



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

FLÁVIA DAMARES SANTOS BATISTA

FOTOGRAFIA & CIDADE: O ESPAÇO URBANO DE SALVADOR - BA  
NAS LENTES DE PIERRÉ VERGER (1946-1952)

Salvador  
2012

FLÁVIA DAMARES SANTOS BATISTA

FOTOGRAFIA & CIDADE: O ESPAÇO URBANO DE SALVADOR - BA  
NAS LENTES DE PIERRÉ VERGER (1946-1952)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Auxiliadora da Silva

Salvador  
2012

---

B333      Batista, Flavia Damares Santos  
                    Fotografia & cidade: o espaço urbano de Salvador – BA nas lentes de  
                    nas lentes de Pierre Verger (1946-1952) / Flavia Damares Santos Batista . –  
                    Salvador, 2012.  
                    124f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Auxiliadora da Silva.  
Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Geografia,  
Universidade Federal da Bahia, Instituto de Geociências, 2012.

1. Salvador(BA) – Geografia histórica. 2. Salvador(BA) – Na arte. 3.  
Fotografia – Salvador(BA) – História – Sec.XX. 4. Planejamento urbano. I.  
Silva, Maria Auxiliadora da. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de  
Geociências. III. Título.

CDU: 911.375:77 (813.8)

## TERMO DE APROVAÇÃO

**FLÁVIA DAMARES SANTOS BATISTA**

FOTOGRAFIA & CIDADE: O ESPAÇO URBANO DE SALVADOR - BA  
NAS LENTES DE PIERRE VERGER (1946-1952).

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Submetida em satisfação parcial dos requisitos ao título de

MESTRE EM GEOGRAFIA

à

Câmara de Ensino de Pós-Graduação e Pesquisa

da

Universidade Federal da Bahia

BANCA EXAMINADORA

---

Maria Auxiliadora da Silva - Orientadora  
Doutora em Geografia  
Université de Strasbourg I, U. STRASBURG I, França.

---

Neyde Maria Santos Gonçalves  
Doutora em Geografia  
Universidade de São Paulo, USP, Brasil.

---

José Antônio Saja Ramos Neve dos Santos  
Doutor em Letras  
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil.

Dissertação defendida e aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_/

## AGRADECIMENTOS

Existem momentos na vida em que a colaboração de algumas pessoas é fundamental.

Para a realização deste trabalho pude contar com vários colaboradores, a estes dedicarei os mais sinceros agradecimentos:

À minha querida Professora Orientadora, Maria Auxiliadora da Silva, pelos seus conhecimentos, atenção e compreensão. Sempre me apoiando, defendendo e me dando toda a liberdade possível para desenvolver esse trabalho.

Meus mais verdadeiros agradecimentos aos Professores Doutores José Antônio Saja e Neyde Gonçalves que aceitaram fazer parte da banca, dando grandes contribuições para o desenvolvimento do trabalho, indicando leituras, dando sugestões, algumas ideias que coloquei em prática.

À todos da Fundação Pierre Verger, principalmente à Roberta Rodrigues, pela intermediação, pela atenção e cumplicidade.

Às instituições públicas, Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e a Fundação Gregório de Matos, que cederam as imagens de seus arquivos.

Agradeço àqueles que se dispuseram à dar entrevistas, como Dona Arlete Soares, prestando singular contribuição para o enriquecimento do trabalho.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Produção do Espaço Urbano (PEU), especialmente à Willian Antunes e à Heloisa Araújo, pela troca de conhecimento e diálogos.

Aos meus amigos e familiares por entender todas as vezes que não pude estar em suas companhias em virtude da realização de alguma atividade relacionada ao desenvolvimento das pesquisas.

Aos meus amigos que contribuíram diretamente para o enriquecimento, aprimoramento e desenvolvimento deste trabalho, como Edite Luiz Diniz, sempre ofertando reportagens e outros materiais que tratavam do tema e em especial à Professora Denise Magalhães pela assessoria técnica, pela colaboração de toda ordem, principalmente por acreditar em meu potencial, por todo apoio e incentivo.

Por fim, agradeço ao meu companheiro, Ney Lucas Ribeiro, pela elaboração dos mapas, ajuda nas pesquisas de campo, por toda compreensão e paciência durante todo o percurso realizado até aqui.

## **Resumo**

Os estudos geográficos a partir de obras literárias ou obras de artes começaram a ser aprofundados na década de 1970, proporcionados pelo crescimento da corrente humanística da Geografia. Hoje se percebe que o diálogo entre Geografia e Arte é possível e realizado por várias escolas da Geografia. Este trabalho busca abordar diálogos, analisando-se as paisagens de Salvador a partir da obra do fotógrafo etnográfico Pierre Verger, evidenciando que a memória individual pode contribuir para a memória coletiva de uma cidade. Busca-se, também, comparar as imagens produzidas por Verger, nas décadas de 1940 e 1950, a partir de suas fotografias publicadas no livro *Retratos da Bahia*, 1980, com as paisagens encontradas no período atual. Nesse âmbito, verifica-se o quanto as paisagens de Salvador foram transformadas e a importância desse material para deixar preservada a memória de uma Cidade que não mais existe.

**Palavras-Chave:** Geografia e Arte. Fotografia. Paisagem Urbana. Transformações.

## RÉSUMÉ:

Les études géographiques d'œuvres littéraires ou d'œuvres d'art a commencé à être examinés à fond dans les années 1970, proportionné par la croissance de l'abordage humaniste em Géographie. Aujourd'hui se comprends que le dialogue entre la Géographie et l'Art est possible et déjà réalisé par plusieurs écoles de géographie. Ce travail recherche analyser les paysages du Salvador à partir de l'œuvre photographique d'ethnographe Pierre Verger, en mettant en évidence que la mémoire individuel peut contribuer pour la mémoire collectif d'une ville. Ainsi, rechercherons comparer les images produirées par Verger dans les années 1940 et 1950 à patir de leurs photographies et des publiées dans le livre Retratos da Bahia, 1980, que porte photographies des paysages dans période actuel. Se vérifie la quantité de transformations des paysages de Salvador et l'importance de ce matériel pour préserver la mémoire d'une ville que pas plus existe.

Mots-clés: Géographie et l'art. Photographie. Paysage urbain. Transformations.

## LISTA DE FIGURAS

	Página
<b>Figura 1:</b> Localização de Salvador/Bahia/Brasil.....	11
<b>Figura 2:</b> Lavadeiras no Dique do Tororó, 1946-1952.....	23
<b>Figura 3:</b> Recorte espacial, roteiro dos bondes nº 14 Rio Vermelho de Cima e nº 15 Rio Vermelho de Baixo.....	36
<b>Figura 4:</b> Linhas de bondes, 1952.....	37
<b>Figura 5:</b> Pierre Verger e o vereador Pedro Gordinho, na entrada do Palácio Rio Branco.....	66
<b>Figura 6:</b> Rua Chile.....	73
<b>Figura 7:</b> Abrigo dos bondes na Praça Castro Alves.....	74
<b>Figura 8:</b> Demolição da Igreja da Sé, 1933.....	85
<b>Figura 9:</b> Instalação das linhas de bondes na Praça da Sé, década de 1930.....	86
<b>Figura 10:</b> Praça da Sé remodelada, início da década de 1940.....	87
<b>Figura 11:</b> Gôndola de tração animal.....	88
<b>Figura 12:</b> Bonde elétrico chegado de Hamburgo, 1898.....	90
<b>Figura 13:</b> Bonde elétrico, década de 1940.....	91
<b>Figura 14:</b> Carlos Gomes antes da reforma, 1940.....	96
<b>Figura 15:</b> Rua Carlos Gomes, demolições.....	96
<b>Figura 16:</b> Rua Carlos Gomes depois das reformas.....	97
<b>Figura 17:</b> Praça Colombo, Rio Vermelho, década de 40 século XX.....	99
<b>Figura 18:</b> Rua Chile, antes das reformas do início do século XX.....	108
<b>Figura 19:</b> Rua Chile, década de 1940.....	110
<b>Figura 20:</b> Rua Chile, período atual.....	111
<b>Figura 21:</b> Praça do Teatro São João, atual Praça Castro Alves, segunda metade do século XIX.....	112
<b>Figura 22:</b> Praça Castro Alves, primeira metade do século XX.....	113
<b>Figura 23:</b> Abrigo dos bondes, Praça Castro Alves, 1946-1952.....	114
<b>Figura 24:</b> Praça Castro Alves, período atual.....	115
<b>Figura 25:</b> Inauguração da Avenida Sete de Setembro, 1912.....	116
<b>Figura 26:</b> Av. Sete de Setembro, s/d.....	117
<b>Figura 27:</b> Sete de Setembro, entre as décadas de 1940 -1950.....	118



<b>Figura 28:</b> Avenida Sete de Setembro, período atual.....	<b>118</b>
<b>Figura 29:</b> Igreja de Santana, entre as décadas de 1940 e 1950.....	<b>119</b>
<b>Figura 30:</b> Igreja de Santana, período atual.....	<b>120</b>
<b>Figura 31:</b> Dique do Tororó, lavadeiras na margem direita, 1946-1952.....	<b>122</b>
<b>Figura 32:</b> Margem direita do Dique do Tororó, período atual.....	<b>122</b>
<b>Figura 33:</b> Margem esquerda do Dique do Tororó, 1946-1952.....	<b>123</b>
<b>Figura 34:</b> Margem esquerda do Dique do Tororó, período atual.....	<b>124</b>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 DELINEAMENTO DA PESQUISA</b> .....	<b>16</b>
1.1 QUADRO TEÓRICO-CONCEITUAL .....	19
<b>1.1.1 Paisagem: evolução do conceito</b> .....	<b>26</b>
1.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....	30
<b>2 GEOGRAFIA E ARTE: UMA ABORDAGEM POSSÍVEL</b> .....	<b>39</b>
2.1 FOTOGRAFIA E ESPAÇO .....	45
<b>2.1.1 Fotografia como arte</b> .....	<b>46</b>
<b>2.1.2 Fotografia e transformações urbanas</b> .....	<b>54</b>
2.2 O FOTOGRAFO ETNOGRÁFICO PIERRE VERGER E SUA RELAÇÃO COM SALVADOR.....	57
<b>3 PAISAGENS URBANAS DE SALVADOR NAS LENTES DE PIERRE VERGER (1946 – 1952): FOTOGRAFIA E CIDADE</b> .....	<b>70</b>
3.1 TRANSFORMAÇÕES URBANAS DE SALVADOR – BA: MODIFICAÇÕES NA PAISAGEM NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX.....	76
<b>3.1.1 Transporte Urbano Coletivo e a expansão do espaço urbano de Salvador</b> .....	<b>87</b>
3.2 MUDANÇAS NA PAISAGEM URBANA DE SALVADOR: UM OLHAR A PARTIR DAS FOTOGRAFIAS DE PIERRE VERGER .....	99
<b>4 COMPARAÇÕES ENTRE AS PAISAGENS DE SALVADOR: O ANTES E O ATUAL</b> .....	<b>106</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>126</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>129</b>
<b>APÊNDICE A: PAINEL FOTOGRÁFICO – FOTOS DE VERGER E ATUAIS</b> .....	<b>135</b>
<b>APÊNDICE B - PAINEL FOTOGRÁFICO, MÚLTIPLAS PAISAGENS DA CIDADE DO SALVADOR</b> .....	<b>137</b>



**Elle me séduit par sa faculté de fixer ce qui est fugitif, de rendre perceptible et permanent ce qui aurait sinon disparu pour toujours. Certaines photos sont capables de saisir le bref instant où un geste surpris en plein mouvement est le plus beau et que l'oeil est incapable de distinguer parce que la continuité de la succession des images ne permet pas de l'isoler. Mes photos restent pour moi le meilleur support et point de départ à l'évocation de mes souvenirs (VERGER, 1992).**

## INTRODUÇÃO

A imagem diz o indizível: as plumas leves são pedras. Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer (PAZ, 1996, p. 44).

Em algum momento de nossas vidas buscamos na memória lembranças de fatos, pessoas e lugares nos que foram significativos; muitas das vezes não conseguimos resgatar tudo que buscamos, pois, certos registros foram perdidos, desaparecendo os documentos dessas lembranças. Perdemos, então, na linha do tempo, momentos que jamais poderão ser resgatados ou vivenciados novamente, nem mesmo pelas lembranças.

Assim como na história individual das pessoas, as cidades precisam de registros para que se possa em algum momento, resgatar as lembranças de como foram um dia, verificando quais foram os passos de suas mudanças ao longo do tempo, mensurando as transformações impostas pelas sociedades que nelas habitaram, com o intuito de conhecer o que foi produzido para tecer um diagnóstico das perdas e ganhos, dos frutos de suas modificações e, assim, propor, se preciso, outras possibilidades para elas.

