

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS – CAMPUS DE ASSIS**

KASSIANA BRAGA

**Na alegria e na tristeza, em preto e branco e em cores: A memória fotobiográfica
de Jorge Amado por Zélia Gattai (1948-1987)**

**ASSIS
2025**



KASSIANA BRAGA

**Na alegria e na tristeza, em preto e branco e em cores: a memória fotobiográfica
de Jorge Amado por Zélia Gattai (1948-1987)**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis,
para a obtenção do título de doutora em História.

Área de Concentração: História e Sociedade

Orientador(a): Prof. Dr. Wilton Carlos Lima da Silva

ASSIS

2025

B813a	<p data-bbox="472 1464 646 1494">Braga, Kassiana</p> <p data-bbox="472 1505 1193 1574">Na alegria e na tristeza, em preto e branco e em cores: A memória fotobiográfica de Jorge Amado por Zélia Gattai (1948-1987) /</p> <p data-bbox="472 1585 798 1615">Kassiana Braga. -- Assis, 2025</p> <p data-bbox="497 1626 702 1655">209 p. : tabs., fotos</p> <p data-bbox="472 1700 1141 1769">Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis</p> <p data-bbox="497 1780 928 1809">Orientador: Wilton Carlos Lima da Silva</p> <p data-bbox="472 1854 1201 1924">1. Memória. 2. Biografia. 3. Fotobiografia. 4. Zélia Gattai. 5. Jorge Amado. I. Título.</p>
-------	--

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE KASSIANA BRAGA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 27 dias do mês de janeiro do ano de 2025, às 14h, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de KASSIANA BRAGA, intitulada **Na alegria e na tristeza, em preto e branco e em cores: A memória foto biográfica de Jorge Amado por Zélia Gattai (1948-1987)**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. WILTON CARLOS LIMA DA SILVA (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) UNESP/FCL - Assis, Profa. Dra. LUCIA HELENA OLIVEIRA SILVA (Participação Virtual) do(a) UNESP/FCL - Assis, Prof. Dr. GILVANI ALVES DE ARAUJO (Participação Virtual) do(a) Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Profa. Dra. ANA HELOISA MOLINA (Participação Virtual) do(a) Universidade Estadual de Londrina (UEL), Prof. Dr. GEOVANNI GOMES CABRAL (Participação Virtual) do(a) Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Prof. Dr. WILTON CARLOS LIMA DA SILVA

À minha mãe (in memoriam) que sempre me incentivou e deu o suporte necessário para que eu chegasse até aqui. “Mama, sem você eu nada seria”. Gratidão por todo amor, dedicação, apoio e força em todas as horas que precisei, esta tese é dedicada a você.

À Zélia Gattai, contadora de histórias e guardiã de memórias por excelência, que com sua produção memorialística e fotográfica nos deixou um grande legado: a memória de Jorge Amado.

AGRADECIMENTOS

Inicio os meus agradecimentos contemplando meu orientador Dr. Wilton Carlos Lima da Silva responsável por me orientar na pesquisa acadêmica desde a minha Iniciação Científica, Mestrado e agora no Doutorado.

Sou muita grata a este professor que se intitula como um “aprendiz profissional”, demonstrando tamanha humildade, mas na verdade ele é um gigante da pesquisa sobre a Biografia no Brasil, se destacando por suas aulas na graduação e pós-graduação e pelas suas pesquisas sobre esta e outras temáticas.

É gigante o seu coração, na orientação com seus orientandos e orientandas sempre atento, cuidadoso, nos indicando um norte, possibilidades para a escrita e a pesquisa em si.

Para além das orientações acadêmicas, Wilton sempre me auxiliou com palavras de incentivo que levo para a vida, nas minhas dificuldades procurou me auxiliar, sobretudo, no contexto dos anos de Pandemia em que tirou do eixo muitos de nós, ele esteve sempre ali com o mesmo empenho, apoiando, incentivando e apontando caminhos, nunca soltou minha mão.

Enfim, agradeço imensamente a orientação, a amizade, os conselhos que levo para a minha vida pessoal, profissional e acadêmica.

Agradeço minha amiga e irmã que Assis me proporcionou Vanessa Pironato que apesar da distância estamos sempre em contato seja por Whatsap ou por chamada de vídeos durante a Pandemia, nos cafés, trocando ideias, dividindo as alegrias, as angústias da vida e os nossos descontentamentos com a política brasileira.

Agradeço as amigas Danieli Mennitti e Tatiele Novais, amigas que Assis me legou, agradeço pela amizade, pela troca e os direcionamentos para com a escrita da minha tese.

A amiga Rosiele agradeço o incentivo e a amizade mesmo longe, estamos sempre nos falando, trocando ideias.

Agradeço a troca de ideias, de bibliografia com o colega José Ailton que também se debruça sobre a pesquisa com a temática foto biografia.

Amigas e irmãs de Rio-Claro Maureen Morais e Camilla Carbinatti agradeço o incentivo e o carinho de sempre.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Sem o amparo da referida instituição a realização da pesquisa não seria possível, sobretudo quando me tornei mãe

e também pude gozar da licença-maternidade pro, meus sinceros agradecimentos e gratidão.

Kassiana, Braga **Na alegria e na tristeza, em preto e branco e em cores: a memória foto biográfica de Jorge Amado por Zélia Gattai (1948-1987)**. 2025 __ f. Tese (Doutorado em História). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras - Câmpus de Assis, 2025.

RESUMO

A presente tese teve como intuito investigar a fotobiografia produzida pela escritora e fotógrafa amadora Zélia Gattai intitulada *Reportagem Incompleta* (1986). A partir da análise da fotobiografia, foi possível identificar as histórias visuais produzidas pela autora, permitindo ainda compreendermos as significações e as interações entre memória familiar e coletiva através da construção da memória de Jorge Amado, de sua família e de seus amigos. Além desse ponto, também foi possível verificar algumas das práticas, experiências e visões de mundo, assim como os códigos sociais, costumes e regras de convivência expressas nas fotos que trazem Zélia Gattai, Jorge Amado e os familiares, intelectuais, escritores e artistas com os quais conviveram ao longo de suas vidas no contexto do retorno ao Brasil após a experiência no exílio.

Palavras-Chave: Zélia Gattai, Jorge Amado, Foto biografia, Fotografia, Memória,

Kassiana, Braga **In joy and in sadness, in black and white and in color: the biographical photo memory of Jorge Amado by Zélia Gattai (1948-1987)**. 2025 ____ f. Thesis (Doctorate in History). – São Paulo State University (UNESP), Faculty of Sciences and Letters - Assis Campus, 2025.

ABSTRACT

This thesis aimed to investigate the photo biography produced by writer and amateur photographer Zélia Gattai entitled Reportagem Incompleta. From the analysis of the photo biography, it was possible to identify the visual stories produced by the author, also allowing us to understand the meanings and interactions between family and collective memory through the construction of the memory of Jorge Amado, his family and his friends. In addition to this point, it was also possible to verify some of the practices, experiences and worldviews, as well as the social codes, customs and rules of coexistence expressed in the photos that show Zélia Gattai, Jorge Amado and the family members, intellectuals, writers and artists with whom they lived throughout their lives in the context of their return to Brazil after their experience in exile.

KEYWORDS: Zélia Gattai, Jorge Amado, Photobiography ,Photography, Memory

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 BIOGRAFIA, FOTOGRAFIA E FOTOBIOGRAFIA	18
2.1 HISTÓRIA E A FOTOGRAFIA.....	41
2.1.1 A fotografia historicizada.....	50
3 ENTRE LIVROS E IMAGENS - FOTOJORNALISMO, FOTOLIVRO, CATÁLOGOS FOTOGRÁFICOS E OUTROS LIVROS MAIS: (IN) DEFINIÇÕES	65
3.1 A FOTOBIOGRAFIA: AS SUAS ESPECIFICIDADES.....	70
4 AS FOTOBIOGRAFIAS DE ZÉLIA GATTAI: A CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS DE SEU AMADO ESPOSO	78
4.1 A EDITORA CORRUIPO E A PUBLICAÇÃO DE <i>REPORTAGEM INCOMPLETA</i> (1986).....	78
4.2 ZÉLIA GATTAI: FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIA.....	87
4.2.1 O espaço fotográfico.....	102
4.2.2 O espaço do objeto	105
4.2.3 Tipos e formas.....	106
4.2.4 O espaço da figuração.....	109
4.2.5 Temáticas da Bahia: A construção da baianidade.....	110
4.3 O ESPAÇO FOTOGRÁFICO.....	139
4.4 O ESPAÇO GEOGRÁFICO.....	137
4.5 O ESPAÇO DO OBJETO.....	141
4.5.1 Tipos e formas.....	141
4.6 O ESPAÇO DA FIGURAÇÃO.....	142
4.7 JORGE AMADO: AMIGOS E PARCEIROS PROFISSIONAIS.....	143
4.8 O ESPAÇO FOTOGRÁFICO.....	192
4.9 O ESPAÇO GEOGRÁFICO.....	192
4.10 O ESPAÇO DO OBJETO.....	194
4.11 O ESPAÇO DA FIGURAÇÃO.....	195
5 CONCLUSÃO	197
BIBLIOGRAFIA	201

1 INTRODUÇÃO

As primeiras pesquisas relacionadas à escritora Zélia Gattai restringem-se ao campo da literatura, com enfoque em suas obras, discutindo o seu caráter memorialístico. É o caso da dissertação de Glaucy Cristina do Amaral intitulada *A narração memorialística em A casa do Rio Vermelho, de Zélia Gattai: uma meta-memória*.

Nesse trabalho, Amaral (2010) analisa o livro *A casa do Rio vermelho*, da escritora (1999) de Zélia Gattai, no qual se reconhece um gênero híbrido autobiográfico, pois contempla a escrita da própria vida e a memória de outras pessoas.

Para Amaral (2010), Zélia não utilizou uma narrativa linear para contar as suas memórias e acabou extrapolando os próprios limites do gênero memorialístico quando incluiu em seu livro denúncias e testemunhos do período da ditadura civil militar.

Ao longo das páginas de seus livros, Gattai exerceu uma escrita autobiográfica por meio de dois tipos de discurso: o testemunhal e o confessional por meio dos quais construiu memórias pessoais a partir de sua narrativa.

Outros trabalhos se concentram em analisar temas como o anarquismo e a imigração italiana no Brasil, assuntos recorrentes em suas obras, assim como fez Maria Luiza Tucci Carneiro em seu artigo *Memórias de uma jovem anarquista*, no qual discute as narrativas da infância e juventude da escritora Zélia Gattai, colocando-se como testemunha de inúmeros acontecimentos que vivenciou, como a ação repressiva do Estado durante o governo Vargas (no contexto do Estado Novo) contra o seu pai, o italiano Ernesto Gattai, preso por ser considerado um homem perigoso, porque possuía uma espingarda em sua casa e recortes de periódicos com conteúdo subversivo, como os jornais *A Plebe*, *A Lanterna*, *Spaguetto*, entre outros.

Para investigar ainda sobre a temática do memorialismo da escritora, nossa dissertação de mestrado, intitulada *A Senhora dona da memória: Autobiografia e Memorialismo em obras de Zélia Gattai* (2016), analisou a construção memorialística da escritora em seus livros *Anarquistas graças Deus* (1979), *Um chapéu para a Viagem* (1982), *Senhora Dona do Baile* (1984), *Jardim de Inverno* (1988) e *Città di Roma* (2000).

Desta maneira, esses trabalhos apresentam reflexões distintas da que é proposta nesta pesquisa: problematizar a produção fotográfica de Zélia Gattai a partir de sua fotobiografia “*Reportagem Incompleta*” (1986) e identificar as interações entre memória familiar e coletiva, pesquisa que não foi realizada até o momento.

Zélia Gattai (1916-2008) foi datilógrafa do esposo Jorge Amado, escritora e fotógrafa, iniciou a sua carreira como escritora tardiamente aos 63 anos de idade publicando “*Anarquistas graças a Deus*” em 1979. Posteriormente escreveu outros inúmeros livros, se

aventurando em escrever autobiografias, romances, livros infantis e também duas fotobiografias.

Inicialmente, discutimos um capítulo sobre o espaço biográfico abrangendo as escritas memorialistas e as escritas de si.

Posteriormente, concentramos na discussão sobre o conceito de fotobiografia as suas particularidades e as diferenças em relação aos outros livros que possuem fotografias.

Escolhemos investigar *Reportagem Incompleta* (1986) por se tratar de uma fonte imagética contendo inúmeras fotografias produzidas pelas lentes de Zélia Gattai que não contemplamos na dissertação de mestrado. O objetivo foi o de compreender algumas particularidades de suas fotografias e as possíveis intenções da autora com as imagens que selecionou para publicar nesse livro.

Dividimos os temas mais recorrentes nas séries analisadas: em série “Família” relacionado à fotografias de família, série “Temáticas da Bahia” e por último “Amigos” concentradas em fotografias de Jorge Amado com seus amigos e parceiros profissionais.

Zélia em todas as séries analisadas teve o objetivo de construir memórias de Jorge com seus familiares, amigos e também apresentou fotografias de diversas personalidades que construíram uma identidade baiana a partir de suas criações. Jorge Amado a partir de sua literatura, Carybé com a produção de suas esculturas, Dorival Caymmi com as suas canções, Pierre Verger com as suas pesquisas retratando a religiosidade baiana entre outras personalidades em que dedicou a publicar as suas imagens como a mãe menininha do Gantois entre outras importantes mães de santo que discutiremos mais adiante.

A autora se dedicou a publicar as fotografias desses personagens por conta de que se tratava de um projeto da própria editora Corrupio em publicar obras que tinha a Bahia como eixo temático, por isso Zélia selecionou nessa série de fotografias que intitulamos “temáticas da Bahia” fotografias que criam a ideia de uma unidade cultural baiana em que Zélia apresenta em sua fotobiografia.

Focamos a nossa atenção nas particularidades da fotografia de Zélia Gattai levando em conta os aspectos mais técnicos a partir da metodologia da professora Ana Maria Mauad no que se refere ao tamanho, enquadramento entre outros elementos discutido nos espaços “fotográfico”, do “objeto” e o da “figuração”.

A análise fotográfica é um trabalho bastante exaustivo que demanda tempo e atenção minuciosa para cada imagem pesquisada, sendo essa parte estética e técnica da fotografia constituída de aspectos bem específicos sobre os quais o historiador deve buscar conhecimentos de outras áreas para apropriar-se deste objeto e fonte histórica, cercar-se de metodologias e teorias, o que tentamos fazer com essas imagens produzidas por Zélia Gattai.

Para explorar a relação entre memorialismo, escrita biográfica e fotografia, analisamos as publicações sindicadas, propondo um aspecto de análise, do trabalho de Zélia Gattai enquanto fotógrafa, o qual ainda não foi investigado e merece ser explorado.

Capítulo 1: O primeiro capítulo da presente tese intitulado “Biografia, fotografia e fotobiografia” pretendeu-se problematizar o vasto campo do espaço (auto) biográfico desde o período da antiguidade até o período contemporâneo, contemplando as reflexões de importantes teóricos e pesquisadores que se debruçaram a pesquisar as escritas de si e as escritas memorialistas, tanto no Brasil quanto no exterior.

Procuramos pontuar as especificidades da escrita biográfica de acordo com a sua temporalidade, mostrando as transformações que ocorreram dentro da historiografia no que diz respeito à pesquisa histórica nesse campo.

Discorremos sobre as principais questões que os historiadores se deparam ao trabalhar com esse tipo de fonte histórica, como a dimensão ética da escrita biográfica, bem como as inúmeras possibilidades teórico-metodológicas que estão sendo discutidas e praticadas na atualidade.

No subcapítulo seguinte, intitulado “História e Fotografia”, discutimos ainda nesse primeiro capítulo um pouco sobre o surgimento da fotografia a partir do século XIX, refletindo sobre os seus usos e funções durante os séculos XIX e XX no Brasil e no exterior.

O último subcapítulo, intitulado “A Fotografia historicizada”, visou investigar, apoiado nas reflexões de importantes historiadores e dialogando com outras disciplinas, como a história passou a pesquisar as imagens fotográficas no Brasil a partir da Nova História durante a década de 1970. O intuito consistiu também em compreender como essas pesquisas dentro desse campo estão sendo desenvolvidas a partir do diálogo com diversificadas disciplinas e com a construção de novas metodologias.

Capítulo 2: No segundo capítulo intitulado “Entre livros e imagens”, nos centramos na investigação dos diversos livros que possuem fotografias como os foto livros e os catálogos fotográficos. O objetivo foi compreender como estão sendo discutidas as suas especificidades e como são seus formatos, buscando entender as suas diferenças, sobretudo no que diz respeito à fotobiografia, sobre a qual escrevemos um subcapítulo para tratar sobre essa temática.

No outro subtítulo, intitulado “A fotobiografia e as suas especificidades” nos debruçamos sobre as reflexões de alguns teóricos e pesquisadores acerca dessa temática, a fim de compreendermos melhor as suas peculiaridades no que diz respeito ao seu formato e suas principais características em relação aos elementos textuais e visuais presentes nesse tipo de livro.

Capítulo 3: No capítulo 3, analisamos a fonte de nossa pesquisa: a primeira fotobiografia produzida pela escritora Zélia Gattai: *Reportagem Incompleta* (1986).

A ferramenta metodológica que utilizamos consistiu na abordagem histórico- semiótica, proposta por Ana Maria Mauad (1990, p.339). Assim, voltou-se para a análise e interpretação da linguagem fotográfica, tendo em vista que ela é resultado de um processo de produção de sentido humano e cultural, criado em um determinado tempo e espaço específico. Para pesquisar fotografias como fonte histórica, Mauad indica possibilidades metodológicas de análise, a partir do estudo que ela define de séries documentais. Cada foto apresenta as suas peculiaridades, as quais são percebidas individualmente, mas que também “dialogam” com o restante do conjunto das imagens. Desse modo, foi possível identificar padrões visuais e temáticos valorizados e apreciados por Zélia Gattai, providos de códigos, de significados, de intenções, de discursos e de símbolos.

Ainda nesta perspectiva, analisamos a fotografia a partir de dois segmentos: o da expressão, que segundo Mauad envolve escolhas estéticas e técnicas, tais como: enquadramento, iluminação, contraste, cor, entre outros elementos, e do conteúdo, determinado pelo conjunto das pessoas, objetos, lugares e vivências presentes na imagem iconográfica. Tais imagens foram divididas em unidades culturais e realocadas em diversas categorias espaciais, tais como o espaço fotográfico, espaço geográfico, espaço do objeto, espaço da figuração e, por último, o espaço da vivência.

No primeiro item, analisamos os recursos técnicos que Zélia Gattai usou para produzir as suas fotografias; o objetivo de perceber o tipo de câmera e suportes que utilizava, definindo o tamanho, o formato, bem como as finalidades sociais de sua produção, mesmo se tratando de uma fotógrafa amadora, sem maiores ambições profissionais. Além disso, foi observado se são instantâneas ou pousadas.

Outro ponto observado foi o enquadramento I será o sentido das fotografias, verificando se estão definidas na posição vertical ou horizontal, assim como a direção da foto, no item II do enquadramento. Em seguida, no enquadramento III, o foco concentrou-se em analisar a distribuição dos planos, considerando a profundidade de campo e os objetivos da mensagem fotográfica.

No enquadramento IV, foram analisados o objeto central, arranjo e o equilíbrio das fotografias, que, segundo Mauad, são elementos que podem ser condensados na noção de composição fotográfica. Dessa forma, verificamos como estão representados o objeto central e a sua relação com o entorno ou mesmo o fundo da imagem. No que se refere ao arranjo dos elementos, foi observado se é linear ou espalhado, e como estão concentrados, examinando se estão na parte superior ou inferior. Nesse sentido, a impressão visual, o foco e a iluminação referem-se às condições de inteligibilidade visual. Desse modo, analisamos tais elementos separadamente e em conjunto, objetivando perceber as diferenças visuais presentes em cada fotografia.

No que diz respeito à iluminação, esse foi um importante elemento analisado, pois nos permitiu perceber algumas variações em torno do item nitidez, tais como: fora de foco, objeto central no foco ou mesmo tudo no foco. Assim, posteriormente, conseguimos analisar a impressão visual presente nessas fotografias, observando se o contraste é forte, suficiente ou fraco, a partir das linhas na imagem. Ainda no que se refere à iluminação, verificamos nas imagens se ela é clara com sombras (foto com elementos bem definidos, mas a sombra tem efeito estilístico), clara sem sombras (imagem com definição clara e sem sombra alguma), ou se trata de uma iluminação escura, por conta de algum erro técnico.

Após analisadas e definidas quais técnicas e os recursos que foram utilizados por Zélia os quais definem o espaço fotográfico, investigamos a partir do conceito de intertextualidade proposto por Mauad, outros textos culturais (neste caso, jornais e revistas) e entrevistas, a fim de compreender o contexto histórico, as escolhas e as intenções da fotógrafa. Neste sentido, segundo a professora, o conceito de espaço aglutina as unidades culturais em um nível de significação com maior complexidade. Em vista disso, o espaço foi dividido em cinco dimensões, tais como: o espaço fotográfico, o espaço geográfico, o espaço do objeto e, por último o espaço da figuração.

Na primeira dimensão que se trata do espaço fotográfico, analisamos o recorte espacial que Zélia Gattai fotografava, além dos recursos técnicos que utilizava tais como os elementos já mencionados anteriormente, como o tamanho, a nitidez e o enquadramento, recuperando desta forma, as unidades culturais referentes à linguagem fotográfica.

O segundo passo foi o de estudar o espaço geográfico presentes nas imagens, analisando os lugares fotografados por Zélia e as mudanças que ocorreram ao longo do período o qual a série cobre. Assim sendo, foi definido que o se se trata do espaço urbano, ambiente privado do lar ou natural, interno ou externo, público ou privado, assim por diante.

Percebemos que Zélia fotografou inúmeros espaços durante a sua vida, expondo as suas experiências e o convívio com muitas pessoas.

Além disso, também produziu centenas de fotografias no Brasil em várias regiões, explorando algumas festas populares e feiras em Salvador, retratando também a Fundação Casa de Jorge Amado, o Mercado Modelo, a construção de sua casa no bairro do Rio Vermelho, entre outras. Nesse sentido, percebemos que a fotógrafa teve também como intuito divulgar os aspectos culturais da Bahia e de seu povo, terra que morou por muitos anos de sua vida.

A fotógrafa também produziu fotografias na China, em Brasília e em Portugal, registrando alguns passeios, congressos, eventos políticos, entre outros, junto a seus familiares, como seus filhos, netos e amigos.

Em seguida, o foco concentrou-se no espaço do objeto e desse modo foram mapeados quais objetos aparecem nas imagens fotográficas, a lógica que é apresentada nessa representação e a sua relação com a experiência vivida e com o espaço construído. Foi possível observar, inúmeros objetos que Zélia costumava fotografar, tais como: objetos de arte popular, quadros de alguns pintores, os artesanatos e azulejos de sua casa em Salvador (produzidos pelo artista e amigo da família, Carybé), algumas estátuas, esculturas, como a de Exu e das Três Raças expostas na Fundação Casa de Jorge Amado, fotos de suas obras e de seu esposo, entre outros diversos objetos.

Após detectados os objetos, foram analisados o espaço de figuração, composto pelos animais e pelas pessoas retratados, a natureza do espaço que pode ser, feminino, masculino, infantil ou adulto, bem como a hierarquia das figuras e seus atributos.

Assim, completou-se a análise das imagens iconográficas em seus aspectos técnicos, estéticos, sociais e culturais, fornecendo diversas informações acerca da vivência de Zélia Gattai, do seu trabalho enquanto fotógrafa, bem como a relação que se dava entre ela, o esposo e as demais pessoas, como os amigos e os familiares, além de fornecer dados sobre os espaços frequentados, os objetos fotografados e as pessoas representadas dentro do recorte temporal proposto.

A pesquisa deste material ajudou a revelar significações, linguagens visuais, códigos e práticas do casal e de seus amigos, tais como regras, hábitos, costumes, rede de relações, entre outros elementos que serão observados ao longo da pesquisa. Dessa forma, a fotobiografia da escritora, assim como alguns periódicos, se complementam tendo em vista que nos forneceu

recursos para a compreensão das interações entre memória familiar e coletiva e as regras de conduta e de convívio entre Jorge Amado, sua família e os seus amigos no período pós exílio e nos anos seguintes.

2 BIOGRAFIA, FOTOGRAFIA E FOTOBIOGRAFIA

Escrever sobre uma determinada vida pode ser praticado por uma pessoa que se debruça a narrar acontecimentos, experiências e curiosidades sobre outro indivíduo. Nesse caso, trata-se de uma escrita biográfica. No entanto, quando uma pessoa se propõe a escrever sobre a sua própria vida, ela exerce a escrita autobiográfica, focada sempre nos acontecimentos que seleciona, construindo, desse modo, uma história de vida a partir de suas memórias e pela forma que deseja ser reconhecida.

Deve-se considerar que dentro desse campo existe ainda uma escrita que podemos denominá-la como memorialista, pois ultrapassa os limites de uma escrita particularmente individual, abarcando também escritas de vidas de outros indivíduos, dando espaço para memórias coletivas ou esquecimentos que são contemplados nesse espaço biográfico, sendo alvo de constantes negociações e com foco na reconstrução de um determinado passado.

A produção editorial na atualidade tem crescido muito no que se refere às publicações do gênero biográfico e quase sempre tem sido voltado para a história de vida de personalidades diversas como políticos, escritores, esportista, entre vários outros artistas.

Nesse sentido, a historiografia passou a investigar as escritas (auto) biográficas também, principalmente quando as abordagens marxista e estruturalista passaram a ter menos credibilidade.

Para Wilton Silva (2014, p. 97) no caso da literatura brasileira, a autobiografia surge como memorialismo na obra intitulada *Como e por que sou romancista* (1893) de José de Alencar, e nos anos seguintes outras obras foram publicadas nesse mesmo segmento. É o caso de *Minhas Recordações* (1944), escrito em 1887 por Francisco de Paula Ferreira de Rezende, *Minha vida de menina*, de Helena Morley- (1942) e *Minha formação*, de Joaquim Nabuco (1900), sendo o único publicado quando escrito.

Durante o século XX, algumas obras foram destaques no Brasil, como na década de 1930 *O meu próprio romance* (1931), de Graça Aranha e *Memórias* (1933), de Humberto Campos, que acabou popularizando tal gênero.

Nas décadas seguintes, muitos outros livros de importantes e consagrados escritores nacionais foram publicados, como *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, *Um homem sem profissão* (1954), de Oswald de Andrade,

e *História da minha infância* (1955), de Gilberto Amado (1955), entre outras obras memorialísticas.

Segundo (IGLESIAS 2000, pg 23) a historiografia brasileira é dividida em três momentos. O primeiro momento é datado de 1500 até o ano de 1838, concentrando - se na “descoberta” do Brasil até a fundação do Instituto Histórico Geográfico. Durante esse período, as discussões giram em torno da colonização. O segundo momento data de 1838 até 1931, contemplando a formação do IHGB, focada na construção da identidade nacional durante o regime monárquico até a reforma educacional de Francisco Campos. O último momento data de 1931 até o ano de 1980, focado nas mais importantes contribuições durante a formação dos cursos superiores no campo das ciências humanas até a consolidação dos programas de pós-graduação (SILVA, 2000, p. 100).

Apesar da historiografia brasileira desse período já propor novos problemas, novas fontes e novas abordagens, ela não contemplou narrativas que possuíam um nível maior de subjetividade, como nos mostra Silva (2014, p. 100):

Curiosamente, no entanto, os agentes desse conhecimento sem sempre encontraram legitimidade e, quer pelas relações de origem de sua área, quer pela forma de desenvolvimento de seu ofício, para incorporar narrativas que contemplem maiores níveis de subjetividade, que não só se fazia ausente como era mesmo indesejado dentro das perspectivas de seus intelectuais e acadêmicos ao longo das décadas do século XIX e XX.

O livro intitulado *Ensaio de Ego História*, organizado pelo historiador Pierre Nora, que teve a participação de outros renomados historiadores, como Jacques Le Goff, Georges Duby, Michelle Perrot, René Remond, Pierre Chaunu, concentrou reflexões acerca das memórias individuais, permitindo assim mais uma possibilidade metodológica que tinha como objetivo principal buscar e explorar as memórias dos próprios autores.

Para Silva (2014, p. 105), outro tipo de escrita autobiográfica no âmbito acadêmico é o memorial. Trata-se de um documento no qual o professor universitário descreve a sua trajetória acadêmica como exigência para obter ascensão na carreira. Nesse tipo de narrativa autorreferenciada, o foco está no relato dos artigos publicados, palestras ministradas, materiais didáticos elaborados, cursos de extensão e outras atividades relacionadas ao ofício.

O memorial acadêmico é um tipo de escrita de si, mas como pontua o autor, não se pode considerá-lo plenamente uma autobiografia ou um diário, mas uma escrita de si que tem como objetivo principal relatar aspectos profissionais e públicos do docente.

Enquanto autor-narrador, o professor escreve sobre a sua trajetória cultural e intelectual, pontuando também as suas perspectivas profissionais e acadêmicas.

Portanto, esses memoriais são fontes muito ricas e pouco exploradas, oferecendo possibilidades de análise enquanto fontes “pela sua extensão e profundidade exige a busca de uma ampliação de questões, perspectivas e métodos do historiador, em um diálogo interdisciplinar dinâmico capaz de traduções e transcrições teóricas e empíricas” (SILVA, 2014, p. 110).

Dentro desse espaço biográfico, que abrange as denominadas escritas de si, como a biografia, a autobiografia, memoriais acadêmicos, diários, correspondências, entrevistas, entre outros, tem sido cada vez mais alvo de interesse por parte dos historiadores.

Sobre a temática biográfica, em seu livro intitulado *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*, o historiador francês François Dosse traça um panorama histórico das biografias contemplando diferentes temporalidades: A Idade Heroica, abrangendo a antiguidade clássica até a modernidade; a Biografia Modal, voltada para as biografias produzidas durante o século XX e, por último, a Idade Hermenêutica, que se refere às biografias que apresentam a multiplicidade de identidades do Período Contemporâneo, com o gênero sofrendo profundas transformações ao longo do tempo.

Durante toda a antiguidade e a época da modernidade o gênero biográfico serviu de um modelo de moralidade. Assim, todos os discursos eram voltados para a transmissão de valores daquele momento. Desse modo, Dosse mostra que a biografia surgiu durante o século V a.C., juntamente com o gênero histórico.

Para Loriga (2011), o termo biografia só começou a ser utilizado ao longo do século XVII para designar uma obra verdadeira, fundada numa descrição realista contrapondo-se a outros tipos antigos de escrita de si.

Desde a antiguidade, a biografia é um gênero híbrido, “equilibrando-se entre verdade histórica e verdade literária, sofreu profundas transformações ao longo do tempo - quanto à escolha e à elaboração dos fatos e do estilo narrativo” (LORIGA, 2011, p. 18).

Segundo Dosse (2009), a biografia da Idade Heroica teve uma maior expressão com os gregos durante o período helenístico, quando “Isócrates e Xenofante surgem como pioneiros nesse campo, com escritos biográficos cujo objetivo é relatar a vida política de suas personagens, deixando na sombra sua vida privada” (DOSSE, 2009, p. 124). Ou seja, os escritos biográficos durante o período da antiguidade estavam voltados para os

aspectos políticos, não contemplando as particularidades da vida pessoal do personagem biografado.

Além do aspecto político ser mais privilegiado em relação ao pessoal, outra característica da biografia nesse período é a valorização do discurso de verdade. No entanto, não houve um rompimento com o fictício, haja vista que a invenção também estava presente:

Aprofundando-se a separação, sobretudo a partir de Tucídides, entre o discurso do historiador nascente, que se quer discurso de verdade, e os mitos, lendas e outras epopeias, a biografia da época helenística alimenta uma ambição que se abebera tanto no real autenticado quanto na ficção. A biografia não corta o cordão umbilical que liga ao imaginário, contrariamente ao gênero histórico (DOSSE, 2009, p. 125).

Apesar da existência de um discurso de verdade que estava emergindo entre os historiadores da época, os biógrafos preocupavam-se em relatar a verdade sem abrirem mão da ficção, que estava alinhada com as expectativas do público, pois “cumprira responder-lhes à curiosidade, e a lição de vida que se esperava do biógrafo devia ser exemplar, podendo até mesmo constranger a realidade se necessário” (DOSSE, 2009, p. 125).

Nesse período, ocorreu uma ruptura entre a história e a biografia, sendo que a grande preocupação da história girava em torno da verdade, enquanto a biografia era considerada um gênero mais impuro, marcada pela ficção e a realidade.

Outra característica da biografia durante esse contexto era a linearidade temporal, pois as histórias de vida eram organizadas cronologicamente a partir do nascimento, focando nas experiências mais marcantes do biografado, bem como o momento de sua morte.

Os dois grandes mestres da biografia da antiguidade foram Plutarco, que nasceu por volta de 45 d. C e Suetônio, que nasceu cerca de 70 d. C.

As contribuições de ambos foram muito importantes, sobretudo a de Plutarco, responsável por solidificar o gênero biográfico.

Plutarco escreveu “*Vidas Paralelas*” e nessa biografia concentrou - se mais em relatar os aspectos psicológicos e contraditórios de Alexandre, sem perder de vista a ideia de uma vida exemplar e moral que deveria ser propagada.

O intuito consistia em narrar as virtudes morais indispensáveis aos militares e políticos, bem como os seus vícios, como ocorreu com Alexandre e César, apresentando

assim alguns aspectos de suas personalidades como as suas reações frente aos acontecimentos trágicos que vivenciaram. A biografia, desse modo

Deveria também demonstrar aquilo que deve ser desprezado, as ações que não coincidem com a ordem moral. Vícios e virtudes podem conviver em um mesmo personagem e ambos evocam valores que devem ser transmitidos à sociedade” (AVELAR, 2014, p. 136).

Nesse caso, o biógrafo preocupava-se menos com a cronologia dos fatos, visto que essa não se mostrava precisa em seus trabalhos. Seus relatos são apresentados de forma descontínua, rompendo com a ordem histórica. Nesse sentido, não foca a atenção na evolução do caráter de determinado herói ao longo de sua vida, mas em como as virtudes são exploradas em distintos contextos.

A biografia produzida por Plutarco tinha como intuito dar testemunhos de valores universais.

Durante o período renascentista, o biógrafo começou a ser ainda mais valorizado depois que sua obra começou a ser divulgada, tornando-se assim um guia para os governantes da época, que se identificaram com seus valores e posicionamentos políticos. As suas ideias atravessaram séculos, inspirando posteriormente inúmeros homens notáveis como Montaigne, Rousseau e Napoleão Bonaparte.

Durante a Idade Média, a hagiografia era o gênero popular mais comum e o mais disseminado. Era focada na escrita da vida dos santos e tinha como objetivo a escrita de suas vidas a fim de servir de modelo para os seus leitores, assim,

A partir do século XII e XIII, os santos deixaram o mundo fechado dos mosteiros. A santidade passou a ser imitada no cotidiano, e a narrativa sobre a vida de cavaleiros invadiu a Idade Média. Era um início de um período de heróis. Heróis ao mesmo tempo, objetos de transferência do sagrado, atores de intrigas e portadores de valores positivos (DEL PRIORE, 2018, p. 74).

Nesse período, assim como no da antiguidade, a biografia continuava a distinguir-se da história. No entanto, durante o século VII, ocorreu uma transformação na forma de narrar a vida dos santos, tendo em vista que ocorreu um movimento geral em busca da individualização.

No final da Idade Média, ocorreram também algumas transformações. A biografia passou a narrar história de vida de pessoas menos comuns, e como pontua Lejeune (1993, p.9-10) “aparecem, então, ao lado das obras de inspiração religiosa, os livros de razão, as histórias de vida de pessoas mais comuns, menos exemplares”.

Silva (2013, p. 17) nos mostra que a profissionalização da biografia na tradição inglesa ocorreu no final do século XVII, com a publicação de três obras: *Walton's live*, de Isaac Walton (1678), que se debruçou a investigar documentos, relatos e cartas para escrever sobre a vida de alguns escritores. Posteriormente, foram publicados *Lives of the norths*, de Roger North (1715) e *Life of Samuel Johson*, de James Boswell, em lançado em (1791).

As biografias publicadas nesse período eram vistas como histórias verdadeiras, sendo o indivíduo compreendido como um ser social. Nesse sentido, havia uma valorização da dimensão coletiva sobre o indivíduo.

Silva (2013, p. 13) entende o biografismo como as práticas narrativas que estão voltadas para a seleção, a descrição e a análise de uma trajetória individual, envolvendo diversas metodologias.

Durante o século XIX, surgiram muitas críticas relacionadas ao biografismo e aos particularismos da individualidade. Todavia, foi nesse momento que a biografia passou a ser amplamente divulgada na França, tornando-se objeto de pesquisa e de estudos eruditos.

Durante o século XVIII, a escrita biográfica concentrava-se na história de vida dos reis e dos santos e por conseguinte “interessou-se cada vez mais pela de poetas, soldados ou criminosos; e adota um tom mais intimista (LORIGA, 2011, p. 19).

Dialogando com Loriga, Schmidt (2003, p. 58) comenta que, até o final do século XVIII e início do século XIX, as biografias estavam voltadas para um regime de historicidade o qual buscava no passado exemplos para inspirar as decisões do tempo presente. Desse modo, cabia ao passado iluminar o tempo futuro.

No século XIX, as biografias desempenharam um importante papel na construção da ideia de nação, focando na imortalização de inúmeros heróis e monarcas e fortalecendo as simbologias do período, tais como os seus fundadores, os monumentos, os lugares de memória e as tradições.

Ainda no século XIX, começam a surgir muitas críticas relacionadas ao biografismo e aos particularismos da individualidade. No entanto, é nesse momento que a biografia passa a ser amplamente divulgada na França, tornando-se objeto de pesquisa e de estudos eruditos.

Além disso, foi durante esse período que as biografias passaram a ser não apenas uma narrativa do proibido e do curioso, pois novas possibilidades de interpretação surgiram, permitindo mostrar algumas peculiaridades dos indivíduos.

No século seguinte, a escrita biográfica continuou a ter essa perspectiva de enaltecer e engrandecer figuras importantes do momento. Assim, “histórias de reis, príncipes, senadores e governantes eram as mais recomendadas, para todo que quisesse dignificar seu personagem, mas também sua pátria e sua nacionalidade” (SCHWARCZ, 2013, p. 53).

No caso do Brasil, o gênero biográfico foi largamente praticado pelo Instituto Histórico e Geográfico, visando enobrecer o Império. Além de valorizarem a vida de reis, governadores gerais e literatos, contemplavam também alguns relatos sobre os sócios locais. Nesse sentido, era possível ter a percepção da importância do associado considerando quem havia produzido sua biografia, visto que quando um dos sócios falecia, “dizia a regra local que era preciso realizar uma peça biográfica que seria impressa nas páginas da revista do estabelecimento” (SCHWARCZ, 2013, p. 54).

Com a Primeira Guerra Mundial, SILVA (2013, p. 18) aponta que começou a ocorrer um certo desencantamento em relação às certezas e às exatidões, abrindo espaço para muitas dúvidas e ocasionando uma transformação na forma que as trajetórias de vida eram escritas.

O segundo tempo da escrita biográfica foi denominado por Dosse como Biografia Modal. Trata – se, segundo o autor, de um tempo histórico e também de uma abordagem mais recente do gênero biográfico.

Dessa forma, o indivíduo passa a ser valorizado somente “na medida em que ilustra o coletivo” (DOSSE, 2009, p. 195).

No século XIX, a biografia foi considerada um gênero inferior, recebendo bastante críticas por parte dos acadêmicos do período.

O mesmo ocorreu durante o século XX, tempo em que a própria história passou a ser contestada pelas ciências sociais que estavam emergindo naquele momento. Pautada na cientificidade, recebeu grandes influências das ideias durkheimianas.

Desse modo, as ciências sociais rompem com o tradicionalismo acadêmico e focam a atenção num futuro concebido como progresso. Nessa perspectiva durkheimiana, a consciência individual está sempre vinculada ao coletivo.

Em 1903, o sociólogo durkheimiano François Simiand, na *Revue de Systhèse Historique*, faz um convite aos historiadores a romperem com os três de seus ídolos: a cronologia, a política e a biografia.

Esse pensamento de Simiand também influenciou a Escola dos Annales, que apoiou - se no estruturalismo sociológico, diminuindo a importância do indivíduo nesse momento.

Nesse panorama, a teoria marxista também teceu críticas severas ao gênero. O foco consistia em discutir temas relacionados a luta de classes, voltando a atenção para o coletivo, distanciando - se das lógicas individuais.

Durante esse período, tanto os historiadores marxistas quanto os pertencentes à Escola dos Annales, principalmente durante a fase braudeliana, desprezaram o gênero biográfico, voltando a atenção para enfoques macroestruturais e para uma história totalizante. No entanto, Lucien Febvre acabou por debruçar-se sobre a trajetória de vida de alguns indivíduos posteriormente.

Dosse mostra que, na elaboração da redação de uma biografia pelo historiador podem ocorrer inúmeros desvios, existindo a necessidade de manter uma certa distância do sujeito que lhe parece simpático, tendo em vista que existe uma “ilusão biográfica de quem é bom desconfiar” (DOSSE, 2009, p. 208).

Em seu texto intitulado *A ilusão biográfica*, Pierre Bourdieu causou grande polêmica e, a partir disso, iniciou - se alguns debates acerca dessa temática no período de sua publicação. Para ele, as biografias históricas que eram produzidas estavam carregadas de subjetividade e reconstruíam a vida de um indivíduo de uma forma bastante superficial.

Essas críticas que os historiadores receberam durante esse momento foram importantes para que eles pudessem estabelecer novas reflexões referentes a escrita biográfica. A biografia, agora, não se voltava mais para o enaltecimento dos grandes homens, grandes heróis. Um enfoque passou a ser outro, passou - se a valorizar as histórias de vida menos relevantes, de indivíduos comuns:

A reabilitação da biografia histórica integrou as aquisições da história social e cultural, oferecendo aos diferentes atores históricos, uma importância diferenciada, distinta e individual. Mas não se tratava mais de fazer simplesmente a história dos grandes nomes em formato hagiográfico-quase uma vida de santo, sem problemas nem máculas - mas de examinar os atores

(ou o ator) célebre ou não, como testemunhas, como reflexos, como reveladores de uma época (DEL PRIORI, 2018, p. 78).

Apesar de chamar a atenção para um certo distanciamento do sujeito, Dosse se contrapõe as ideias de Pierre Bourdieu, que contestava a possibilidade do sujeito ser, passível de historicidade. Assim sendo, o gênero biográfico foi tema de interesse de muitos historiadores que ilustraram contextos, momentos ou mesmo uma categoria social classificada por Giovanni Levi como biografia modal. Assim,

[...] nessa hipótese, a biografia só vale como exemplificação, ilustração de comportamentos, de crenças próprias a um meio social ou a um instante particular. Vale por sua capacidade generalizante e evoca quase a noção de tipo ideal weberiano” (DOSSE, 2009, p. 215).

Nessa perspectiva, a maneira de viver do indivíduo permitiria uma análise do aparelhamento mental de uma determinada época. As obras do historiador Lucien Febvre, um dos fundadores da revista *Annales*, que escreveu *Rabelais ou a incredibilidade do século XVI* (1974), *Margarida de Navarra* (1944), *Lutero* (1956) e outros autores como Georges Duby que escreveu *Guilherme, o Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo* (1984) e do historiador Michele Vovelle que escreveu *L'irresistible ascension de Joseph Séc, bourgeois d'Aix* são modelos de obras biográficas que partiam da ideia de compreender o indivíduo a partir do contexto.

No caso de *Rabelais*, Lucien Febvre analisou menos as singularidades do indivíduo. Interessava a ele compreender os aparelhos mentais da época, orientado pelo binômio estabelecido entre o conflito entre *Rabelais* e essas categoriais mentais do período.

O intuito consistiu em combater uma projeção anacrônica das categorias do presente sobre o passado, mostrando que a incredulidade era possível naquele momento.

Para Mary Del Priori (2018, p. 17), Lucien Febvre foi pioneiro em dar a atenção à biografia histórica.

As biografias produzidas por Lucien Febvre, além de apresentarem a história de um indivíduo, estavam concentradas na observação da sociedade, levantando informações referentes a inúmeros temas:

Além de inserir os personagens enfocado em redes sociais mais amplas, Febvre os toma como ponto de partida para reflexões sobre temas abrangentes-, tais como: o protestantismo, no caso de *Lutero*; a possibilidade do ateísmo no século XVI, no caso de *Rabelais*, e a relação entre religião e moralismo na

mesma centúria, no caso de Margarida de Navarra. Enfim, em uma perspectiva de história-problema, as biografias febreanas não se esgotam em si mesmas, mas servem como vias de observação da sociedade (SCHMIDT, 1996, p. 169 - 170).

A biografia que Michele Vovelle escreveu sobre Joseph Sec também ilustrou o ponto de vista modal, tendo em vista que o historiador procurou, a partir do itinerário de um indivíduo, mostrar a categoria social da burguesia.

Com a guinada crítica ocorrida na historiografia francesa por volta da década de 1980, ocorreu um rompimento com as ideias estruturalistas. Esse rompimento foi denominado por Dosse como Idade Hermenêutica, que estava voltada para à singularidade individual, sobre as inúmeras identificações dos sujeitos “que não se mostra linear e centralizada, mas apresenta reentrâncias e singularidades” (CARNEIRO, 2018, p. 33).

Na idade Hermenêutica, o interesse pela biografia acabou sendo retomado. Assim, antropólogos, sociólogos, psicanalistas se debruçaram sobre a biografia, transgredindo o tabu que acercava o gênero anteriormente.

Os interesses nesse momento giravam em torno do sujeito e os processos de subjetivação. Partindo desse interesse, o objetivo seria o de “capturar a unidade pelo singular” (DEL PRIORE, 2018, p. 77).

Nessa concepção da idade hermenêutica, o filósofo Jean Paul Sartre, numa abordagem existencialista, publica uma biografia intitulada *L` idiote de la famille: Gustave Flaubert de 1821 a 1857*. Nessa obra, escreveu sobre a vida de Flaubert, incluindo sua infância, as relações cotidianas, os aspectos de sua personalidade e o próprio desenvolvimento de sua neurose.

A biografia do filósofo era prospectiva, prenunciava um futuro. Além da escrita biográfica, praticava a escrita de si, dando voz as suas próprias questões. Em vista disso, Sartre inaugura uma perspectiva para o gênero biográfico, rompendo com a causalidade mecânica e abrindo espaço para apresentar os aspectos peculiares do indivíduo.

Além da biografia escrita por Sartre, várias outras foram produzidas na idade hermenêutica que valorizava as singularidades individuais, como *O queijo e os vermes* (1976), de Carlo Guinzburg, *São Luis* (1996), de Jacques Le Goff, entre outras diversas obras.

A sociologia contribuiu muito com o retorno da sensibilidade biográfica, devido os relatos de vidas anônimas por volta da década de 1970. Esses relatos de vida foram

considerados por Phillippe Lejeune como um gênero híbrido, situados entre a autobiografia e a biografia.

Durante esse período, inúmeras memórias e testemunhos foram publicados com bastante frequência. Desse modo, muitos historiadores, sociólogos e jornalistas começaram a valorizar as histórias de vida anônimas, dos sem - classes e dos sem-terras.

Uma corrente sociológica de escrita biográfica surgiu na Escola de Chicago no início do século XX. Marcada pela antropologia cultural, sempre esteve voltada para a cultura. No entanto, nesse contexto, a referência passa a ser a sociedade.

O etnólogo passa a utilizar mais a abordagem sociológica, buscando compreender os percursos biográficos e as transformações sociais.

Apesar do fascínio existente pelos relatos de vida, muitos historiadores, sobretudo os da época do paradigma dos Annales, ficaram à margem desse encantamento, pois acreditavam que ela não podia fornecer dados econômicos e sociais. Desse modo, não se interessavam em investigar a vida de um desconhecido, tendo em vista que era uma forma de “desperdiçar um tempo que teria sido melhor empregado em descobrir o movimento dos preços ou em circunscrever o papel dos grandes atores coletivos como a burguesia” (PROST, 1996, p 86).

Em contrapartida, muitos sociólogos se interessaram por essa renovação, que foi introduzida por Jean - Pierre Rioux e Philippe Joutard.

Dentro desse contexto, os micro-historiadores como Carlo Ginzburg, Edoardo Grendi, Giovanni Levi e Carlo Poni, entre outros, debruçam - se sobre estudos de casos, observando as estratégias individuais e as singularidades de determinado indivíduo:

O estudo de caso mais conhecido é o do moleiro Friulano Manochio, exumado por Carlo Ginzburg. Domenico Scandella, apelidado de Menochio, não é um indivíduo nem médio nem típico quando restituído a seu concreto - singular: é uma entidade única. Busca - se o sendo comum a partir do mais incomum (DOSSE, 2009, p. 255).

