coloriu”, a que poderíamos acrescentar: e Jorge Amado leu e (d)escreveu.

No caso do *corpus* utilizado no presente trabalho, a reescritura da cidade de Salvador através do guia amadiano é iniciada na década de 1940 e tem sua última atualização na década de 1980, o que configura uma distância temporal menor, mas ainda assim significativa, em relação a essa Salvador descrita por Carybé e Verger da qual Barreto (2008) nos fala e a Salvador de hoje.

Apesar da distância temporal e de todas as transformações pelas quais a cidade-texto passou, esse imaginário baiano não foi apagado. Cada vez que um leitor/fruidor entra em contato com as traduções desses artistas, reativa seu imaginário, mesmo que não o reconheça tão vividamente na Salvador atual.

Em matéria de Luis Fernando Lisboa e Verena Paranhos para a edição de fevereiro de 2014 da *Revista B+: a revista de negócios da Bahia*, o antropólogo Roberto Albergaria (2014), apesar de achar esse imaginário frágil, reconhece que rastros dele tendem a permanecer: “A própria cidade mudou, a representação está cada vez mais distante do vivido. Mas as singularidades não acabam, sempre sobra um restinho, que vai se manter de forma

residual.” (p.51) Muitas são as razões para a reiteração do imaginário ao redor de Salvador e de sua identidade, sendo uma delas, a importância turística, que constrói a propagada identidade baiana chamada de “marca Bahia”.

Ao lado dos personagens literários de Jorge Amado e das coloridas telas de Caribé, as composições de Caymmi deram forma e conteúdo às belezas naturais, às riquezas artísticas e ao povo acolhedor, alguns dos aspectos que tornam a marca Bahia tão singular.” (Lisboa e Paranhos, 2014, p.52)

Trata-se de uma revista sobre negócios e de um artigo que versa sobre a geração de um novo perfil de negócios, os negócios criativos, que se beneficiam da transformação de uma identidade cultural em marca. Mas essa identidade não existe a serviço do turismo, nem foi criada por ele. A construção identitária faz parte das construções e relações sociais.

Se retomarmos os projetos de identidade brasileira mencionados até aqui (o alencariano e o modernista) e pensarmos a perspectiva amadiana da identidade brasileira, veremos que esta se dá de maneira mais potente e crítica por conter traços da militância política comunista do escritor. O olhar voltado para o lado oprimido da luta de classes transforma em protagonistas as figuras cotidianas, os oprimidos social e economicamente (os capitães da areia, por exemplo), os oprimidos cultural e racialmente (mulheres e povo de santo). Os protagonistas amadianos são figuras invisibilizadas socialmente, excluídas de projetos identitários nacionais. O escritor também vai de encontro aos projetos de “branqueamento nacional” e ao cientificismo a serviço do racismo. Jorge Amado acredita na mestiçagem como potência, como hibridismo rico que constitui nossa identidade.

Paradoxalmente, é também a ideologia comunista atrelada à defesa da mestiçagem que faz emergir um problema à perspectiva amadiana. Jorge Amado acredita que o racismo tem origem nas lutas sociais e sonha com um fim do racismo, das lutas e tensões derivadas do racismo, através da mestiçagem, da mistura.

Mas eu nunca tive dúvidas: o problema racial é consequência do problema social. Não existe um problema racial isolado do contexto social. Se você isolar, vai errar na apreciação do problema e na busca das soluções. A solução não é você botar os pretos e os brancos a se matarem entre si. [...] Não há outra solução para o problema de raça no mundo senão a mistura. Não há outra e, se alguém tiver, que me apresente... quero ver! Não é um racismo diferente, seja racismo preto, seja racismo árabe ou judeu, que vai acabar com o problema. Você não acaba com o racismo botando racismo contra racismo. Isso é uma coisa idiota, "que está em moda, mas é uma moda superficial... é como uma dessas erupções que se tem na pele,

brotoejas, coceiras, que acabam passando.²⁴

Quase como um comunismo racial, a miscigenação acabaria com os polos hierarquizantes e as tensões seriam eliminadas pela homogeneização, não mais por meio do discurso “somos todos iguais”, mas do “somos todos diferentes”.

Tomaz Tadeu da Silva (2007), ao definir identidade (“aquilo que se é”) e diferença (“aquilo que o outro é”) diz que os dois são inseparáveis. Quando afirmo que “sou brasileira”, a alteridade está presente por meio de uma cadeia de negações identitárias: “sou brasileira”, ou seja, “não sou chinesa”, “não sou francesa”. “Em um mundo imaginário totalmente homogêneo, no qual todas as pessoas partilhassem a mesma identidade, as afirmações de identidade não fariam sentido”. (SILVA, 2007, p. 75)

Como dito anteriormente, a proposta amadiana de homogeneização através da mestiçagem implica uma potência e paradoxalmente faz emergir problemas. A potência está no fato de que a identidade “mestiço” inclui alteridade e identidade em um só termo: “sou mestiço”, logo, “sou eu e sou o(s) outro(s)”. Esse jogo é reconstruído na ficção amadiana para incluir aquele que defende o discurso racista purista no grupo que ele mesmo discrimina, como é o caso de *Tenda dos Milagres*. Em um momento da trama, Pedro Archanjo é abordado por alunos da universidade que o provocam citando trechos de escritos racistas de um professor renomado:

Archanjo passou a vista pelas páginas, seus olhos se fizeram pequenos e vermelhos. Para o doutor Nilo Argolo a desgraça do Brasil era aquela negralhada, a infame mestiçagem.

- O professor descasca você, não deixa vasa – comentou a divertir-se o quartanista. – De ladrão a assassino para baixo, não faz por menos. Você está na fronteira entre o irracional e o racional. E os mulatos são piores que os negros, veja lá. O Monstro acaba com você e sua raça, mestre Pedro.

Pedro Archanjo veio vindo de muito longe, recompunha-se:

- Só comigo, meu bom? – fitou o cabelo do rapaz, a boca, os lábios, o nariz. – Acaba com todos nós, com todos os mestiços, meu bom. Comigo, com você... – e passando o olhar pelos demais - ... nesse grupo ninguém escapa, nem um remédio. (AMADO, 1970, p. 73)

Um dos alunos reage com uma tentativa de agressão impedida pelos colegas. Fora incluído a contragosto no grupo que ele discriminava.

²⁴ AMADO, Jorge. É preciso viver ardentemente. Entrevista concedida a Antônio Roberto Espinosa em julho de 1981 para o caderno *Literatura comentada* da Editora Abril (p.3-34) citado por Júlia Monnerat Barbosa em sua tese de doutorado intitulada *Militância política e produção literária no Brasil (dos anos 30 aos anos 50): as trajetórias de Graciliano Ramos e Jorge Amado e o PCB* (2010, p.8). A entrevista encontra-se disponível em : < <http://sopadepoesia.blogspot.com.br/2010/08/entrevista-com-jorge-amado.html> > .

No entanto, é relevante lembrar que, pensar em homogeneização pelo viés da mestiçagem implica o apagamento das tensões (que também são potentes) e pressupõe a sobreposição de uma força em relação à outra. Além disso, faz emergir a identidade “mestiça”, que aparece como termo “apaziguador” de diferenças, o que para Silva (2007) redonda numa estratégia pedagógica que classifica como “liberal”.

Consistiria em estimular e cultivar os bons sentimentos e a boa vontade para com a chamada diversidade cultural. Neste caso, o pressuposto básico é o de que a “natureza” humana tem uma variedade de formas legítimas de se expressar culturalmente e todas devem ser respeitadas e toleradas [...] (p.98)

Esse aparente apaziguamento deixa de questionar e de tensionar “as relações de poder e os processos de diferenciação que, antes de tudo, produzem a identidade e a diferença.” (SILVA, 2007, p.98).

A defesa da mestiçagem por Jorge Amado, reminiscência dos ideais comunistas e do desejo de ver o fim de conflitos que ele acompanhou de perto, foi potente no momento de sua escrita já que incluía o discriminador no grupo discriminado por ele, o que nutria a esperança do escritor de que houvesse uma reflexão que resultasse no fim do racismo e na união da nação por meio da mistura. Jorge Amado via na miscigenação a potencialização de qualidades positivas e a impossibilidade de um discurso de pureza racial.

Branco puro na Bahia, quem? Negro puro, na Bahia, onde? Somos mulatos felizmente! Não pode haver nação melhor, mais inteligente, mais forte e mais capaz, mais terna e civilizada que a dos mestiços baianos. Desculpe quem não estiver de acordo, mas a verdade deve ser proclamada. Com a graça de Deus e as bênçãos dos orixás. (AMADO, 2012, p.358)

O discurso do “orgulho de ser baiano”, muito reproduzido pela população e mídia, para Gildeci Leite (2012), pode ser lido como uma possível “forma de afirmação identitária e de conservação da memória”, mesmo que essa memória seja uma imagem criada e que a manutenção dessa imagem, por criar uma espécie de “estufa”, possa tornar o povo baiano um tanto refém. Mas o pesquisador reitera: essa manutenção da imagem da Bahia é “um mecanismo de compreensão que não é falso, é incompleto”, como são todas as leituras, sempre cheias de lacunas a serem temporariamente e parcialmente “preenchidas” por um novo olhar que há de deixar suas lacunas também, possibilitando suplementos e movimentando o texto.

4 A CONSTRUÇÃO DO MEU OLHAR: A TRADUTORA SE APRESENTA

4.1 PRESCRUTANDO RASTROS

As traduções, que lemos e a que assistimos nos meios de comunicação de massa, expressam uma voz do presente e, como não há interpretação neutra, nem inocente, o trabalho de tradução intersemiótica resulta de um ato de apropriação que, como tal, adquire o *status* de (re)criação, que somente no plano da utopia pode ser idêntica ao texto que a originou, pois conterà as marcas de quem a interpreta e do contexto onde está inserida. (RAMOS, 2009, p.218)

Quando traduzimos intersemioticamente, o sistema de signos de chegada e as particularidades de sua linguagem interferem marcadamente no processo de criação, nas escolhas que construirão a reescritura do texto de partida. Reescrever um texto literário em texto imagético, mais especificamente o fotográfico, pede um olhar distinto para esse texto de partida.

Que imagens construo – e aqui assumo a primeira pessoa do singular, por motivos óbvios –, quando leio o *Convite* e o *Adeus* do guia amadiano? Como meu lugar de fala – mulher, não baiana, nascida no ano em que a última atualização foi feita – interfere nessas

imagens? Como construir a singularidade da subjetividade do meu olhar, através de um ensaio fotográfico?

Essas perguntas e a busca pelas respostas nortearam a minha tradução, que se constrói como ensaio fotográfico.

Produzir um ensaio, tanto escrito quanto imagético, remete a um posicionamento crítico do sujeito que o constrói. Em *O Filme Ensaio* (2003), Arlindo Machado define o ensaio como uma “modalidade de discurso científico ou filosófico” que explicita o sujeito que fala, se preocupa com a linguagem em relação à sua expressividade e eloquência e cria, não apenas comunica ideias. No entanto, por fugir da dicotomia platônica das esferas do saber que convencionou separar poesia e filosofia, arte e ciência, Machado afirma que, sob o ponto de vista tradicionalista, o ensaio acaba excluído da criação artística literária e do processo de construção de conhecimento, já que a sua objetividade é comprometida. (2003, p.2) No entanto, o autor complementa que “o ensaio é a própria negação dessa dicotomia, porque nele as paixões invocam o saber, as emoções arquitetam o pensamento e o estilo burila o conceito.” (2003, p.3)

É, portanto, por se situar nos territórios das paixões, do saber e das emoções que a tradução objeto desta dissertação é aqui apresentada como ensaio fotográfico, que se constrói intertextualmente, no rastro de fotógrafos experientes e generosos, cujas observações nutriram meu processo criativo.

A primeira delas veio de Christian Patterson, quando numa palestra em Lincoln, Nebraska, Estados Unidos, em outubro de 2013, comentou sobre a construção do seu ensaio, publicado em livro e apresentado em exposição sob o título “Readheaded Peckerwood”. Os trabalhos resultaram de um filme a que Patterson assistiu, sobre um jovem casal que foge e, durante a fuga, se vê envolvido em inúmeros assassinatos, culminando na morte do rapaz e na prisão da moça²⁵. Ao descobrir que o filme era baseado em um caso policial registrado nos anos 50, no estado de Nebraska, Patterson iniciou suas pesquisas, dando-lhes uma abordagem forense, fotografando relatórios, documentos, registros policiais, objetos ligados ao caso encontrados nos arquivos policiais. Decidiu, então, percorrer o trajeto feito pelo casal, na mesma época do ano, durante cinco anos seguidos, fotografando reminiscências, rastros, ecos dessa história.

É interessante notar como sua busca por ecos de uma “história de partida” gera a sua própria “história de chegadas”, no plural mesmo, já que elas aconteceram ao longo do período

²⁵ O filme é *Badlands* (1973), dirigido por Terrence Malick e estrelado por Mertin Sheen, Sissy Spacek e Warren Oates. No Brasil, o título foi traduzido para *Terra de Ninguém*.

de cinco anos (e continuariam, se ele assim quisesse). No seu livro, há a fotografia de uma cama²⁶, onde ele dormiu depois de uma noite de conversas e bebidas com alguém ligado à história do casal de fugitivos. Por conta do cansaço, somado ao álcool ingerido, Patterson só notou o estado da cama (lençóis e fronhas manchadas de sujeira), na manhã seguinte. A foto integrou seu ensaio, suplementando o trajeto de fuga do casal que ele se propôs a fotografar.

As escolhas técnicas de Patterson nutriram as discussões que pretendia levantar nesta dissertação. Seu livro mistura diferentes tipos de fotografia: mais documentais, algumas com um estilo foto jornalístico, outras remetendo à fotografia forense (investigativa), outras encenadas com objetos e/ou texto, que dizem sobre acontecimentos históricos relacionados à época da fuga do casal (que remetiam às eleições da época, por exemplo), algumas encenadas, aludindo às impressões e vivências do fotógrafo e sua época, fotos em P&B e fotos coloridas. A construção do discurso, da noção de verdade e de desconstrução da fotografia como repetição fiel de uma realidade única e fixa aparecem para mim nessas escolhas. Há uma mescla de possibilidades de narrativas fotográficas, para contar as histórias que se entrecruzam desde o texto de partida nos anos 50, até as histórias do trajeto refeito ao longo dos cinco anos, nos anos 2000, num claro exemplo do suplemento derridiano.

Deslocando a atenção ao guia amadiano, verifico que o livro foi construído na ausência, isto é, nos “exílios” de Jorge Amado, fazendo-me suspeitar de onde venha o brilho das descrições: da saudade. O escritor percorre trajetos que estão na sua memória afetiva, suplementando as imagens da cidade da Bahia e das pessoas que a habitam. Evidentemente, minha tradução não poderia demonstrar “a mesma coisa”: Salvador é ainda um labirinto de mistérios para mim e tenho a sensação de que sempre será. Falta-me a relação de intimidade de Jorge Amado com os lugares e sua gente. Por isso, a decisão de não esconder esse fato, fotografando pessoas de costas ou de perfil, como quem espia, refletindo meu lugar de fala de forasteira convidada por Jorge Amado para flunar por essa cidade tão familiar e tão amada por ele.

4.2 DOS PROCEDIMENTOS

No elenco das contribuições, que possibilitaram a construção de um método de trabalho, está o curso de fotografia documental ministrado pelo fotógrafo Sergi Meca, em

²⁶ O livro completo está disponível em vídeo no endereço <https://vimeo.com/66457078>. A imagem da cama aparece no minuto 00:01:27.

2012, no Núcleo de Extensão em Fotografia da Faculdade de Comunicação da UFBA, o Labfoto.

As aulas presenciais foram acrescidas de uma saída fotográfica para a festa do dia de Iemanjá, no Rio Vermelho, num dia 2 de fevereiro, que exigiu a criação de um projeto, com tema, objetivos, predefinição das técnicas a serem usadas, descrição do aparato tecnológico (modelo da câmera, lentes) e um *storyboard* com as fotos esperadas.

O curso e a elaboração do projeto “Filhos das Águas” possibilitaram vislumbrar um método de trabalho para a construção do ensaio-tradução (termo que cunhei derivado do sintagma ensaio fotográfico). Como a ideia inicial era traduzir todo o guia, a primeira preocupação foi com a seção “O Povo em Festa”, em razão do calendário: perder uma festa significava ter que esperar até o ano seguinte.

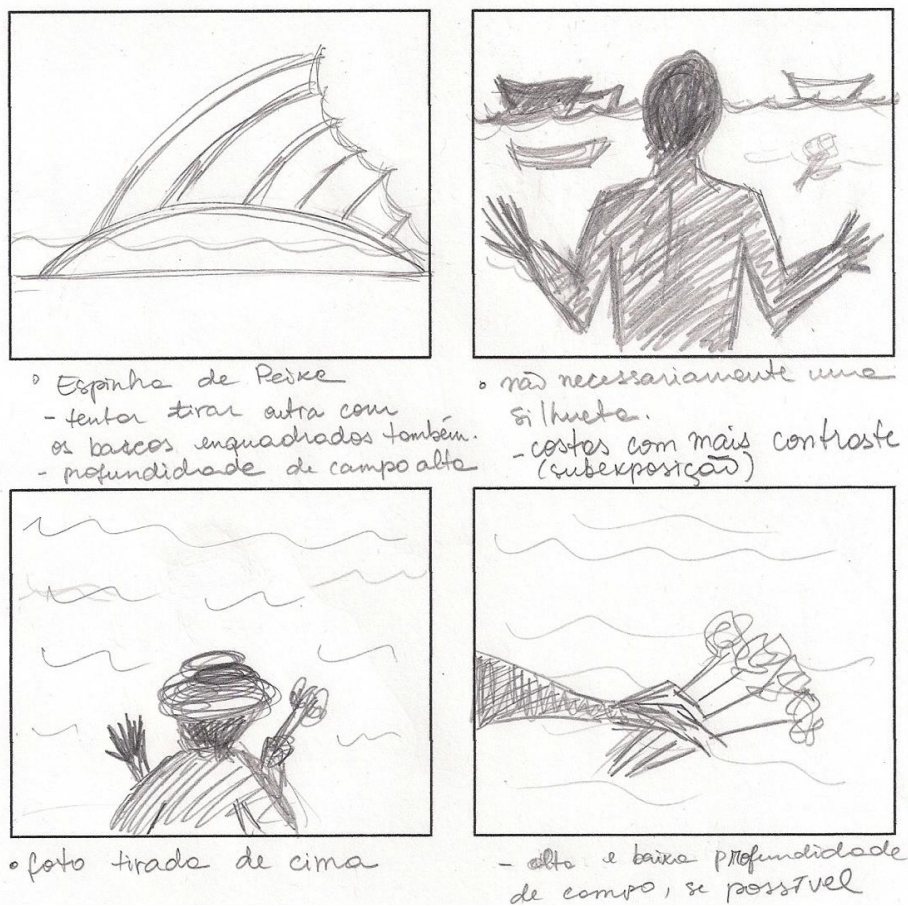


Figura 2: Storyboard para projeto de ensaio documental “Filhos das Águas” (MURINELLY MONTEIRO, 2012)

As festas fotografadas foram a Festa da Conceição da Praia (8 de dezembro 2013), a Procissão de Nosso Senhor Bom Jesus dos Navegantes (1º de janeiro - 2014), O Terno de Reis da Lapinha (5 de janeiro - 2014), a Lavagem da Igreja do Bonfim (terceira quinta-feira

de janeiro – 2013 e 2014), Festa de Iemanjá (2 de fevereiro – 2012, 2013 e 2014), o Carnaval (2014) e a Independência da Bahia (2 de julho – 2013). Foram incluídos nos “eventos” fotografados alguns não citados no texto amadiano, como as manifestações de junho de 2013²⁷ e a 13ª Parada Gay de Salvador (setembro de 2014).

As festas mencionadas por Amado apresentam diferenças que influenciam os procedimentos fotográficos em termos de planejamento e execução. Apesar de as festas dedicadas a Iemanjá acontecerem em diferentes praias da cidade, simultaneamente, é no bairro do Rio Vermelho, ao lado da Casa do Peso, que a maior delas acontece, ocupando uma faixa de areia, uma praça e as ruas próximas, por onde se movimentam rodas de samba e de capoeira e adeptos ao candomblé, à umbanda e ao catolicismo. As pessoas formam longas filas para depositar presentes em grandes cestos na Casa do Peso que é também um *peji* (local sagrado) de Iemanjá.

Nas demais festas da cidade, a grande movimentação traz mais insegurança, já que o policiamento parece proporcionalmente menor e não se concentra em um lugar fixo. Para quem não está familiarizado com as festas, torna-se difícil prever fotografias e enquadramentos. As dificuldades impuseram mudança no procedimento metodológico para que fosse possível observar e participar da festa. Disparar menos, observar e participar mais.

A tentativa de produção de um *storyboard* não foi bem sucedida, em termos gerais, já que as celebrações diferiam da festa de 2 de fevereiro, por demandarem movimentação maior. Se por um lado, a festa de Iemanjá se concentra no Rio Vermelho ao lado da Casa do Peso, as outras envolvem procissões, deslocamentos e mudanças de ambiente, exigindo agilidade maior no enquadramento, medição de luz e foco. A criação de *storyboards* foi, então, alterada para uma breve reflexão sobre a festa, a partir da leitura da descrição amadiana presente no guia, seguida de pesquisa suplementar, passando a saída fotográfica a ter o propósito de registrar aquilo que pungisse os olhos curiosos da fotógrafa que participava daquelas festas pela primeira vez, eu.

Com mais de cinco mil fotografias em pastas de arquivo, a oportunidade de apresentar um recorte da tradução em um congresso internacional trouxe à tona um *corpus* que necessitava ser reduzido. Apenas para a Festa de Iemanjá foram selecionadas e apresentadas 52 fotografias, número alto, já que se tratava apenas de uma das festas mencionadas em uma das seções do guia amadiano.

²⁷ Manifestações em âmbito nacional que começaram com protestos contra o aumento da tarifa de ônibus e passaram a abranger temas variados de insatisfações coletivas como corrupção, a necessidade da criminalização da homofobia, a insatisfação com os investimentos para a Copa do Mundo no ano seguinte, e a criação de leis para citar alguns exemplos.

A intenção inicial de tradução apresentada no projeto de pesquisa propunha a tradução de todo o guia utilizando as seções que dividem a edição comemorativa do mesmo como fio condutor. São as seções: *Atmosfera da Cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos; Ruas, becos e encruzilhadas; Igrejas, anjos e santos; O povo em festa; O mundo mágico do candomblé; Personagens de ontem, de hoje, de sempre; e Terra, mar e céu.*

Diante do alto número de fotografias resultantes de um ensaio que cobria uma única festa de uma única seção, a tradução do guia completo precisava ser repensada.

Com o apoio da minha orientadora, decidi, então, restringir a tradução intersemiótica aos textos do *Convite* e do *Adeus*, que abrem e encerram, respectivamente, as descrições de caráter mais enciclopédico do guia.

4.3 DO RECORTE: O CONVITE E O ADEUS

Lembramos que a edição escolhida como *corpus* foi a comemorativa lançada em 2012, em virtude do centenário do escritor Jorge Amado. A publicação é iniciada com uma nota à 40ª edição (ANEXO B) assinada por Jorge Amado e escrita na Bahia, em março de 1986. Nessa nota, o escritor menciona a importância das atualizações devido às mudanças pelas quais a cidade passou. O texto é seguido de uma dedicatória a Zélia Gattai, sua esposa:

Na porta desse livro, na entrada da barra da Bahia de Todos-os-Santos, quero escrever teu nome de baiana. Um dia vieste de passagem conhecer minha cidade, ficaste para sempre. Aqui neste jardim onde cresceram nossos filhos e crescem nossos netos, entre as árvores que plantamos, no culto da amizade, tomo de tua mão de namorada e te proclamo Zélia de Euá, filha de Oxum, mulher de Oxóssi, doce companheira, jovem coração irredutível, única e sem comparação. (AMADO, 2012, p.9)

A dedicatória acrescentada, que precede o *Convite* direcionado a uma moça não soteropolitana, nos faz pensar que a convidada seja a paulista Zélia Gattai, a quem o escritor apresentou a Cidade da Bahia.

E quando a viola gemer nas mãos do seresteiro na rua trepidante da cidade mais agitada, não tenhas, moça, um minuto de indecisão. Atende ao chamado e vem. A Bahia te espera para sua festa quotidiana. Teus olhos se encharcarão de pitoresco, mas se entristecerão também diante da miséria que sobra nestas ruas coloniais onde se elevaram, violentos, magros e feios, os arranha-céus modernos.

Ouves? É o chamado insistente dos atabaques na noite misteriosa. Se vieres eles tocarão mais alto ainda, no poderoso toque do chamado do santo, e os deuses negros chegarão das florestas da África para dançar em tua honra. Com os vestidos mais belos, bailando os inesquecíveis bailados, as iaôs cantarão em ioruba os cânticos de saudação.