Em muitas cidades o registro de seu passado está cravado em sua paisagem através de monumentos arquitetônicos históricos que se mesclam com edificações e formas produzidas pelas sociedades contemporâneas, dotando-as de singularidades. Para Abreu (2011) o estudo do passado das cidades, o resgate e conservação de suas memórias é uma característica comum às sociedades do final do século XX. E em países jovens como o Brasil, essa tendência é algo novo, refletindo uma mudança nos valores e atitudes sociais até então predominantes, que na defesa do novo, destruíam o já existente.

Então o passado torna-se uma das dimensões mais significativas para a constituição da singularidade, materializado na paisagem, preservado em museus, bibliotecas, arquivos, vivo e vivido no cotidiano das pessoas de um determinado lugar, possibilitando uma diferenciação dos lugares, dotando-os de identidade. Nessa perspectiva, a memória individual pode proporcionar contribuições para o resgate e preservação da memória das cidades e, a partir de seu registro pode-se chegar a momentos urbanos passados e formas espaciais que já desapareceram (ABREU, 2011).

A cidade do Salvador, localizada no estado da Bahia (**Figura 1**), ao longo dos seus 462 anos, já passou por muitas modificações. As heranças de séculos passados, impressas na paisagem da cidade através de seus fortes, igrejas, casações e outras formas arquitetônicas, permitem imaginar as transformações ocorridas, ao longo do tempo, na cidade.

**Figura 1:** Localização de Salvador/Bahia/Brasil



Fonte: SEI, 2006.

Elaboração: Flávia D. S. Batista, 2012.

Além dos monumentos arquitetônicos históricos e das instituições destinados à preservação da memória, é possível encontrar registro do passado de Salvador na produção de alguns artistas que transportaram para suas obras suas vivências, retratando o cotidiano do seu povo e as paisagens desse lugar em um determinado momento. Tais obras de arte constituem-se em valioso material, já que se tornam uma ferramenta para a interpretação geográfica do processo de transformação da paisagem urbana de Salvador.

Os artistas assim como Jorge Amado, Caymmi, Carybé, Pierre Verger, Gilberto Gil e muitos outros, representam nas suas respectivas produções artísticas, o cotidiano do povo baiano e as paisagens do lugar, proporcionando o conhecimento de lugares do nosso passado, permitindo guardar a memória da cidade do Salvador e de seu povo.

Trabalhos publicados anteriormente, já mostraram que Jorge Amado, com seus livros projetou a Bahia para fora e convidou gente de todo mundo para conhecê-la. Verger (fotógrafo e etnólogo) e Carybé (artista plástico), mencionados anteriormente, relataram que o motivo que os levaram conhecer a Bahia foi a leitura de *Jubiabá* (uma das obras mais conhecidas de Amado), tornando-se baianos. Araújo (2007) em suas pesquisas constatou esse fato: mais de 76% das pessoas entrevistadas por ela disseram que foram influenciadas a visitar Salvador depois da leitura das obras de Jorge Amado.

A proposta do presente trabalho é de promover um diálogo entre Geografia e a Arte, caracterizado com a obra do fotógrafo-etnográfico Pierre Verger, priorizando o livro *Retratos da Bahia: 1946-1952*, de 1980, no qual se encontram fotografias de algumas paisagens da cidade do Salvador no período de 1946 a 1952, além de relatos de mudanças ocorridas na cidade. Portanto, a partir da análise da produção de Verger, busca-se resgatar a memória das paisagens da cidade.

O primeiro capítulo traz uma reflexão sobre o diálogo exposto, fazendo algumas considerações teóricas e conceituais, além de explanar os procedimentos metodológicos que conduziram o desenvolvimento da pesquisa da qual resulta este trabalho. Paisagem é o principal conceito desenvolvido ao longo do texto, pois, é a categoria de análise que permitiu a concretização dos estudos.

A abordagem geográfica a partir da arte é explanada no segundo capítulo. É enfatizada a pertinência da utilização da arte na construção do conhecimento geográfico, assim como a importância da análise da “geograficidade” nas produções

artísticas, principalmente nos romances, assim como fez Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro no livro *O mapa e a trama* (2002). A fotografia é a representante das Artes nessa abordagem, portanto, procura-se mostrar sua evolução como técnica, capaz de copiar o real, à arte de produzir imagens.

No bojo da contextualização da Geografia com a Arte aborda-se a cidade do Salvador retratada pelo fotógrafo etnográfico Pierre Verger, sua relação com esta cidade e o período de maior intensidade da produção de fotos deste lugar, revelando qual foi a Salvador que encantou um viajante estrangeiro levando-o a enraizar-se definitivamente. Aproveita-se o ensejo para contextualizar a obra do artista, pesquisador, etnólogo e historiador, que deixou um legado não só fotográfico da gente da Bahia e de suas paisagens, mas, e principalmente, sobre as origens culturais e étnicas desse povo e sua relação com a África.

No terceiro capítulo é realizada explanação sobre as paisagens urbanas de Salvador retratadas pelas lentes do fotógrafo etnográfico Pierre Verger, juntamente com um apanhado histórico das transformações espaciais ocorridas na cidade na primeira metade do século XX, observando suas principais mudanças.

O quarto capítulo faz uma comparação entre as paisagens de Salvador, as reveladas pelas fotografias de tempos passados e as paisagens contemporâneas, no intuito de enfatizar as transformações ocorridas na cidade, provocadas por profundas reformas urbanas, entendidas não apenas em um contexto local.

Chegam-se as considerações finais como uma retrospectiva e algumas reflexões sobre a relação da fotografia e as paisagens de uma cidade, relatando como a fotografia pode contribuir para a reconstrução ou perpetuação da memória da paisagem de uma cidade, trazendo impressões que a autora desenvolve a respeito de Salvador, a cidade em análise.

Além das referências, integram o trabalho fotografias e mapas inseridos no texto, além do mapa em apêndice. Cabe salientar que, embora as fotografias de Pierre Verger representem um dos elementos centrais para a construção do trabalho, não são as únicas que se fazem presentes. Além das fotos do fotógrafo citado, integram-se ao texto imagens de acervos de instituições públicas destinadas à memória da cidade, fotografias produzidas especialmente para compor o trabalho, como as de Avelino, e as de autoria da mestranda.

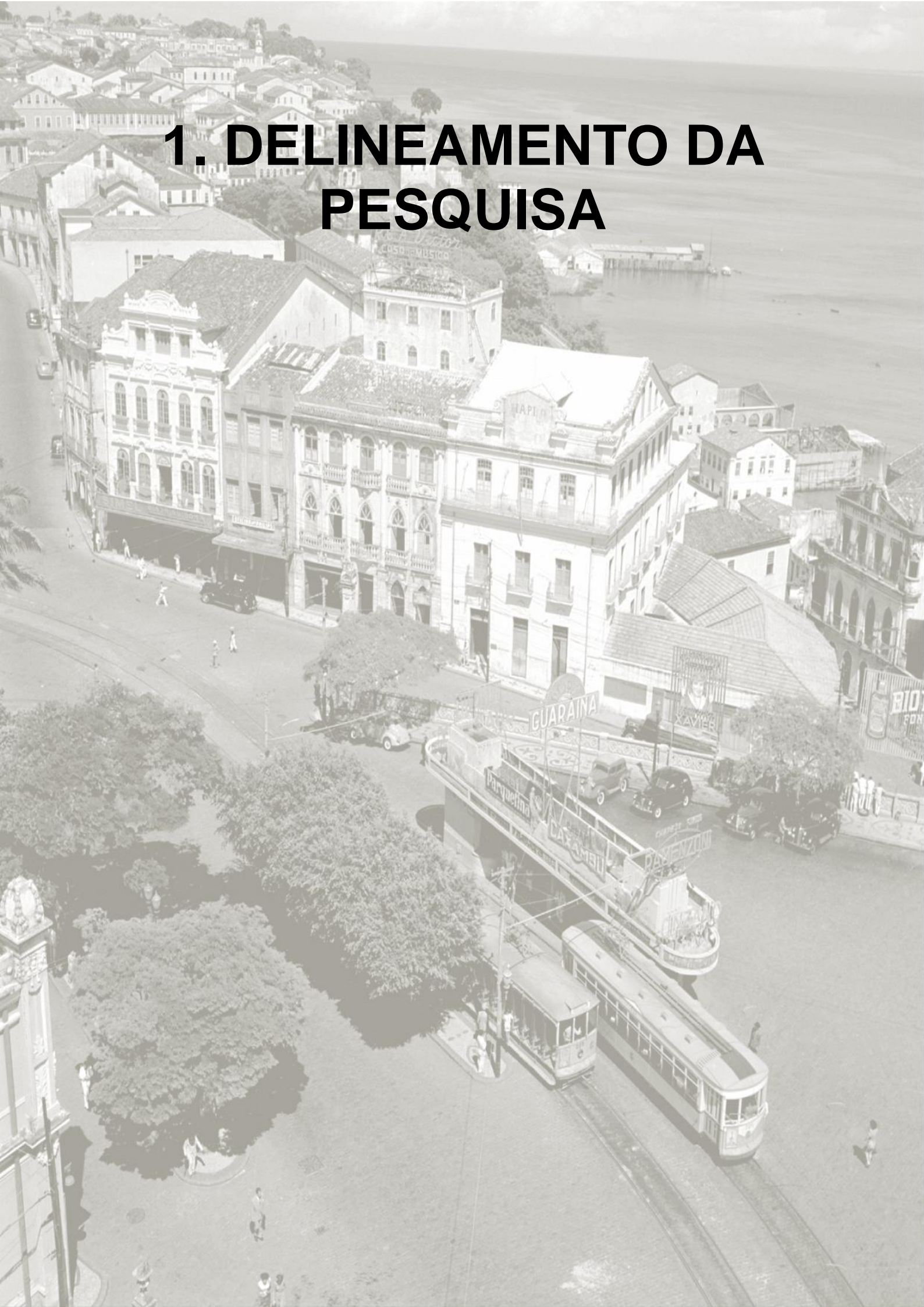
A Geografia é a base primordial do trabalho, tentando entrelaçar a arte e a história, busca-se aqui um trabalho interdisciplinar sobre a memória da nossa

querida Salvador, rica em sua cultura proporcionada por um povo mestiço, supersticioso e cheio de simpatia.

Embora nem sempre se consiga, busca-se o belo e o leve para tecer o diálogo ao longo do texto, por isso, algumas vezes é utilizado a primeira pessoa, pois se acredita que de outra maneira o que foi dito não seria expresso de maneira a ser entendido, assim sendo se pede licença ao rigor das normas acadêmicas, contudo, sempre as respeitando. Prima-se pela ética, pela veracidade dos autores e dos que aqui imprimiram suas contribuições, dando-lhes os devidos créditos.



# 1. DELINEAMENTO DA PESQUISA



## 1 DELINEAMENTO DA PESQUISA

Ao falar do diálogo entre Geografia e Arte, Saja (2010) discorre que a “Palavração Arte” permite a reconfiguração do ser a partir de uma outra gramática que é capaz de “fazer-o-real”. Então,

O ideal da Arte, neste raciocínio, é criar um espaço, oferecer um terreno propício ao novo, não pelo novo, mas enquanto advento do **outro**, como abertura para o improvável, o inefável, para o *insight*, enfim, para o entendimento do homem no seu lugar, no tempo em que o espaço acontece como signo exterior à vida, expressão dos seus signos interiores que o destino quer transfigurar: deste diálogo se estabelece a terra-dos-homens como em um jogo de espelhos (SAJA, 2010, p.17, grifo do autor).

Isso porque a arte permite uma liberdade para se falar e contar os fatos com mais plenitude que a ciências humanas. Segundo Moreira (2007), isso ocorre porque a ciência utiliza uma linguagem árida, buscando o conceito; enquanto a arte usa uma linguagem mais calorosa, percorrendo o caminho livre dos símbolos da significação, enfatizando o sentido e o significado. Porém, uma não vai expressar com mais conformidade a captação do real que outra.

Neste diálogo, a arte é posta “como objeto civilizatório”, sendo índice, ruína e memória permite a “compreensão do passado e entendimento do presente” (SAJA, 2010), revelando heranças, as quais representam as sucessivas relações entre homem e natureza. Justamente o que as fotografias de Pierre Verger permitem visualizar: a memória de algumas paisagens da cidade do Salvador em um determinado momento de sua história, preservando-as para outras gerações.

Ao visualizar essa produção imagética imediatamente lembra-se do conceito de paisagem de Santos (2002); para ele a paisagem se dá como um conjunto de objetos “reais-concretos”, ela é “transtemporal”, porque junta objetos passados e presentes, numa construção transversal. Sendo a paisagem tudo que podemos visualizar em um determinado momento, Verger possibilita, a partir de suas fotografias, conhecer ou reconhecer algumas das paisagens de Salvador das décadas de 40 e 50 do século passado.