A volta da biografia relaciona-se com a crise do paradigma estruturalista que fez parte da historiografia a partir dos anos 1960, quando o interesse estava focado em torno das estruturas e dos mecanismos econômicos que, de alguma maneira, organizavam as relações entre os indivíduos. Todavia, com a crise do estruturalismo, os historiadores trataram de dar voz aos indivíduos, preocupando - se mais com as singularidades e em suas atuações na construção de seus laços sociais. Assim, “buscou -se romper com os estruturalismos e com as generalizações demasiadas na interpretação da história” (REVEL, 2010, p. 236).

As análises relacionadas às estruturas já não interessavam mais os historiadores, dessa maneira a atenção voltou - se para os indivíduos, para as suas ações, como bem pontua Mary Del Priore:

A explicação histórica cessava de se interessar pelas estruturas, para centrar suas análises sobre os indivíduos, suas paixões, constrangimentos e representações que pesavam sobre suas condutas. O indivíduo e suas ações situavam - se em sua relação com o ambiente social ou psicológico, sua educação, sua experiência profissional, etc. O historiador deveria focar naquilo que os condicionava, a fim de fazer reviver um mundo perdido e longínquo (DEL PRIORE, 2018, p. 77 - 78).

Em relação a abordagem do micro – história, Carneiro (2018, p. 39) mostra que alguns micros historiadores, como Giovanni Levi, Simona Cerutti e Maurizio Gribaudi, faziam as suas análises a partir do mapeamento da cultura, descrevendo o sistema social e observando as categorias dos atores e os seus significados.

O objetivo deles consistia em compreender a história levando em conta a percepção dos atores, bem como os integrantes do sistema. Para isso, focam a atenção no valor das ações, tendo em vista que os modelos de comportamento são gerados a partir de uma série de valores compartilhados.

Foi a partir dessas perspectivas que os micro-historiadores perceberam a biografia como um recurso para as questões referentes às suas pesquisas. Dessa forma, passaram a compreender os sujeitos como interdependentes em uma rede de relações.

Assim sendo, eles buscavam na biografia coletiva e na metodologia da *network analysis* uma maneira de mapear as trajetórias individuais ao longo do tempo, compreendendo as escolhas, bem como as estratégias praticadas pelos indivíduos para enfrentarem seus percalços.

A relação entre a biografia e a história durante o final do século XX mostrou - se conflituosa, sendo a biografia compreendida nesse contexto como um problema ou

mesmo como um desafio, título do livro de François Dosse acerca dessa temática. No entanto, Carneiro (2018, p. 41) mostra que a micro - história italiana não percebeu a biografia como um problema, mas sim como uma solução, uma alternativa profícua a partir das perspectivas exploradas por F. Barth, que observava a experiência individual e como essa experiência se vinculava com as grandes tendências coletivas, refutando a biografia clássica que confiava demasiadamente “na coerência do “eu”, na trajetória de vida; vida carregada de exemplos a serem seguidos no estilo de uma história *magistra vitae*” (CARNEIRO, 2018, p. 41).

O trabalho do historiador biógrafo então estava voltado para as contribuições da micro-história italiana, que procurou identificar como funcionavam os contextos sociais e os sistemas normativos, observando as inúmeras possibilidades de interações existentes nos grupos e nas instituições os quais sempre foram vistos como homogêneos.

A abordagem da micro- história ofereceu à historiografia um novo olhar sobre os sujeitos ou dos grupos sociais que estão quase sempre inseridos em diversos contextos de experiências, sendo responsável por estabelecer uma reflexão mais complexa do objeto de investigação no que se refere aos conflitos sociais e às hierarquias, contribuindo substancialmente para o debate biográfico:

Essa percepção da biografia procurou dar uma efetiva contribuição ao debate biográfico de finais do século XX, ao buscar a compreensão dos modos pelos quais indivíduos complexos e permeados por incoerências dialogam com uma estrutura mais ampla, bem como analisar como as decisões e interesses pessoais em conflito fazem eco (CARNEIRO, 2018, p. 42).

Como pontua (CARNEIRO, 2018, p. 42), os historiadores como Simona Cerutti, Maurizio Gribaudi, Giovanni Levi e Sabina Loriga defendem a ideia de que o princípio da coerência presente nas biografias tradicionais deve ser questionado, tendo em vista que as trajetórias individuais devem ser analisadas a partir de um conjunto relacional, em que a posição do indivíduo é definida pelos laços de relação e construídos de forma interdependente.

Os micro-historiadores mostram que a biografia revela a multiplicidade da interação. Segundo essa perspectiva, o homem comum possui inúmeros “eus” que podem ser demonstrados pela documentação e interpretados pela análise e imaginação do historiador.

Segundo Sabina Loriga, os historiadores possuem uma certa dificuldade em lidar com a multiplicidade individual. Essa lógica gira em torno do trabalho de contextualização.

Para ela, partindo do pensamento de Charles Firth, a maioria das biografias segue o paradoxo do sanduíche, focando - se a atenção para um pouco de contexto, um pouco de existência individual e em seguida outra camada de contexto.

Essa dinâmica se apresenta na maioria dos trabalhos em que o indivíduo aparece sempre como alguém coerente e consciente.

Para esse processo, Loriga aponta uma possível solução nesse sentido devem ser consideradas as reflexões de Pierre Bourdieu. O autor defende a ideia que é preciso utilizar

O “eu” para romper com o excesso de coerência do discurso histórico, interrogando não apenas sobre o que foi, sobre o que aconteceu, mas também sobre as incertezas do passado e as possibilidades perdidas ou recusadas (CARNEIRO, 2018, p. 43).

Sobre esse aspecto acerca do “eu”, no ano de 1979 Carlo Ginzburg e Carlo Poni publicaram um artigo intitulado “*O nome e o como*”, na revista *Quaderni storici*.

A ideia era tornar o nome próprio um elemento central para se definir um novo método de pesquisa, assim ele seria responsável por quebrar o excesso de coerência do discurso histórico. Desse modo, “recuperava-se o biográfico de uma forma bem diferente de Pierre Bourdieu: a experiência individual era usada para se interrogar sobre a pluralidade e as incertezas do passado” (SOUZA, 2012, p. 119).

A partir do enriquecimento dos métodos e teorias dentro do debate acerca da biografia em finais do século XX, foi possível analisar o indivíduo não isoladamente, mas em uma rede complexa em que deve ser considerado os seus vínculos de amizade, a sua classe social, as suas identificações com alguma religiosidade ou grupos filosóficos. Ou seja, o indivíduo deve ser observado dentro do seu contexto cultural, pois ele sempre adota uma série de práticas, de atitudes e de escolhas pessoais e políticas.

Destarte:

Assim, somos apresentados pelos micro historiadores a um gênero biográfico que tem como objetivo, como defende Sabina Loriga, analisar o homem comum em uma multiplicidade incoerente e conflituosa como forma de escapar a uma concepção cerceadora das vontades individuais (CARNEIRO, 2018, p. 44).

Desta forma, a abordagem do micro – história, no que se refere à biografia, tem como intuito investigar os indivíduos “comuns”, considerando as práticas culturais, bem como as escolhas individuais do biografado, as suas incoerências e peculiaridades.

É necessário pontuar que ação individual é dependente, por vezes, de outras ações e reações de outros indivíduos. No entanto, é importante não perder de vista que, apesar de cada indivíduo possuir margens definidas social e culturalmente “nenhum sistema normativo é suficientemente estruturado para eliminar todas as possibilidades de escolha, interpretação, manipulação e negociação dessas normas e regras sociais (SOUZA, 2012, p. 124).

Para Schmidt (1996, p. 171- 172), o retorno da biografia é um movimento internacional que faz parte de várias correntes historiográficas da atualidade, da década de 1990, tais como: a nova história francesa, o grupo contemporâneo de historiadores britânicos de tradição marxista, a micro - história, já discutida no presente capítulo e, por último, a psico - história.

O “retorno da biografia histórica”, segundo Avelar, deve ser relativizado, tendo em vista que toda biografia é histórica, e, portanto, possui historicidade, como nos mostra:

A alusão a um retorno da biografia histórica deveria ser relativizada, a meu ver, sob dois aspectos. Em primeiro lugar, caberia a dúvida acerca da possibilidade de uma biografia não ser, em alguma medida, histórica. Se o discurso historiográfico for compreendido como a trama enredada entre acontecimentos do passado, bem como a produção de sentidos para eles, o gênero biográfico poderia ser diferente dos procedimentos usuais de escrita da história? A biografia seria algo além da produção de narrativas sobre as relações entre os indivíduos e os sistemas normativos historicamente constituídos? Ela não requereria ainda os mesmos procedimentos metódicos dos historiadores? (AVELAR, 2017, p. 294).

Desse modo, toda a biografia possui historicidade, cabe ao historiador debruçar - se sobre a vida que investiga a fim de compreender esse tipo de documento, assim como qualquer outro. Para isso, deve - se fazer uso de metodologias adequadas e estar cercado de suportes teóricos a fim de problematizá-la.

No caso do Brasil, o debate sobre a biografia se deu a partir da publicação em português dos artigos de Pierre Bourdieu e Giovanni Levi contidos na coletânea *Usos e abusos da história oral*. Por conseguinte, ambos estavam refletindo sobre a polémica discutida no colóquio *Problèmes et Methodes de la Biographie* ocorrido no ano de 1985 na França.

Após o colóquio, alguns historiadores que organizaram e escreveram os seus textos nos anais do evento, teceram críticas em relação ao silêncio dos historiadores frente ao retorno da biografia. O objetivo era fazer com que eles se posicionassem diante dessa onda que estava emergindo naquele momento.

Um dos organizadores do colóquio e grande entusiasta provocador dessa temática foi o historiador François-Olivier Touati, fundador da associação *Histoire au Présent*, no ano de 1982, que tinha como principal foco desenvolver pesquisas sobre temas polêmicos. Assim,

Encerrou o texto de apresentação dos anais do evento, afirmando que todo biógrafo aprendiz tinha, naquele momento, a seu alcance um martelo, e que havia expectativas que um deles, mais audacioso, viesse a pôr abaixo essas longas décadas de pusilanidade (-SOUZA, 2012, p. 113).

Segundo a autora, o evento rendeu bons frutos na França, pois passou a ocorrer muitos debates dentro do espaço acadêmico inerentes a escrita biográfica. Posto isso, surgiram inúmeras reflexões distintas por parte dos historiadores, sendo que alguns passaram a conferir credibilidade a biografia. Entretanto, outros tornaram - se opositores do gênero, acreditando que as biografias seriam a recuperação do que havia de pior na historiografia do século XIX, pois seria uma história pautada na linearidade e também bastante superficial.

Esses debates foram sendo inseridos posteriormente no Brasil, a partir das reflexões e interpretações de outros historiadores, como Carlo Ginzburg com a história do moleiro e do camponês e de Natalie Zemon Davis, que tiveram uma boa receptividade dentro do âmbito acadêmico e no mercado editorial durante a década de 1980.

Na introdução de seu livro *O retorno de Martin Guerre*, a historiadora norte americana, em tom provocativo, faz a seguinte afirmação “o que ofereço ao leitor é, em parte, uma invenção minha, mas uma invenção construída pela atenta escuta as vozes do passado (DAVIS, 1987, p. 21).

Tanto Natalie Davis quanto Carlo Ginzburg estavam empenhados em dar voz aos silenciados e às classes menos favorecidas, durante esse período.

No século passado, a biografia, como já discutido anteriormente, era considerada um tabu para muitos historiadores. No entanto, existe um debate bastante presente na historiografia atual.

Atualmente, no Brasil, historiadores como Wilton Carlos Lima da Silva, Benito Bisso Schmidt, Alexandre de Sá Avelar, Adriana Barreto de Souza, Vavy Pacheco Borges e Mary Del Priore se debruçam sobre a temática, apontando as possibilidades teóricas, metodológicas e os desafios que tem de se enfrentar ao se trabalhar com a biografia.

Com o boom de publicações do gênero biográfico, houve um considerável aumento no que se refere aos suportes teórico-metodológicos, envolvendo distintas disciplinas como a psicanálise, as ciências sociais, a teoria literária entre outras. Dessa maneira, a biografia passa a ser novamente valorizada.

Silva (2013, p. 13) mostra que, apesar de existirem alguns pesquisadores que se dedicam a essa temática, as biografias ainda estão sendo pouco estudadas dentro do espaço acadêmico. Contudo, aponta que existe uma demanda bastante considerável em relação a publicações dessa natureza voltada para a vida de escritores, de poetas, de artistas desde a década de 1990, assunto que é alvo de grande curiosidade por parte de um público interessado em saber sobre a vida alheia.

A biografia, desse modo, enquanto objeto de estudo, nos permite compreender sobre as questões históricas e sociais relacionadas aos personagens biografados e como as suas trajetórias de vida foram narradas, esquecidas ou lembradas com o passar do tempo. Além disso,

A biografia como objeto de análise oferece muitas questões a serem respondidas: os limites da ideia de verdade e de representação, o papel social do mito, as relações entre público e privado, as ligações entre a narrativa e sua época, entre diversas outras (SILVA, 2013, p. 21).

Ela responde a várias indagações, como mostrado anteriormente, e problematiza os limites da verdade e da representação. Ademais, vale destacar que elas constroem memórias. Todavia, essa memória não é estática e é passível de reinvenção constante, podendo ser utilizada para construir uma imagem positiva ou negativa de um determinado indivíduo, dependendo da escolha do enfoque do biógrafo e das possíveis interpretações do público leitor.

O objetivo do biografismo, neste sentido, é o de compreender as possíveis interpretações acerca da construção de um determinado passado, sendo sempre um reflexo de tradições culturais, sociais e culturais.

Enquanto relato, a biografia é o resultado de memórias ou mesmo esquecimentos coletivos, ou individuais que são sempre agenciadas, com vínculos, com saberes e com tradições que se dão por meio de uma relação entre o tempo e o espaço, objetivando a reconstrução de um passado (SILVA (2013, p. 32).

Em sua livre docência intitulada *Vida póstuma de um ilustre desconhecido: A construção biográfica de Clóvis*, defendida no ano de 2013, Wilton Carlos Lima da Silva, apoiado em reflexões de Le Goff e Gilberto Velho, entre outros teóricos, pontua as fronteiras existentes entre a memória e as ciências do homem, como a sociologia e a antropologia, entre outros campos do saber que possuem aproximações, mas também afastamentos e tensões entre si.

Para Silva, é possível estabelecer trocas benéficas entre a história e a antropologia no que diz respeito à narrativa. Ele também nos mostra que a história recebeu grande influência dessa área do conhecimento, redefinindo alguns conceitos e categorias a partir da antropologia para a análise de algumas sociedades.

Silva enfatiza ainda que a historiografia tem estabelecido trocas interdisciplinares sobre as temáticas que envolvem as fontes históricas, a memória, a temporalidade e as narrativas e que apesar da existência de algumas fronteiras “o diálogo, com seus momentos de entendimento, silêncios e ruídos, tem sido frutífero” (SILVA, 2013, p. 40).

Assim, para ele, a abordagem antropológica a partir da relação entre a identidade e a alteridade, numa concepção mais relativa acerca do universal e do peculiar da condição dos indivíduos, permite compreendermos que existe um templo múltiplo, e a explicação causal única é percebida como arranjo causal essencial. Não obstante, ele é limitado para a reconciliação com um passado evocado como memória que permite identificar as diferentes expressões narrativas como “as biografias, como resultado da multiplicidade, fragmentação e sobreposição de temporalidades passíveis de análise comparativa (SILVA, 2013, p. 40 - 41).

As trocas entre a historiografia, a antropologia e a geografia não são recentes, pois há tempos que ela utiliza algumas metodologias em determinadas pesquisas relacionadas à comunidade desde a década de 1940.

Para Silva (2013, p. 42) as fronteiras existentes entre a antropologia e a história podem contribuir para com o trabalho historiográfico, sobretudo no que se refere ao biografismo.

Com as transformações que ocorreram na historiografia, podemos considerar que atualmente a biografia não é mais um tabu como já foi em tempos anteriores.

Apesar disso, existem alguns desafios para a historiografia os quais Avelar (2014, p. 121) pontua que devem ser considerados, sendo o primeiro desafio referente ao caráter híbrido da narrativa biográfica que situa - se entre o real e o fictício, e o segundo diz respeito a dimensão pedagógica da narrativa biográfica e a ética do historiador.

A ideia da história vista como ciência definiu as fronteiras existentes entre o ofício do historiador e o trabalho do romancista. Desse modo, cabia ao historiador fazer a sua análise que se inicia a partir da pesquisa documentos e termina com a escrita do texto, usando a sua metodologia, tentando aproximar o mais próximo da experiência real do passado da pessoa biografada.

Esse processo, dá sentido à construção do texto biográfico. No entanto, segundo Avelar (2014), é também o seu maior risco, uma vez que o historiador pode se deparar com a falta de alguns documentos e não obter todas as respostas que necessita.

Como já discutido anteriormente, Avelar defende a ideia de que a vida de um determinado indivíduo não é sempre fixa, coerente e linear, mas, é marcada por incoerências, tensões e contradições. Isso se deve ao fato de que vários aspectos de uma vida não se esgotam em apenas uma representação, pois existem várias facetas de cada indivíduo com uma significativa pluralidade de identidades que não dão conta de mostrar todos os aspectos da vida do biografado.

O texto historiográfico e o texto literário possuem grandes semelhanças. Essa perspectiva começou a valer desde o giro linguístico “que apesar da grande variedade de autores e correntes, enfatiza a ideia da inexistência de uma realidade extralinguística inteiramente independente das representações textuais e discursivas” (AVELAR, 2015, p. 127).

Para Avelar, as narrativas históricas, como pensava Hayden White são ficções verbais, em decorrência dos conteúdos serem inventados, indeterminados e incertos:

As narrativas encontradas nos textos biográficos desde a emergência de uma “biografia moderna” nos anos 1920 modelaram o gênero em suas tênues fronteiras entre as intenções de verdade e as indeterminações e incertezas que exigem do biógrafo uma sensibilidade próxima à do ficcionista (AVELAR, 2014, p. 131).

Apesar das críticas apontadas acerca da biografia, refletindo as suas possibilidades, Avelar se debruçou a analisar alguns aspectos da biografia de Arnaud de Brescia, que foi um religioso medieval. Essa biografia foi escrita por Arsenio Frugoni e publicada no ano de 1954.

A biografia em questão possui 10 capítulos que abordam facetas distintas do biografado sem a intenção de construir uma história capaz de representar a totalidade de sua vida e de sua essência, elementos recorrentes em algumas escritas deste gênero. Nesse sentido, os leitores não encontravam um sentido definitivo acerca da vida de Arnaud, mas uma diversidade de perspectivas e não uma “verdade absoluta” que desse conta de narrar o todo de sua biografia.

Desse modo, as fontes utilizadas para escrever a vida de Arnaud possibilitaram mostrar vários aspectos de sua vida.

Avelar também se dedicou a refletir sobre a obra intitulada *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*, de Stephen Greenblatt, focada em discutir como Shakespeare tornou-se o maior dramaturgo de seu tempo.

O que Avelar pontua é que nessa escrita biográfica de Shakespeare desconstruiu-se a ideia de que as peças as quais o dramaturgo produziu são fruto de sua extraordinariedade. Trata-se, de uma construção e de uma história escrita com muitas lacunas e falhas documentais. Nesse sentido, Greenblatt faz então uso sistemático da imaginação para superar as insuficiências documentais e o resgate impossível do passado (AVELAR, 2014, p. 134).

A escrita de Frugoni e Greenblatt são exemplos de biografias inovadoras porque fogem, de certo modo, das linearidades e das descontinuidades tão presentes nesse tipo de gênero.

Avelar nos alerta, ainda, que as lacunas presentes nas biografias dizem mais sobre elas do que as evidências transparecem e que nesse tipo de escrita existe uma “natureza intrínseca que mescla a experiência real e a ficcional” (AVELAR, 2014, p. 136).

O autor reflete, também, sobre a ética do biógrafo. Para ele, o exercício dela é um problema histórico sujeito a transformações e ênfases diferentes.

Durante o século XX, com a renovação da historiografia inglesa, os biógrafos passaram a desprezar o modelo vitoriano que enaltecia as grandes virtudes dos biografados.

A partir da nova perspectiva, o intuito era oferecer um relato dos personagens com suas angústias e fraquezas, sem servir como um modelo instrutivo que ensinasse características as quais deveriam ser imitadas pelos indivíduos no tempo presente e no tempo futuro. Entretanto, Avelar pontua que esse novo panorama do gênero biográfico não conseguiu desvincular - se totalmente dessa ideia de instrução como no caso de Strachey que escreveu *Eminent Victorians* que tinha como objetivo principal tecer críticas a Era Vitoriana. Nesse sentido, a trajetória do cardeal Manning, um dos personagens principais dessa obra serviu como uma espécie de história instrutiva.

O livro de Edgar Johnson, intitulado *Charles Dickens: his tragedy and triumph*, também parte desse modelo de instrução moral, apesar do biógrafo deixar explícito os escândalos e as tragédias do escritor. Outras características referentes ao seu caráter foram apontadas, ou seja, “a moralidade desse modo, projeta - se em torno de sua herança intelectual e na sua capacidade de ainda mobilizar os homens do nosso tempo por intermédio de sua obra e de sua atuação pública” (AVELAR, 2014, p. 139).

As reflexões de Avelar apontam, portanto, que as biografias com finalidade didático-moral têm sobrevivido ao longo dos séculos.

No tocante as biografias dos indivíduos comuns, os menos favorecidos, observa-se que elas podem nos fornecer informações acerca de suas vivências, de suas lutas, assim como as suas táticas e estratégias para enfrentar o seu cotidiano e os seus projetos de transformação da sociedade.

Estudar os indivíduos comuns pode nos apresentar elementos de como funcionavam as instituições e os desenvolvimentos sociais, e como foram experimentados e sentidos por eles ao longo do tempo. Ademais,

As narrativas sobre indivíduos poderiam ser úteis também para demonstrar que mesmo grandes personagens históricos não são heróis, mas seres humanos forçados a lidar com situações e problemas cotidianos como qualquer outro indivíduo (AVELAR, 2014, p. 140).

Sobre a dimensão ética, dialogando com Avelar, Schmidt (2014, p. 135) mostra que as biografias escritas por historiadores merecem uma reflexão acerca da ética do biografado, pois eles possuem responsabilidade individual. Ou seja, possuem vontade própria e não são somente produtos de seu meio. Trata-se de um indivíduo que possui a sua própria liberdade e que deve ser responsabilizado por seus atos.

Para Schmidt, a biografia é, portanto, é uma narrativa com motivações éticas dotada de regras, normas e responsabilidade por parte de quem se propõe a escrevê-la.

O autor chama a atenção para que os historiadores que se debruçam sobre a escrita biográfica considerem essa dimensão ética, pois elas fazem parte das relações humanas e se referem as formas de viver em sociedade. Desse modo, a relação entre biógrafo e biografado deve ser pautada dentro dessa perspectiva.

Segundo Schmidt, desde a década de 1990, esse tema vem sido discutido pela mídia, a biografia de sobre o jogador de futebol Garrincha, por exemplo, foi bastante mal vista pelas 10 filhas do escritor que pediram para retirá-la de circulação:

Elas reivindicaram direitos autorais sobre a obra, pois se consideravam, como herdeiras, proprietárias do direito de imagem do atleta. O livro foi retirado de circulação durante um ano e só voltou às livrarias no final de 1996. A disputa jurídica se arrastou por uma década e acabou quando as filhas do atacante entraram em acordo com editora responsável pela publicação, Companhia das Letras (SCHMIDT, 2014, p. 137).

O cantor Roberto Carlos, no ano de 1979, proibiu o lançamento de uma biografia sobre sua vida escrita pelo seu ex-mordomo. Posteriormente, em 2007, também proibiu a publicação e a circulação do livro intitulado *Roberto Carlos em detalhes*, escrito pelo jornalista Paulo César de Araújo.

Nas duas biografias, os biógrafos tentam construir uma história “verdadeira” de seus biografados. Conforme aponta Schmidt, o jornalista Paulo César teria entrevistado cerca de 200 pessoas, e Ruy Castro cerca de 500 pessoas.

Para Schmidt (2014, p. 137), existe um fio de navalha sobre o qual movem os biógrafos, trata - se do direito à imagem e o direito à expressão, ambos previstos na Constituição Federal Brasileira.

No caso dos Estados Unidos da América, as pessoas públicas podem ter as suas vidas biografadas. Contudo, no Brasil, a decisão para autorizar ou não uma biografia depende das decisões jurídicas.

Os jornalistas são os principais profissionais que produzem biografias no Brasil, assim como em outros países. Debruçando - se sobre a escrita da vida de vários indivíduos famosos em diversas áreas de atuação como artistas, esportistas, músicos, entre outras celebridades, eles possuem o objetivo de construir uma história de vida de seus personagens, focando a atenção em seus segredos, nos pecados cometidos ou mesmo em seus atos heroicos. Nesse sentido, objetivam prender a atenção do leitor revelando

informações acerca do biografado que ninguém conhece, construindo, desse modo, uma biografia pautada na ideia de uma história absolutamente verdadeira, como pontua o historiador:

De qualquer maneira, neste campo de produção valem muitas das regras que igualmente imperam nas redações dos jornais: o imperativo da comunicabilidade, o desejo de “fisgar” o leitor e revelar algo até então oculto, de expor um “furo”, enfim. Muitos desses trabalhos se assentam em laboriosos processos de investigação que tem como culminância os rótulos de “a verdadeira biografia de cicrano” ou “a biografia definitiva de fulano” (SCHMIDT, 2014, p. 139).

Schmidt defende a ideia de que os textos biográficos devem ser publicados sem nenhuma censura, desde que estejam focados em princípios éticos, para não ocorrerem prejuízos materiais e de nenhuma outra ordem.

No que diz respeito aos historiadores, eles produzem as suas análises objetivando explicar historicamente os percursos de seus biografados, considerando que os textos biográficos são dotados de lacunas e não podem ser considerados biografias definitivas. Assim, pontua Borges,

A biografia histórica, hoje reabilitada, não tem por vocação esgotar o absoluto do eu de um personagem, como já se quis e ainda se quer. Ela é o melhor meio de se mostrar os laços entre passado e presente, memória e projeto, indivíduo e sociedade e de experimentar o tempo como prova de vida. [...] A biografia é o local por excelência da condição humana em sua diversidade (BORGES, 2005, p. 215).

A pesquisa histórica é desenvolvida a partir de vestígios e fontes do passado, pesquisas documentais, questionamentos variados, o cruzamento de fontes, sendo todas atividades específicas inerentes ao ofício do historiador e nesse aspecto diferencia-se dos trabalhos dos jornalistas que tem outra perspectiva e outros objetivos definidos.

Ao debruçarmos sobre esse amplo campo biográfico, que envolve inúmeras formas de escritas de si, é possível refletir –ainda sobre a escrita produzida juntamente com a imagem fotográfica. Em outras palavras, diversos livros ou os denominados fotolivros, livros de fotografias e, sobretudo, a fotobiografia, são temáticas pertinentes a essa tese que discutiremos no próximo capítulo.

2.1 HISTÓRIA E A FOTOGRAFIA

A fotografia surgiu durante o século XIX, por volta de 1830, sendo uma criação de Joseph Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre, em um contexto de marcantes transformações do ponto de vista social, cultural e econômico impulsionadas pela Revolução Industrial.

Niépce preocupava - se com as técnicas de fixar as imagens, mas Daguerre “almejava o controle que a ilusão da imagem poderia oferecer em termos de entretenimento (afinal de contas, ele era um homem do ramo das diversões) (MAUAD, 1996, p. 2).

Daguerre em 1839 apresentou o daguerreotipo na Academia de Ciência da França, sendo muito bem recebido, pois o aparelho foi capaz de mostrar uma representação precisa da realidade. Outro sim, o daguerreotipo inaugurou a mecanização da imagem e uma transformação das artes plásticas que cedeu espaço para as indústrias visuais.

Essas mudanças foram tão impactantes que por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos, a princípio de forma esporádica e pouco depois exclusivamente (BENJAMIN, 1987, p. 97).

Os álbuns também começaram a ser utilizados durante essa época e Benjamin descreve as características desses álbuns:

Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, em consoles ou *guéridons*, na sala de visitas— grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas [...] (BENJAMIN, 1987, p. 97).

Para Monteiro (2013, p. 5), a fotografia sofreu por um longo período um estatuto bastante ambíguo: ora como registro científico, ora como uma nova expressão de arte.

Ademais, as técnicas fotográficas foram se aperfeiçoando com o passar do tempo, sobretudo em países como os Estados Unidos da América e nos grandes centros europeus, que passaram a investirem na produção de novos equipamentos e novos materiais.

Para Kossoy (2001), foi a partir de 1860 que a fotografia teve uma considerável aceitação, o que proporcionou o nascimento de verdadeiros impérios comerciais e industriais. Desse modo, a câmera fotográfica tornou - se uma importante ferramenta para documentar a cultura, os costumes e os eventos políticos e sociais de determinados povos.

Além disso, com essas inúmeras modificações na sociedade durante esse momento, os indivíduos passaram a conhecer novas realidades que anteriormente só eram acessadas por meio da tradição escrita, verbal e pictórica:

Com a descoberta da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou - se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhe, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais. Era o início de um novo método de aprendizado do real, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais à informação visual dos hábitos e fatos dos povos distantes (KOSSOY, 2001, p. 26-27).

Para o autor (2001, p 28), essas imagens que foram produzidas na metade do século XIX tornaram - se documentos importantes tanto para a história quanto para a história da fotografia.

Com os avanços químicos e ópticos, a fotografia ultrapassou o espaço dos estúdios e avançou para a documentação imagética.

Nesse período, as fotografias eram vistas ora como prova e testemunha, capazes de transmitir imagens autênticas, uma espécie de “espelho do real”, ou seja,

[...] o caráter de prova irrefutável do que realmente aconteceu, atribuído à imagem fotográfica pelo pensamento da época, transformou-se num duplo da realidade, num espelho, cuja magia estava em perenizar a imagem que refletia (MAUAD, 1996, p. 2).

Dentro desse contexto, além de ser considerada uma espécie de espelho do real, a fotografia foi amplamente utilizada em diversos campos, como na entomologia e até mesmo nas pesquisas relacionadas as características físicas de criminosos.

Segundo Monteiro (2013, p. 6), em 1870 Alphonse Bertillon inventou a antropometria judiciária, criando também o gabinete de identificação criminal de Paris com o intuito de identificar possíveis mentes perigosas. Posteriormente, Jean Martin Charcot criou o serviço fotográfico do hospital *Salpêtrière*, para observar os ciclos de histeria das mulheres.

A fotografia era utilizada no acompanhamento dos eclipses e também para classificar animais e plantas.

Por conseguinte, os retratos fotográficos eram colados em papéis duro de diversos formatos e cumpria várias funções, como reproduzir rituais de passagem tais como morte, casamento e batismos criando também narrativas familiares e pessoais.

Em 1888, já havia uma considerável variedade de câmeras de mão, sendo que o tripé era um acessório bastante utilizado.

A *Kodak*, empresa norte americana criada por George Eastman dentro desse “boom fotográfico”, inventou um novo modelo de comércio para a fotografia amadora oferecendo aos interessados uma

Na esfera privada, muitos retratos de família eram produzidos e também tinham essa perspectiva de prova, mostrando um certo status, modo de vida e condição econômica e social por meio da riqueza simbolizada mediada de objetos de valor, vestimentas, posturas, olhares e distintos gestos de diversas pessoas.

Nesse contexto, as pessoas passaram a colecionar fotografias de celebridades e também tiveram acesso virtual das pessoas pertencentes as classes sociais mais abastadas.

Os retratos de família eram produzidos para diversas camadas sociais, no início com o barateamento dos custos da fotografia outras classes foram contempladas, ou seja, “a fotografia permitiu uma democratização da imagem, pela rapidez e pelo baixo custo de produção, tornando - se acessível às camadas populares e permitindo-lhes, pela primeira vez, ter sua imagem registrada para a posteridade” (MONTEIRO, 2013, p. 6).

A fotografia, durante a segunda metade do século XIX, foi responsável pela preservação do passado, surgindo diversos grupos com esse intuito em diversas partes da Europa a também nos Estados Unidos da América:

Em 1850, Charles Marville fotografou os bairros medievais do centro da cidade de Paris, que desapareceram com a reforma urbanística do barão Georges - Eugènes Haussmann.

Os países europeus que possuíam colônias durante esse contexto consideravam os povos indígenas como “fosseis vivos a serem estudados pelas sociedades científicas europeias (MONTEIRO, 2013, p. 5).

Dentro do grupo dos fotógrafos havia uma divisão social e profissional entre eles, atendendo a distintos públicos consumidores, dessa maneira, existia “o fotografo comum (trabalhador, artesão), o artista fotógrafo (burguês), o aficionado (burguês ou aristocrata) e o fotógrafo-savant (reivindicando o estatuto de artista)” (MIRZOEFF, 1999; FABRIS, 1997).

No caso do Brasil, o imperador d. Pedro II foi o primeiro a possuir uma câmera fotográfica, colecionando inúmeras fotografias ao longo do tempo.

Esse grande interesse do imperador pela fotografia acabou se transformando em um hábito bastante comum na sociedade daquele período.

Antes do consumo da fotografia, havia apenas a pintura de retratos à óleo, hábito praticado por uma pequena parcela da população mais elitizada.

A fotografia desempenhou um papel muito importante na construção da imagem da Sociedade do II império, sendo ela uma nova tecnologia a qual, a qual foi utilizada como artifício de diferenciação social e de poder (MUAZE, 2007, p. 171).

Essa imagem foi retratada por pintores, paisagistas e fotógrafos a partir da abertura do porto em 1808. Assim, “foi o olhar do estrangeiro que nos enquadrrou, ao mesmo em tempo que educou o nosso olhar, para que pudéssemos mirar nos espelhos da cultura europeia (SUSSEKIND, 1990 apud MONTEIRO, 2013, p. 161).

Tanto a escrita simples dos viajantes, quanto os desenhos dos pintores que acompanhavam as expedições como Debret, Ender, Rugendas e Taunay, forneceu uma espécie de testemunhos das experiências que registravam imagneticamente e textualmente.

Segundo (LOPES; MAUD; MUAZE, 2017, p. 161), as fotografias eram produzidas por duas referências principais: o retrato fotográfico que possuía tamanhos variados com foto 6x9, 5 cm colada num cartão de 6,5 x 10,5 ao *cabinet size* foto de 10 x14 cm, colada em cartão de 16,5 cm) e as fotografias de vistas normalmente produzidas em chapa de formato maior 18x24 cm.

Desse modo, o retrato mostrava as distinções sociais entre os grupos pertencentes a sociedade daquele período, além disso construíam a partir dessa visualidade uma identidade social que por meio de poses demonstrava estilo, hábitos e classe social:

Os objetos, as indumentárias, as poses e os trejeitos usados criavam a ambientação ilusória do estúdio e atuavam como emblemas de pertencimento social, moldados, segundo o código de comportamento, referentes ao grupo detentor dos meios técnicos de produção cultural (LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 161).

Para (LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 162), a fotografia na Europa durante este período estava intimamente relacionada a ascendência da burguesia e do desenvolvimento do capitalismo industrial, no entanto no Brasil essa pratica teve sua peculiaridade. Nesse sentido, voltava - se para a valorização de algumas características da modernidade burguesa do velho continente como a moda, a fotografia, os bons modos, o lazer entre outros elementos experimentados pela classe senhorial dentro de um contexto político-econômico escravocrata e voltado para o mercado externo.

Desse modo, a estrutura escravocrata possibilitou o enriquecimento dessas famílias que passaram a serem representadas de uma maneira distinta consumindo fotografias entre outras mercadorias burguesas.

Assim sendo, não havia apenas o consumo dessas fotografias e outras mercadorias, mas ocorria também a integração da maneira burguesa de ser em seus aspectos comportamentais, culturais, em seus hábitos e padrões de consumo.

Essas imagens corroboraram para um discurso visual que, “em consonância com os ideais hierárquicos da jovem nação, buscavam conciliar escravidão e modernidade legitimando um ideal de Império para si e para os outros (LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 162).

O Rio de Janeiro era a cidade que mais tinha fotógrafos tanto brasileiros quanto estrangeiros.

Apesar de muito consumida, as fotografias dos oitocentos possuía limitações técnicas que passou a exigir a imobilidade do fotografado diante do registro fotográfico, além desse ponto a pose tornou - se um emblema da cultura visual nesse momento.

Dante disso, as fotografias eram produzidas dentro de estúdios fotográficos, local em que os clientes passavam para o salão da pose negociando com o fotógrafo a forma que gostaria de ser representado pelo retratista que preocupava - se mais com os elementos técnicos de sua produção:

Ao primeiro cabia o conhecimento técnico: a busca do melhor ângulo, iluminação, enquadramento, segundo padrões estéticos ainda ligados às artes plásticas. Já o cliente, deveria concentrar-se no gesto, expressão facial, indumentária, tudo que produzisse uma imagem condizente com os símbolos de classe com a qual gostaria de ser identificado (LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 162 - 163).

A classe senhorial detentora de grande extensão de terras e escravos era a que mais consumia fotografias durante esse período.

Durante 1850, começou a ocorrer o barateamento dos retratos por meio da produção de quatro ou mais imagens iniciando assim a popularização do consumo.

Com essas mudanças as pessoas das classes mais abastadas passaram a trocar os retratos fortalecendo os laços familiares e os vínculos com os amigos dando início também ao colecionismo e a prática de preencher álbuns como ressalta Muaze a seguir:

A família Benjamin Constant, por exemplo, possuía mais de uma centena de retratos em sua coleção e estava bastante envolvida no circuito social da fotografia oitocentista. Além de serem clientes de estúdios fotográficos, recebiam, enviavam e colecionavam carte - de - visite de parentes e amigos (MUAZE, 2007, p. 177).

O consumo cada vez maior das fotografias provocou o crescimento do número de profissionais e também de ateliês.

Por conta da concorrência muitos profissionais estrangeiros saíram dos seus países para trabalharem na corte.

Segundo (LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 163), em 1870 já haviam cerca de 38 fotógrafos que atuavam na corte, ocorrendo uma hierarquização entre esses profissionais que tinham como principal foco aprimorarem a qualidade técnica e a busca de um mercado consumidor.

Nessas fotografias iniciou - se o processo da inclusão de dedicatórias, prêmios e de certas distinções profissionais como o *Fotógrafo da Casa Imperial* e o *Fotógrafo da Marinha Imperial*. Dessa forma, as famílias mais abastadas procuravam frequentar esses estúdios mais renomados por conta do reconhecimento social que esse recinto proporcionava a eles.

Sobre essa prática fotográfica amplamente consumida nos oitocentos (MUAZE, 2007, p. 171) ressalta-se que em todas as fases da produção do retrato como a contratação do fotógrafo, a escolha da pose, dos trajés o cenário e o próprio ato fotográfico são responsáveis por reproduzir padrões de comportamento dos grupos mais abastados.

Os fotógrafos também contemplaram as relações sociais do mundo escravocrata, haja vista que produziram fotografias dentro e fora dos ateliês.

Os escravos eram fotografados com roupas boas, e estavam sempre descalços “num exercício de enquadramento da escravidão que atendia uma demanda estrangeira pelo exótico” (LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 164).

Ter a propriedade de um escravo na época era prova de poder e riqueza da classe mais abastada, por isso a necessidade de fotografá-los.

Vale ressaltar que as imagens produzidas representavam os escravos em seus serviços domésticos como as amas de leite carregando os bebês no colo.

Apesar de ser uma prática mais comum nas classes de maior poder aquisitivo, alguns negros também tiravam fotos em estúdios.

A partir de 1842, a fotografia brasileira passou a ser representada como expressão artística em várias exposições que ocorreram durante o período, por exemplo a da Academia Imperial de Belas Artes entre outras diversas exposições nacionais.

A polêmica que ocorreu na Europa questionando se a fotografia era uma obra de arte não ocorreu no Brasil, pois a fotografia diferenciou - se da pintura desde o início:

(...) A polêmica se a fotografia era obra de arte não assumiu maiores proporções por aqui, como ocorreu no Velho Continente. Rapidamente a prática fotográfica ganhou autonomia em relação à pintura e elencou suas próprias regras de hierarquização: inovações técnicas, opções estéticas com padrões internacionais, premiação em exposições nacionais e internacionais, clientela consolidada (...) (MAUAD 2008 apud LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 164).

Após 20 anos as fotografias produzidas no Brasil passaram a circular em exposições internacionais, o foco agora consistia em valorizar o Brasil exótico, explorando a sua natureza, os seus indígenas, a fauna e a flora assim como o progresso brasileiro com a construção das linhas férreas e as plantações de café. Tratava - se de construir uma imagem do Brasil Império como um ideal de nação.

Dentro de um contexto de industrialização e urbanização a fotografia durante o século XX passou por muitas transformações afirmando -se como imagem pública decorrente de uma modernização visual por meio de novas estratégias relacionadas ao espaço público hierarquizado com três principais características:

(...) Primeiramente pelas lógicas do consumo e da distinção social, próprios da sociedade formada com base na desigualdade em seguida, os novos dispositivos de visão voltados para o consumo massivo da imagem; e por último as novas economias visuais que buscavam dar conta da entrada do Brasil no circuito internacional de trocas culturais, próprios da modernidade ocidental e das culturas políticas liberais e capitalistas. Como consequência, se formaram duas importantes agências de produção da imagem contemporânea: a imprensa e o estado (LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 166).

Desse modo, a fotografia mostrava tudo o que estava ocorrendo no mundo assim como a imprensa selecionava o que deveria ser noticiado dando início a produção das revistas ilustradas.

De acordo com (LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 167), a *Revista da Semana* foi a primeira a publicar fotografias com o objetivo de manter o público leitor informado e entretido.

Posteriormente, outras revistas deram início a mesma prática como as revistas *Fon Fon*, *Careta*, *Espelho*, *Ilustração Brasileira*, entre outras.

Essas publicações tinham caráter cômico, crítico e por vezes educativas também, com o passar do tempo essas revistas ganharam um status de “manuais da vida moderna, civilizada e burguesa” (MAUAD, 2005 apud LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p.167).

Nesses manuais eram apresentadas as cidades, os homens letrados, mostrando um Brasil selvagem e os eventos que ocorriam na Europa e nos Estados Unidos da América.

A imagem era mais valorizada nas revistas, pois os textos possuíam pouca importância dentro deste contexto, sendo publicadas pequenas crônicas e contextualizações cedendo espaço maior para as imagens “num país cuja alfabetização se restringia às camadas altas e médias da população” (LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 167).

O Brasil neste momento produzia inúmeras reportagens e o próprio papel dos produtores das imagens passou a ser redefinido, conseqüentemente o fotógrafo se colocava cada vez mais presente nos assuntos representados.

Assim, as revistas ilustradas passam a criar uma nova linguagem visual e narrativa, objetivando uma boa aceitação por parte dos consumidores.

Nesse processo de produção, os fotógrafos passaram a ser mediadores dos conteúdos apresentados nas revistas. Desse modo, as fotografias criavam uma nova experiência social, sendo essa prática voltada para o interesse do público leitor por meio do olhar atento de seus produtores.

No início da década de 1930, passam a circular na cidade do Rio de Janeiro duas importantes revistas *O Cruzeiro* (1928) e *A Noite Ilustrada* (1930), elas continuavam a produzir as suas revistas com o formato parecido com as revistas anteriores, no entanto exploraram novos horizontes no que diz respeito à justaposição de fotos como uma ferramenta narrativa.

A partir da década de 1940, *O Cruzeiro* passou a produzir as suas revistas com o padrão estrangeiro, priorizando as imagens, cedendo espaço para dupla de fotógrafos e também de repórteres focando a atenção nas técnicas de impressão cada vez mais avançadas gerando dessa maneira “um novo padrão de visualidade às revistas ilustradas” (LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 168). É o caso da revista *Manchete*, publicada no ano de 1952 que contou com apoio governamental nesse período.

Durante o governo de Getúlio Vargas, ocorreu a criação de muitos acervos de imagens devido à aproximação estabelecida entre a imprensa e o Estado.

A criação desses arquivos tinha como intuito principal documentar e controlar inúmeros aspectos da vida social, desse modo, “a fotografia se torna pública para cumprir uma função política que garante a transmissão de mensagem para dar visibilidade às estratégias e disputas de poder” (LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 171).

Não obstante, as imagens produzidas pelos fotógrafos nas revistas e nos jornais sempre estavam vinculadas com os objetivos das instituições e da opinião pública.

Durante as décadas de 1960 e 1970 dentro do contexto da consolidação da televisão, o mercado editorial voltou - se para a produção de revistas ilustradas com temas específicos como as revistas *Claudia* lançada em 1961 e a revista *Placar*, publicada posteriormente em 1970, ambas focadas no público feminino e esportivo.

Foi durante a ditadura civil - militar iniciada em 1964 que a revista intitulada *Realidade* lançada em 1966 pela editora Abril inaugurou o jornalismo investigativo, discutindo temas proibidos para a época como “a repressão policial, o casamento de padres, a condição feminina, o sexo, o aborto, etc.” (LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 168).

Neste cenário que surgiram importantes e prestigiados fotógrafos como Claudia Andujar, Jean Solari, Walter Firmo, Maureen Bisiliat, George Love, Luigi Mamprin, Chico Guerissi e David Drew.

A revista *Realidade*, devido ao profissionalismo de seus produtores e pela valorização das fotografias em suas reportagens no que se refere à linguagem foto jornalística e a relação ao texto - imagem em várias disposições recebeu grande reconhecimento e premiações, como o prêmio Esso.

Na revista *Realidade* eram produzidas tanto fotografias em branco e preto ou coloridas dependendo da intencionalidade dos efeitos que o produtor gostaria de provocar ao público leitor. Essas novas práticas inaugurou um novo tipo de mediação visual “marcadamente, opinativo e crítico, entre o leitor e o mundo apresentado em imagens pelos magazines semanais e jornais diários (LOPES; MAUAD; MUAZE, 2017, p. 168).

As fotografias produzidas em jornais e revistas durante o século XX foram responsáveis pela criação de um novo espaço visual, sendo a cidade do Rio de Janeiro “um espaço privilegiado para a institucionalização da pratica fotográfica, pois nela se concentram, desde o século XIX, os principais estúdios fotográficos, bem como as casas editoriais responsáveis pela circulação e comercialização de impressos” (MAUAD, 2021, p. 221).

Para Mauad (2021, p. 224) os estudos tanto da história quanto da fotografia mostram que a fotografia se tornou pública para cumprir uma função política. Desse modo, a fotografia pública é produzida por suas agencias com o objetivo de emitir uma opinião pública nos meios de comunicação criando uma memória publica por meio de

uma versão dos acontecimentos que ocorreram. Trata - se da construção de uma narrativa visual e verbal:

(...) Ou seja, intertextual, mas também pluritemporal: o tempo do acontecimento, o tempo da sua transcrição pelo modo narrativo, o tempo da sua recepção no marco histórico da sua publicação, dimensionado pelas formas de sua exibição — na imprensa, em museus, livros, projetos, etc. (MAUAD, 2021, p. 225).

Nesse período, a imagem fotográfica passou a ser associada também à identificação estando presente em passaportes, registros pessoais como identidades entre diversos outros tipos de documentos, ela possuía tanto uma natureza social quanto individual.

2.1.1 A fotografia historicizada

Ao longo do tempo a historiografia mundial passou por inúmeras transformações no que se refere ao fazer do historiador em seus aspectos teóricos e metodológicos.

Em 1970, os historiadores franceses Jacques Le Goff e Pierre Nora organizaram a obra intitulada *História - Faire de l'histoire* discutindo novos métodos, abordagens e o uso de fontes diversas, mostrando também os novos temas que os historiadores começaram a se debruçar em suas pesquisas como a literatura, as imagens, o cotidiano a língua entre outros assuntos que não eram contemplados no paradigma tradicional.

A Nova História surgiu em resposta a História Tradicional, uma história que se concebia objetiva e baseada nos fatos, sendo pautada apenas em temáticas políticas, a nova ideia proposta tinha como intuito ampliar o repertório temático, a forma de se pensar e de se fazer história naquele momento, levando em conta a própria subjetividade do historiador e a multiplicidade das fontes históricas. Trata-se de uma transformação que proporcionou aos historiadores um novo olhar e uma nova maneira de tecer a operação histórica.

De uma história tradicional marcada tão somente pela narrativa dos acontecimentos de grandes eventos e de grandes feitos dos personagens e heróis e desenvolvida a partir de fontes e registros oficiais, a nova história preocupava - se mais com as estruturas e com a “história vista de baixo”, voltando a atenção para a trajetória de vida das pessoas comuns, dos excluídos, dos subalternos, dos esquecidos, dos

marginalizados e dos desajustados socialmente. Nesse sentido, o periférico começou a ser um tema relevante e discutido na historiografia.