Os saveiros abrirão as velas e rumarão para o mar largo de tempestades. Do forte velho virá música antiga, valsa esquecida que só o ex-soldado recorda. Os ventos de Iemanjá serão apenas doce brisa na noite estrelada. O rio Paraguaçu murmurará teu nome e os sinos das igrejas de repente tocarão Ave Maria apesar de que o crepúsculo já passou com sua desesperada tristeza.

No Mercado das Sete Portas, nos pobres pratos de flandres o sarapatel te espera, escuro e gostoso. Os potes e as moringas de barro que comprarás, as redes para a sesta, os inhames e aipins, as frutas coloridas. Se vieres, a feira terá outra animação, beberemos cachaça com ervas aromáticas.

Os sobradões te esperam. Os azulejos provêm de Portugal e desbotam hoje ainda mais belos. Lá dentro a miséria murmura pelas escadas onde os ratos correm, pelos quartos imundos. As pedras com que os escravos calçaram as ruas, quando o sol as ilumina ao meio-dia, têm laivos de sangue. Sangue escravo que escorreu sobre essas pedras nos dias de ontem. Nos casarões moravam os senhores de engenho. Agora são os cortiços mais abjetos do mundo.

Verás igrejas, grávidas de ouro. Dizem que são trezentas e sessenta e cinco. Talvez não sejam tantas, mas que importa? Onde estará mesmo a verdade quando ela se refere à cidade da Bahia? Nunca se sabe bem o que é verdade e o que é lenda nesta cidade. No seu mistério lírico e na sua trágica pobreza, a verdade e a lenda se confundem. Se subires o Tabuão, zona de mulheres que já perderam a última parcela de esperança nos quinto-andares de prédios aleijados, nunca saberás ao certo se é uma rua maravilhosa de pitoresco, com suas janelas coloniais e suas portas centenárias, ou se é apenas um hospital enorme, sem médicos, sem enfermeiras, sem remédios. Ah! Moça, esta cidade da Bahia é múltipla e desigual. Sua beleza eterna, sólida como a de nenhuma outra cidade brasileira, nascendo do passado, rebentando em pitoresco no cais, nas macumbas, nas feiras, nos becos e nas ladeiras, sua beleza tão poderosa que se vê, apalpa e cheira, beleza de mulher sensual, esconde um mundo de miséria e de dor. Moça, eu te mostrarei o pitoresco mas te mostrarei também a dor.

Vem e serei teu cicerone. Juntos comeremos no Mercado sobre o mar o vatapá apimentado e a doce cocada de rapadura. Serei teu cicerone mas não te levarei, apenas, aos bairros ricos, de casas modernas e confortáveis, Barra, Pituba, Graça, Vitória, Morro do Ipiranga. Em ônibus superlotados iremos à Estrada da Liberdade, bairro operário, onde descobrirás a miséria oriental de repetindo nos casebres das invasões, Massaranduba, Coréia, Cosme de Faria, Uruguai, iremos aos cortiços infames, cruzaremos as pontes de lama dos Alagados.

Esse é bem um estranho guia, moça. Com ele não verás apenas a casca amarela e linda da laranja. Verás igualmente os gomos podres que repugnam ao paladar. Porque assim é a Bahia, mistura de beleza e sofrimento, de fartura e de foma, de risos álcres e lágrimas doloridas.

Quando a viola gemer nas mãos do seresteiro, nascido na Bahia, filho de sua poesia e sua dor, não reflitas sequer, pois a cidade mágica te espera e eu serei teu guia pelas ruas e pelos mistérios. Teus olhos se encherão de pitoresco, teus ouvidos ouvirão histórias que só os baianos sabem contar, teus pés pisarão sobre os mármore das igrejas, tuas mãos tocarão o ouro de São Francisco, teu coração pulsará mais rápido ao som dos atabaques. Mas também sentirá dor e revolta e teu coração se apertará de angústia ante a procissão fúnebre dos

tuberculosos na cidade de melhor clima e de maior percentagem de tísicos no Brasil. A beleza habita nesta cidade misteriosa, moça, mas ela tem uma companheira inseparável que é a fome.

Se és apenas uma turista ávida de novas paisagens, de novidades para virilizar um coração gasto de emoções, viajante de pobre aventura rica, então não queiras esse guia. Mas se queres ver tudo, na ânsia de aprender e melhorar, se queres realmente conhecer a Bahia, então, vem comigo e te mostrarei as ruas e os mistérios da cidade do Salvador, e sairás daqui certa de que este mundo está errado e que é preciso refazê-lo para melhor. Porque não é justo que tanta miséria caiba em tanta beleza. Um dia voltarás, talvez, e então teremos reformado o mundo e só a alegria, a saúde e a fartura caberão na beleza imortal da Bahia.

Se amas a humanidade e desejas ver a Bahia com olhos de amor e compreensão, então serei teu guia. Riremos juntos e juntos nos revoltaremos. Qualquer catálogo oficial, ou de simples cavação, te dirá quanto custou o Elevador Lacerda, a idade exata da Catedral, o número certo dos milagres do Senhor do Bonfim. Mas eu te direi muito mais, pois te falarei do pitoresco e da poesia, te contarei da dor e da miséria.

Vem, a Bahia te espera. É uma festa e é também um funeral. O seresteiro canta o seu chamado. Os atabaques saúdam Exu na hora sagrada do padê. Os saveiros cruzam o mar de Todos os Santos, mais além está o rio Paraguaçu. É doce a brisa sobre as palmas dos coqueiros nas praias infinitas. Um povo mestiço, cordial, civilizado, pobre e sensível habita essa paisagem de sonho.

Vem, a Bahia te espera. (AMADO, 2012, p.15-17)

Há, ainda, nesta edição, um posfácio escrito por Paloma Jorge Amado, filha do escritor, no qual ela conta da relação dele com o guia (único livro de sua autoria que o escritor releu depois de publicado) e do pedido que ele a fez no ano 2000 para que ela o atualizasse. “Pedi que não, ele entendeu. Minha cidade é parecida com a dele, mas não é a mesma.”, diz Paloma Amado. (AMADO, 2012, p.364) . O texto segue-se ao do *Adeus*.

Adeus, moça! Viste a Bahia, escutaste sua fala doce, sentiste seu perfume de mel, oriental. Ruas, becos e ladeiras, as novas avenidas, os velhos quarteirões, o Pelourinho, o Terreiro de Jesus, as Portas do Carmo, agora te pertencem, levarás contigo nos olhos e no coração a lembrança da cidade e do povo, da beleza e da civilização. Regalaste a vista no ouro da Igreja de São Francisco e a entristecestes na pobreza do povo. Adoraste a comida baiana nos restaurantes do Mercado e um saveiro te levou até o Forte do Mar. Agora, chegou a hora de partir.

Os atabaques tocarão o toque de chamado dos santos, os berimbaus ressoarão reunindo os capoeiristas, viremos todos te dizer adeus. Virão os babalaôs e as mães-de-santo, os doze obás, os ogãs, as ekedes e as iaôs, os mestres de saveiro e os Capitães da Areia. Os saveiros sairão barra afora, as velas soltas ao vento. Um canto para Iemanjá, em tua honra; uma dança para Oxum, a dona de tua cabeça, quem sabe. A canção de Caymmi, qualquer delas, cantada por ele próprio com sua voz inimitável e a infinita picardia. Adeus, moça.

Vais deixar minha cidade. Não quis te mostrar apenas a beleza, o mistério, o pitoresco, a poesia. Abri todas as portas para que passasses, as largas e as estreitas, mostrei o bom e o ruim, o limpo e o sujo, a flor e a chaga, nada escondi da curiosidade dos teus olhos para que assim teu coração possa amar a Bahia inteira. Aqui ficaremos nós, o povo baiano, cordial, resistente e bom. Um dia a miséria não mais manchará tanta beleza, tanta poesia, o mistério da cidade de Salvador da Bahia de Todos os Santos. Nas encruzilhadas de Exu, para o futuro, sobem as ladeiras da Bahia. Axé, moça.

Peri-Peri, setembro de 1944 / Londres, junho de 1976
(AMADO, 2012, p. 359)

Tanto o texto *Convite* quanto o *Adeus* apresentam tipografia distinta do restante do livro. Ambos estão escritos em itálico, remetendo a uma escrita semelhante àquela feita a mão e gerando maior empatia e proximidade do leitor com aquele narrador apaixonado pela cidade que adotou como sua. Poderiam ser considerados, respectivamente, Prefácio e Posfácio, mas na edição de 2012, a inserção do posfácio de Paloma Jorge Amado, nos faz pensar que os dois textos tenham outra função na obra. Falaremos disso mais adiante.

4.4 CORES OU PRETO E BRANCO?

A tarefa de traduzir intersemioticamente o guia amadiano (primeiro, o guia completo, depois o *Convite* e o *Adeus*, por razões já explicitadas) foi precedida de uma primeira leitura do texto de partida, na sua edição de 1970, seguida de anotações de alguns trechos. Essa primeira leitura do guia amadiano permitiu-me criar imagens mentais em relação à Cidade da Bahia e a me situar dentro dela, expandindo e desafiando minhas expectativas, sabendo que poderiam se confirmar ou não, uma vez que o guia fora atualizado, pela última vez, vinte e seis anos antes da minha primeira leitura.

À construção mental seguiu-se um primeiro passeio por uma Salvador mais abrangente que aquela que eu conhecia. Como sou natural de Fortaleza, Ceará, e morava na área metropolitana de Salvador, circulava basicamente pelos mesmos espaços: universidade, praias próximas e Centro Histórico, para levar parentes da minha cidade natal. Através das descrições das ruas, festas e costumes presentes no guia, foi possível percorrer espaços por onde não costumava transitar.

A leitura e o passeio possibilitaram, então, a opção pela fotografia em cores, ao invés do preto e branco, na composição do ensaio fotográfico. Parecia-me uma das primeiras

intersecções entre o olhar de Jorge Amado para a Cidade de Salvador e o da tradutora intersemiótica, para quem Salvador é mesmo um festival de cores.

Em diversos momentos ao longo do guia, por exemplo, o escritor chama a atenção do leitor para a relevância das cores e dos costumes na cidade. No trecho a seguir, por exemplo, o escritor descreve a Lavagem da Igreja do Senhor do Bomfim, evento que acontece anualmente na terceira quinta feira de janeiro.

Nunca se reuniu no mundo tanto colorido, tanta graça e tanta alegria. Todas as cores nos vestidos das baianas, nos papéis pintados, nos desenhos dos tabuleiros, nas flores sobre as bilhas, os moringues, os potes. (AMADO, 1970, p. 45)

Na edição comemorativa do guia, lançada em 2012 com o texto de 1986 (ano da última atualização), o trecho acima foi ligeiramente modificado, reforçando a relevância das cores na significação de símbolos culturais:

Nunca se reuniu no mundo tanto colorido, tanta graça e tanta alegria. **O branco predomina nos trajes, em honra ao pai dos orixás, mas encontram-se todas as cores** nos papéis pintados, nos desenhos dos tabuleiros, nas flores sobre as bilhas, os moringues, os potes. (AMADO, 2012, p. 125) (grifo nosso)

As cores são também frequentemente mencionadas para descrever paisagens, os orixás (como se observa na citação acima), o mar, as frutas e a pele do povo miscigenado.

Terra do sangue misturado, mestiça com todos os coloridos do moreno, todas as nuances entre o branco e o negro. Negras como rainhas de tribos desaparecidas, mulatas de cintura de vespa e ondulado andar. Brancas desfalecendo ao falar, nasceram todas de Moema, a que de amor morreu no mar quando a cidade apenas começara. (AMADO, 2012, p. 66)

4.5 ENSAIANDO ENSAIOS: AS MUDANÇAS, OS TROPEÇOS

O passo seguinte previsto no cronograma do projeto foi selecionar e editar as fotografias que fariam parte do ensaio. Apesar da decisão de usar os textos do *Convite* e do *Adeus* como fio condutor para a narrativa do ensaio-tradução e da familiaridade com o gênero

documental, ainda não tinha uma ideia clara de como isso seria feito em termos estéticos e técnicos.

Como resultado de um curso de extensão que propunha o uso do Flash TTL criativamente, para construir efeitos e não apenas preencher com luz referentes expostos a pouca luz, alguns experimentos técnicos demandaram tempo considerável. Algumas possibilidades técnicas apresentadas no curso de flash poderiam render diálogos entre as técnicas fotográficas e os textos teóricos estudados no campo dos Estudos da Tradução. O uso de flash na 1ª ou 2ª cortina, por exemplo, possibilitava a criação de borrões que, se usados em pessoas em movimento, poderiam gerar “fantasmas” ou “rastros” que me remetiam a discussões levantadas por Gilles Deleuze e Jacques Derrida. A técnica do *light painting* poderia também permitir a escrita de trechos do guia amadiano com o uso de fontes de luz, como lanternas, no momento do disparo, levantando discussões sobre os limites dos meios representacionais trabalhados: a escrita e a fotografia, além do hibridismo presente nas artes.

Os experimentos foram importantes para definir com mais convicção as escolhas estéticas e técnicas feitas posteriormente. Além disso, indicaram-me que eu estava tentando me afastar da fotografia documental, reproduzindo o discurso tradicionalista a respeito do gênero: a foto que capta a realidade, que é menos “autoral”, ou seja, menos subjetiva. Esse discurso, recorrente quando do surgimento do termo fotografia documental (no século XIX e meados do século XX), era centrado no que Lombardi (2007) chama de tríplice positivista: verdade/ objetividade/ credibilidade. Mas, de acordo com Silva (2014), sofreu mudanças ao longo do tempo:

A partir dos anos de 1950, com o advento da televisão e o conseqüente declínio das revistas que publicavam os ensaios documentais – devido a migração do investimento publicitário para o novo meio – os antigos interesses dos fotógrafos documentais sofreram transformações para novas maneiras de enxergar e retratar o mundo, principalmente em desalinho com o positivismo de outrora. (SILVA, 2014, p.29).

De acordo com Silva, é no período compreendido como pós-guerra que são instauradas novas maneiras de imaginar a fotografia documental, rompendo com os paradigmas anteriores. Trabalhos como *Les Américains – The Americans*, do fotógrafo Robert Frank (1924-), são exemplos dessa mudança. Frank volta-se para o cotidiano e a trivialidade, registrando seu olhar em relação ao dia-a-dia do norte americano, durante um ano de viagens pelos Estados Unidos. André Rouillé (2009) assim descreve o trabalho de Frank e a nova fotografia documental:

Na realidade, Frank vai confirmar o desaparecimento da antiga unidade que unia imagem e mundo; vai romper com a concepção perspectivista do espaço, organizada a partir de um ponto único, e colocar sua subjetividade no centro de sua abordagem. Resumindo, vai transformar os modos de ver e as maneiras de mostrar que prevaleceram, até então, com a fotografia-documento. (ROULLIÉ, 2009, p. 170).

Eu estava equivocada. Não enxergava “meu olhar” nas imagens produzidas e olhava para a fotografia documental como os tradicionalistas falam da tradução “literal”: mais fácil e mais próxima da “realidade”, uma simples busca por equivalentes. O que eu não via naquele momento é que, mesmo a busca por referentes a partir de listas de palavras e por possíveis formas de representar itens lexicais fotograficamente refletem (muitas) escolhas definidas a partir de um cruzamento de intertextos que inclui a interpretação do leitor/fotógrafo/reescritor. As fotografias que fiz em saídas fotográficas para a Feira de São Joaquim e Festa do Bomfim, por exemplo, eram diferentes daquelas feitas por fotógrafos que me acompanharam nessas ocasiões. As minhas, geralmente, apresentavam enquadramento mais fechado e havia uma tentativa de evitar retratos frontais de rosto inteiro. Marcadamente, traziam a presença frequente de texturas, objetos e cores vibrantes, principalmente o vermelho.

Esse período de experimentos, no entanto, se mostrou proveitoso, embora tenha resultado no acúmulo de fotografias resultantes de saídas fotográficas anteriores: mais de cinco mil fotos em pastas de arquivo, nem todas úteis ou editadas.

Em *Fundamentos da Fotografia Criativa* (2010), David Praker sugere que um portfólio fotográfico deve conter “não mais de 40 [fotografias] e não menos de 12” (p.128). O autor justifica sua sugestão indicando que um número muito pequeno pode passar a impressão de que aquelas fotografias são “fruto de sorte” e um número muito grande pode desestimular o espectador/ fruidor. Como a dissertação apresenta um ensaio fotográfico que será lido e avaliado, como geralmente são os portfólios, podemos extrapolar a sugestão de Praker para o ensaio-tradução. Decidimos, portanto, que o ensaio-tradução teria 29 fotografias, já que vinte e nove anos é a distância temporal entre a última atualização do guia (1986) e a apresentação da tradução (2015).

5 A TRADUÇÃO (QUASE) PROPRIAMENTE DITA

5.1 CRIANDO UMA ABORDAGEM DE LEITURA

Em um primeiro momento, o *Convite* e o *Adeus* foram lidos por mim como prólogo e epílogo do guia amadiano. De fato, ambos apresentam e recapitulam, respectivamente, aquilo que é descrito e apresentado ao longo do texto de Jorge Amado como o que há de mais relevante e encantador na Cidade da Bahia. Mas, para além da sua posição no livro, há ao menos outra possibilidade de leitura para os dois trechos supracitados.

É no *Convite*, que o escritor prepara o leitor para a fruição do guia. Amado sugere uma abordagem de leitura distinta daquela usada, quando lemos guias turísticos convencionais, geralmente buscando informações referenciais como endereços de pontos turísticos, horários de visitação, números de telefone ou críticas de outros visitantes. Ao invés da leitura do guia apenas como fonte de sugestões e informações acerca da cidade, Jorge Amado propõe uma leitura que escapa às ideias de realidade e fantasia, ou melhor, que transita entre os dois conceitos: “Onde estará mesmo a verdade quando ela se refere à cidade da Bahia? Nunca se sabe bem o que é verdade e o que é lenda nesta cidade. No seu mistério lírico e na sua trágica pobreza, a verdade e a lenda se confundem.” (AMADO, 2012, p.16).

A compreensão do *Convite* como texto de partida e possível abordagem de leitura do guia propriamente dito foi fundamental para a decisão sobre o formato da apresentação deste ensaio-tradução. A apresentação de fotografias pode se dar de inúmeras formas: exposições em galerias, em espaços urbanos públicos, em forma de varal fotográfico, em livros, em portfólios, em caixas ou em álbuns, para enumerar apenas alguns. A primeira ideia era apresentar a tradução em forma de álbum fotográfico. Ter o álbum como suporte para as fotografias implicaria uma imitação gestual por parte do leitor do mesmo movimento que fazemos ao ler palavras em um livro, em um guia, o que poderia funcionar como um eco do texto de partida. A leitura seria feita da esquerda para a direita, de cima para baixo, com as fotografias já em ordem e posição fixas, prontas para a visualização. Em termos mecânicos, caberia ao leitor passar as páginas do álbum, podendo demorar-se o quanto quisesse na fruição de cada fotografia.

Ao fazer uma pesquisa sobre as possibilidades disponíveis de apresentação do ensaio-tradução em formato de álbum, constatei que o preço da confecção dos álbuns ultrapassaria o orçamento previsto para as impressões, em mais de 100%, dado o número de álbuns a serem confeccionados para a banca. Era possível reduzir esse valor, utilizando outro papel que não o fotográfico, mas a qualidade das impressões cairia bastante.

Como alternativa, lembrei-me do trabalho de dois fotógrafos formados pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (FACOM - UFBA), Rodrigo Wanderley e Daniele Rodrigues²⁸. Ambos já apresentaram trabalhos fotográficos em caixas, alternativa que, além de mais viável financeiramente, dialogava com a leitura do *Convite* como um chamado a uma abordagem de leitura diferente daquela esperada de um guia convencional. Abrir uma caixa, ao invés de folhear um álbum já anuncia a diferença antes mesmo do contato

²⁸ Currículo Lattes de Daniele Rodrigues disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/5905325548226868>>. Site do fotógrafo Rodrigo Fiuza Wanderley: <http://rodrigowanderley.com/>

com a tradução em formato de fotografias. Há um “quê” de surpresa e mistério no ato de se abrir uma caixa. Ao fazê-lo, abre-se espaço para o inesperado e cria-se uma expectativa pelo diferente, pelo não-convencional. No caso desta dissertação, a abertura para a diferença é particularmente interessante, por se tratar de uma tradução intersemiótica construída por um viés desconstrutivista que abala concepções voltadas para uma pretensa “fidelidade” e percebe a diferença e o suplemento como ganhos, ao contrário de “deformação” ou “violação”.

Em seguida, era necessário decidir em que posição as fotografias seriam impressas, vertical ou horizontal. Editar a posição, para que o fruidor não precisasse girar as fotografias, parecia o caminho natural a seguir, mas constatei que esse caminho seria uma espécie de reminiscência da mecânica da leitura de um livro, no ato de “folhear” (figura 3)

Decidi, então, que as fotografias seriam impressas em tamanho 20x30 centímetros, na posição configurada no ato de fotografar, e ficariam soltas dentro da caixa, numeradas por etiquetas no verso, a título de sugestão de ordem de leitura, ordem esta que poderia, evidentemente, ser alterada pelo fruidor-leitor. Manusear as fotografias e girá-las, caso fosse necessário, seria parte da mecânica da diferença, marca do sistema de signos do texto de chegada e da diferença.

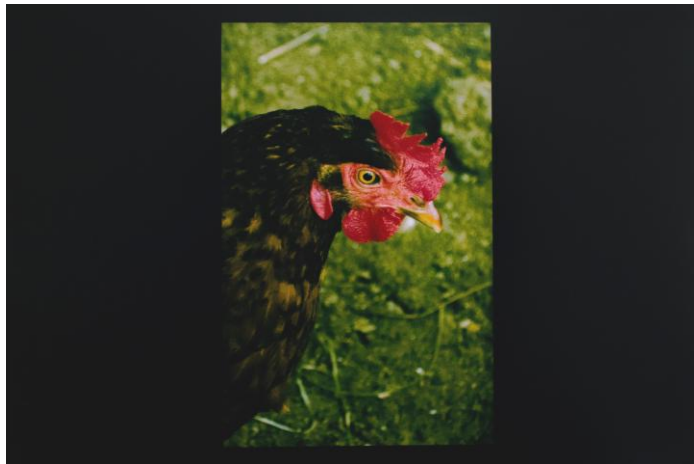


Figura 3- Fotografia vertical editada com o auxílio da borda. A necessidade de “horizontalizar” as imagens foi entendida como reminiscência do ato de folhear sendo, portanto, descartada.

Decidi, em seguida, que as fotografias teriam bordas e a cor preta foi escolhida ao invés da branca, pois esta segunda opção, chama a atenção do olhar para os pontos claros da imagem retratada, o que não favorecia a maioria dos assuntos fotografados, mais coloridos ou escuros. Como prefiro contrastes maiores e fotografias não tão claras, a cor preta pareceu-me a que mais favorecia tais aspectos, na fruição das imagens. De acordo com Eva Heller em *A Psicologia das Cores* (2000), apesar das cores ganharem “maior destaque na expressão da sua beleza” (p.169) sobre fundo branco, “todas as cores ganham maior luminosidade sobre o preto

do que sobre o branco, razão pela qual os *designers* preferem apresentar seus projetos sobre um fundo preto.” (p.169).

Após alguns testes de impressão, pude notar que a moldura preta, de fato, favorecia um número maior de fotografias no que concernem cor e contraste, mas ela criava uma barreira para a leitura de outras. Há fotografias na qual o assunto principal parece mover-se para fora do quadro, como por exemplo, as fotografias 6, 12, 22 e 29. Este movimento de saída do quadro é importante para a construção da narrativa visual (ideia de passado e futuro), e, em alguns casos, para a transição de uma imagem para a outra, de um tema a outro. Logo, foi necessário abandonar a decisão das bordas, e, como sua função também era proteger as imagens no momento do manuseio das fotografias, a impressão em um papel fotográfico mais resistente resolveu os desafios apresentados.

Ainda a respeito da apresentação da tradução, a opção pela caixa, permitia-me acomodar as fotografias, a garrafa de cachaça e o texto da dissertação.

Em uma releitura de trechos de *Bahia de Todos os Santos*, em sua edição de 1970, buscando as pequenas diferenças em relação à edição de 2012, com a qual trabalhava, uma mudança chamou especialmente minha atenção. Na edição de 2012 são acrescentadas referências claras a Exu, orixá que me intrigou.

No Convite, a referência aparece tanto na edição de 1970 quanto na de 2012, já no Adeus ela só aparece na edição de 2012. O Adeus, de 1970, é concluído da seguinte maneira: "Nós, o povo da Bahia, estamos plantados sobre um grande passado mas fitamos o futuro e para ele marchamos. Para o futuro sobem as ladeiras da cidade da Bahia. Peri-Peri, setembro de 1944/Salvador, abril de **1970**" (AMADO, 1970, p.160) (grifo meu).