O estudo das paisagens de Salvador a partir das fotografias de Verger assevera ao tempo que pauta-se em Sontag (2004), pois, para a autora a foto fornece um testemunho, ela é um vestígio de algo diretamente decalcado do real,

resquício material do seu tema. Assim, fornece a maior parte do conhecimento que se possui acerca do aspecto passado e do alcance do presente.

Para Barthes (1979), assim como para Sontag (2004), a fotografia é uma referência, porque, ao contrário da palavra escrita ou da pintura que pode simular a realidade sem tê-la visto, na foto jamais se pode negar que a coisa fotografada esteve lá. Nela se encontra dupla “posição conjunta: da realidade e do passado.” Corroborando com o propósito que se busca nas fotografias de Verger, que utilizou sua sensibilidade para retratar o cotidiano do povo negro da Bahia e da África, fornecendo o registro não só da gente desses lugares, mas também de suas paisagens.

O intuito é trabalhar com algumas obras desse artista, principalmente com o livro *Retratos da Bahia*, no qual além de fotografias de Salvador nas décadas já mencionadas (1940 e 1950), observa-se nos relatos de suas lembranças a transformação das paisagens urbanas da cidade. Com isso, tem-se a intenção de verificar a importância da produção de Verger para a conservação da memória das paisagens urbanas de Salvador, colocando em evidência o fato de a memória individual poder contribuir para a preservação da memória urbana ou da cidade, defendida por Abreu (2011).

Segundo Loizos (2008, p.137) a imagem possibilita um registro “poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais – concretos, materiais”. Santos (2008b), também, utilizou fotografias para ilustrar, através de imagens, os contrastes entre elementos distintos da paisagem da Cidade Baixa na década de 1950, quando ele explana sobre os períodos de formação dos bairros centrais de Salvador, com a finalidade de mostrar os edifícios e as diferentes concepções arquitetônicas que ocupavam um mesmo espaço, embora a fotografia, nessa obra, tenha sido usada como instrumento ilustrativo.

Portanto, entende-se, aqui, que as fotografias e a obra de Pierre Verger têm muito a contribuir para uma análise sócio-espacial da cidade do Salvador, pois, esse registrou em imagens diversas paisagens da cidade em momentos diferentes, retratando, ainda, diferentes manifestações do povo que nesta habitava em um período marcado por grandes transformações do seu espaço urbano, deixando um acervo fotográfico de mais de sete mil negativos<sup>1</sup> referentes à Salvador.

---

<sup>1</sup> Em fotografia, uma imagem negativa é conseguida através da inversão de cores de uma imagem normal, ou ao resultado de um processo fotográfico que produz imagem negativa.

A proposta de fazer uma análise das mudanças na paisagem da Cidade a partir das fotografias e da obra de Verger se justifica pelo potencial de visualização que este material favorece. As fotografias do livro *Retratos da Bahia* possibilitam visualizar algumas paisagens de Salvador que não mais existem, levando à uma série de reflexões sobre o processo de transformação que produziu tantas modificações, transportando o observador para uma época passada, na qual o espaço físico e social era completamente diferente da Salvador de hoje.

As fotografias oferecem outra forma de abordar a mudança do espaço urbano da cidade, fazendo do belo e do leve uma possibilidade de ver o mundo.<sup>2</sup>

O resultado deste trabalho oferta à sociedade, em geral, um material com abordagem diferenciada, que proporciona explorar a memória de algumas paisagens da cidade do Salvador de maneira surpreendente e encantadora, a partir de reflexões geográficas sobre o olhar sensível e apaixonante de Verger para com esta cidade.

Enfatiza-se que este é um trabalho essencialmente geográfico, e também, transdisciplinar, pois, para tecer esse diálogo foi preciso ir além dos pressupostos geográficos que possibilitam entender a realidade retratada nas obras analisadas. Foi necessário pesquisar sobre o papel relativamente novo da fotografia como objeto de arte, além de investigar o histórico de algumas reformas urbanísticas que possibilitaram as mudanças das paisagens da cidade do Salvador do período em que foram fotografadas por Verger para o momento atual, buscando entender a cidade de hoje.

Cabe, então, salientar que se faz Geografia pelo olhar que se destina a essa produção artística, o olhar de geógrafo. Para Schwarzelmuller (2007) o processo de construção do saber através do uso da fotografia depende, em certa medida, da linguagem e do repertório presente no sujeito que observa. Portanto, coloco-me como *spectator* (geógrafa) reconhecendo o *studium* e o *punctum* e assim lendo nas fotos os mitos do *operator* (fotógrafo – Verger) de acordo Barthes (1979), segundo o querer de *spectator*.

---

<sup>2</sup> Existem algumas possibilidades de operacionalização de um trabalho geográfico utilizando a fotografia com o intuito de observar as transformações do espaço urbano, uma delas seriam as fotografias aéreas e através de uma sequência de imagens de períodos distintos é possível ver a evolução da ocupação do espaço em análise, contudo, seria utilização de técnica distinta da fotografia de arte e o resultado seria completamente distinto daquele que se busca para este trabalho, a leveza proposta aqui seria perdida.

Em *A câmara clara: nota sobre fotografia*, Roland Barthes observa que a fotografia é objeto de três práticas:

[...] fazer, suportar e olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografada, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o 'espetáculo' e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda a fotografia: o retorno do morto (BARTHES, 1979, p. 20).

Então, a realização dessas práticas se apresentará a partir da análise do *spectator* (geógrafa) que estuda as imagens do *spectrum* (as paisagens de Salvador das décadas de 1940 e 1950) das fotografias do *operator* Verger. A observação das fotos se dá intuitivamente, pois, assim como Barthes (1979), o *spectator* dessas imagens não tem condições de explicar sobre a essência do fotografar (do fazer), porque para isso é necessário conhecimento técnico, limitação que se faz presente, por ser o *spectator* uma geógrafa e não fotógrafa nem estudiosa das técnicas do fazer. Contudo, o desenvolvimento do trabalho não é prejudicado, uma vez que a prática do olhar se faz presente.

De acordo com Persichetti (2000) a maioria da bibliografia voltada para a fotografia preocupa-se mais em falar como fotografar, abordando principalmente a questão técnica, subjugando o porquê fotografar, menosprezando a reflexão que possibilita a prática desse fazer. Para ela, fotografar é testemunhar, na procura de transformar a consciência do ser humano através das emoções que as imagens nos provocam. E a fotografia pede uma abordagem crítica para que possa ser compreendida, levando a meditação e uma possível transformação da percepção, portanto ninguém é igual perante uma fotografia, nem quem a produz, nem quem a olha, por isso a autora corrobora com Schwarzelmuller (2007), reafirmando a importância da prática do olhar.

## 1.1 QUADRO TEÓRICO-CONCEITUAL

Considera-se relevante para o decorrer da análise a elucidação dos principais conceitos presentes ao longo do trabalho, além de apontar estudos já realizados que tangenciam a temática apresentada aqui e que auxiliaram o seu desenvolvimento.

Nos diálogos entre a Geografia e Literatura/Arte lugar e paisagem são as categorias de análise mais exploradas e certamente se fazem presentes neste trabalho. Contudo, paisagem ganha mais destaque nesta reflexão teórica e conceitual, pois, é a categoria de análise que mais se adéqua para analisar a expressão artística, objeto de estudo. Por isso, essa será destaque mais adiante.

Nas análises geográficas que utilizam a arte como fonte, a cidade e o espaço urbano, muitas vezes são presenças certas, pois, é na cidade onde ocorre o palpitar da população nas sociedades contemporâneas. Para Monteiro (2008) o fato urbano atingiu uma importância “capital” e por ser o espaço geográfico mais requisitado torna-se bastante complexo. Monteiro complementa ressaltando que

Como tema transdisciplinar a cidade é tema de interesse de variados campos de investigação-produção de conhecimento. Para os geógrafos – uma das temáticas certamente mais abordadas – o interesse no estudo da cidade apresenta a especial vantagem de que, ao mesmo tempo em que ela é um construto social, também é espaço onde a atuação humana mais interfere na organização natural. As alterações advindas sobre o sistema geoecológico dos sítios urbanos, pari passu com a ‘edificação’, criam ambientes especiais e, por vezes, muito complexos. O que se agrava no caso das metrópoles e especialmente das megalópoles (MONTEIRO, 2008, p. 211, grifos do autor).

O autor acrescenta que embora a literatura geográfica dirigida para a questão urbana seja extensa, enfatiza principalmente as complexidades que vigoram na atualidade, enquanto poucas são as obras voltadas para a evolução da cidade, destacando os geógrafos que deram contribuições relevantes para tal, como Milton Santos e Pedro Vasconcelos que produziram estudos sobre a evolução da cidade do Salvador, e Mauricio de Abreu, grande contribuidor da Geografia Histórica.

Segundo Santos (2008c, p. 66), no passado todos os estudos de geografia urbana que se respeitassem teriam que começar com menção à história da cidade, “era parte obrigatória do trabalho do geógrafo”, ou seja, sem abordar o seu passado era impossível falar de qualquer cidade.

O autor corrobora com Monteiro, dizendo ainda que

Hoje, porém, fazemos frequentemente uma geografia urbana que já não tem base no urbanismo. É uma pena porque praticamente já não ensinamos como as cidades se criam, apenas criticamos as cidades do presente. Isso faz com que 'disciplina história' da cidade fique órfã. Torna-se, pois, salutar essa retomada, sobretudo porque se faz segundo um enfoque multidisciplinar (SANTOS, 2008c, p. 66).

Para Pinheiro e Silva (2004) a relação entre a cidade e a literatura sempre foi íntima. Essa afinidade pode ser percebida nas demais expressões artísticas, porque, de maneira geral, a cidade é o palco da existência e do acontecer desses artistas e escritores. Portanto, torna-se mais fácil retratar suas experiências e transmiti-las de uma forma mais real (BATISTA, 2010a). Por este motivo é possível buscar na arte, seja literária, pintura, gravura, fotografia ou no cinema, a história da cidade.

*Paisagens Urbanas* de Nelson Peixoto traz grandes contribuições para o enriquecimento desse diálogo, explanando a relação da cidade e suas paisagens com as artes. A cidade é o lugar da construção, é o cruzamento entre diversos tipos de imagens: pintura e fotografia, cinema e vídeo, todas estas e arquitetura; campo em que se “acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços de memória e imaginário criado pela arte contemporânea” (PEIXOTO, 1996, p. 10). A cidade é representada pela arte porque é o lugar onde se constitui.

Lugar, um dos conceitos que se soma a esse debate, é aqui compreendido como um espaço dotado de símbolos e significados, os quais proporcionam sensações e sentimentos, pois, é nele que acontecem as atividades cotidianas. Mesmo que para muitos um determinado espaço não simbolize nada, porque não lhe é atribuído significados, para outros, a depender de suas vivências ou experiências neste espaço, pode gerar afetividade ou repulsa, dentre outros sentimentos.

Salvador, A Cidade da Bahia (como era conhecida), em 1946, foi o lugar que cativou Verger, lhe proporcionando um sentimento singular. Sentimento este que o transformou de viajante para naturalizado, prendendo-o a esta terra para sempre. Ao construir relações de amizades, de afetividades, com as pessoas, com a religião e com o espaço, estabeleceu laços e lhe atribuíram sentido; desta forma, Salvador passou a ser o lugar de pertencimento desse homem.

Portanto levar-se-á em consideração os estudos de Tuan (1983) sobre a relação dos homens com o espaço, como estes percebem o mundo a sua volta, como estes atribuem sentimentos ao lugar, a topofilia e a topofobia. Enquanto o

primeiro seria o amor pelo lugar ou a construção de laços afetivos por um determinado espaço, o segundo é o oposto, ou seja, pavor a um determinado espaço.

Então, Tuan (1983, p. 4) traz que “os lugares são centros aos quais atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas”. É esse o lugar que Verger capta com suas lentes, o lugar do acontecer diário do povo soteropolitano, quando ele fotografa os transeuntes do centro da cidade, o operário que dorme em sua hora vaga em uma praça, o feirante ajeitando suas mercadorias na feira, as mulheres e crianças carregando água do Dique, lavando roupa para ganhar a vida, como ilustra a fotografia (**Figura 2**). Mostra, assim, o dia a dia da gente do lugar que tanto o fascinou, seja por sua característica física singular, mas acima de tudo, pelo jeito de ser dos seus habitantes.

Para Santos (2002, p. 314) o lugar pode ser visto como “intermédio entre o Mundo e o Indivíduo” e que esta “é uma realidade tensa, um dinamismo que se está recriando a cada momento”, ou seja, torna-se “uma relação instável”, pois, o mesmo se refaz frequentemente.