A partir dessa perspectiva, toda a atividade humana deveria ser investigada tendo em vista que possuía uma dinâmica histórica e por conseguinte poderia ser reconstruída, assim alargou - se a ideia de documento histórico:

Ampliou - se, nesse sentido, a noção de documento histórico, não interessava mais aos novos historiadores a desenvolver pesquisas e escrevê-las apenas a partir da análise dos registros oficiais, outros tipos de fontes foram sendo examinadas como processos criminais, testemunhos orais, fotografias e as próprias produções literárias (BRAGA, 2021, p. 14).

Com o alargamento das fontes, os historiadores tiveram que buscar novas metodologias de análise e novos arcabouços teóricos a fim de investigar, interpretar e contextualizar tais textos literários e as fontes de outra natureza.

Dentro desse contexto, estabeleceram diálogos com outras disciplinas e se aproximaram cada vez mais dos antropólogos, economistas, críticos literários, sociólogos e psicólogos, como pontua Burke:

Seja como for, sua preocupação com toda a abrangência da atividade humana os encoraja a ser interdisciplinares, no sentido de aprenderem a colaborar com antropólogos sociais, economistas, críticos literários, psicólogos, sociólogos etc. Os historiadores de arte, literatura e ciência, que costumavam buscar seus interesses mais ou menos isolados do corpo principal de historiadores, estão agora mantendo com eles um contato mais regular (BURKE, 1992, p.4)

A produção historiográfica brasileira acerca da relação entre a história e imagem, e a história e a fotografia tem sido bastante explorada por alguns pesquisadores no país. Em vista disso, muitos deles, receberam forte influência dos textos clássicos de teóricos, semiólogos e filósofos franceses, norte-americanos, alemães entre outros, desde a década de 1970, dentro de um contexto da renovação historiográfica, em que se debruçaram a refletir sobre essas temáticas, nos fornecendo um campo de possibilidades teóricas e metodológicas, a fim de pensarmos as imagens, a arte e também a fotografia como documento, objeto ou mesmo fonte histórica.

A imagem enquanto objeto de estudo veio a se estabelecer dentro do contexto da renovação historiográfica ocorrida durante o final da década de 1970 e início de 1980.

Após dois anos que havia sido publicado na França, publicou -se no Brasil pela editora Martins Alves coleção em três volumes de *Faire l'histoire: Nouvelles approches*, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora.

Em nosso país essa coleção foi intitulada: *História Novas Abordagens, Novos Objetos e Novos Problemas* sendo que o único texto dedicado à imagem foi escrito pelo historiador Marc Ferro:

Nessa obra, o único texto dedicado à imagem, o de Marc Ferro, em que pesa o seu caráter precursor, limitava-se a tratar o filme como uma “contra- análise da sociedade”. Em todo caso, Marc Ferro já iniciaria seu trabalho nesse texto, uma busca de aspectos da sociedade que produziu e recebeu o filme, lançando um olhar histórico sobre a produção cinematográfica (MAUAD, 2015, p. 34).

De acordo com Mauad (2015, p. 35), em 1980 foi publicado pela editora Brasiliense o livro intitulado *Ideologias e Mentalidades* de Michel Vovelle o qual discutia naquele momento a história das mentalidades que estava no centro do debate histórico.

Apesar de se debruçar a discutir questões relacionadas à história cultural e à história das atitudes propondo novas pesquisas e propostas, na primeira parte da obra se dedicou a analisar a relação entre a iconografia e a história das mentalidades.

Os assuntos discutidos na obra foram inspirados nos resultados do colóquio *Iconografia e história das mentalidades* realizado em 1978 em Aix em - Provence que contou com a participação tanto de historiadores quanto semiólogos, etnólogos e historiadores da arte.

Para Vovelle, naquele momento o grande desafio dos historiadores girava em torno de uma metodologia para tratar os documentos iconográficos o que se daria com o diálogo entre historiadores e semiólogos. Desse modo, dentro do campo dos estudos históricos os pesquisadores passaram a utilizar a semiótica para tratar as imagens, ou seja, buscavam uma disciplina que instrumentalizasse as possibilidades de interpretar historicamente aspectos da imaginação social e do imaginário, como se fossem mensagens, encontrou na semiótica um ponto de sustentação (MAUAD, 2015, p. 35).

Foi na década de 1980 que a semiótica se apresentou como uma teoria explicativa interpretando os fenômenos da produção de sentidos.

Neste contexto, do mesmo modo que Richard Rorty defendeu a virada linguística, baseado na ideia de que a sociedade deveria ser interpretada como um texto, segundo Mauad (2015, p. 36) William Mitchell na obra intitulada *Picture Theory* defende uma virada visual “que reconhece no regime escópico de Martin Jay, as possibilidades para se

pensar além das limitações que a textualização atribui ao mundo visível e suas formas de representação não verbais” (MAUAD, 2015, p. 36).

Em nosso país Maud (2015, p. 36) aponta que a virada pictórica se deu a partir dos estudos históricos com as reflexões e a produção de dois autores que se debruçaram sobre tal temática: Ulpiano Bezerra de Meneses e Paulo Knauss.

Knauss se dedicou a observar como a imagem passou a ser investigada pelas ciências sociais mapeando como as diferentes disciplinas a utilizam em cada área.

Segundo ele, em todo o campo as imagens são tratadas “unilateralmente, quer como signo de algo, quer como evidencia de algo que lhe é exterior (MAUAD, 2015, p. 36).

Por isso, propõe uma resolução para esse problema, trata - se de analisar a imagem como um artefato da cultura visual que possui um universo próprio.

Assim as imagens não devem ser vistas como prova de algo que lhes antecede, dessa forma:

A existência das imagens, em momentos diferentes da história humana, causa problemas ao historiador, provocando-o a explicar a existência delas por meio do estudo da sociedade que as produziu, consumiu e preservou, como também a abordar os modos de ver e de pensar a imagem. Essa tarefa implica superar a epistemologia da prova, quando o documento se impõe pela objetividade daquilo que apresenta e representa, deixando de lado a sua própria trajetória ao longo do tempo (MAUAD, 2015, p. 37).

Para Mauad, os estudos históricos ao conceberem a imagem visual como fonte, devem discutir o seu estatuto epistemológico, isto é, salienta que a imagem como fonte deve ser “problematizada à luz de uma crítica que a considere como suporte de práticas sociais, superando a visão ingênua e que as fontes contêm o passado, revelando - se ao olhar do presente por sua pura existência (MAUAD, 2015, p. 37).

No Brasil, com a renovação dos estudos históricos a história passou a ser dividida em campos diferenciados, mas Mauad salienta que essas divisões não lançaram novas propostas disciplinares, neste sentido a história social com viés marxista e culturalista criou profundas raízes na historiografia brasileira.

Outro sim, os estudos sobre a cultura visual quase sempre estão associados a uma interpretação da história cultural como enfatiza Mauad:

Assim, a cultura visual nos estudos históricos contemporâneos associa-se a uma dimensão específica dos fenômenos sociais - o visual, por considerarem como fundadora a dimensão de visualidade dos fenômenos sociais. Considera-

se tal perspectiva como tributária a um conjunto de reflexões sobre cultura visual, estudos visuais e práticas de ver que passou a integrar o debate sobre história cultural no Brasil desde a virada do milênio (MAUAD, 2015, p. 38).

Deve se levar em conta que as pesquisas voltadas para o uso da imagem como fonte e também como objeto da História possuem inúmeras dificuldades relacionadas às disputas de campos do conhecimento.

Em seu livro intitulado *What do Pictures Want* no último capítulo Showing Mitchell discorre sobre a grande disputa existente entre os campos da História da Arte e da Estética e o surgimento dos Estudos Visuais, considerados perigosos por partilharem do mesmo objeto, a sua história e as formas de percepção.

Assim, como complemento os Estudos Visuais seriam uma subdisciplina que estaria vinculada à visualidade, unindo tanto a estética quanto a história da arte no que se refere “às questões relativas à visão, ao olho - como um órgão de percepção - aos problemas da luz e dos aparatos visuais (MAUAD, 2015, p. 39).

Segundo a autora dentro do universo dos estudos visuais cabem inúmeras outras questões além do que as que são trabalhadas pela História da Arte e pela Estética, tais como as mídias digitais, os filmes, as imagens científicas, assim como questionamentos filosóficos sobre a epistemologia da visão, dos estudos semióticos da imagem e dos signos visuais entre tantas outras.

Tendo em vista a complexidade de objetos a serem observados pelos estudos visuais Mitchell afirma que se deve focar a atenção para os problemas desencadeados pela visualidade, por isso, defende a substituição do conceito de estudos visuais para o de cultura visual.

Debruçando sobre a pesquisa acerca da crítica literária Mitchell ampliou o debate pensando também o universo das imagens elaborando dessa maneira “uma concepção dialética de cultura visual, que supera os determinismos cultural e biológico atribuídos aos fenômenos da visão e da visualidade” (MAUAD, 2015, p. 39).

Os estudos de Mitchell no Brasil foram explorados em inúmeros fóruns diversificados.

Segundo Mauad (2015, p. 40) Knauss no campo dos estudos históricos tratou de investir na sistematização de posições e no tratamento de questões importantes para que o encontro com as imagens com a História se confirmasse.

O foco das reflexões de Knauss girou em torno da valorização da memória da disciplina histórica “e reconhecer na própria tradição erudita elementos fundamentais de

uma crítica não somente voltada para o tratamento do documento escrito; mas também dos registros visuais” (MAUAD, 2015, p. 40).

Assim sendo, se estabelece um campo da operação histórica que toma a imagem como objeto de pesquisa a princípio partilhado com a história da arte, e posteriormente fundamentando a imagem no campo dos estudos visuais e da cultura visual, “retirando da história da arte o monopólio sobre esse objeto de investigação” (MAUAD, 2015, p. 40).

Para Knauss, o debate contemporâneo é apresentado a partir de duas perspectivas: a interpretação anglo-saxônica que tem a imagem como um objeto de um campo particular e a cultura visual um conceito muito importante dentro deste processo.

Por outro lado, a perspectiva germânica tem a imagem como algo central “para definir o campo disciplinar da história da arte como ciência da imagem” (MAUAD, 2015, p. 41).

A perspectiva germânica surgiu a partir dos estudos da iconologia e teve como antecedentes os estudos culturais de Warburg e a iconologia de Erwin Panofsky, ambos já haviam se debruçado sobre as imagens consideradas não - artísticas.

Em seu artigo *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual*, o professor Paulo Knauss estabelece algumas reflexões e apontamentos a respeito da cultura visual que foi sendo valorizada no campo da História da Arte. Desse modo, defende que a imagem deve ser valorizada como expressão da diversidade social. Para ele, a história tomou para si como objeto as formas de produção de sentido e por isso, “o pressuposto de seu tratamento é compreender os processos de produção de sentido como processos sociais” (KNAUSS, 2006, p. 25).

A discussão do professor nesse artigo girou em torno dos conceitos dos estudos visuais e da cultura visual, abordagens teóricas distintas, mas que tem como objeto de investigação as imagens. Segundo ele, existem dois universos que definem a cultura visual, a perspectiva abrangente e a perspectiva restrita. A primeira perspectiva considera “a imagem um objeto de um campo disciplinar particular e a cultura visual um conceito central nesse enfoque” (KNAUSS, 2006, p. 110).

Enquanto a segunda define a cultura visual como cultura ocidental marcada pelo pensamento científico e sob o domínio tecnológico.

Knauss defende que a cultura visual pode ser considerada como “o estudo das construções culturais da experiência visual na vida cotidiana, assim como nas mídias, representações e artes visuais” (KNAUSS, 2006, p. 108). Além disso, relata que ela seria uma nova perspectiva para se pensar a arte e as imagens, levando em conta a visão e o

contexto a fim de analisar tais fontes como representações visuais, sobretudo, como produtoras de sentido em contextos culturais diversos.

Dedicando-se a refletir ainda sobre essa temática, o artigo do professor Ulpiano de Meneses intitulado *Fontes visuais Cultura Visual História Visual. Balanço Provisório Propostas Cautelares* traz importantes apontamentos para se pensar a relação entre a história e as imagens em diversas temporalidades e sob diversos campos do saber.

Meneses defende que ao invés do historiador direcionar a sua reflexão para as fontes visuais ele deveria pensá-la a partir da visualidade, tendo em vista que é também um objeto dotado de historicidade e uma plataforma estratégica de elevado interesse cognitivo (MENESES, 2003, p. 12).

Diante dessas questões, tece algumas reflexões referentes ao potencial cognitivo das imagens, que segundo ele, tem sido explorado pela história, pelas ciências sociais e também dentro da tradição ocidental.

Pensando sobre os usos cognitivos da imagem no período da Antiguidade e da Idade Média, o autor informa que eles eram pouco consistentes, pois o que dominava era o valor afetivo nas relações subjetivas e a autoridade em relação ao poder político com funções pedagógicas, “daí também a importância dos múltiplos episódios de iconoclasmo (desde a destruição de ídolos até a proibição de reproduzir figuras, em particular antropomórficas” (MENESES, 2003, p. 12 - 13). De modo distinto, relata que no renascimento houve um trabalho minucioso em coletar e organizar as imagens artísticas no sentido de decifrar simbolicamente os seus significados.

De acordo com Meneses, durante o período da Revolução Francesa ocorreu uma significativa produção de imagens, mas referentes à luta político-revolucionária e contrarrevolucionária, despertando nesse momento a atenção dos historiadores da arte. Ou seja, emergia nesse contexto uma relação visual com o passado, o que não ocorria antes. No entanto, o professor defende que somente a partir do século XIX e no início do século XX que a História da Arte começa a aceitar os direitos da fonte iconográfica.

Para ele, durante o século XIX havia duas linhas em relação às imagens, a primeira queria ultrapassar o horizonte da pura visualidade e também a singularidade na criação artística, almejando e buscando significações antropológicas, e históricas para os diversos padrões de imagens. De modo distinto, a segunda, partindo da imagem medieval, passando pela renascentista, tinha um caráter documental e classificatório. Essa segunda linha, estabelecia métodos e um padrão cujo intuito era decodificar os sentidos originais da imagem.

Meneses tece algumas críticas concernente à História Social da Arte, que segundo ele, tem propostas bastante confusas. Em relação à História da arte, o teórico defende que se encontra aberta para pensar as questões de sua produção, circulação, comercialização bem como a representação de seus objetos.

Nos mostra ainda o papel fundamental que teve a antropologia no tocante à formulação de questões gerais no último século a partir da análise das sociedades simples, estabelecendo as distinções entre a forma estética e o objeto estético além de entender as articulações e os papéis de distinta natureza social.

Desse modo, Meneses defende que após a História da Arte é a Antropologia que desde muito cedo irá perceber o valor cognitivo dos fatos e dos registros visuais a partir dos desenhos, da fotografia e posteriormente do filme mudo e sonoro e também do vídeo. Assim, percebe-se a partir da década de 1960 o reconhecimento de uma dimensão da cultura associada à visualidade

Apesar desse papel crucial, em que antropólogos se propuseram a investigar as cerimônias, os hábitos e as práticas humanas, era preciso ir além, passar do visível para o visual o que Meneses denomina como Antropologia Visual. Nesse sentido, a formação desse campo só foi possível quando esses antropólogos perceberam o potencial informativo das fontes visuais, desse modo, tomaram consciência de seu caráter discursivo. Destarte, incluíram a necessidade de compreender os “mecanismos variadamente localizados de produção de sentido - sentido dialógico, portanto socialmente construído e mutável e não pré-formado ou imanente à fonte visual” (MENESES, 2003, p. 32).

Nessa mudança do olhar que se deslocou do visível para o visual foi necessário reconhecer três novas modalidades de tratamento as quais levaram em conta o documento visual como registro produzido pelo observador, o documento visual como registro ou mesmo parte do observável na sociedade observada e por último, a interação entre o observador e o observado. Vale ressaltar que essa perspectiva teve uma aceitação acadêmica rápida em vários países, inclusive no Brasil em diversas universidades.

Ao comparar a disciplina histórica com as demais ciências sociais, Meneses chega à conclusão que no tocante as fontes visuais ela está à margem no campo das ciências humanas. Diante desse cenário, analisando algumas obras produzidas na França acerca dessa temática, o autor alega que estamos muito longe do patamar alcançado por seus estudos no campo da Sociologia e a Antropologia. No entanto aponta que existem exceções, é o caso das pesquisas em torno da história da fotografia e da imagem

fotográfica que segundo ele, são bastante consistentes no Brasil e em outros diversos lugares. Por conseguinte, esse seria o campo que mais desenvolveu as problemáticas teóricas e conceituais da imagem e tem demonstrado profunda sensibilidade para a dimensão social e histórica dos problemas relacionados à fotografia. Além disso, mostra que ela provocou um grande investimento em pesquisas, na organização de bancos de dados e em centro de documentações de pesquisas relacionadas a várias temáticas.

Em meados da década de 1980, muitos estudos estão voltados para o campo da visualidade, ampliando cada vez mais a sensibilidade e percepção da importância da dimensão visual. Desse modo, muitos estudos em diversos campos do saber como a psicologia, Antropologia, Semiótica, Cibernética entre outras se debruçam à procura de novas referências, novos parâmetros e ferramentas de análise. Entretanto, a história mais uma vez se coloca à margem segundo Meneses, em parte devido ao pouco distanciamento temporal e porque não quiseram superar as próprias limitações.

Em relação à História Visual Meneses num primeiro momento defende que ela “seria um campo operacional em que se elege um ângulo estratégico de observação da sociedade de toda a sociedade” (MENESES, 2003, p. 25).

Para ele o campo da cultura visual pode enriquecer o conhecimento que o historiador deverá produzir.

Dante disso, a solução seria definir a unidade de plataforma de articulação e o eixo de desenvolvimento numa problemática focada na proposta da pesquisa e não em sua tipologia documental. Isto posto, Meneses afirma que os documentos não são objetos da pesquisa, mas instrumentos dela, pois o objeto é a sociedade.

Discutindo um conjunto de fundamentações teóricas e conceitos acerca das categorias dos signos visuais em seu livro intitulado *Imagem, cognição, semiótica, mídia*, Lúcia Santaella e Winfried Nöth contemplam pensar a semiótica e a fotografia. No capítulo *Semiótica e Fotografia* coloca em questão a especificidade da fotografia em relação a outros tipos de imagens. Segundo os autores, a pesquisa semiótica sobre a fotografia é dominada por quatro linhas da semiótica aplicada encontradas nos trabalhos de Peirce, Hjelmslev, Greimas e Barthes.

Em relação ao signo fotográfico, tecem algumas reflexões referentes a alguns estudiosos os quais defendem que a fotografia seria um signo capaz de reproduzir a realidade com total fidelidade. No entanto, apontam outros teóricos que têm enfatizado o aspecto de arbitrariedade da fotografia no sentido de defenderem que ela não representaria a realidade, pois seria uma produção artificial. Citando Barthes (1980), os teóricos

informam que o autor defendia a arbitrariedade relativa da imagem fotográfica tendo em vista que a percepção das imagens fotográficas possui elementos culturais.

Voltando a atenção para Peirce, informam que o semiólogo define o signo fotográfico com a sua relação com o objeto como um ícone e também como um índice. Para ele, outro aspecto da foto seria a sua reprodução técnica. Além dessas considerações, mostram que Peirce, Dubois e Schaeffer acentuam a indexicalidade da fotografia, ou seja, para esses teóricos a fotografia seria uma impressão, um vestígio ou mesmo um indício.

A ideia da referência na fotografia também foi discutida Segundo Santaella e Nöth, a ligação entre os aspectos da iconicidade e da indexicalidade leva ao aspecto da referência da fotografia. Desta forma, estabelecem reflexões a partir das considerações de Floch (1986) acerca da fotografia referencial ou interpretativa. Outro ponto problematizado pelos autores girou em torno da indagação se existe ou não um código fotográfico. Diante desse cenário, os teóricos apontam os que defendem a possibilidade de codificação da imagem e outros que a negam, como é o caso de Roland Barthes.

De maneira distinta desses pensamentos, citam Lindekens que defende a imagem fotográfica como uma mensagem multicodificada. A partir dessa concepção, ao lado da verdadeira informação icônica - fotográfica, “a foto transmite outras mensagens que já apresentam suas próprias codificações “biossociais”, psicossociais”, simbólicas, retóricas ou linguísticas no nível da realidade apresentada (SANTAELLA, NÖTH, 2001, p. 112).

No capítulo A fotografia entre a morte e a eternidade Santaella e Nöth estabelecem reflexões a respeito da relação dialética entre a morte e a eternidade “que na fotografia, consubstancia-se de maneira exemplar, magistral” (SANTAELLA, NÖTH, 2001, p. 115).

Desse modo, discutem num primeiro momento, alguns aspectos do processo fotográfico como os ingredientes que os compõem tais como: o fotógrafo como agente (o que o diferencia de um pintor, cineasta etc), o ato ou o gesto fotográfico, a fenomenologia desse ato, a máquina como meio, a fotografia em si, a relação da foto com o referente, a distribuição fotográfica e por último a recepção da fotografia.

Segundo os autores, na maioria das pesquisas relacionadas à fotografia o perfil e o papel do fotógrafo não são contemplados. Todavia, o que tem se percebido é a sua figura como caçador, como foi analisado por Flusser e Zunzunegui. Para Sontag o fotógrafo seria um saqueador, “atributo que só pode ser mais satisfatoriamente compreendido quando se coloca sob o foco de observação o fotógrafo em ato (SANTAELLA, NÖTH, 2001, p. 116).

Focando a discussão sobre o gesto fotográfico, Santaella e Noth tecem reflexões sobre o ato fotográfico citando num primeiro momento Dubois, que considerava impossível dissociar a imagem fotográfica do ato que a define. Além dele, eles citam o texto de A. Omar intitulado *Kodak-gnose: grandeza e mistério de uma caixinha sagaz*, o qual realiza algumas reflexões acerca do ato fotográfico que segundo ele, deve se realizar a sua anatomia a fim de verificar as suas especificidades “fazendo a taxionomia dos elementos vindos de outras zonas da cultura que se entrecruzam e recombina de forma original quando ele eclode (SANTAELLA, 2001, p.117).

Para Santaella e Nöth, a câmera fotográfica como dispositivo para a produção de imagens deu início ao desenvolvimento das imagens técnicas. Segundo eles, Flusser se debruçou a pensar no trinômio instrumento, máquina e trabalho. Para ele, os fotógrafos não trabalham, eles apenas produzem símbolos “manipulando-os e armazenando-os (SANTAELLA, NÖTH, 2001, p. 119).

Além da questão do desenvolvimento da produção de imagens, os autores chamam a atenção para o tema relacionado à distribuição fotográfica. Para eles, marco mais importante que transformou a fotografia em relação às imagens produzidas de forma manual foi a sua multiplicação a partir do dispositivo do negativo. Desse modo, as imagens começaram a ser distribuídas com maior expressão.

Também contemplam em pensar o aspecto físico e simbólico da fotografia. Para eles, a câmera não seria uma máquina neutra, pois é dotada de determinada inteligência. Nesse sentido, o fotógrafo só pode produzir seu trabalho dentro de certos limites específicos. Assim, segundo os autores, “aquilo que é registrado pela foto necessariamente obedece a leis de codificação da visualidade que estão inscritas na câmera” (SANTAELLA, NÖTH, 2001, p. 126).

Além desse ponto, concebem que a fotografia tem uma relação com a morte e com a eternidade. Em relação à morte, defendem que há uma prática, um uso cultural e social de utilizar algumas fotografias de pessoas mortas para serem expostas ou para publicação em revistas, livros ou mesmo jornais “como um modo de manter a memória de sua existência passada” (SANTAELLA, NÖTH, 2001, p. 133). Essas fotografias também são conservadas para se lembrar das memórias das pessoas que não estão mais vivas. Desse modo, segundo os autores “fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objeto” (SANTAELLA, NÖTH, 2011, p. 133).

Em oposição à ideia de morte, mostram que a fotografia conserva, fixa, sendo estável e que é capaz de sobreviver a muitas gerações. Nesse sentido que simboliza e

alcança a eternidade. Entretanto, na fotografia, como defende os autores, a morte e a eternidade são inextricáveis. Assim, “a eternidade do registro acaba funcionando como prova irrefutável de que a vida, em cada milésimo de instante, está grávida de morte (SANTAELLA, NÖTH, 2011, p. 133).

Dentro da historiografia brasileira, segundo Mauad (2015, p. 43) a fotografia não sofreu tantos debates e não sofreu um processo de hierarquização como ocorreu com a imagem artística.

Ademais, Mauad (2015, p. 43) pontua as três maneiras em que a fotografia entrou para a história, de início se deu a partir da História da fotografia voltando a atenção para técnicas, tipos de fotografias e situações. Esse é o caso das pesquisas desenvolvidas pelo professor Boris Kossoy que trabalhou a fotografia como objeto e também como fonte histórica.

Propondo discussões em relação à história e à fotografia, Boris Kossoy assim como Mauad escreveu vários livros nos quais faz apontamentos, sugestões e propõe recursos teóricos metodológicos. Seu primeiro trabalho acerca da temática foi intitulado *Fotografia & História*, lançado em 1989, posteriormente escreveu mais dois livros: *Realidades e Ficções na trama fotográfica* (1999) e *Os tempos da fotografia O efêmero e o Perpétuo* (2007).

Nesse último trabalho, fala sobre as influências que sofreu a fim de desenvolver o seu método, informando o papel cultural da fotografia. Diante disso, defende que a fotografia é o resultado de uma criação haja vista que, “a imagem é elaborada, construída técnica, cultural, estética e ideologicamente”. Assim, deve ser desconstruída e tida como uma representação e também como um documento visual, cheio de códigos que deverão ser decifrados.

Para Mauad, a segunda maneira se deu por meio da história cultural em que era problematizado os seus usos e funções assim como os modos de circulação, consumo e agenciamento, é o caso dos trabalhos realizado pelas pesquisadoras Solange Ferraz de Lima, Vânia Carvalho, Maria Cristina Rebelo e Tania de Carvalho, além das pesquisas executadas pela antropóloga Mirian Moreira Leite que analisou fotografias familiares.

No que se refere aos usos da fotografia e circuitos sociais distinto segundo (Mauad, 2015, p. 44), os trabalhos de Annateresa Fabris investigam a crítica da fotografia internacional e foca sua atenção para os modos de fotografar e da apropriação dessas fotografias em distintas culturas visuais.

Para Mauad (2015, p. 44), os trabalhos de Mirian Moreira Leite e Annateresa Fabris foram muito importantes e essenciais para a pesquisa em fotografia no âmbito de culturas visuais históricas.

Por conseguinte, foram lançados inúmeros trabalhos posteriormente no campo dos estudos históricos que estabelecia um diálogo com os estudos de artes visuais, no campo da comunicação e também da antropologia.

Entre esses estudos se identificam possibilidades de abordagem, como o tratamento fotográfico da escravidão na cultura visual oitocentista; os circuitos do fotojornalismo e da fotografia documental; as relações corpo, fotografia e moda; os espaços de sociabilidade fotográfica e a relação com as vanguardas artísticas nos fotoclubes e mundos da arte; os usos científicos da fotografia e seus circuitos sociais; a problematização do olhar estrangeiro no século XX pela descoberta de acervos inéditos de fotógrafos e fotógrafas que atuaram no Brasil, etc (MAUAD, 2015, p. 44 - 45).

Para Mauad (2015, p. 45), essas várias abordagens estão inseridas no campo dos estudos sobre cultura visual, pois analisam a fotografia na esfera das práticas sociais e experiências históricas visuais. Neste sentido, segue na mesma linha de Mitchell no que se refere a construção histórica do visual e da construção visual da história. Ou seja, trata - se de uma de uma história que problematiza a fotografia tanto como fonte quanto objeto de estudo.

Uma terceira posição é ressaltada pela Mauad em suas reflexões, diz respeito as pesquisas de Mauricio Lissovsky apoiada nas abordagens do filósofo Walter Benjamin.

Desta maneira, Lissovsky passou a refletir sobre a fotografia não apenas como testemunha de um tempo, “mas como pausas do destino”, momentos em que o fluxo temporal suspende - se e acessa o amago da experiência histórica” (MAUAD, 2015, p. 45).

Nessa perspectiva, leva - se em consideração a pluralidade dos tempos que se insere na fotografia, levando em conta que esse tempo não é abstrato, assim:

Entretanto, esse tempo não é uma categoria abstrata, mas encarnada em objetos da cultura material: cadeira, pose e todos os apetrechos de apoio do fotógrafo oitocentista para que a captura da imagem, na duração necessária, aconteça sem problemas; a posição adequada fotojornalista no momento de espera para capturar a imagem síntese do acontecimento; ou do fotógrafo documentarista que organiza o registro de modo a conformar informações suficientes para que a cena fotografada se perenize (...) (MAUAD, 2015, p. 46).

No âmbito da cultura visual, Mauad defende as três abordagens apresentadas para o tratamento da fotografia. Para ela, parafraseando o historiador francês Jacques Le Goff a fotografia seria tanto uma imagem documento quanto imagem/monumento.

Em relação às pesquisas voltadas para a fotografia Maud tem se debruçado a investigar a imagem fotográfica tanto em seus aspectos sociais, nos aspectos estéticos, no que diz respeito a fotografia pública e sobre a sua circulação e o seu consumo. Em virtude disso, tem produzido muitos livros, capítulos de livros, artigos nacionalmente e internacionalmente, realizando e participando de eventos, contribuindo muito para com a historiografia brasileira e mundial.

Em sua a dissertação de mestrado intitulada *Sob o signo da imagem: A produção da fotografia e o controle dos códigos de representação Social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*, Ana Maria Mauad tece muitas reflexões acerca da relação entre a história e a fotografia. Em suma, analisa o caráter burguês das representações sociais e dos comportamentos da classe dominante no século XX a partir de três séries fotográficas numa perspectiva histórico- semiótica, ferramenta que criou a fim de aprofundar a sua análise. Assim, as dividem em cinco categorias espaciais objetivando compreender os espaços, os objetos e os significados e códigos presentes nessas imagens. Além da dissertação, a pesquisadora escreveu vários livros e artigos que discutem as temáticas referentes ao trabalho com a história e a fotografia, propondo reflexões, apontamentos e recursos teórico-metodológicos importantes para se pensar e trabalhar essas questões.

No livro *A leitura de imagens na pesquisa social História, Comunicação e Educação*, organizado pelas professoras Maria Ciavatta e Nilda Alves, Mauad escreve um artigo intitulado *Fotografia e história - possibilidades de análise*, tecendo muitas considerações sobre os elementos estéticos e sociais da imagem fotográfica. Conforme a pesquisadora, a fotografia deve ser concebida como uma mensagem que deve ser organizada em expressão e o conteúdo que contribuem para a construção de sentido”. Defende ainda, que fotografia deve ter considerada um produto cultural e que para compreender determinadas sociedades se faz necessário analisar os códigos sociais presentes nessas imagens. Este livro é composto por outros artigos que discutem o uso das imagens fotográficas, refletindo sobre os seus significados e as consequências para a produção do conhecimento histórico e nos outros campos do saber. Por meio das reflexões de Mauad foi possível avançar nas análises acerca da relação entre a fotografia e a história em seus aspectos teóricos e também metodológicos.

Esses textos discutidos neste primeiro capítulo nos trouxeram inúmeras reflexões acerca da cultura visual, Estudos Visuais e da História Visual, possibilitando pensarmos o nosso objeto, assim como nossas fontes os quais serão problematizados posteriormente nos dois últimos capítulos.

3 ENTRE LIVROS E IMAGENS - FOTOJORNALISMO, FOTOLIVRO, CATÁLOGOS FOTOGRÁFICOS E OUTROS LIVROS MAIS: (IN) DEFINIÇÕES

Dentro desse contexto, com o desenvolvimento da imprensa e a invenção da fotografia foram criadas novas formas de reproduzi-las e publicá-las. Trata-se de um tempo em que as imagens foram inseridas não somente nos jornais e revistas ou mesmo em álbuns de família, mas em fotolivros, catálogos fotográficos e utilizadas amplamente em outros formatos, assunto que discutimos ao longo deste capítulo.

Apesar das fotografias serem reproduzidas em diversos formatos, cada um deles possuem as suas peculiaridades e para compreender as suas diferenças e aproximações fez-se necessário debruçarmos sobre leituras de diversos autores que refletiram sobre a história e à teoria da fotografia, além de teses e dissertações do campo da Comunicação.

No que se refere ao fotolivro, especificamente autores como Martin Parr, Gerry Badger e Horacio Fernández nos fornecem muitas reflexões acerca dessa temática.

A dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo de Bruna Sanjar Mazzili intitulada *O fotolivro como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental de (2020)* e a dissertação de Marina Feldhues Ramos do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco intitulada *Conhecer fotolivros: (in) definições, histórias e processos de produção*, defendida em (2017) os apontam possíveis caminhos para pensar o meu objeto de pesquisa e a minha fonte histórica que consiste na análise de uma fotobiografia produzida pela escritora paulistana Zélia Gattai: *Reportagem Incompleta*, publicada em 1986, pela Editora Corrupio, em que reuniu cerca de 120 fotografias do esposo em diversas ocasiões.

Falar sobre o fotolivro é associar duas instâncias: fotografias e livros sendo que as fotografias passaram a serem publicadas em alguns álbuns ou mesmo em livros variados.

No caso do Brasil, Feldshues (2017) mostra que já no final do século XIX e início do século XX, alguns fotolivros foram publicados como *Doze horas em diligência: guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora* (1872), sendo o primeiro livro produzido inteiramente no Brasil com imagens litográficas feitas a partir de fotografias do fotógrafo alemão Revert Henrique Klumb, além de *São Paulo* lançado em alemão em 1894 pelo Gustavo Koeningswald, assim como *Arboretun amazonicum* (1900) de Jacques Hubner e o álbum de *Belém do Fidanza* em 1902.

É importante ressaltar que no início, esses livros eram impressos na Europa, pratica comum até o início do século XX devido ao atraso no desenvolvimento de um espaço gráfico especificamente nacional.

Definir e categorizar os inúmeros tipos de livros que contém fotografias, não é uma tarefa fácil, pois não existe um consenso teórico nesse sentido como pontua Lefevre “Conforme a produção editorial se multiplica, se tornam mais complexas as relações entre textos, imagens e design, e o conceito de arte em fotografia e em livro se amplia, mas se mesclam, nos próprios livros, os conceitos que procuram defini-los” (LEFÈVRE, 2003, p. 64)

Diante desse cenário, as definições existentes muitas vezes são imprecisas e sujeitas a transformações e também às ambiguidades.

Segundo Ramos, (2017, p. 21) denominamos livros de fotografias, todos os livros que se referem à fotografia ou aqueles que contêm imagens fotográficas em suas páginas. Assim, o livro fotográfico é entendido como formado prioritariamente por imagens fotográficas e abrange uma vasta gama de publicações distintas, das comerciais às artísticas.

Para ela os livros ilustrados por fotografia e os álbuns, embora contenham imagens fotográficas, não devem ser considerados como livros de fotografia, pois são tipos de livros nos quais as imagens fotográficas possuem um papel secundário. Desse modo, elas são subordinadas ao texto, cumprindo um único objetivo de ilustrar o que o texto diz, sendo que a informação principal é transmitida prioritariamente pelo próprio texto.

No caso dos fotolivros defende-se que as fotografias são protagonistas, não devendo ser subordinadas a um texto, sendo essa a grande diferença que estabelece entre os livros ilustrados por fotografia e os fotolivros.

O historiador Horácio Fernández (2011, p. 14) considera que os fotolivros são livros autorais, nos quais as imagens foram organizadas em continuidade, criando “um trabalho visualmente legível”. Em seu livro Fotolivros latino-americanos, ao discorrer sobre os critérios de sua pesquisa histórica sobre a produção de fotolivros na América Latina, o historiador pontua as características que busca nesses livros:

Buscamos redes de relações entre fotografias, textos e outros materiais visuais em cuja criação o designer gráfico tem um papel central. Uma sequência de imagens, o texto, que as acompanha, a montagem, a composição e a ordem das páginas, as capas e as sobrecapas, a tipografia, as características materiais do papel e da encadernação, a qualidade da impressão. (...) A excelência das imagens, uma a uma, é importante, mas insuficiente. Sabemos para que haja

um bom material são necessárias decisões adequadas de projeto gráfico e edição. (FERNÁNDEZ, 2011, p. 16 - 17).

O autor não considera como fotolivros, por exemplo, diversos livros publicados pela fotografia artística (pictórica, foto clubista, modernista, etc.), pois nesses livros, as fotografias atuam de forma individual, como quadros únicos.

Os álbuns possuem um viés mais comercial, mas por muitas vezes também são chamados de fotolivros. As suas imagens são impressas diretamente nas páginas de um livro, no entanto nos álbuns tradicionais eram adesivados.

O álbum contemporâneo pelo seu formato, segundo Ramos, pode até ser considerado um livro de fotografia, em virtude disso, por muitas vezes as suas imagens protagonizam narrativas visuais sendo não apenas objetos de recordação, mas lugares de criação que criam histórias reais e fictícias. Todavia, (Ramos, 2017, 23) pontua que para ser livro ele deveria ter uma circulação pública.

No que se refere aos catálogos fotográficos, os portfólios e as antologias, salienta que eles são livros fotográficos expositivos, ou seja, se trata - se de livros que servem para suporte com o intuito de exibir e reproduzir determinadas imagens que podem ser únicas ou seriadas, “tidas como obra ou trabalho prévio, em geral quadros nas paredes e galerias e museus” (RAMOS, 2017, p. 23).

Para (Ramos, 2017, p. 24) quando o objetivo do catálogo é realizar essa retrospectiva do trabalho de um fotógrafo ou exibir as fotografias mais marcantes de uma época, de um certo estilo ou de um determinado movimento artístico, chamamos usualmente de coletânea ou antologia.

O termo portfólio, por sua vez, também apresenta definições que o aproxima dos catálogos e antologias.

Para Lefèvre (2003, p. 76), portfólio designa “o livro autoral, que apresenta o trabalho do fotógrafo, o trabalho de um momento, de um período ou de uma vida (...) o objetivo (do portfólio) é a expressão e a divulgação do trabalho do fotógrafo”. Sobre a especificidade do portfólio Ramos comenta:

Como exemplo dessa mistura, temos os livros da *coleção Olhavê {Projeto}*, que oscilam entre fotolivros e portfólios. São uma série de livros pré-formatados quanto ao tamanho, quantidade de páginas, papel e tipografia usados, publicados pela *Edições Olhavê*. Cada livro apresenta o trabalho de um fotógrafo ou artista, num formato temático e narrativo. Não há legendas

para as imagens, não há texto de apresentação, apenas título (RAMOS, 2017, p. 28).

No que se refere ao conceito de fotojornalismo, devemos levar em conta que não existe uma definição homogênea, logo esse conceito é classificado de maneiras distintas.

Apesar de não ter um consenso, em linhas gerais, o fotojornalismo é uma atividade voltada para a produção de fotografias para a imprensa.

Jorge Pedro Souza (1998, p. 5) divide o conceito de fotojornalismo em dois aspectos: o fotojornalismo *lato sensu* e fotojornalismo *stricto sensu*, sendo que o autor compreende o primeiro conceito como as fotografias informativas, interpretativas e documentais voltadas para as informações referentes a atualidade. Sobre essa perspectiva *lato sensu* salienta:

Neste sentido, a atividade caracteriza-se mais pela finalidade, pela intenção, e não tanto pelo produto; este pode estender-se das *spot news* (fotografias únicas que condensam uma representação de um acontecimento e um seu significado) às reportagens mais elaboradas e planeadas, do fotodocumentalismo às fotos "ilustrativas" e às *feature photos* (fotografias de situações peculiares encontradas pelos fotógrafos nas suas deambulações). Assim, num sentido *lato* podemos usar a designação fotojornalismo para denominar também o fotodocumentalismo e algumas foto-ilustrativas que se publicam na imprensa (Souza, 1998, p. 5).

No que se refere ao fotojornalismo (*strictu sensu*), defende que se trata de uma atividade que tem como intuito proporcionar informação, oferecer conhecimento e esclarecer pontos de vista por meio de assuntos de interesse do âmbito do jornalismo. Em perspectiva semelhante ao fotojornalismo *lato sensu* (BAEZA, 2001, p. 36) compreende que a imagem fotojornalista consiste na imagem produzida ou recebida pela imprensa focada em assuntos cotidianos e em temas com grande importância social, econômica e política.

Sobre essa mesma temática, o professor Charles Monteiro (2016, p. 68) define o conceito de fotojornalismo em dois sentidos: como uma função profissional exercida na imprensa e como uma imagem utilizada por ela mesma.

Para o autor essa imagem utilizada pela imprensa se distingue da imagem de publicidade, pois não compactua dos mesmos valores e do compromisso com a verdade.

As imagens apropriadas e produzidas pelo fotojornalismo que circulam na imprensa foram sendo classificadas com o passar do tempo. Dessa forma, Monteiro (2016, p. 69) aponta que entre os gêneros mais tradicionais estão: a fotografia de atualidade estrita que são publicadas em grandes jornais cotidianamente (tendo como foco

o imediatismo informativo) e a fotorreportagem mais relacionada as publicações em revistas de circulação semanal (recebendo um tratamento mais interpretativo, sequencial e narrativo).

Para Monteiro (2016, p. 72) o fotojornalismo também é um produto cultural no mercado de bens simbólicos. Nesse sentido, o objetivo do mercado é o de ampliar o público de leitores a partir de ferramentas mercadológicas e editoriais.

Para Sousa (2004 apud MONTEIRO, 2016) existem algumas fotografias que são mais frequentes no fotojornalismo, como as *spot news*, pseudoconhecimentos, *photo - illustration*, *feature - photos*, *mug - shot*, *Picture stories* e foto ensaio.

A produção de fotografias do fotojornalismo é feita por inúmeros profissionais de diversas áreas como os diretores de redação, editores de fotografias, fotógrafos, arquivistas entre outros.

Como já mostrado anteriormente, devemos levar em conta quando trabalhamos com livros que possuem fotografias as suas especificidades em relação ao seu formato, a forma que foi produzido e a intencionalidade de sua publicação, tendo em vista que apesar de possuem imagens fotográficas em suas páginas cada um possui a sua própria configuração.

Neste universo de livros que possuem fotografias, a fotobiografia é mais uma que possui um formato próprio e as suas particularidades.

Vale ressaltar que a fotobiografia no Brasil é pouco estudada pela historiografia, no entanto o conceito tem sido utilizado em pesquisas sobre a educação e está inserida na literatura enquanto uma obra voltada para a história de vida de alguém, trata-se de uma escrita biográfica.

Geralmente estas fotobiografias voltam-se para personalidades famosas como é o caso de Clarice Lispector entre outros escritores, cantores e demais pessoas famosas.

Compreendemos *Reportagem Incompleta* como uma fotobiografia tendo em vista que se trata de uma escrita biográfica em que há utilização de fotografias cuidadosamente selecionadas por Zélia com o intuito de construir a história de vida de seu esposo Jorge Amado.

3.1 A FOTOBIOGRAFIA: AS SUAS ESPECIFICIDADES

Em relação à fotobiografia, esse conceito tem sido usado em alguns livros e pesquisas no campo da antropologia ou na própria literatura, no entanto não existem trabalhos acerca dessa temática sendo problematizada no âmbito da história e da historiografia no Brasil, sendo esse um dos intuitos da escrita deste capítulo da minha tese.

No campo da antropologia Fabiana Bruno publicou a sua tese de doutoramento intitulada *Por uma Metodologia da Estética em Antropologia* se debruçando a escrever vários artigos posteriormente referente a esse tema.

No que se refere à fotobiografia, Fabiana Bruno nos trouxe importantes apontamentos para se avançar na análise das fotobiografias da escritora Zélia Gattai.

Em seu artigo intitulado *Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia*, apresenta uma proposta metodológica em que tem como intuito investigar cinco foto biografias de pessoas anônimas e idosas a partir de suas imagens e também dos textos apresentados por eles:

O estudo foi se organizando numa vertente de cunho antropológico, comunicacional, visual e estético em busca das “representações imagéticas” escolhidas pelos participantes da pesquisa - homens e mulheres octogenários - como formas de “evocar” e de “sintetizar”, ora sua própria ‘história de vida’, ora o complexo ‘ritual de passagem’ que vivenciaram. A pesquisa procurou examinar como essas pessoas organizam, isto é, como “formam” (a imagem enquanto “forma”) e “montam” (a problemática da “montagem”) as fotografias por elas selecionadas, com vistas à evocação e à transmissão de sua própria existência (BRUNO, 2010, p. 28).

Bruno, explorou o trabalho da memória dessas cinco pessoas vasculhando os seus baús fotográficos bem como as suas histórias de vida em seus termos “verbo-visuais e em perspectivas tanto antropológicas como estéticas, conjugado as singularidades e as complementaridades entre imagens, palavras e textos” (BRUNO, 2010, p. 28-29).

Desse modo, se centrou em compreender como as fotobiografias procuram revelar como as pessoas idosas constroem suas histórias a partir do registro fotográfico e dos textos que apresentam. Diante disso, afirma “que a aproximação do texto e a imagem, as justaposições imagem-imagem interagem umas com as outras e produzem sentidos que não aparece em nenhum dos elementos tomados separadamente” (BRUNO, 2014, p. 8).

Nesta perspectiva, na fotobiografia produzidas por Zela Gattai percebemos a esta aproximação do texto e da imagem criando sentidos que busca apresentar ao leitor.

Para Bruno (2012, p. 91) a imagem fotográfica não é somente um objeto, mas um acontecimento, sendo um campo de forças que se cruzam dentro de um sistema de relações no qual há duas instâncias: enunciativas o verbal e figurativas e perceptivas que é a dimensão visual. Desse modo, compreende a fotobiografia como “uma imagem - memória (BRUNO, 2012, p. 91).

As instâncias enunciativas verbal e as figurativas aparecem nas duas fotobiografias de Zélia Gattai que trabalharemos mais adiante.

Em Uma antropologia das “supervivências”: as fotobiografias refletindo sobre a sua própria pesquisa Bruno se coloca a fazer várias indagações o que nos traz muitos elementos para pensarmos as nossas fontes (as imagens fotográficas e os textos e legendas) apresentados pela escritora Zélia Gattai nas duas fotobiografias que produziu:

Nesse estudo verbal - visual, acerca de imagens de memória, entre os propósitos principais encontra - se também uma dupla interrogação: em que medida as imagens - além de nos fazerem pensar -seriam também uma dupla interrogação: em que medida poderemos , com base em uma observação precisa da “montagem” dessas imagens, pelos informantes, chegar a definir melhor tanto o trabalho da memória como as possíveis configurações (*patterns*) que vão se delineando no tempo da velhice, quando o olhar abrange um território específico e revela uma história (BRUNO, 2012, p.92-93).

A fotobiografia de uma forma geral é um tipo de livro em que contêm fotografias e também textos ou pequenos textos informativos ou legendas que se referem sobre à vida de um determinado indivíduo. Trata - se de um livro que os textos e as imagens complementem - se e criam a história de vida e memórias de quem se propôs a escrevê-la. É o caso de *Reportagem Incompleta* produzida pela escritora e fotógrafa Zélia Gattai, que ao longo de sua trajetória de vida dedicou - se a escrever livros memorialísticos com o intuito de escrever, marcar e construir a sua memória e as memórias do seu esposo Jorge Amado.

As fotografias reproduzidas nessas fotobiografias, funcionam como uma espécie de prova daquilo que ocorreu no passado, servem para certificar de que as informações apontadas nos textos informativos do livro são verdadeiras e inquestionáveis. É nesse sentido, uma construção de memórias, muito parecidas com as que são escritas no vasto campo biográfico/memorialístico como as escritas biográficas e as autobiográficas, no entanto existe uma particularidade nesse caso, a utilização de imagens fotográficas e

textos informativos que como já foi dito anteriormente, complementam - se, funcionando como prova histórica de um tempo que passou, mas que está marcado e registrado pelas mãos do fotobiógrafo ou da fotobiógrafa, se assim possamos denomina - los:

Assim, o seu uso numa autobiografia poderia reforçar a crença do leitor na verdade do discurso do autor. De certa forma, eles poderiam provar que o que o autobiógrafo se refere existe. As fotografias são, na verdade, comumente usadas para autenticar coisas e, em particular, identidades (NARCE, 2008, tradução nossa).

Nas fotobiografias, segundo Fabien Arribert Narce (2008, p. 51), os efeitos produzidos por um retrato dependem de suas inúmeras interações com os textos, ou seja, “legendas e narrativas podem problematizar sua interpretação e até mesmo torná-la fictícia se houver uma discrepância óbvia entre o que é dito e o que é mostrado” (AUTOR, ANO, p. 37). Desse modo, o intuito de fazer uso dos textos nas fotobiografias é estabelecer uma rede de significados atribuindo-lhe um papel na tentativa de auto expressão, por isso a necessidade de produzir discursos, enfatizando informações a respeito do fotobiógrafo e de sua história de vida:

Devido ao seu estatuto de fragmentos que não comunicam o seu contexto de criação de forma direta, parece que as fotografias têm que ser fornecidas de várias maneiras pelo discurso autobiográfico, sendo sujeitos de uma dinâmica de apropriação cujas participações mínimas são nomes, datas e lugares (NARCE, 2008, p. 54, tradução nossa).