No mesmo texto do Adeus, na edição de 2012, por sua vez, a primeira frase do trecho transcrito anteriormente é suprimida e a segunda é transformada. "Nas encruzilhadas de Exu, para o futuro, sobem as ladeiras da Bahia. Axé, moça. Peri-Peri, setembro de 1944/ Londres, junho de **1976**" (AMADO, 2012, p. 359). A modificação no Adeus é feita em 1976 e é mantida nas edições seguintes.

Na edição de 1970, o guia começa com o título "Atmosfera da Cidade", ao que se segue: "Em certo comício, realizado quando da invasão da Abissínia pelas forças fascistas de Mussolini [...]". Jorge Amado segue referindo-se a escritores como Castro Alves e Rui Barbosa, para descrever uma cidade cuja identidade é a da mistura, mesmo quando se trata de política: "Entre o espírito libertário e o espírito liberal vive a Bahia. Nunca fascista, se bem por vezes reacionária, saudosista, enamorada de fórmulas passadas. Mas por outro lado revolucionária, afirmativa, progressista e até violenta." (AMADO, 1970, p.13)

A edição de 2012, como sabemos, é dividida em seções e a primeira delas é “Atmosfera da Cidade do Salvador da Bahia de Todos-os-Santos” (p.19), dividida em subseções, sendo uma delas a mesma da edição de 1970, “Atmosfera da Cidade”. A diferença é que, desta vez, ela vem precedida de duas subseções que não existiam na edição de 1970: “Quem Guarda os Caminhos da Cidade” e “A Força do Povo”, respectivamente. Logo, na edição de 2012, o guia começa com “Quem Guarda os Caminhos da Cidade”, uma subseção de uma página dedicada ao orixá Exu que se inicia da seguinte forma: “QUEM GUARDA OS CAMINHOS DA CIDADE DE SALVADOR DA BAHIA É EXU, orixá dos mais importantes da liturgia dos candomblés, orixá do movimento [...]” (AMADO, 2012, p.21)

Amado descreve o orixá como aquele que protege a cidade de pessoas de “malévolas intenções” para quem Exu tranca os caminhos. O escritor, então, aconselha aqueles que desejam conhecer Salvador a agradecer Exu:

A primeira obrigação a se fazer quando nesse solo se põem os pés, quando aqui se desembarca, é dar de beber a Exu [...]. É aconselhável que o viajante, ao pretender ingerir bebida alcóolica, destine o primeiro trago a Exu, derramando-o discretamente no chão. Assim ficará colocado sob sua guarda e proteção e todos os caminhos se abrirão para lhe dar passagem, seja os que conduzem aos mistérios de Salvador, à sua beleza e intimidade, seja os que levam ao coração das mulheres [...]. (AMADO, 2012, p.21)

O escritor cita a cachaça como a bebida favorita do orixá e especifica a de Santo Amaro da Purificação, cidade do Recôncavo, coração da zona açucareira, como “a melhor cachaça da Bahia”.

Já que os textos de partida da presente tradução (*Convite e Adeus*) são vistos como um convite a uma abordagem de leitura, e já que o orixá Exu é lembrado diversas vezes como aquele que abre e fecha caminhos, decidi incluir na caixa uma garrafinha de cachaça, de Santo Amaro da Purificação e de nome “Gabriela Cravo e Canela”. Dessa forma, além de dialogar com o texto de partida, seu autor e outro texto seu, estabeleço um convite à leitura da presente tradução para que ela possa começar com aquilo sugerido pelo cicerone Amado: dar de beber ao orixá tradutor para que ele abra os caminhos para leituras da minha tradução.

Em termos de composição fotográfica, é possível fazer uma descrição geral das fotografias selecionadas antes de apresentar minhas justificativas para a escolha de cada uma em particular. Portanto, apresento brevemente meu posicionamento prioritariamente de tradutora, em lugar de fotógrafa, duplicidade própria de um sujeito contemporâneo, fragmentado.

A fotografia foi, por muito tempo (e continua a ser), associada ao aparato tecnológico, isto é, à câmera fotográfica. Se por um lado, seria absurdo perguntar em uma loja se um determinado pincel faria um bom quadro, é comum perguntar se uma máquina fotográfica tira boas fotos. Por acreditar que o olhar do fotógrafo é peça chave (apesar de não ser a única) para a criação de uma imagem, de uma cena, de uma fotografia, tentei usar, ao longo da dissertação, o verbo “fazer”.

O fotógrafo e escritor David Praker, em seu livro *Composição*, define boas imagens como aquelas que “combinam excelência técnica e composição forte” (PRAKËL, 2013, p.6). Por elementos técnicos o autor entende os elementos formais (linha, formato, textura, cor...) e as possibilidades que o aparato tecnológico pode oferecer (por exemplo, controle da profundidade de campo e da abertura do diafragma²⁹) que formariam o vocabulário da linguagem fotográfica. Já a composição seria a gramática da linguagem visual, “[...] um processo de identificação e organização de elementos visuais para produzir uma imagem coerente.” (PRAKËL, 2013, p.11).

Prakël reconhece que apesar de as regras de composição oferecerem um método de trabalho, não devem ser uma camisa de força artística. Compara o aprendizado da composição fotográfica ao de uma língua, “uma vez que você a assimila, não pensa conscientemente sobre ela enquanto fala.” (p.11). Este foi um dos desafios com os quais me deparei, durante a análise das fotografias selecionadas para compor o ensaio-tradução: reler a composição das fotografias, que eu havia feito, observando elementos de composição que nem sempre foram utilizados de forma consciente. Sem dúvida, foi um exercício enriquecedor, demonstrando que a leitura de um texto é múltipla e suplementável, mesmo para mim, autora das fotos.

O ensaio-tradução tem nas cores um elemento simbólico. É pontuado pela cor vermelha (início, meio e fim), relacionada principalmente ao orixá tradutor, Exu. As cores azul e branca também são frequentes, cores atribuídas à Iemanjá e cores da bandeira da cidade

²⁹ Doug Harman (2013) traz uma definição simplificada de profundidade de campo: “refere-se ao tamanho da área em foco” (p.58). O que a manipulação da profundidade de campo (ou DOF – *depht of field*) permite é que se altere o efeito de distância ou destaque entre um determinado objeto e o plano de fundo ou entorno. O efeito de aumentar ou diminuir a profundidade de campo depende da combinação de alguns fatores como a abertura do diafragma da lente e a velocidade do obturador.

O diafragma funciona como a íris do olho dilatando ou contraindo a pupila: quanto maior a abertura do diafragma da lente, menor a área em foco, quanto mais fechada, maior a área em foco.

A velocidade do obturador corresponde ao tempo de exposição à luz do assunto a ser fotografado. Se há pouca luz em um ambiente, é necessário um tempo de exposição maior para que se obtenha uma iluminação razoável. A velocidade do obturador deve ser reduzida para que ele fique aberto por mais tempo e mais luz entre. Nesses casos, é necessário que o assunto e a máquina fiquem estáticos. Qualquer movimento enquanto o obturador estiver aberto recebendo a luz refletida pelo assunto causará um borrão. Mas o borrão pode ser desejado, já que ele denuncia o movimento. No caso da fotografia da dança (fotografia 5), a intenção era mesmo captar o rodópio da saia, objetivo que foi atingido com o recurso mencionado.

de Salvador que, somadas à cor vermelha, aludem também à bandeira do estado da Bahia. Muitas das fotografias, individualmente, também têm nas cores elementos simbólicos, os quais comento ao escrever sobre cada imagem.

Como foram feitas ao longo de três anos, há uma variação de posicionamento dos assuntos³⁰ principais: às vezes concentrados mais à direita, outras vezes mais à esquerda e até mesmo centralizados (posicionamento pouco estimulado pelos livros teóricos de fotografia). Essa variação reflete, também, os experimentos feitos por mim, ao longo do meu contato com a fotografia e muitas vezes favoreceu narrativamente a construção do ensaio-tradução por fornecer conexões e/ou transições de um tema para o outro ou de uma fotografia para a outra. Além disso, a variação de enquadramentos e posicionamento dos assuntos oferece, a meu ver, dinamismo para a leitura.

Ciente da multiplicidade de sentidos gerados a partir do contato leitor-texto, faço, a seguir, os comentários sobre a minha tradução, isto é, sobre a construção de uma narrativa imagética, um ensaio fotográfico, derivado de um texto escrito e seus intertextos. Explico os caminhos percorridos, sem a intenção de fixar estas leituras como “as verdadeiras” ou “as únicas”.

5.2. O ENSAIO-TRADUÇÃO

Fotografia 1: Exu, o orixá tradutor abre os caminhos para a tradução.



³⁰ Em fotografia assunto significa o objeto fotografado.

A primeira fotografia do ensaio-tradução faz uma referência ao orixá Exu e a escolha se justifica por diversas razões. Jorge Amado menciona o orixá, para além do guia estudado. Nas menções ao orixá tanto nos textos de partida (*Convite e Adeus*) quanto em outras partes do guia, sejam em forma de texto escrito ou representação iconográfica, a importância dada a Exu escapa os limites do livro.

No site da Fundação Casa de Jorge Amado, cuja logomarca é uma representação iconográfica de Exu, há um espaço intitulado “O Guardiã” dedicado ao orixá (ANEXO C). A diretora da Fundação, Myriam Fraga, conta como aconteceu o assentamento de Exu na entrada do casarão antes de sua inauguração.

Jorge Amado insistia:

-Precisas mandar assentar o Exu, imediatamente.

Pouco afeita às coisas de santo, eu não entendia a preocupação, quando tantas outras providências me pareciam mais urgentes. [...] O assentamento de Exu porém era o mais importante para Jorge.³¹

A mesma Fundação publicou, até 1997, a Revista Exu, com o objetivo ser porta-voz da instituição, chegando à tiragem de cinco mil exemplares, 36 edições. No resumo da primeira edição (novembro/dezembro de 1987) escrito por Myriam Fraga, lê-se uma descrição da revista que poderia ser a descrição do próprio orixá e que muito se assemelha à forma como o percebo e o descrevo nesta dissertação.

Exu está solta na rua. Bem ao feitio e jeito do recado, um pé aqui, outro no avesso, Exu é para isto mesmo, para ser leva e traz. No fim todos os caminhos conduzem ao mesmo ponto – encruzilhada.

Aqui é que tudo se embaralha. Exu gosta da trama, mas tem um compromisso sério: atar as pontas deste novelo de múltiplas linhas que é a cultura baiana. Pragmática e plural convive com todas as tendências, campo livre à criação e ao pensamento.

A intenção maior, que se concretiza neste³² número é abrir canais de comunicação – estabelecer uma ponte de contato numa teia de referências mútuas. Assim serão publicados autores de todas as partes do mundo em que Exu plantou suas antenas [...]. O objetivo da Exu é manter os caminhos abertos.

Também na entrada da Casa do Rio Vermelho, onde Jorge Amado e Zélia Gattai moraram e que, recentemente, foi transformada em museu inaugurado no ano de 2014, há, no jardim, uma representação de Exu (ANEXO D).

³¹ Disponível em < http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=53&lang=pt > . Acesso em: 02/03/2015.

³² Disponível em < <http://www.jorgeamado.org.br/?edicoes=%EF%BB%BF%EF%BB%BFidas-de-jeova> > . Acesso em 02/03/2015.

A representação iconográfica presente no guia amadiano traz a silhueta de uma figura humanoide com chifres, segurando um tridente (ANEXO E), refletindo características atribuídas a Exu que, segundo o pesquisador Reginaldo Prandi, estão relacionadas à perspectiva etnocêntrica daqueles que escreveram os primeiros registros sobre o orixá: viajantes e missionários cristãos que estiveram em território fom ou iorubá, entre os séculos XVIII e XIX.

Os primeiros europeus que tiveram contato na África com o culto do orixá Exu dos iorubas, venerado pelos fons como o vodum *Legba* ou *Elegbara*, atribuíram a essa divindade uma dupla identidade: a do deus fálico greco-romano Príapo e a do diabo dos judeus e cristãos. A primeira por causa dos altares, representações materiais e símbolos fálicos do orixá-vodum; a segunda em razão de suas atribuições específicas no panteão dos orixás e voduns e suas qualificações morais narradas pela mitologia, que o mostra como um orixá que contraria as regras mais gerais de conduta aceitas socialmente, conquanto não sejam conhecidos mitos de Exu que o identifiquem com o diabo. (PRANDI, 2001, p.47).

Segundo Prandi (2001), o livro *Fétichisme e féticheurs*, é um registro dessa memória. Escrito por R. P. Baudin, padre católico da Sociedade das Missões Africanas de Lyon e missionário na Costa dos Escravos, o livro foi publicado na França, em 1884, sendo o primeiro a tratar metodicamente da religião dos iorubás. Apreciado por pesquisadores por suas descrições detalhadas sobre os orixás e os cultos, o livro apresenta problemas ligados à perspectiva etnocêntrica e cristã do século XIX em relação a Exu. Isso acontece também em registros do final do século XVIII. Para Prandi, as descrições de Exu dessa época criaram “[...] imagens que até hoje povoam o imaginário popular no Brasil, para não dizer do próprio povo de santo que cultua Exu, pelo menos em sua grande parte.” (PRANDI, 2001, p.48) Segundo o autor, “Nunca mais Exu se livraria da imputação dessa dupla pecha, condenado a ser o orixá mais incompreendido e caluniado do panteão afro-brasileiro [...]” (2001, p.49). Mas afinal, quem é Exu?

Os homens habitam a Terra, o *Aiê*, e os deuses orixás, o *Orum*, segundo os antigos iorubás. “Os orixás são parte da família, são os remotos fundadores das linhagens cujas origens se perdem no passado mítico” (PRANDI, 2001, p.49), fazendo com que os laços entre os dois mundos sejam muitos e sejam constantemente reafirmados através das oferendas e sacrifícios. Estes, por sua vez, vem desta necessidade de alimentar uma família grande, uma comunidade, ao mesmo tempo em que servem como um sistema de signos a serviço da comunicação entre humanos e orixás. Mas esse sistema de signos e/ou os significados gerados pelo sacrifício precisa de tradução.

[...] o sacrifício é o único mecanismo através do qual os humanos se dirigem aos orixás, e o sacrifício significa a reafirmação dos laços de lealdade, solidariedade e retribuição entre os habitantes do Aiê e os habitantes do Orum. Sempre que um orixá é interpelado, Exu também o é, pois a interpelação de todos se faz através dele. É preciso que ele receba oferenda, sem a qual a comunicação não se realiza. (PRANDI, 2001, p. 50).

Esta é uma das responsabilidades atribuídas a Exu: a comunicação entre os dois mundos, dois meios diferentes, Exu é o orixá mensageiro, atribuição que me remete à figura do tradutor e à aparente sensação de ameaça que o tradutor, como intermediário, desperta em alguns, em vista da inevitável transformação pela qual o texto passa ao ser traduzido.

Mas talvez, o que o distingue de todos os outros deuses é o seu caráter de transformador: Exu é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança. Não é pois de se estranhar que seja considerado perigoso e temido, posto que se trata daquele que é o próprio princípio do movimento, que tudo transforma, que não respeita limites e, assim, tudo o que contraria as normas sociais que regulam o cotidiano passa a ser atributo seu. (PRANDI, 2001, p. 50).

É possível construir pontes entre esta descrição de Exu e o que uma tradução ou processo tradutório podem fazer: problematizar a tradição, promover leituras que preencham lacunas deixadas por (re)leituras anteriores ensejando a mudança e o movimento de um texto de partida ou de um autor. Os “limites” de uma tradução são criados por um sistema de relações de poder (patronagem), não sendo fixos, universais, únicos e intrínsecos ao texto.

Em uma tradução intersemiótica isso se torna ainda mais perceptível. Atravessadas pelas relações de patronagem, as possibilidades e as limitações que o sistema de chegada, no meu caso, a fotografia, propõe ou impõe, influenciam diretamente as escolhas tradutórias. Estas podem incluir condensação, supressão de trechos do texto de partida, suplemento deste, mudança de foco narrativo, exclusão e criação de personagens ou ainda o destaque a personagens que, no texto de partida, apareciam em segundo plano na narrativa escrita (HUTCHEON, 2011).

Essas transformações decorrentes da tradução intersemiótica são responsáveis por processos de “demonização” parecidos com aqueles imputados ao orixá Exu. Palavras como “violação” e “profanação” são usadas para proliferar o discurso de perda em relação à tradução, principalmente à tradução intersemiótica ou adaptação. A primeira nos remete à violência sexual e a segunda a algum tipo de sacrilégio religioso ou blasfêmia (STAM, 1979).

Aplicamos à presente tradução fotográfica as reflexões de Robert Stam (1979) em relação à adaptação cinematográfica de textos literários, quando o autor afirma que

características frequentemente atribuídas a este tipo de tradução, dentro do parâmetro original-adaptação, advenham de uma “constelação de preconceitos primordiais” (p. 21). Fazem parte desta “constelação” a iconofobia, “[...] preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos [...]”; e a logofilia, supervalorização da razão e da palavra escrita “[...] típica de culturas enraizadas na ‘religião do livro’ [...]” (STAM, 1979, p.21). No caso da tradução, perspectivas religiosas (mas não só elas) em relação à palavra escrita e às representações visuais/imagéticas terminam por rebaixá-la no âmbito do parâmetro “original-cópia”, “puro-impuro/violado”, “sagrado-profano”.

No caso do orixá comunicador, para além dos primeiros registros escritos a seu respeito, sob uma perspectiva judaico-cristã, o sincretismo ocorrido no Brasil acabou por reforçar seu estigma:

Foi sem dúvida o processo de cristianização de Oxalá e outros orixás que empurrou Exu para o domínio do inferno católico, como um contraponto requerido pelo molde sincrético. Pois, ao se ajustar a religião dos orixás ao modelo da religião cristã, faltava evidentemente preencher o lado satânico do esquema deus-diabo, bem-mal, salvação-perdição, céu-inferno, e quem melhor do que Exu para o papel do demônio? (PRANDI, 2001, p.51).

Uma vez transformado em diabo, Exu teve suas representações modificadas. Se antes era representado por uma figura de forma humana feita geralmente de terra, com uma grande cabeça, búzios formando os olhos e dentes e um grande falo (ele também é o orixá da fertilidade), a herança sincrética lhe reservava mudanças significativas:

Suas imagens brasileiras perderam o esplendor fálico do explícito Elegbara, disfarçando-se tanto quanto possível seus símbolos sexuais, pois mesmo sendo transformado em diabo, era então um diabo de cristãos, o que impôs uma inegável pudicícia que Exu não conhecera antes. Em troca ganhou chifres, rabo e até mesmo os pés de bode próprios de demônios antigos e medievais dos católicos. (PRANDI, 2001, p.52).

A tradução iconográfica que aparece nas primeira e última páginas do guia, um Exu com chifres e tridente já mencionado aqui, se assemelha à descrição acima e traz rastros da perspectiva etnocêntrica judaico-cristã que assim o leu e o reescreveu, refletindo a identidade atribuída e difundida inclusive pelo povo de santo (PRANDI, 2001).

No entanto, há um movimento de resgate e/ou esclarecimento em relação à identidade tradicional de Exu em alguns segmentos afro-brasileiros, principalmente em terreiros que têm buscado se afastar do sincretismo.

Nesse processo de dessincretização, que é um dos aspectos do processo de africanização por que passa certo segmento do candomblé (Prandi, 1991), Exu tem alguma chance de voltar a ser simplesmente o orixá mensageiro que detém o poder da transformação e do movimento, que vive na estrada, frequenta as encruzilhadas e guarda a porta das casas, orixá controvertido e não domesticável, porém nem santo nem demônio. (PRANDI, 2001, p.63).

Este movimento de resgate da identidade africana de Exu aparece na fala de Pai Balbino de Xangô, babalorixá do Ilê Axé Opô Aganju, no vídeo de divulgação do documentário intitulado *Orixás, os caminhos de Pierre Fatumbi Verger*³³. No vídeo, o babalorixá conta sobre uma ocasião na qual foi questionado por um bispo sobre o porquê deles “amarem o diabo”, ao que ele respondeu: “A gente não ama o diabo, a gente não luta com o diabo, eu não sei nem o que é o diabo. O senhor sabe, eu não sei.”

A peça *Exu, A Boca do Universo* (ARCADES; JULIA, 2014) segue a mesma direção. Há um ato intitulado *Enugbarijó*³⁴ – *diabo, demônio, cão, não!* (p.14-17) que se refere claramente às atribuições diabólicas a Exu por parte de algumas religiões. No ato em questão, três qualidades de Exu³⁵ se recusam a assumir um papel que não reconhecem como seu, mas como algo imposto por outra cultura. (p.16):

Yangi: Olha, quero resolver esse negócio de vez, porque não vou ficar aqui lamentando ter ganhado o papel de antagonista da história se essa história não é minha. Dê aos seus os seus personagens.

Legbá: Não vou tocar em nome das histórias dos outros, portanto, cão, diabo, demônio, deixem para ouvir nos lugares onde vocês tanto ouvem. A gente sabe onde encontrar, todos os dias nos mesmos horários nos mesmos canais.

Bará: Oxe, porque ser feliz é demoníaco! Agora...

Todos: Diabo, demônio, cão. Sou não!

Diabo, demônio, cão. Sou não!

Diabo, demônio, cão. Sou não! (ARCADES, 2014, p. 16)

³³ Vídeo disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=jkU5IlfAj8U>>. Acesso em 21/01/2015.

³⁴ Uma qualidade do orixá Exu, Exu Enugbarijó: a boca que tudo fala.

³⁵ No candomblé, os orixás são concebidos como divindades múltiplas, são as “qualidades”, ou seja, diferentes invocações ou avatares que se referem a funções específicas do orixá. Exu Yangui seria “o primeiro da Criação”, Legbá “o que tem o princípio da transformação, princípio do movimento e Bará “o dono dos movimentos do corpo humano”. Não confundir o orixá Exu com os exus, espíritos decadentes cultuados nas quimbandas, transformação da umbanda que abraçou estereótipos diabólicos vindos da sincretização e passou a usá-los para atrair seguidores. (PRANDI, 2001, p.55).

A escolha de traduzir o orixá na fotografia de um galo é, portanto, um traço da contemporaneidade, uma escolha consciente de representar Exu fugindo de representações que remetam ao sincretismo com o diabo. Preferi trazer a imagem de um animal frequentemente usado como sacrifício ao orixá tradutor.

O galo e sua referência ao sacrifício para Exu nos remetem a mais uma problematização levantada por Prandi (2001): a do sacrifício primeiro ao orixá como uma tentativa de distraí-lo para que o que se segue transcorra sem problemas, algo como um sacrifício de “evitação” (Prandi, 2001). No caso do presente ensaio, a escolha da fotografia do galo cumpre ao menos dois papéis simbólicos: o do sacrifício primeiro para o orixá comunicador e mensageiro como um agradecimento pela facilitação da comunicação do texto fotográfico que se inicia (e não como “evitação”), e a referência ao orixá como guardião das portas e caminhos, já que esta é a primeira imagem da tradução e a fotografia seguinte é a de uma porta aberta ao leitor. Esta função simbólica do guardião de caminhos funciona também como rastro da presença de sua representação iconográfica no guia amadiano (no início e no final do guia), além disso, dialoga com a perspectiva teórica defendida nesta dissertação, de que há infinitas leituras para um texto, seja ele imagético ou escrito.

Em termos fotográficos, a fotografia foi recortada e editada no programa Adobe Photoshop Lightroom 4,³⁶ usando o auxílio dos *grids* para organizar o centro de interesse, isto é, a cabeça do galo, em “focos ativos”, ou seja, nas intersecções das linhas que dividem o quadro em terços ou em diagonais (figura 4).

Ambas as opções de *grids* são versões simplificadas da razão áurea, “[...] uma divisão baseada na proporção do número de ouro [identificado pela letra grega phi] e pode ser usada como método de posicionamento do assunto na imagem ou de divisão da composição em proporções agradáveis.” (PRAKËL, 2013, p.18).

O uso da geometria para a composição harmônica de uma fotografia é uma das heranças da pintura. No entanto, como diz o próprio Prakël no início de seu livro inteiramente dedicado às regras de composição “a primeira regra da composição é que

³⁶ O programa foi usado para a edição de todas as fotografias da tradução.