O referido autor coloca ainda que

No lugar – um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflitos é a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza, e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens preciosas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através de ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade (SANTOS, 2002, p. 322).

É, também, a partir desta visualização e exploração do lugar que Pierre Verger mostra a Bahia em suas fotografias, focando os trabalhadores braçais do cais de Salvador, retratando não só o dia a dia do povo, mas, também, suas manifestações culturais, e, com suas sensíveis lentes, mostrava suas paisagens mais marcantes onde esse cotidiano era latente e muito vivo.

**Figura 2:** Lavadeiras no Dique do Tororó, 1946-1952.





Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger, autor Verger, 1946-1952.

Existem alguns trabalhos acadêmicos, em diversos campos disciplinares, que abordam a obra de Pierre Verger, cada um prendendo-se a uma perspectiva de análise. O ponto em comum nesses trabalhos é a paixão que Verger sentia por Salvador, lugar onde ele se estabeleceu depois de conhecer várias partes do mundo, expressando sua paixão através do seu trabalho.

Porém, há divergência principalmente com relação ao acervo fotográfico existente referente à Bahia e à Salvador. Aguiar (2008) relata a existência de mais de 2.000 negativos da Bahia, sendo que metade seria apenas de sua capital, enquanto Dorea (2009) afirma que Verger tirou 9.025 da Bahia, sendo que destas 7.021 são de Salvador. Nas pesquisas realizadas no acervo fotográfico digital da

Fundação Pierre Verger<sup>3</sup> foi constatado que se trata de mais de **sete mil** fotos da Cidade.

Com a tentativa de definir uma “identidade baiana”, Aguiar (2008) busca em seus estudos analisar a imagem da Bahia transmitida pelas fotografias de Verger, enfatizando a essência dos lugares desta terra. Segundo esta autora, a Bahia de Pierre Verger, ou seja, a Bahia fotografada por ele pode ser definida como um “organismo corporal vivido – afinal, vive-se a cidade, e não ‘na’ cidade: tudo se dá nas ruas. E principalmente a cidade ‘se vive’ – espaço e homem integram-se” (AGUIAR, 2008, p. 80). Remetendo ao que já foi explanado sobre a captura dos espaços do cotidiano dos soteropolitanos pelas lentes do fotógrafo.

Os estudos de Dorea (2009) sobre Verger não buscam apenas suas fotos, mas o material etnográfico produzido por este, fazendo uma reflexão sobre o potencial disponibilizado por seu acervo fotográfico e os estudos etnográficos. Mas uma vez a Bahia se faz presente nessa análise, numa ligação com a África.

Na construção de sua tese, Washington Drummond baseia-se na obra de Verger, apoiando-se no artifício da teoria teatral para conduzir sua análise sobre a importância da produção imagética para a vida urbana. Entrelaçando a produção de Verger e outros artistas com as “transformações urbanas enquanto reprodutibilidade técnica e estetização generalizada (espetacularização) da paisagem urbana” (DRUMMOND, 2009, p. 11).

Existem outros trabalhos que procuram analisar a obra de Pierre Verger, assim como o de Martini (1999) que aborda a importância da fotografia como ferramenta discursiva e evidência científica para as ciências sociais.

A fotografia em todos os trabalhos analisados apresenta-se como um dos elementos centrais e, a partir dela desenvolve-se o que foi proposto. Aqui a foto é apresentada não só como recurso, mas, também como texto, pois, acredita-se que ela pode dizer mais do que se poderia escrever sobre sua imagem (seu *spectrum*), buscando, ainda, aquilo que se revela indiretamente.

Vários autores consideram a fotografia um documento, o próprio Verger a classifica assim. Representando o registro de algo, como salienta Barthes (1979), dizendo que esta é contingência pura. “Experiência capturada”, que fornece um

---

<sup>3</sup> A Fundação, criada por Verger, em 1988, abriga todo o material existente relacionado à sua obra (seus documentos, mais de 62 mil negativos, livros, cartas, notícias, reportagens sobre ele, etc.) além de outros materiais (teses e dissertações abordando a obra de Verger, livros sobre a história de Salvador, religiões afro-brasileiras, etc.).

testemunho de algo que se ouviu e foi comprovado a partir da visualização da fotografia (SONTAG, 2004).

Fotografar é escrever com a luz. Para Lima (s/d) a luz é a base fundamental da fotografia; de acordo com o autor, a origem desta “vem de seu próprio nome (Photon=luz e Graphos=escrita)”. O fotógrafo é aquele que cria imagens, que documenta, ilustra e transmite emoções (LIMA, s/d). Assim sendo, Sontag (*op. cit.*, p. 170) corrobora dizendo que a foto é “registro de uma emanção (ondas de luz refletida pelos objetos) – um vestígio material de seu tema”. Para Peixoto (1996) a fotografia nasceu como registro da luz, sendo esta antes de tudo uma “impressão luminosa”.

Segundo Mocarzel (2000), dentro do jornalismo a fotografia pode ser considerada mais que um flagrante de uma situação, ela pode se tornar uma tentativa de abrir a fronteira da percepção do leitor, transformando o olhar em uma forma de conhecimento. Nessa perspectiva, Persichetti (2000) considera a imagem como uma linguagem universal, podendo ser decodificada por qualquer pessoa e em qualquer lugar do mundo.

Esse argumento corrobora com a explanação de Fabris (2008a), que aborda o surgimento da fotografia a partir de uma perspectiva dialética. A autora enfatiza que a conjuntura histórica na qual a foto surgiu é bastante singular, século XIX, período em que grande parte da população era analfabeta, fazendo-se então, a necessidade de informação visual, para facilitar a propaganda política e comercial.

Desde seu surgimento até os dias atuais, a fotografia encanta por permitir a visualização das imagens de pessoas, de objetos e das paisagens, retratando aquilo que encanta a quem fotografa, que capta o objeto da imagem de um ponto de vista único e deixa a imagem para ser alvo de vários questionamentos para o observador, levando-o a uma série de reflexões e observações, lhe permitindo participar do processo de comunicação.

As reflexões proporcionadas pela observação das imagens produzidas pelas fotografias de Pierre Verger faz refletir o poder que essas fotos têm no que se refere à conservação da memória de algumas paisagens que constituem o espaço urbano de Salvador, possibilitando, efetivamente, a visualização das mudanças ocorridas na cidade nesses mais de 60 anos.

Para o contexto em análise, torna-se fundamental uma abordagem mais específica sobre o conceito de paisagem, para deixar mais claro o referencial

teórico-conceitual utilizado e o entendimento dessa categoria de análise em Geografia, esta também utilizada por outras áreas do conhecimento, para então entender as transformações ocorridas no espaço urbano da cidade do Salvador.

### 1.1.1 Paisagem: evolução do conceito

A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana. Quando parecíamos condenados às imagens uniformemente aceleradas e sem espessura, típicas da mídia atual, reinventar a localização e a permanência. Quando a fragmentação e o caos parecem avassaladores, defronta-se com o destemido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens, redescobrir a cidade (PEIXOTO, 1996, p. 13).

Foi a partir das paisagens de Salvador, na década de 1940, registradas por Verger que redescobri uma cidade encantadora que só poderei visitar por meio das imagens dessas fotografias. Através das fotografias de Verger e de um tempo descrito por ele a partir de suas lembranças, relatadas em *Retratos da Bahia*, tive a necessidade de resgatar o histórico das transformações de algumas paisagens da cidade.

Então, se faz prerrogativa elucidar o conceito de paisagem, conceito geográfico que norteia a construção deste trabalho. Para tal recorre-se a alguns autores consagrados, fazendo a operacionalização do conceito, buscando entender sua evolução ao longo da história do pensamento geográfico e a transformação da paisagem urbana ao longo dos tempos, para entender o processo de transformação da paisagem de Salvador do período analisado até a atualidade.

O termo paisagem surge no século XV, através da pintura que buscava reproduzir fragmentos da natureza. Para Claval (2004, p.15), “o surgimento da paisagem como forma de pintura é consequência do uso da perspectiva”. Segundo Salgueiro (2001), o aparecimento desta, a partir da pintura, revela uma nova postura frente à natureza, onde as pessoas buscavam um posicionamento de ruptura com a visão de mundo que explicava tudo através da teologia.

Segundo Claval (*op. cit*) o interesse dos geógrafos pelo conceito em destaque vem desde a constituição da Geografia como disciplina. Segundo o autor mencionado, a concepção que os geógrafos têm da paisagem evolui através dos tempos, desde as descrições realizadas por Alexandre Von Humboldt, passando

pela concepção de interface entre a atmosfera e hidrosfera/litosfera ou entre natureza e cultura, a partir de Eduard Suess e Ratzel, até a sua concepção cultural. Salienta Claval (2004) que a mudança de perspectiva nos estudos da paisagem não tornou obsoletas as abordagens realizadas até a primeira metade do século XX, todavia as complementam e mostra que as preocupações atuais vão além de descrever o ambiente no qual os homens vivem e trabalham, buscam, agora, compreender “as relações complexas que se estabelecem entre os indivíduos e os grupos, o ambiente que eles transformam, as identidades que ali nascem ou se desenvolvem” (CLAVAL, 2004, p. 71).

Para Salgueiro (2001), o estudo da referida categoria de análise pela Geografia inicialmente esteve focado na descrição das formas físicas da superfície terrestre, porém foi sendo incorporado “os dados da transformação humana do ambiente no tempo, com a individualização das paisagens culturais face às paisagens naturais”, pois, a ação humana é considerada fator decisivo para a transformação da paisagem natural, ponderando que as paisagens verdadeiramente naturais não existem mais (SALGUEIRO, 2001, p. 41).

A referida autora vai afirmar, ainda, que para os geógrafos do início do século XX, preocupados com a separação da geografia física e geografia humana, a paisagem seria um conceito integrador, pois, revelava a interação entre os elementos do mundo físico e as interações que os grupos humanos tinham com este em uma determinada área.

Durante muito tempo o estudo desse conceito esteve em foco na Geografia, porém, depois da Segunda Guerra Mundial, há uma “decadência”, principalmente dentro da corrente regional, do estudo sobre paisagens e regiões, devido às imposições ambientais colocadas à Geografia para reconstrução da Europa no pós-guerra e/ou pelo “esgotamento” do paradigma regional. Paralelamente a isso nota-se o fortalecimento do neo-positivismo, a Geografia quantitativista, a expansão das perspectivas de análise espacial, que vão contribuir para uma nova geografia (SALGUEIRO, *op. cit.*).

O interesse pelo estudo da paisagem vai ser retomado no último período do século XX, através de inúmeras publicações, seminários e associações sobre o tema. Salgueiro afirma que

[...] a relação indivíduo-ambiente é colocada em novos termos teóricos mais volta ao centro da preocupação de muitos geógrafos e, neste contexto, os estudos sobre paisagem e a paisagem urbana assume particular destaque, em paralelo com uma maior atenção prestada às ameaças e aos perigos que a exploração intensa de recursos está a colocar (SALGUEIRO, 2001, p. 43).

Quando se busca definições de paisagem, encontram-se alguns autores que a define como parte visível da superfície terrestre, variando desde sua concretude até a subjetividade do indivíduo que a percebe ou concebe. Dentro desse grupo de autores que primam pela subjetividade podem ser citados Claval, Brunet, Cosgrove, Tuan, que definem a paisagem dentro de um contexto mais humanista da Geografia. De acordo com essa perspectiva, Relph (1990) define o referido conceito como contexto visual da existência cotidiana, embora acredite que poucas pessoas usem a palavra paisagem para descrever o que veem em suas atividades diárias.

Para o contexto aqui trabalhado utiliza-se o conceito de paisagem de Santos (2002), para qual a paisagem é retratada como a parte do território possível de ser abarcada com a visão. Nela, está o conjunto das formas que revelam “heranças” as quais representam as sucessivas relações entre o homem e a natureza. Nessa acepção Santos (*op. cit.*) afirma que

[...] a paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal [...]. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico (SANTOS, 2002, p. 103).

Por ser a paisagem transtemporal, Santos (2004) vai dizer que ela nada tem de fixo e que cada vez que a sociedade muda a paisagem, assim como o espaço, se transforma para se adaptar a essa nova sociedade. Então é a partir dessa perspectiva que se compreende o porquê de alguns elementos pertencentes a muitas das paisagens retratadas por Pierre Verger, em Salvador, não existir mais: as paisagens mudaram, modificando-se do período em que Verger produziu suas imagens para os dias atuais, porque a sociedade soteropolitana, também, mudou. Lugares que não existiam naquele momento, hoje, fazem parte da cidade e novos elementos foram inseridos nas paisagens existentes.

De acordo com Brunet (1992, p. 339, *apud* CLAVAL, 2004, p. 71) “a paisagem como conjunto de indícios que diz muito sobre a sociedade que a produziu”, ela é, todavia, aquilo que mostra a quem sabe olhar e se for deixada de lado perder-se-á uma dimensão do mundo.