Na mesma perspectiva de Bruno, (Ramos, 2017, p. 21) defende que diferentemente de um livro de fotos em que a fotografia é protagonista, na fotobiografia a imagem e o texto produzem efeitos e complementam - se, nesse sentido, uma depende da outra para construir o sentido elaborado pelo fotobiógrafo estabelecendo assim inúmeros significados intencionais por meio de recortes temáticos e temporais a partir da linguagem visual e textual.

Em contrapartida, o fotolivro possui as suas peculiaridades, sobretudo em relação à imagem fotográfica que é central nesse formato de publicação, ou seja, o fotolivro “é visto por causa de suas fotografias” (COLBERG, 2017, p. 1).

Neste mesmo ângulo Gerry Badger (2015, p. 134) também ressalta a peculiaridade do fotolivro, para ele são um tipo particular de livro fotográfico, no qual as imagens predominam sobre o texto e o trabalho conjunto do fotógrafo, do editor e do designer gráfico contribui para a narrativa visual.

De acordo com Carlos Reis, assim como o fotolivro, a fotobiografia seria

(...) um gênero narrativo compósito em que se relata o trajeto biográfico de uma figura [...] conjugando a fotografia, como elemento ilustrativo dominante, com a reprodução de documentos e com componentes discursivos adicionais (...)” (REIS, 2018, p.194).

No caso das fotobiografias de Zélia Gattai, as imagens escolhidas para compor seu trabalho não se mostram centrais e nem dominantes em relação aos textos, uma vez que tanto os pequenos textos e as fotografias selecionadas constroem os sentidos pretendidos que serão discutidos mais adiante.

Apesar deste distanciamento apresentado em relação a fotobiografia COSTA (2020, p.63) aponta que podemos considerar que existem alguns elementos que aparecem em ambos os livros como a presença da imagem fotográfica, a estrutura de montagem o diálogo entre linguagens variadas e o seu caráter temporal.

Tal qual Costa (2020, p. 64) consideramos a existência da narratividade no fotolivro e na fotobiografia, no entanto o fotolivro se aproxima mais de uma construção artística sem fins memorialísticos enquanto a fotobiografia se apresenta como tendo um caráter de testemunho que busca contar uma história de vida que tenha compromisso com a “verdade”.

Vale ressaltar que assim como nas escritas biográficas, autobiográfica e memorialistas, no registro fotobiográfico é muito comum os seus autores recorrerem a cronologia construindo o enredo de sua história a partir da infância de quem está sendo fotobiografado. Por conseguinte, procuram investigar os acontecimentos marcantes da primeira fase da vida de seu “personagem”, percorrendo outros períodos de sua trajetória, adolescência e também da fase adulta posteriormente, é o caso por exemplo, da fotobiografia intitulada *Clarice Lispector, uma vida que se conta*, publicada pela professora e pesquisadora Nádia Batella Gotlib que se debruçou em escrever a vida da escritora ucraniana a partir de sua origem, apresentando ainda um panorama de sua obra destacando pontos importantes como a recepção da obra clariciana no Brasil e no exterior, assim como as traduções de Clarice bem como as adaptações para o cinema e o teatro.

Sobre a vida de Clarice Lispector escrita cronologicamente, Gotlib em uma entrevista publicada em 2021 relata esse aspecto e o que a motivou a publicação dessa fotobiografia:

O encontro aconteceu aos poucos e de modo pausado. Primeiramente, quando era estudante de Letras e li *Laços de família*. Fiquei intrigada com esses contos que eram diferentes de todos os que lera anteriormente. A partir daí li outros textos da escritora, até que, em início dos anos 1980, já como professora de Literatura Brasileira da USP, comecei a dar cursos de pós-graduação especificamente sobre a literatura de Clarice Lispector. E não parei mais. Sentia então necessidade de informações mais detalhadas sobre sua vida, que pudessem complementar os dados disponíveis em entrevistas que ela concedera e também em demais artigos publicados na imprensa, elaborados por críticos e interessados em sua literatura. Como não havia ainda uma biografia, decidi, como tese de livre-docência, continuar com o que já fazia - um estudo da obra de Clarice, mas acrescentando, paralelamente, um estudo de vida, ou seja, um fio cronológico de sua história de vida. E assim fiz. O livro, publicado em 1995, continua vivo na sua sétima edição (GOTLIB, 2021).

Apesar de ser bastante recorrente essas histórias serem divididas em fases, algumas fotobiografias podem não seguir essa regra, entretanto continuam sendo fotobiografias se estiverem voltadas para a escrita de vida de algum indivíduo e se possuírem imagens fotográficas e textos informativos que produzam memórias. Neste sentido, tais características diferenciam a fotobiografia de um livro de fotos e apesar de possuírem semelhanças em relação à publicação de imagens fotográficas há inúmeros distanciamentos no que se refere à disposição dos textos e imagens e sobretudo da própria intencionalidade de quem o produziu.

A fotobiografia possui um aspecto que se distancia bastante de um fotolivro que é a intenção de construir a história de vida de alguém a partir de fotografia, textos e legendas.

Desse modo, toda fotobiografia tem como principal objetivo narrar a história de vida de uma determinada personalidade, o fotolivro não tem como foco a escrita biográfica, há outros interesses por traz de sua publicação.

Em *Reportagem Incompleta* publicada pela editora Corrupio em 1986 pela escritora paulistana Zélia Gattai, ela produziu uma fotobiografia em que não seguiu uma ordem cronológica no que diz respeito à disposição das fotografias e os textos apresentados. Nesse livro, a autora publicou inúmeras imagens que fotografou com textos informativos acerca da vida de Jorge Amado em diversas facetas e fases da vida do autor sem se importar de buscar primeiramente as origens dele.

Neste sentido, a distribuição das imagens fotográficas não foi apresentada de uma forma cronológica, mas a organizamos como veremos adiante em “unidades temáticas” as que aparecem mais nas séries disponibilizadas pela autora.

Vale ressaltar, que os textos apresentados em *Reportagem Incompleta* são publicados tanto em língua portuguesa, em língua francesa e em língua inglesa.

Gattai, nessa obra procura construir uma memória do esposo a partir da publicação dessa fotografia, ressaltando as várias facetas da personalidade do autor no que diz respeito aos seus aspectos pessoais, profissionais e políticos. Assim, a imagem produzida por ela construiu inúmeros sentidos no livro os quais são complementados pelo texto apresentado ao leitor.

A primeira imagem apresentada por Gattai é do esposo Jorge Amado no ano de 1948 num bar em Paris no contexto de seu exílio político. Apesar do foco da imagem ser o autor, ela também se debruça a falar sobre si no seguinte trecho introdutório no português e traduzidos para o inglês e francês como apresentados em todas as páginas dessa fotobiografia: “Naquele tempo, nos idos de 1948, Jorge Amado não tirava o cigarro da boca. Com minha primeira Câmera, a de fole emperrado, fotografei o fumante num bar de Paris” (GATTAI, 1987, p.1).

Percebe - se nessa primeira página, que além de apresentar uma particularidade do seu esposo sobre o hábito de fumar a autora tratou de falar sobre si, relatando sobre a primeira câmera que adquiriu no exílio na França em que acompanhou o marido durante esse processo de sua vida política.

Desta forma, posiciona-se, salientando nos textos e nas imagens que produziu o seu ponto de vista, a sua visão de mundo e conseqüentemente cria uma imagem sobre si. Zélia se coloca assim como dona do seu discurso se destacando não apenas na estética de seus registros, mas sobretudo na afirmação de sua visão de mundo pessoal.

Nas páginas seguintes, trata de comentar as outras fotografias de sua autoria em outras temporalidades e espaços distintos, durante o exílio europeu, (1948 -1950) publicando poucas fotografias e quando retornaram ao Brasil contemplando vários registros que se debruçou a fotografar desde a aquisição de sua primeira máquina fotográfica no final da década de 1950.

São fotografias produzidas na Casa do Rio Vermelho, no Mercado Modelo, em terreiros de Candomblé com mães de santo conceituadas na Bahia e em outros diversos lugares do Brasil contemplando fotografias que produziu em outros países.

Ademais, continua como fez em outras publicações construindo uma memória sobre si a partir de sua narrativa, mas trata de construir memórias de seu esposo, em suas diversas facetas, como o pai de família, o avô carinhoso, o político militante, como um homem ligado a cultura e a espiritualidade baiana e um escritor de muitos amigos que fazia questão de manter sempre por perto, artistas, escritores e intelectuais que compactuassem com seus pensamentos e aspirações.

Os trabalhos de Fabien Arribert - Narce acerca da relação da fotografia e da autobiografia nos trouxe várias outras reflexões e direções para a pesquisa. Em seu artigo *Photographs in Autobiographies: identities in progress* dedicou a investigar alguns livros autobiográficos franceses que foram publicados com fotografias os quais segundo ela foram tentativas de autorrepresentações. Desse modo, mostra que essas obras que combinaram textos e fotografias influenciaram profundamente os críticos e franceses da época, é o caso de Hervé Guibert's que publicou *L'Image fantôme* (1981) e de Marguerite Duras's que lançou *L'Amant* em 1984. Além desses trabalhos, no ano de 2008 a escritora Anne Ernaux's publicou *Les Années* com seus textos e fotografias, sendo um dos trabalhos mais recentes nesse segmento.

Para Narce, as fotografias são documentos preciosos para os autobiógrafos, pois revelam aspectos do seu passado e criam identidades. Além disso, a evocação de uma fotografia em uma autobiografia/fotobiografia pode desencadear memórias e processos narrativos a partir de legendas, descrições entre outros textos produzidos. Nesse sentido, a autora defende que um único instantâneo não tem escala necessária para representar a vida, no entanto “esta situação pode mudar quando este instantâneo é colocado em um álbum, cujo status é mais próximo de uma narrativa” (NARCE, 2008, p. 51).

As reflexões de Narce nos mostra que existe uma intencionalidade quando o fotobiógrafo se debruça a escrever seus textos e a publicar as suas fotografias. Dentre inúmeros objetivos, um deles seria o de criar uma identidade para si. Consequentemente, as fotografias bem como os textos, as narrações, descrições ou legendas escolhidas dão significados à vida do fotobiógrafo. Nesse sentido, que as suas reflexões contribuíram para avançar na análise da fotobiografia da escritora Zélia Gattai que passou a produzir uma identidade individual e coletiva.

No caso desta pesquisa, podemos perceber a partir da fotobiografia a intencionalidade da escritora em construir a sua história de vida, a história do esposo e de seus familiares e amigos a partir das imagens que produziu assim como os textos em que apresentou inúmeros aspectos de suas biografias. Isto posto, com o seu trabalho de fotógrafa amadora, registrou, guardou, conservou e publicou as suas imagens, doando posteriormente todos os negativos e a sua produção fotográfica para a Fundação Casa de Jorge Amado em meados da década de 1990. Trata-se de uma escritora e fotógrafa bastante interessada e preocupada com a sua memória pessoal e, sobretudo, com a memória de seu esposo Jorge Amado o qual se dedicou também a narrar as suas histórias de vida ao longo de inúmeras páginas de suas autobiografias desde o final da década de

1970 quando lançou o seu primeiro livro, ou seja, Zélia enquanto escritora, memorialista e fotógrafa produziu textos e imagens com um grande e ambicioso projeto: de criar uma memória “oficial” de Jorge Amado. Por isso o intuito de produzir e doar toda a sua produção fotográfica para a Fundação Casa de Jorge Amado com imagens da trajetória pessoal e profissional do esposo em diversos espaços e temporalidades, desde o exílio na Europa em finais da década de 1940, passando pela construção da Casa do Rio Vermelho em Salvador e no período da inauguração da FCJ em 1987. Além disso, o projeto de construir um centro de documentação no Centro Histórico de Salvador - BA no Pelourinho, cidade onde o casal morou por muitos anos, e temática muito presente nos livros do autor baiano demonstra essa intencionalidade de arquivar, guardar, conservar e “imortalizar” a memória do esposo.

Nesse sentido, esse seria o grande ponto da origem da criação desse acervo bastante esperado e idealizado por Jorge Amado e, sobretudo por Zélia que foi a grande responsável em mantê-lo em solo nacional, apesar da insistência e no interesse de algumas Universidades estrangeiras no arquivo do casal.

No capítulo seguinte, discorreremos sobre a fotobiografia produzida por Zélia Gattai: *Reportagem Incompleta* (1986).

4 AS FOTOBIOGRAFIAS DE ZÉLIA GATTAI: A CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS DE SEU AMADO ESPOSO

4.1 A EDITORA CORRUPPIO E A PUBLICAÇÃO DE *REPORTAGEM INCOMPLETA* (1986)

Reportagem Incompleta foi a primeira fotobiografia lançada por Zélia Gattai no ano de 1986 pela editora Corrupio.

Essa publicação foi possível por conta das inúmeras fotografias produzidas por ela desde o final da década de 1948, período em que passou a registrar imagens de Jorge em situações diversas, eventos políticos, viagens, congressos e momentos cotidianos.

Zélia teve uma vida muito dinâmica e produtiva, pois além de ser uma fotógrafa oficial do marido também foi a sua datilógrafa e memorialista escrevendo várias obras autobiográficas/biográficas, livros infantis e um romance.

A fotógrafa amadora mantinha a atividade de fotografar como uma espécie de hobby, chegando a frequentar um curso voltado para esta arte a fim de aperfeiçoar as suas imagens: “Venho me dedicando à fotografia como ‘*hobby*’ há anos, e para me inteirar das particularidades técnicas frequentei o *studio* ‘image’ no Rio. Trabalho com uma ‘Nikon’ às vezes com ‘flash’, às vezes sem” (A TARDE, 1977, p. 12).

Em entrevista intitulada *Zélia Gattai Amado com as graças de Deus e a benção de Jorge* para o Jornal Globo em 1979, esse lado de fotógrafa é relatado. Desse modo, informa sobre o gosto por esse ofício, salientando que possuía um laboratório em sua própria casa:

Embora “acompanhar Jorge” seja uma tarefa de toda a vida passada em comum, Zélia acha importante exercer alguma outra atividade. – Gosto de fotografia. Tenho laboratório em casa, aprendi as técnicas, desenvolvo minha criatividade. Não é um trabalho profissional, mas graças a minha amiga Lucy Bloch, publiquei em *Jóia* algumas reportagens com textos e fotos minhas (O GLOBO, 1979, p. 04).

Apesar de não ter um intuito profissional mais ambicioso, se restringindo ao prazer de fotografar os momentos bons da vida do esposo, dos seus amigos e de seus familiares, nessa entrevista comenta que publicou algumas fotografias e textos de sua própria autoria na Revista Joia.

O trabalho de Zélia Gattai enquanto fotógrafa rendeu inúmeras fotografias de

diversas pessoas e lugares distintos, contribuindo para com o registro e a documentação de tais eventos da vida de Jorge Amado e de outros familiares:

Além de acompanhá-lo em cada passo de sua vida ela o fotografa também em cada momento. Fotografa-o desde os pequenos acontecimentos do cotidiano, até as cerimônias oficiais, as premiações. Fotografa-o enquanto escreve, enquanto dá entrevistas, enquanto recebe prêmios; e nos momentos em que a doçura do avô é substituída pela força do escritor (FOLHA DE SÃO PAULO, 1976).

Em *Reportagem* contou com o convite da fotógrafa Arlete Soares amiga de Jorge Amado e da escritora paulistana.

Arlete foi responsável pela escrita do prefácio da foto biografia onde comenta sobre a amizade que nutria com o casal desde o período na Europa até o retorno ao Brasil.

No prefácio deixa claro o intuito da publicação de *Reportagem Incompleta* e sobre a importância de divulgar os documentos da cultura baiana:

Com afeto, encanto e mais o propósito da Editora Corrupio em tirar das gavetas documentos preciosos da cultura baiana e torna-los públicos do mesmo modo que vem sendo feito com a obra de Pierre Verger este livro foi se desenhando, se desenhando, até acontecer (SOARES, 1986, p.10).

A ideia da publicação de *Reportagem Incompleta* ocorreu depois de uma exposição organizada pela editora em 1981 na cidade de Salvador em homenagem aos 70 anos de Jorge Amado e os cinquenta da publicação do seu primeiro romance. Essa exposição percorreu vários estados brasileiros posteriormente.

Além dessas exposições e da criação das fotobiografias, ela colaborou com inúmeras fotografias nas contracapas dos livros do esposo.

Em 06 de janeiro de 1982 a exposição foi manchete no *Jornal do Brasil* com quatro fotografias de Zélia com imagens do esposo com a ialorixá mãe menininha do Gantois da Bahia, com o cineasta Glauber Rocha, com Dorival Caymmi e com seu cachorro de estimação favorito.

O jornal mostra o trabalho de Zélia Gattai como um *hobby* em que mantinha um laboratório em sua própria casa no Rio Vermelho contendo um pouco mais de 18 mil negativos sendo todas as fotografias produzidas em preto e branco marca de sua arte.

Na maioria das contracapas que continha a foto de Jorge Amado em suas obras foram produzidas pela fotógrafa que recebia o crédito pela autoria, no entanto seu trabalho não era valorizado como explana no jornal: “em geral as pessoas não me levam a sério,

acham graça de me ver fotografando e mesmo os que usam minhas fotos para ilustrar coisas diversas também não me levam a sério, porque não colocam crédito” (JORNAL DO BRASIL, 1982).

Esta falta de reconhecimento em relação aos trabalhos da autora era frequente, inclusive em relação as suas produções literárias memorialísticas em que comentou em entrevistas em diversas ocasiões ao longo de sua vida ¹.

Em poucas ocasiões Zélia foi elogiada pelo seu trabalho de fotógrafa, no jornal Gazeta de Alagoas em 1970 por exemplo, foi elogiada por esse ofício: “Sendo excelente fotógrafa, Zélia Amado tem fotografias de seu esposo com diversos escritores de fama mundial” (GAZETA DE ALAGOAS, 1970).

Em relação ao esposo, afirma que ele apoiava e respeitava o seu trabalho, entretanto não era de colaborar: “o escritor é profundamente avesso a fotos. Não me facilita a vida. Se percebe que estou de máquina na mão, Jorge instintivamente se mexe, se vira, muda de lugar” conta (JORNAL DO BRASIL, 1982).

Para Zélia Gattai a sua prática de fotografar não era um trabalho profissional. Além disso, considerava-se uma amadora nesse aspecto:

Sou uma amadora, mas fotografo com amor e procurando os momentos exatos, os melhores ângulos- diz Zélia. Esta amadora conta com laboratório próprio e três máquinas: Leica, Nikkon e a soviética Horizont que tem objetiva móvel que se movimenta como um leque e cada foto que tira ocupa dois negativos (JORNAL DO BRASIL, 1982).

Por mais que se afirme como uma amadora em relação ao seu trabalho de fotógrafa, percebe-se que esse ofício rendeu muitos ganhos tanto para ela, como para Jorge Amado e seus familiares uma vez que o seu trabalho também foi o de registrar e documentar, portanto, posteriormente essas fotografias que consideradas materiais, documentos/ fontes de grande relevância e valor histórico. Nesse sentido, ela foi muito mais do que uma fotógrafa amadora. Trata-se de uma “guardiã de memórias” que a partir da narrativa presente em seus textos memorialísticos e por seu trabalho de fotógrafa, tirando fotos, registrou e documentou inúmeros eventos e acontecimentos históricos

A autora sempre buscou um “lugar ao sol” para si a fim de ser valorizada por seus próprios méritos tanto em relação ao seu trabalho como fotógrafa e também como

¹ A dissertação intitulada *A Senhora dona da memória: Autobiografia e Memorialismo em obras de Zélia Gattai* aborda essas questões sobre a luta da escritora por um lugar ao sol, apesar de ser esposa de um consagrado escritor baiano.

escritora memorialista. Sob esse viés, e é perceptível esta tentativa de criar uma identidade para si em seus dois ofícios.

A editora Corrupio, responsável pela publicação de *Reportagem Incompleta* (1987) foi criada em 13 de dezembro de 1979, por Arlete Soares, Aparecida Nóbrega e Rina Ângulo.

O seu nome um tanto quanto exótico e original se refere ao nome do primeiro morro onde Pierre Verger, antropólogo francês fixou residência pela primeira vez em Salvador:

O catálogo reúne “biografias de personalidades” (Mãe Menininha, por exemplo), receitas, ensaios e fotografias. São “grandes obras de uma pequena editora”, cujo nome, Corrupio, “presta homenagem a uma rua da velha Bahia onde viveu o fotógrafo franco-baiano inspirador da criação dessa bela Casa de Edição” (PEREIRA, RIBEIRO, 2021, P. 10).

Vale ressaltar que a década de 1970 foi marcada pelos estudos sobre as relações raciais e a aproximação das raízes negras no Brasil.

A criação da editora a princípio se deu unicamente para publicar os trabalhos fotográficos do antropólogo acerca dos candomblés da Bahia, posteriormente trataram de lançar livros de autores baianos ou de obras em que os temas se relacionavam de certo modo com a cultura baiana ou que criassem uma “imagem da Bahia”. Além deste foco, a Corrupio também lançou temas sobre as culturas árabes e orientais.

A aproximação de Arlete Soares com o etnólogo ocorreu durante o seu doutoramento na França em que se debruçava a pesquisar uma comunidade de pescadores baianos e foi orientada por Roger Bastid fazer a leitura do livro *Flux et Reflux* de Verger que estabelecia uma conexão entre os fluxos migratórios de Brasil e África resultantes da escravidão.

A leitura do livro não foi possível tendo em vista que estava esgotado, porém ao entrar em contato com o amigo Jorge Amado ele tratou de apresentá-la ao etnólogo quando estava de passagem pela França:

Nesses cerca de dez anos, Soares conheceu o trabalho de Verger de perto. Na França, ele guardava cerca de 130 quilos de negativos fotográficos em uma cave. Eram, em grande parte, registros feitos por ele desde 1942, quando estabeleceu sua conexão com o Brasil (OLIVEIRA, 2018).

Além de ser uma editora, ao passar do tempo a Corrupio transformou-se em uma produtora audiovisual, laboratório e um centro cultural, contudo, nunca teve uma importância significativa dentro do mercado editorial brasileiro.

Por vezes era reconhecida, mas fora do Brasil como na França e em outros países: “é impressionante, mas na França e em outros países saíam matérias sobre nosso trabalho e aqui nada” diz Ângulo” (OLIVEIRA, 2018).

A Corrupio entre outras editoras do período não conseguiu se consolidar como uma industrial editorial em Salvador (ROSA; BARROS, 2004, p. 12). Contudo, manteve-se a todo vapor por volta de quase 40 anos.

Nesse contexto, a atividade editorial baiana era marcada pelo entusiasmo de grupos de intelectuais e artistas sendo que o foco não se concentrava em um retorno financeiro o que por muitas vezes podia depender de aportes governamentais.

Assim sendo, almejava publicar e valorizar a cultura baiana, uma forma de resistência.

Sobre o público da editora, Soares comenta em entrevista ao jornal El País em 2018: “Por aqui, quem mais se interessava pelos livros era o povo de santo, muitas vezes pobre, para quem nós vendíamos as edições mais baratas. Eles chegavam a mandar cartas escritas ‘querida, editora’. Já viu editora ser chamada de ‘querida?’” (OLIVEIRA, 2018).

As autoras Rosa e Barros (2004, p.12) apontam que dentro os fatores da fragilidade da edição baiana estão o pequeno porte das editoras, a ausência de uma política para o livro, o problema de distribuição das obras, a falta de profissionalização, a pobreza e o analfabetismo da população.

Além da Corrupio, outras editoras dentro deste contexto foram criadas anteriormente e posteriormente como Pallas Editora (1975) e a Mazza Edições (1981) idealizadas e gerenciadas por mulheres brancas e negras algo incomum dentro do mercado editorial brasileiro o qual majoritariamente era administrado por homens. *Retratos da Bahia* de 1980 inaugurou este objetivo de falar sobre a Bahia e o continente africano, divulgando a obra do etnólogo Pierre Verger e as fotografias que produziu.

A capa de tecido marrom de *Retratos* foi costurada a mão pelos integrantes da editora. O lançamento aconteceu no dia 21 de agosto de 1980 e também contou com o patrocínio da Prefeitura de Salvador. Organizou-se uma exposição no Palácio Rio Branco, a primeira realizada no Brasil com trabalhos exclusivamente de Pierre Verger (LIMÃO, 2021, p. 71).

Este trabalho de Verger *Retratos da Bahia* segundo Miceli (1996, p. 21) “permite compreender os projetos de construção de uma imagem pública” da cidade e do candomblé da Bahia, assim como suas feiras e festas tradicionais.

A publicação de *Reportagem Incompleta* em 1986 se insere neste contexto de valorização da cultura baiana, sendo um dos focos da editora exaltar tais peculiaridades, a sua religiosidade, “as heranças africanas”, tanto que Zélia Gattai fez questão de publicar algumas fotografias que retratam aspectos culturais, musicais e religiosos da Bahia. Isso foi realizado sem perder de vista o foco em apresentar as várias facetas de seu esposo ao longo das páginas em diversos espaços como em sua residência, em cenas cotidianas ao lado de seus filhos e netos, com seus pais e irmãos, em passeios, ao lado dos amigos e com os editores responsáveis por lançar suas obras, com seus ilustradores, cineastas e biógrafos, além de fotografias do período do exílio europeu:

Zélia nunca escondeu o prazer que tem pela fotografia. Nunca precisou de desculpa para clicar nada. Sob o seu olhar, registou o crescimento da família, as viagens mundo afora, cenários que já não existem mais, o cotidiano em casa. Por mais que tivesse assunto para registrar, ela nunca deixou de focar no principal modelo de sua carreira: o próprio marido. Das milhares de fotos que coleciona, Jorge deve figurar em cerca de 80%. Sozinho ou cercado de amigos, como se vê nessa exposição ou no livro Jorge Amado – Reportagem incompleta, não importa. Era para ele que a escritora paulista sempre disparava a maior quantidade de clique (MIRANDA, 2007).

Em *Reportagem Incompleta* é notável o esforço da fotobiógrafa em ordenar e sistematizar a vida de Jorge Amado por meio das imagens fotográficas e dos textos curtos que produziu. Desse modo, se debruça a realizar um processo de montagem utilizando duas linguagens distintas: a visual e a verbal as quais se complementam ao longo das páginas compondo assim um efeito de verdade acerca da vida de seu esposo.

Apesar de não ter organizado as suas imagens de uma forma cronológica Zélia apresentou as suas fotografias em unidades temáticas que denominamos como: 1- Família, 2- Amigos, 3- Ilustradores de Jorge Amado, 4- Fotografias do Exílio, 5- Editores de Jorge Amado, 6- Temáticas da cultura da Bahia, 7- Cantores da Bahia, - 8- Viagens e 9- Fotografias de Jorge Amado produzindo seus livros. Essas temáticas que mais aparecem com mais frequência *Reportagem Incompleta* que serão discutidas mais adiante.

Vale ressaltar que focamos a atenção na análise dos seguintes temas nesta tese: Família, Temáticas da cultura baiana e amigos, assuntos mais recorrentes ao longo das séries analisadas.

Zélia adquiriu a sua primeira câmera fotográfica num “*Marché-aux-Puces*” (mercado das pulgas) quando estava exilada com Jorge Amado em Paris durante a década de 1940, mas foi somente em 1952 em Moscou depois de ter comprado um novo equipamento: uma máquina Kiev, de fabricação soviética que passou a fotografar o esposo com o intuito de documentar os acontecimentos importantes e os flagrantes da vida dele:

Na seção de aparelhos fotográficos da loja, com a ajuda do intérprete, fiquei a par das numerosas qualidades de Kiev, de fabricação soviética que eu acabara de comprar. Entre outros macetes ela possuía um disparador automático que permitiria fotografar-me ao lado de Jorge sem a ajuda de ninguém (GATTAL, 1986, p. 16).

Esta primeira fotobiografia publicada pela Corrupio possui 142 fotografias em branco e preto apresentadas sem uma sequência cronológica, desde a época do exílio na década de 1950 até o final da década de 1980, no entanto ela se esforça para organizar uma sequência temática, apesar de aparecerem algumas vezes imagens aleatórias que não se comunicam completamente com as outras, em virtude disso, constrói sentidos e memórias por meio delas e dos textos que compõem o livro.

A maioria dessas imagens tem a data de quando elas foram produzidas relatadas ao longo das páginas, mas existem algumas que não são especificadas, sendo revelado somente o local ou o contexto da produção.

Embora *Reportagem Incompleta* possua algumas fotos apresentadas separadamente de um conjunto a maioria das imagens são organizadas sequencialmente dando o sentido que a autora pretende apresentar ao leitor, contribuindo assim para a densidade de sua narrativa:

Assim, pode-se considerar que existem dois níveis de narratividade relacionados à fotografia: um que diz respeito à imagem única e outro ligado à fotografia em série, que tem aspectos narrativos mais definidos. A própria encenação já é um artifício que leva o leitor a reconhecer que uma história está sendo contada em uma foto; mas é através da sequência que uma construção essencialmente ficcional é trabalhada a favor da densidade narrativa (JUNIOR, 2014, p 20).

Procuramos analisar as imagens de Zélia a partir da ideia de fotografia em série, isto é, contemplando as imagens em conjunto pois nos fornece mais informações acerca das unidades temáticas e os objetivos da produção desta foto biografia. Deste modo “A noção de série ou coleção. Evidencia-se na produção contemporânea como a fotografia

para ser trabalhada de forma crítica não pode ficar limitada a um simples exemplar” (MAUAD, 2005, p. 139), haja vista que analisamos essas imagens em conjunto, dividindo-as em unidades temáticas para melhor compreender as dinâmicas e intenções da autora.

Zélia denominou esta fotobiografia de *Reportagem Incompleta* em virtude de que pretendia continuar fotografando seu amado esposo ao longo dos anos ampliando assim a série de imagens sobre ele:

Tenho minhas razões para chamar esta reportagem de incompleta uma delas, talvez a principal, é que pretendo fotografar Jorge Amado ainda por muitos e muitos anos, ampliando esta série de imagens, focalizando momentos marcantes de sua vida” (GATTAI,1986, p. 15).

E Zélia estava certa porque contar a história de si ou de outras pessoas nunca tem fim tendo em vista que “o que constitui a ordem do relato – da vida - e sua criação narrativa, esse “passar a limpo” a própria história, que nunca se termina de contar” (ARFUCH, 2010, p. 16).

Trata-se de uma escritora e fotógrafa que teve como propósito de vida registrar textualmente e imagetivamente a história de vida de seu amado esposo construindo um lugar para si por meio de seus dois ofícios.

A primeira imagem apresentada em *Reportagem Incompleta* foi produzida em 1948 com a sua primeira câmera, refere-se a uma fotografia de Jorge Amado fumando num bar em Paris com as mãos cruzadas e com uma taça de vinho em cima da mesa, na imagem seguinte posta a primeira fotografia do casal com o disparador automático, na sequência, na próxima imagem revela um gesto habitual de Jorge Amado de colocar a mão sobre a sua cabeça quando está tendo algum problema para resolver referente a escrita de um romance. Mediante os fatos expostos nota-se que Zélia tentava fotografá-lo em momentos pontuais nos quais pudesse revelar particularidades da vida de Jorge Amado, como seus hábitos, costumes, curiosidades, rede de relações, gostos e acontecimentos que ninguém poderia registrar com toda a precisão tendo em vista o fato de ela ser a esposa do romancista e por isso, quase sempre estava com ele em diversas ocasiões desde num ambiente familiar quanto em locais públicos, eventos políticos, congressos e viagens que facilitava a criação destes registros: “digo, sem nenhuma vaidade, que eu somente eu poderia fazê-lo: sou sua mulher há mais de 40 anos, sempre ao seu lado, nos bons e nos maus momentos” (GATTAI,1986, p. 15).

Em *Reportagem Incompleta* a autora revela que algumas imagens que gostaria de publicar não foram apresentadas porque não teve a oportunidade de registrá-las, mesmo assim fez questão de narrá-las visto que além de fotógrafa também era uma contadora de histórias:

Neste livro também não se encontram alguns certos instantâneos, simplesmente porque não os realizei. Cenas únicas, que não se repetirão jamais. Por exemplo, a do sacerdote que chegou certa manhã em nossa casa no Rio Vermelho, nas mãos trêmulas alguns livros do escritor, em busca de autógrafos. Inesperadamente, para nosso espanto, o padre caiu de joelhos aos pés de Jorge, buscando beijar-lhe a mão. Esse flash eu não colhi por puro escrúpulo. Não forcei minha natureza, não ia encabular o reverendo, leitor fervoroso do dono da casa (GATTAI, 1986, p. 15)

Assim como este acontecimento movida por questões de bom senso e respeito ao padre apaixonado pela obra de Jorge Amado, na sequência deste relato narra outra história em que também não pode fotografar numa ocasião na qual estava em uma festa de Xangô cercada por Jorge Amado e seus dois amigos de longa data Caymmi e Carybé:

E a outra foto que não bati e até hoje sonho com ela? A da cerimônia da festa de Xangô, no terreiro do Axé do Opô Afonjá. Num passo arrastado de dança, no compasso da música ritual, paramentados com gorros de cetim com nome dos ministros do orixá da casa em purpurina, colares de miçangas das cores de seus santos, cercados de iaôs vestidas de branco imaculado e de ekedes cobertas de rendas e de bordados, saudados por ruidosos atabaques e agogôs, entraram no barracão iluminado do candomblé os três compadres: Jorge Amado, Carybé e Dorival Caymmi, obás de Xangô. Imagem mais bela não poderia haver. Que foto meu Deus! No Axé do Opô Afonjá é proibido fotografar as cerimônias e, as duras penas, ai, pobre de mim, não tive outro jeito senão respeitar as Leis do Axé (GATTAI, 1986, p. 15).

O recurso textual o qual Zélia utiliza na fotobiografia continua apresentando particularidades sobre a vida de seu esposo revelando a rede de relações dele com os amigos Caymmi e Carybé bem como a relação de Jorge Amado com a cultura religiosa baiana, temática que a fotógrafa explora em uma outra série de fotografias sobre esta temática nas páginas seguintes.

Na análise das fotografias produzidas pela autora procuramos identificar as suas escolhas e as particularidades da produção de suas imagens, pois elas revelam as suas intencionalidades e visões de mundo:

Escolha de assuntos, enquadramentos e momentos são intervenções humanas sobre um processo aparentemente mecânico e objectivo. A fotografia pode, assim, tornar acessíveis os esquemas mentais de quem fotografa, precisamente

por constituir uma representação da imagem que os indivíduos dão de si mesmos e das realidades em que estão inseridos (CAETANO, 2008, p.04).

A seguir apresentaremos a série que intitulamos “família” por se tratar de fotografias que Zélia produziu de seus familiares, com Jorge Amado com seus pais, filhos e netos.

4.2 ZÉLIA GATTAI: FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIA

Nesta primeira série composta por 18 imagens encontradas em *Reportagem Incompleta* na qual denominamos “Família” a fotógrafa tratou de organizar as fotografias de Jorge Amado com os entes familiares mais próximos sendo a primeira imagem do esposo com seus dois filhos pequenos no Rio de Janeiro no ano de 1962.

Nesta imagem Zélia registra Jorge e os filhos de perfil, aparentemente parece ser uma fotografia posada, porque os três familiares se encontram na mesma posição para que o click fosse registrado com sucesso.

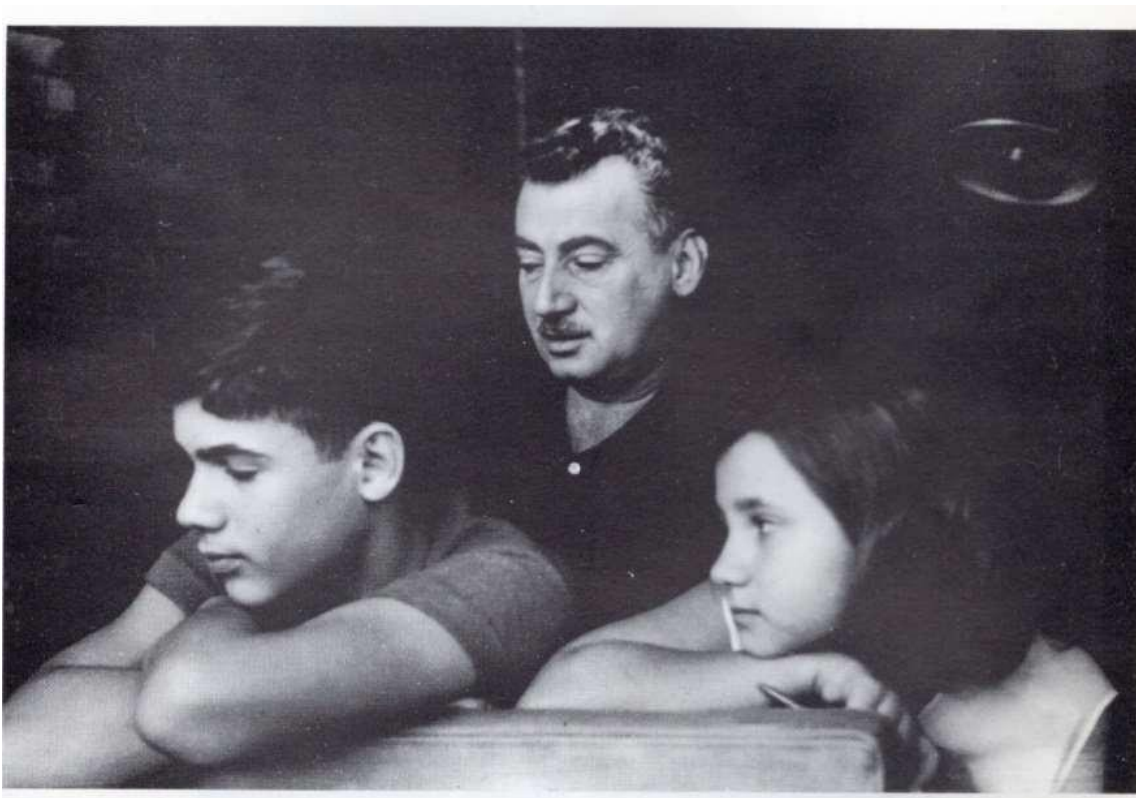


Figura 1: *Reportagem Incompleta*, Rio de Janeiro, RJ, 1987, p. 21.

Há também registros fotográficos instantâneos, ou seja, interessava a fotógrafa captar momentos diversos da forma mais natural possível sem que as pessoas fotografadas precisassem fazer algum tipo de pose para a produção de suas imagens e também registrava fotografias posadas as quais são as que produziu em menor quantidade, mas

elas aparecem vez ou outra ao longo desta série.

O fato de Zélia passar a fotografar o esposo e a família tem a ver com um sintoma da expansão do acesso à câmera fotográfica que vinha crescendo desde as primeiras décadas do século XX como pontua Olga Von Sinsom:

Na verdade , desde os anos trinta e quarenta com a “democratização” do registro fotográfico mediante o surgimento de máquinas fotográficas de operação muito simples e relativamente baratas, que permitiram a fixação rápida e fácil de instantâneos, a vida dos grupos sociais e dos indivíduos passou a ser registrada muito mais pela imagem do que pelos livros de memórias, cartas ou diários, e a memória individual e familiar passou a ser construída tendo por base o suporte imagético (SINSOM, 1998, p.8).

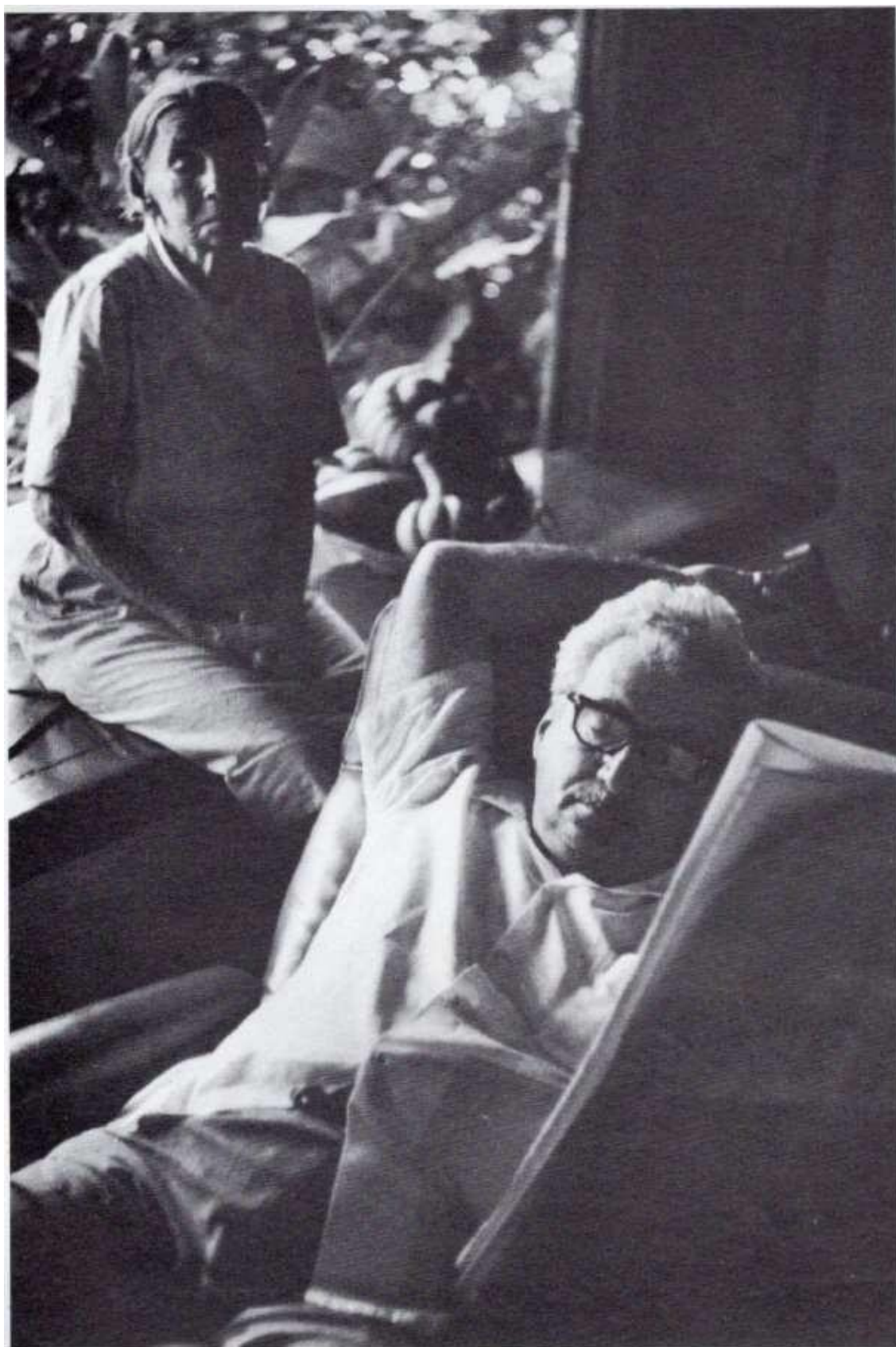


Figura 2: *Reportagem Incompleta*, Casa do Rio – Vermelho, BA, 1966, pg. 22.



Figura 3: *Reportagem Incompleta*, Rio de Janeiro, 1987, p. 26

Analizamos essa primeira temática “Família” a partir da série apresentada pela fotógrafa. Essas imagens criam uma narrativa reforçando características que direcionam a ideia que ela pretende mostrar ao leitor, dessa maneira “fica claro que nesse tipo de abordagem fotográfica não há a intenção de captar um acontecimento em um dado instante, mas sim apresentar um tema que foi encenado de acordo com fins específicos” (JUNIORS; LUCENA, 2014, p.20).

No caso da série fotográfica, as imagens são analisadas em conjunto e nesta primeira encenação a fotógrafa se centrou em mostrar o lado familiar de Jorge Amado em situações cotidianas com os seus entes mais queridos, com seus pais, filhos e netos o que faz com que um “conjunto de imagens coerente e significativo seja composto” (JUNIORS; LUCENA, 2014.p. 20).

Nesse sentido, “nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados” (BENJAMIN, 1994, p. 103).

Uma das características das series fotográficas é a repetição da temática abordada que tem como objetivo criar uma ideia contida nessas imagens conjuntamente reforçando

o que a fotógrafa pretende apresentar aos leitores e para criar uma memória do esposo a partir delas.

A repetição apresentada nessa primeira série é mostrar o lado “família” do escritor que apesar de se dedicar uma vida toda para escrever os seus romances reservava momentos para estar com seus familiares com seus pais, filhos e netos em diversas espaços e temporalidades diferentes como na casa que ficava no bairro Rio Vermelho, no apartamento que possuíam no Rio de Janeiro, na Barra da Tijuca, em hotéis, em fazendas, no Largo do Pelourinho e em uma viagem a Belgrado, sendo a maioria destas fotografias produzidas na Casa do Rio Vermelho e no apartamento do Rio de Janeiro.

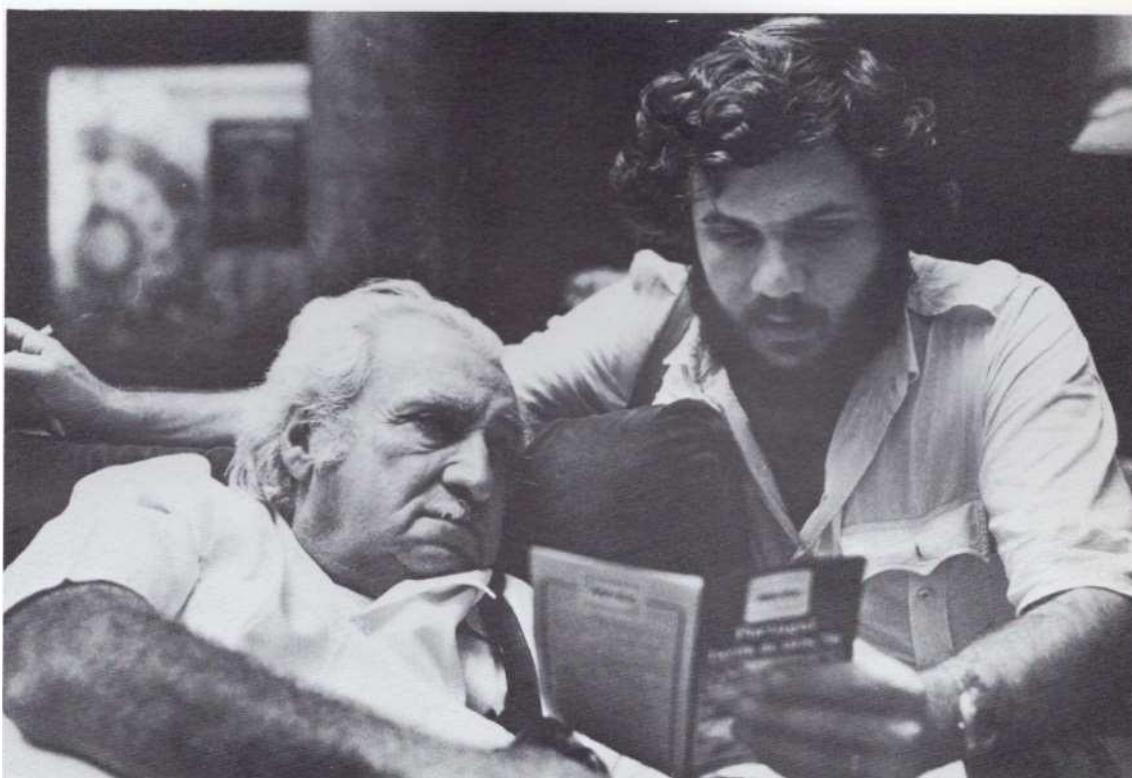


Figura 4: *Reportagem Incompleta*, 1965, Hotel Tivoli, Lisboa, p. 27.

Trata-se de uma forma da fotógrafa registrar as memórias que julgou mais importantes de Jorge Amado com os seus familiares, o mesmo trabalho que fez em sua produção memorialística. Além disso, a sua fotografia funciona como testemunha, pois “fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar, mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto” (SONTAG, 2004, p. 16).

Como aponta (SONTAG, 2004 p. 20) toda as imagens organizadas e selecionadas tornam-se uma “crônica visual de daquela família e serve como testemunho e coesão é o que observamos na primeira série da fotógrafa acerca de Jorge Amado e seus familiares.



Figura 5: *Reportagem Incompleta*, numa fazenda Paulista, SP- 1953, p. 28.