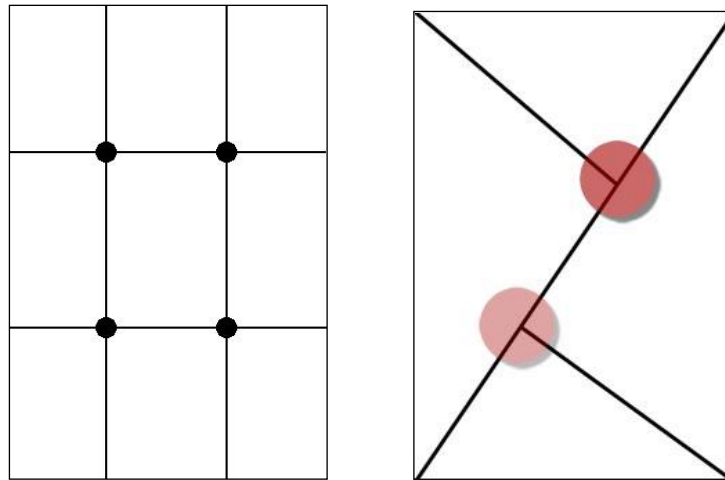


Figura 4- *Grids* da regra dos terços e da simetria dinâmica, respectivamente.

não existem regras.” (2013, p.6). Outras maneiras de organizar o(s) assunto(s) fotografado(s) vêm sendo exploradas como forma de dissociação da pintura ou em razão da maior relevância do assunto e do que ele propõe em termos de interpretação e ativação de significados do que da maneira como ele é apresentado.

Como me considero iniciante nos estudos e na prática da fotografia, percebo que há uma tendência a organizar meus assuntos dentro da regra dos terços, que nem sempre prevalece e nem sempre é consciente ou proposital.

No momento da edição da fotografia do galo, usei os *grids* para recortar a imagem (antes do galo inteiro) para que fosse possível dar destaque à sua cabeça, seu olho e às penas mais escuras. A crista de cor vermelha e as penas pretas trazem cores associadas à representação do orixá que o galo representa no ensaio. Estas mesmas cores foram realçadas através de um filtro esverdeado. O isolamento desta parte do galo também foi feito através do foco seletivo (no olho) e de uma profundidade de campo relativamente baixa que reduz a nitidez do fundo, o chão de terra repleto de informações visuais como pedras, galhos e folhas.

A primeira fotografia do ensaio-tradução traz uma antecipação do tema “Exu”, que, no texto do *Convite*, só aparece no final. A escolha por antecipar o tema aconteceu por eu entender que o texto de chegada é a transformação de dois textos escritos que marcam o início e o fim de um guia em um único texto imagético. Nesse caso, a menção ao orixá mensageiro e guardião das entradas (*Convite*) e saídas (*Adeus*), nos textos de partida, está significativamente bem localizado. Desta maneira, senti a necessidade de deslocar essa menção para o início e o final da minha tradução, utilizando o mesmo galo em duas interpretações fotográficas diferentes. Acredito que essa decisão tenha trazido uma espécie de pontuação visual,

demonstrando que um mesmo tradutor pode escolher traduzir um mesmo tema ou item lexical de maneiras diferentes.

Fotografia 2: “Atende ao chamado e vem. A Bahia te espera para sua festa quotidiana.” (p.15).



A segunda fotografia faz referência ao primeiro parágrafo do *Convite*, um parágrafo curto, que anuncia informações sobre a cidade a partir da perspectiva daquele que se coloca como cicerone. Estas informações – como o choque entre o pitoresco e a miséria, as festas, a rua, a música – serão retomadas, posteriormente, assim, decidi por uma imagem que pudesse catalizar um pouco de tudo.

A fotografia foi feita de dentro da Fundação Casa de Jorge Amado, que fica no Largo do Pelourinho, oficialmente Praça José de Alencar. As portas “da casa do meu cicerone” se abrem para a cidade que ele se propõe mostrar e a jornada começa por uma parte da cidade que condensa festa, música, pitoresco, miséria, ruas coloniais, prédios antigos e prédios que não chegam a ser “magros e feios arranha-céus modernos” (AMADO, 2012, p.15), mas são prédios de arquitetura moderna que destoam do entorno, como a atual sede da prefeitura de Salvador.

O Pelourinho, para além de ser um ponto turístico conhecido, é cenário para muitos dos romances de Jorge Amado ambientados em Salvador.

Num dos casarões do Pelourinho transcorre a ação de *Suor*, nas suas ruas e ladeiras, no largo do Pelourinho Antônio Balduino lutou boxe e Mestre

Pastinha lutou capoeira, viveram aventura e poesia os Capitães da Areia, discutiram da vida e do amor Jesuíno Galo Doido, o negro Massu, Pedre Vento, Curió e o Cabo Martim. Nas proximidades da igreja azul do Rosário dos Negros morreu Pedro Arcanjo e ressuscitou Quincas Berro d'Água, e do alto da sua escadaria Tereza Batista, com o apoio de Castro Alves, que para tanto eu fiz descer do monumento para a luta do povo, Tereza Batista comandou a greve das putas da Bahia.³⁷

A porta aberta dialoga também com algo que será dito no *Adeus* e é retomado através de outra fotografia: “Abri todas as portas para que passasses, as largas e as estreitas [...]” (AMADO, 2012, p. 359).

Fotografar um espaço saturado imageticamente como o Pelourinho demanda um ângulo ou um assunto diferente. Optei pela fotografia que apresenta o espaço tão difundido histórica e turisticamente visto por um ângulo diferente. Elementos tão característicos do Pelourinho, como o calçamento em paralelepípedo e os casarões coloridos em estilo colonial, são emoldurados pela porta aberta. Em termos de composição, não se trata de uma fotografia impactante devido à centralização do assunto principal (rua e casarões) e à simetria equilibrada em demasia, no entanto, parece-me uma fotografia enriquecedora e significativa para o ensaio-tradução. Narrativamente, sua escolha colabora positivamente para a ideia de “trajeto a ser percorrido”, “viagem a ser feita”, já que a porta remete a passagem, ao movimento de sair à rua. Além disso, para os fruidores/leitores do ensaio que estiverem familiarizados com o texto de partida, seu escritor e a localização da Fundação, a imagem se torna mais um ponto tangencial entre a tradução e os textos de partida.

É interessante notar que a cidade, em sua materialidade, parece cumprir um papel de “texto de contato”, “texto intermediário” ou “texto-ponte” entre os textos de partida (o *Convite* e o *Adeus*) e o texto de chegada (o ensaio-tradução). A cidade, que foi texto de partida para o guia amadiano, se faz material textual também para a construção da tradução fotográfica, mesmo que, para mim, o texto escrito também opere como texto de partida. A cidade de Salvador, em constante movimento e transformação, é também um dos pontos de contato mais fortes entre textos de partida e tradução.

Desta forma, pensar a cidade de Salvador como cidade-texto possibilita a construção da ilustração daquilo que tratamos no Capítulo 2. As leituras da cidade-texto dependerão do contato entre o leitor (que traz seu conhecimento de mundo) e o texto, o que comprova a impossibilidade de significados fixos e leituras “fechadas”.

³⁷ Disponível em: <http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=126> . Acesso em 17/02/2015.

A fotografia da porta que se abre para o Pelourinho é também a que anuncia a entrada nas “luzes e cores” da cidade, algo anunciado no título da dissertação.

Fotografia 3: “Ouves? É o chamado insistente dos atabaques na noite misteriosa.” (p.15).



A terceira fotografia anuncia o tema que Amado traz no segundo parágrafo, o candomblé e o povo de santo. Seguindo uma ordem de fotografias com assuntos estáticos, os atabaques anunciam uma breve série de fotografias com assuntos em movimento. Desta maneira, mesmo que na fotografia os atabaques não estejam sendo batidos, é possível associar a imagem à música, à dança e aos vestidos dos deuses negros sobre os quais Amado fala e que vêm retratados em seguida.

Os atabaques pontuam o início de uma sequência de fotografias que traduzem assuntos referentes ao candomblé, o que é condizente com sua função dentro da religião. Utilizados em cerimônias, não saem dos terreiros, sendo parte dos ritos sagrados. É o som desses instrumentos que evoca o *axé* dos orixás (“energia”, “força”, em iorubá) e conduz suas danças. O maior, o “rum”, tem o som mais grave, o médio, “rumpi”, tem o registro médio, e o menor de todos, o “lé”, tem o som agudo. Os toques mudam de acordo com os orixás que são evocados. O encarregado dos instrumentos é o *alabê* ou *alagbê*.

No guia, Jorge Amado faz a seguinte descrição dos atabaques e de sua função:

Os atabaques são de três tamanhos. Essa música é monótona, mas nenhuma outra existe tão poderosa, ressoa no estômago e no coração. Abalará os nervos dos presentes, que se sentem sacudidos por uma invencível vontade de bailar, de sair pelo terreiro como uma iaô ou um ogã, bailando em honra dos deuses das florestas da África que os negros trouxeram para o Brasil. (AMADO, 2012, p. 142).

Fiz a fotografia no terreiro Ilê Axé Ici Mimó, de Pai Duda. O terreiro, que tem mais de 200 anos, fica localizado em Cachoeira, cidade do Recôncavo da Bahia. As cores vermelha e branca, do orixá Xangô, patrono do terreiro, predominam.

A fotografia é equilibrada e predominam linhas retas: o formato retangular das janelas, o contorno em vermelho do suporte onde ficam os atabaques, os dois *oxés* vermelhos (machados de duas lâminas, símbolos de Xangô) e as linhas com bandeirolas vermelhas que atravessam o barracão e formam uma moldura superior. A iluminação é feita pelas janelas que aparecem na fotografia, e por uma porta e uma janela que se encontravam abertas à minha esquerda, no momento do disparo. Essa distribuição de fontes de luz natural equilibrou a iluminação, suavizando as sombras, transmitindo a paz que senti, quando estava lá.

As janelas abertas dialogam com a porta aberta da fotografia anterior e o verde das plantas do lado de fora do barracão quebra a predominância de vermelho e branco do primeiro plano.

Fotografia 4: “As iaôs cantarão em iorubá os cânticos de saudação.” (p.15).



A quarta fotografia faz uma referência aos *iaôs*, filhos e filhas de santo em processo de iniciação que podem incorporar orixás. Em cerimônias públicas em terreiros de candomblés, os *xirês*, a celebração é iniciada com os cânticos de saudação dos iaôs à orquestra e ao pai ou mãe de santo para que, em seguida, eles dançam para cada orixá seguindo o toque dos atabaques (VERGER, 1992, p.35).

No segundo parágrafo do *Convite*, é como se Amado comparasse a presença da moça forasteira na cidade de Salvador à presença da audiência que não é do candomblé, mas cumpre seu papel em um *xirê*, o de prestigiar a dança dos orixás e acompanhar os sons dos atabaques com palmas. A finalidade do culto público é mesmo essa: ver um orixá dançar em terra através dos iaôs, como explica Prandi (2003): “Durante as cerimônias, os orixás se manifestam no corpo de seus filhos espirituais por meio de todo um ritual a que chamamos de transe. Vêm para dançar junto com os humanos, para comemorar a união dos homens com os deuses.” (p.58)

A cidade da Bahia poderia ser vista então como um grande *xirê*, no qual os atabaques chamam os deuses africanos para dançar para a convidada (a moça), as *iaôs* a saúdam e mesmo aqueles que não são diretamente relacionados à religião do candomblé participam da festa. “A Bahia te espera para sua festa cotidiana”, diz o *Convite* (AMADO, 2012, p. 15).

Como o campo das religiões de matriz africana é novo para mim, com códigos que não conheço profundamente, escolhi uma fotografia semelhante à imagem que o texto amadiano suscita quando o leio. Eu a fiz na Festa de Iemanjá de 2013, e, segundo descrições de Verger (1992), em termos de narrativa ritualística, está coerentemente localizada na sequência que forma o ensaio-tradução: antes da dança (fotografia seguinte). Apesar da ordem das referências trazidas pelo texto de partida ser outra (primeiro a dança é mencionada, depois os cânticos), a decisão de inverter as imagens a favor da ordem ritualística foi reforçada na narrativa fotográfica. A imagem do atabaque (que não é tocado) seguida da fotografia das mãos das mulheres que batem palma ressignifica a leitura recém-feita, acrescentando som aos atabaques silenciosos. De maneira similar, a fotografia das mãos das mulheres que batem palma, acrescenta som à dança retratada na fotografia seguinte.

Desta maneira, a fotografia das mãos das mulheres cria uma ligação entre a imagem dos atabaques (imagem anterior) e a fotografia da dança (imagem porvir). É como criar um tríplico não simultâneo, mas sequencial, com visualizações isoladas. Cada experiência visual suplementa uma possível sensação causada pela anterior e, ao fim da sequência, temos uma festa, um *xirê*, quem sabe.

O ponto de vista de baixo para cima permitiu o isolamento do assunto em relação ao plano de fundo. As mulheres, seus turbantes, suas guias (colares de contas que representam os orixás) e suas mãos não competem por atenção com um plano de fundo saturado de informação visual e de fotógrafos, elementos comuns à Festa de Iemanjá, no Rio Vermelho. Além disso, as mãos formam uma linha diagonal do canto superior esquerdo ao canto inferior direito que conduz o olhar em direção à última senhora retratada à direita. O olhar tende a retornar ao primeiro plano devido à baixa profundidade de campo e ao foco em primeiro plano, que traz como consequência o segundo plano propositalmente desfocado.

Fotografia 5: “[...] os deuses negros chegarão das florestas da África para dançar em tua honra.” (p.15).



A quinta fotografia é a primeira com movimento e a segunda que conta com o elemento humano. Na anterior, embora as mãos retratadas suscitem a ideia de movimento de palmas, congeladas pela velocidade do obturador relativamente alta. Aqui, as pernas de uma mulher se tornam visíveis pelo movimento de sua dança que levanta a saia azul e branca,

cores de Iemanjá, orixá mencionada no *Convite* e no *Adeus*. O movimento foi obtido com o ajuste do obturador para uma velocidade mais baixa, evitando seu congelamento e permitindo o borrão da saia. A fotografia foi feita no Rio Vermelho, no dia 2 de fevereiro de 2012, dia de Iemanjá, primeira vez que fui à festa.

O elemento humano em movimento parece-me importante. Narrativamente, é nesta fotografia, com as pernas de uma mulher que dança aos sons dos atabaques, que vejo o aceite da moça a quem Amado se dirige no *Convite*.

Se meu olhar vai direto para a saia e os pés da mulher em um primeiro momento, é para o homem que toca percussão ao fundo à esquerda que ele vai em seguida para depois parar por um momento sobre o canto direito da imagem. A roupa azul com uma listra vermelha me remete à calça de um uniforme militar, o que, por sua vez, sempre me passa um certo ar de vigilância por parte deste homem em relação à festa que acontece diante dele. Os uniformes de policiais militares não tem essas cores atualmente e a leitura que faço muito provavelmente traz traços da minha pesquisa sobre a relação de Jorge Amado com o candomblé e suas descrições das perseguições e invasões policiais a terreiros presentes em alguns de seus textos, como *Tenda dos Milagres* (1968) e *Navegações de Cabotagem* (1992). Qual foi a minha surpresa ao revisitar a pasta, onde eu havia arquivado esta fotografia e descobrir (ou relembrar) que esta suposta calça, que me transportava às lembranças de repressão intitucionalizada às religiões de matriz africana, era, na verdade, uma outra saia de mulher que participava da festa de Iemanjá! As leituras suplementares e infinitas foram, pois, uma constante no processo de construção da tradução que apresento.



Figura 5 - Fotografia que demonstra as várias leituras possíveis de uma imagem. A vestimenta azul com listras vermelhas era, na verdade, uma saia.

Outro fator interessante a respeito da quinta fotografia é o chão de madeira coberto de folhas, uma espécie de tablado construído na beira do mar, no dia da festa de Iemanjá, em

pleno Rio Vermelho. O que a princípio chamou minha atenção pela delicadeza, levou-me a descobrir algo a respeito dos barracões:

Antigamente, o piso do barracão devia ser de terra batida, e os iaôs dançavam descalços a fim de que o contato com a terra e o mundo do além, onde residem os orixás, fosse mais direto. Por razões de prestígio, o piso do barracão é atualmente de cimento e, algumas vezes, recoberto com assoalho de madeira. (VERGER, 1992, p.35)

Além de trazer um traço do antigo chão dos barracões, a fotografia ganha uma nova leitura de quem fez a fotografia: eu. A pesquisa pós-fotografia modifica minha leitura dela, supre lacunas que eu desconhecia. Se antes eu olhava a fotografia e lia “2 de fevereiro, mulher, movimento, dança, som, religião de matriz africana, Iemanjá...” hoje acrescento a essa leitura uma possibilidade de rompimento com o local e a situação “real” para substituí-los, mesmo que brevemente, por uma leitura, que sei, será ficcional: “iaôs dançando para Iemanjá em barracão antigo”.

O processo de composição deste ensaio-tradução continuamente me faz retomar as noções derridianas de suplemento e *differance*, no que se refere ao adiamento do fim das possibilidades de significação. Mais um exemplo de como as leituras não são fixas, nem mesmo para quem escreveu o texto.

Fotografia 6: “Os saveiros abrirão as velas e rumarão para o mar largo de tempestades.” (p. 15).



A sexta fotografia marca uma mudança de tema: é chegada a vez das águas. A mudança, no entanto, não deixa de dialogar com as fotografias anteriores. Afinal, a saia azul e branca remete a Iemanjá, rainha das águas, rainha do mar.

Os saveiros são embarcações com um único mastro desenvolvidas especialmente para atender às necessidades dos comerciantes que traziam mercadorias do Recôncavo Baiano até Salvador. O transporte exigia embarcações rápidas que transportassem muita carga e atracassem fácil, já que não existiam muitos portos ou atracadouros com infraestrutura apropriada.³⁸

A embarcação, antes frequente nos portos de Salvador e muito presente nos escritos de Jorge Amado, desenhos de Carybé e fotografias de Pierre Verger, é cada vez mais rara por ter sido substituída pelos transportes terrestres com a chegada das rodovias, a partir dos anos 1960³⁹. Segundo o site da Associação Viva Saveiro (<http://www.vivasaveiro.org/>), o número de saveiros na Baía de Todos os Santos está reduzido a apenas vinte.

A presença da embarcação reafirma a resistência às inovações e aos progressos nos transportes de carga. Fiz a fotografia durante um passeio de veleiro e o momento do registro foi marcante devido à alegria dos velejadores em ver um tipo de embarcação que se tornou tão rara.

A predominância do azul do mar dialoga com as duas fotografias anteriores deste ensaio-tradução. A regra dos terços aqui é extrapolada em benefício do mar e da textura criada pelas ondulações resultantes do vento suave. Optei por traduzir um aspecto característico de Salvador, uma cidade marcada pela presença da água. Localizada em uma península que separa a Baía de Todos os Santos do Oceano Atlântico, Salvador possui uma costa extensa, entrecortada por rios estreitos, atualmente poluídos, além de um dique - Dique do Tororó - que resultou do aterro de grande parte do que antes era uma represa construída no século XVII, em um vale natural, e conta até mesmo com cachoeiras localizadas no Parque São Bartolomeu, no Subúrbio Ferroviário de Salvador.

A posição dos saveiros, voltados para a esquerda, remete o olhar para o passado, quando essas embarcações eram tão presentes no cotidiano da cidade. Desta forma, a

³⁸ Roberto Bezerra, da Associação Viva Saveiro, em entrevista concedida ao programa de televisão Mosaico em um quadro intitulado “Isso é coisa da Bahia?” no ano de 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1ooh5MQ_p44>.

³⁹ Artigo “Vento Contra – a saga de resistência dos últimos saveiros da Bahia” escrito por Maurício Barros de Castro publicado na National Geographic em setembro de 2012. P.62-73. Disponível em <http://www.vivasaveiro.org/site/wp-content/uploads/2014/03/20120900_natgeo_saveiros.pdf> Acesso em 01/02/2015.

fotografia dos saveiros e do mar dialoga também com a imagem posterior, que tem como tema a nostalgia, a recordação.

Fotografia 7: “Do forte velho virá a música antiga, valsa esquecida que só o ex-soldado recorda.” (p.15).



Esse trecho me remete à nostalgia, uma vez que os adjetivos “antiga” e “esquecida” constroem uma ligação forte com a passagem do tempo. Embora na cidade de Salvador seja possível encontrar reminiscências de uma cidade descrita por Amado, ela cresceu, mudou e muitas das referências descritas no texto de 1986 não estão mais presentes. O fato é discutido no capítulo três, quando tratamos sobre o escritor. A ligação com o passado e a nostalgia são representados por um homem cujo olhar está voltado para a esquerda, assim como os saveiros da fotografia anterior.

O verde da camisa e o azul do céu dialogam com os temas anteriores, o mar e Iemanjá, além de serem cores relacionadas a Oxóssi, o orixá de Jorge Amado. O forte do qual o escritor fala não é explicitado, tampouco são as batalhas das quais o ex-soldado teria participado, lacunas que escolhi não preencher.

Esta é uma fotografia de composição simples, em que o assunto principal, o homem, se encaixaria em um *grid* de regra dos terços ou de simetria dinâmica. É também uma fotografia de descanso visual dentro da sequência do ensaio, já que as fotografias seguintes possuem mais elementos como detalhes, cores, texturas e padrões.

Fotografias 8: “[...] se vieres, a feira terá outra animação [...]” (p.16).



Neste trecho do convite, Jorge Amado traz imagens do dia-a-dia das feiras, citando especificamente a Feira das Sete Portas, a que o guia se refere no texto do *Convite*. Apesar de a ter visitado, foi a Feira de São Joaquim a que mais me impressionou e a que mais tive oportunidade de visitar. Logo, as fotografias que seguem ali foram feitas.

A primeira vez que fui à Feira de São Joaquim estava com um grupo de fotógrafos, numa saída fotográfica. Vi-me diante de um dos lugares onde tive mais estímulos para fotografar. As cores e a quantidade de texturas e informações instigam o olhar. Quando fui à feira pela primeira vez, em 2011, fui advertida pelo fotógrafo Marcelo Reis, na época meu professor, que se eu fosse até lá sem um tema definido, ficaria paralizada com tanta informação. Escolhi um tema: a cor vermelha. Ao chegar à feira, percebi do que ele falava. Sons, cheiros, mercadorias de todos os tipos aglomeradas no que a princípio pode parecer uma grande confusão, mas segue critérios bem específicos. Comidas, bebidas, potes de barro, artigos religiosos que se desdobram em ervas, velas, imagens, colares de contas, artigos para casa como ratoeiras e panelas, tudo ali, aglomerado em um caos organizado.

A fotografia escolhida para iniciar o tema “feira” de alguma maneira dialoga com a feira mencionada no *Convite*. As laterais vazadas e desalinhadas da barraca azul, em primeiro e segundo planos, formam molduras. Estas, quando somadas à moldura que o final do corredor cria, parecem formar um túnel com várias “portas”. O efeito é gerado, porque ao ler essa imagem, há uma tendência de se construírem mentalmente linhas que parecem convergir para uma parede branca para além dos homens de pé que conversam. Segundo Prækël, linhas são “um constructo mental” usado pelo nosso sistema visual “de modo a simplificar o emaranhado visual do mundo.” (PRÆKEL, 2013, p.42). A parede funciona como ponto de

fuga para essas linhas, mas a presença dos homens atrai o olhar antes que chegue até a parede iluminada.

O olhar do fruidor flaneia pelas molduras ou portas, mesmo que não sejam sete, e assim chega à feira.

Fotografias 9: “[...] os inhames e aipins, as frutas coloridas.” (p.16)



A nona fotografia segue o tema da feira, trazendo uma diversidade maior de cores e assuntos. Predominam o verde, o amarelo e o vermelho, presentes em muitos legumes, folhas e frutas. Os tons terrosos do caixote de madeira e dos cestos funcionam como ligação entre esta fotografia e a seguinte, com a imagem dos potes de barro, em que o marrom predomina.

É importante reforçar que traduzir o *Convite* e o *Adeus* fotograficamente não significa retratar exatamente ou espelhar tudo aquilo que os textos mencionam. Tampouco seguir rigorosamente a ordem em que os eventos são mencionados. A escolha pelas fotografias incluídas neste ensaio-tradução resulta, inevitavelmente, na exclusão de tantas outras imagens, por motivos marcadamente narrativos, como o número de fotografias do ensaio e a

continuidade estética-narrativa, por exemplo. Este último conjunto de fotografias ecoa as cores das quais Amado fala, mesmo que, na imagem, não venham somente de frutas, mas também de pimentas, caixotes de plástico e madeira, placas e latas de alumínio que servem de medida para vendedores e clientes.

A fotografia traz a presença de padrões com os aglomerados de laranja e pimentas de cores e formatos diferentes, algo que a fotografia seguinte também trará.

Fotografias 10: “Os potes e as moringas de barro que comprarás [...]” (p.15)



A décima fotografia, terceira do tema “feira”, retrata uma pilha de moringas, bacias e potes de barro. A disposição dos potes chamou a minha atenção, por criar um padrão que se impõe sobre os objetos retratados. Trata-se de um tipo de imagem que me punge, para citar Barthes, a imagem de objetos comuns, corriqueiros, disfarçados por uma perspectiva ou disposição diferente, criando padrões inusitados.