É a partir destas perspectivas da paisagem inseridas na Geografia que se busca analisar as imagens que se têm de Salvador, pois de acordo com Moreira (2007, p. 109) a “paisagem é o ponto de partida e de chegada à produção da representação em geografia”, significando assim “valorizar a imagem e a fala na representação geográfica”, procurando sempre entender como se delineou seu processo de construção, seja através das ideias ou de seus processos históricos reais para entender sua atual configuração.

Pensar que as transformações ocorridas no espaço urbano de uma cidade ocorreram espontaneamente seria, no mínimo, uma ingenuidade. Para Relph (1990) as paisagens são feitas pelas ideias e pela construção. As mudanças ocorridas nas paisagens urbanas foram frutos da evolução das técnicas, das tomadas de decisões políticas, dos anseios públicos e privados do início do século XX.

A maioria dos elementos presentes nas cidades da atualidade começou a ser configurada espacialmente a partir do final do século XIX, com a utilização do aço fundido nas construções, a utilização da eletricidade, os elevadores modernos, os carros elétricos, o telefone etc.. Relph (*op. cit.*) vai dizer que, no final do século, a maior parte da tecnologia necessária para construção de edifícios altos para escritórios, armazéns e ruas apresentáveis no centro da cidade moderna já tinha sido inventada e estava sendo incorporada na estrutura urbana. Porém, a eletricidade comercial foi a que mais contribuiu para visões do futuro das cidades radicalmente diferentes, além da construção dos arranha-céus que proporcionou a invenção de um “estilo arquitetônico original” alterando radicalmente o caráter da paisagem urbana.

Assim como muitas cidades em todo o mundo, as grandes transformações na paisagem urbana de Salvador vão começar a se delinear no início do século XX, seguindo uma lógica global, com a introdução dos transportes mecânicos, que exigiam da velha estrutura urbana adaptações, impulsionando para o alargamento e correções das ruas até então estreitas, possibilitando, também, a expansão da cidade para além do seu núcleo principal. Porém, segundo Santos (2008b) é a partir de 1940 que o grande crescimento da cidade

[...] vai conduzir a uma transformação mais sensível na paisagem. Na Cidade Baixa, os enormes vazios começam a ser preenchidos por uma nova geração de casas com vários andares, arranha-céus cujo estilo é sensivelmente diferente do que caracterizara o período precedente; e largas avenidas são abertas. As casas mais antigas das ruas Portugal e Conselheiro Dantas são jogadas abaixo. Reconstrói-se por toda a parte (SANTOS, 2008b, p. 112).

Os planos urbanísticos deram grandes contribuições para a “modernização” da paisagem urbana de Salvador. As reformas urbanas<sup>4</sup> que ocorreram no século XX têm início com as intervenções impostas pelo governo de José Joaquim Seabra, conhecido como “urbanismo demolidor”. Outras intervenções vão ser implantadas, muitas delas de cunho autoritário, sem a aprovação da população, provocando grandes perdas arquitetônicas e de símbolos importantes da cidade, como a Igreja da Sé. Essas interferências se prolongaram ao longo do século passado, contudo, as intervenções que delineiam a cidade aproximando-a de sua configuração atual são as iniciadas na década de 1940, propostas pelo Escritório do Plano Urbanístico da Cidade do Salvador (EPUCS), em 1948, assunto este aprofundado no terceiro capítulo.

## 1.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Nos estudos que fazem um diálogo entre Geografia e Arte verificam-se alguns caminhos. Marandola Junior (2010a) destaca duas tendências principais: uma na qual os trabalhos desenvolvidos voltam seu olhar para a materialidade (os fatos históricos, o ambiente físico, as estruturas sociais, os costumes e as ideologias); a outra cujos trabalhos se debruçam sobre as imaterialidades (símbolos, o imaginário, sentidos, identidades, afetividades). Aqui o foco principal segue a primeira tendência, porém trabalha-se com alguns aspectos da segunda, na medida que investiga-se o por quê de Verger ter se fixado em Salvador tendo viajado o mundo inteiro, qual era o sentimento de pertencimento com esse lugar e a sua relação com o povo da Bahia.

O recorte temporal se baseia em duas justificativas: a primeira fundamenta-se no período em que Verger produziu a maior quantidade de fotografias de Salvador,

---

<sup>4</sup> Entende-se por reforma urbana o conjunto de intervenções realizadas no espaço urbano, provocando transformações na malha existente, por vezes trazendo melhoras na infraestrutura.



ou seja, o período em que capturou as paisagens desta cidade deixando-as de recordação para o futuro, corresponde aos anos finais da década de 1940 até os iniciais da década de 1950, exatamente de 1946 a 1952; a segunda justificativa é pautada nas transformações socioespaciais que tiveram início no mesmo período do registro imagético produzido por Verger. É a partir da década de 1940 que a cidade do Salvador começa a vivenciar um crescimento urbano acentuado, impulsionado principalmente por uma leva considerável de imigrantes vindos do interior do estado da Bahia, que buscavam melhores condições de vida. Contudo, recorre-se ao período atual para fazer as reflexões comparativas da Salvador do recorte temporal para a Salvador do século XXI.

Para Gil (2008) o método pode ser definido como caminho para se chegar a um determinado fim. É exigido na construção de um conhecimento científico a apresentação ou identificação do método que propiciou a sua verificação. Hoje são muitos os caminhos que podem ser utilizados na produção do conhecimento científico, por isso dependendo do objeto investigado ou o fenômeno analisado um método específico vai ser requisitado.

Diante do tema proposto nesse trabalho, o método de procedimento histórico<sup>5</sup> mostrou-se imprescindível, pois, segundo Lakatos (1991) este parte do princípio que as sociedades atuais, suas instituições e costumes têm origem no passado, o que torna importante pesquisar suas origens “para compreender sua natureza e função”. Portanto, esse método consiste em investigar os acontecimentos e processos do passado verificando suas influências no presente, procurando abordar os períodos de sua formação e de suas transformações.

Destarte, o método de procedimento histórico foi utilizado para analisar o processo de evolução e transformação do espaço físico e social da Cidade, através de pesquisa indireta com base em referências bibliográficas de caráter teórico conceitual e documental. Além de pesquisas em bibliotecas e na Fundação Pierre Verger, recorreu-se a alguns textos e livros biográficos de Verger para escrever sobre sua vida e carreira como fotógrafo etnográfico, buscando-se, também, reportagens em jornais e revistas com entrevistas cedidas pelo artista.

---

<sup>5</sup> Classificação de Lakatos (1991) que divide método em duas classes: métodos de abordagem e métodos de procedimentos. Os primeiros, com níveis de abstração mais elevados, com abordagens mais amplas e os segundos se constituiriam em etapas mais concretas de investigação, com abordagens mais restritivas em termos de explicação do fenômeno e menos abstrata.

Utilizou-se ainda o método de procedimento comparativo, visto que foi realizada uma comparação entre as paisagens retratadas por Verger, nas décadas de 1940 e 1950, e as paisagens que compõem a Salvador de hoje. Para tal buscou-se fotografar os mesmos espaços registrados pelo artista, priorizando capturar imagens do mesmo ponto e perspectiva utilizados por ele para produzir suas fotos. Em alguns lugares foi possível ser fiel ao local exato de onde Verger produziu as fotografias no passado, o que permitiu uma série de reflexões sobre as mudanças nas paisagens e a produção das fotografias. Porém, em outros, a exatidão não ocorreu, porque alguns elementos que faziam parte da paisagem foram deteriorados ou desapareceram, portanto, as fotos tiveram que ser produzidas de outro ponto e perspectiva com a finalidade de se aproximarem do ponto original.

Em pesquisas que trilham o caminho da Geografia Histórica verificam-se a aplicação de algumas metodologias diferenciadas. Muitos se debruçam sobre arquivos públicos e acervos históricos, tentando reconstituir o passado por meio de documentos, manchetes de jornais da época, leis publicadas no período em análise, ou discursos proferidos por pessoas que tinham certa notoriedade na ocasião, podendo ser um pesquisador, repórter, político, ou artista. Outros recorrem a entrevistas com pessoas que residem ou residiram por muito tempo no espaço pesquisado para, a partir de seus relatos e lembranças, refazer a história desses lugares através de seus depoimentos, e muitos outros escolhem fontes secundárias como publicações de autores, de renome, nesse campo.

Neste trabalho, foi dada prioridade a fontes secundárias: livros, revistas, jornais, arquivos públicos, dentre outros, principalmente na abordagem histórica da cidade, no que diz respeito ao seu passado, suas modificações e para discorrer sobre o fotógrafo etnográfico. Como dito anteriormente, para abordar a vida e obra de Verger, foram utilizadas obras biográficas, documentários, entrevistas cedidas por ele para revistas, jornais e outros, além de entrevistas semiestruturadas realizadas com pessoas que trabalharam ou conviveram com ele por algum período.

A escolha das fotografias selecionadas para o trabalho se deu a partir da possibilidade de visualização que estas poderiam possibilitar dos elementos passados e presentes da paisagem, que o leitor, *spectator*, pudesse identificar o local em Salvador que foi fotografado e assim possibilitando o reconhecimento da paisagem daquela foto no momento atual. Foram selecionadas 15 fotos centrais de Pierre Verger. Cabe ressaltar que existem mais de 60 mil fotos disponíveis no acervo

da Fundação Pierre Verger; destas, 12 mil são exclusivamente da Bahia e 7 mil apenas da cidade do Salvador, então, foi preciso fazer uma triagem para chegar nas 15 fotos centrais do trabalho. Algumas delas ilustram *Retratos da Bahia* do fotógrafo. Além de fotografias de Verger, outras fotos fazem parte deste trabalho. Selecionadas na Fundação Gregório de Matos (que dispõe de um acervo audiovisual bastante significativo da cidade, imagens de temas variados e períodos em distintos) e no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, podendo-se, através dessas reconstituir a história visual de Salvador.

É importante destacar que a seleção de algumas fotografias nos arquivos públicos foi bastante delicada e complexa em decorrência de muitas das fotos não possuírem data de quando foram tiradas e seus respectivos fotógrafos. Em muitas a identificação de sua datação foi possível a partir da observação dos elementos que se fazem presentes em suas imagens (os carros, as roupas dos fotografados, etc.), com isso foi atribuído à imagem um data estimada.

Cabe salientar que, enquanto procedimento metodológico, optou-se por adotar a fotografia em preto e branco (p&b) em todo o texto, mesmo as fotografias atuais, produzidas especialmente para compor este trabalho. A opção por utilizar as fotos em p&b procede por questões metodológicas e teóricas. O argumento metodológico é baseado no próprio procedimento comparativo pelo qual o trabalho se desenvolve. Portanto, buscou-se colocar as fotos atuais em preto e branco para não provocar comparação de técnicas ou de coloração com as fotos de Verger e as mais antigas, objetivando propiciar a visualização voltada para a reflexão das transformações nas paisagens. A segunda argumentação, ligada à fundamentação teórica é norteada pela própria preferência que Verger tinha pela fotografia em p&b e branco, além da defesa da fotografia p&b realizada por Barthes (1979), que sinteticamente diz:

Não gosto de modo algum da Cor, talvez porque me encante (ou me entristeça) saber que coisa de outrora, por suas radiações imediatistas (suas luminâncias), realmente tocou a superfície que, por sua vez, meu olhar vem tocar... A cor, para mim, é um ornato postiço, uma maquiagem (tal como é usada nos cadáveres). Pois o que me importa não é a 'vida' da foto (noção puramente ideológica), mas a certeza de que o corpo fotografado vem me tocar com seus próprios raios, e não com uma luz acrescida depois (BARTHES, 1979, p. 122).

O autor corrobora com a predileção de Verger pela fotografia em p&b, quase com o mesmo argumento utilizado pelo fotógrafo. Por isso, as únicas fotografias coloridas utilizadas no trabalho estão inseridas no mapa síntese, em apêndice, com o intuito de proporcionar um fechamento da nossa análise.

Outro detalhe que cabe destacar aqui a respeito da inserção das fotografias no texto é que ao fazê-lo buscou-se diferenciar as fotos pertencentes aos acervos dos arquivos públicos juntamente com as retiradas de livros (colocando molduras) com as de Verger e aquelas produzidas especificamente com o intuito de comparação descrito anteriormente (sem molduras).