Figura 6: *Reportagem Incompleta*, Apartamento da filha Paloma 1986, p. 29.



Figura 7: *Reportagem Incompleta*, Rio de Janeiro – RJ, 1974, p. 30.

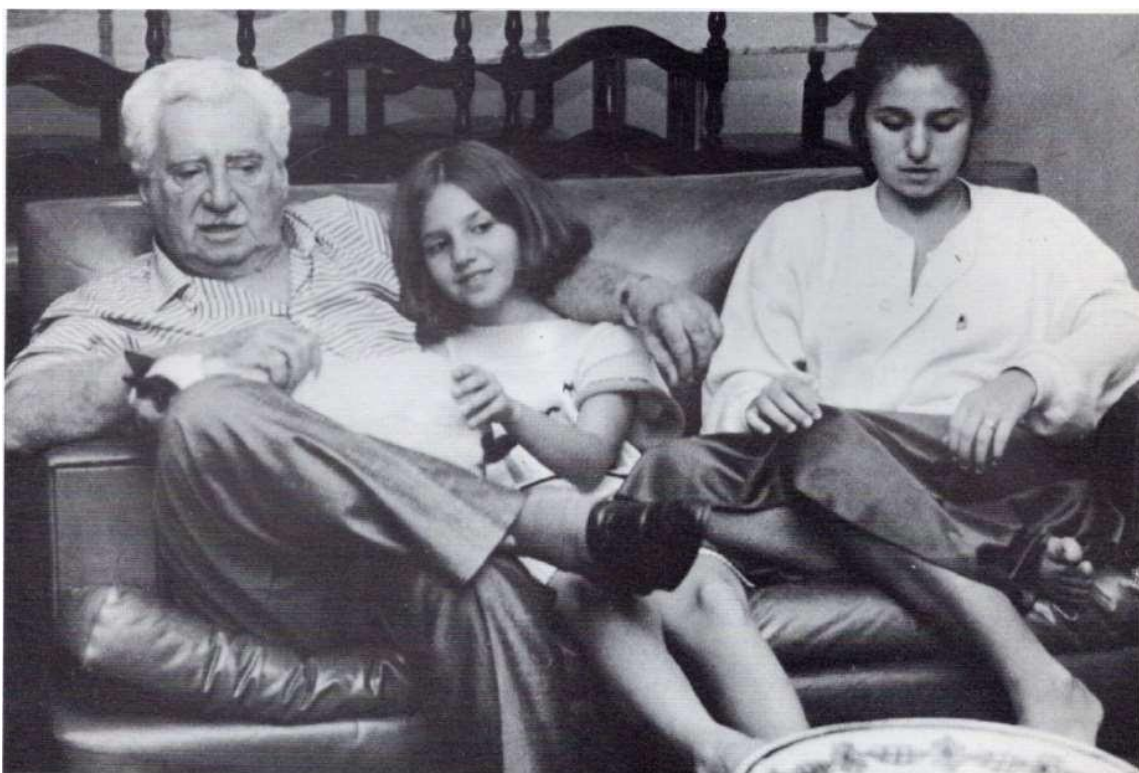


Figura 8: *Reportagem Incompleta*, Casa do Rio – Vermelho – BA, 1986, p. 31.



Figura 9: *Reportagem Incompleta*, Casa do Rio Vermelho – BA, 1976, p. 32.



Figura 10: *Reportagem Incompleta*, Casa do Rio Vermelho - BA, 1986, p. 33.

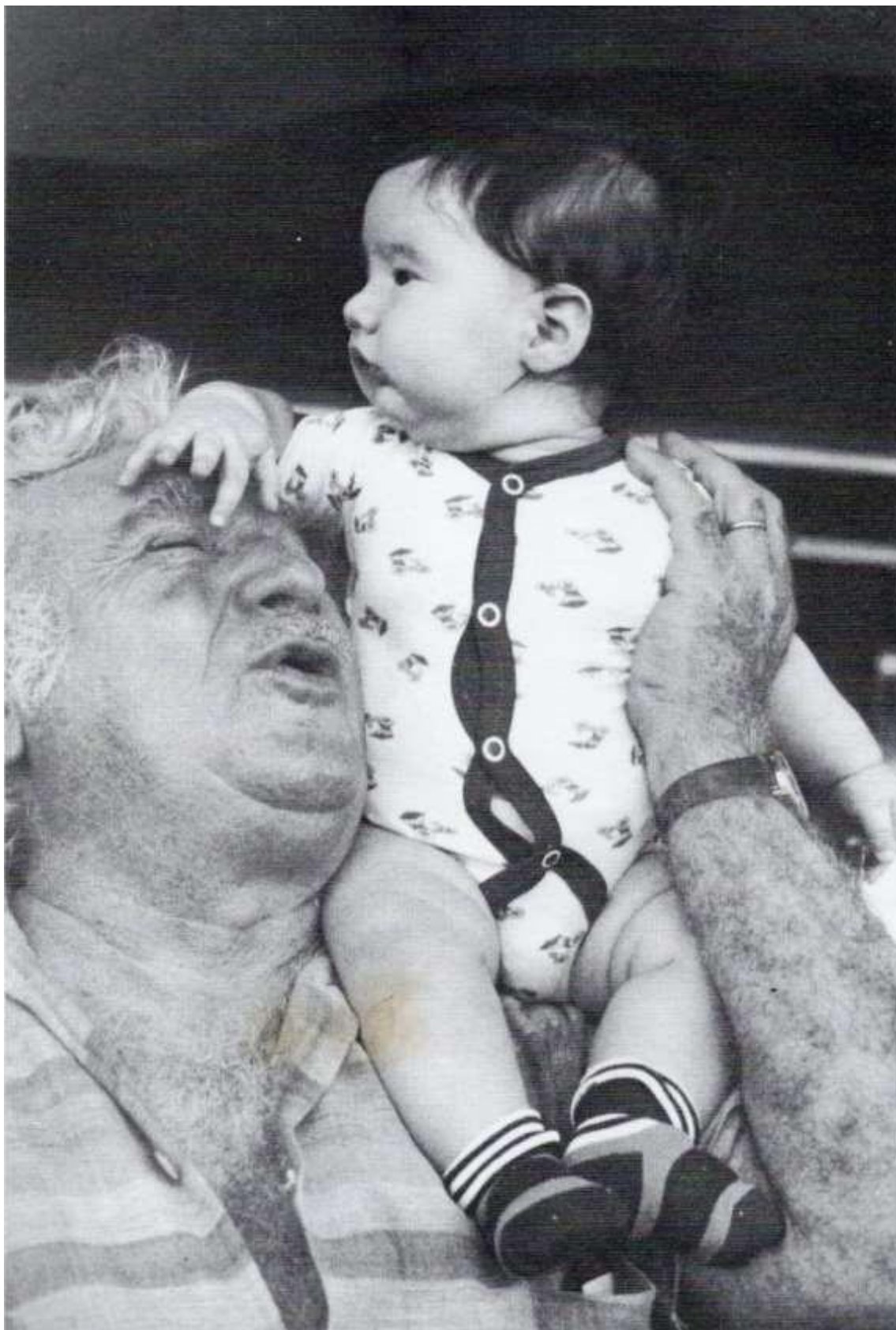


Figura 11: *Reportagem Incompleta*, Casa do Rio Vermelho – BA, 1980, p. 34.



Figura 12: *Reportagem Incompleta*, Largo do Pelourinho – BA, 1985, p. 35.



Figura 13: *Reportagem Incompleta*, Belgrado, 1985, p. 36.



Figura 14: *Reportagem Incompleta*, Casa do Rio Vermelho – BA, 1980, p. 37.



Figura 15: *Reportagem Incompleta*, Barra da Tijuca, RJ, 1954, p. 38.



Figura 16: *Reportagem Incompleta*, 1960, p. 39.



Figura 17: *Reportagem Incompleta*, 1961, local não especificado, p. 40.



Figura 18: *Reportagem Incompleta*, 1961, local não especificado, p. 41.

Apesar de contemplar nessa série as imagens dos seus filhos e os pais de Jorge Amado, as fotografias dos netos foram representadas mais vezes, talvez por reforçar a ideia de família e de continuidade dos laços afetivos e das tradições e dos valores familiares passados de geração em geração como salienta Barros:

A cena fotográfica expõe a criança conferindo-lhe um lugar de absoluta centralidade. O olhar de quem segura o pequeno bebê não se dirige para o fotógrafo. Seu rosto volta-se para a criança, retirando de si toda a importância e obrigando o olhar de quem vê a foto a focalizar sua atenção no pequeno ser suspenso em seus braços. Sentada sozinha, nos sofás e cadeiras de espaldar alto, com ares principescos, a criança tem reafirmada, mais uma vez sua supremacia. (BARROS, 1989, p. 40)

Em conformidade com Rouillé (2009, p. 100) o álbum de fotografia contém três modos de expressão diferentes como as imagens, legendas e sucessão narrativa de imagens também encontramos na primeira série da foto biografia de Zélia esses mesmos elementos encontramos na primeira fotobiografia de Zélia.

Assim como o álbum de fotografia, na fotobiografia notamos a criação de imagens que nesse caso são construídas memórias familiares para serem fixadas nesse tipo de livro com imagens.

A seguir apresentaremos o espaço fotográfico da primeira série, mostrando o formato e os tamanhos dessas imagens e os seus respectivos sentidos.

4.2.1 O espaço fotográfico

A seguir apresentaremos a análise do espaço fotográfico da primeira série que intitulamos “Família”.

Nessa série fotográfica, o espaço fotográfico foi composto por determinadas escolhas a partir da metodologia de Ana Maria Mauad, no que se refere ao tamanho da fotografia, ao formato, ao enquadramento e à nitidez tentando demonstrar um certo padrão deste espaço geral em cada série analisada. Optamos por analisar as séries a partir das temáticas mais recorrentes, sendo uma série de cada vez.

Tamanho e formato – No que diz respeito ao tamanho da foto na primeira série com um total de 18 fotos há apenas fotos médias por se tratar de uma foto biografia as imagens foram ampliadas não mantendo a sua originalidade em relação ao tamanho, sendo que 13 fotos médias delas possuem (cerca de 12,5 x 18,5 cm), 1 foto média (16,5,

x 12) e 4 fotos médias (18x12). Vale salientar que nessa primeira série todas as fotografias possuem o formato retangular.

Enquadramento – O item enquadramento, devido as suas inúmeras variáveis, foi dividido em quatro subitens: Sentido, direção, distribuição dos planos e arranjo/ equilíbrio. No que se refere ao sentido/direção organizamos a seguinte tabela:

Horizontal	Vertical
Direita: 3	Direita: 2
Esquerda: 7	Esquerda: 3
Centro: 3	Centro: 0

Mauad (1990, p. 117) explica as diferenças de significados em relações às representações acima. Para ela representar é relacionar um significado explícito a uma cadeia de significados subjacentes obtendo-se as seguintes sequências-chaves:

- Horizontal: chato, uniforme, nivelado, igual, monótono ligado às ideias de estabilidade, manutenção e permanência.
- Vertical: ereto, tenso, esticado, a pique, ligado às ideias de movimento, ascensão e hierarquização.
- Direita: justa, reta, correta, ligada às ideias de ordenação e aceitação.
- Esquerda: impreciso, incorreto, desajustado e torto, ligado às ideias de desordem, desarmonia e desagregação.
- Centro: meio, foco, alma, núcleo, eixo ligado às ideias de concentração, união, harmonia e confluência.

Seja no ambiente urbano, rural, em estados ou países diferentes, a representação do espaço geográfico por meio da linguagem fotográfica possibilita a recomposição do espaço vivido por Jorge Amado e a sua família ao longo de sua trajetória de vida.

Nessa coleção foram fotografados nove tipos de lugares: a casa localizada no bairro Rio Vermelho em Salvador, o apartamento no Estado do Rio de Janeiro, no Hotel Tivoli, a fazenda paulista, o apartamento da filha Paloma em Brasília, o Largo do Pelourinho, a viagem a Belgrado, a travessia do Pontal a Ilhéus, e a Barra da Tijuca.

Nessas imagens o foco concentra-se em apresentar o pai, avô e filho Jorge Amado perdendo de vista o seu lado escritor, a ideia é registrar seus momentos cotidianos na descontração com os seus familiares demonstrando os seus vínculos afetivos, o seu lado

“homem comum” o pai de família e não o escritor consagrado que em outras imagens foi contemplado.

As fotografias mais predominantes nesta coleção voltaram-se para ambientes mais urbanos produzidas na Casa do Rio Vermelho (6 imagens) de 1966 a 1986, e no Apartamento do Rio de Janeiro de (3 imagens) de 1954 a 1974 as outras fotografias há apenas um registro de cada local como o Hotel Tivoli em Lisboa (1 imagem) 1965 , Barra da Tijuca (1 imagem) 1960 , Belgrado (1 imagem) 1985, apartamento da filha Paloma (1 imagem) 1986, Fazenda Paulista (1 imagem) 1953, Largo Pelourinho (1 imagem) 1985 , Travessia do Pontal (1 imagem) 1954, e mais (2 imagens sem a localização especificada) mas prevalecendo ainda a temática família em sua criação.

Por meio da observação nota-se que as imagens revelam a moradia de Jorge Amado com sua esposa. Eles permaneciam a maior parte do tempo na Casa que possuíam em Salvador – BA, no entanto também mantinham um apartamento na cidade do Rio de Janeiro no qual por vezes passavam dias ou semanas em situações de passeios recebendo familiares, pais, filhos e netos.

Essas fotografias para além de registrar um cotidiano familiar, apresentam os espaços de convivência que Jorge Amado costumava frequentar, hotel, fazenda, seja dentro do seu país/ Estado de origem e em outros estados ou países que viajava para passear ou por conta de eventos literários ou mesmo compromissos profissionais que precisava cumprir.

Percebe-se que nessa coleção Zélia optou valorizar o universo privado do lar por isso a ênfase tanto na casa do Rio Vermelho quanto no apartamento que possuíam no Rio de Janeiro, assim ambientes como a sala e a cozinha foram privilegiados aparecendo com mais frequência em suas representações imagéticas, sendo este o sentido que pretende mostrar ao leitor, o Jorge em seu ambiente mais íntimo, privado e familiar.

Desse modo, os cômodos como a sala e a cozinha são um ambiente que trazem a imagem essa perspectiva familiar. O grande intuito de Gattai é construir esses retratos de família com essa seleção e conjunto de imagens que dialogam entre si.

Nesse contexto, a sala representa assim o local em que se recebe as visitas dos familiares mais próximos é onde ficam sentados os filhos e netos em diversas ocasiões, de modo igual a mesa da cozinha apresenta essa mesma perspectiva, se trata de um ambiente que proporciona aconchego e onde a intimidade de Jorge Amado e sua família é revelada intencionalmente e com fins memorialísticos.

Nessa série a fotógrafa na maioria das imagens de seus filhos e netos com o seu esposo privilegia na cena os seus rostos, focando em seus gestos e semblantes, não valorizando outros objetos que possam estar contidos nesta imagem no momento, pois o foco e objetivo central de sua câmera é criar esta representação, sendo uma escolha que garante que nenhuma outra imagem sobreponha a estes detalhes cuidadosamente selecionados por ela, visto que “a imagem de qualquer assunto ou situação pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou da aplicação a que se destina. (KOSSOY, 2020(a), pp. 49-50).

Ademais, as imagens que compõem a primeira série de Reportagem Incompleta foram devidamente selecionadas pela fotógrafa a fim de transmitir a mensagem que pretendia transmitir ao público leitor: mostrar o lado familiar do escritor Jorge Amado além de contribuir com a construção de sua memória, deixando essas imagens para a posteridade assim como fez em outras séries temáticas nas outras páginas.

Para tanto, as séries fotográficas organizadas por Zélia valorizam a montagem, o enquadramento da imagem e o próprio cenário captado por ela.

4.2.2 O espaço do objeto

Na maioria das fotografias os objetos estão presentes o que permite fornecer a imagem o que Maud (1990, p. 146) denomina como a dimensão espaço-tempo, por isso ela divide os objetos em três tipos que levam em consideração as diversas formas que assumem como mostrado no esquema abaixo no qual analisamos os objetos presentes na fotografia de Zélia Gattai:

Objeto exterior: Azulejos desenhados, vegetação (mais natural), arvores, barcos, barco a motor, mar, chão de terra, gramado, escadaria, janela aberta, janela fechada.

Objeto interior: Poltrona, mesa de cozinha, mesa de centro, cadeiras, xícaras, pratos, talher, guardanapo, pires, persiana, quadros, persianas, sofá, telefone, cercado, retratos de parede.

Objetos pessoais: Indumentária.

Estes três tipos de objetos, por sua vez, foram relacionados a três sequências de

significados estabelecidos a partir da observação da presença de determinados objetos em lugares e eventos diversos:

- Experimentar objetos/descobrir lugares;
- Experimentar objetos/compor a casa;
- Experimentar objetos/identificar-se.

Para Mauad em cada uma dessas sequencias o objeto assumirá uma função, neste sentido esta série tem como intuito compreender o objeto na relação com a sua experiência vivida e com o espaço construído, ou seja, “o que se pretende mostrar é que o objeto, mesmo incorporando funções signicas, mesmo sendo produto de investimento de sentido não perde a sua dimensão material, e que, na mensagem fotográfica, estas duas instâncias não são incompatíveis (MAUAD, 1990, p.147).

4.2.3 Tipos e formas

As fotos posadas são poucas, as instantâneas nesta série são as que possuem maior quantidade. Tanto nas fotos pousadas quanto nas instantâneas Jorge Amado e seus familiares são colocados na maioria das imagens em primeiro plano e os objetos revelam aspectos de suas vidas.

As fotos de passeios familiares são bastante recorrentes, sendo que na maioria das fotografias os familiares estão em primeiro plano envolvidos em alguns casos com vários objetos ou pouco objetos em outros que acabam atribuindo aquela imagem o significado de lazer, passeio ou um momento bastante especial para que o registro tenha sido feito.

Nessa série, 14 fotografias são instantâneas sendo que 4 são posadas. As posadas foram realizadas entre 1961 a 1986 em lugares diversos: no apartamento de Jorge Amado no Rio de Janeiro, no apartamento de sua filha Paloma em Brasília, em Belgrado com os filhos e os netos e com Zélia e as cunhadas, esta imagem não está descrita o ano de sua produção na legenda.

Sobre as fotos instantâneas, ela procura mostrar o que “realmente aconteceu”, sendo um espaço desordenado e fora de controle como pontua Maud:

Embora em número reduzido, a medida do tempo, no instantâneo fotográfico, possibilita o surgimento de uma linguagem visual mais ágil, comprometida com “o que realmente aconteceu” ou com “ninguém estava esperando”. Nestas fotos, o espaço é captado, no aqui e agora; o acontecimento é privilegiado em relação à representação deste mesmo momento. O espaço instantâneo é o espaço desordenado, fora do controle, tanto do objeto fotografado como do

fotógrafo, pois é o inesperado que deve ser controlado e tornado imagem, aprisionando a surpresa, tornando-a uma representação a mais. Sendo assim, o espaço onde o instantâneo é tirado indica o espaço mais adequado a criar novos comportamentos (MAUAD, 1990, p. 167).

As imagens posadas possuem as suas particularidades, elas são programadas/ organizadas para ser uma representação. Assim, “escolhe-se a pose, o traje, o ambiente mais favoráveis para transmitir uma determinada mensagem (MAUAD, 1990, p. 148).

Quatro dessas fotografias possuem o fundo liso com apenas alguns detalhes quase que imperceptíveis na imagem. Na forma que foram produzidos esses detalhes não foi possível identifica-los.

Nas fotografias com o fundo liso o foco concentra-se nos semblantes, olhares e expressões dos familiares retratados. Isto posto, os objetos são pouco valorizados na maioria delas com exceção de uma fotografia a qual além de valorizar os semblante e gestos de Jorge Amado e seu filho João na infância também contempla um papagaio em cima de uma mesa de cozinha com pratos que estão no segundo plano.

As demais fotografias não possuem fundo liso, mas o fundo é composto por paisagem natural da Casa do Rio Vermelho e de outros locais em momentos de passeio de Jorge Amado com seus familiares como na viagem a Belgrado, a Barra da Tijuca com seu pai e na ocasião que seus pais são fotografados na travessia do pontal a Ilhéus.

Na maioria dessas fotografias que possuem o fundo com paisagem natural há também a presença de outros objetos na imagem para a composição do arranjo, por exemplo objetos- interiores ou objetos pessoais para complementá-los e para produzir a ideia de passeios e de viagens em família ou em momentos cotidianos na Casa do Rio Vermelho.

A maioria das imagens dessa série volta-se para fotos de lembranças familiares, dos passeios em família, de viagens em diversos lugares, de visitas recebidas por Jorge Amado em sua casa na Bahia ou no apartamento do Rio de Janeiro.

Nas fotografias familiares há a presença de trajes de passeio e em situações cotidianas, roupas simples, assim “o conteúdo de memória cotidiana é dado justamente pela associação determinada de objetos-interiores, exteriores e pessoais” (MAUAD, 1990, p. 154).

Como vimos, a sequência desta série família é constituído por fotografias familiares ou cotidiana, dessa forma:

Estas fotos produzem um sentido relacionado à memória de um momento vivido em um espaço cotidiano, que poderia ser em casa ou nos lugares vizinhos. O conteúdo de memória cotidiana é dado justamente pela associação determinada de objetos-interiores, exteriores e pessoais (MAUAD, 1990, p. 154).

Como a reflexão de Mauad nos mostra, essas fotografias produzem uma memória de acontecimentos que ocorreram por meio das representações contidas nestas imagens.

Tendo em vista todo o trabalho de Zélia Gattai enquanto escritora de memórias, foi a partir de sua prática fotográfica que resolveu organizar fotobiografias para deixá-la para a posteridade:

A utilização da fotografia como forma de preservação da imagem, que resiste ao tempo e a morte, é uma necessidade que foge ao controle das ideologias e existe enquanto forma de sobrevivência do ser na cultura contemporânea. Não se fotografa somente para representar valores sociais, antes de tudo, o ato de fotografar e ser fotografado é uma atitude diante da vida e da morte (MAUAD, 1990, p. 165).

Esta atitude diante da vida e da morte foram recorrentes na obra memorialística da autora e também na produção de suas fotografias.

As fotos domésticas representam mais o cotidiano do esposo em sua casa ou no apartamento em momentos comuns, por isso a fotógrafa procura além de focar em seus familiares clicar os objetos que fazem parte do espaço, por exemplo os objetos interiores e objetos pessoais que aparecem em algumas dessas fotografias como chão de azulejo, sofás, poltronas.

Esta série particularmente volta-se para a família e Zélia faz esta seleção intencionalmente, uma vez que podemos observar essa particularidade a partir de suas escolhas.

Ela agrupou apenas fotografias que se referiam a família de Jorge Amado em momentos cotidianos privilegiando essas imagens no universo privado do lar e nas viagens que fizeram em família, ou seja, a fotógrafa no processo de escolha deixou inúmeras imagens de lado a fim de construir o sentido que pretendia nessa primeira série.

Desse modo, esta seleção trouxe elementos acerca da intimidade familiar de Jorge Amado, de como Zélia construiu uma imagem do esposo bem como a sua memória familiar:

As fotografias são fontes inestimáveis para o estudo da história das famílias, por revelarem, a cada tempo de forma diferente, como elas construíram a sua autoimagem, elegeram emblemas de identidade e desenharam os contornos da

noção de intimidade, ao mesmo tempo em que evidenciariam, nesse processo, as estratégias de seus trabalhos de memória (MAUAD, RAMOS, 2017, 156).

4.2.4 O espaço da figuração

Este espaço abrange todas as figuras que possuem uma relação ativa com o espaço e segundo Maud (1990, 169) são componentes do espaço figuração homens, mulheres, crianças e animais, isto é, são as figuras que possuem uma relação ativa com o espaço.

Essas figuras criam vivências, memórias e representações por meio das imagens que emitem, portanto, “a imagem fotográfica é antes de tudo uma representação a partir do real segundo o olhar e a ideologia do seu autor (Kossoy, 2009, p. 31).

Nesta primeira coleção de imagens, percebemos uma variação grande do espaço da figuração entre feminino e masculino, adulto e criança.

Do ponto de vista de Mauad (1990, p. 170) cada um desses campos de significados estrutura-se na mensagem fotográfica de uma forma, permitindo assim a variação da própria mensagem e a produção de quadros de representação diversos.

Observamos que na maioria das imagens produzidas nesta série a figura humana aparece num primeiro plano.

As 13 fotos coletivas possuem enquadramento horizontal com o grupo em pleno plano central “opções que concedem às representações coletivas os significados de estabilidade, união e harmonia, atributos que o grupo familiar reunia na composição da imagem da família ideal (MAUAD, 1990, p. 170).

Existem 5 fotos nessa coleção que possuem enquadramento vertical de Jorge Amado com seus netos. Dessa maneira, essas fotografias fogem à regra da fotografia tradicional familiar.

Poucas são as fotografias com toda a família reunida, há registros de Jorge Amado somente com os netos, ou somente com seus netos e filhos, com sua filha e genro, com seus irmãos, ou com a sua mãe, essas são variações recorrentes dentro deste espaço coletivo. A localização variava entre os locais que compõem o espaço geográfico, na seguinte proporção:

- Casa do Rio Vermelho: 2 (1961), 1 (1966), 1 (1976), 2 (1980) 2 (1986),
- Apartamento do Rio de Janeiro: 1 (1954), 2 (1962), 3 (1974)
- Apartamento da filha: 1 (1986)

- Hotel Tivoli - Lisboa: 1 (1965)
- Fazenda paulista :1 (1953)
- Barra da Tijuca: 1 (1960)
- Pelourinho: 1 (1985)
- Belgrado: 1 (1985)
- Travessia do Pontal: 1 (1954)

A seguir apresentaremos a segunda série analisada “Temáticas da Bahia” em que Zélia organizou fotografias relacionadas ao povo e a cultura baiana.

4.2.5 Temáticas da Bahia: A construção da baianidade

Na segunda série fotográfica que intitulamos “Temáticas da Bahia” há um conjunto de 16 fotografias o qual tem como centralidade a cultura baiana, especialmente em relação a capoeira e a religiosidade, mais precisamente o candomblé baiano.

Além desse ponto, há nesta série de fotografias de várias ialorixás importantes da Bahia como Mãe Menininha do Gantois, Mãe Runhó, Mãe Stela de Oxossi do Opô Afonjá, Mãe Ondina e Olga de Alaketu. Nesse sentido, aparecem personagens que fizeram parte do cenário cultural da Bahia como mestre Pastinha, importante mestre de capoeira de Salvador.

Carybé, artista plástico argentino responsável por produzir muitas pinturas e esculturas sobre a Bahia e o seu povo também foi contemplado nesta série.

Assim como Pierre Verger etnólogo que pesquisou e produziu muitas fotografias sobre os candomblés da Bahia. Outro sim, o cantor baiano Dorival Caymmi, seu filho Danilo Caymmi, os dois amigos de Jorge Amado Camafeu de Oxóssi e Rodolfo Coelho, Major Cosme de Farias, Cuíca de Santo Amaro famoso cordelista baiano, Paulo Peltier de Queiroz, Maximiano da Mata Teixeira e Mirabeau Sampaí estão presentes nessa série de imagens.

Todas as pessoas e os espaços escolhidos por Zélia para serem fotografados nesta série contribuíram para com o enaltecimento e a difusão da cultura baiana o que demonstra que as imagens foram cuidadosamente selecionadas por ela para compor esta série enfatizando esta temática. Nessa perspectiva, trata-se também da sua contribuição para com a memória do seu esposo Jorge Amado e das pessoas que teve contato ao longo de sua vida, por exemplo, Carybé, Verger, Caymmi em Salvador.

A primeira fotografia que ocupa quase uma página inteira da foto biografia

registra um dos encontros de Jorge Amado com uma das mais consagradas ialorixás da Bahia a Mãe Menininha do Gantois (Maria Escolástica da Conceição Nazaré) recebendo benção em 1972 como veremos a seguir:



Figura 19: *Reportagem Incompleta*, p. 23. Jorge Amado com a Mãe Menininha do Gantois em 1972.

Na imagem Zélia captura o respeito que o esposo nutria em relação a mãe menininha beijando as mãos da ialorixá, cumprimento comum no candomblé.

Mãe Menininha do Gantois foi muito importante na luta contra o preconceito religioso, sendo responsável de abrir as portas do Gantois aos brancos e aos católicos e “nunca deixou de assistir às celebrações de missa e convenceu os bispos baianos a permitirem a entrada de mulheres – inclusive ela – vestidas com as roupas tradicionais das religiões de matriz africana nas igrejas” (GELEDÉS, 2013).

Ela permaneceu a frente do terreiro por cerca de 64 anos, de (1964 a 1967) enfrentando os preconceitos religiosos e a discriminação.

Neste registro fotográfico Zélia demonstra bastante esta abertura de mãe menininha para que católicos pudessem entrar no terreiro de Gantois uma vez que há na imagem de terços nas paredes as quais referem-se ao catolicismo, sendo uma demonstração de consideração para com este grupo religioso.

A ialorixá foi responsável pela preservação e propagação da cultura afro-brasileira.

Tanto Zélia Gattai e Jorge Amado nutriam grande estima, havia um respeito e muita admiração para com ela e os seus grandes feitos, no que diz respeito a religiosidade baiana:

No romance-documento *Bahia de Todos os Santos*, Jorge Amado revela que Mãe Menininha está acima de toda e qualquer divergência de ordem política, econômica ou religiosa. É a ialorixá de todo o povo da Bahia, sua mão se estende protetora sobre a cidade. Não se trata de misticismo nem de folclore e sim de uma realidade do mistério baiano (RODNEY, 2018).

Em *Reportagem Incompleta* construindo a memória de mãe menininha Zélia deixa uma mensagem de carinho e saudade da saudosa ialorixá da Bahia:

Mãe Menininha morreu e nós ficamos órfãos, Jorge e eu. Órfãos de sua bondade, de sua sabedoria, de sua graça, de seu dengue, de seu carinho. Sempre que podíamos, íamos visita-la. Jorge e ela, recordando o passado, riam boas risadas. \se tardávamos a aparecer, ela reclamava. Se tardávamos a aparecer, ela reclamava. Cleusa e Carmen, suas filhas de sangue, não me deixavam mentir. De Mãe Menininha, minha irmãzinha de santo, ficam imensas saudades. Ore ye ye o, minha Mãe! (GATTAI, 1987, p. 24).

A partir da escrita de Zélia percebe-se que havia uma relação de amizade para além de somente admiração por Mãe Menininha que foi uma das mais importantes lideranças religiosas da Bahia.

A aproximação de Jorge Amado com questões que envolvem a religiosidade baiana já era conhecida de muito tempo.

Além de escritor, ele também foi deputado Federal do Estado de São Paulo pelo Partido Comunista de 1946 a 1948, posteriormente saiu do Brasil por conta do exílio morando na França e na sequência na Tchecoslováquia.

Durante os primeiros anos de seu mandato, Jorge foi autor de várias emendas como a emenda 3.218 que inseriu na Constituição de 1946, o §7º do art. 141 sendo aprovada depois de muitos debates. Trata-se da Lei de Liberdade de Culto, redigida em carta Magna em 1946 anexada posteriormente na constituição federal de 1988 até atualmente.

A literatura do escritor foi responsável igualmente pela valorização da cultura baiana em obras como “*Tenda dos Milagres*” (1969) publicado durante o período da ditadura civil militar e, “*Jubiabá*” (1935) que contribuiu para com a divulgação do candomblé. Por isso, Zélia tratou de registrar e escolher essas imagens para *Reportagem Incompleta* eternizando esses momentos de Jorge Amado nos terreiros de candomblé tendo em vista que sempre foi um espaço presente na vida e nas obras do autor.

Em seus livros, mãe e pai de santo, orixás, ogãs e filhos de santos eram temas recorrentes pois Jorge criava histórias com personagens que se relacionavam com o candomblé.

Em *Tenda dos Milagres* o tema volta-se para a mestiçagem e sobre a biografia das pessoas com pouco poder aquisitivo e muito sofridas, são os marginalizados candomblecistas, mestiços, negros e pobres da Bahia, como nos mostra Almas: *Tenda dos Milagres*, com sua linguagem bastante acessível e espontânea, narra a vida do negro da Bahia que vive na cidade de Salvador. São contados, então, seus costumes, suas crenças, sua luta pela sobrevivência, sua valentia, a fim de que seja demonstrada a vida marginalizada do negro. O romance chama a atenção para muitos problemas sociais que estão em voga no contexto histórico da obra: o preconceito contra o negro, o preconceito religioso e o preconceito quanto à miscigenação da identidade brasileira. Nesse romance há, também, uma contribuição acerca da religiosidade da Bahia de Todos os Santos, da macumba, do feitiço e dos terreiros de Candomblé (...) (ALMAS, 2019, p. 19).

No caso de *Jubiabá*, segue esta linha, uma vez que o próprio título se refere a um pai de santo o qual é o personagem central da história. Na obra, o escritor descreve cenas de rituais do candomblé com trechos de canções em ioruba, uma das línguas africanas usadas durante a cerimônia religiosa.

Desse modo, Jorge Amado atua como representante dos costumes e da cultura baiana, sendo assim uma espécie de porta voz da baianidade por meio de sua obra mostrando tanto os seus costumes como os problemas enfrentados socialmente pelo povo baiano.

Além deste ponto, o escritor usou os seus livros para defender lideranças religiosas do candomblé da perseguição policial, pois era costumeiro no Brasil a invasão de terreiros de candomblé e perseguição dos membros e adeptos.

Essa série de imagens produzidas e escolhida por Zélia Gattai se adequa a linha editorial da Corrupio que tinha como foco principal a divulgação e a valorização da cultura baiana. Por este motivo, as imagens que constam na fotobiografia sobre esta temática foram cuidadosamente selecionadas explorando os aspectos culturais da Bahia bem como as personalidades que marcaram de alguma forma a sua história.

Assim como Jorge Amado se debruçou para valorizar e divulgar a religiosidade baiana por meio da criação de leis e pela publicação de seus livros, Zélia tratou de contribuir a partir dos registros fotográficos que produziu mostrando importantes mães de santo que fizeram história na Bahia, criando a partir de suas fotografias uma imagem da Bahia e da identidade do povo baiano.

A imagem que Zélia traz nessa série, é a mesma que Jorge Amado construiu a partir de sua literatura, trata-se de uma Bahia religiosa, sincrética e miscigenada, valorizando esses aspectos e trazendo à tona todos os responsáveis pela construção dessa imagem. Assim, os seguintes aspectos são abordados: a Bahia de todos os santos, de importantes líderes religiosas femininas, de consagradas e saudosas ialorixás, uma Bahia acolhedora, de inúmeros terreiros, inclusive de um povo simples, mas feliz e devoto de seus orixás, seus mitos e lendas.

Gattai reverenciou também grande parte da classe artística e intelectual ligados à Jorge Amado durante boa parte de sua vida em que pode fotografá-los em inúmeras vezes em diversas ocasiões.

Destarte, Zélia cria por meio dessas fotografias a mesma identidade religiosa construída por Jorge Amado em suas obras alinhada neste momento com o projeto da editora Corrupio de valorização da cultura baiana e uma ideia de baianidade.

Além de Mãe Menininha do Gantois, Zélia fotografou o velório da Mãe Runhó (Maria Valentina dos Anjos Costa) que liderava o terreiro do Bogum onde permaneceu por cerca de 50 anos.

A terceira ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá (Maria Bibiana do Espírito Santo) conhecida como Mãe Senhora foi contemplada nas páginas da foto biografia *Reportagem Incompleta* da qual Zélia faz questão de escrever na legenda as qualidades da saudosa mãe de santo bem como os conselhos que recebeu dela:

Mãe Senhora imperava no terreiro do Axé do Opô Afonjá. Energia e sapiência misturavam-se à ternura dessa mãe de santo extraordinária. Dela recebi ensinamentos sábios. Foi da mãe de santo o milagroso conselho, ou antes, a receita para acalmar marido avexado: “São Amâncio, te amanso. Manso cordeiro, meu marido e companheiro”. “Quando ele estiver alvoroçado”, aconselhou-me um dia, “repita esta reza e vais ver o resultado” (GATTAL, 1987, p. 48).

A mãe Stella de Oxóssi (Maria Stella de Azevedo) foi fotografada por Zélia, se trata da quinta ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá.

Além de ialorixá, mãe Stella foi enfermeira e escritora, publicando seu primeiro livro *“E daí aconteceu o encanto”* em 1988 em parceria com Cléo Martins no qual se debruçam a contar a biografia das primeiras ialorixás do Opô Afonjá, por conseguinte escreveu *“Meu tempo é agora”* (1993) voltado para a formação de seus filhos de santo. Em o *“O caçador de alegrias”* (2006) mãe Stella refere-se a narrativas místicas, por fim o livro *“Ôwe-Provérbios”* corresponde a uma coletânea de ditos iorubanos e brasileiros, posteriormente escreveu outros livros.

Mãe Ondina (Ondina Valéria Pimentel) conhecida como Mãezinha foi igualmente contemplada com as outras ialorixás, sendo a quarta ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá em Salvador.

Nessa série ainda voltada para a propagação da cultura religiosa baiana Zélia publica uma imagem da mãe de santo Olga de Alaketu (Olga Francisca Regis) do terreiro, Otampê Ojarô.

Zélia produziu essas imagens das importantes mães de santo da Bahia, registrou e acabou contribuindo para guardar a memória dessas matriarcas que marcaram a história de seu estado e de seu povo.

No âmbito dessa religiosidade, o matriarcado tem importância fundamental dentro e fora dos terreiros, pois para além do ofício e da responsabilidade para com as questões que envolvem a espiritualidade essas mulheres lutaram pela preservação de todas as entidades e combateram o racismo religioso duramente através de suas práticas religiosas e ações dentro e fora dos terreiros.

Nesse espaço as mulheres exercem um grande poder a partir do comando desta entidade complexa que é um terreiro, e Zélia em Reportagem Incompleta guardou a memória destas importantes matriarcas.

Entre as páginas que publicou as imagens destas ialorixás tratou de contemplar uma fotografia do etnólogo Pierre Verger junto com Jorge Amado e o artista plástico argentino de pseudônimo Carybé (Hector Julio Páride Bernabó). Trata-se de trio que muito contribuiu para a valorização da cultura baiana e lutaram contra o racismo e o preconceito religioso.

Eles foram responsáveis pela ideia de uma baianidade e pela criação de uma identidade do povo baiano a partir de seus ofícios: Jorge Amado por meio de criação de leis e sobretudo, pela escrita de seus livros, Verger através de suas pesquisas e conhecimentos acerca dos candomblés e Carybé produzindo suas pinturas, esculturas, cerâmicas, murais, textos e ilustrações sobre a cultura afro-brasileira:

Na década de 1940, Carybé realiza algumas viagens e tornam-se inevitáveis as suas representações das minorias étnicas. Ao ir à Bahia pela primeira vez em 1946, ele realiza aula de capoeira e frequenta alguns candomblés. Tais experiências faz com que ele se apaixone pela cidade de Salvador. Em 1950, ele foi morar definitivamente na Bahia ao ser convidado pelo secretário de cultura do Estado para realizar algumas obras artísticas dos cultos religiosos do candomblé (PIMENTEL, 2011, p. 09).

Carybé tornou-se grande amigo do casal Jorge e Zélia, e em razão disso, ela registrou inúmeras fotografias deles ao longo da vida e também se debruçou a narrar esta amizade em seus livros memorialísticos.

O artista plástico contribuiu para com a divulgação dos aspectos religiosos e culturais do povo baiano por meio de suas múltiplas artes ilustrando também os livros de Jorge Amado e Pierre Verger.

Tornou-se membro do Ilê Opô Afonjá, recebendo no ano de 1957, o cargo de grande honra de Obá de Xangô.

Participou de inúmeras cerimônias e festas de candomblé, esses eventos foram fontes de inspiração máxima para a criação de sua arte retratando os orixás.

Aos poucos foi aproximando e se tornando amigo de grandes personalidades religiosas:

Carybé fez de suas pesquisas da religião sua própria vivência e passou a conviver com personalidades religiosas importantes da Bahia, tais como: “Mãe Menininha do Gantois, Dona Olga do Alaketo, Tia Massi da Casa Branca, Mãe Runhó do Bongum. Mas, foi no candomblé da famosa Maria Bibiana do Espirito Santo, Mãe Senhora do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, que foi

consagrado para Oxóssi – Deus da caça, pelas mãos sagradas desta filha de Oxum, e foi fiel a ela até a sua morte em 1967 (COSTA, 2019)

Em *Reportagem Incompleta* Zélia publicou várias fotografias de Carybé junto a Jorge Amado, dupla que construiu uma amizade sólida e duradoura. Trata-se de uma dupla que se ajudava mutuamente, Jorge Amado escrevendo e o artista argentino criando suas imagens para inserir nas obras do escritor baiano.

Zélia produziu fotos do artista plástico em terreiro de candomblé do qual ele mantinha grande respeito e fé para com a religiosidade e do qual passou a vida pesquisando, registrando e criando memórias das festas, e dos rituais dos quais participou por muitos anos de sua vida, religião que inclusive tornou-se adepto:

Ainda que, sua intenção inicial fosse apenas de documentar o funcionamento religioso, sua iniciação religiosa lhe abriu uma série de possibilidades e conhecimentos, que não teria estando fora da família de santo. E com o passar do tempo sua produção artística foi se modificando e adquirindo mais detalhes, passou a incluir nas aquarelas apenas o essencial e importante daquele momento, possibilitando uma correta leitura visual no futuro. Sua fé e sua arte dentro do culto já não se separavam mais, e ele passa então a transitar entre o artístico e o sagrado, como numa via de mão dupla (COSTA, 2019).

Um dos registros fotográficos foi realizado no velório da consagrada ialorixá Mãe Runhó pela qual nutriam grande admiração e respeito.

A escolha em publicar essas imagens de Carybé em *Reportagem Incompleta* se deu por conta de toda a biografia do artista e sua importância com a valorização da cultura e da religiosidade baiana.

Essa série concentra-se nesse tema em específico: a valorização e a construção da baianidade a qual Zélia não se cansa em retratar ao longo de várias páginas, contribuindo à sua maneira por meio de sua prática fotográfica memorialística e valorizando tais personagens que marcaram a história da Bahia.

Essa construção se desenvolveu a partir da criação de uma identidade cultural do povo baiano por meio de simbologias e representações e Zélia trouxe essa mesma perspectiva nas imagens que produziu e que selecionou para compôr essa segunda série.

Há sempre uma intencionalidade por de trás do fotógrafo e no caso de Zélia a produção de imagem tem a ver com a sua prática memorialística, pois em sua literatura e enquanto fotógrafa ela se coloca como guardiã de memórias do esposo Jorge Amado e de todas as pessoas que conviveram durante as suas trajetórias.



Figura 20: *Reportagem Incompleta*, 1975, p. 44. Carybé no velório de mãe Runhó.



Figura 21: *Reportagem Incompleta*, 1975 p. 45. Carybé, Nicinha e Jorge Amado no velório de mãe Runhó.

No que se refere ao etnólogo francês Pierre Verger não foi diferente, ela registrou uma fotografia sua na Editoria Corrupio em Salvador junto com Carybé e Jorge Amado no ano de 1981, situação rara tendo em vista que ele não consentia ser fotografado, e Zélia narra sobre este assunto em *Reportagem Incompleta*:

Neste livro de fotos há uma que me dá grande satisfação. É a de Pierre Verger, mestre da fotografia, sábio, etnólogo, e a pessoa que mais entende de África e de seus cultos. Jamais consegui fotografá-lo antes, Verger não consentia. Não sei porque, o fotógrafo consagrado em tantos livros de fotos, cada qual mais bonito, não quer aparecer em retratos. Certa vez em nossa casa do Rio Vermelho, ao ver-me de máquina em punho pronta para disparar fez-me um gesto com a mão: “não, não...!” Que capricho esse Verger pensei. Não desisti de minha intenção e, à traição, bem no estilo paparazzi, à distância, escondida, usando uma tele-objetiva, atirei-me ao trabalho. Ao revelar o filme constatee, bastante chateada, que a parte dedicada a Verger – metade do rolo – estava velada e a outra parte,ótima! Fotos límpidas, sem defeito. Em conversa com a falecida Mãe Senhora, mãe de santo do Axé do Opô Afonjá, amiga de Verger, um dia contei-lhe o acontecido que tanto me intrigara. Em meio a uma gostosa

gargalhada, Mãe Senhora me disse: Minha filha, tu não sabe que Verger é feiticeiro. Não contrarie ele (GATTAL, 1987, p. 46).

Verger era muito popular na Bahia e consagrou-se por meio de sua coleção fotográfica e por suas obras retratando o candomblé bem como a história da escravidão.

Era tido por Jorge Amado como o responsável por “revelar a Bahia aos baianos”, a partir de seus estudos e suas pesquisas.

Logo que chegou ao Brasil o etnólogo passou a criar laços de amizade criando muitas redes de relações, frequentando bastante a casa de Jorge e Zélia na Rua Alagoinhas, número 33 no bairro Rio Vermelho em Salvador.

Assim como fez Jorge Amado e Carybé, Verger somou-se a um grupo de importantes intelectuais, escritores e artistas. O autor se debruçou a construir uma ideia de baianidade durante o século XX, sobretudo voltado para a cidade de Salvador como nos mostra Aguiar:

Tal autoreferência mobiliza traços de personalidade de sabe, padrões de sociabilidade, eventualmente atributos somáticos, hábitos corporais e costumes ou vetores assemelhados. No entanto, esses são todos, em última instância, vetores desterritorializados. Para seus intérpretes, a Bahia como se aludiu acima é Salvador, com acréscimos nas suas redondezas no Recôncavo Baiano (AGUIAR, p.08, 2008).

Aguiar (2008, p. 14) nos mostra que o conceito de baianidade se encontra no dicionário e se trata de um substantivo, sinônimo de “baianismo” que se refere a “maneiras, atitudes, sentimentos, próprios de baiano” ou “amor intenso à Bahia, a sua gente, aos seus costumes” (AURÉLIO, 2006).

Nesse sentido, Zélia em *Reportagem Incompleta* nessa segunda série especificamente trouxe essa construção de baianidade e esse sentimento de amor à Bahia mostrando os aspectos do “jeito baiano de ser” por meio de suas imagens fotográficas retratando aspectos religiosos e culturais da Bahia com os seus terreiros, mãe de santo e dos intérpretes que auxiliaram nesta construção da baianidade como o trio Jorge Amado, Carybé e Verger relatados neste texto, assim como outros personagens importantes que veremos mais adiante, por exemplo Mestre Pastinha grande professor de capoeira de Salvador e Caimmy cantor que se dedicou a valorização da cultura de seus povos por intermédio das letras de suas canções e que Zélia fez questão de retratá-los nesta foto biografia.

Sobre a baianidade (AGUIAR, 2008, p. 16) comenta que a nova geração de estudiosos define como a construção ideológica de 1970 quando Antônio Carlos Magalhães (1927-2007) assumiu seu mandato como governador.

Dentro deste contexto na Universidade Federal da Bahia criou-se a disciplina intitulada “Estudos Baianos” tendo o professor e antropólogo Tales de Azevedo o responsável pela aula inaugural. A ideia consistia em fazer com que os baianos pensassem sobre si mesmos.

Para (AGUIAR, 2008, p.30) o debate sobre baianidade possui pontos de intersecção com o de “negritude” e o da “identidade afro-baiana” assim como os componentes “etnia”, “herança africana”, “democracia racial” atravessam a noção de “baianidade” e Verger nesse sentido, seria um ator principal na Bahia sobre as discussões acerca destas temáticas.

A autora ressalta que esta valorização da cultura afro-baiana não foi empreendida apenas por artistas e intelectuais, mas também teve grande participação da própria comunidade negra do período.

O etnólogo contribuiu com essa construção da baianidade a partir das obras que publicou, *Retratos da Baía* pela Corrupio e posteriormente são lançados outros livros de Verger, criando a Fundação Pierre Verger que funcionava em sua própria residência.

Em *Bahia de Todos os Santos*, Jorge Amado comenta sobre a trajetória do amigo francês viajante e o seu encontro com a Bahia:

Pierre Verger, mestre francês de artes e de ciências, andou meio mundo, cruzou caminhos do Oriente e do Ocidente, mares e desertos, montanhas e arranha-céus; era um ser errante, um inquieto. Já duvidava da alegria quando de súbito a encontrou às ladeiras da cidade de Salvador da Bahia de todos os santos. Viu realizado seu sonho antigo na civilização mestiça que aqui plantamos e construímos com a nossa democracia racial. Chegara à pátria de seu coração (AMADO, 1991, p. 26).

Na mesma obra o escritor tenta definir o que é ser baiano em sua concepção mais atrelado um estado de espírito e concepção de vida:

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

A partir desse trecho presente em *Baía de todos os santos* é possível perceber a ideia de baianidade do escritor baiano bem como a rede de relações estabelecida entre ele, Verger e o amigo Caymmi, todos contemplados nos registros fotográficos de Zélia ao longo de sua vida.