A fotografia também é bem distinta da anterior em termos de composição, e da paleta de cores, o que dá um descanso ao olhar do fruidor. Opera como pontuação visual (SHORT,

2013, p.106), uma pausa ou momento de transição, já que a imagem seguinte trará uma paleta de cores mais voltada para os tons terrosos.

Fotografias 11: “[...] beberemos cachaça com ervas aromáticas.” (p.16).



A fotografia de garrafas pet alinhadas lado-a-lado, contendo cachaça de ervas, foi uma das últimas a serem incluídas neste ensaio-tradução. Ao me aprofundar na pesquisa sobre Exu, o trecho do *Convite* - “[...] beberemos cachaça com ervas aromáticas” (p.16) - adquiriu uma relevância que não tinha antes. Para mim, tratava-se do convite de Amado para que a moça bebesse o que ele sugere dar ao orixá guardador dos caminhos e comunicador.

Em termos de composição, a fotografia 11 traz, novamente, padrões: a fileira de garrafas da mesma dimensão em primeiro plano e o padrão criado em cada garrafa em razão da variação de formato e cor das ervas afogadas em aguardente. Foi necessário reduzir o reflexo da luz nas garrafas pet, durante a edição, para que as ervas ficassem mais nítidas, ressaltando os padrões formados por elas.

A fileira de garrafas ao fundo, no topo da imagem, ecoa a fileira de garrafas no primeiro plano e estimula um movimento de ir e vir do olhar, remetendo à relação pendular entre texto de partida e a tradução que o público conhecedor do texto de partida pode fazer.⁴⁰

Fotografia 12: Ainda sobre a feira.



A décima segunda fotografia introduz o elemento humano na sequência “feira”, ao mesmo tempo em que fecha esta sequência. O movimento do corpo do menino para fora do enquadramento cria uma ideia de “fuga” da *mise-en-scene* e, conseqüentemente, do tema e do espaço “feira”, aberto pelas várias (ainda que não sete) portas.

As pimentas, em primeiro plano, mais especificamente a pimenta vermelha à esquerda, abre espaço para uma polissemia simbólica. A culinária baiana é tema recorrente na obra amadiana e reúne elementos da culinária portuguesa, indígena e africana, sendo a pimenta um dos ingredientes mais comumente atribuídos a ela:

Uma cozinha nascida também ela, como se viu, da mistura, tendo concorrido para sua originalidade as três raças fundamentais de nossa fusão mestiça. Ainda aí se sente a matriz africana pesando sobre as demais: dela vem o gosto picante nessa culinária. (AMADO, 2012, p.351)

⁴⁰ O termo “público conhecedor” é usado por Linda Huntcheon (2013) como alternativa para outros termos que poderiam passar ideias elitistas como “culto” ou “competente” e se refere àquele público que tem familiaridade com o texto de partida de uma adaptação/tradução. Para Huntcheon, ser “público conhecedor” favorece “um tipo de compreensão mais democrática da duplicidade enriquecedora e palimpséstica da adaptação.” (HUTCHEON, 2013, p.166)

Assim, a presença da pimenta reitera a importância desse ingrediente na culinária e na feira, além da forte contribuição cultural africana na construção do que pode ser entendido por cultura brasileira e baiana.

Outro significado acionado pela pimenta é a comida de orixás, em especial (e mais uma vez) o orixá mensageiro Exu: “Exu gosta de receber em oferenda comidas bem apimentadas; gosta de carne de bode e de galo; adora farofa, azeite de dendê e aguardente.” (PRANDI, 2006, p.59). Ainda relacionado ao orixá comunicador e do movimento, a localização das pimentas no canto inferior direito, próximo ao baixo ventre do jovem, remete ao órgão sexual masculino, um dos símbolos de Exu relacionado à atividade sexual como decisiva para a continuidade das linhagens:

Para um iorubá ou outro africano tradicional, nada é mais importante do que ter uma prole numerosa e para garanti-la é preciso ter muitas esposas e uma vida sexual regular e profícua. É preciso gerar muitos filhos, de modo que, nessas culturas antigas, o sexo tem um sentido social que envolve a própria idéia de garantia da sobrevivência coletiva e perpetuação das linhagens, clãs e cidades. Exu é o patrono da cópula, que gera filhos e garante a continuidade do povo e a eternidade do homem. Nenhum homem ou mulher pode se sentir realizado e feliz sem uma numerosa prole, e a atividade sexual é decisiva para isso. É da relação íntima com a reprodução e a sexualidade, tão explicitadas pelos símbolos fálicos que o representam, que decorre a construção mítica do gênio libidinoso, lascivo, carnal e desregrado de Exu-Elegbara. (PRANDI, 2001, 50-51)

Fotografia 13: “Os sobradões te esperam. Os azulejos vem de Portugal e desbotam hoje ainda mais belos.” (p.16).



No quinto parágrafo do *Convite*, os sobrados e sua degradação são mencionados. É possível que Amado esteja se referindo a um “desbotar” que traz certo charme e um ar de antiguidade sobrevivente em objetos e lugares. Esse tipo de marca de sobrevivência, de rastro do tempo é visível em muitos lugares de Salvador, como nas pedras que calçam as ruas do Centro Histórico, nos trechos de trilhos de um bonde que não transita mais na rua Chile, mas deixou seu rastro, nas festas de largo, nos tabuleiros das baianas de acarajé. Mas, ao ler as linhas do *Convite* que falam dos sobrados que desbotam, não pude deixar de lembrar da grande quantidade de prédios antigos que é destruída pelo tempo e falta de uso e/ou manutenção.

Em conversa com minha orientadora, ela me lembrou de um sobrado no bairro do Comércio, ao lado do Mercado Modelo, totalmente revestido de azulejos que há muito tempo estava abandonado. Durante a procissão da festa do Senhor do Bonfim de 2014 tive a oportunidade de fotografá-lo muito de perto. Ali estava o prédio estava coberto, desbotado por uma espécie de véu azul, utilizado em construções para evitar que detritos, ferramentas ou pedaços de entulho atinjam transeuntes ou funcionários de uma obra.

Em pesquisa sobre o destino do casarão, descobri que era propriedade particular e seria transformado em um hotel. No entanto foi desapropriado no início de 2015 pela prefeitura de Salvador, para ser transformado no Museu da Música.

Após 10 anos de indefinição, os quatro casarões que abrigariam o Hotel Hilton, no bairro do Comércio, serão desapropriados e darão lugar ao Museu da Música, ao Arquivo Público Municipal, dentre outros espaços da administração municipal.⁴¹

Para a fotografia do casarão, uma abertura do diafragma menor foi utilizada como forma de se obter uma grande área nítida. A posição na qual eu estava no momento do disparo, muito próxima do assunto fotografado, deu ao sobrado uma imponência ainda maior, já que o fotografei de baixo para cima.

Mais uma vez, uma fotografia que já tinha sido selecionada para compor o ensaio-tradução foi ressignificada.

É a partir da menção aos casarões que o escritor começa a trazer elementos da Cidade da Bahia que contrastam com sua beleza. Logo após a menção ao “desbotar charmoso” dos sobrados, Jorge Amado afirma que dentro deles, “a miséria murmura pelas escadas onde os ratos correm pelos quartos imundos”. O escritor remete-se, então, às reminiscências do sangue

⁴¹ Reportagem de Jair Mendonça publicada em no endereço: <<http://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1671441-casaroes-em-ruinas-abrigarao-espacos-culturais-no-comercio-premium>> .

de povos escravizados, que construíram a cidade, para, em seguida, retomar a descrição dos casarões decadentes.

A partir desse trecho, ficou cada vez mais difícil para mim, a definição de temas específicos, já que o autor retoma assuntos e reitera a presença simultânea e quase companheira da beleza e da desigualdade, da beleza e da miséria, da beleza e da fome.

“No seu mistério lírico e na sua trágica pobreza, a verdade e a lenda se confundem.” (p.16)

“Ah! Moça, esta cidade da Bahia é múltipla e desigual.” (p.16)

“[...] sua beleza tão poderosa que se vê, apalpa e cheira, [...] esconde um mundo de miséria e de dor.” (p.16)

“Porque assim é a Bahia, mistura de beleza e sofrimento, de fartura e de fome, de risos álacres e de lágrimas doloridas.” (p.16)

“A beleza habita nesta cidade misteriosa, moça, mas ela tem uma companheira inseparável que é a fome.” (p.17)

“Porque não é justo que tanta miséria caiba em tanta beleza.” (p.17)

“Vem, a Bahia te espera. É uma festa e também um funeral.” (p.17)

A partir do sexto parágrafo do *Convite* há um movimento narrativo cíclico que coloca em oposição beleza e dor/miséria. Inicialmente, a estratégia narrativa do ensaio fotográfico foi simular essa repetição cíclica de imagens contraditórias, mas procurar condensar as descrições de dor, fome e miséria que convivem com a beleza, pareceu-me mais coerente. Desta maneira, o ensaio conta com mais uma sequência de fotografias organizada por tema, neste caso, a fome e a miséria. A posição da sequência no ensaio –entremeada por séries de imagens que evocam a música, a dança, as cores da feira e a beleza – funciona como eco da construção reiterativa que o *Convite* adquire e da minha primeira ideia de reproduzir esse intercalar visual.

Fotografia 14: “Ah! Moça, esta cidade da Bahia é múltipla e desigual. [...] sua beleza tão poderosa que se vê, apalpa e cheira, [...] esconde um mundo de miséria e de dor.” (p.16).



A décima quarta fotografia, a segunda da série que traduz as dores e os problemas com os quais a beleza da Cidade da Bahia convive, trouxe outra possibilidade de reflexão relacionada ao sistema de chegada: a capacidade que a própria fotografia tem de fazer conviver a dor e a beleza.

É desconcertante, para mim, notar que temas sérios e tristes como a miséria possam resultar em fotografias belas do ponto de vista da composição. A luz, as linhas, o tom acinzentado da imagem, a musculatura do homem, sua posição entre a sombra e a luz, à margem das duas, o copo plástico e o casaco amontoado, formando um amontoado de tecido ao seu lado, tudo isso faz dela uma fotografia que considero bela e, simultaneamente, gera desconforto.

Pude sentir esse desconforto ao assistir a uma palestra da fotógrafa Lisa Kristine sobre escravidão moderna.⁴² Em uma parceria com a *Free the Slaves* (<http://www.freetheslaves.net/>), uma organização que combate a escravidão moderna, Kristine viajou para a Índia, para o Nepal e para Gana e fotografou pessoas em situação de escravidão. As imagens descritas como “assombrosamente belas”, no site em que sua palestra está disponível, instigaram muitas perguntas em relação a fotografias de situações de miséria e violência.

Susan Sontag (1986) faz afirmações duras ao discutir como fotografias consideradas imagens marcantes do jornalismo contemporâneo lidam com situações de miséria e guerra. Para a pensadora, a onipresença das câmeras gera uma valoração dos acontecimentos de acordo com o interesse em fotografá-los ou não. A fotografia conferiria ao acontecimento uma importância (e imortalidade) que acontecimentos não fotografados não teriam. Isso geraria uma espera para que qualquer acontecimento, independente do seu caráter moral, fosse “até o fim” para que dele pudesse surgir algo: a fotografia.

⁴² Disponível em: <http://www.ted.com/talks/lisa_kristine_glimpses_of_modern_day_slavery?language=pt-br>. Acesso em: 2013.

Fotografar é essencialmente um acto de não intervenção. [...] Quem intervém não pode registrar, quem registra não pode intervir. [...] Usar uma câmara é uma forma de participar, embora incompatível com a intervenção num sentido físico. Apesar de a câmara ser um posto de observação, o acto de fotografar é mais do que mera observação passiva. Tal como o “voyeurismo” sexual, é uma forma de fazer perdurar, pelo menos tacitamente, e por vezes explicitamente o que está a acontecer. Fotografar é ter um interesse pelas coisas tal como estão, pela manutenção do *status quo* (pelo menos pelo tempo necessário para que se consiga uma “boa” imagem), é ser cúmplice daquilo que torna um assunto interessante, digno de ser fotografado, incluindo, se for o caso, a dor ou o infortúnio alheios. (SONTAG, 1986, p.21-22)

Embora entenda a reflexão de Sontag, algumas vezes o interferir impede uma ação mais duradoura ou ampla. No caso de Lisa Kristine, toda a renda auferida com a venda das fotografias relacionadas ao seu ensaio sobre escravidão contemporânea foi doada para a organização *Free the Slaves*⁴³. Sabe-se, além disso, que duas das pessoas fotografadas por ela foram libertadas. Dessa forma, as fotografias denunciam ou, citando Sontag, “conferem uma importância” a um assunto invisível para grande parte da população mundial. A fotografia funciona, pois, como prova da existência da “dor e infortúnio alheio” invisibilizado ou escondido.

No rastro desta reflexão, Maurício Lissovsky (2015) faz uma reflexão sobre o racismo contemporâneo a partir de uma mudança na capa da nova edição do livro *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre. O título do artigo é motivado pela imagem na nova capa que conta apenas com um grande casarão: “Para onde foi a senzala?”. Lissovsky discute o “deslize” do referente “senzala”, que acabou sendo absorvido por uma lógica de mercado que tenta apagar a violência em favor de uma (re)construção da senzala como lugar de delícias, usando o referente para nomear restaurantes, hotéis e motéis. Para ele, essa ressignificação caminha para o apagamento da escravidão no Brasil, e conseqüentemente dos seus rastros.

A conversão imaginária da senzala em lugar de delícias tanto culinárias como eróticas não só esmaece e torna cada vez mais remotas as imagens da escravidão no Brasil, mas, principalmente, manifesta o atual desejo – sexual, mas não só – de pertencermos todos à casa-grande. (LISSOSVKY,2015)⁴⁴

⁴³ No site da fotógrafa é possível ler o seguinte aviso: “Proceeds from the sale of any slavery related image or book made by Lisa Kristine goes directly to Free the Slaves to help end slavery.” (O resultado das vendas de qualquer imagem ou livro relacionado à escravidão feito por Lisa Kristine vai diretamente para a *Free the Slaves* para ajudar a acabar com a escravidão). Disponível em: <<http://www.lisakristine.com/partners-and-causes/>> . Acesso em: 05/02/2014).

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/para-onde-foi-a-senzala/#axzz3WcusAvsv>> . Acesso em: 01/03/2015.

Para o historiador, a fotografia pode trazer à superfície o racismo e a memória da escravidão e da senzala que alguns tentam apagar, pois, afinal, “toda imagem é um sintoma.” Assim, explica algumas fotografias emblemáticas como a do jovem negro, suspeito de furto, que foi espancado por um grupo de moradores de um bairro de classe média no Rio de Janeiro, em 2014 (ANEXO F). O rapaz foi amarrado nu a um poste, pelo pescoço, com um cadeado de bicicleta. Os castigos corporais em via pública, o metal do cadeado e a nudez foram imediatamente lidos como uma lembrança da escravidão. “Essa fotografia, de modo ainda mais evidente que a anterior, já existia muito antes de ter sido feita.”, afirma Lissosvsky.

Vejo, portanto, a fotografia do homem cabisbaixo à margem da luz e da sombra, traduzindo, no ensaio-tradução, a fome e a miséria com a qual convivem as belezas de Salvador, desde muito tempo. Trata-se de uma fotografia que, de certa forma, já existia muito antes de ter sido feita, infelizmente.

A fotografia do homem foi feita de uma varanda, o que resultou em um olhar “de cima para baixo”. Em termos formais, isso deu à fotografia linhas diagonais, consequência do jogo de sombra e luz, e permitiu que o rosto do homem fosse ocultado, preservando sua identidade. No entanto, em termos simbólicos, a perspectiva abre brechas para uma leitura de um olhar que hierarquiza, colocando o meu olhar em posição superior ao assunto fotografado. Não é o caso. Se eu descesse as escadas para fotografar aquele homem de perto, poderia perder o momento da fotografia, ele poderia simplesmente ter ido embora. Se fui cúmplice da situação, como diz Sontag, se desejei sua permanência por uma fração de segundos, para que eu pudesse registrá-la, fui também testemunha e leitora crítica, e as reflexões que trago foram construídas a partir da escrita dessa fotografia.

Talvez a ideia trazida pelo historiador Maurício Lissovsky (2015) sirva como contraponto à reflexão dura da escritora e crítica de arte Sontag (1986) sobre o registro da “dor ou sofrimento alheio”. O registro não criou a situação. Ao contrário, trouxe à tona violências que muitos desejamos que deixem de existir como a desigualdade social e o racismo, e por isso as recalamos consciente ou inconscientemente. Essa violência não deixa de existir porque não a vemos ou não lidamos com ela, nas palavras de Lissovsky, ela é “violência real de imagens perdidas em busca de corpos para reencarnar.”

Fotografia 15: “As pedras com que os escravos calçaram as ruas, quando o sol as ilumina ao meio-dia, têm laivos de sangue. Sangue escravo que escorreu sobre essas pedras nos dias de ontem.” (p.16).



A décima quinta fotografia retoma uma frase do quinto parágrafo e vem logo depois da descrição dos casarões no *Convite*. A imagem escolhida substituiu a de um garoto que, durante a procissão do Nosso Senhor do Bonfim (2015) catava latas e as armazenava em um saco quase do seu tamanho, arrastando-o pela rua sem nenhuma proteção contra o calor que fazia perto do meio dia, horário que as sombras das pessoas denunciam (APÊNDICE A). A fotografia do menino me remete ao trecho “É uma festa e também um funeral” (AMADO, 2012, p.17) já que, para mim, representa a morte da infância em meio a uma multidão em festa. Essa leitura sempre me conduz a outro texto amadiano: *Capitães da Areia* (1937). Os capitães são mencionados no *Adeus*, e representados pela vigésima quarta fotografia da presente tradução.

Decidi substituir a fotografia porque a imagem do homem e a do menino tinham características formais próximas, como a predominância do cinza, as sombras duras e o elemento humano representado pelo foco em uma pessoa negra do sexo masculino. Apesar das semelhanças, a presença das duas fotografias no ensaio-tradução não seria redundante, mas suplementar do ponto de vista do tema: o menino traria uma crítica ao trabalho infantil.

A tinta vermelha traduz “laivos de sangue” e o “sangue escravo que escorreu sobre essas pedras nos dias de ontem”. São imagens fortes que decidi incluir no ensaio-tradução desde que comecei as pré-seleções. Explico, aqui as minhas razões.

No dia seis de fevereiro de 2015, uma ação da polícia (Rondesp), no bairro do Cabula, resultou em dezoito jovens baleados. Doze deles morreram, incluindo um adolescente de dezesseis anos. Menos de uma semana depois, a Assessoria de Comunicação da Polícia Civil

afirmou que apenas um dos jovens mortos tinha passagem pela polícia⁴⁵. As mortes foram justificadas pelos policiais envolvidos na ação como resultado de um confronto, mas os laudos cadavéricos apontavam características de execução, como o elevado número de tiros (pelo menos cinco em cada jovem) a menos de um metro e meio de distância e de cima para baixo.⁴⁶ Ao ler sobre a notícia e ver fotografias dos jovens executados, lembrei-me, imediatamente, das palavras de Amado. Se o sangue de povos escravizados correu nos dias de ontem, o sangue de jovens negros ainda corre nas ruas da cidade mais negra do Brasil. Em seu estudo intitulado *Mapa da violência: homicídios e juventude no Brasil* (2013), Waiselfisz mostra como os índices de violência são alarmantes:

Como mostra o diagnóstico, os homicídios são hoje a principal causa de morte de jovens de 15 a 24 anos no Brasil e atingem especialmente jovens negros do sexo masculino, moradores das periferias e áreas metropolitanas dos centros urbanos. Dados do SIM/DATASUS do Ministério da Saúde mostram que mais da metade dos 52.198 mortos por homicídios em 2011 no Brasil eram jovens (27.471, equivalente a 52,63%), dos quais 71,44% negros (pretos e pardos) e 93,03% do sexo masculino. Por essa razão, os homicídios de jovens representam uma questão nacional de saúde pública, além de grave violação aos direitos humanos, refletindo-se no sofrimento silencioso e insuperável de milhares de mães, pais, irmãos e comunidades.

A violência impede que parte significativa dos jovens brasileiros usufrua dos avanços sociais e econômicos alcançados na última década e revela um inesgotável potencial de talentos perdidos para o desenvolvimento do País. A exposição deste segmento a situações cotidianas de violência evidencia uma imbricação dinâmica entre aspectos estruturantes, relacionados às causas socioeconômicas, e processos ideológicos e culturais, oriundos de representações negativas acerca da população negra. (WASELFISZ, 2013, p.9)

Segundo o mesmo estudo, a Bahia foi o estado onde a taxa de homicídio mais cresceu de 2001 a 2011: 223% (WASELFISZ, 2013, p.36) (ANEXO G). Se considerarmos somente o crescimento da taxa de homicídio contra jovens, o crescimento é de 271,7% (WASELFISZ, 2013, p.39) (ANEXO H). A Bahia também está entre os estados onde o homicídio contra negros cresceu mais de 200% de 2002 a 2011 (WASELFISZ, 2013, p.91) (ANEXO I). As razões para os altos índices de crescimento dos homicídios são atribuídas à interiorização e disseminação da violência resultantes de uma reestruturação do modelo de desenvolvimento de produção do país que descentraliza investimentos das capitais e do eixo Sul-Sudeste. Desta

⁴⁵ <<http://g1.globo.com/bahia/noticia/2015/02/dezesseis-vitimas-de-acao-da-pm-na-ba-nao-tinham-passagens-pela-policia.html>>. Matéria publicada dia 11 de fevereiro de 2015. Acesso em 5 de abril de 2015.

⁴⁶ <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/laudos-revelam-que-12-mortos-no-cabula-foram-executados/?cHash=ccc92d18bd5cd79551a1df8444f2df6e>>. Matéria publicada dia 02 de abril de 2015. Acesso em 5 de abril de 2015.

maneira, novas aglomerações industriais surgem, sem que haja infraestrutura e/ou mecanismos de segurança.

A emergência desses novos polos de crescimento, atraindo investimentos e gerando emprego e renda, tornam-se também atrativos para a criminalidade, por serem áreas onde os mecanismos da segurança são ainda precários ou incipientes, sem experiência histórica e aparelhamento para o enfrentamento das novas configurações da violência. E não só atrativos para a criminalidade. Os saldos migracionais positivos desses novos polos originam grandes contingentes de população flutuante, com escassas raízes familiares e culturais, gerando condições favoráveis de inserção violenta nos novos locais. (WAISELFISZ, 2013, p.95)

Pelo exposto, justifica-se a fotografia da tinta vermelha no ensaio-tradução, ecoando tanto a anterioridade quanto a contemporaneidade. A fotografia foi feita no dia da inauguração do MUSAS (Museu de *Street Art* de Salvador), na comunidade Solar do Unhão, vizinha ao Museu de Arte Moderna (MAM). No dia da inauguração, grafiteiros faziam murais nas fachadas das casas da comunidade e a tinta escorria pelas ruas (APÊNDICE B). A poça de tinta vermelha reflete os olhos de um homem, parte de um dos murais recém-construídos. As bordas da poça de tinta meio seca aludem ao sangue que coagula, mudando de cor e textura. Como Amado escreve: “As pedras com que os escravos calçaram as ruas, quando o sol as ilumina ao meio-dia, têm laivos de sangue”.

Fotografias 16: “Dizem que são trezentas e sessenta e cinco [igrejas]. Talvez não sejam tantas, mas que importa?” (p.16).



A décima sexta e a décima sétima fotografias sinalizam o final da série sobre as dores e mazelas da Cidade da Bahia. Minha leitura da décima sexta imagem foi suplementada com pesquisas acerca da violência no Brasil e em Salvador discutidas anteriormente. Muitas vidas são ceifadas em homicídios mal esclarecidos ou não apurados, o que me leva a ler as mãos estendidas em direção à imagem de Jesus, Maria e à própria igreja, como um pedido de ajuda ou de força. A palavra “povo”, no canto esquerdo e a quantidade de pessoas reforça esse caráter de pedido coletivo de ajuda e de força, demonstrando a fé da comunidade da Cidade da Bahia.

Amado faz muitas menções ao povo de Salvador, e esse é um dos pontos chave que diferenciam o guia de um guia turístico convencional: *Bahia de Todos os Santos* traz o elemento humano como parte integrante e força motriz da cidade. No início do guia, logo depois do Convite e do texto dedicado a Exu, é sobre o povo que Amado escreve em um subcapítulo intitulado *A Força do Povo* (p.22)

O povo é mais forte que a miséria. Impávido, resiste às provações, vence as dificuldades. De tão difícil e cruel, a vida parece impossível e no entanto o povo vive, luta, ri, não se entrega. [...] Por isso mesmo a Bahia é rica de festas populares. Festas de rua, de igreja, de candomblé. (AMADO, 2012, p.22)

Em contrapartida, a materialidade física da cidade é descrita como espaço dotado de organicidade. Salvador, segundo Jorge Amado, possui um mistério que transita entre costumes, prédios, ruas e pessoas.