O recorte espacial se deu a partir da análise das fotografias de Verger, embora, o fotógrafo tenha registrado bairros mais afastados do centro, como São Caetano, a visualização destas não permitia atender a proposta do trabalho, do reconhecimento do lugar. Além das fotografias, o recorte espacial foi baseado em uma descrição do roteiro do bonde nº 14 do Rio Vermelho de Cima e a volta pelo percurso do bonde nº 15 do Rio Vermelho de Baixo:

O passeio mais bonito que se podia fazer consistia em tomar, na Praça da Sé ou no Abrigo da Praça Castro Alves, o bonde nº 14 do Rio Vermelho de Cima, que descia pela Avenida Sete, passava no Campo Grande, no Garcia e no Primeiro Arco, seguia depois pela Garibaldi, passando sob o Segundo Arco. A partir daí o caminho se tornava tão estreito e arborizado que os dois lados do veículo eram fustigados na passagem pelos galhos das árvores. Uma vez ultrapassado o Jardim Botânico, não demorava a chegar à Igreja de Santana, no Rio Vermelho e na Praia da Mariquita. Alguns vagões continuavam até Amaralina... Daí em diante, não havia mais estradas na direção de Itapuã, mas somente praia de areia branca... A volta se fazia pelo mesmo bonde nº 14 até a Mariquita, onde se trocava para o bonde nº15 do Rio Vermelho de Baixo, que chegava ao Dique do Tororó, subindo o Rio Lucaia pela Vasco da Gama... Atingia-se então o Dique do Tororó, chegando logo mais no Mercado das Sete Portas...

Nosso bonde nº 15 continuava em seguida pela Baixa dos Sapateiros... Passava-se o cruzamento da Rua São Miguel... e chegava-se na Praça dos Veteranos... Para terminar esta gostosa viagem, os bondes subiam rangindo a Ladeira da Praça em direção ao Viaduto da Sé para retornar em sentido contrário, suas peripécias sempre renovadas (VERGER, 2005, p. 29 e 30).

Na citação, Verger fala sobre o passeio que ele considerava como o mais bonito que podia ser feito em Salvador, na época. Essa descrição comungava com a seleção das imagens, e a partir destas foi feito o recorte espacial, representado no

mapa da **Figura 3**. Para elaboração do mapa foi preciso uma série de pesquisas para representar o referido roteiro: a descrição feita por Verger (2005) e Leal (2002); e o mapa (**figura 4**) das linhas de bondes existentes em 1952, tendo como fonte Vasconcelos (1996).

A partir dessas pesquisas, o percurso foi refeito, procurando-se manter, da melhor forma possível, o trajeto original. Só que o passeio de bonde assinalado por Verger ficou no passado quando, no final da década de 1950, os bondes deixaram de circular em Salvador, extintos pelo então prefeito Hélio Machado.

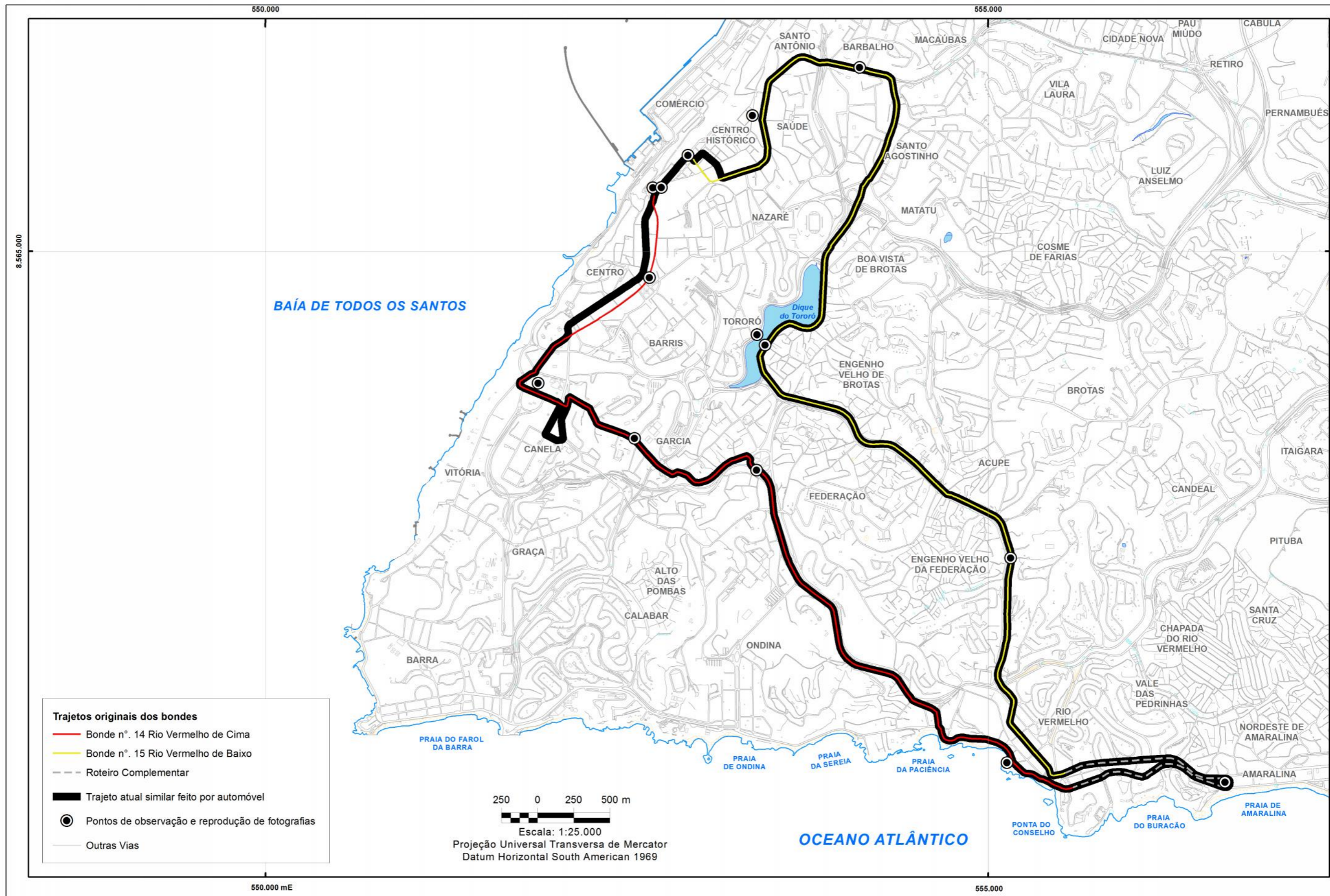
O caminho que hoje é possível fazer de carro foi percorrido, coletando-se pontos por meio do GPS<sup>6</sup>. Posteriormente, as distorções verificadas provenientes do percurso atual em decorrência da reconfiguração da malha viária, foram corrigidas para a produção do mapa que representa os trajetos originais dos bondes, o trajeto atual similar feito por automóvel e os pontos de observação, nos quais foram obtidas as fotografias. Cabe ressaltar, que o roteiro foi delineado sobre a malha viária atual da cidade, pois, com o desaparecimento dos bondes e o revestimento asfáltico, seus trilhos sumiram quase que por completo das vias de Salvador.

Portanto, embora o estudo objetive abordar as transformações ocorridas em toda a Cidade do Salvador, o foco principal foi concentrado no trecho restrito ao percurso estabelecido no documento (**Figura 3**).

---

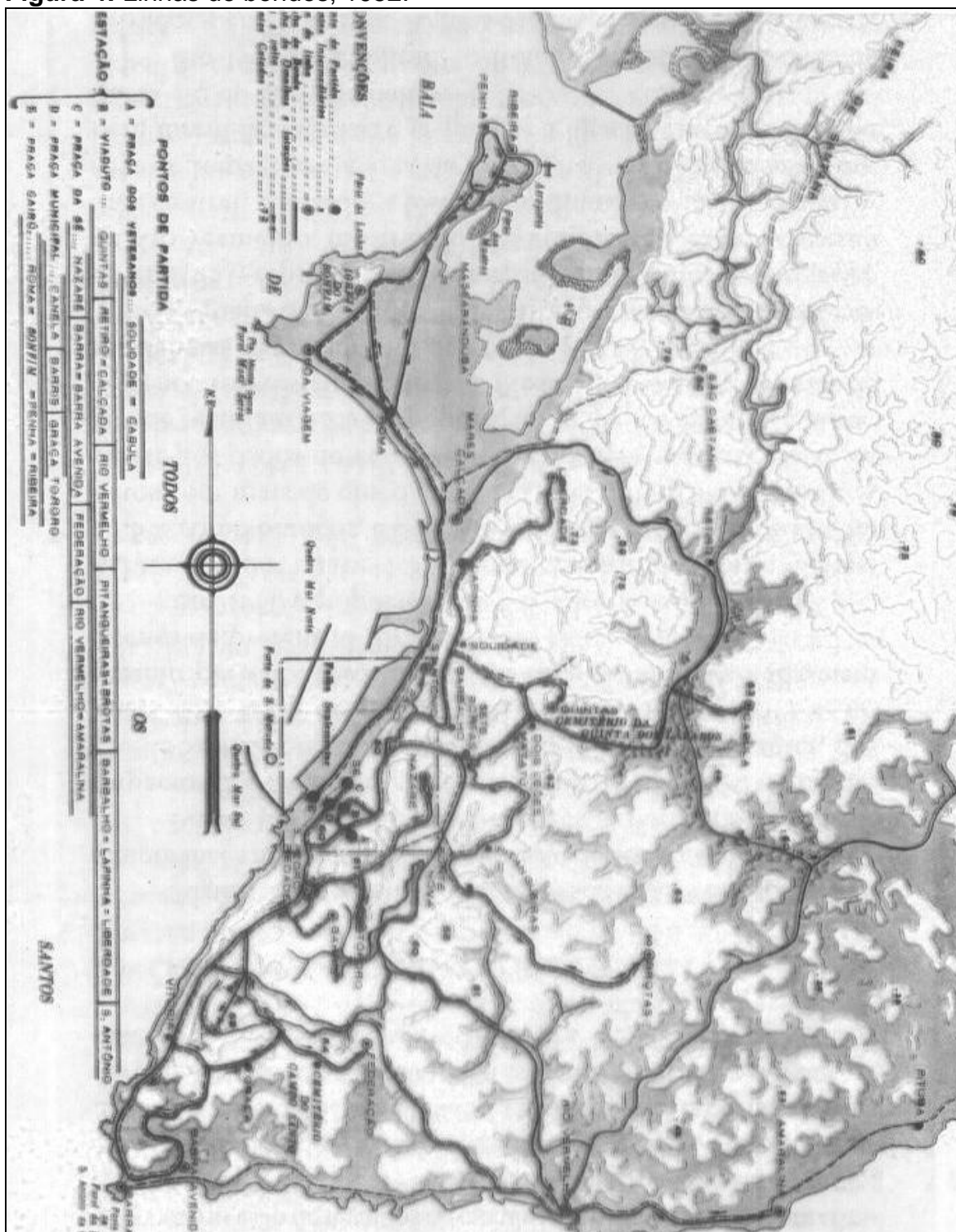
<sup>6</sup> Para este trabalho foi utilizado o GPS de navegação de precisão métrica (1 a 5 metros) da marca Garmin linha eTrex, aparelho portátil de mão com 12 canais paralelos e antena interna. Utilizou-se a função *tracke log* (registro de trilha).

Figura 3: Roteiro dos Bondes n°. 14 Rio Vermelho de Cima (ida) e n°. 15 Rio Vermelho de Baixo (volta) - 1946 a 1952, Salvador-BA



Fonte: CONDER, 2002; Dados de campo, abril de 2012.  
 Elaboração: BATISTA, Flávia.; RIBEIRO, Ney Lucas, 2012.

Figura 4: Linhas de bondes, 1952.



Fonte: P.M.S. 1952 (Vasconcelos, 1996).

# 2 GEOGRAFIA E ARTE: UMA ABORDAGEM POSSÍVEL





## 2 GEOGRAFIA E ARTE: UMA ABORDAGEM POSSÍVEL

Os estudos geográficos a partir de obras literárias só começam a ser aprofundados na década de 1970, segundo Silva e Araújo (2007). Este fato é propiciado pelo crescimento da corrente humanista da Geografia, que, junto com as novas concepções e abordagens trazidas à Geografia, acrescenta-se a esta ciência a valorização da subjetividade nas relações entre homem e meio. Barcelos (2009) ressalta que a valorização entre a relação Geografia e Arte/Literatura coincide com o período da renovação nos estudos geográficos que focalizam a dimensão cultural.

De acordo com leituras realizadas percebe-se que, geralmente, as pesquisas que fazem a interlocução entre Geografia e Literatura/Arte são amparadas pelo aporte teórico-metodológico da Fenomenologia, pois, a abordagem dada por estes estudiosos, parte, em sua maioria, do subjetivo dos artistas analisados e dos espaços representados por eles, observando como o espaço é percebido, descrito e representado nas produções artísticas.