Sobre a Bahia e o círculo da construção dessa baianidade por Jorge Amado e uma elite econômica e intelectual Schwarcz comenta:

Parece haver uma elite principalmente intelectual, mas também econômica e política, autorreferente e produtora de uma certa “baianidade”, na qual Jorge Amado, Pierre Verger, os artistas plásticos Mestre Didi, Carybé, Floriano Teixeira, Calasans Neto, Mário Cravo, entre outros, tomaram parte. Sempre houve grande solidariedade e autorreferência nesse círculo de criadores e formadores de opinião e isso fica patente quando se analisa com cuidado o universo amadiano (SCHWARCZ, p. 36).

A Fundação Casa de Jorge Amado (Entidade privada de caráter cultural, sem fins lucrativos) foi criada quase no final da década de 1980 tendo a ata de constituição assinada no dia 02 de julho de 1986 sendo inaugurada no dia 7 de março do ano seguinte. Esse espaço foi destinado à preservação dos acervos bibliográficos e artísticos do escritor Jorge Amado bem como incentivar estudos e pesquisas sobre a Bahia e o restante do Brasil com debates focando na superação das discriminações raciais e socioeconômicas temáticas e objetivos muito presentes na vida de todos os artistas, intelectuais e escritores que se debruçaram a construir essa imagem de baianidade.

Segundo Schwarcz (2009 p. 36) no caso da Bahia esse movimento concentrou-se na apropriação de elementos da cultura afro-baiana com o intuito de construir uma imagem “de baianidade singular e exótica: docilidade, ritmo, sensualidade, feitiço, afetividade, capoeira e candomblé estilizados passaram a ser acionados na publicidade do “viver baiano”.

Esta política cultural estava voltada também para o turismo e a integração da cultura popular. Neste contexto Antônio Carlos Magalhães investe na restauração do Pelourinho.

O Pelourinho foi um espaço em que Zélia Gattai produziu algumas imagens, como o mestre de capoeira de Salvador Mestre Pastinha e com Jorge Amado que veremos mais adiante, trazendo essa ideia de baianidade, assim como fez com Dorival Caymmi que também contribuiu para a construção de uma baianidade a partir de suas composições sobre a Bahia e o seu povo.



Figura 22: *Reportagem Incompleta*, 1981, p. 47. Verger, Jorge Amado e Carybé.



Figura 23: *Reportagem Incompleta*, 1962, p. 48. João Jorge Amado, Mãe Senhora e Jorge Amado.

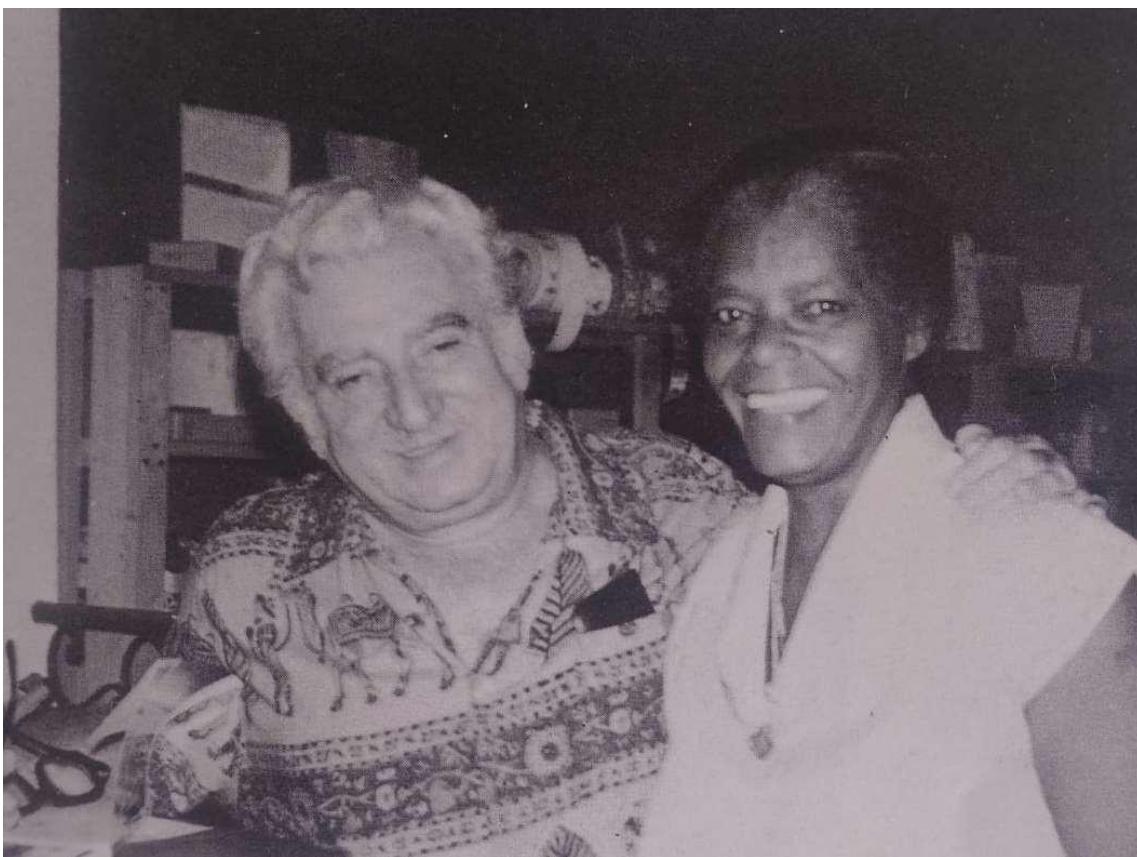


Figura 24: *Reportagem Incompleta* p. 49 ,1981. Jorge Amado e Stella de Oxóssi



Figura 25: *Reportagem Incompleta*, p. 49, 1977. Jorge Amado e Mãe Ondina.



Figura 26: *Reportagem Incompleta*, 1968, p. 50. Jorge Amado e Olga de Alaketu.



Figura 27: *Reportagem Incompleta*, 1961, p. 51. Mestre Pastinha e Jorge Amado.

Mais um registro que Zélia selecionou para essa série a fim de criar esta ideia de baianidade proposta da própria editora que publicou Reportagem Incompleta foi a do Mestre Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha 1889-1981), com Jorge Amado fotografia de 1961 em sua escola de capoeira no Pelourinho.

No que se refere à capoeira, mestre Pastinha teve grande importância em Salvador. No ano de 1941 ele fundou o Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA) que se localizava no Largo do Cruzeiro de São Francisco mudando-se em 1952 para o Pelourinho.

Iniciou o seu aprendizado de capoeira aos 10 anos idade em um contexto em que os capoeiristas podiam ser presos por “vadiagem” dentro do código penal, Lei de 1890 número 402 – Capítulo XIII dos Vadios e Capoeiras:

Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação Capoeiragem: Andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo terror de algum mal; pena de prisão celular de dois a seis meses.

O termo vadiar, vadiação que refere-se a prática da capoeira desde o século XIX na Bahia. A capoeira era mal vista pelas classes dominantes, porém vadiar para os seus praticantes significava festejar, sendo uma maneira de brincar dançando.

Pastinha se debruçou na construção de uma capoeira mais inclusiva, para todos, inclusive para as mulheres: “Penso que todos capoeiristas são manhosos, porque a própria capoeira lhe dá inspiração, ensina idealizar, porque todos nasce com a capoeira, não só os homens como. “As mulheres, não é novidade na Bahia” (PASTINHA, V. apud DECÂNIO, F., 1997, p. 2). Trata-se da capoeira Angola propagado por Mestre Pastinha diferenciando-se da capoeira Regional fundada pelo mestre baiano Emanuel dos Reis Machado (Mestre Bimba).

Durante esse período a Capoeira ingressa no roteiro turístico da Bahia e posteriormente, se expande para o mundo.

Mestre Pastinha percorreu vários estados do Brasil e visitou a África em 1966 participando do Primeiro Festival Mundial de Artes Negras no Senegal.

Para Souza (2021, p. 285) Pastinha foi o primeiro a pensar filosoficamente sobre a capoeira, registrando os seus pensamentos e os fundamentos da capoeira para deixar para outras gerações. Sobre os fundamentos da capoeira Souza comenta:

As bases teórico-práticas legadas por Pastinha, o que chamamos no universo da capoeira angola de fundamentos, se colocam contra a racionalidade técnica descrita pelos filósofos alemães, tanto no que tange ao método quanto a forma: seu aprendizado permite o conhecimento de si mesmo e do outro a partir da espontaneidade. Vadiar é improvisar o brinqueado, não se pode decorar um jogo e repeti-lo ao longo da vida. Cada jogo é único e imprevisível. A Capoeira, portanto, é uma descoberta, não uma fórmula pronta que se possa decorar (...) (SOUZA, 2021, p. 284).

Além dos seus escritos, os discos de Pastinha foram disponibilizados na rede mundial de computadores.

O canto no universo da capoeira é muito importante uma vez que ele transmite os conhecimentos práticos e teóricos dela. Para além deste ponto, Mestre Pastinha acreditava que a prática da capoeira era uma forma de emancipar as pessoas, seria também uma prática de autoconhecimento e de resistência ao colonialismo.

Por toda a sua importância no que se refere a valorização e a propagação da capoeira Angola no Brasil e no mundo, o baiano Mestre Pastinha foi contemplado nesta série da fotobiografia de Zélia salientando essa ideia de baianidade. Nesse caso, por conta de se tratar da história da capoeira Angola, prática comum no Brasil e sobretudo na Bahia até nos dias atuais e devido as pesquisas do grande Mestre Baiano que criou fundamentos acerca desta capoeira valorizando a cultura africana e propagando a sua prática dentro e fora do Brasil.

Outro artista contemplado nesta série que traz essa ideia de baianidade é uma imagem de Jorge Amado com o seu grande amigo e parceiro o cantor baiano Dorival Caymmi que também se debruçou por meio de suas canções a valorizar a cultura baiana desde a década de 1930.

Caymmi foi responsável pela composição de várias letras de música reverenciando os orixás, valorizando importantes mães de santos como a Mãe Menininha do Gantois, descrevendo festas religiosas e a vida dos trabalhadores do mar trazendo os aspectos e as características da baianidade em suas canções: “O que é que a baiana tem” lançada por Caymmi e Carmen Miranda em 1939, “É doce morrer no mar”, “Festa de Rua” entre outras.

As músicas de Caymmi e de tantos outros artistas da época foram muito importantes na construção desse discurso de baianidade:

A música e a dança são elementos fundamentais da cultura afro-baiana recorrentemente utilizados na imagem pública que se produz sobre a Bahia [...] em particular nas últimas décadas, músicos baianos, a música produzida na Bahia e, generalizadamente, o repertório de imagens associadas à música e à

cultura afro-baiana têm tido um papel central na produção musical brasileira, na autoimagem nacional promovida por diferentes agentes e até na imagem pública do Brasil no exterior. (SANSONE,1997, p.14).

Zélia Gattai produziu esta e outras inúmeras fotografias de Jorge Amado e Dorival Caymmi tendo em vista que eram grandes amigos e parceiros um do outro, esse companheirismo entre eles foi relatado pela autora nesta foto biografia: *O leitor de Jorge Amado*

Nessa série contemplou ainda imagens de Caymmi e sua esposa Stela Maris com Jorge Amado e de Jorge com o filho do casal Danilo Caymmi também cantor.



Figura 28: *Reportagem Incompleta*, 1977, p. 53. Jorge Amado e Dorival Caymmi.



Figura 29: *Reportagem Incompleta*, 1977, p.54. Stela Maris, Dorival Caymmi e Jorge Amado.

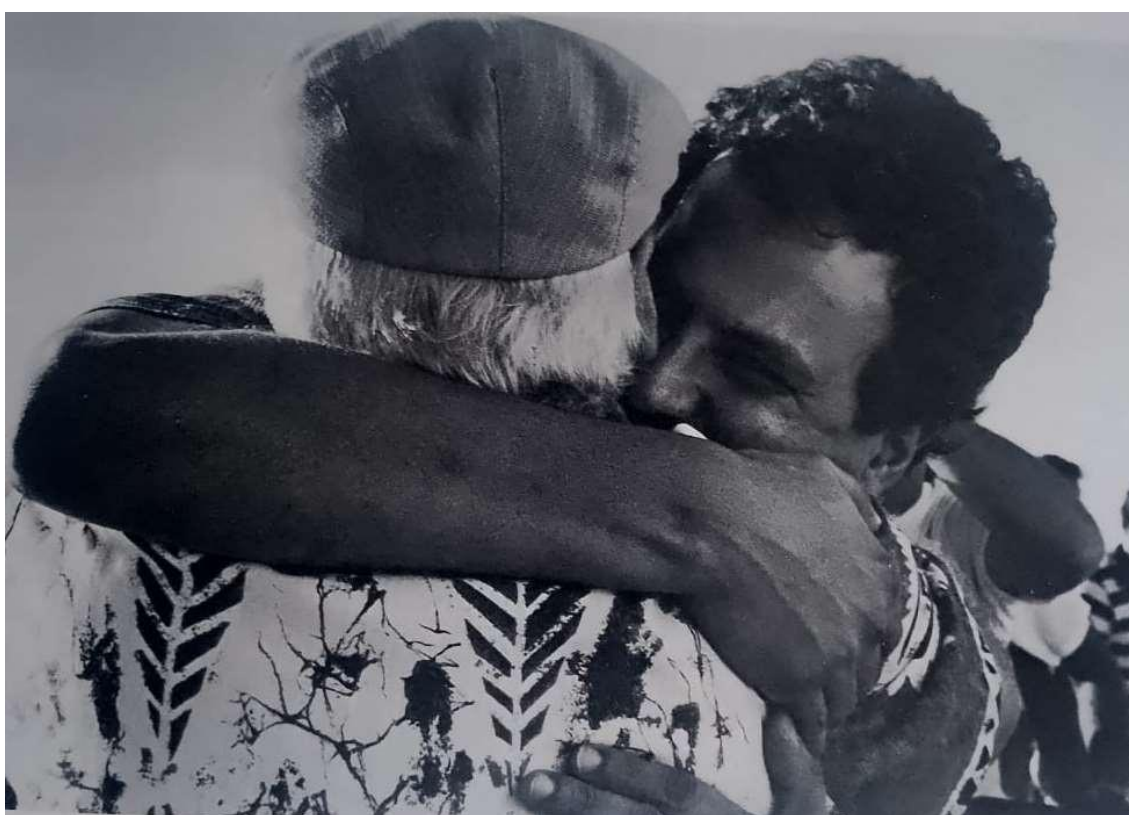


Figura 30: *Reportagem Incompleta*, 1985, p.55. Danilo Caymmi e Jorge Amado. Apó



Figura 31: *Reportagem Incompleta*, 1981, p. 56. Jorge Amado com dois grandes amigos: Camafeu de Oxóssi e Rodolfo Coelho Cavalcante.

Camafeu de Oxóssi (Ápio Patrocínio da Conceição) foi uma pessoa importante na Bahia e Zélia tratou de registrar essa fotografia dele com Jorge Amado e Rodolfo Coelho Cavalcante no ano de 1981.

Nascido na cidade de Salvador, Camafeu de Oxóssi foi Obá de Xangô da casa de candomblé Axé Afonjá e ex-presidente do Afoxé filhos de Gandhi também participou do mesmo festival que mestre Pastinha esteve presente no Senegal.

Foi mestre de capoeira e possuía grande habilidade em tocar berimbau, foi cantor e compositor de sambas e cantigas.

Em 1967 lançou o seu primeiro disco *Berimbaus da Bahia*, contemplando no lado A do disco cantigas de capoeira e no lado B contemplou cantigas sobre os orixás.

A escolha de colocar essa fotografia nesta série salienta a intencionalidade de Zélia em reunir as figuras importantes que de alguma forma criaram uma imagem positiva e de valorização da cultura baiana, como é o caso de Camafeu de Oxóssi. Nesse sentido,

essa imagem dialoga com as outras, visto que se trata de registrar nesta foto biografia esses personagens que marcaram a história da Bahia e da cultura desse povo.

Nessa perspectiva de valorização da cultura baiana e de importantes artistas que foram importantes para a cultura baiana Zélia contemplou nessa mesma fotografia a memória de Rodolfo Coelho Cavalcante que não era baiano de nascimento, mas consagrou-se como cordelista e foi editor de folhetos populares brasileiros.

Rodolfo produzia literatura de cordel em Salvador, terra em que a literatura de cordel se instalou inicialmente. Trata-se de um cordelista-repórter, pois “ele utilizava dos acontecimentos da época para reportar opiniões e pensamentos em seus folhetos” (CHIARADIA, 2020, p. 29).

Durante a década de 1945, Rodolfo instalou-se na cidade de Salvador e durante esse período iniciou um movimento cujo intuito era defender a classe dos poetas lançando um folheto dedicado ao governador Otávio Mangabeira o qual foi responsável por permitir que os poetas e os cantadores comercializassem suas obras em praças públicas.

Em 1955, juntamente com Manoel D’Almeida Filho entre outros produtores da poesia popular realizam o I Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros e a fundação da Associação Nacional de Trovadores e Violeiros com sede na cidade de Salvador. Ele também foi responsável por fundar alguns importantes periódicos, como a Voz do Trovador, O Trovador e Brasil Poético.

Por conta de toda a sua importância como produtor de periódico e fundador da Associação Nacional de Trovadores e de sua relação com a cidade de Salvador Rodolfo Coelho Cavalcante foi contemplado na série de fotografias, assim como todos os outros artistas os quais a autora selecionou para compor essa série fotográfica com o objetivo de enaltecer personagens importantes que de alguma maneira contribuíram para com o desenvolvimento literário, cordelista, artístico e cultural da Bahia.

Sobre a amizade de Jorge Amado com Camafeu de Oxóssi e a produção de cordéis de Rodolfo Zélia faz o seguinte comentário em sua foto biografia:

Jorge Amado com dois velhos amigos baianos: Camafeu de Oxóssi, irmão de santo, amigo do coração e Rodolfo Coelho Cavalcanti, trovador brasileiro, como ele se designava. Presidente da Academia de Trovadores, Rodolfo Coelho, recentemente falecido, era o melhor animador de cordel, sua figura principal (GATTAI, 1987, p. 56).

Nessa mesma perspectiva, finalizando essa série sobre a baianidade e os personagens importantes da história da Bahia, Zélia apresenta duas fotografias uma com

Jorge Amado e o Major Cosme Farias e outra com Jorge Amado, Carybé e o cuíca de Santo Amaro.

Major Cosme de Farias (1875-1972) nasceu num subúrbio de Salvador se tornando um grande jornalista e literato apenas com o antigo primário completo.

Além disso, gostava de praticar ações assistencialistas nos campos da justiça e da educação.

Foi o militante de causas sociais, lutando pela melhoria da qualidade de vida da população, focado no aumento de salários, em melhores condições de trabalho e na alfabetização das pessoas, tanto que no ano de 1915 criou a Liga Baiana contra o Analfabetismo.

Em 1909 recebeu o título de Major pelo 224 Batalhão de Infantaria, multifacetado também foi parlamentar a partir de 1910 atuando até 1972:

Apesar de ter concluído apenas o curso primário, Cosme de Farias era um homem vocacionado para o mundo das letras, tendo manifestado essa habilidade tanto no exercício do jornalismo quanto para produção literária, sobretudo de poesia popular. Escreveu discursos, trovas, artigos patrióticos - em homenagem a personalidades, denúncia do quadro social, político e econômico do país, ou defesa de causas sociais como a reinserção dos presidiários na sociedade e a alfabetização -, além de hinos classistas e institucionais como os atribuídos aos jornalistas, aos encarcerados, aos motoristas, aos policiais, às enfermeiras e ao Abrigo Filhos do Povo. Em decorrência desta sua vocação, foi membro do Grêmio Literário da Bahia, do Grêmio Brasileiro dos Trovadores e da Casa da Poesia (CELESTINO, 2007, P. 03).

Por toda a sua importância enquanto jornalista e político e suas práticas assistenciais e pela amizade com Jorge Amado que Zélia selecionou essa imagem do Major Cosme Farias. Trata-se de um baiano que teve grande notoriedade no campo político, educacional e das letras em Salvador, por isso a escolha em registrá-lo nessa foto biografia tendo em vista que nessa série fotográfica o objetivo era este: o de registrar importantes personagens históricos ligados à construção da ideia de baianidade ou que tiveram alguma notoriedade artística, política, intelectual atuando na Bahia e geralmente dentro da rede de relações de seu esposo Jorge Amado.

José Gomes (1907-1964), mais conhecido como Cuíca de Santo Amaro foi um dos grandes cordelistas da Bahia. Ele foi agraciado por Zélia em *Reportagem Incompleta*. Nasceu em Castanheda, pequeno bairro de Salvador, escreveu inúmeros folhetos sobre o cotidiano da vida do povo baiano.

O jornalista Odorico Tavares, repórter e seu conterrâneo comenta sobre esta particularidade da escrita de Cuíca de Santo Amaro a qual seria narrar os aspectos do culturais do povo baiano no jornal *O Cruzeiro* no ano de 1964 o jornalista afirma:

O seu forte era o comentário sobre os fatos do dia, o cotidiano baiano que o explorava com uma crueldade sem limites. Ai de quem caísse no seu desagrado: em dois tempos, contava a sua história em versos, imprimia, arranjava do Sinésio (Sinésio Alves, ilustrador de capas de folhetos no cordel baiano da época e colega de travessuras do Cuíca) o desenho adequado para as capas e largava brasa. Um inferno para as suas vítimas, um gozo para o público que o cercava e o ouvia, às gargalhadas. (CURRAN, 2010, p.10).

Cuíca de Santo Amaro destacou-se como grande cordelista da Bahia, tratava na escrita de seus cordéis assuntos sobre assuntos de ordem política, social, assim como questões imorais e pornográficas “além do gosto pelo inusitado e por escândalo – caminho movediço pelo qual o poeta arriscava-se percorrer” (MARANHÃO, MEDINA, 2021, p. 233).

O cordelista baiano destacava-se pelo jeito diferente de vestir-se, usava sempre um fraque e um chapéu –coco, com essa vestimenta comercializava os seus folhetos como se fossem jornais.

Por conta de sua fama foi retratado em obras de Dias Gomes e Jorge Amado que eram seus amigos.

Jorge Amado usou o cordel e alguns particularidades da escrita de Cuíca em obras como *Tereza Batista cansada da guerra* e *Pastores da Noite*.

Sobre a amizade e grande consideração que nutria em relação a Jorge Amado por valorizar sua escrita, Cuíca escreve um cordel sobre o amigo:

O escritor Jorge Amado
A quem rendo-lhe homenagem
Através de um livro
Que fez vasta reportagem
Enalteceu meu talento
E minha grande coragem
(CUÍCA, apud CURRAN, 2010, p.12)

Essa imagem de Cuíca e Jorge Amado presente em *Reportagem Incompleta*, mostra não somente os artistas e intelectuais que construíram essa ideia de baianidade e de enaltecimento de importantes personagens baianos, traz também a rede de relações em que Jorge Amado estava inserido e com as pessoas com as quais ele escrevia, criava os seus personagens e construía as suas obras.

Após a análise dessa série voltada para a construção de uma baianidade, a seguir apresentaremos o espaço fotográfico dessa série.



Figura 32: Jorge Amado com Major Cosme de Farias, p. 57, 1975 e Carybé, *Cuíca de Santo Amaro e Jorge Amado*, p. 57, 1960.

4.3 O ESPAÇO FOTOGRÁFICO

Nessa coleção as fotografias foram produzidas em diversos tipos de lugares tais como: terreiros do Gantois, terreiro do Opô Afonjá, editora Corrupio, escola de capoeira no Pelourinho, Copacabana, Salvador e a Casa do Rio Vermelho.

Ainda há também algumas fotografias as quais foram produzidas em Salvador – BA, várias produzidas na Casa do Rio Vermelho e outras que a fotógrafa não especifica a localização.

Tamanho e formato – No que diz refere ao tamanho da foto esta segunda série com um total de 16 fotos há apenas fotos médias por se tratar de uma foto biografia as imagens foram ampliadas não mantendo a sua originalidade em relação ao tamanho, sendo que 7 fotos médias delas possuem (cerca de 12, 5 x 18,5 cm), 2 fotos 2 médias (12 x 18) e 4 fotos médias (18,5 x 12,5).

Vale salientar que nessa série todas as fotografias possuem o formato retangular.

Enquadramento – O item enquadramento, devido as suas inúmeras variáveis, foi dividido em quatro subitens: Sentido, direção, distribuição dos planos e arranjo/ equilíbrio. No que se refere ao sentido/direção organizamos a seguinte tabela:

Horizontal	Vertical
Direita: 2	Direita:0
Esquerda:5	Esquerda:2
Centro:5	Centro:1

4.4 O ESPAÇO GEOGRÁFICO

Como já trabalhado na primeira série, o espaço geográfico recompõe o espaço vivido por Jorge Amado ao longo de sua vida.

Nessa segunda série foram fotografados cerca de 16 locais que a maioria são especificados na legenda: Terreiro de Gantois (1) em 1972, Casa do Rio Vermelho (3) em 1968 e 1977 e uma outra fotografia sem data especificada, Candomblé do Bogum no Velório da Mãe Runhó (2) em 1975, Editora Corrupio (1) em 1981, Terreiro Axé do Opô Afonjá (3) em 1977, 1988 Escola de Capoeira do Mestre Pastinha (1), e Copacabana (1), Cidade de Salvador (4) e Terreiro dos Eguns (1) em 1962.

O foco desta coleção concentrou-se em trazer a ideia de uma baianidade a partir de um grupo de intelectuais que se debruçaram a valorizar a cultura da Bahia como vimos com nas imagens de Verger, Carybé e Jorge Amado e valorizar personalidades que tiveram grande importância dentro do universo baiano do ponto de vista artístico, cultural e religioso tais como as mães de santos: Mãe menininha de Gantois, Mãe Runhó, Mãe Senhora, Stella de Oxossi, Mãe Ondina, Mestre Pastinha, Dorival Caymmi, Camafeu de Oxossi, Major Cosme de Farias e Cuíca de Santo Amaro.

A maioria das fotografias apresentadas nessa série foram produzidas em ambiente urbano, mas em locais nos quais se pôde divulgar e valorizar a cultura presente na Bahia, sobretudo em Salvador, por isso a necessidade de registrar fotografias em terreiros de candomblé, na escola de capoeira do Mestre Pastinha e na própria Editoria Corrúpio que tinha como intuito enaltecer a cultura do povo baiano. Trata-se de um conjunto de imagens que não foram produzidas num mesmo espaço e nem em um mesmo tempo, entretanto de alguma forma dialogam entre si e complementam-se na mensagem em que Zélia quer deixar registrada em Reportagem Incompleta.

Ao contrário da série anterior na qual Zélia privilegiou o espaço privado do lar familiar, nessa seleção de imagens Zélia concentrou-se na Cidade de Salvador em seus diversos espaços, especialmente as fotografias nos terreiros de candomblé nas quais sempre destaca o esposo Jorge Amado com importantes mães de santo da Bahia entre outros espaços dentro da cidade em que se referia as particularidades da cultura e a religiosidade do povo baiano. Trata-se de espaços os quais Jorge costumava frequentar e que a fotógrafa fez questão de produzir essas imagens, mostrando que para além de um homem zeloso para com a sua família, era um homem que sempre esteve inserido na religiosidade e na cultura de seu povo, frequentando terreiros e participando ativamente do cenário cultural baiano.

Nesse sentido, a série apresenta a rede de relações de Jorge Amado composta por artistas e intelectuais preocupados na construção de uma ideia de Bahia assim como mãe de santos, cordelistas, etnólogos, capoeirista e cantores que também se debruçaram para este fim.

As imagens apresentam as particularidades da cultura baiana, seja nas fotografias dos candomblés, no velório de mãe Runhó entre outros lugares como está representado nas imagens que constam nessa seleção.

Os terreiros de candomblé foram muito presentes nesta série assim como outros locais da cidade de Salvador privilegiando alguns objetos das imagens e sobretudo, os rostos, os gestos e os semblantes dos retratados.

Na outra série, as imagens concentravam-se no registro familiar de Jorge Amado, enquanto nessa coleção Zélia privilegiou os espaços e as pessoas ligados à cultura baiana. Dentro desta foto biografia as imagens dialogam com as legendas comentadas pela autora, dando pistas sobre algum acontecimento do passado, a data em que o registro foi produzido bem como a sua localização, geralmente em algum lugar na cidade de Salvador.

4.5 O ESPAÇO DO OBJETO

Em algumas imagens, sendo na grande maioria que abrange a série os objetos estão presentes. E como vimos na série anterior, elas são divididas em objeto exterior e o objeto interior.

Nessa seleção de imagens aparecem os seguintes itens:

- **Objeto exterior:** Janelas abertas, janelas fechadas, chão de pedra, casarões antigos.
- **Objeto interior:** Livros, estante de livros, máquina de datilografia, manuscritos, canetas, imagens de santos, bancos, mesas, óculos, sofá, chapéu e retratos na parede e cruzeiros.

4.5.1 Tipos e formas:

Fotos posadas: Nessa seleção de imagens há poucas fotografias posadas, apenas duas, sendo o restante delas compostas por fotografias instantâneas.

Observa-se que tanto nas fotografias posadas quanto nas fotografias instantâneas os indivíduos apresentados são colocados em primeiro plano e os objetos presentes trazem informações acerca de suas vidas.

As fotografias em terreiros de candomblé são bastante recorrentes, assim como em outros locais da cidade de Salvador os objetos representados nas imagens trazem informações atribuindo o significado de baianidade, ou seja, “do jeito baiano de ser”, numa tentativa de mostrar as particularidades do povo baiano por meio das imagens

dialogando com algumas legendas comentadas por Zélia ou que trazem uma noção de tempo ou de localização geográfica.

Nas fotografias instantâneas, Zélia tenta produzir o seu registro sem fazer muito alarde, quase sempre surgindo de surpresa para realizar sua ação que também é memorialística no momento em que mais considera oportuno, como faz todo fotógrafo para capturar a imagem pretendida, geralmente quando os indivíduos que serão registrados estão mais distraídos.

As imagens posadas como vimos na outra série, são registros mais organizados, pois se escolhe o ambiente e a vestimenta com o fim de transmitir determinada mensagem.

Apenas uma fotografia desta série possui fundo liso, concentrando-se mais nos gestos e nas expressões dos indivíduos retratados.

As demais fotografias não possuem fundo liso, sendo a grande maioria composta por paisagens naturais acrescentado de outros objetos interiores ou pessoais referentes aos vários espaços representados fotograficamente tais como terreiros de candomblé, a Casa do Rio Vermelho entre outros espaços registrados e explorados pela foto biografia.

A maioria destas imagens concentram-se na temática sobre a cultura baiana, representada em diversos espaços de Salvador e nas personalidades que marcaram a sua história e contribuíram para a construção de sua identidade.

Esta seleção de imagens portanto, trouxe elementos do povo e da cultura baiana, principalmente sobre a cidade de Salvador.

4.6 O ESPAÇO DA FIGURAÇÃO

Este espaço, como já vimos anteriormente, abrange todas as figuras que possuem uma relação ativa com o espaço, sendo os componentes deste espaço de figuração, homens, mulheres, crianças e animais.

O que já observamos é que essas figuras criam vivências, memórias e representações por meio das imagens emitidas.

Nessa coleção, há o predomínio do espaço masculino e feminino adulto, sendo a figura humana a que na maioria das imagens destaca-se no primeiro plano.

A série apresenta a maioria das imagens no enquadramento horizontal, sendo que apenas duas estão no plano vertical (apenas as imagens das páginas 25 e 51).

A localização concentra-se em sua maioria na cidade de Salvador em diversos espaços, sendo os locais que compõem o espaço geográfico aparecem na seguinte proporção:

- Casa do Rio Vermelho:1
- Salvador:3
- Pelourinho: 1
- Copacabana: 1
- Editora Corrupio: 1
- Candomblé de Bogum:2
- Terreiro do Axé do Opô Afonjá:3
- Terreiro do Gantois: 1

4.7 JORGE AMADO: AMIGOS E PARCEIROS PROFISSIONAIS

Na terceira e última série de imagens contida em *Reportagem Incompleta* a qual intitulamos como “Amigos de Jorge Amado” há uma predominância de imagens do escritor e seus amigos durante a sua trajetória de vida em que Zélia se debruçou a produzi-las, arquivá-las e depois publicá-las nesta fotobiografia e em outra fotobiografia que escreveu posteriormente intitulada: *Jorge Amado: Um baiano romântico e sensual* que publicou no ano de 2002, logo após a morte do escritor.

Essa terceira série é composta por cerca de 101 imagens, sendo o maior conjunto de imagens deste livro e contém mais textos curtos em relação as séries anteriores.

Nessa seleção Zélia concentrou-se nas imagens de Jorge Amado com seus amigos em diversos períodos e espaços, contemplando momentos cotidianos ou em ocasiões profissionais em que o escritor estava produzindo suas obras.

Nesse conjunto de imagens a fotobiógrafa tenta recuperar os amigos de infância de Jorge Amado assim como outros que teve uma amizade longa e duradoura durante a sua trajetória, contemplando amigos brasileiros e estrangeiros.

As particularidades pessoais do escritor também são demonstradas pelas fotografias e pelas legendas presentes na foto biografia, como os hábitos de vestimenta simples de Jorge Amado. Nas imagens, estão registrados o período em que só viajou de navio por conta de um certo medo de avião, o seu esporte preferido que era o futebol entre muitas outras peculiaridades sobre o romancista.

A seleção traz imagens com os responsáveis pelas traduções, ilustrações e edições de suas obras assim como a rede de amizade estabelecida entre ele e esses profissionais.

Desse modo, demonstra que havia antes de uma relação profissional entre eles, uma valorização e consideração por esta relação de amizade, como é o caso de Jorge Amado com Alfredo Machado o dono da editora Record responsável pela publicação de inúmeros livros do escritor e que foi seu grande amigo durante a sua vida.

Zélia também apresenta imagens com os biógrafos de Jorge Amado, responsáveis por escreverem sobre a sua trajetória.

Outras imagens de Jorge Amado com importantes escritores e escritoras, políticos, escultores, artistas e grupo de intelectuais são contemplados neste conjunto de imagens, assim como algumas imagens de premiações que recebeu durante a produção de suas obras.

Sobre o exílio em que Jorge Amado esteve durante o final da década de 1940, na Europa, um tempo na França e depois na Tchecoslováquia a escritora publicou pouquíssimas fotografias, pois o foco de Zélia não foi discutir esta temática. Acerca desse assunto ela narrou mais em seus livros memorialísticos e também em sua outra foto biografia publicada posteriormente.

Assim sendo, entendemos que Zélia, construiu memórias a partir de sua fotobiografia sobre a vida de Jorge Amado e das pessoas que conviveram com ele ao longo de sua vida. Vale ressaltar, que nesta fotobiografia Zélia apresenta diversas facetas do esposo representando os lados de pai, filho, amigo e profissional de Jorge Amado aspectos que se destacam em qualquer escrita memorialista neste vasto “mundo biográfico” existente como a escrita biográfica, autobiográfica e como neste caso, a escrita fotobiográfica que não foge à esta regra.

Uma das primeiras fotografias desta coleção de amigos, Zélia apresenta um encontro de Jorge Amado com os seus amigos do colégio Antônio Vieira no ano de 1977 na casa do Rio Vermelho.



Figura 33: *Reportagem Incompleta*, 1977, p. 58. Paulo Peltier de Queiroz, Maximiano da Mata Teixeira, Mirabeau Sampaio e Jorge Amado.

Na imagem seguinte, Zélia privilegia uma fotografia de Jorge Amado na companhia de seu amigo Mirabeau Sampaio no Estádio de futebol da Fonte Nova no ano de 1970. Nesta fotografia além de apresentar um grande amigo de Jorge, tenta trazer um aspecto de sua biografia, comentando sobre o futebol na legenda o qual era o esporte preferido do esposo:

No estádio da Fonte Nova, em 1970, Jorge está na dele: assiste a uma partida de futebol, seu esporte predileto a companhia de Mirabeau Sampaio, pintor de madonas com mantos de ouro, amigo desde os tempos do Colégio Antônio Vieira, quando eram crianças. Mirabeau figura em vários romances de Jorge, sendo que em *Dona Flor* é personagem importante (GATTAI, 1987, p. 59).



Figura 34: *Reportagem Incompleta*, 1970, p. 59. Jorge Amado com o amigo Mirabeau Sampaio.

Trazer os aspectos de gostos pessoais (como assistir à partida de futebol, assim como hábitos, gostos alimentares, origens familiares, os amigos mais importantes entre outros aspectos), preferencias e as particularidades das personalidades das pessoas é algo comum de uma forma geral nas biografias e escritas memorialísticas. Esse aspecto e se mostra perceptível nas fotobiografias como observamos em *Reportagem Incompleta*, no entanto há uma diferença uma vez que em uma fotobiografia há recursos imagéticos e textuais que dialogam trazendo informações e reforçando os aspectos pessoais da vida de determinada pessoa.

Nas biografias são utilizados apenas recursos textuais, e por isso o biógrafo preocupe-se na escrita sobre a vida do indivíduo, e geralmente não utiliza fotografias, o que é bem específico nas fotobiografias, inclusive seria um dos pontos em que se distanciam, apesar de ambas fazerem parte do vasto espaço biográfico.

Sobre o uso de fotografias, ou mesmo fragmentos de imagens juntamente com textos curtos entre outros documentos em uma foto biografia Silva aponta:

A fotobiografia faz uso de fragmentos de imagens e breves textos, ou seja, informações contextuais, referências literárias e legendas com notas explicativas, com o objetivo de atribuir significado às imagens. Nesse processo, além das fotografias do próprio sujeito da fotobiografia e das pessoas que o cercam (sejam elas tiradas por ele ou não), há uma composição com outros elementos, como documentos pessoais, bilhetes, anotações, registros de viagens, cartas, dedicatórias, rascunhos e manuscritos (SILVA, 2024, p. 37).

No caso de *Reportagem* há uma predominância de fotografias não havendo rascunhos e nem manuscritos. Trata-se de uma fotobiografia por ser uma construção biográfica a partir de textos e fotografias produzidos por Zélia narrando aspectos pessoais e profissionais do esposo. Nesse sentido “a fotobiografia faz uso de fragmentos de imagens e breves textos, ou seja, informações contextuais, referências literárias e legendas com notas explicativas, com o objetivo de atribuir significado às imagens (SILVA, 2024, p. 37).

Assim como pontua (SILVA, 2024, p. 37) também compreendemos a foto biografia como uma nova expressão da escrita biográfica.

Deste modo, a fotobiografia pode ser tanto uma escrita biográfica (quando aborda a vida de uma outra pessoa) podendo ser uma escrita de si (quando a própria pessoa produz a sua fotobiografia) utilizando textos e imagens narrando a sua própria história de vida.

Neste caso, trata-se de uma escrita fotobiográfica centrada na história de Jorge Amado com fotografias produzidas por Zélia Gattai que desde 1948 durante o seu exílio na França passou a fotografar seu esposo com o grande intuito de guardar a história de sua vida para a posteridade a partir desta fotobiografia, de todos os livros memorialísticos que se dedicou a escrever e das fotografias e os negativos que doou para a Fundação Casa de Jorge Amado inaugurada no mesmo ano que foi publicada *Reportagem Incompleta*. Trata-se de um projeto de sua vida, pois foi a “guardiã oficial” da memória de Jorge Amado.

Outras imagens nesta série trazem informações sobre gostos e certas peculiaridades de Jorge Amado como veremos abaixo:



Figura 35: *Reportagem Incompleta*, p. 157,1986. Pelé e Jorge Amado

Na fotografia acima, mais uma vez Zélia traz essa temática do futebol, sendo o esporte preferido de Jorge Amado que Zélia faz questão de comunicar ao leitor esse gosto do esposo. A imagem retrata o jogador de futebol Pelé, o qual o escritor admirava muito. A fotobiógrafa fez questão de comentar essa particularidade salientando um dos gostos do escritor: “Louco por futebol, Jorge sempre teve por Pelé – pelo esportista e pelo homem á maior admiração e grande estim. A foto é de 1986, no Palácio do Planalto” (GATTAI, 1987, p. 157).



Figura 36: *Reportagem Incompleta*, p. 136, 1961.

Nessa imagem Zélia apresenta uma fotografia do esposo experimentando o fardão pela primeira vez para a sua posse na Academia de Letras no Rio de Janeiro em 1961.

No pequeno texto após a imagem comentam-se os hábitos de Jorge Amado que gostava de vestir-se com roupas simples e leves não sendo adepto de trajes sociais. Essa nota salienta a simplicidade do esposo que apesar de estar inserido dentro de uma rede de relações composta por importantes intelectuais, políticos, artistas e personalidades nacionais e estrangeiras, ainda sim conseguiu conservar os seus hábitos mais simples:

Na sua vida diária, Jorge gosta de andar à vontade: bermudas, sandálias, dedos espalhados. Usar gravata e meias representa sacrifício. Que dizer do fardão da Academia, tão solene, tão cheio de bordados a ouro (GATTAL, 1987, p. 1961).

Apresentam-se também outras fotografias de Jorge escrevendo suas obras com roupas leves e simples, demonstrando mais uma vez a sua simplicidade em seu dia-a-dia.

Em outra página, trazendo mais sobre as particularidades do esposo, Gattai publica uma foto dele com Garcia Marquez comenta sobre um período em que Jorge passou a viajar somente de navio, não revelando o motivo desta decisão:

Durante anos e anos Jorge cruzou os céus em curtas e longas viagens, embracando em toda sorte de aviões: dos jatos mais sofisticados aos mais frágeis teco-tecos. Um dia ele decidiu só viajar de navio, e assim o fez por mais de dez anos. Numa de suas viagens à Europa, o transatlântico que nos levava a Gênova fez escala em Barcelona e, no porto, Garcia Marquez estava nos esperando. De outra feita, o escritor colombiano nos esperava no cais de Cartagena, sua cidade natal (GATTAL, 1987, p. 106).

Em vista disso, percebemos mais uma vez essa característica da escrita foto biográfica: a de narrar a vida, e as peculiaridades de um indivíduo, algo que que Zélia se debruça a fazer com Jorge Amado.

A prática de fotografá-lo iniciou-se antes mesmo de tornar-se uma escritora, se deu nos fins de 1948 sendo que passou a publicar livros memorialísticos posteriormente aos 63 anos lançando *Anarquistas Graças a Deus em 1979*, no entanto as suas fotografias passaram a serem utilizadas em livros nessa primeira foto biografia.

Nesse sentido, na maioria das vezes, este trabalho de conservação das memórias é mais comum em pessoas idosas pois, por conta de suas experiências de vida eles acabam desempenhando esta missão de guardiões dos costumes, das tradições e das memórias tanto individuais (em uma escrita autobiográfica) quanto (biográficas) quando evoca memórias coletivas. Nesse caso, fotobiográfica constrói tanto a memória de Jorge Amado quanto uma memória coletiva de pessoas com as quais conviveu ao longo de sua vida

através das fotografias que Zélia apresenta em *Reportagem Incompleta* juntamente com os textos que inseriu neste trabalho memorialístico.

Para Bosi (1994) esta responsabilidade refere-se ao tempo de vida e as experiências destes idosos muito diferente da memória uma pessoa mais jovem “que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que uma pessoa de idade” (BOSI, 1994, p. 60).

Se mostra importante pontuar que as memórias de Zélia são sim interpretações de seu passado, mas a partir dos conhecimentos e vivências do seu tempo presente tendo em vista que são sujeitas a releituras, certas deturpações que não conseguem dar conta do que de fato ocorreu, afinal a memória é seletiva, passível de esquecimentos e também de alguns silenciamentos. Por isso, “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado.” (BOSI, 2012, p. 55).

Desse modo, Zélia reinterpretou o passado e as experiências dela e do esposo e dos grupos com os quais estavam inseridos em sua rede de relações ao longo de sua vida.

Para Bosi (2012, p. 39), “A memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento”, de acordo com ela estes fragmentos são sempre reinterpretados sob novas perspectivas.

Apesar de aparecer na fotobiografia as peculiaridades da vida e os traços de personalidades de Jorge Amado, assim como em uma biografia a fotobiógrafa não consegue narrar a vida do esposo de forma absoluta nem por meio das imagens apresentadas, tendo em vista que “o fazer biográfico é feito de momentos escolhidos, um retrato da vida do sujeito biografado” (ARFUCH, 2010).

Ademais, Zélia selecionou e escolheu as imagens que julgou mais importantes para construir uma narrativa “visual” e textual acerca da vida de seu esposo, com as imagens que produziu em determinado tempo e espaço que teve a iniciativa de publicá-las nesta fotobiografia, assim fez recortes e priorizou o que era mais significativo para ela.

Além disso, Gattai a apresentou primeiro as fotografias de família, depois as fotografias que produziu de personagens importantes da Bahia ou pessoas que valorizaram a cultura baiana por meio da arte de uma forma bem ampla e por último expôs imagens que produziu de Jorge Amado em diversos momentos de sua vida com seus amigos e com os responsáveis pelas edições e ilustrações de suas obras contribuindo assim para a construção de uma memória coletiva.

De acordo com Bourdieu (2006) os biógrafos buscam “tratar a vida como uma história”, como um relato coerente, no entanto nem a biografia nem a fotobiografia poderá representar a completude de uma vida, pois seria uma ilusão. Trata-se de “uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa reforçar” (BOURDIEU, 2006, p. 185).

Se mostra importante ressaltar que no caso desta primeira fotobiografia Zélia dedicou-se a escrita biográfica não contemplando a escrita de si como fez por exemplo na outra fotobiografia publicada após a morte do esposo.

Na sequência dessa série de imagens de pessoas ligadas à Jorge Amado, Zélia apresenta uma fotografia dele com o amigo e poeta Pablo Neruda que pelo grau de intimidade com a família tornou-se padrinho dos filhos do escritor.



Figura 37: *Reportagem Incompleta*, 1952, p. 65. Jorge Amado com Pablo Neruda em Rangoon.

Na página anterior escreve um texto reforçando essa ideia. Assim a fotobiógrafa revela esse companheirismo dos escritores:

Duas vezes compadre, padrinho de João e Paloma, Pablo Neruda foi durante muitos anos nosso constante companheiro, no Brasil, no Chile, na Europa e na Ásia. Juntos atravessamos cordilheiras e mares, rios e desertos, viajando de

avião, de navio, de trem e a pé. Jorge e Pablo nos divertiam o tempo todo, a Matilde e a mim. (GATTAL, 1987, p. 64).

Em *Reportagem Incompleta* além de apresentar imagens que produziu, Zélia construiu memórias a partir das vivências e experiências que compartilhou visualmente e dos comentários que vez ou outra faz nas legendas dessa fotobiografia.

Em vista disso, neste caso, compartilha as experiências e vivências dos amigos de Jorge em que puderam viajar, conhecer e criar um vínculo de amizade muito grande ao longo dos anos.

O compartilhamento de experiências e vivências é um aspecto comum nas escritas memorialísticas e se fazem presentes também nas fotobiografias tanto imagetivamente ou textualmente nos comentários dos textos e nas informações das legendas presente. Isso, é o que Zélia se debruça a fazer em nas páginas dessa fotobiografia. Neste sentido publica nesta seleção de imagens inúmeros amigos e amigas de Jorge Amado que fizeram parte da sua vida pessoal e profissional.

No entanto, nas fotografias essas relações se imbricam, dessa maneira é como se a relação pessoal e profissional se misturassem, nas imagens desta série Zélia traz bastante esse aspecto da rede de relações de Jorge Amado que quase sempre nunca foi colocada num contexto apenas profissional, ou seja, os seus parceiros profissionais e os grupos de artistas e intelectuais eram também seus amigos, os quais frequentavam a casa do casal Amado e muitas vezes viajavam e iam à eventos juntos com Jorge e Zélia . Por conseguinte, Zélia aponta esta particularidade dela e do esposo escritor em receber os amigos na Casa do Rio Vermelho ou no apartamento do Rio de Janeiro que eram proprietários para uma estadia e para trocas e reflexões literárias, filosóficas e políticas.

Como na página seguinte em que, a fotobiógrafa apresenta uma imagem de Jorge com a sua amiga e filósofa alemã Anna Seguers e outras imagens dela com seus filhos demonstrando a amizade com o escritor e seus familiares.

Há também uma outra imagem de Anna na Casa do Rio Vermelho produzindo vários contos os quais posteriormente foram organizados em um livro.