Escorre o mistério sobre a cidade como um óleo. Pegajoso, todos o sentem. De onde ele vem? Ninguém o pode localizar perfeitamente. Virá do baticum dos candomblés nas noites de macumba? Dos feitiços pelas ruas na manhãs de leiteiros e padeiros? Das velas dos saveiros no cais do Mercado? Dos Capitães da Areia, aventureiros de onze anos de idade? Das inúmeras igrejas? Dos azulejos, dos sobradões, dos negros risonhos, da gente pobre vestida, de cores

variadas? [...] Dele, desse povo baiano, vem o lírico mistério da cidade, mistério que completa sua beleza. (AMADO, 2012, p.25; p.28)⁴⁷

A fotografia dezesseis, diante da qual estão os fieis, funciona como uma imagem de transição, estando ligada ao sofrimento que perpassa a fotografia anterior através do gesto de pedido de bençãos, e à posterior, como anúncio da beleza e do mistério que essas igrejas trazem. A igreja fotografada é a Igreja da Boa Viagem, construída em um terreno doado à Ordem dos Franciscanos, em 1710, por D. Lorenço Maria. Um hospício foi construído no local, em 1720 e, em meados do séx XVIII, a igreja ficou pronta. O antigo Hospício de Nossa Senhora da Boa Viagem e a Igreja da Boa Viagem formam um único conjunto arquitetônico e ambos são tombados como parte do patrimônio histórico e cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁴⁸. Localizado no Largo da Boa Viagem, na Cidade Baixa, o templo fica em frente a uma praia banhada pelas águas da Baía de Todos os Santos.

Fotografia 17 - “Verás igrejas grávidas de ouro.” (p.16).

⁴⁷ Há uma fotografia nas páginas 26 e 27 da edição de 2012, por isso o início da citação está na página 25 e continuação do texto na página 28.

⁴⁸ Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=3263>> . Acesso em: em 10/03/2015.



A décima sétima fotografia retrata uma parte da Basílica de Nossa Senhora da Conceição da Praia, ou Igreja da Conceição da Praia, como é mais conhecida. Encomendada por Thomé de Sousa na sua chegada à Bahia, em 1549, foi fundada em 1550, quando era somente uma capela. A igreja sofreu ampliações e reformas iniciadas em 1736⁴⁹, foi inaugurada incompleta em 1765 e novamente em 1820, desta vez, completa (AMADO, 2012, p.110). Em estilo barroco, a basílica veio pré-construída de Portugal: suas pedras de cantaria⁵⁰ vieram numeradas e foram montadas aqui.

Um dos destaques da Igreja da Conceição da Praia, também tombada pelo IPHAN, é o teto pintado, entre 1772 e 1773,⁵¹ em estilo ilusionista⁵², pelo artista José Joaquim da Rocha, “fundador da Escola de Pintura da Bahia” (AMADO, 2012, p.110). A pintura usa elementos muito utilizados na fotografia para criar a ilusão de profundidade, como linhas que convergem em direção a um ponto de fuga e o jogo de sombra e luz. A iluminação escassa, no momento

⁴⁹ Disponível em: <<http://www.bahia-turismo.com/salvador/igrejas/conceicao-praia.htm>> . Acesso em 10/03/2015.

⁵⁰ “Cantaria é a pedra que, tendo sido afeiçãoada manualmente, com o uso de ferramentas adequadas, apresenta-se pronta para ser utilizada em construções e equipamentos. Atua ora como elemento estrutural, ora como ornamentação e, muitas vezes, atende às duas funções.” Informação disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/646>> . Acesso em 01/04/2015.

⁵¹ Disponível em: <<http://www.bahia-turismo.com/salvador/igrejas/conceicao-praia.htm>>. Acesso em 01/04/2015.

⁵² A pintura em estilo ilusionista, uma das características da arte Barroca (originada no século XVII), usava elementos pictóricos para representar paisagens com profundidade e efeitos de luz e sombra extremamente realistas. A descrição das obras do artista italiano Andrea Pozzo (1642-1709) parece aplicar-se à arte fotografada: “realizou grandes composições de perspectiva nas pinturas dos tetos das igrejas barrocas, causando a ilusão de que as paredes e colunas da igreja continuam no teto, e de que este se abre para o céu, de onde santos e anjos convidam os homens para a santidade.” Disponível em: <<http://www.historiadaarte.com.br/linha/barroco.html>> . Acesso em: 10/04/2015.

do disparo, a configuração da máquina fotográfica e a edição acentuaram um tom dourado da pintura, que remete ao trecho do *Convite* que diz: “Verás as igrejas, grávidas de ouro.” (AMADO, 2012, p.16).

A escolha das duas imagens, para traduzir a menção às igrejas de Salvador, reitera a ideia de jornada para a qual Amado convida a moça, o leitor, todos nós. A décima sexta e a décima sétima fotografias estão ligadas por um trajeto, uma viagem. O próprio nome de uma das igrejas retratadas sugere isso: Igreja da Boa Viagem. As duas igrejas, construídas defronte ao mar, são início e fim da Procissão de Nosso Senhor Bom Jesus dos Navegantes.

A festa de Nosso Senhor dos Navegantes começa na véspera [...] na tarde de 31 de dezembro quando a imagem de Bom Jesus é trazida da sua formosa igreja da Boa Viagem, onde os azulejos contam seus milagres e assombros, salvando naufragos e navios, para a Igreja da Conceição da Praia, na qual a Virgem, sua Mãe, o espera. [...] Pelo mar tranquilo do golfo, com acompanhamento de saveiros, de barcas e barçaças, canoas, pequenos navios peçados de gente, ruma o santo para o Cais Cairu, em frente ao Mercado Modelo, para a visita familiar, retorna no dia seguinte. [...] A volta do santo para Boa Viagem, acompanhado até o cais de embarque pela Virgem da Conceição, é a mais bela procissão marítima que se possa iamginar, o mar coalhado de barcos e cantos. (AMADO, 2012, p.122)

O festejo reitera a importância do mar e a presença da água em uma cidade cercada por ela e cortada por rios. Jorge Amado frisa que esta é a procissão de maior densidade católica, mas associa Nossa Senhora da Praia a Iemanjá, remetendo-nos à forte presença do sincretismo traduzido em muitos dos festejos católico-candomblecistas em Salvador. “Na procissão do Bom Jesus em sua galeota, o acento é católico, embora por detrás do manto do Senhor esteja o abebê de Janaína.” (AMADO, 2012, p.122).

Fotografia 18 – “Adeus, moça! [...] Ruas, becos e ladeiras, as novas avenidas, os velhos quarteirões, o Pelourinho, o Terreiro de Jesus, as Portas do Carmo, agora te pertencem. [...]” (p.359).



Após a menção às igrejas grávidas de ouro, o *Convite* passa a configurar um ciclo que alterna elogios e críticas à cidade, constantes reiteraões no texto escrito daquilo que já havia sido traduzido fotograficamente. Somado a isso, havia o fato de que eu me aproximava do fim do ensaio-tradução, que deveria ter vinte e nove fotografias, era chegada a hora de começar o fim.

A décima oitava fotografia marca o início do *Adeus*. Aqui, volto à ideia da cidade como um grande *xirê* ou a festa cotidiana. Se a partir da metade do *Convite* percebo a alternância de menções à dor e à beleza, no *Adeus* há também uma repetição, mas a repetição não significa espelhamento, nela existe diferença. No caso do *Adeus*, os temas são retomados (candomblé, igrejas, saveiros, música, dança), mas retornam através das personagens participantes da festa cotidiana que vem se despedir da moça forasteira, “viremos todos te dizer adeus” (AMADO, 2012, p.359), diz o cicerone.

Traduzir essa repetição na diferença implica uma retrospectiva imagética ancorada na ideia inicial da cidade como um *xirê*, nas personagens e em algumas imagens presentes no *Adeus*, texto bem mais curto que o *Convite*, com apenas dois parágrafos. Para mim, é como se a forasteira partisse (e sempre penso nessa forasteira partindo pelo mar, em uma embarcação) e estivessem todas essas pessoas, objetos, imagens e entidades em um cais acenando seu adeus: o Pelourinho, as portas do Carmo, os atabaques, os capoeiristas, as iaôs, os mestres de saveiro, os Capitães da Areia, Iemanjá e Oxum, as portas largas e as estreitas abertas por um cicerone apaixonado por uma cidade por inteiro, “na riqueza e na pobreza” e o guardião destas portas, Exu.

A fotografia escolhida foi feita no mesmo local que a segunda fotografia do ensaio-tradução: na Fundação Casa de Jorge Amado. Ali começamos a jornada e ali caminhamos em direção ao seu fim. Desta vez, a paisagem já não é a mesma. Aos sobrados coloridos, enquadrados na segunda fotografia, soma-se a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos,

templo onde foram velados os corpos de Mãe Senhora, mãe de santo do Axé Opô Afonjá, terreiro onde Jorge Amado era obá, e Mãe Aninha, fundadora do mesmo terreiro e mãe de santo de Mãe Senhora. Nesta mesma igreja, foi celebrada a missa de sétimo dia após a morte de Jorge Amado.

A igreja, fundada em 1685, foi reformada e ampliada ao longo dos anos, restaurada em 2011 e, em 1938, foi tombada pelo IPHAN. Jorge Amado a descreve como uma das igrejas mais populares da Bahia: “[...] toda azul, sempre cheia de gente, extremamente ligada aos ritos do candomblé – não há mãe de santo, babalaô, ogã, que não seja membro da confraria do Rosário dos Negros. Foi construída pelos escravos em tempos coloniais.” (AMADO, 2012, p.112).

A fotografia foi feita por trás do gradil que fica na base das portas de entrada da Fundação. De maneira delicada, o gradil com flores vazadas se impõe como barreira entre o dentro e o fora, mensagem contrária àquela das portas abertas que convidava a moça (ou o fruidor) a sair da Casa de Jorge Amado para entrar na cidade através do Pelourinho. Voltamos ao local onde a festa cotidiana parece mais visível, espaço de grande circulação de pessoas descrito por Myrian Fraga como:

[...] fronteira de um mundo recriado pelo poder da escritura, povoado por seres de carne e osso e personagens de ficção, centro do mundo, coração da Bahia de Jorge Amado, que transcende os limites do real para inscrever-se no mapa das cidades lendárias.⁵³

Fotografia 19 “Os atabaques tocarão o toque de chamado dos santos [...]” (p.359).

⁵³ Texto disponível em: < http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=24>. Acesso em 15/04/15.



Seguindo a metáfora do grande xirê, os mesmos passos de uma cerimônia pública traduzidos no início do ensaio-tradução são repetidos. Na décima nona fotografia, no entanto, ao invés de atabaques temos um jovem tocando um timbal. As fotografias, nas quais alguém batia os atabaques, não pareciam dialogar esteticamente, narrativamente ou em termos de composição com as fotografias já selecionadas. Desta forma, a função do atabaque de evocar os orixás através do seu som, seu toque, foi traduzida por outro instrumento percussivo

Feita em uma Festa de Iemanjá durante uma roda de samba, a décima nona fotografia é ressignificada, quando inserida no contexto do ensaio-tradução antecedendo a fotografia da dança. O azul e o branco predominantes constroem uma conexão entre esta imagem e a seguinte, cromática e simbolicamente, uma vez que são as cores de Iemanjá. A posição na qual o menino toca, virado para a direita, também cria uma expectativa visual do porvir, fato que se confirma, quando vemos que se trata de uma dança-resposta ao chamado dos orixás. Todos esses fatores contribuíram para a escolha desta fotografia e fizeram da escolha do novo instrumento percussivo apenas um detalhe, dentro da significação do ensaio-tradução e da construção da narrativa visual.

Fotografia 20 “Um canto para Iemanjá, em tua honra; uma dança para Oxum, dona de tua cabeça, quem sabe.” (p.359).



A vigésima fotografia é uma resposta à anterior. Os orixás respondem ao toque do chamado de santo e vem dançar em terra. As cores presentes na imagem são as dos orixás mencionados: azul e branco, de Iemanjá, “deusa dos grandes rios, do mar e da maternidade” (PRANDI, 2006, p.62), e dourado, de Oxum, deusa da água doce, do ouro, da fertilidade e do amor” (PRANDI, 2006, p.61), reforçadas pelo coração em sua vestimenta. Aqui, as rainhas das águas se despedem da moça forasteira com música e lindos bailados.

A semelhança com uma das fotografias do início do ensaio-tradução também contribui para a construção do ciclo visual que se fecha. As duas imagens foram feitas no mesmo dia, mas aqui funcionam como pontuação visual, construindo mais um exemplo de repetição na diferença.

Uma observação necessária é que as personagens icônicas convocadas para o *Adeus* não aparecem na tradução fotográfica, na mesma ordem em que são mencionadas no texto de partida. A escolha de subverter essa ordem veio da necessidade de construir uma narrativa visual mais consistente, que construísse interligações mais próximas, em termos de cor e assunto fotografado, entre as imagens selecionadas para compor o *Adeus*.

Fotografia 21 “[...] os berimbaus ressoarão reunindo os capoeiristas [...]” (p.359).



A vigésima fotografia faz referência aos capoeiristas. Trata-se de uma imagem que põe em cheque a “noção de verdade” atribuída aos registros fotográficos, mesmo quando sabemos que eles podem ser totalmente encenados, ou que o contexto pode levar a uma leitura completamente distinta da “realidade”.

No processo de seleção das imagens que comporiam o ensaio-tradução, submeti as fotografias à apreciação de algumas pessoas, e esta foi lida como uma roda de capoeira por mais de uma delas. Ao questioná-las a respeito do que as teria levado a fazer tal leitura, a maioria mencionava a presença do pandeiro nas mãos de um menino (o único elemento com algum foco além da personagem central), a cor da vestimenta do sujeito-assunto principal da composição, o movimento, o espaço entre este sujeito e os demais, fazendo com que parecesse estar no centro de uma roda. A leitura me intrigava, já que eu sabia se tratar da dança de Oxóssi, “Deus da caça, orixá da fartura.” (PRANDI, 2006, p.59). Afinal, era o terceiro ano consecutivo que eu via o mesmo homem homenagear e incorporar o orixá, identificado por uma capa usada por ele, em uma das ocasiões, com a imagem de São Jorge bordada, santo sincretizado com o orixá na Bahia.

A distorção é causada pelo movimento feito com o zoom no momento do disparo com o obturador ajustado em uma velocidade baixa (1/10 segundos). As linhas formadas pelos borrões convergem em direção ao homem e parecem indicar um movimento para frente. Os traços também me remetem a pinceladas e à escritura com luz.

A ideia de trazer esta imagem como tradução dos capoeiristas que se despedem da forasteira relaciona-se, portanto, com a leitura que ela suscitou em algumas pessoas e com a ambiguidade que ela possibilita (ora acionando lembranças visuais do que poderia ser uma roda de capoeira, ora remetendo à possessão de iaôs por orixás). Além disso, ao longo do

período do mestrado, fotografei dois tipos de capoeira, a regional e a angola⁵⁴, e preferi não eleger uma das duas, por reconhecê-las como igualmente importantes.

Fotografias 22 e 23: “Virão [...] os mestres de saveiro e os Capitães da Areia.” (p.359).



Fazem parte da lista de convocados para o *Adeus*, os mestres de saveiro e os Capitães da Areia, vigésima segunda e vigésima terceira fotografias, respectivamente.



As duas imagens foram feitas em lugares muito próximos e, apesar de feitas em dias diferentes, se relacionam. A fotografia do menino pronto para saltar na água foi feita no

⁵⁴ A capoeira Angola é assim denominada por ter sido trazida por povos escravizados de diversas partes da África, mas que eram embarcados no Porto de Luanda. Já a capoeira Regional surgiu na Bahia a partir da incorporação de movimentos de outras lutas não africanas aos movimentos da capoeira Angola, sendo assim uma luta afro-brasileira. Informação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kYkIVX-Khi0>> . Acesso em: 11/04/2015)

Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM), à beira da Baía de Todos os Santos. A fotografia do senhor de costas com o mural grafitado como pano de fundo foi feita na comunidade Solar do Unhão, também à beira da Baía. Os dois locais são vizinhos: da comunidade, é possível ver o MAM; e, do Museu, é possível ver a comunidade do Solar do Unhão que, junto com a comunidade da Gamboa, forma um paredão de casas coloridas.



Figura 6 - Vista do estacionamento do MAM.

É comum que visitantes do MAM dediquem um tempo da visita para a apreciar a vista da área que hoje funciona como estacionamento e espaço para eventos. Por essa razão, a comunidade é muito fotografada, apesar de pouco visitada. Em uma fotografia de Flávio Damm, feita em 1966, presente no livro *Carybé e Verger* (BARRETO, 2008, p. 88-89) vêem-se grandes nomes das artes da Bahia – Mário Cravo, Jorge Amado, Mestre Pastinha, Carybé, Calazans Neto, por exemplo – sentados sobre um longo banco, onde hoje está o estacionamento do MAM. Ao fundo, a comunidade Solar do Unhão é composta apenas por vegetação e um varal de roupas que propavelmente pertence às poucas casas amontoadas mais ao fundo, no que deve ter sido o início da comunidade da Gamboa.

A fotografia de Flávio Damm mostra a velocidade com que a área foi povoada e como se transformou entre 1966 e 2015. Infelizmente, áreas recém povoadas são alvo fácil para a violência, como já discutido. Consequentemente, a área ganhou fama de local perigoso e violento, dominada pelo tráfico de drogas. Em 2012, no entanto, um mestre de capoeira conhecido na comunidade, Tico Sant’ana, convidou os artistas do Coletivo Nova 10ordem⁵⁵ para construírem murais sobre a Revolta dos Malês, tema que ele estudava com as crianças da comunidade naquela ocasião⁵⁶. O Coletivo foi acolhido pela comunidade e, no mesmo ano, inaugurou o MUSAS- Museu de *Street Art* de Salvador. A sede do MUSAS ficava na primeira casa do acesso à comunidade, que compartilha uma ladeira com o MAM. Embora

⁵⁵ Coletivo representado pelos grafiteiros Julio Costa, Marcio Prisk e Bigode.

⁵⁶ Entrevista de Marcos Prisk e Bigode ao programa Soterópolis publicado em 31 de julho de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=561emzDPesM>> . Acesso em: 02/03/2015.

fossem museus vizinhos, no entanto, por falta de verba para manter o local, em 2014, o MUSAS perdeu sua sede.

Tive a oportunidade de acompanhar a inauguração do MUSAS e ver a transformação visual da comunidade. Na ocasião, grafiteiros adentravam as ruas estreitas e, ao encontrar paredes marcadas com o símbolo do coletivo Nova 10ordem (que significava autorização do morador para grafitação do seu muro) começavam a trabalhar. Alguns murais já estavam prontos, certamente fruto de trabalhos anteriores do coletivo. Neste dia, fiz a fotografia da tinta vermelha com o reflexo dos olhos de um homem (fotografia 15) e a fotografia do mural do pescador que aqui traduz o mestre de saveiro que vem dar adeus à moça forasteira.

Quando leio a fotografia do mural, construo uma história para esse senhor que se distancia. Ele já foi mestre de saveiro (hoje só restam 20, segundo a Associação Viva Saveiro) e o pescador desbravador do mar no mural é ele, quando mais jovem. A criatura marinha, que puxa o barco, dialoga com a mistura entre lenda e realidade que Jorge Amado diz ver na Bahia, “Nunca se sabe bem o que verdade e o que é lenda nesta cidade.” (AMADO, 2012, p.16). O pescador do mural é ressignificado como pescador e mestre de saveiro, e o senhor de costas, que já deu seu adeus, parte. Não gosta de despedidas.

A fotografia do menino ressignificado como Capitão da Areia foi feita em uma visita ao MAM. Como a maioria dos visitantes, me dirigi ao estacionamento para fotografar a Baía de Todos os Santos e as casas coloridas da Gamboa e do Solar do Unhão. Um grupo de crianças, muito provavelmente moradoras das comunidades vizinhas, brincava saltando do MAM, nadando até uma pequena praia na Gamboa e subindo a pé por uma escada de volta ao museu. Eu fotografava as comunidades, quando o menino gritou: “Tia, tira foto! Tira foto! Eu vou pular!”. Não tive tempo de reajustar as configurações da máquina fotográfica, o que fez com que a fotografia ficasse subexposta (com pouca luz), dando à imagem tons acinzentados e azulados que se configuraram como um dos erros de medição de luz mais bonitos, na minha opinião. Mesmo sabendo que se trata de um menino com moradia e não de um Capitão que rouba e assalta porque tem fome (AMADO, 2012, p.30), no ensaio- tradução ele traduz o lado alegre desses “aventureiros de onze anos de idade” (AMADO, 2012, p.25). Através da fotografia do menino, os Capitães da Areia também vieram dizer adeus.

Fotografia 24 – “Virão os babalaôs e as mães de santo, os doze obás, os ogãs, as equedes e as iaôs [...]” (p.359).



O povo de santo vem dizer adeus. Se na décima nona fotografia temos o toque de santo evocando Iemanjá e Oxum (representados na fotografia seguinte), o xirê está completo com a presença da filha de santo, traduzindo o povo de santo de todos os cargos mencionados no Adeus.

A boca bem delineada e a corrente de ouro são os elementos principais da composição emoldurados pelos colares de contas coloridas. O pingente do colar, um *abebé* (espelho), remete a Oxum e a Iemanjá, mas a ligação da mulher com Oxum é reforçada pela cor do pingente (dourada) e pelas contas amarelo-douradas em grande quantidade.

As ervas são de grande importância para as religiões de matriz africana, por possuírem muito *axé* (energia). O vaso com folhas de manjerição à esquerda dá pistas sobre a ocasião na qual a fotografia foi feita: a erva é relacionada ao orixá Oxalá, “Deus da criação, o orixá que criou o homem.” (PRANDI, 2006, p.62). Oxalá é sincretizado com Nosso Senhor do Bonfim e a fotografia foi feita em 2014 na festa dedicada ao santo católico. De acordo com Amado, a Igreja de Nosso Senhor do Bonfim é também templo de Oxalá. (AMADO, 2012, p.332).

Mais uma vez, a presença do elemento candomblé é ativada no ensaio-tradução. Sinto a necessidade de marcar a importância desta religião por sua forte presença na vida de Jorge Amado, passando por sua relação como obá e defensor da liberdade de culto, quando foi deputado. Além disso, estas religiões contribuíram e contribuem fortemente para a construção de tradições e de uma identidade cultural baiana-brasileira, apesar de serem marcadas pela resistência e pela luta pelo direito de existir.

Se a perseguição às religiões de matriz africana foi um dia institucionalizada a ponto de policiais a serviço do Estado fazerem abordagens e darem voz de prisão a pessoas ligadas a elas, em tempos recentes, vemos o preconceito se repetir com uma configuração diferente. Em 2014, por exemplo, houve ampla divulgação de ataques a terreiros dos quais muitos são supostamente cometidos por fundamentalistas religiosos cristãos.

Segundo o senso demográfico de 2010 do IBGE, apenas 0,3% dos brasileiros se declara de Umbanda ou do Candomblé. Trata-se de uma porcentagem pequena que marca o caráter de resistência cultural destas religiões. No entanto, é intrigante notar que grande parte daqueles que se declaram fieis a outras religiões, que não as de matriz africana, seguem costumes oriundos destas como a entrega de presentes e flores a Iemanjá, no dia 2 de fevereiro ou na noite de Ano Novo.

Desta maneira, acredito ser importante trazer os elementos desta religião como eco de uma luta por reconhecimento e respeito da qual Jorge Amado também participou, como obá e como deputado.

Fotografia 25 – “Adeus, moça!” (p.359).



Todos disseram adeus e é hora de partir. A mensagem escrita no barco, “viagem boa”, pode ser lida como uma constatação de que uma viagem boa chega ao fim, e do desejo de “boa viagem” para a moça que parte.

A fotografia foi feita no bairro do Rio Vermelho em um lugar emblemático para um fim ou um começo. Em frente à praia, onde o barco estava ancorado, fica o Largo de Sant’Ana, mais conhecido como Largo da Dinha. O local tem o nome da santa católica por conta da pequena igreja ali construída, na primeira metade do século XIX, da qual a padroeira é Santa Ana. Com o crescimento do bairro, construiu-se uma igreja maior, na década de 1960, onde antes ficava um forte, do outro lado da rua, ao lado da Casa do Peso, casa dos pescadores, onde são depositados os presentes para Iemanjá, no dia 2 de fevereiro. A antiga igreja não foi demolida e hoje abriga o Centro Social Monsenhor Amílcar Marques.



Figura 7 - Largo da Dinha, Rio Vermelho, Salvador- Bahia- Brasil.

Se observarmos o local de cima, vemos que está localizado numa grande encruzilhada, morada de Exu, o orixá tradutor. Há pelo menos duas possibilidades de encruzilhada, sendo uma delas o encontro da rua Cardeal da Silva com a Rua José Taboada Vidal, via que se estenderia pelo próprio largo (Figura 8)



Figura 8: Uma possibilidade de encruzilhada.