Para Merleau-Ponty (1999) a Fenomenologia procura o relato do espaço, do tempo e do mundo vivido, na tentativa de uma descrição direta da experiência assim como ela é. A Fenomenologia é, para o autor, o estudo das essências, seja ela da percepção, da consciência ou do sujeito em si, corroborando com os estudos que interligam a Geografia e a Arte a partir do método fenomenológico ou da filosofia da fenomenologia quando expressa que

[...] Deve-se compreender de todas as maneiras ao mesmo tempo, tudo tem um sentido, nós reencontramos sob todos os aspectos a mesma estrutura de ser. Todas essas visões são verdadeiras, sob a condição de que não as isolemos, de que caminhemos até o fundo da história e encontremos o núcleo único de significação existencial que se explicita em cada perspectiva (MERLEAU-PONTY, 1999, p 17).

Diante de uma perspectiva que propõe que a verdade ou o conhecimento não se encontra apenas na ciência exata, sendo possível ser encontrada em outras direções, Marandola Junior (2010b) vai defender a importância de esquadrihar o conhecimento geográfico em outros espaços além do acadêmico. Com isso ele coloca em evidência o valor da arte como um dos pilares para a construção desse conhecimento, afirmando que

[...] Assim também se encontram Ciência e Arte, que temos que urgentemente reaproximar. A Arte, assim como a Ciência, também brota da relação orgânica do homem com o meio, e por isso é tão importante para a Geografia. Nas manifestações artísticas estão inscritas geografias da mesma forma que foram necessárias geografias para concebê-las. Tanto o conhecimento existencial do artista quanto seus referenciais culturais estão embebidos de geograficidade, pois esta é inalienável do ser humano e de suas realizações (MARANDOLA JR., 2010b, p. 22).

Marandola Junior (*op cit*) também defende um diálogo entre esses dois campos a partir da Fenomenologia dentro da Geografia Humanista. Com isso deixa evidente sua postura e sua tendência na construção dessa interlocução.

Analisando as produções já publicadas sobre a temática em questão, observa-se que os olhares voltam-se preferencialmente para as obras literárias em detrimento de outras expressões artísticas. As publicações que abordam a relação da Geografia com a pintura, com a fotografia, com a música ou com a escultura são menos numerosas, sobressaindo-se algumas produções que buscam a história de certas cidades nas obras de artistas que tiveram algum vínculo com elas, em especial pintores.

Destaca-se entre tais publicações um dos capítulos do livro *Geografia Sempre. O homem e seus mundos*, de Monteiro (2008), com a pintura de Miguel Dutra, no qual destacou o conteúdo geográfico e histórico do interior paulista, nos meados do século XIX, a partir da obra do pintor. Aproveitando o ensejo, cita-se ainda a publicação de Lurdes Rocha e Elisabete Moreira (2010) que destacaram a evolução histórica e socioespacial da cidade de Itabuna (Bahia) a partir da produção artística de Walter Moreira, principalmente a partir de seus quadros.

Todavia, cabe salientar, que um número significativo da produção acadêmica voltado para essa temática evidencia a importância da utilização da arte como instrumento em sala de aula no ensino da Geografia na educação básica. A tese *Geografia e Arte no ensino fundamental: reflexões teóricas e procedimentos metodológicos para uma leitura da paisagem geográfica e da pintura abstrata* de Jaqueline Myanaki (2008) é um exemplo desta afirmação. A autora direciona seu trabalho para o desenvolvimento e aplicação de procedimentos metodológicos introdutórios com a finalidade de ler e perceber a paisagem geográfica a partir da utilização da Arte, direcionando essa aplicação para o ensino fundamental.

Abordagens teóricas aprofundadas sobre o tema são raras, a maioria dos textos percorre caminhos mais práticos, à medida que analisam a obra de um artista ou romancista, dialogando com a Geografia, versando sobre a geograficidade da produção analisada. Enquanto que o debate sobre o diálogo em si é escasso. Poucos são os autores que se lançam nessa explanação, mostrando a evolução dessa interlocução ao longo do tempo, estimulando a produção do conhecimento geográfico a partir da análise da Arte, utilizando-a como documento (recurso) ou como representação (símbolo).

Sobre as duas tendências principais de abordagens da Geografia com a Arte (como recuso ou como símbolo), Marandola Junior (2010b) destaca que a primeira tende pela objetividade e a segunda pela subjetividade. Contudo, é importante salientar, aqui, que mesmo cada uma comportando suas respectivas complexidades metodológica e teórica, ambas buscam, a partir de seus caminhos, o real através da arte.

Como mencionado anteriormente, os estudos realizados por geógrafos através da literatura acentuam-se a partir da década de 1970, porém, a realização destes não teve início a partir da década citada. Para Brosseau (2007)<sup>7</sup> esse interesse não é novo, podendo ser observado em o *Cosmos*, de Humboldt, que em varias passagens faz referência à literatura ou à pintura para abordar alguns elementos geográficos. Ou seja, é possível verificar essa relação entre Geografia e Arte desde os primórdios da primeira enquanto campo disciplinar, enquanto ciência estruturada. Todavia, o autor lembra que

[...] não se tratava tanto de uma promoção da literatura como um campo de pesquisa para a geografia, e sim de testemunhos que conseguiram despertar esse tipo de interesse. Foi somente em meados dos anos de 1920 que Wright (1924 e 1926) estabeleceu mais claramente a pertinência dessas fontes para a geografia (BROSSEAU, 2007, p. 18).

A respeito de Wright enquanto precursor desse diálogo, Marandola Junior (2010b.) relata que este, em 1946, já defendia que o geógrafo se “abrisse” para o conhecimento que era produzido fora da “ciência formal”<sup>8</sup>, afirmando que existia

---

<sup>7</sup> Neste texto o autor explana sobre a geografia e literatura a partir de uma perspectiva teórica e histórica, trazendo autores que abordaram, de alguma forma, a temática.

<sup>8</sup> Para Wright esse conhecimento é aquele produzido dentro da academia, seguindo as rígidas normas acadêmicas.

geografia fora da academia, apontando a importância de vislumbrar além da fronteira do acadêmico, onde também era produzido conhecimento geográfico, destacando os artistas nessa produção, pois, estes trazem “leituras e construções de realidades” (MARANDOLA JR., 2010b).

A escassez de trabalhos voltados para investigações geográficas a partir da arte ou que dialogassem com ela em períodos anteriores à década de 1970 é explicado por Brosseau (2007), que cita o questionamento de Darby na década de 1940, sobre a seriedade da utilização de fontes literárias pela Geografia. O autor acrescenta que para muitos o uso da literatura não poderia ser considerado para construção de “bases sólidas para uma geografia científica rigorosa”. Esse tabu foi minimizado com o surgimento da geografia humanista que procurava colocar o sujeito no centro das discussões, “evocando de maneira mais ou menos direta a fenomenologia”, promovendo, assim, a utilização da literatura. Portanto, esta última “está ‘associada’ desde o início dos trabalhos sobre o espaço vivido” (BROSSEAU, 2007).

Cabe ressaltar, que mesmo depois de décadas de produções dedicadas a essa linha de trabalho, ainda hoje, constatam-se críticas que colocam em dúvida a relevância das pesquisas dedicadas a essa temática, minimizando sua importância em deferência a outras.

Contudo, publicações anteriores mostram a relevância e pertinência de buscar a Geografia na Arte, tornando-se verdadeiras referências para aqueles que se lançam por essa vereda. No Brasil, Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro figura entre tais publicações, com o livro *O mapa e a trama. Ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas* (2002), sendo este citado pela maioria dos textos que aborda a temática. Essa obra é um marco para os geógrafos brasileiros que dialogam com a arte, por sua singularidade, originalidade e ousadia. Monteiro trabalha com o que chama de conteúdos geográficos nas obras romanescas, buscando nos romances as “realidades geográficas” apresentadas pelos seus respectivos autores. Entre os escritores analisados pelo supracitado autor destacam-se Guimarães Rosa (pelo qual tem certa predileção), Graciliano Ramos, Machado de Assis, Graça Aranha, Lima Barreto, analisando grandes clássicos da literatura nacional, além de obras que tiveram menos atenção do público em geral e dos críticos de literatura.

Como é sabido, Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro durante toda sua carreira de professor e pesquisador atuou no campo da Climatologia e Geomorfologia, dedicando-se prioritariamente ao campo da Geografia Física. Quando se aposenta, em 1987, decide dedicar sua atenção para outras temáticas, lançando seu olhar para a literatura em um primeiro momento, com os ensaios sobre alguns ícones da literatura nacional e seus conteúdos geográficos, posteriormente sobre a pintura e o cinema. Com todo prestígio que adquiriu ao longo de sua carreira e pela solidez de sua produção, é sem dúvida uma voz a ser ouvida. Mais que abordar os conteúdos geográficos, Monteiro, disponibiliza para os professores de Geografia, principalmente do ensino básico, um roteiro de obras literárias, de filmes e pinturas que podem ser explorados em suas salas de aula.

Recentemente, alguns eventos estão contribuindo para fomentar o debate em questão, proporcionando o aumento de publicações sobre o assunto e a sua divulgação, além de congregando pessoas que se interessam pela temática, facilitando as trocas de opiniões e conhecimento. Nesse leque de eventos que ocorreram citam-se o *I Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte*, realizado pelo grupo de Pesquisa Produção do Espaço Urbano do Departamento de Geografia da Universidade Federal da Bahia, em 2010; o *Seminário sobre Geografia e Literatura*, que ocorreu em Londrina, em 2010, promovido pelo Departamento de Geociências da Universidade Estadual de Londrina; o *II Colóquio A educação pelas imagens e suas geografias*, realizado pelo grupo OLHO da Faculdade de Educação da Unicamp e pelo Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas (GPLG), da Universidade Estadual de São Paulo, em 2011; e, em 2012, ocorreu na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da referida universidade, o *I Colóquio Geografia, Literatura e Música: diálogos possíveis*.

Em alguns desses eventos houve participação de pessoas de vários estados brasileiros, podendo-se notar, também, a ansiedade e a felicidade desses em compartilhar seus estudos, pois, o que na maioria ocorre é o “isolamento” dos estudantes e pesquisadores. Muitos desses seminários, simpósios e colóquios resultam em publicações dos trabalhos apresentados, favorecendo ainda mais a divulgação das pesquisas, como foi o caso do *I Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte* que culminou com o livro *Geografia, literatura e arte: reflexões*, que publicou os artigos apresentados e as palestras proferidas pelos convidados, além

de “lançar bases” para outras publicações e encontros, tal como o *II Simpósio Nacional de Geografia Literatura e Arte*, previsto para acontecer na Universidade de São Paulo (USP) em meados de 2013<sup>9</sup>.

Tais publicações e eventos mostram a importância das artes para a construção de um conhecimento geográfico com base em diversos olhares, não só pelo olhar da ciência. Neste âmbito, compactua-se com Monteiro (2008, p. 45), que em suas certezas afirma que “a criação artística poderá desvelar, pelo ‘sentimento’, aquilo que a elaboração científica, guiada pela ‘razão’, deixou mapear na compreensão de nosso problema básico que é a relação entre o Homem e a Natureza”.

Na convicção que a arte é uma poderosa ferramenta para a construção do conhecimento geográfico, ela é vislumbrada como documento para o resgate da nossa história, para a perpetuação da memória das nossas paisagens e cultura, na representação de nossa gente....

A arte permite ao homem a mais profunda reflexão de si enquanto indivíduo inserido em um mundo externo ao seu (sociedade) e em seu próprio mundo. Ela é capaz de provocar profundos questionamentos sobre a realidade que nos é imposta, ao trazer mensagens que nem mesmo o artista que a produziu tinha intenção de propagar. Quantas canções já lhe levaram a lembrar de um fato que ocorreu em sua vida ou a refletir sobre um período histórico da nossa sociedade? Quem nunca teve vontade de se mudar para a paisagem da tela de um quadro que expressa tranquilidade para fugir do caos dos centros urbanos? Quem ao olhar uma fotografia não pensou na situação retratada e os elementos ali presentes?

Devolver o olhar para si que a arte proporciona ao homem, enquanto ser social e individual, o leva a refletir o que ali consegue ver de si mesmo, a meditação de angústias e anseios. Quando a obra de arte lhe toca, é porque através dela muitas vezes consegue perceber o que antes não percebia, não conseguia compreender, pensar o que antes não pensava, ir além para voltar a si e se enxergar ou ver o que lhe rodeia com outra ideia, com outra visão.

Diante dessa capacidade de reflexão e a necessidade que a arte provoca no homem, Fischer (1981, p. 13) corrobora dizendo que: “a arte é o meio indispensável

---

<sup>9</sup> O grupo Geografia, Literatura e Arte, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, criado em 2011, propõe a interação entre os três campos disciplinares e visa estabelecer uma rede de discussões sobre o tema e objetiva, também, criar uma revista sobre o assunto, cujo lançamento coincidirá com a data do evento citado (**Cultura, USP Online**, 13 de abril de 2012).

para essa união do indivíduo como o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiência e ideias”.