Jorge Amado conheceu Anna Seguers no Congresso Internacional dos intelectuais pela Paz em 1848 na cidade da Polônia e o tornaram-se grandes amigos:

Entre os dois há muitas coisas em comum: oriundos de famílias abastadas, foram rapidamente reconhecidos como grandes escritores em âmbito nacional, entraram no partido comunista, exilaram-se e, dos anos 60 aos 80, foram os autores mais bem sucedidos em seus respectivos países, figurando entre os autores com o maior número de edições vendidas de suas obras. De culturas bem diferentes, os dois partilharam a mesma militância político-literária (Eggensperger, 2009, pg 1-2).



Figura 38: *Reportagem Incompleta*, 1971, p. 67. Anna Seguers e Jorge Amado em Berlim.



Figura 39: *Reportagem Incompleta*, 1961, p. 68. Paloma, Anna Seguers e João Amado.

Nesta mesma perspectiva de apresentar fotografias dos amigos de Jorge, Zélia publica uma imagem de seu amigo e compadre Nicolas Guillén que esteve com o casal Amado em vários passeios e viagens junto com o pintor chinês Chi-pai-che em Beijing no ano de 1952:

Assim como Neruda, Nicolás Guillén é nosso compadre duas vezes: padrinho de João e de Paloma. Nosso companheiro de tantas andanças, com ele e sua mulher Rosa, pessoa encantadora, percorremos a China e a Mongólia, viagens inesquecíveis. Antes do rompimento de relações do Brasil com Cuba, Guillén aparecia de vez em quando. Numa dessas viagens no Brasil, Nicolás participou de um programa ao vivo, num teatro em São Paulo (...) (GATTAI, 1987, p. 70).

Nas outras páginas publica fotografias de Jorge Amado com Diego Riviera em 1953 na ocasião do aniversário dos 50 anos do poeta Pablo Neruda.

Segundo o texto da foto biografia, Diego Riviera seria amigo de Jorge Amado desde o ano de 1937 quando se conheceram no México.

O amigo Carlos Scliar, um grande amigo de Jorge Amado e Zélia Gattai também foi contemplado nessa seleção de fotografias. Gattai dedica-se a comentar um pouco sobre a sua trajetória de vida e a sua relação de amizade com esposo:

Nossa amizade com Carlos Scliar vem de longe. Começamos a mais de 40 anos, quando ele ainda era um menino, recém chegado do Rio Grande do Sul. Vivemos no mesmo hotel Saint Michel, em Paris, e nesses anos todos, até hoje, nunca nos perdemos de vista. Foi ele quem ilustrou *Seara Vermelha*, pintou inúmeros retratos nossos, e é autor de um desenho de Jorge que apareceu durante anos nas páginas de rosto de seus livros. Na foto em 1961, enquanto Jorge escreve as histórias do capitão “Vasco Moscoso de Aragão”, no apartamento de Copacabana, Scliar desenha o seu retrato (GATTAI, 1987, p. 75).

Além desta imagem com o amigo Scliar em 1961 no ato da produção desta obra de Jorge Amado, em outras páginas não sequencialmente Zélia apresenta outras fotografias do esposo escrevendo os seus romances em diversos períodos como veremos a seguir.

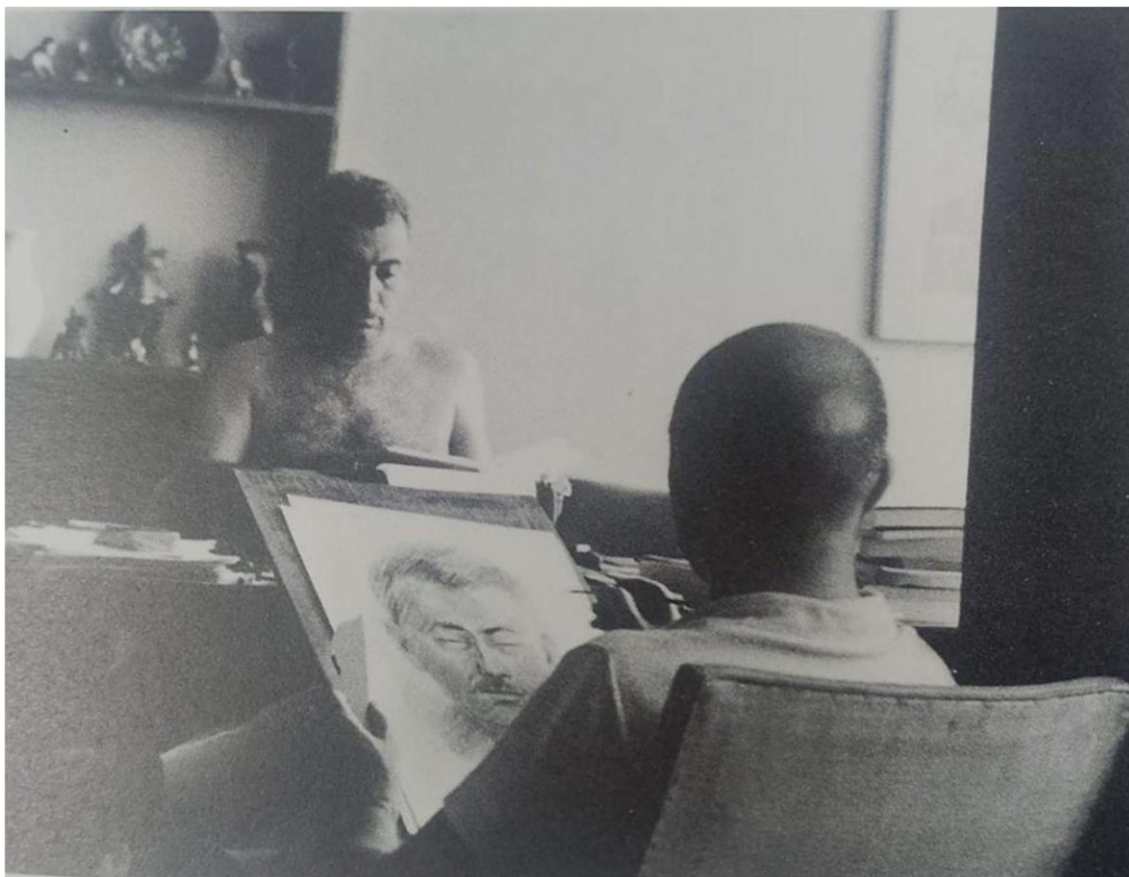


Figura 40: *Reportagem Incompleta*, 1961, p. 75. Jorge Amado e Carlos Scliar.

Carlos Scliar apresentado na imagem acima ilustrou *Seara Vermelha* de Jorge Amado. Zélia captura este momento mostrando o cotidiano de Jorge Amado em seu ofício produzindo mais um livro *Os velhos marinheiros ou o capitão de longo curso* (1961) enquanto o seu amigo e também ilustrador se dedica a pintar um retrato seu.

Zélia quase sempre produzia as suas fotografias sem que o esposo percebesse, porque segundo ela Jorge Amado não gostava de ser fotografado:

Em minha longa trajetória de fotógrafa, aprendi que só mesmo à traição poderia obter uma boa foto do meu marido, refratário a câmeras e fotógrafos. Sempre que lhe peço um momento de atenção, a máquina já regulada, instintivamente vira-se de costas ou assume um ar de vítima, a infelicidade estampada no rosto... ‘vivo sob a ditadura dos fotógrafos’ — costuma queixar-se. Só consigo me realizar quando ele trabalha num romance. Absorto na escrita, desligado de tudo, não ouve sequer os repetidos clics de minha câmera, que vai captando as diferentes expressões de seu rosto. [...] já perdi a conta dos anos que ando de máquina a tiracolo em busca de flagrantes e de bons ângulos, realizando uma reportagem que não tem fim
(GATTAI, 1985, p. 12)

101 Gattai fez o registro de Jorge produzindo as suas obras em diversas ocasiões como na imagem abaixo no ano de 1969 escrevendo *Tenda dos Milagres* na chácara de seus amigos Nair e Genaro de Carvalho.



Figura 41: *Reportagem Incompleta*, 1969, p. 134. Jorge Amado escrevendo *Tenda dos Milagres*.



Figura 42: *Reportagem Incompleta*, 1972, p. 135. Jorge Amado escrevendo *Tereza Batista*.

Essa fotografia acima foi produzida na Casa do Rio Vermelho em 1972, contexto em que Jorge Amado se debruçou a escrever *Tereza Batista* em que Zélia comenta num pequeno texto junto a imagem: “No estúdio da Casa do Rio Vermelho escrevendo *Tereza Batista*, concentrado no trabalho, Jorge nem se deu conta da presença da fotógrafa, o que sempre acontece quando se encontra às voltas com os personagens de seus romances” (GATTAI, 1987, p.135).

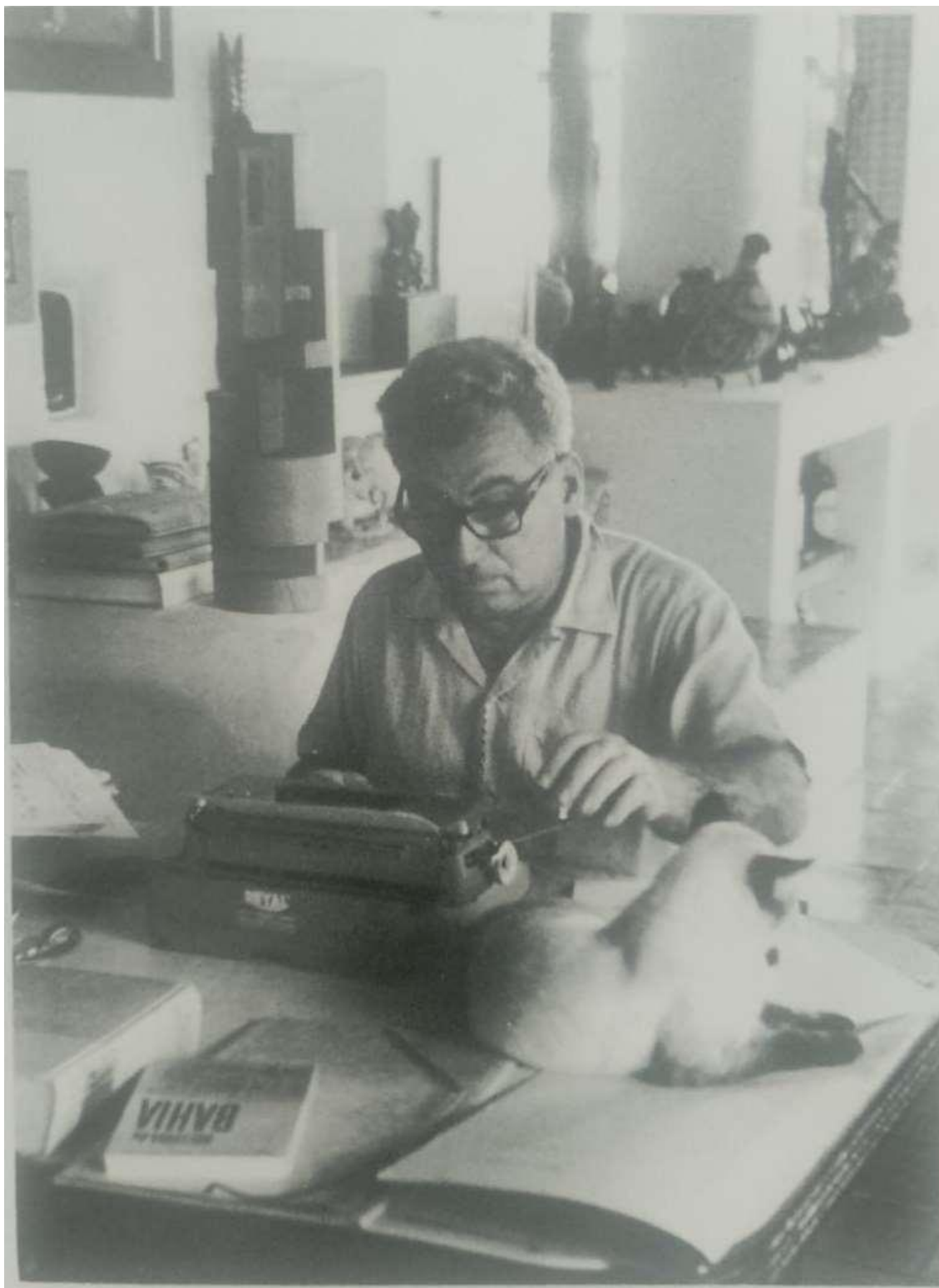


Figura 43: *Reportagem Incompleta*, 1966, p. 137. Jorge Amado escrevendo *Dona Flor*.

Essas fotografias de Zélia produzidas no momento que o esposo está escrevendo salientam o quanto ela se dedicou para criar um arquivo com o intuito de construir essa memória de Jorge para deixar para a posteridade.

Diante disso, foram mais de trinta anos trabalhando incessantemente em prol desta construção memorialística rendendo vários frutos: esta fotobiografia, e outros trabalhos publicados posteriormente. A autora seguiu nesta criação mantendo e propagando essas várias facetas de Jorge Amado.

Neste conjunto de imagens, voltado para a produção das obras de Jorge Amado no qual também apresentou seus amigos, a fotobiógrafa passa a publicar as imagens de Carlos Scliar, dos editores do esposo como Alfredo Machado e os ilustradores como Calazans Neto, Aldemir, Jenner Augusto, Floriano Teixeira e Carlos Bastos responsáveis pela parte artística das obras de Jorge Amado, fotografias que veremos a seguir:



Figura 44: *Reportagem Incompleta*, p. 76. Calasan Neto, Auta Rosa e Jorge Amado, 1980.

Na imagem acima apresenta uma fotografia da década de 1980 de Jorge Amado com o escultor, gravador, ilustrador, desenhista, entalhador e cenógrafo Calasan Neto (1932-2006) e sua esposa Auta Rosa em Marrakech.

Calasans foi responsável por ilustrar dois livros de Jorge Amado *Tereza Batista* e *Tieta do Agreste*.

Na mesma página que publica a imagem do casal de amigos se dedica a contar um pouco sobre a vida do escultor baiano contribuindo assim para com a construção de sua memória:

Jorge batizou Calasans Neto e Auta Rosa de “Rei de Itapuã e sua musa”. E por acaso não são. Rei e Rainha por merecimento: na arte, na cordialidade, na amizade, na alegria de viver...Trabalhador como ele só, Mestre Calá não brinca em serviço. Gravador e pintor, agora também escultor a escultura erguida na Av. Jorge Amado, em Salvador, é de sua autoria – realizou exposições em vários países do mundo. Ilustrou dois livros de Jorge: *Tereza Batista* e *Tieta do Agreste*. Com o casal viajamos pela Europa e adjacências – viagens divertidas e alegres, assim como deveriam ser todas as viagens. Mestre Calá e Auta Rosa são festeiros, gostam da casa cheia aos sábados e domingos. Auta organiza tudo e Ayla, mão de fada, se encarrega da cozinha (GATTAL, 1987, p.76).

Mais uma vez ao publicar uma fotografia do casal Calasans Neto e Auta Rosa a fotobiógrafa traz à tona os acontecimentos da vida do escultor que além de ter ilustrado vários livros de Jorge Amado foi responsável pela produção de uma escultura sua em Salvador.



Figura 45: *Reportagem Incompleta*, p. 77. Antônio Celestino, Alfredo Machado; Mirebeau Sampaio, João Ubaldo Ribeiro e Zitelman de Oliva.

Na fotografia acima, Zélia apresenta Jorge Amado em uma reunião com editor da Record Alfredo Machado juntamente com Antônio Celestino, Mirebeau Sampaio e João Ubaldo Ribeiro na casa de Zitelman de Oliva no ano de 1986.



Figura 46: *Reportagem Incompleta*, p. 78. Jorge Amado com Aldemir Martins.

Na imagem acima, apresenta uma fotografia de Jorge Amado com o ilustrador, desenhista e escultor Aldemir Martins responsável por ilustrar *Os Pastores da Meia Noite* e o Goleiro e fez a vinheta de abertura da novela *Gabriela* e de *Terras Sem Fim*. Esta imagem foi produzida no jardim da Casa do Rio Vermelho no ano de 1980.



Figura 47: *Reportagem Incompleta*, p. 79. Jorge Amado com Jenner Augusto, 1974.

Na imagem acima, Jorge Amado e o ilustrador Jenner Augusto são representados em sua casa no ano de 1974. Sobre o ilustrador que era amigo do casal, a fotobiografia comenta:

Jenner Augusto e Luisa, nossos compadres já não moram mais na Bahia. Sentimos falta deles, das conversas sem compromisso, o compadre com sua voz mansa, suas canções de seresteiro que ele canta tão bem... Dono das imagens dos Alagados, pintadas nas suas telas em azul, vermelho e amarelo, Jenner Augusto domina pincéis e tintas. Ilustrou *Tenda dos Milagres*; fez um retrato de Jorge, que se encontra na Academia Brasileira de Letras, no Rio (GATTAI, 1987, p. 79).

Na imagem abaixo são representados o ilustrador Floriano Teixeira com Jorge olhando as ilustrações do livro *O Menino Grapiúna* no jardim da Casa do Rio Vermelho no ano de 1980. Ao lado da fotografia Zélia escreve um breve texto comentando um pouco sobre a trajetória de vida do ilustrador:

Nascido maranhense, cidadão do Ceará, Floriano Teixeira veio à Bahia para uma exposição coletiva em 1963. Gostou da terra, a terra gostou dele: pintor e desenhista excepcional. Encantado com a arte de Floriano, Jorge tratou de puxar a brasa para a sua sardinha, convenceu-o a morar na Bahia e lá veio Floriano com Alice e vários filhos para Salvador. Ninguém nem sabe que ele é baiano, a não ser uma vendedora do mercado que pensou ser ele paulista. “Paulista, por que, surpreendeu-se o pintor. “Porque o senhor parece

japonês...” Floriano Teixeira *ilustrou Dona Flor e Seus Dois Maridos, Quincas Berro d’Água, O menino dos Pássaros e o Menino Grapiúna* (GATTAI, 1987, p.81).



Figura 48: *Reportagem Incompleta*, p. 80, 1980.



Figura 49: *Reportagem Incompleta*, p. 83, 1981.

Na imagem acima Jorge Amado está com os amigos na Ilha de Itaparica no ano de 1981. Nesta mesma página Zélia escreve sobre Carlos Bastos que ilustrou alguns livros de Jorge Amado:

Carlos ilustrou maravilhosamente *Bahia de todos os Santos* e fez capa de *Tieta do Agreste*. É ator de vários retratos de Jorge, óleos e desenhos, um deles encontra-se na Academia Brasileira de Letras, outra na Fundação Casa de Jorge Amado(...) (GATTAI, 1987, p. 83).

A fotobiógrafa ao apresentar fotografias de Jorge Amado em diversos espaços e tempos ao lado dos amigos ou mesmo das pessoas que o auxiliaram para a produção de suas obras constrói não somente a memória do esposo, mas também dessas pessoas que contribuíram para a edição, ilustração e publicação de seus trabalhos. Desta maneira, Gattai cria uma memória coletiva tendo em vista que a partir dos textos e das fotografias inseridas em *Reportagem Incompleta* ela traz informações, vivências e experiências de um grupo, não contemplando apenas a memória individual do esposo.

Conforme Pollak (1992) a memória se constrói a partir do coletivo e ela sofre modificações ao longo do tempo, não sendo algo estático, isto é, ao longo da história dos indivíduos a memória se modifica e está em permanente construção.

Pollak (1992) apresenta os elementos responsáveis pela constituição da memória, a individual ou mesmo a coletiva. De acordo com esse ponto de vista, o indivíduo ou um determinado grupo ao entrar em contato com esses elementos trazem à tona certas lembranças e recordações.

Os elementos responsáveis pela construção dessa memória na concepção dele são: a) os acontecimentos vividos pessoalmente, b) os acontecimentos vividos por tabela, c) Por meio de pessoas e personagens e d) lugares.

Um outro ponto importante ligado à memória é a construção de uma identidade que Pollak a define como:

[...] a imagem que a pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida de maneira que como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p. 204).

Como vimos, em *Reportagem Incompleta Zélia* contribuiu para a construção de uma memória coletiva por meio de sua fotobiografia, trabalhando tanto a memória do esposo quanto a memória das pessoas com as quais teve contato, fotografando e publicando neste trabalho tendo em vista que essas imagens e textos trazem lembranças e recordações do passado. Trata-se assim da construção de uma memória coletiva como pontuado e discutido por Pollak.

Diante do exposto, constata-se que, em cada imagem e em cada texto produzido em *Reportagem* há a construção coletiva de produção de memórias, em diversas temporalidades e espaços em que a fotobiógrafa nos apresenta.

Nesta mesma perspectiva de Pollak, Samain declara que “(...) toda imagem é uma memória de memórias.um grande jardim de arquivos declaradamente vivos. Mais do que isso: uma sobrevivência, uma “supervivência” (SAMAIN, 2012, p. 23). Levando isso em consideração, as imagens de Zélia são memórias, memórias extraídas de seus arquivos para mantê-las vivas, para dar sentido à vida de seu esposo e contribuir para a sua manutenção.

Dialogando ainda acerca da construção da memória coletiva (HALBWACHS,1990) afirma que as nossas memórias, mesmo que aprendidas em momentos de solidude, também são construídas de maneira coletiva. Desse modo, como salienta Bosi (2012), o grupo em que o indivíduo está inserido, se torna suporte da memória.

No caso dessa foto biografia, Zélia constrói além da memória de Jorge Amado e das pessoas com as quais retratou suas imagens, uma identidade do esposo e apresenta a forma que gostaria que ele fosse visto, como um homem de várias facetas, muito cuidadoso, dedicado e amoroso com a sua família, (no caso da primeira série apresentada), como um escritor dedicado à valorização e propagação da cultura afro-brasileira, sobretudo a cultura baiana e um grande defensor da liberdade religiosa (segunda série apresentada) e um homem cheio de amigos de diferentes segmentos sociais, pessoas comuns, intelectuais brasileiros e estrangeiros, inclusive se tornava amigo de pessoas que o ajudaram a produzir as suas obras ampliando sua rede de amigos, imbricando a relação pessoal com a profissional com diversos indivíduos como Alfredo Machado, Calasans Neto entre outros conforme apresentado nas fotografias (terceira série apresentada).

Além de retratá-lo como um homem de hábitos simples, apesar de estar inserido numa rede de intelectuais e ser um importante escritor internacionalmente reconhecido. Desta forma, como nos mostra Silva (2024, p.40) “o biografo molda a maneira como a memória do indivíduo será preservada e avançará ao longo do tempo, de acordo com a visão que o biografo tinha para sua própria história”.

Neste ponto, Zélia dedica a sua vida preservando e moldando a memória de Jorge Amado a partir de sua prática fotográfica e da produção de sua literatura memorialista que conta com mais de 12 obras destinadas a narrar as histórias de vida de Jorge e a manutenção de sua memória.

Vale salientar que Zélia também se debruçou a produziu a escrita de si voltando a atenção para a construção de sua própria memória, mas em outros livros, neste concentra-se em narrar a vida de Jorge Amado por meio das fotografias que produziu e dos textos nos quais comenta sobre essas imagens.

Zélia foi incansável na permanência desta construção da memória do esposo sendo um projeto de sua vida inclusive, no sentido de criar uma “memória institucional” ao fazer a doação de seu acervo fotográfico para a Fundação Casa de Jorge Amado no mesmo ano em que publica *Reportagem Incompleta* a fim de preservar essa memória do esposo.

Além desse ponto, a Casa do Rio Vermelho situada em Salvador – BA que pertencia ao casal Amado tornou-se um museu que foi inaugurado no dia 7 de novembro no ano de 2014 constituindo-se um museu- casa de natureza administrativa municipal resultante da parceria entre a família Amado juntamente com a prefeitura Municipal da cidade de Salvador no contexto da gestão do prefeito Antônio Carlos Magalhães.

Destarte, essa memória tanto do escritor Jorge Amado quanto de Zélia Gattai continua ser construída por seus familiares, responsáveis pela sua manutenção após a morte dos escritores.

Assim como a memória a identidade também não é estática, sendo passível de transformação ao longo do tempo. Ela tem referências na própria memória, nas experiências e nas atitudes dos outros indivíduos, desse modo:

A identidade é o elemento por meio do qual se reconhece e diferencia o indivíduo. Apresenta características pertencentes e únicas do indivíduo que estão intimamente ligadas à sua personalidade. É construída por meio da sua relação com a memória. Assim, a identidade torna o indivíduo capaz de se reconhecer, com relação à sua continuidade no perpassar do tempo (FELIPE; PINHO, 2019, p. 92).

Após apresentar os ilustradores e os editores de Jorge Amado, Zélia dedica algumas fotografias do período em que o esposo esteve no exílio europeu (1948-1953), como a fotografia apresentada abaixo.

Foram mais de quatro anos longe do Brasil, num primeiro na França e posteriormente na Tchecoslováquia.

Zélia tratou sobre este assunto do exílio em suas obras memorialistas tais como: *Senhora Dona do Baile* (1984) e *Jardim de Inverno* (1988).

Jorge Amado partiu para o exílio voluntariamente no contexto do governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1950) que havia colocado o Partido Comunista do Brasil na clandestinidade durante este período.

Seu mandato como deputado foi cassado, e temendo ser preso por ser vinculado ao partido Jorge Amado foi incentivado a se autoexilar. Zélia embarcou para o exílio posteriormente com o filho João Jorge Amado recém-nascido. A família Amado permaneceu até 1953.

Num primeiro momento foram morar na França em um apartamento Saint Michel em Paris onde permaneceram por dois anos, no entanto a permanência da família Amado foi interdita pelo governo francês de Jules-Vicent Auriol (1947-1954).

A expulsão de Jorge Amado se deu por conta de ser comunista, outros amigos do escritor também tiveram o mesmo fim como Pablo Neruda e Carlos Scliar, não podendo mais fixar residência e nem mesmo frequentar o país.

Em sequência foram morar na Tchecoslováquia fixando residência no Castelo de escritores em Dobris.

Esta imagem do exílio apresentada nessa série foi produzida no Castelo de Dobris no ano de 1951, período em que Jorge se coloca a refletir sobre a sua literatura para jovens escritores tchecoslovacos.

Há mais três imagens do exílio que foram publicadas nesse conjunto de imagens, uma de Jorge Amado com o escritor tchecoslovaco Jan Drda e o escritor francês Jean Laffitte nos jardins do Castelo de escritores, em Dobris no ano de 1951.

Outra de Jorge Amado em Paris em 1949 com Renaud de Jouvenel André Wurmser, Claude Morgan e Paul Eluard que foram seus companheiros na luta pela paz mundial num contexto de Guerra-fria, assim como Jorge Amado outros escritores, pintores e diversas personalidades participaram de vários eventos em prol da paz, como congressos, reuniões com Pablo Neruda, Pablo Picasso entre tantas outras personalidades. Zélia explorou este assunto em suas obras memorialísticas.

Na quarta imagem do exílio Zélia apresenta uma fotografia de Jorge Amado com Nazim e Emi-Sião em uma casa de campo nas imediações de Moscou no ano de 1953. Jorge Amado foi representante do I Comitê Internacional dos Partidários da Paz e também colaborou na organização do I Congresso Mundial realizado em Paris em 1949.



Figura 50: *Reportagem Incompleta*, p. 84, 1951. Jorge Amado com jovens escritores tchecoslovacos.

O exílio por ter feito parte da vida de Jorge Amado foi explorado nessa foto biografia, no entanto não foi o foco da escritora discuti-lo tendo em vista que ela apresenta apenas 4 fotografias acerca desta temática e em seus textos tece apenas breves comentários sobre o assunto.

Percebe-se que na primeira e na segunda série publicou mais fotografias, pois seu objetivo era construir uma biografia de Jorge, mas levando em conta o seu lado familiar e o seu lado amigo, mostrando os seus contatos e as rede de relações construída ao longo de sua vida, focando também na ideia de construção da baianidade a partir de importantes personagens que contribuíram para a valorização da cultura baiana.

Assim como os biógrafos, Zélia enquanto fotobiógrafa fez recortes no que se refere aos temas que quis privilegiar, deixando outros temas de lado, desta maneira enfatizou por meio de suas fotografias e dos textos que publicou os assuntos que mais quis tratar nesta obra. Por conseguinte, ela narrou experiências e vivências do esposo e de seu grupo de amigos em diversos lugares e dentro de diversos tempos formando a história de vida de Jorge Amado.

Além deste ponto, ao publicar as suas fotografias em *Reportagem*, Zélia expôs o seu próprio pensamento:

(...) toda imagem leva consigo primeiramente algo do objeto representado. No caso da pintura, o que o pincel ao deslizar sobre uma tela, traçou; no caso da fotografia, o que a luz se encarregou de inscrever na placa sensível. Veicula, assim, uma figura, mas muito mais ainda. De um lado, o pensamento daquele que produziu a fotografia, a pintura, o desenho; de outro, o pensamento de todos aqueles que olharam para essas figuras (...) (SAMAIN, 2012, p. 22).

Nesse processo de escolher, selecionar e agrupar as imagens criou uma coerência que dialoga com os textos curtos que produziu.

De acordo com Baudoin (2010) a partir da ideia de “prova” autobiográfica, as narrativas autobiográficas e biográficas correspondem um gênero de textos que expressa uma experiência de vida a partir da escrita de si.

Compreendemos, portanto, que tanto a escrita biográfica quanto a escrita foto biográfica são tentativas de dar sentido à vida, porém essa última o faz a partir da utilização de fotografias, sendo essas imagens “uma forma que pensa” como bem pontua Samain:

(...) independente de nós, as imagens seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam. Com outras palavras: independente de nós autores ou

espectadores – toda imagem ao combinar nela um conjunto de dados sgnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras pontuações sensíveis e sensoriais) ou, ao associar-se com outra(s) imagem(ns), seria “uma forma que pensa” (SAMAIN, 2012, p. 23).

Para Samain (2012, p. 23) as imagens possuem uma vida própria e um poder de suscitar ideias e pensamentos ao se associar com outras imagens e concordamos com tal afirmação tendo em vista que toda imagem comunica algo, todavia essa comunicação  uma criação do fotógrafo ou do fotobiógrafo no caso de Zélia que faz escolhas no que diz respeito aos objetos, locais e pessoas representadas moldando a ideia que quer passar adiante por meio da imagem produzida, muitas vezes apoiada também nos recursos textuais, breves comentários, textos curtos ou legendas que salientam a ideia transmitida pela imagem.

Samain nos mostra que assim como a memória as imagens podem ser reformuladas em outras direções e formas:

Nesse horizonte, diria que a imagem é uma “forma que pensa”, na medida em que as ideias por ela veiculadas que ela faz nascer dentro de nós – quando a olhamos – são ideias que comente se tornaram possíveis porque ela, a imagem participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de nascer um dia, de reaparecer agora no meu hic et nunc e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re) reformular-se ainda em outras singulares direções e formas (SAMAIN, 2012, p. 33).

As reflexões de Samain são muito importantes para entendermos as imagens nas fotobiografias de Zélia ou em qualquer processo de produção de memórias que como bem pontuado pela autora são passíveis de transformações ao longo do tempo, podendo ser reformuladas e modificadas não obtendo o mesmo significado “original” pelo qual ela foi produzida.

Em trecho do livro *Como pensam as imagens* (2012) que muito contribuiu para as reflexões acerca das fotografias de Zélia em tom bastante poético e filosófico explica quase que didaticamente essa condição da imagem sofrer alterações ao longo do tempo assim como ocorre com a produção de memórias:

Um dia, então - como a borboleta que rompe sua crislida –, a imagem estoura, cintila por um breve instante, antes de se levantar voo, de desaparecer momentaneamente. Ela parte. Ela se dissolver talvez ou será esquecida, dentro de seu tempo histórico. Nunca, todavia, se perderá. Quando a reencontrarmos, dez ou mil anos mais tarde, quando ela se rerepresentar a outros olhares – longe do momento inaugural que a tinha feito nascer antes de levantar vovo -, a imagem não será mais a mesma. Sob outra forma, carregar, no entanto, a memória de um passado que a atualizar e a ritualizar

novamente. Na realidade, ela não tinha sido apagada. Pelo contrário, arde novamente. Sua chama reavivada, ao lado de outras cinzas – que são partes dela ou lembranças de outras imagens – queimará no imaginário humano e o abrirá a outras cintilações e a outros reflexos, a novas sombras e luzes. As imagens estão sempre de viagem, de passagem: sempre elas pensam (SAMAIN, 2012, p. 33-34).

A partir dessas reflexões podemos perceber como se dão os processos de construções imagéticas e memorialísticas que com o tempo pode vir a sofrer alterações devido a vários fatores como escolhas, pensamentos e intenções de quem interpretará essas imagens as quais podem ser uma fotografia, pintura entre outras.

Em *Reportagem Incompleta Zélia* também contemplou nessa série imagens de Jorge Amado distraído em uma livraria em Paris” eternizando” assim o registro de uma das atividades que mais gostava de fazer: estar cercado de livros.



Figura 51: *Reportagem Incompleta*, p. 119. Jorge Amado em uma livraria em Paris, 1986.

Nessa imagem Zélia apresenta uma das atividades que segundo ela Jorge Amado adorava fazer: passar horas dentro de uma livraria.

No pequeno texto na mesma página da imagem discorre: “em Paris, 1986, um flagrante de Jorge Amado na vida que pediu a Deus, cercado de livros. Nada lhe dá mais prazer do que passar horas esquecidas em uma livraria” (GATTAI, 1987, p. 119).

Trata-se de mais uma vez trazer à tona as peculiaridades de seu biografado, atitude comum no vasto campo biográfico que também contempla as fotobiografia como é o caso de *Reportagem*.

Na página anterior publica uma imagem do mesmo ano dos livros de Jorge Amado sendo destaque em uma livraria em Paris.

Na pequena legenda acerca desta imagem comenta: “Numa das maiores livrarias de Paris, a FNAC, as traduções dos livros de Jorge Amado ocupam lugar de destaque – 1986” (GATTAI, 1987, p. 118).

Na imagem e nessa legenda salienta o quanto Jorge Amado era bem visto na França recebendo grande destaque em uma importante livraria de Paris. Esse aspecto composicional enaltece o seu biografado, mostrando a sua importância, típico de escritas biográficas e memorialísticas.

Na página seguinte, apresenta um texto bastante grande a respeito de *Alfredo Machado* editor da Record e grande amigo de Jorge Amado que inclusive também lançou várias obras de Zélia Gattai:

Depois de ter seus primeiros livros editados pela Schmidt, Jorge passou para José Olympo e, depois, para a Editora Martins, de São Paulo, casa e, que ficou por quase trinta anos. Foi com Tenda dos Milagres que se deu essa mudança: editando-a pela Record, de Alfredo Machado, em 1969, Jorge deixava a Martins, onde começara a publicar em 1941 (DIMAS, 2012, p. 120).

Ao lado da página consta a imagem de Jorge com seu amigo Alfredo:



Figura 52: *Reportagem Incompleta*, 1980, p. 121. Jorge Amado com Alfredo Machado em New York.

Esse texto sobre o editor foge um pouco à regra desta foto biografia haja vista que na maioria das vezes Zélia apresenta textos curtos ou legendas para comentar as imagens que produziu, contudo se tratando de Alfredo Machado acaba dedicando quase uma página inteira comentando sobre a relação de amizade dele com o esposo Jorge Amado:

Alfredo Machado sabe das coisas. Relacionado com Deus e o mundo, ele tem sempre reposta na ponta da língua, não importa a pergunta. Editor de grandes escritores brasileiros Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Fernando Sabino entre tantos, ele é também responsável pela publicação de famosos best-sellers internacionais. Machado publica a obra de Jorge Amado há mais de 10 anos, em edições gigantescas. São amigos fraternos. Metade das contas telefônicas – nossas e dele – são de conversas diárias dos dois, do Brasil ou de qualquer parte do mundo, a distância não importa. Assuntos editoriais, nada disso! Assuntos editoriais Jorge trata com Sergio e Alfredinho Machado, assistentes do pai. Para Jorge e Alfredo, qualquer novidade, da política ao futebol, ou uma boa anedota inédita é motivo para alguns impulsos telefônicos. A imprensa brasileira sabe dessa ligação dos compadres – compadres verdadeiros, pois somos padrinhos de casamento de sua filha Sonia – e é Alfredo que os jornalistas recorrem para enriquecer com notícias de suas colunas (GATTAL, 1987, p. 120).

Nesse longo texto voltado a Alfredo Machado, Zélia mais uma vez comenta sobre a relação profissional e de amizade de Jorge Amado com o dono da editora Record que

transcendia uma relação profissional. Nesse sentido, ao comentar que ambos estavam sempre telefonando para o outro e discutindo questões sobre outros assuntos além dos profissionais como temáticas sobre a política ou mesmo assuntos aleatórios como futebol a foto biógrafa quis salientar por meio do longo texto e da fotografia apresentada essa relação.

Zélia inclusive salientou que Jorge era compadre de Machado, pois o casal foi padrinhos de casamento da filha do editor, trata-se de mais uma vez ser retratada essa relação de Jorge Amado com seus amigos, sendo um dos temas que a autora escolheu explorar nessa foto biografia para mostrar mais uma das facetas do personagem famoso biografado, ou neste caso, foto biografado também.

Na página subsequente, contempla-se outro editor de Jorge Amado, o norte americano Alfred Knof que também fazia parte da rede de amigos dele.



Figura 53: *Reportagem Incompleta*, 1979, p. 122. Alfred Knof e Jorge Amado em Purchase

Abrangendo ainda nesse conjunto de imagens esta temática sobre os responsáveis por lançar os livros do esposo, Zélia comenta a relação de amizade de ambos que além de amigos eram parceiros profissionais:

Editor americano de Jorge desde *Terras do Sem Fim (The Violent Land)*, há 40 anos, Alfred Knof, mais do que editor, amigo até a sua morte. Enquanto a saúde lhe permitiu, nos visitava no Brasil. Juntos fizemos grandes viagens de automóvel, fomos às cataratas de Paulo Afonso no Rio São Francisco. Quando hóspedes em sua casa de campo, próxima de New York, em Purchase, por ocasião do aniversário de Knof, Jorge brinda aos seus 90 anos, em 1979 (GATTAI, 1987, p. 122).

Ao narrar histórias de vida de Jorge Amado e dos seus amigos e editores, a fotobiógrafa contempla os espaços do universo doméstico, sobretudo na Casa do Rio Vermelho, em que privilegiou a memória familiar, mas também relata os espaços dos quais frequentaram em diversos lugares, seja no Brasil ou em outro países do mundo haja vista que viajavam muito por conta dos compromissos literários e políticos do escritor e devido a rede de relações que estabeleceram para fora do Brasil devido ao exílio e devido as questões profissionais e editoriais do esposo.

Desse modo, para além de produzir memórias, a fotobiógrafa traz à tona os espaços de sociabilidade do período.

Em relação a construção de memórias a partir da publicação de imagens e textos para este fim Maud salienta:

O entrecruzamento de imagens fotográficas e narrativas de trajetórias de vida permite a atualização de memórias e, por conseguinte, a imagem que aquele grupo quis perenizar para todo o sempre. A fotografia, devido ao seu caráter técnico, é o estatuto de uma verdade anunciada e conclamada a ser preservada da ação do tempo, nos álbuns de família, ao mesmo tempo em que confirma o relato de vida. Por outro lado, estes mesmos relatos concedem elementos para que tais imagens possam ser devidamente lidas e interpretadas (MAUAD, 2008, p. 55).

Em vista disso, como pontuado por Mauad o que é publicado em termos de imagens via narrativas memorialísticas se trata de querer perpetuar uma imagem de determinados personagens. Esse é o trabalho de Zélia em sua fotobiografia que perenizou a memória de seu esposo neste processo incansável de sua construção.

Nesse conjunto de imagens voltadas para os editores e demais profissionais que auxiliaram Jorge na produção de suas obras, Zélia traz uma imagem de Jorge Amado com seu amigo editor Francisco Lyon de Castro, fotografia que vemos a seguir:



Figura 54: *Reportagem Incompleta*, p. 123, 1974. Jorge Amado e seu amigo e editor Francisco Lyon de Castro.

Francisco Lyon de Castro foi fundador das publicações Europa-América em 1945, sendo considerado em Portugal o homem que democratizou o livro e a leitura na medida em que transformou o livro em algo barato e acessível. Ele publicou “os autores proibidos” como Jorge Amado, Alves Redol, Gabriel Garcia Marquez e Soeira Pereira Gomes.

Lyon de Castro participou de vários congressos de editores e nestes eventos teceu críticas ao regime português, além disso, foi detido inúmeras vezes por conta de suas críticas, sendo preso pela última vez em 1965:

Em 1962 Francisco participou num Congresso da União Internacional de Editores, em Barcelona, no decorrer do qual discursou para condenar o regime português pela prática da censura e pela proibição de livros de diversos autores estrangeiros e de autores portugueses, alguns dos quais também perseguidos. Três anos mais tarde, no Congresso da União Internacional de Editores, em Washington, Lyon de Castro voltou a denunciar a censura em Portugal. Neste mesmo ano de 1965 foi detido pela última vez, suspeito de relacionamento com o assalto ao Quartel de Beja, tendo recusado um convite de banqueiros e políticos suíços para instalar a Europa-América naquele país e abandonar Portugal (MACHADO, 2016, p. 13).

Escrevendo um pequeno texto junto a esta fotografia de Lyon de Castro e Jorge Amado, Zélia afirma que em Portugal Jorge Amado era considerado um escritor “maldito” durante o tempo do salazarismo: “editor e amigo de Jorge há mais de 20 anos. Francisco Lyon de Castro bateu-se durante o tempo do salazarismo para conseguir publicar os livros do “escritor maldito”, tendo várias vezes edições apreendidas” (GATTAI, 1987, p. 123).

Os romances amadianos foram alvo de censura em Portugal no contexto da ditadura Salazarista, e Jorge Amado foi vetado para entrar em Portugal “a despeito de o escritor já ter estabelecido vínculos com a comunidade portuguesa de intelectuais, desde os anos 1930, e com alguns deles, ter firmado relações afetivas (...)” (SILVA, 2022, p. 83).

Em um parecer escrito por parte de um dos censores da PIDE referindo-se a obra *Dona Flor e Seu dois Maridos* mostram os motivos pelos quais não era tão bem visto.

Nesse parecer pontuam que o romance seria considerado:

De índole maliciosa, por algumas cenas pouco edificantes, senão imorais. Entretanto, o censor sublinha a beleza da prosa e a delicadeza com que são apresentadas as brejeirices, o que o levou a autorizar a sua publicação, aliado ao fato de ser um livro volumoso e caro, acessível apenas aos adultos, conclui o parecer (SILVA apud QUEIROGA, 2022, p.87).

Apesar de dedicar apenas, poucas palavras para comentar sobre as obras de Jorge Amado que tiveram bastante dificuldade em serem publicadas, a autora faz o registro sobre este assunto comentando sobre o esforço de Lyon Castro amigo de Jorge para conseguir contornar as proibições em Portugal.

Nas páginas subsequentes, após publicar as fotografias dos editores do esposo, dedica-se a apresentar os responsáveis por transformar as obras de Jorge Amado em documentários, longa metragens e filmes, como veremos nas imagens a seguir:

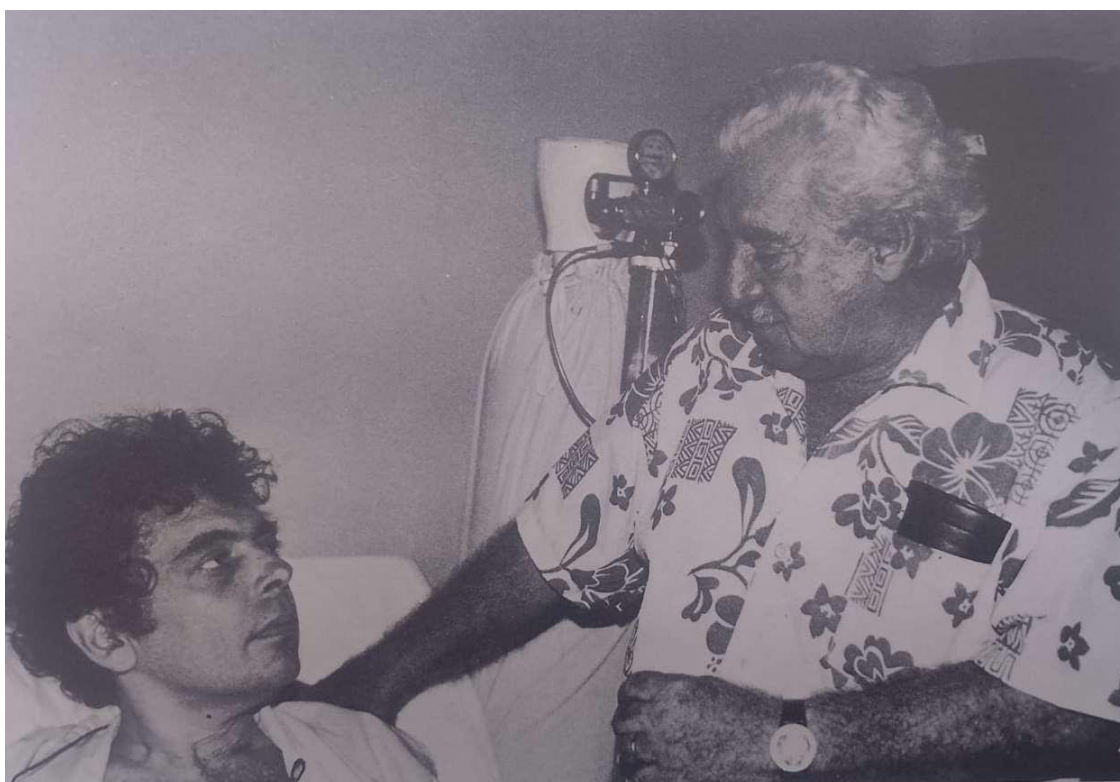


Figura 55: *Reportagem Incompleta*, p. 127, 1968. Glauber Rocha e Jorge Amado em Paris.

Nessa imagem acima, Zélia registrou uma visita que fizeram ao cineasta baiano Glauber Rocha em 1981, em Lisboa, produzida poucos dias antes de sua morte.

Junto com a imagem de Glauber, a autora publica um pequeno trecho comentando a amizade que o casal nutria com o cineasta:

Glauber era um menino quando o conhecemos. Ainda não havia filmado *O Pátio*. Jorge tinha por ele imensa ternura e acompanhou sua carreira passo a passo, dando-lhe sempre maior força, esteve presente em momentos difíceis de sua vida. Glauber retribuía com idêntica amizade e admiração. Realizou um documentário sobre Jorge, *Jorgeamado no Cinema*. Foi nos dada a terrível

provação de assistir sua agonia em Lisboa, em 1981. A foto que aqui se publica é o último retrato de Glauber, feita por mim no hospital lisboeta, poucos dias antes de sua morte. Glauber era um profeta, era um turbilhão, era São Jorge contra o dragão da maldade (GATTAI, 1987, p. 127).

Glauber Rocha dirigiu inúmeros documentários como *Maranhão 66* (1966), *Di-Glauber* (1977) e o documentário intitulado *Jorge Amado no Cinema* considerado um média-metragem que conta com 36 minutos:

Este documentário foi encomendado pelo Setor de Rádio e Televisão da EMBRAFILME que “homenageia o escritor baiano, filmando-o na sua residência com a família, na estreia do filme *Tenda dos Milagres* de Nelson Pereira dos Santos, baseado na obra de Jorge Amado, e noite de autógrafos no lançamento do livro *Tieta do Agreste*, na Bahia (MATTOS, 2010, pg 2).

Neste documentário produzido por Glauber Rocha, comentado por Zélia, o cineasta se debruça a fazer entrevistas com Jorge Amado, seus familiares e dos atores presentes na estreia do longa-metragem.

Ao apresentar esta imagem de Glauber com Jorge Amado Zélia contribui para com a construção da memória do cineasta que veio a falecer alguns dias após ela produzir essa fotografia, essa recordação que fez uso em *Reportagem Incompleta*.

Na imagem seguinte, ainda nesta série em que privilegia os amigos em que Zélia apresenta fotografias de profissionais como editores e cineastas que auxiliaram o trabalho de Jorge. A autora apresenta uma fotografia que produziu em 1978 de Jorge Amado com o cineasta Nelson Pereira dos Santos em sua Casa no Rio Vermelho.

Juntamente com a fotografia que produziu, se debruça a comentar sobre o cineasta:

Jorge está ligado a Nelson Pereira dos Santos por laços e estima e admiração, desde os tempos de *Rio 40 graus*, em 1954, primeiro longa-metragem do cineasta, na época quase menino. Dois romances de Jorge foram adaptados e realizados por Nelson: *Tenda dos Milagres*, em 1978 e *Jubiabá*, em co-produção com a França neste ano de 1986. Na foto, Nelson Pereira dos Santos trabalha sobre o roteiro de *Tenda dos Milagres*, com Jorge Amado, na casa do Rio Vermelho em 1978 (GATTAI, 1987, p. 128).