A outra possibilidade, e a que mais me agrada, é a que considera o próprio mar uma via. (Figura 9) Afinal, por ali muitos barcos partem para pescar até hoje, é por ali que as embarcações partem para levar os presentes de Iemanjá todos os anos. É, também, pelo mar que a moça parte, nas interpretações que construo a respeito do *Adeus*.

O álcool, o óleo de dendê e a pimenta, comidas relacionadas ao orixá tradutor, estão constantemente presentes por se tratar de um local boêmio, com muitos bares e barracas de acarajé.



Figura 9 - O mar como via.

Além disso, no dia 19 de dezembro de 2012, o local ganhou uma escultura em bronze feita pelo artista plástico Tatti Moreno do escritor Jorge Amado, sua mulher Zélia Gattai e Fadul, o cachorro de estimação do casal⁵⁷. O trio está sentado em um banco de praça de frente para o mar, “assentado” no meio da encruzilhada e protegido por Exu, Santa Ana e Iemanjá. “Tudo perfeito” (AMADO, 2012, p.332).

Fotografia 26 “Abri todas as portas para que passasses, as largas e as estreitas...” (p.359).



Agora é o cicerone que se despede. As fotografias que seguem (a vigésima sexta e a vigésima sétima) são fotografias de molduras que remetem às portas das quais o cicerone fala: primeiro a larga, depois a estreita. Ambas foram feitas no bairro de Plataforma, no Subúrbio Ferroviário de Salvador.

Na primeira imagem, uma estrutura metálica que serve para a montagem de barracas estilo quiosque faz as vezes de passagem. Através dela, vê-se um trecho da Baía de Itapajipe

⁵⁷ Com a morte de Zélia, Fadul foi adotado por Elizabeth Ramos, minha orientadora, e em sua casa ficou até morrer em 2013.

e, ao fundo, na outra margem, o bairro São João do Cabrito. As duas fotografias do subúrbio foram as últimas a entrar no ensaio e, para mim, o enriqueceram enormemente em beleza e significado.

Ao olhar esta fotografia, meu olhar atravessa a Baía através das estacas submersas até a metade, formando uma linha diagonal ascendente da margem esquerda do quadro em direção à margem direita. Atendo-me, por um tempo, às garças pousadas sobre algumas das estacas. O passeio atravessa as águas e chega à outra margem, onde se encontram barcos a remo. Posso ver algumas crianças brincando perto de dois deles. Vejo casas de um ou dois pavimentos, a maioria com tijolos aparentes. Até aí, a paisagem não tem marcadores temporais tão claros, mas se percorro as casas e a rua, à margem da baía, percebo muitas antenas de TV a cabo e carros de modelos novos: os rastros da contemporaneidade. O ensaio-tradução depara-se, mais uma vez, com os rastros que marcarão o deslocamento dos textos de partida (*Convite e Adeus*) em sua tradução.

Mas, as razões para a escolha desta fotografia e da seguinte não se prendem somente à menção às “portas largas e estreitas”. No último parágrafo o cicerone se despede com um misto de esperança e promessa de mudança.

Fotografia 27 - “Um dia a miséria não mais manchará tanta beleza, tanta poesia, o mistério da cidade de Salvador da Bahia de Todos os Santos”. (p.359).



A cidade de Salvador tem uma população estimada em quase três milhões de habitantes⁵⁸. O Subúrbio Ferroviário de Salvador contabiliza grande parte dessa população e é descrita por Soares (2006) da seguinte maneira:

O Subúrbio Ferroviário de Salvador é um mosaico atualmente formado por 22 bairros empobrecidos, uma área de aproximadamente 4.145ha, com cerca de 500 mil habitantes, é uma parte da cidade populosa e habitada em sua maioria por negros, privados de um tratamento de políticas públicas de qualidade, com falta de infra-estrutura urbana e serviços. Mas com grandes manifestações e representações culturais. (SOARES, 2006, p. 20)

Apesar da grande área territorial que ocupa e de ser uma área populosa, o SFS é uma região estigmatizada em face da violência e da pobreza. Segundo o professor José Eduardo Ferreira Santos (2013), relacionar esta área de Salvador à beleza ou à arte causa estranhamento:

Salvador é uma cidade de contrastes, criando oposições e incompatibilidades, como a percepção do subúrbio como um “não-lugar”, para utilizar a expressão de Marc Augé (1994). Por este motivo a noção de periferia ou de subúrbio carrega em si uma gama de significados pautados pela exclusão [...] É como se na periferia e nas favelas o belo não pudesse existir. (SANTOS, 2013, p. 71)

Depois de pesquisar a violência associada ao tráfico de drogas, o professor José Eduardo dos Santos pesquisou artistas do subúrbio por dois anos (2010-2012) com o propósito de mostrar que a beleza está presente ali e precisa ser divulgada. Começou catalogando artistas que tinham suas obras compradas a preços baixos e eram revendidas em lojas de bairros abastados de Salvador ou pontos turísticos, como o Mercado Modelo, pelo dobro ou triplo do preço, sem que ninguém ficasse sabendo sobre o seu processo de elaboração, ou as condições nas quais eram produzidas.

Foi nesse contexto, que surgiu o Acervo da Laje. Visando trazer uma contrapartida prática da sua pesquisa para a sua comunidade, o professor começou a comprar obras de artistas do subúrbio e a guardá-las na casa onde morava como uma espécie de documentação. O Acervo cresceu com a colaboração de artistas que doaram obras e com a coleta de peças raras encontradas até em lixos⁵⁹. Em 2013, quando seu livro *Nascente da Beleza* foi publicado, o Acervo contava com mais de 200 obras entre pinturas, imagens, esculturas e

⁵⁸ IBGE: < <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=292740>>. Acesso em 15/04/2015.

⁵⁹ Na ocasião em que visitei o Acervo da Laje pela primeira vez, o professor tinha encontrado uma máquina fotográfica antiga semelhante às máquinas que fotógrafos como Pierre Verger usaram para fazer registros históricos da cidade de Salvador. A máquina fora encontrada em um acúmulo de lixo e agora fazia parte do Acervo. Ela está na vigésima sétima fotografia, em cima da mesa de centro, em frente ao vaso de flores, posando para mim.

máscaras em madeira e alumínio, azulejos, brinquedos, placas, imagens sacras, livros raros (alguns autografados), hemeroteca, artes em palha e cerâmica, para citar alguns.

A casa, onde o professor acumulou as obras de arte, foi tomada pelos objetos e hoje recebe visitantes em horários agendados. O professor acredita na arte como poder transformador, que desperta no fruidor e no artista uma percepção de mundo mais crítica e um posicionamento mais atuante e produtivo:

Dentro de uma realidade social complexa e dramática por conta das vulnerabilidades sociais comecei a me dar conta de que a arte é um fator de proteção e ressignificação da vida das pessoas, pois ela excede e completa o cotidiano, trazendo um empoderamento para as pessoas que vivem em situação de adversidade e não só isso, a arte tem a função de restaurar aspectos da vida pessoal que foram renegados. (SANTOS, 2013, p.74)

É com argumentos muito semelhantes, que o Coletivo Nova 10ordem tem trabalhado em projetos itinerantes, mesmo depois de perder a sede do MUSAS, na comunidade do Solar do Unhão. Devido à nova situação, seus membros criaram o MUSAS PÓLEN:

Depois que o MUSAS perdeu sua sede no solar do unhão o projeto acabou aceitando a organicidade e deu todo a sua experiencia para apoiar e criar projetos que vão do resgate cultural de festas, e manifestações, criação de galerias a céu aberto , pintura direta de casas, usando o graffiti como carro chefe de todas as empreitadas, o grupo tem residência no quilombo de são Braz perto de santo amaro, participar ativamente das atividades culturais na ladeira da a preguiça, desenvolve pesquisa na área dos bonecos gigantes, mandus, caretas. Inaugurando também esculturas de sereias e busto de zumbi como fortalecimento cultural.⁶⁰ [sic]

Os dois projetos, exemplos de movimentos culturais de resistência existentes em Salvador, atualmente, traduzem um trecho do guia: “No meio da espantosa miséria das classes pobres, mesmo aí nasce a flor da poesia porque a resistência do povo é além de toda a imaginação.” (AMADO, 2012, p.28).

Desta maneira, é significativa a inclusão das fotografias das portas feitas no Subúrbio Ferroviário. Com as fotografias feitas durante a inauguração do MUSAS, traduzem a esperança de mudança através das mobilizações que a arte pode engatilhar.

A ideia da esperança de mudança, contida também no texto amadiando, seria traduzida, inicialmente, por uma montagem com quatro fotos (quadríptico) feitas durante os protestos de junho de 2013 e ao longo de 2014 e 2015 (APÊNDICE C). As fotografias traziam temas como o aumento da tarifa de ônibus em 2013, gatilho das manifestações; os

⁶⁰ Informação disponível no site do Projeto MUSAS: <www.ilovemusas.com>.

gastos públicos com obras que usavam como justificativa a Copa de 2014, sediada no Brasil; a luta contra a homofobia, tema que ganhou ainda mais repercussão depois de pronunciamentos homofóbicos por parte de candidatos à Presidência da República, em debates e campanhas eleitorais, em 2014; e a luta pela defesa da liberdade religiosa, já que o discurso intolerante também foi explicitado durante as campanhas eleitorais e redes sociais no período da construção da tradução apresentada aqui.

As fotografias traziam pedidos por mudança e ecoava uma luta travada, também por Jorge Amado, na condição de deputado, escritor e obá: a liberdade de culto.

É nesse sentido que acredito que as fotografias feitas no subúrbio são mais potentes na tradução que apresento do que as dos protestos. Além de incluírem uma parte de Salvador que foi palco de momentos históricos importantes e serviu de cenário para romances⁶¹, marcam a existência e o caráter de resistência de projetos que mobilizam grupos invisibilizados⁶² através da arte (re)criando o senso de comunidade colaborativa, que contribui para uma (re)escritura da identidade, aumento da autoestima dos envolvidos e do entorno, estimulando-os a lutar por vizibilização e por seus direitos como direitos, e não favores.

Em relação à construção da narrativa fotográfica, as imagens dos protestos não dialogam esteticamente ou tematicamente com as outras imagens selecionadas para a construção da tradução. Ademais, se o deslocamento do elemento “porta” para a segunda fotografia é uma estratégia de criação de um convite visual a “entrar em Salvador”, sua repetição ao final cria uma pontuação imagética e sinaliza a volta à passagem, desta vez em um movimento de partida, de *Adeus*.

⁶¹ Parte da trama de *Os Velhos Marinheiros ou o Capitão de Longo Curso* (1961), de Jorge Amado, se passa em Periperi, Subúrbio Ferroviário de Salvador.

⁶² Uso os termos “minorizados” e “invisibilizados” por entender que esses grupos não são minorias e tão pouco invisíveis. O que acontece é que dispositivos como a negação à infraestrutura básica, ao direito de ir e vir, a construção e propagação de determinismos relacionados à violência e ao crime, legitimam a “não importância” de uma parcela considerável da população e legitimam a “não necessidade” de investimentos em áreas ocupadas por ela.

Fotografia 28 – “[...] o mistério da cidade de Salvador da Bahia de Todos-os-Santos.” (p.359).



As duas últimas fotografias se suplementam. Ambas estão relacionadas ao orixá comunicador Exu, aquele que permite a comunicação entre o *Orum* e o *Aiyê*, entre os orixás e os humanos.

Depois das portas retratadas nas duas fotografias anteriores, temos a porta vermelha e preta, cores relacionadas a Exu, se fechando, indicando o encerramento de um ciclo, de uma narrativa, de uma tradução, mas não da significação. A porta anuncia o estancamento do fluxo de significação ao mesmo tempo em que desperta curiosidade e estimula um novo fluxo: o que há por detrás da fechadura? Quem tem as chaves?

Fotografia 29 – “Nas encruzilhadas de Exu, para o futuro, sobem as ladeiras da Bahia. Axé, moça.” (p.359).



O guardião das entradas das casas é também o guardião dos caminhos, do movimento. “Nada acontece, nada muda, nada se transforma sem a intervenção de Exu.” (PRANDI, 2006, p. 54). Figura que escapa a fixações representacionais, Exu escapa às definições fechadas, assim como, enquanto o tradutor constrói uma tradução, representações e significações lhe escapam. Há tentativas de estancar este fluxo, mas novas leituras, feitas pelo mesmo leitor-tradutor ou outros leitores, são incontrolláveis. Usamos as linguagens e as significações atribuídas aos signos, em nossa comunidade cultural (ou comunidade interpretativa), como uma tentativa de direcionar leituras, mas sabemos que não compartilhamos todos de quadros de referência idênticos. A escritura, a tradução e a leitura são Exu, são movimento.

Agradecido pela abertura das portas e caminhos trilhados, o cicerone faz uma reverência ao Orixá. Fotograficamente trago novamente o galo, oferenda em agradecimento que dialoga com os outros elementos constituintes da presente tradução: a garrafa de cachaça e o marcador de páginas com as pimentas e a farofa de dendê. A tradução de um padê.

A fotografia do galo também pontua visualmente o fim do ensaio-tradução. Assim como Exu é o último e o primeiro, o assunto da última fotografia do ensaio-tradução é o mesmo da primeira, e quando digo “o mesmo”, refiro-me ao mesmo galo e ao mesmo enquadramento: à mesma fotografia. A primeira é um recorte desta. São “a mesma” imagem e são diferentes. A posição dentro da narrativa (contexto) e a escolha de recortes distintos ressignifica “o mesmo”. Um exemplo da *diferença* derridiana.

Anunciando novos caminhos e o eterno movimento da tradução que, por hora, se encerra, o galo voltado para a direita remete ao prosseguimento, futuro, continuação, suplemento, à sobrevivência do texto amadiano e deste novo texto.

Yangi: Uma vida para se dar um jeito. Uma molhada vida prestes a pegar fogo pelo mundo.

Bará: Há um filho em cada pedaço de rua, em cada metro quadrado de casa, em cada partícula de ar que se movimenta na Terra.

Enugbarijó: Um mensageiro nunca nega passar a mensagem.

Legbá: Uma vida se constitui de caminhos e Oxeturá, tudo sempre há de recomeçar. (ARCADES, 2014, p. 16)

6 CONSIDERAÇÕES (QUASE) FINAIS

[...] sou eu que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apoia

nela), e sou eu que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco: ah se ao menos a Fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique! (BARTHES, *A Câmara Clara*, 2012, p.20)

Um texto, depois de ter sido separado do seu emissor e das circunstâncias concretas da sua emissão, flutua no vácuo de um espaço infinito de interpretações possíveis. (ECO, *Les Limits de L'Interpretation*, 1992, p.8)

Cada leitura produz um poema [texto] diferente. [...] Não há poema em si, mas em mim ou em ti. (PAZ, *Os Filhos do Barro*, 1984, p.202)

Quando leio a citação de Roland Barthes em *A Câmara Clara* (2012), não posso deixar de lembrar do processo de construção da presente dissertação: a tradução intersemiótica de um texto escrito para a fotografia. Barthes fala do desconforto de ser fotografado, do ato de posar, de se fazer outro diante da pressão de uma imagem estática que será gerada através de uma câmara e que o transformará em texto. Para o pensador é desconcertante não ter controle sobre a significação que ele mesmo, junto ao fotógrafo, com o auxílio de um aparato tecnológico fará de si mesmo: “[...] não sei o que a sociedade faz de minha foto, o que ela lê nela (de qualquer modo, há tantas leituras de uma mesma face)” (2012, p.22). Não sei o que os leitores farão da minha tradução, mas (ao menos por hora) não me apavoro. Trata-se de uma tradução que proporcionou, através de sua feitura, corroborar o que venho estudando sobre a tradução: ela é um exercício de leitura e interpretação, o exercício da construção de significados.

A impossibilidade de fixidez em relação aos significados se faz presente também no processo de construção de uma tradução. O tradutor como sujeito fragmentado e leitor ressignifica incessantemente o texto de partida e o texto de chegada: a tradução. Como tradutora “leve, dividid[a], dispers[a] e que, como um ludião, não fic[a] no lugar, agitando-[se] em [seu] frasco”, senti a dureza de estancar o fluxo da significação para fins de apresentação de uma pesquisa com um prazo para acabar.

“As fotografias não param de falar!”, eu dizia sobre as fotografias que eu mesma tinha feito. Mas não eram elas que falavam para uma leitora ouvinte, passiva, no caso hipotético, eu em um segundo contato com a imagem produzida. Eram as lacunas deixadas pelas leituras anteriores impulsionando curiosidades, pesquisas, leituras. Era a *diferensa* derridiana adiando a completude e o fechamento das interpretações acerca de cada imagem. Eu sabia que as guias

da iaô da fotografia X traduziam orixás, mas ao descobrir que uma das guias poderia ser de Oxóssi e que este orixá é representado pelas cores azul e verde, não pude deixar de notá-lo nas cores predominantes da fotografia do ex-soldado e relacioná-lo ao escritor Jorge Amado, filho de Oxóssi. Quantas lacunas na fotografia do barco! Imagem escolhida pela mensagem escrita, (desejo de boa viagem, constatação de uma viagem boa) desdobrava-se em significados, como sua proximidade com uma inusitada encruzilhada onde fora recentemente inaugurada uma escultura de Jorge Amado. A própria suplementação da identidade do guardião das encruzilhadas como tradutor foi resultado dessa *diferensa*.

Exu, orixá que desperta a desconfiança daqueles que preferem a fixidez das coisas, e que não vêem o movimento e a mudança como possibilidade de sobrevivência, remete a figura do tradutor como produtor e “movimentador” de significados, para que um texto sobreviva. Exu não pode ser invisibilizado, tampouco o tradutor. Por mais que se tente evitá-lo, a comunicação se dá ao atravessá-lo. Inevitável. Os textos escritos e os imagéticos, assim como os leitores, são como encruzilhadas:

Da esfera do rito e, portanto da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. (MRTINS,2001, p.65 Apud. ??? Exu na literatura brasileira. Pdf)

Não lemos ou escrevemos (traduzimos) textos de um lugar neutro, como parece desejar Barthes. Não somos neutros. Um texto oferece caminhos, as vezes desenhados por um cicerone, um autor, como tentativa de guiar o leitor, mas o leitor também pode escolher seus caminhos. A partir do seu lugar de fala e das suas vivências, suplementará as paisagens apontadas pelo cicerone/escritor/tradutor. É necessário movimentar significados, acionar discursos dentro de um quadro de referência s para que a leitura aconteça e enxerguemos seus possíveis caminhos.

No processo de construção de uma tradução fui atravessada por outros textos o tempo inteiro, encruzilhadas constantes. Há que se fazer escolhas, e que processo árduo! Que sofrimento parar de ler e escrever uma imagem que se desdobra na sua frente. Eu a escrevera e ela não parava de crescer, de significar... fascinante e angustiante (principalmente diante da existência de um prazo).

Percorri caminhos propostos pelas imagens suscitadas durante as leituras do guia amadiano. (Re)escrevi o que interpretei como sendo o que o cicerone (d)escrevia a respeito da cidade da Bahia. Trilhei caminhos e descobri muitos outros possíveis. Aceitei o convite, vi o que meu lugar de fala hoje me possibilitou ver e, por hora, estanco essa jornada, com a certeza de que ela não acaba aqui.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. Posfácio de Paloma Amado. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 19. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970. v.17.

_____. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970. v.12.

_____. *Capitães da areia*. 102. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

_____. É preciso viver ardentemente. [julho de 1981]: Entrevista concedida a Antônio Roberto Espinosa. (AMADO, *Literatura comentada*, 1981, p.3-34)

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ARCADES, Daniel; JÚLIA, Fernanda. *Exu: a boca do universo*. Montagem do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA). Texto registrado pela Fundação da Biblioteca Nacional. 2014.

ARROJO, Rosemary. *Oficina da tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007. p. 7-45.

ARROJO, Rosemary. A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado. In: ARROJO, Rosemary (Org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas, SP: Pontes, 1992. (p.35-39).

ARROJO, Rosemary. Compreender x interpretar e a questão da tradução. In: ARROJO, Rosemary (Org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas, SP: Pontes, 1992. (p.67-70).

ARROJO, Rosemary. As relações perigosas entre teorias e políticas de tradução. In: ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Editora: 1993. (p.26-33)

BARBOSA, Júlia Monnerat. *Militância política e produção literária no Brasil (dos anos 30 aos anos 50): as trajetórias de Graciliano Ramos e Jorge Amado e o PCB*. 2010. 403 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

BARRETO, José de Jesus. *Carybé e Verger: gente da bahia*. Salvador: Fundação Pierre Verger: Solisluna Editora, 2008.

BARTABURU, Xavier; CUNHA, Valdemir. *Viagem à Bahia de Jorge Amado*. São Paulo: Abril, 2012.

BARTHES, Roland. A câmara clara. Trad. Julio Castañon Guimarães. Edição especial Saraiva de bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. Tradução Carlos Nelson Coutinho. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 221 – 254.

BERND: Zilá. Colocando em xeque o conceito de literatura nacional. (p. 13-21) In: CARRIZO, Silvina Liliana; NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). *Relações literárias interamericanas: território e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2010. 315p.

BISILLIAT, Maureen. *Bahia amada Amado: ou O amor à liberdade e a liberdade no amor*. São Paulo: Empresa das Artes, 1996.

CARVALHO, Marielson. Acontece que sou baiano: identidade e memória cultural no cancionário de Dorival Caymmi. Salvador: EDUNEB, 2009.

CASTRO, Maurício Barros de. *Vento contra: a saga de resistência dos últimos saveiros da Bahia*. National Geographic. Setembro, 2012. p.62-73. Disponível em:
< http://www.vivasaveiro.org/site/wp-content/uploads/2014/03/20120900_natgeo_saveiros.pdf>

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1974. p. 259-271. (Estudos)

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

_____. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1973.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: EDUFOP, 1999.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira. *Notas para uma leitura derridiana de Exu*. Revista Palimpsesto, n.12, ano 10, 2011, Estudos (2) p.2.

FLORES, Laura González. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?*. Trad. Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. Representar. In: _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GENTZLER, Edwin. *Desconstrução*. In: *Teorias contemporâneas da tradução*. Tradução Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

GOMES, Álvaro Cardoso. Jorge Amado: literatura comentada. Editora Nova Cultural, 1981.

HALL, Sean. Isto significa isso, isso significa aquilo: guia de semiótica para iniciantes. São Paulo: Edições Rosari, 2008.

HALL, Stuart. The work of representation. In: *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications. 1997. (p.1-47)

HADDOCK-LOBO, Rafael. *A desconstrução*. Revista Cult. São Paulo, n.195, ano 17. p. 25-29. out. 2014.

HARMAN, Doug. *O manual da fotografia digital*. Fotografado por David Jones. Tradução de Maria Beatriz Ricci. São Paulo: Editora Escala, 2013.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2.ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991. p. 63-72.

JUNIOR, Luiz Costa Pereira. *A fotógrafa da literatura*. Revista Língua Portuguesa (online). Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/textos/62/artigo248994-1.asp>>. Acesso em 13 out. 2012.

LEITE, Gildeci. Entrevista concedida à Muito: revista semanal do Grupo A Tarde. n.204. domingo, 26 de fevereiro de 2012. (p.8-12).

LOMBARDI, Kátia H. *Documentário imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.173f.

MACEDO, Ana Gabriela. *A retórica da imagem fotográfica e a pós-modernidade: liminaridade, cumplicidade e crítica*. ACT 2 – Entre Artes e Culturas. Lisboa: Colibri/CEC, 2000. p.39 – 54.

MACHADO, Roberto. Platão e o método da divisão. In: _____. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MARX-ENGELS. *A ideologia alemã*. In. _____. *Sobre literatura e arte*. (coletânea) Lisboa: Editorial Estampa, 1971, p.19.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2000.

MARQUES, Iêda. *Lembranceiras, imaginário e realidade*. Lauro de Freitas: Solisluna Editora, 2012.

MURINELLY MONTEIRO, Alana. *Filhos das Águas*. Projeto para ensaio fotográfico documental a ser avaliado pelo Labfoto – FACOM (UFBA, 2012).

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: Quarteto, 2004.

OTTONI, Paulo. *Tradução manifesta: double bind & acontecimento, seguido de Fidelidade a mais de um: merecer herdar onde a genealogia falta, de Jacques Derrida/Paulo Ottoni*. Editora da Unicamp: Campinas –SP; EDUSP: São Paulo – SP, 2005.

PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990. p. 9-27.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PORTO, Maria Bernadette. Imaginários do lugar: notas e pistas de leitura. (p. 209-227) In: CARRIZO, Silvina Liliana; NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.). *Relações literárias interamericanas: território e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2010. 315p.

PRANDI, Reginaldo. *Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu*. Revista USP, São Paulo, n.50, p. 46-63, junho/agosto 2001.

_____. *Xangô, o trovão: outras histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos*. il. Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003. 1ª Reimpressão, 2006.

PRÄKEL, David. *Composição*. 2.ed. Porto Alegre: Bookman, 2013.

_____. *Fundamentos da fotografia criativa*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2012.

RAMOS, Elizabeth. *Otelo: herói de duas faces*. In: Estudos Linguísticos e Literários: Programa de pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia. n.39. janeiro-junho, 2009. (p.217-240)

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thompson Learning, 2007.

SANTOS, Itazil Benício dos. *Jorge Amado: retrato incompleto*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

SANTOS, José Eduardo Ferreira dos. *Nascente da beleza: história, arte, religiosidade e música na cultura popular brasileira*. São Paulo: Scortecci, 2013.

SHORT, Maria. *Contexto e narrativa em fotografia*. São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

SILVA, Pedro Henrique Souza da. *Èsù Èmi: Representações do orixá na literatura afro-brasileira*. Disponível em :
<<http://www.letras.ufmg.br/literafro/data1/autores/106/mestredidicritica03.doc.pdf>> . Acesso em: 05/10/14.

SILVA, Wendell Wagner. *Suspensão: o corpo como suporte performático*. (Memória do Livro Fotográfico). Trabalho de conclusão do curso de graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. (Org.). *Esteja a gosto: viajando pela costa do cacau em literatura e fotografia*. Ilhéus: Editora da UESC, 2011.

SOARES, Antonio Mateus de C.. *Territorialização” e pobreza em salvador – BA*. In: Estudos Geográficos, Rio Claro, 4(2): 17-30 dezembro - 2006 (ISSN 1678—698X). Disponível em: <www.rc.unesp.br/igce/grad/geografia/revista.htm>

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

SOULAGES, François. *Estética da Fotografia: perda e permanência*. Trad. Iraci D. Polleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac, 2010.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro: a jornal of English language, literatures in English and cultural studies*. Florianópolis. N. 1, p.19-53, março1979.

TORRES, Décio. *As escolhas na tradução: The Sequel*. In: Estudos Linguísticos e Literários: Programa de pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia. n.39. janeiro-junho, 2009. (p.129-182).

Verger, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*, Corrupio, 1992.

_____. *Lendas africanas dos Orixás*, Corrupio, Salvador, 1992.

WASELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2013: Homicídios e juventude no Brasil*. Secretaria-Geral da Presidência da República; Secretaria Nacional de Juventude. Brasília, 2013.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Fotografia substituída pela fotografia da poça de sangue. Garoto que catava latas durante a procissão do Nosso Senhor do Bonfim (2015) próximo ao meio dia, horário que as sombras das pessoas denunciam.



APÊNDICE B – Inauguração do Museu de Street Art de Salvador (MUSAS), em agosto de 2012. Local onde a fotografia 15 foi feita. A poça de tinta que representa o sangue escravo é a poça localizada na parte central inferior da imagem. Os olhos que aparecem refletidos são os olhos do homem retratado no mural à direita, sobre fundo vermelho.



APÊNDICE C – Quadríptico substituído pelas fotografias feitas no Subúrbio Ferroviário de Salvador (fotografias 26 e 27).



ANEXO A - Lista de adaptações disponível no site www.jorgeamado.com.br.

Adaptações para cinema:

Terras violentas (baseado em *Terras do sem-fim*). Direção de Eddi Bernoudy e Paulo Machado, 1948;

Seara vermelha. Direção de Alberto D’Avesa, 1963.

Capitães da Areia. Direção de Hall Bartlett, 1970.

Dona Flor e seus dois maridos Direção de Bruno Barreto, 1979.

Os pastores da noite Direção de Marcel Camus, 1975.

Adaptações para cinema e tv:

Tenda dos Milagres Direção de Nelson Pereira dos Santos, 1977.

Gabriela. Direção de Bruno Barreto, 1983.

Jubiabá. Direção de Nelson Pereira dos Santos, 1987.

Tieta do Agreste. Direção de Cacá Diegues, 1996.

O capeta Carybé (documentário). Direção de Arnaldo “Siri” Azevedo, 1996.

Adaptações para tv:

Gabriela Novela. Adaptação de Antônio Bulhões de Carvalho. Direção de Maurício Sherman. Rede Tupi, 1961.

Gabriela Novela. Adaptação de Walter George Durst. Direção de Walter Avancini. Rede Globo, 1975.

Terras do sem-fim. Novela. Adaptação de Walter George Durst. Direção de Herval Rossano. Rede Globo, 1981.

Tenda dos Milagres. Minissérie. Adaptação de Aguinaldo Silva e Regina Braga. Direção de Paulo Afonso Grisolli, Maurício Farias e Ignácio Coqueiro. Rede Globo, 1985.

Capitães da Areia. Minissérie. Adaptação e roteiro de José Louzeiro e Antonio Carlos Fontoura. Direção de Walter Lima Jr. Rede Bandeirantes, 1989.

Tieta. Novela. Adaptação de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares. Direção de Paulo Ubiratan, Reynaldo Boury e Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo, 1989.

Tereza Batista cansada de guerra. Minissérie. Adaptação de Vicente Sesso. Direção de Afonso Grisolli. Rede Globo, 1992.

Tocaia. Grande Novela. Adaptação original de Duca Rachid, Mário Teixeira e Marcos Lazzarine, concluída por Walter George Durst. Direção inicial de Régis Cardoso, substituído por Walter Avancini. Rede Manchete, 1995.

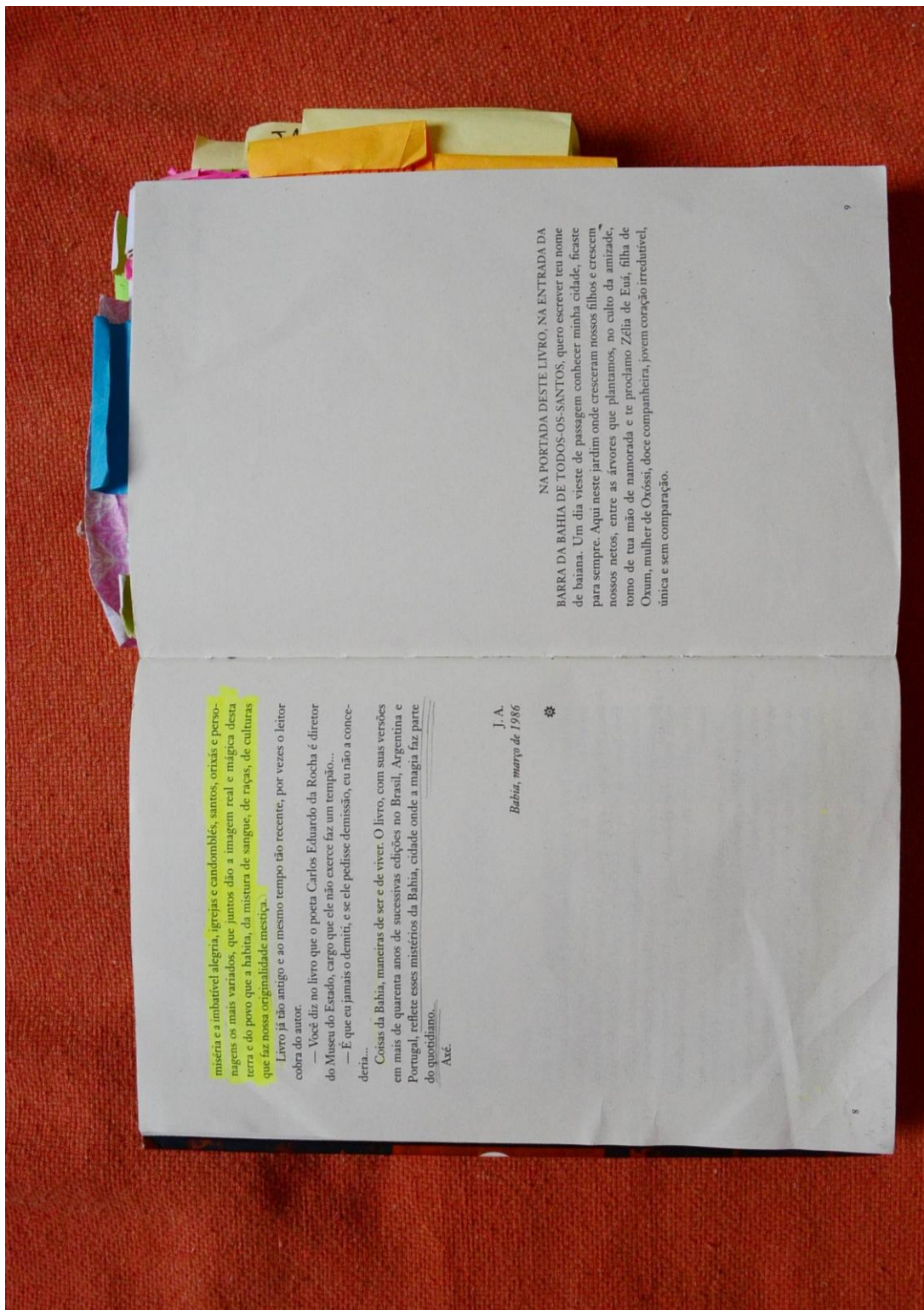
Dona Flor e seus dois maridos. Minissérie. Adaptação de Dias Gomes. Direção de Mauro Mendonça Filho. Rede Globo, 1997.

ANEXO B – Nota à 40ª edição do guia amadiano.

NOTA À 40ª EDIÇÃO

A PRIMEIRA VERSÃO DESTE GUIA DE RUAS E MISTÉRIOS DE SALVADOR da Bahia de Todos-os-Santos foi escrita em 1944 e contava de uma cidade provinciana, descansada, tranquila, doce, bela e única, cuja população mal passava dos 300 mil habitantes. Para designá-la, dizia-se cidade da Bahia, pura e simplesmente. Hoje, dizem cidade de Salvador: metrópole ruidosa, movimentada, turbulenta, sua doçura fundamental entrecortada de violência. Chega a parecer outra cidade, mas ainda assim aqueles que a conhecem como eu a conheço sabem que ela continua bela e única, sem igual na vastidão do mundo.

No espaço de tempo decorrido desde aquela primeira edição ilustrada com magníficas gravuras de Manuel Martins, este guia teve algumas versões, necessárias devido ao crescimento e às modificações ocorridas na cidade, mantendo-se, no entanto, a estrutura fundamental e o espírito do livro. A partir de 1976, as edições foram iluminadas pelos desenhos de Carlos Bastos, belos como a cidade. Aos poucos este guia foi se convertendo numa espécie de enciclopédia da vida baiana — paisagens, histórias, velhas ruas, novas avenidas, costumes, festas, a permanente



miséria e a imbatível alegria, igrejas e candomblés, santos, orixás e personagens os mais variados, que juntos dão a imagem real e mágica desta terra e do povo que a habita, da mistura de sangue, de raças, de culturas que faz nossa originalidade mestiça.

Livro já tão antigo e ao mesmo tempo tão recente, por vezes o leitor cobra do autor.

— Você diz no livro que o poeta Carlos Eduardo da Rocha é diretor do Museu do Estado, cargo que ele não exerce há um tempo...

— É que eu jamais o demiti, e se ele pedisse demissão, eu não a concederia...

Costas da Bahia, maneiras de ser e de viver. O livro, com suas versões em mais de quarenta anos de sucessivas edições no Brasil, Argentina e Portugal, reflete esses mistérios da Bahia, cidade onde a magia faz parte do quotidiano.

Avé.

J. A.
Bahia, março de 1986

✻

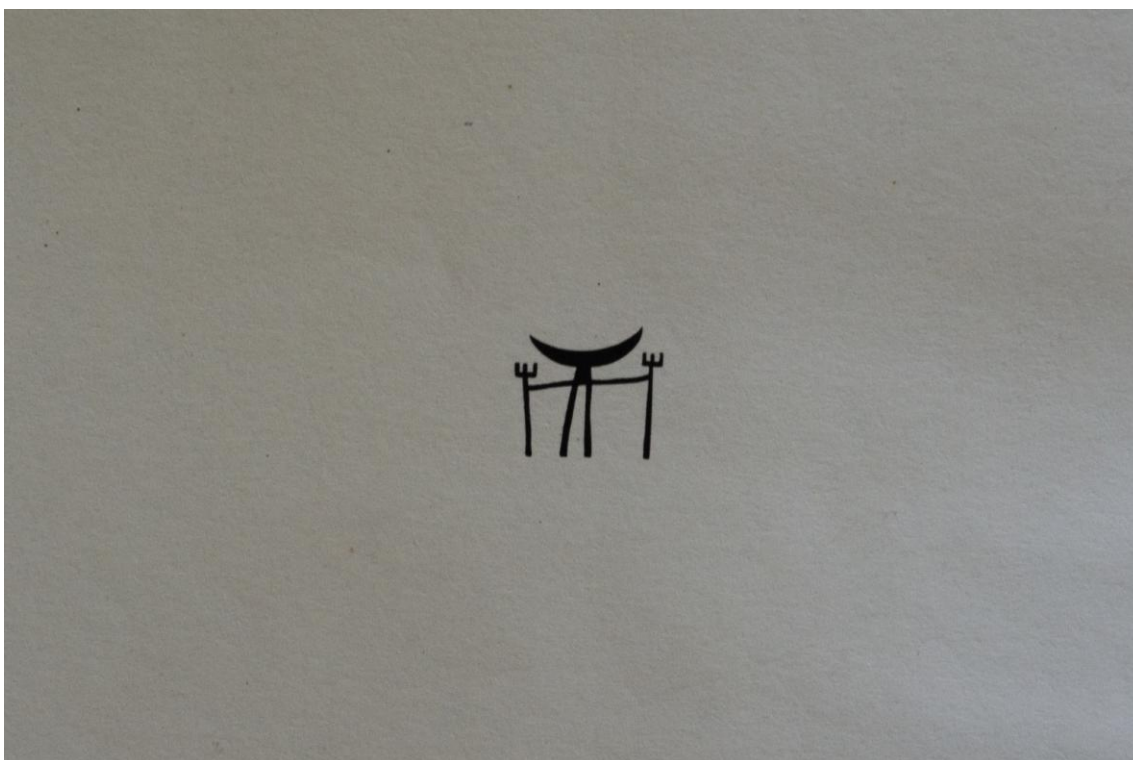
NA PORTADA DESTES LIVRO, NA ENTRADA DA BARRA DA BAHIA DE TODOS-OS-SANTOS, quero escrever teu nome de baiana. Um dia vieste de passagem conhecer minha cidade, ficaste para sempre. Aqui neste jardim onde cresceram nossos filhos e cresceram nossos netos, entre as árvores que plantamos, no culto da amizade, tomo de tua mão de namorada e te proclamamos Zélia de Euzé, filha de Oxum, mulher de Oxóssi, doce companheira, jovem coração irreduzível, única e sem comparação.



ANEXO D – Exu no jardim da Casa do Rio Vermelho, em Salvador, Bahia, Brasil.



ANEXO E – Representação iconográfica de Exu localizada na primeira e na última página do guia amadiano.



ANEXO F – Fotografia veiculada em jornais impressos e *online* de jovem suspeito de furto, que foi espancado por um grupo de moradores de um bairro de classe média no Rio de Janeiro em 2014.

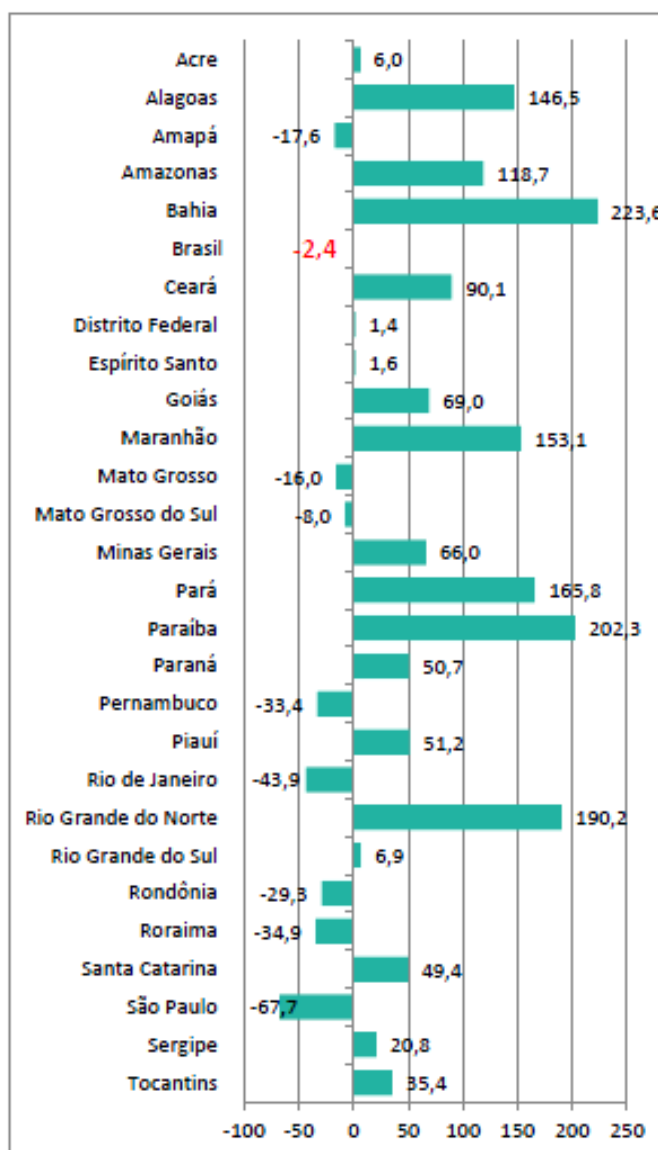


Jovem suspeito de roubo no Flamengo, 2014, Yvonne Bezerra de Mello

ANEXO G – Gráfico que permite verificar o crescimento percentual – positivo ou negativo – das taxas de homicídio na população total. (WASELFISZ, 2013, p.36). Disponível em: <http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2013/mapa2013_homicidios_juventude.pdf> .

Crescimento das taxas 2001/2011:

Gráfico 3.1.3. Crescimento % das Taxas de Homicídio na População Total das UF entre 2001 e 2011.



Fonte: SIM/SVS/MS

ANEXO H – Tabela que ilustra o crescimento do número de homicídios na população jovem no estado da Bahia (WASELFISZ, 2013, p.39). Disponível em: <http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2013/mapa2013_homicidios_juventude.pdf> .

Tabela 3.2.1. Número de Homicídios na População Jovem por UF e Região, Brasil, 2001/2011												
UF/REGIÃO	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	Δ%
Acre	50	68	56	51	42	61	37	44	48	50	47	-6,0
Amapá	90	94	104	91	95	90	86	94	74	115	86	-4,4
Amazonas	201	218	255	211	245	299	290	319	348	420	531	164,2
Pará	361	423	521	546	733	746	830	1.086	1.161	1.323	1.199	232,1
Rondônia	150	174	151	184	158	163	134	137	157	146	119	-20,7
Roraima	40	51	33	33	22	35	35	15	36	37	26	-35,0
Tocantins	60	57	61	65	57	78	61	83	76	101	98	63,3
Norte	952	1.085	1.181	1.181	1.352	1.472	1.473	1.778	1.900	2.192	2.106	121,2
Alagoas	336	386	431	456	491	694	763	772	760	907	950	182,7
Bahia	591	685	874	854	1.107	1.291	1.405	2.004	2.369	2.408	2.197	271,7
Ceará	442	480	495	551	614	647	735	776	835	1.049	1.105	150,0
Maranhão	208	194	259	252	322	337	394	455	496	505	480	130,8
Paraíba	198	231	216	232	271	296	318	368	485	551	621	213,6
Pernambuco	1.938	1.759	1.808	1.743	1.810	1.807	1.832	1.776	1.554	1.345	1.302	-32,8
Piauí	94	126	113	134	147	168	126	125	148	127	140	48,9
Rio Grande do Norte	99	99	137	116	165	147	211	281	309	316	409	313,1
Sergipe	195	212	180	147	156	219	188	185	207	216	231	18,5
Nordeste	4.101	4.172	4.513	4.485	5.083	5.606	5.972	6.742	7.163	7.424	7.435	81,3
Espírito Santo	558	681	639	645	645	671	684	754	809	736	729	30,6
Minas Gerais	872	1.120	1.550	1.743	1.715	1.635	1.607	1.477	1.405	1.354	1.548	77,5
Rio de Janeiro	2.746	3.184	2.983	2.812	2.704	2.652	2.310	1.933	1.661	1.753	1.505	-45,2
São Paulo	6.242	5.991	5.707	4.295	3.036	2.621	1.846	1.747	1.646	1.520	1.423	-77,2
Sudeste	10.418	10.976	10.879	9.495	8.100	7.579	6.447	5.911	5.521	5.363	5.205	-50,0
Paraná	690	849	947	1.144	1.202	1.204	1.261	1.388	1.426	1.329	1.186	71,9
Rio Grande do Sul	604	664	626	716	697	641	751	737	683	620	628	4,0
Santa Catarina	139	177	218	201	220	230	229	276	271	261	250	79,9
Sul	1.433	1.690	1.791	2.061	2.119	2.075	2.241	2.401	2.380	2.210	2.064	44,0
Distrito Federal	369	356	407	374	331	303	342	366	411	356	384	4,1
Goiás	396	438	440	529	532	534	520	613	578	710	761	92,2
Mato Grosso	289	280	276	252	269	298	249	267	307	298	290	0,3
Mato Grosso do Sul	177	210	244	222	208	206	231	243	250	191	191	7,9
Centro-Oeste	1.231	1.284	1.367	1.377	1.340	1.341	1.342	1.489	1.546	1.555	1.626	32,1
BRASIL	18.135	19.207	19.731	18.599	17.994	18.073	17.475	18.321	18.510	18.744	18.436	1,7

Fonte: SIM/SVS/MS

ANEXO I – Número de homicídios na população por raça/cor nas UF (WASELFISZ, 2013, p.91). Disponível em:

<http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2013/mapa2013_homicidios_juventude.pdf> .

Tabela 8.2.3. Número de Homicídios na População Total por Raça/cor nas UF. Brasil. 2002/2010.								
UF/REGIÃO	Branco				Negro			
	2002	2006	2011	Δ %	2002	2006	2011	Δ %
Acre	46	42	15	-67,4	100	99	101	1,0
Amazonas	53	77	121	128,3	442	585	1.130	155,7
Amapá	16	14	26	62,5	157	186	179	14,0
Pará	138	156	236	71,0	1.030	1.867	2.792	171,1
Rondônia	182	145	112	-38,5	370	420	321	-13,2
Roraima	21	21	4	-81,0	91	66	73	-19,8
Tocantins	40	36	62	55,0	138	196	284	105,8
NORTE	496	491	576	16,1	2.328	3.419	4.880	109,6
Alagoas	107	64	74	-30,8	650	1.073	2.034	212,9
Bahia	137	187	390	184,7	1.282	2.800	4.701	266,7
Ceará	130	164	272	109,2	704	966	1.642	133,2
Maranhão	92	121	194	110,9	465	775	1.347	189,7
Paraíba	49	46	76	55,1	432	693	1.449	235,4
Pernambuco	532	380	217	-59,2	3.598	3.895	3.003	-16,5
Piauí	40	49	58	45,0	239	374	373	56,1
Rio Grande do Norte	65	81	152	133,8	217	313	801	269,1
Sergipe	65	86	55	-15,4	380	414	679	78,7
NORDESTE	1.217	1.178	1.488	22,3	7.967	11.303	16.029	101,2
Espírito Santo	287	257	238	-17,1	809	1.115	1.218	50,6
Minas Gerais	888	1.223	1.215	36,8	1.916	2.749	2.885	50,6
Rio de Janeiro	2.863	2.363	1.406	-50,9	4.907	4.417	2.990	-39,1
São Paulo	8.220	4.710	3.088	-62,4	5.988	3.249	2.338	-61,0
SUDESTE	12.258	8.553	5.947	-51,5	13.620	11.530	9.431	-30,8
Paraná	1.780	2.520	2.614	46,9	400	521	647	61,8
Rio Grande do Sul	1.555	1.567	1.584	1,9	322	379	444	37,9
Santa Catarina	440	496	661	50,2	86	93	124	44,2
SUL	3.775	4.583	4.859	28,7	808	993	1.215	50,4
Distrito Federal	103	90	124	20,4	632	674	846	33,9
Goiás	395	366	448	13,4	647	991	1.665	157,3
Mato Grosso do Sul	302	255	205	-32,1	337	365	413	22,6
Mato Grosso	321	237	248	-22,7	613	650	728	18,8
CENTRO OESTE	1.121	948	1.025	-8,6	2.229	2.680	3.652	63,8
BRASIL	18.867	15.753	13.895	-26,4	26.952	29.925	35.207	30,6

Fontes: SIM/SVS/MS e PNAD/IBGE