Zélia ao falar sobre Nelson Pereira mais uma vez narra os frutos profissionais do esposo que teve as suas obras transformadas em documentários e em longas-metragens, como é o caso de *Tenda dos Milagres* (1978) e *Jubiabá* (1986) contribuindo assim mais uma vez para a construção da sua memória. Neste aspecto, a autora também contempla as memórias destes cineastas que fizeram parte da vida profissional e pessoal do esposo

como Glauber Rocha e Nelson Pereira. Dessa forma, constrói a imagem do esposo que deseja representar imageticamente e textualmente, pois “passamos assim o tempo a arquivar nossas vidas: arrumamos, desarrumamos, reclassificamos. Por meio dessas práticas minúsculas, construímos uma imagem, para nós e às vezes para os outros” (ARTIÈRES, 1998, p.10).



Figura 56: *Reportagem Incompleta*, p. 128, 1978. Nelson Pereira dos Santos e Jorge Amado na Casa do Rio Vermelho.

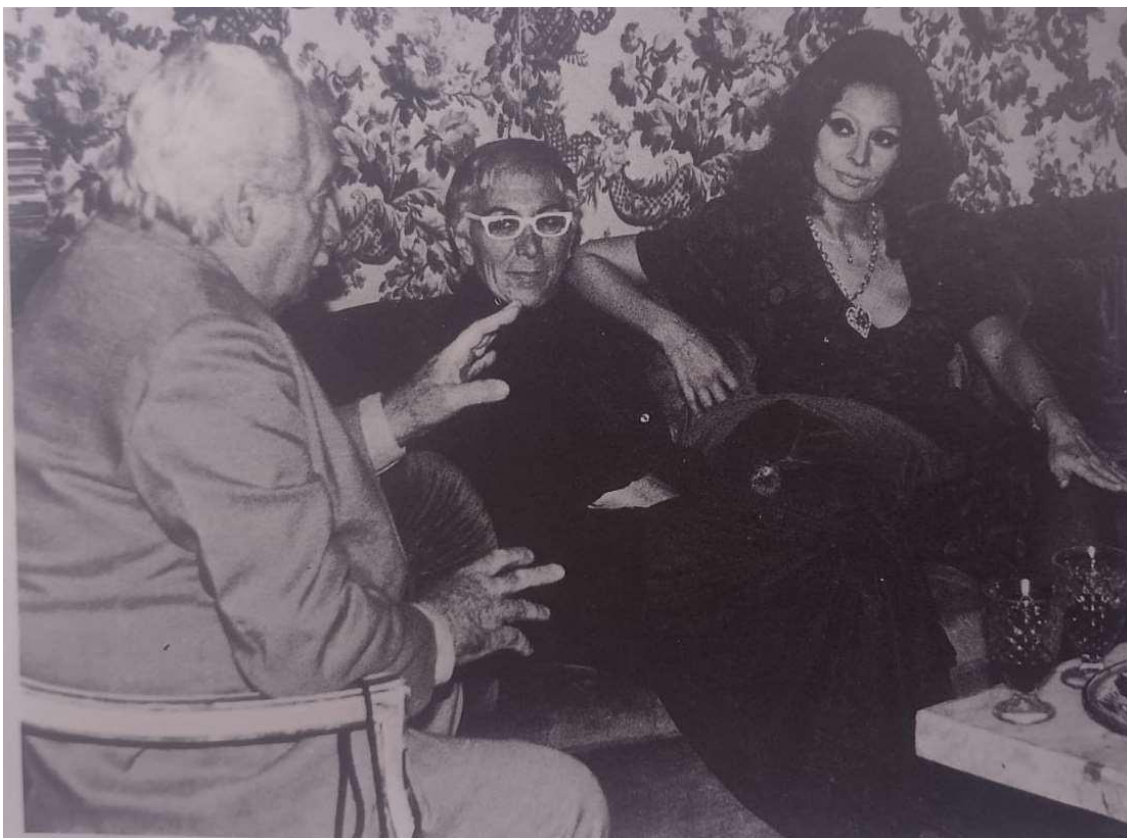


Figura 57: *Reportagem Incompleta*, p. 130, 1980. Jorge Amado e Sofia Loren em Paris.

Nesta outra imagem, Zélia publica uma fotografia de Jorge Amado com a atriz Sofia Loren em 1980. Lina Wertmüller iria dirigir um filme adaptado sobre o livro *Tieta do Agreste*.

Sobre o projeto não ter sido efetivado a fotógrafa comenta:

Lina Wertmüller ia dirigir um filme adaptado de *Tieta do Agreste*. Sofia Loren seria a estrela principal. O projeto do filme gorou quando tudo estava pronto para a filmagem, na Itália, devido à falência do Banco Ambrosiano que financiava o empreendimento (GATTAI, 1987, p. 130).

Nesta empreitada de escrever a vida do esposo, Zélia vez ou outra trata de comentar sobre alguns desafios dele, de alguns projetos que não deram certo, acontecimentos da vida os quais ela representa nessa fotobiografia. Ademais, nesta seleção de imagens em que passou a arquivar desde o final da década de 1940 há também uma seleção de temas e assuntos que a fotobiógrafa faz questão de lembrar, comentar, ou mesmo de esquecer como nos mostra Artières:

Mas não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

Desse modo, como pontuado por Artière, tanto em uma autobiografia, biografia ou mesmo na fotobiografia ao se arquivar documentos manipula-se a existência, existindo nas escritas de si, seleções do que queremos ou não arquivar assim como divulgar ou não determinadas informações e acontecimentos. Isto posto, Silva pontua que:

Mas é também e principalmente uma seleção da biógrafa que busca, antes de tudo, dar sentido a esse corpus documental considerando os alcances, as limitações e as possibilidades de resignificação do conjunto de imagens que fazem parte do recorte proposto (SILVA, 2024, p. 40).

Dentro desta seleção de imagens acerca desta temática “amigos” a fotobiógrafa contempla ainda uma imagem de Giocondo Dias com Jorge Amado em Lisboa no ano de 1981, comentando que o esposo homenageou seu grande amigo no livro *Seara Vermelha*.

Com a fotografia, Zélia escreve um pequeno texto pontuando essa relação entre ambos Giocondo Dias e de Jorge Amado e um pouco dos personagens de Jorge Amado:

Atual secretário geral do P.C.B, Giocondo Dias é um dos mais antigos e queridos amigos de Jorge. No romance *Seara Vermelha*, Giocondo está lá com Lourdes, sua primeira mulher, personagens que retratam o caráter e a inteireza dos dois. Jorge apenas mudou o nome de Giocondo – no romance ele é “Juvêncio” – mas conservou-lhe o apelido de Nenen, que é como chamam os íntimos. Lourdes ficou com o seu nome verdadeiro (GATTAI, 1987, p. 148).

Trazer certas particularidades sobre a pessoa biografada é comum nas escritas biográficas, e mais uma vez Zélia traz esse detalhe da produção das obras de Jorge Amado nas quais por algumas vezes criou personagens para a sua escrita de pessoas com as quais tem profundo carinho, como é o caso de Giocondo Dias seu amigo de longa data.

Nas páginas subsequentes, Gattai enfatiza ainda esse aspecto da amizade, sendo uma marca que insiste em registrar em cada fotografia ou em cada trecho de texto que escreve sobre seu esposo.

Na página 152, a fotobiógrafa apresenta uma imagem do esposo com outros amigos como Antônio Celestino (Crítico de arte), Nuno Lima (jornalista) e o deputado José Carlos de Vasconcelos no ano de 1981, na qual enfatiza o carinho que Jorge recebia

de seus amigos: “por onde passa, Jorge Amado é cercado de carinho de amigos” (GATTAI, 1987, p.152).

Em outra página novamente a autora comenta sobre essa relação de amizade e enfatiza a responsabilidade dele com seus amigos em que fazia questão de atender as suas necessidades:

Para cumprir um dever de amizade, Jorge não mede sacrifícios. Chegou a viajar num teco-teco de Salvador a Pilão Arcado, no Rio São Francisco, a fim de participar das comemorações do centenário de nascimento do coronel Franklin Lins de Albuquerque, um amigo das horas difíceis. Viajou em companhia de amigos de seu bem-querer: Wilson Lins – filho do coronel Franklin, Antônio Carlos Magalhães, então governador da Bahia e Clériston Andrade, tragicamente desaparecido depois (GATTAI, 1987, p. 154).

Na página subsequente, demonstrada na imagem abaixo, Zélia apresenta uma fotografia de Jorge Amado com uma amiguinha em 1986 no Rio de Janeiro e tece um pequeno comentário: “Os amiguinhos de Jorge Amado são muitos. Onde quer que o escritor chegue, em qualquer parte do mundo, lá estão eles à sua espera. No Rio de Janeiro, Luciana Rique tem lugar de destaque no bem querer de Jorge” (GATTAI, 1987, p. 155).



Figura 58: *Reportagem Incompleta*, p. 155. Jorge Amado e Luciana Rique, 1986.

Sobre a responsável por escrever o prefácio de *Reportagem*, Zélia publica uma imagem da amiga Arlete Soares proprietária da editora Corrupio e Jorge Amado. Esta imagem mostra a relação de amizade que nutriram por muitos anos.



Figura 59: *Reportagem Incompleta*, p. 156, 1970. Jorge Amado e Arlete Soares

Nas últimas páginas dessa série extensa de fotografias, como demonstramos na fotografia abaixo, a fotobiógrafa apresenta uma imagem de Jorge Amado com o motorista do casal Aurélio Sodré que também segundo apresentado na legenda era muito amigo deles desde o ano de 1963.



Figura 60: *Reportagem Incompleta*, p.160, 1980 Jorge Amado e Aurélio Sodré

Zélia contemplou ainda uma fotografia com Jorge Amado na Pedra do Sal com o artista plástico Carybé, com Juca Chaves e Georges Moustaki, no ano de 1983.



Figura 61: *Reportagem Incompleta*, p. 159, 1983. Carybé, Juca Chaves, Georges Moustaki e Jorge Amado na Pedra do Sal.

Sobre essa fotografia, observa-se que Zélia se dedica a narrar acerca de uma casa que construíram na praia Pedra do Sol situada logo após o Farol de Itapuã, neste texto apresentado por ela em quase uma página inteira de *Reportagem* ela comenta sobre as pessoas que eram hospedadas nesta casa, assim como alguns livros que Jorge escreveu e que Zélia passou a escrever seu primeiro livro *Anarquistas graças a Deus* publicado em 1979:

Pedra do Sal é o nome de uma das mais belas praias da Bahia, situada logo após o Farol de Itapuã. Ali construímos uma casa à beira mar, na tentativa de mais um refúgio onde trabalhar em paz. Lá vivemos um ano inteiro e Jorge pôde escrever *Farda*, *Fardão*, *Camisola de Dormir* e o começo de *Tocaia Grande*, e eu escrevi *Anarquistas graças a Deus*. Hospedamos na Pedra do Sal vários amigos, entre os quais um dos mais queridos, o compositor grego Georges Moustaki. Deslumbrado com o mar imenso a bater-lhe aos pés, Moustaki compôs duas belas canções dedicadas a Jorge e à Bahia. A nosso convite, Matilde Neruda, viúva de Pablo, chegou do Chile poucos meses antes de sua morte, para repousar e matar saudades. Em verdade, veio despedir-se. Nos intervalos de nosso trabalho batíamos bons papos por cima do muro que separa nossas casas com Carlos Bastos e Altamir Galimberti, amigos exemplares, vizinhos perfeitos. Juca Chaves e Yara se encantaram com o lugar e construíram bela mansão nas imediações onde residem. A casa de Vinicius de Moraes ficava em frente ao farol de Itapuã, e quando o poeta se encontrava na Bahia, surgia a qualquer momento para dois dedos de prosa, pilotando uma bicicleta. O ano na Pedra do Sal foi um ano de encantamento, mas como Jorge

Amado diz na dedicatória de *Tocaia Grande*, o livro foi escrito déo em déo, o refúgio tão gostoso já fora descoberto (GATTAI, 1987, p. 158).

Na penúltima fotografia Gattai apresenta Jorge Amado com os professores universitários de Roma Estefania e Dario Puccini.

Mario foi responsável por traduzir *Capitães da Areia*, *Jubiabá* e *Gabriela, Cravo e Canela* para o italiano junto com o artista plástico Carybé.

Essa fotografia foi produzida na frente da Fundação Casa de Jorge Amado no ano de 1986 como vemos na imagem abaixo:



Figura 62: *Reportagem Incompleta*, p. 161, 1986. Jorge Amado, Mario e Estafania Puccini, 1986.

Nesta imagem comenta sobre a escultura de Carybé que foi colocada em frente à Fundação Casa de Jorge Amado representa as três raças; dos índios, os negros e os brancos que segundo a fotobiógrafa elas se misturaram na Bahia para se formar a nação brasileira.

Além desta escultura de Carybé, Zélia comenta sobre a escultura de Exu produzida pela artista Tati Moreno que se encontra abaixo da escultura de Carybé.

Sobre essas esculturas, Jorge Amado teceu comentários em seu livro *Navegação de Cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*:

(...) coloquei a Fundação sob a proteção, os cuidados de Exu, entregue ao seu desvelo. Sob a grande placa das três raças que se misturaram, os índios, os negros e os brancos, arte de Carybé, erguido diante da Casa, Exu preside o destino da Fundação, ali foi plantado o fundamento na noite de inauguração. (AMADO, 2006, p.289).

Jorge Amado escolheu Exu para ser o guardião da Fundação Casa de Jorge Amado, porque na cultura afro-baiana o orixá é respeitado e segundo o escritor ninguém faria mal algum à instituição “o Exu em questão era uma escultura de ferro, de autoria de Tati Moreno, presenteada por James Amado, que até hoje encontra-se em frente ao sobradão azul, presidindo os atos da casa (...) (FRAGA, 1997).

Nesta fotografia dessa série, Zélia novamente trouxe elementos da religiosidade baiana e a ligação do esposo com ela além do vínculo com esses amigos da Itália.

Com esta série voltada para os amigos de Jorge, apresentamos a rede de relações apresentada pela autora, especialmente as pessoas com as quais conviveram ao longo de suas vidas.

Mostramos como Zélia quis se debruçar para representar os aspectos particularidades de Jorge Amado, alguns gostos, jeito de ser, os vínculos com seus amigos, algumas viagens que fizeram, demonstrando os espaços de sociabilidade que frequentavam, e sobretudo, vimos como a autora construiu a sua memória e o jeito de apresentar Jorge Amado mediante o seu ponto de vista. Nesse sentido, fez recortes, priorizou algumas fotografias e temáticas com a intenção de criar uma imagem de Jorge Amado da forma que gostaria que fosse ele observado e visto pelas pessoas, atitudes comuns no vasto “universo biográfico” assim como na fotobiografia, centrada em narrar imagetivamente e textualmente a vida de determinada pessoa.

A seguir, iremos analisar esta série a partir de tais espaços: espaço fotográfico, espaço geográfico, espaço do objeto e por último o espaço da figuração.

4.10 O ESPAÇO FOTOGRÁFICO

A apresentaremos a análise do espaço fotográfico da terceira e última série que intitulamos “Amigos de Jorge Amado”.

Nesta série fotográfica, como vimos anteriormente, o espaço fotográfico foi composto por determinadas escolhas a partir da metodologia de Ana Maria Mauad, no que se refere ao tamanho da fotografia, o formato, enquadramento e a nitidez tentando demonstrar um certo padrão deste espaço geral em cada série analisada. Optamos por analisar as séries a partir das temáticas mais recorrentes, sendo uma série de cada vez.

Tamanho e formato – No que diz respeito ao tamanho da foto a primeira série com um total de 30 fotos apresenta apenas fotos médias por se tratar de uma foto biografia as imagens foram ampliadas não mantendo a sua originalidade em relação ao tamanho, sendo que 15 fotos médias delas possuem (cerca de 18,5 x 12,5 cm), 3 fotos médias (12, x 18) e 5 fotos médias (12x19)., 3 fotos médias (cerca de 18,5 x 12), 3 foto médias (9x12) e 1 foto média (18x12). Vale salientar que nesta terceira série todas as fotografias possuem o formato retangular.

Enquadramento – O item enquadramento, devido as suas inúmeras variáveis, foi dividido em quatro subitens: Sentido, direção, distribuição dos planos e arranjo/ equilíbrio.

No que se refere ao sentido/direção organizamos a seguinte tabela:

Horizontal	Vertical
Direita:2	Direita:7
Esquerda: 10	Esquerda :4
Centro: 0	Centro:7

4.8 O ESPAÇO GEOGRÁFICO

Como vimos nas outras séries, seja no ambiente rural, urbano, dentro do Brasil ou no exterior, a representação do espaço geográfico por meio da linguagem fotográfica permite a recomposição do espaço vivido por Jorge Amado e sua família ao longo de sua trajetória de vida.

Nessa coleção foram fotografados cerca de 17 lugares sendo que algumas fotografias foram produzidas no mesmo lugar então aparecem mais vezes na série, os espaços que mais apareceram nesta seleção de imagens foram: Estágio da Fonte Nova,

Palácio do Planalto, Rangoon, Berlim, Apartamento do Rio de Janeiro , Chácara dos amigos Naire Genaro de Carvalho, Marracos, Casa de Zítelman de Oliva, Casa de Jenner Augusto, Ilha de Itaparica, Castelo de Dobris, Nova York, Purchase, Nice, Paris, Veneza e Fundação Casa de Jorge Amado.

Nesta imagem o foco concentrou-se em apresentar o lado amigo de Jorge Amado, trazendo fotografias dele em diversos locais e ocasiões com seus amigos dentro e fora do Brasil desde a década de 1950 até 1986.

Além desses amigos, Zélia apresentou os editores, ilustradores e cineastas que produziram documentários e filmes sobre as obras de Jorge Amado.

Nesse sentido, ela os apresenta como sendo amigos, mostrando que ultrapassavam a relação profissional com Jorge Amado.

As fotografias mais predominantes nesta coleção voltarem – se para ambientes mais urbanos produzidos na Casa do Rio Vermelho (6 imagens), Estádio da Fonte Nova (1 imagem), Palácio do Planalto (1 imagem), Rangoon (1 imagem), Berlim (1 imagem),Rio de Janeiro (2 imagens), Apartamento de Copacabana (1 imagem), Chácara de Nair e Genaro de Carvalho (1 imagem), Marrocos (1 imagem), Casa de Jenner Augusto (1 imagem), Ilha de Itaparica (1 imagem), Castelo de Dóbris (1 imagem), Paris (3 imagens), Nova York (1 imagem), Purchase (1 imagem), Nice (1imagem),Veneza (1 imagem), Pedra do Sal (1 imagem).

Nesta coleção, Zélia privilegiou as imagens de viagens de Jorge Amado com seus amigos, viagens muitas vezes voltadas para o lado profissional de Jorge Amado, que tinha contatos com editores de outros países como é o caso de Alfred Knopf.

O universo privado do lar aparece poucas vezes nesta seleção de imagens, há algumas fotografias na Casa do Rio Vermelho (6 imagens) e uma (1) no apartamento do Rio de Janeiro.

A maioria das imagens são produzidas em ambientes urbanos, por exemplo em livrarias, na Fundação Casa de Jorge Amado, Palácio do Planalto, no Castelo de Dóbris na Tchecoslováquia, contemplando ainda outros diversos países como França, Itália, China e Portugal.

4.9 ESPAÇO DO OBJETO

Em algumas imagens, sendo na grande maioria que abrange a série os objetos estão presentes. E como vimos na série anterior, elas são divididas em objeto exterior e o objeto interior.

Nesta seleção de imagens aparecem os seguintes itens:

Objeto exterior:

Banco, cadeira, Janelas abertas, janelas fechadas, chão de pedra, casarões antigos.

Objeto interior:

Livros, estante de livros, máquina de datilografia, manuscritos, quadros, taças, livros, caneta, imagens de santos bancos, mesas, óculos, sofá, chapéu e retratos na parede.

A) Fotos Posadas:

Nesta série que abarca 30 fotografias, apenas 3 são posadas, sendo as 27 imagens restantes são compostas por fotografias instantâneas.

Desse modo, nessa série, como na maioria de suas fotografias Zélia fotografava Jorge, os familiares e seus amigos quando estavam distraídos, sendo a fotografia produzida sempre de surpresa, como nos mostra Maud:

O espaço instantâneo é o espaço desordenado, fora do controle, tanto do objeto fotografado, como do fotógrafo, pois é o inesperado que deve ser controlado e tomando como imagem, aprisionando a surpresa tornando-a uma representação a mais. Sendo assim, o espaço onde o instantâneo é tirado indica o espaço mais adequado a criar novos comportamentos (MAUAD, 1990, p. 167).

É predominante nessa série o espaço urbano, algumas dentro do ambiente doméstico seja na Casa do Rio Vermelho ou em outras moradias de amigos de Jorge Amado e em outros ambientes urbanos públicos, como relatado no espaço geográfico.

A maioria dessas imagens trazem a ideia de amizade e as redes de relações representando os lugares frequentados por Jorge Amado em diversos períodos de (1960-1980) dentro e fora do Brasil.

Nessa seleção, Zélia construiu a memória de Jorge Amado, focando em sua vida pessoal e também profissional ao destacar os responsáveis pelas revisões e na produção de filmes e documentários acerca de suas obras.

4.11 ESPAÇO DA FIGURAÇÃO

Este espaço, como já vimos anteriormente, abrange todas as figuras que possuem uma relação ativa com o espaço, sendo os componentes deste espaço de figuração, homens, mulheres, crianças e animais.

O que já observamos é que essas figuras criam vivências memórias e representações por meio das imagens emitidas.

Nesta coleção, há o predomínio do espaço masculino e feminino adulto, sendo a figura humana a que na maioria das imagens destaca-se no primeiro plano.

A série apresenta a maioria das imagens no enquadramento horizontal, sendo que apenas sete que estão no plano vertical (apenas as imagens das páginas 57,80, 123,134,136, 137e 161).

A localização concentra-se algumas na cidade de Salvador no Rio de Janeiro e diversos espaços, sendo a maioria localizadas fora do país, sobretudo na Europa, como na Itália, França, Portugal, contemplando outros países. Os locais que compõem o espaço geográfico, na seguinte proporção:

- Casa do Rio Vermelho: 6 (1966, 1972,1977, 1978, 1980, 1980).
- Estádio da Fonte Nova: 1 (1970)
- Palácio do Planalto: 1 (1986)
- Mercado em Rangoon: 1 (1952)
- Berlim:1 (1971)
- Rio de Janeiro local não especificado: 2 (1961, 1963,)
- Apartamento de Copacabana: 1 (1961)
- Chácara de Nair e Genaro de Carvalho: 1 (1969)
- Marrocos: 1 (1980)
- Casa de Zitelman de Oliva: 1 (1986)
- Casa de Jenner Augusto: 1 (1974)
- Ilha de Itaparica: 1 (1981)
- Castelo de Dóbris: 1 (1951)
- Paris: 3 (1968, 1980, 1986)
- Nova York: 1 (1980)
- Purchase: 1 (1979)
- Nice: 1 (1974)

- Veneza: 1 (1970)
- Pedra do Sal: 1 (1983)
- Fundação Casa de Jorge Amado: 1 (1986)

5 CONCLUSÃO

No vasto espaço biográfico que abarca a biografia, a autobiografia e outras escritas de si, há também a fotobiografia que possui uma particularidade: são apresentadas fotografias juntamente com textos que se complementam-se com o intuito de construir a história de vida de um determinado indivíduo.

Existem vários tipos de livros que possuem imagens fotográficas e cada qual possui as suas próprias particularidades que nem sempre são fáceis de serem detectados à primeira vista sendo muito fácil confundi-los. Esse é o caso da fotolivros, dos livros de fotografia, os álbuns de fotografia, catálogos fotográficos, portfólios, antologias e o fotojornalismo.

Nesta tese procuramos diferenciar a fotobiografia dos outros gêneros de livros que também possuem fotografias, trazendo assim as peculiaridades da escrita fotobiográfica, problematizando, dessa maneira a escrita fotobiográfica de Zélia Gattai.

A discussão sobre fotografia e a história tem sido discutida por importantes historiadores como Boris Kossoy e Ana Maria Mauad entre outros pesquisadores que são referências no país e se debruçam estudá-la em seus aspectos sociais, técnicos e estéticos fornecendo importantes reflexões, metodologias e teorias com diferentes objetos, abordagens e temas.

Muitas pesquisas já foram realizadas há décadas e continuam sendo desenvolvidas acerca da relação da fotografia com a história contribuindo consideravelmente para os estudos e a historiografia brasileira.

No entanto, a historiografia brasileira ainda não tem dado a devida atenção a fotobiografia como fonte histórica, nem há problematizações, debates e discussões acerca desta temática que carece e merece mais pesquisas, eventos e congressos que tenha como foco a fotobiografia, fonte importante que nos traz além de dados biográficos sobre a vida de um indivíduo ou de um grupo nos mostra a forma que eles foram representados ou como gostariam que fossem vistos contribuindo assim com informações sobre um tempo e um espaço específico.

As fotografias podem nos fornecer ainda informações sobre redes de relações, espaços de sociabilidades, hábitos, hobbies, conflitos políticos, exílios, entre outros assuntos que as imagens fotográficas como os textos escritos produzidos para complementá-las nos proporcionam.

A escrita fotobiográfica de Zélia Gattai em *Reportagem Incompleta* (1986) nos permitiu conhecer um pouco sobre os aspectos da vida pessoal e profissional de Jorge Amado, além dos espaços que frequentava e a sua rede de relações.

Zélia passou a fotografá-lo no final da década 1948 no contexto de exílio do casal na Europa, foi neste momento que passou a registrar por meio de sua produção fotográfica os eventos, as reuniões, as viagens, os congressos e a própria produção literária do escritor. Nesse sentido, Gattai fotografou os encontros com seus amigos do Brasil e alguns estrangeiros, contemplando seus editores e os produtores de filmes e documentários baseado nas obras de seu esposo.

Desse modo apresentou ao longo das páginas os vários “eus” de Jorge Amado, sendo a primeira série de fotografias voltadas para o seu lado familiar, o pai de família e o avô carinhoso.

A segunda série voltou-se para a valorização da cultura e religiosidade baiana que Jorge se dedicou a engrandecer em sua produção literária e também como deputado pelo PCB na criação de leis como a que permitiu a liberdade religiosa no Brasil.

Essa prática teve como intuito guardar a memória do esposo em situações diversas contribuindo assim para com a construção de sua memória individual e também a memória coletiva das pessoas com as quais conviveu ao longo de sua vida.

A terceira série concentrou-se na rede de relações de Jorge Amado e nos amigos que nutria grande afeto.

Zélia apresentou nesta seleção de imagens um Jorge Amado que conseguia estabelecer uma relação de amizade e profissional, no sentido de que elas eram imbricadas, ou seja, os editores, os produtores de filmes e documentários, eram também amigos do escritor. Essa relação profissional era marcada pela amizade, haja vista que essas pessoas se tornaram amigos íntimos do romancista frequentavam a sua casa, faziam viagens e participavam de eventos e feiras sem criar essa divisão entre o pessoal e profissional, tratava-se de uma coisa só. Esta imagem construída por Zélia acerca de Jorge Amado, corresponde a forma que ela queria que ele fosse visto.

Como demonstrado ao longo da tese, analisamos as fotografias a partir das unidades temáticas que apareceram por meio de coleções de fotografias nas quais observamos que elas se comunicavam entre si, o que seria uma análise diferente se as imagens fossem investigadas individualmente.

Pesquisar as fotografias por série nos ajudou a compreender mais a temática, seus recortes, escolhas e as intenções da fotobiógrafa.

Ao analisar essas imagens na fotobiografia de Zélia, nos concentramos nos seus silenciamentos, pois ela tratou de fazer escolhas no sentido de apresentar o que queria e não apresentar determinados temas ou assuntos naquele momento da produção e publicação de *Reportagem Incompleta*.

Por exemplo, Gattai não contemplou a narrativa sobre a sua própria trajetória de vida, pouco abordou o assunto sobre o exílio europeu e outros exílios que Jorge Amado sofreu, assunto que explorou bastante em suas produções memorialísticas.

Alinhada ao projeto da editora Corrupio trouxe mais fotografias e textos acerca de Jorge Amado e um grupo de intelectuais, artistas e escritores que lutaram para a construção da ideia de baianidade, enaltecendo a cultura e a religiosidade do povo da Bahia.

Os espaços: fotográfico, geográfico, do objeto e da figuração (metodologia criada pela professora Dra. Ana Maria Mauad) os quais utilizamos na análise dessas imagens nos permitiu compreender os aspectos estéticos e técnicos das fotografias produzidas pela Zélia Gattai, mostrando os enquadramentos e os tipos de fotografias como as posadas e as instantâneas.

Observamos que a maioria de suas fotografias são instantâneas, porque foram produzidas de surpresa, nos momentos que a fotógrafa achava oportuno registrar.

Analisamos que a produção de fotografias na horizontal é mais recorrente em todas as três séries analisadas, sendo poucas delas produzidas verticalmente.

Todas as imagens são produzidas em branco e preto, todavia na Fundação Casa de Jorge Amado existem fotografias coloridas. Acredita-se que fotografar em branco e preto era uma escolha estética de Zélia, e por isso consideramos uma “identidade fotográfica” própria e criada por ela, marcando a sua produção de imagens.

A maioria das imagens são do formato retangular, sendo que há variações acerca do tamanho das imagens como demonstrado ao longo da análise das séries.

Vale salientar que essas fotografias não estão no seu tamanho original, elas foram ampliadas para serem publicadas nesta fotobiografia. Contudo, isso não diminuiu a análise tendo em vista que mesmo com esta ampliação a fotografia ainda sim trouxe muitas informações acerca das escolhas técnicas e estéticas, de tamanho e de sentido e de enquadramento que apresentarmos nesta tese.

Ademais, não contemplamos a análise de todas as fotografias presentes em *Reportagem Incompleta*, procuramos fazer um recorte de modo que juntássemos as fotografias que traziam temas correlatos em cada série para realizar a pesquisa.

Por fim, ressalta-se que o uso das fotografias em uma escrita como a fotobiográfica modifica a percepção da memória individual e coletiva em relação à narrativa textual tradicional, uma vez que ao apresentar as imagens, elas passam a ser um documento que “traz verdades”, ou confirma as “verdades” que são ditas ou complementadas pelo texto escrito na fotobiografia, “verdades” estas que devem ser problematizadas, pois há o risco da “ilusão biográfica”, tanto na produção textual quanto imagética tendo em vista que a fotografia também é produzida com alguma intenção e finalidade.

Por outro lado, a utilização de fotografias numa fotobiografia como já dito, nos fornece muitas informações acerca da vida de um indivíduo, o que auxilia no processo da pesquisa com fotobiografia.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Josélia. **O corpo das ruas - A fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia iorubá**. Dissertação em História. Programa de Pós Graduação de História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2008. –

AMADO, Jorge. O poeta. In: _____. **Bahia de Todos os Santos: guia das ruas e dos mistérios**. 13. ed. São Paulo: Martins, 1967.

_____. **Bahia de todos os santos**. 1945. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. **Navegação de Cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei**. Rio de Janeiro: Record, 2006

ALMAS, Jamila. **O candomblé em Jorge Amado: um estudo sobre identidades e alteridades em Tenda dos Milagres**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Universidade Federal de Juíz de Fora. Juíz de Fora, 2019.

ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro EdUERJ, 2010

AVELAR, Alexandre de Sá. **Traçando destinos narrativos e éticos da biografia histórica**. 2015, Revista IHGB.

BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Editorial. Gustavo Gili, 2001.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. **Memória e Família**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.29-42, 1989

BARTHES, R. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da Cultura de massa**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

BAUDOIN, Jean-Michel. **De l'épreuve autobiographique**. Berne: Peter Lang, 2010.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Walter Benjamim, obras escolhidas, magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rounet. Introdução Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. **Memória da cidade: lembranças paulistanas**. Estudos avançados. Vol 17, n.47. São Paulo Jan-Abril. 2003, p.198-211.

_____. **Memória e Sociedade: Lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. Ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e Misérias da Biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, p. 203-233 Fontes Históricas. São Paulo, 2005.

BRANDÃO, M. A. **Baiano Nacional: a formação de uma “língua franca” do Brasil contemporâneo**. Caderno do CEAS, Salvador, n. 149, p. 51-60, jan./fev. 1994.

BURKE, Peter. A Nova História Seu passado e seu futuro. In: **A escrita da História: novas perspectivas**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP. 1992.

CAETANO, Ana. **Práticas fotográficas e identidades. A fotografia privada nos processos de (re)construção identitária**. VI Congresso Português de Sociologia. Mundos Sociais: Saberes e práticas. Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. 2008.

CARNEIRO, Deivy Ferreira. Os usos da biografia pelo micro - história italiana. In: **O que pode a biografia?** Organizadores: AVELAR, Alexandre de Sá. SCHMIDT, Benito Bisso - São Paulo (SP): Letra e Voz, 2018.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Memórias de uma jovem anarquista**. In: FRAGA, Myrian; MEYER, Marlyse. (Orgs.). Seminário Zélia Gattai: gênero e memória. Salvador: FCJA; Museu Carlos Costa Pinto, 2002

CARVALHO, Vania de Carneiro; LIMA, Solange Ferraz de Lima. Usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009 p. 28 — 59.

CELESTINO, Mônica. **O major Cosme de Farias e seu front: Indícios do jornalismo cívico na Bahia dos anos 1930**. Vol 1, n. 2.pg102-115, 2022.

_____. **Breve síntese das relações entre o Major Cosme de Farias e a vida cultural da Salvador no século XX**. III ENECULT – Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação UFBA, Salvador – Bahia.

CHIARADIA, Adriana Maria Gonçalves. **Política, história e sociedade no varal a literatura de cordel de Rodolfo Coelho Cavalcante**. Nova Chavantina, MT Pantanal, Editora, 2020.

COLBERG, Jörg. **Understanding Photobooks. The Form and Content of The Photographic Book**. New York and London: Routledge, 2017.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**, Oeiras, Celta Editora, 1989.

COSTA, Ana Paula Vitória. **Fotolivro como montagem Fenômenos de Justaposição eisensteiniana**. Tese do Programa de Pós – Graduação em literatura, Cultura e Contemporaneidade. PUC – RJ 2020.

COSTA, Rosemary Fraga. **A memória do culto pelos olhos de Carybé**. Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento. Ano 04, Ed. 03, Vol. 05, pp. 93-105. Março de 2019

CURRAN, Mark J. **Cuíca de Santo Amaro**. São Paulo: Editora Hedra, 2010

Cunha, Maria Amália de A.; Breton, Hervé. Apresentação - **Narrativas biográficas, temporalidades e hermenêutica do sujeito**. Educar em Revista, 37, 2021.

DANTAS, Vinícius. **“Obsceno e Nacional”**. In: **Filme Cultura**, n. 40, ano XV, ago./out.1982.

DAVIS, Natalie Zeemon. **O retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

DECÂNIO, A. F. **A Herança de Mestre Pastinha**. 1997.

DEL PRIORE, Mary. Biografia, biografados uma janela para a história. In: **O que pode a biografia?** Organizadores: AVELAR, Alexandre de Sá. SCHMIDT, Benito Bisso. São Paulo (SP): Letra e Voz, 2018.

DELORY-MOMBERGER, Chistine. Fotobiografia e formação de si. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (Orgs.); SOUZA, Elizeu Clementino de. **Tempo, narrativa e ficções: a invenção de si**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, pp.105-119.

DIMAS, Antonio. **Jorge Amado e seus editores: Alfred Knopf e Alfredo Machado**. Revista USP, São Paulo, Brasil, n. 95, p. 110–122, 2012

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Edusp, 2009.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Papyrus: São Paulo, 1990.

EGGENSPERGER, Klaus. **Ideias napoleônicas e o grande inquisidor: sobre a militância comunista de Anna Seghers e Jorge Amado**. Revista Contingência, Vol. 4, No. 2, novembro, 01–10, 2009.

FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: EDUSP, 2006.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, A. (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 11-37.

FELIPE, Carla Beatriz Marques; PINHO, Fabio Assis. **Fotografia como dispositivo da memória institucional**. LOGEION: Filosofia da informação. Rio de Janeiro, v.5 n.1 p.89-101, 2019.

FERNÁNDEZ, Horácio. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FERNANDES JR., Rubens. **Livros de fotografia - maturidade ou oportunismo do mercado?** Revista Icônica, 18 de fevereiro de 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/ZQWDNx>> acesso em: 15 mar. 2019.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia.** Tradução de Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Editora G. Gille, 2012.

FRAGA, Myriam. **O feminino como força na construção da história.** Palavras de abertura do Seminário Zélia Gattai: gênero e memória. In: Seminário Zélia Gattai: gênero e memória. Salvador: Casa de palavras, 1996. p. 9- 10.

_____. **A Casa do Rio Vermelho.** Neon, Salvador, v. 5, n. 1, p. 37, maio 1999. Arte, cultura e entretenimento.

_____. Zélia Gattai. In: **Com a palavra o escritor** / Textos de Zélia Gattai; RIBEIRO, Carlos (Org). Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002. 252 p.

_____. **Zélia Gattai: escrevendo com a luz.** In: Catálogo arquivo fotográfico ZéliaGattai: volume 1: Casa do Rio Vermelho – a família. Salvador: Casa de Palavras, 2011. S. I.

_____. **A amizade é o sal da vida.** In: Catálogo arquivo fotográfico Zélia Gattai: volume 2: Casa do Rio Vermelho – os amigos. 1 ed. Salvador: Casa de Palavras, 2012, S. I.

FRAGA, Myriam. **Uma casa de palavras: a construção da memória – 10 anos.** Salvador: Editora Casa de Palavras, 1997.

GATTAI, Zélia. Histórias e fatos de uma vida. In: KAZ, Leonel (Org.); MONTEIRO, Salvador (Org.). **Jorge Amado: Fotobiografia.** 1. ed, v. 1. 1986. 116 p, p. 9 - 13.

_____. Ai que saudade de Jorge! In: **Um baiano romântico e sensual: três relatos de amor** / Zélia Gattai Amado, Paloma Jorge Amado, João Jorge Amado. Rio de Janeiro: Record, 2002

_____. **Discurso de posse.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/zelia-gattai/discurso-de-posse>>GELLEDÉS, Portal. Mãe menininha, 14.03.2013. <https://www.geledes.org.br/mae-menininha/>

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade pessoal,** Oeiras, Celta Editora, 2001.

IGLÉSIAS, Francisco. **Os Historiadores do Brasil: capítulos de historiografia brasileira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000

JUNIORS, Paulo Matias de Figueiredo; LUCENA, Suelaine Lima. **Série fotográfica: compreendendo suas formas de produção através da obra de Duane Michals.** Revista temática Ano X, n. 06 – Junho, 2014.

KNAUSS, Paulo. **Aproximações disciplinares.** Anos 90. Porto Alegre. 15 dez 2008.

_____. **O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual.** Art Cultura. Uberlândia, v.8, n.12, p.97-115, jan-jun, 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história: as tramas da representação fotográfica.** Projeto história, São Paulo, v. 70, Jan - Abr, 2021.

LOPES, Marcos Felipe de Brum; MAUAD, Ana Maria e Muaze, Mariana. **Retratos do Brasil contemporâneo: práticas fotográficas nos séculos XIX e XX**. Revista de estudos brasileiros. Segundo semestre, vol.4, n° 8, 2017.

MACHADO, Paula. **Francisco Lyon de Castro**. Imprensa Municipal de Lisboa, 2016.

MACEDO, Ana Paula Rezende. **A Capoeira Angola: História, persistências e transformações**. História e Perspectivas, Uberlândia 425-461 jan-jun 2006.

MARANHÃO, Valquíria de Lima; MEDINA, Maria de Fátima Rocha. **Cuíca de Santo Amaro: O cordelista vibrante nas ruas de Salvador**. Revista Humanidades de Renovação, vol.7, n23, 2021.

MATTOS, Tetê. Experimentalismo e inventividade na produção documental de Glauber Rocha. VI Enecult – **Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura** . Facom – UFBA – Salvador Bahia

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem: Fotografia e história interface**. Tempo: Rio de Janeiro, vol.1, n° 2, 1996.

_____. **Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista**. Studium, Campinas, v. 15, 2004.

_____. **Imagens em fuga: considerações sobre espaço público visual no tempo presente**. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 252-285, 2018.

_____. **Prática Fotográfica e experiência histórica-um balanço de tendências e posições em debate**. Interin (Curitiba), vol. 10, p. 47-58, 2011.

MAUAD, A. M.; RAMOS, I. C. **Fotografias de família e os itinerários da intimidade na história**. Acervo, [S. l.], v. 30, n. 1, p. 155-178, 2017. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/795>. Acesso em: 18 fev. 2023.

MARIANO, Agnes. **A invenção da baianidade: segundo letras de canções**. 2 ed. Salvador; EDUFBA, 2019.

Mendes, Gabriella, e Rita Gomes. 2021. «Assinaturas De Olhares: **Uma análise Da Fotobiografia De José Cardoso Pires**». MATLIT: Materialidades Da Literatura 9 (1):61-78. https://doi.org/10.14195/2182-8830_9-1_4.

MENESES, Ulpiano. T. B. de. (2007). **Comentário XII: visões, visualizações e usos do passado**. Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material, 15(2), 117-123. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142007000200014>.

_____. **Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História. São Paulo. V.3, n 45, p.11-36, jul. 2003.

MEYER, Marlyse. (org) **Seminário Zélia Gattai: gênero e memória**. Salvador: FCJA; Museu Carlos Costa Pinto, 2002.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. Editora DIFEL, Rio de Janeiro, 1979.

_____. **Imagens Negociadas**. Companhia das Letras, São Paulo, 1996

_____. (1999), “Intelectuais Brasileiros”, in S. Miceli (org.), **O que Ler na Ciência Social Brasileira (1970-1995)** (2a ed.). São Paulo/Brasília, Editora Sumaré/Anpocs/Capes, pp.109-147.

_____. **Sonhos da Periferia**. Editora Todavia, São Paulo, 2018.

MIRANDA, Doris. **O olhar da memória de Zélia Gattai**. Academia Brasileira de Letras, 2007. <https://www.academia.org.br/noticias/o-olhar-da-memoria-de-zelia-gattai>.

MIRZOEFF, Nicholas. **An Introduction to Visual Culture**. London and New York: Routledge, 1999.

MONTEIRO, Charles. **História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área**. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64 - 89. jan./abr. 2016.

_____. **Pensando sobre história, imagem e cultura visual**. Patrimônio e Memória. São Paulo. Unesp, v. 9, n° 2, julho - dezembro, 2013.

MUAZE. Mariana de Aguiar Ferreira. **O império do retrato: fotografia e poder na sociedade oitocentista**. Projeto História, n° 34, jun, pg 169-187, 2007.

OLIVEIRA, de André. **Corrupção, a ‘guerrilha’ para publicar o Brasil de Pierre Verger aos brasileiros**. El país 29 julho, 2018. https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/28/cultura/1532805532_483485.html. Acesso em: 23 out 2024.

OHARA, J. R. M. **Falando de Virtudes e Estabelecendo Fronteiras na Historiografia Brasileira Moderna: uma leitura de Historiadores do Brasil, de Francisco Iglésias**. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 12, n. 30, 2019. DOI: 10.15848/hh.v12i30.1475. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1475>. Acesso em: 19 mar. 2025.

PEREIRA, André Luis Bueno Alves. **Fotografia e Identidades: expressão pessoal e representação social**. 2020. Dissertação (Mestrado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/D.27.2020.tde-26032021-153005. Acesso em: 2024-04-30.

PEREIRA, Lúcia Maria leite. **Algumas reflexões sobre histórias de vidas, biografias e autobiografias**. História Oral, São Paulo, n.03, 2000, pg117-127.

PEREIRA, Ana Elisa; RIBEIRO, Maria do Rosário. **Editoras Pallas, Corrupção e Mazza: Pioneirismo e publicação negra no Brasil**. Revista Interamericana de Comunicação Midiática. 10 n. 42, 2021.

PIMENTEL, Bruno Rodrigues. **A contribuição de Carybé para a valorização da**

cultura afro-brasileira. Revista África e Africanidades. Ano IV n. 13 Fev 2011.
 POLLAK, Michael. **Memória e identidade social.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PROST, Antoine. **Como a história faz o historiador?** Anos 90, Porto Alegre, PPG em História da UFRGS, n. 14, dez. 2000.

QUEIROGA, L. **O censor salazarista que se encantou por «Dona Flor e seus dois maridos»**, de Jorge Amado. O Globo. (2019, 16 de janeiro).

REVEL, Jacques. A biografia como problema historiográfico. In: **História e historiografia: exercícios críticos.** Curitiba: Editora UFPR, 2010.

ROSADO, Sofia (2009). “Biografia”. E-dicionário de termos literários. 24 dez <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/biografia/>

RODINEY, Pai. **Mãe Menininha do Gantois e o poder dos terreiros.** Carta Capital. Diálogos da fé, 2018.

RODRIGUES, Jaime. **Fios de O Fio da memória.** Revista de História, São Paulo, n. 141, p. 179–182, 1999.

ROULLE, André. **A fotografia entre o documento e a arte contemporânea.** Senac, São Paulo, 483, 2009.

ROSA, Flávia Goullart Mota Garcia; BARROS, Susane Santos. **Panorama da história da editoração em Salvador/Bahia.** I SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL. Anais... Rio de Janeiro, UFF/Casa de Rui Barbosa, p. 1-12, 8 a 11 nov. 2004. Disponível em: <<http://ww.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/flaviagoullartesusanesantos.pdf>>. Acesso em: 06 outubro 2024.

SANSONE, L. **Cor e trabalho entre os negro-mestiços de classe baixa em diferentes gerações.** Bahia: Análise & Dados, Salvador, v. 3, n. 4, p. 71-77, mar. 1994.

_____. **Sócio-antropologia da música na Bahia. – S.A.M.Ba – Objetivos e metas.** [199-?]. Disponível em: <<http://www.ongba.org.br/afro/samba>>.

SANTAELLA, Lucia; Nöth Winfried. **Imagem, Cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2001.

SANTOS, Anaja Souza. **Vem jogar mais eu: sobre teorias vadias e translúcidas.** Revista Espaço Acadêmico n. 226 jan-fev, 2021.

SANTOS, Jocélio Teles. **O patrimônio é negro na origem e baiano na definição. In: O poder da cultura e acultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil** [online]. Salvador: EDUFBA, 2005, pp. 77-128

SCHMIDT, Benito Bisso. **O gênero biográfico no campo do conhecimento histórico: trajetória, tendência e impasses atuais e uma proposta de investigação.** Porto Alegre, n. 6, dezembro de 1996.

_____. **Métis: história & cultura.** V. n 2, p. 57-72, jan./jun. 2003.

_____. **Quando o historiador espia pelo buraco da fechadura: biografia e ética.** História (São Paulo) v.33, n.1, p. 124-144, jan./jun. 2014.

_____. **Construindo biografias. Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 19: 3-19, 1997.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O artista da mestiçagem.** Caderno de leituras, pg 35-45 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Biografia como gênero e problema.** História social, n. 24, pg51-73. 2013.

SILVA, A. R.; SAMPAIO, THIAGO HENRIQUE. Diálogos possíveis: História e Literatura em perspectiva. In: BRAGA, Kassiana. **A literatura historicizada: Algumas reflexões e apontamentos.** (vol. 1). 1. ed. São Carlos, SP: UFSCar/CPOI, 2021.

SILVA, Ailton José. **(Re)montando uma vida: a construção biográfica e fotobiográfica de Clarice Lispector por Nádia Batella Gotlib.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós- Graduação. Assis: Universidade Estadual Paulista-UNESP,2024.

SILVA, Wilton Carlos Lima. **A biografia como espaço de poder, caminho de saber e campo de possibilidades.** Artcultura, 2018, 20(37), 221-225.

_____. **Minha vida, nossas vidas, formam um só diamante: possibilidades teórico - metodológicas de análise biográfica.** Ambivalências, v. 3, n.6, p.05 - 13, Jul - Dez/2015.

_____. **Quando a experiência acadêmica se transforma em experiência de escrita: memoriais acadêmicos como autobiografias.** Revista Eletrônica Cadernos de História, ano 9, n° 1, junho de

_____. **Vida póstuma de um ilustre desconhecido: a construção biográfica de Clóvis Beviláqua (1859-1944).** Tese (Livre Docência). Assis: Universidade Estadual Paulista-UNESP, 467 pg, 2013.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004

SOUZA, Adriana, Barreto de. **Pesquisa, escolha biográfica e escrita da história: biografando Duque de Caxias.** História da historiografia. Ouro Preto, n. 9, Ago, 2012, 106 - 128.

SOUZA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental** . Argos, Porto, 256p, 2005.

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui o narrador, a viagem**. São Paulo. Companhia das letras.

VELHO, Gilberto (1994), **Projecto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

ZICMAN, Renée Barata. **História através da imprensa: Algumas considerações metodológicas**. Revista do Programa de Estudos Pós Graduados de História. V.4, p. 89