Salienta-se que nem toda obra de arte tem a capacidade de tocar a todos e que cada um é tocado de forma distinta por um mesmo objeto de arte. Sendo a arte libertadora, nesse sentido, o autor supracitado contribui dizendo que ela desfaz temporariamente os laços da vida porque conquista de forma diferente a realidade, acrescentando que

[...] Em todas as suas formas de desenvolvimento, na dignidade e na comodidade, na significação e no absurdo, na fantasia e na realidade, a arte tem sempre um pouco a ver com a magia. A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer o mundo e o mudar. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente (FISCHER, 1981, p. 20).

O autor advoga uma arte dialética que deve derivar de uma intensa experiência da realidade, tomando forma a partir da objetividade, sua missão é mutável ao longo do tempo e em uma sociedade de classe cada vez mais acentuada sua função se diferencia, em muitos aspectos, da função original. Pregando, ainda, o poder que a arte tem de estimular o povo a transformar a realidade social (FISCHER, *op. cit.*).

Nessa defesa da arte como necessidade e seu poder de tornar o homem capaz de entender a si e seus mundos, compactua-se com a argumentação de Monteiro e Marandola Junior que falam da capacidade da arte para a produção do conhecimento geográfico, quando o segundo prega o desprendimento para reintegrar os saberes (Ciência e Arte).

A imagem, para Monteiro (2008), é o primeiro elo entre a Geografia (enquanto ciência) e o Cinema (enquanto arte) e a ciência geográfica ampara-se na paisagem como um dos elementos básicos de caracterização. Nesse diálogo, evoca-se a fotografia no lugar do cinema, para ser representante das Artes e permitir o enriquecimento da construção do conhecimento geográfico a partir da interlocução entre esses dois saberes.

## 2.1 FOTOGRAFIA E ESPAÇO

Tomando a fotografia como expressão artística que pode figurar-se como documento capaz de revelar momentos passados, guardar a memória coletiva de

uma sociedade, mostrar o comportamento de determinada classe social em diferentes épocas, revelando lembranças ou testemunhos, ela encarna a noção de espaço como chave para a leitura histórica dessas mensagens fotográficas, pois, ela própria é um recorte espacial, contendo “outros espaços que a determinam e a estruturam” (MAUAD, 1996).

Sobre o caráter temporal e espacial da fotografia, Leite (1993 *apud* Mauad, 1996) enfatiza que as imagens fotográficas explícitas são dominadas pela noção de espaço, porque toda a captação da mensagem fotográfica se manifesta através de “arranjos espaciais”, sendo a fotografia uma compactação cultural e ideológica do espaço geográfico em um determinado instante.

Essa compactação cultural e ideológica de um determinado espaço geográfico é abordada por Borges (2003) quando diz que o fotógrafo circula por diferentes “territórios geográficos”, registrando, a partir de seus códigos culturais, culturas diferentes, além da sua própria cultura, armazenando paisagens e as modificações que o homem provoca em seu meio social e natural. Acrescentando ainda que “quando dispara sua câmera o fotógrafo cria e produz mundos” (BORGES, 2003, p. 92).

Seja por ser um recorte espaço-temporal ou por abarcar espaços geográficos, a certeza que se faz presente é que a fotografia pode revelar a história de uma paisagem, lugar, território, em um determinado período. Abordada como documento ou expressão artística ela auxilia a Geografia, assim como a Cartografia, na caracterização de seus espaços como afirma Monteiro (2008).

### **2.1.1 Fotografia como arte**

Ao falar da fotografia como representante das Artes na construção do diálogo com a Geografia, torna-se necessário fazer uma breve explanação sobre seu enquadramento como objeto de arte ou expressão artística, pois, nem sempre ela foi considerada adequada para fazer parte do “mundo” da arte.

A fotografia, ou as bases do seu princípio, surge no fim do século XVIII e início do século XIX, com a câmara escura e as experiências que tinham o intuito de obter superfícies sensíveis a luz com a finalidade de fixar imagens. Daguerre e Niepce são os primeiros a conseguir tal façanha, suas experiências vão culminar na



daguerreotipia<sup>10</sup>. Salienta-se, ainda, que a fotografia não foi fruto do trabalho de apenas um homem, ao mesmo tempo e em vários locais de forma “isolada”, outras pessoas buscavam o mesmo intento. Logo após Daguerre divulgar o resultado de seu trabalho outros homens assim o fizeram.

O daguerreótipo impera até a década de 50 do século XIX, quando na década seguinte a fotografia sobre o papel ganha mais espaço, porque essa pode satisfazer a necessidade de difusão das imagens. O processo do “colódio úmido”, divulgado em 1851, por Frederick Scott Archer, permitia a obtenção de um negativo cuja qualidade comparava-se ao daguerreótipo, contudo, o tempo de produção era bem mais curto (FABRIS, 2008).

Para a autora, a evolução do processo fotográfico tem três momentos fundamentais que coincidem com as etapas da “complexa relação da fotografia com a sociedade do século XIX”. Esses momentos são representados pelas primeiras experiências, resultando no daguerreótipo, o colódio úmido e por fim a gelatina bromuro que levaram à primeira câmara portátil. Frabris (2008a) explica os períodos de cada etapa:

A primeira etapa estende-se de 1839 aos anos 50, quando o interesse pela fotografia se restringe a um pequeno número de amadores, provenientes das classes abastadas, que podem pagar os altos preços cobrados pelos artistas fotográficos (Nadar, Carjat, Legray, por exemplo). O segundo momento corresponde a descoberta do cartão de visita fotográfico (*carte-de-visite photographique*) por Disdéri, que coloca ao alcance de muitos o que até aquele momento fora apanágio de poucos e confere à fotografia uma verdadeira dimensão industrial, quer pelo barateamento, quer pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos (1854). Por volta de 1880, tem início a terceira etapa: é o momento da massificação, quando a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial, sem deixar de lado sua pretensão a ser considerada arte. Para diferenciar-se da fotografia corriqueira, a fotografia artística não hesita em renegar as especificidades do meio, lançando mão de uma série de técnicas como gama bricomatada e o bromóleo, que garantem resultado semelhante ao pastel e à água-forte (FABRIS, 2008a, p. 17).

Ao analisar o Salão de 1859 em Paris, Baudelaire faz uma crítica bastante contundente a respeito dos consumidores e admiradores franceses da “nova invenção”. Ao escrever uma carta ao Diretor da *Revue Française* diz que

---

<sup>10</sup> Uma das primeiras formas de reprodução fotográfica. Deve o seu nome a quem a inventou, Louis J. M. Daguerre, que descreveu pela primeira vez a técnica em 1839.

nestes tempos deploráveis, surgiu uma nova indústria, que muito contribuiu para confirmar a tolice na sua fé e para destruir o que podia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idólatra postulava um ideal de si e apropriado à sua natureza, isso é evidente... ‘Creio que a arte é e não pode ser senão a reprodução exata da natureza (uma seita de tímida e dissidente quer que os objetos repugnantes sejam afastados, como, por exemplo, um urinol ou um esqueleto). Assim, o engenho que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta’. **Um Deus vingativo atendeu os pedidos dessa multidão. Daguerre foi seu messias. E então ela diz para si mesma: ‘Já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos). A arte é a fotografia’.** A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos os adoradores do sol. Estranhas abominações surgiram (BAUDELAIRE, 1859, p. 70, grifos nossos).

Ao falar da fotografia, anunciando-a, Baudelaire consagra os críticos mais ferrenhos que negavam à fotografia seu caráter artístico, afirmando ainda que ela foi o refúgio dos “pintores fracassados” que incapazes de dar conta do ofício da pintura se lançavam para a fotografia, colocando-a, a partir de uma perspectiva industrial, como inimiga da arte, acrescentando que

[...] Se se permitir que a fotografia substitua a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantará – ou a corromperá – completamente, graças à aliança natural que encontrará na estupidez da multidão. É necessário, portanto, que ela se limite a seu verdadeiro dever, que é de ser serva das ciências e das artes, mas a humílima serva [...] (*op. cit.*, p. 72).

Walter Benjamin (1985) enfatiza que, assim como Baudelaire, Wiertz, em 1855, não compreendeu, no seu tempo, as imposições escondidas na autenticidade da fotografia, quando afirmou que a fotografia não levaria a morte da arte, pois, quando ela amadurecesse e se desenvolvesse proporcionaria a união da arte com o daguerreótipo e os dois trabalhariam juntos.

Enquanto Wiertz exalta de forma exacerbada o surgimento da fotografia, Baudelaire a anuncia de maneira negativa: cujo “progresso puramente material” só levaria ao “empobrecimento do gênio artístico francês”. Então, Benjamin confronta essas duas opiniões divergentes a respeito do advento da fotografia. Ele acrescenta

que: embora a visão de Baudelaire represente o oposto da de Wiertz, conserva seu “significado como uma veemente rejeição de todas as usurpações da fotografia artística” (BENJAMIN, 1985, p. 107).

O ponto de vista de Baudelaire, de colocar a fotografia apenas como um instrumento capaz de guardar a memória dos arquivos coletivos, colocando como documento auxiliar para ilustrar os livros, biblioteca e o álbum dos viajantes, só representa o ponto de vista de muitos intelectuais e artistas do século XIX que, por muitos anos, consideraram a fotografia apenas como uma técnica exata e concisa de capturar e prender uma imagem.

Com relação às críticas que Baudelaire faz a fotografia, Elias (2009) adverte que é preciso ponderar, pois, sendo ele um poeta que defendia a modernidade não poderia ao mesmo tempo renegar a fotografia. Por isso se faz necessária uma análise sobre tais críticas inserindo-as dentro de um contexto mais amplo da obra de Baudelaire, em vista de um caráter “panfletário e provocativo” sobre a emergência da modernidade e sua mais significativa invenção (fotografia).

Para Elias (2009), em muitos aspectos, as críticas do poeta tinham toda razão de ser, principalmente no que se refere ao embasbacamento dos admiradores acríticos da fotografia que a colocava com uma cópia fiel da realidade, além da sua apropriação pela propaganda que se aproveitava da ingenuidade cega dessa multidão de adoradores da nova inventividade, salientando ainda que

[...] O equívoco de Baudelaire estava em entender a arte como oposta à técnica e em concluir apressadamente que a fotografia, por ser uma técnica, não poderia nunca ser usada como forma de expressão artística. Sua crítica à febre de verossimilhança e à crença cega na objetividade e na pretensa transparência das invenções tecnológicas por parte do público moderno, no entanto, foi das mais premonitórias e perspicazes de sua época. É que Baudelaire, assim como concluiu habilmente Walter Benjamin em seus escritos sobre o poeta, tinha uma personalidade extremamente dúbia e cambiante, reflexo do tempo de transformações que testemunhou, tempo de crises e de passagens turbulentas entre os valores tradicionais e agrários da aristocracia e a avassaladora novidade que emergia com a industrialização, a expansão das cidades e da variedade de mercadorias em circulação e a ascensão da burguesia (ELIAS, 2009, p. 36).

Baudelaire excluía a fotografia da arte porque idealizava a segunda como imaginação criativa, sensível, inerente à essência da alma humana, enquanto a

primeira era relegada o papel, como dito anteriormente, de instrumento de memória documental da realidade (MAUAD, 1996).

A grande histeria criticada por Baudelaire, no final da década de 1850, foi acentuada pela invenção do aparelho fotográfico portátil, inventado em 1888, por George Eastman, criador da Kodak. Esse primeiro aparelho portátil, começou a ser comercializado pelo seu inventor que o denominava de instantâneo, continha um rolo de filme capaz de fazer até 100 imagens, e a partir de então a fotografia tornou-se objeto de comercialização em larga escala (BORGES, 2003).

Muitos fotógrafos, na busca por legitimação e reconhecimento no universo artístico buscavam fazer uso de uma série de técnicas (como a gelatina bromatada e bromóleo, citados anteriormente) com o objetivo de aproximar a imagem fotográfica dos parâmetros estéticos próprios da pintura. A utilização desses recursos evidencia os problemas enfrentados pela “linguagem fotográfica” para se legitimar e lhe proporcionar mais independência dentro desse universo (BORGES, 2003).

Contudo, Aumont (1993) salienta que o uso de tais técnicas foi fervorosamente combatido pelos fotógrafos ou críticos que queriam que a arte da fotografia fosse baseada em sua essência primeira, que é “o registro sem retoque da realidade”. Para ele a corrente realista era dominante dentro das tendências que buscavam enquadrar a fotografia como expressão artística.

Esses fotógrafos, que desde meado do século XIX tentavam enquadrar a fotografia como objeto de arte, eram classificados de picturalistas devido à característica em comum de utilizarem a pintura como referência, como já mencionado, buscando recursos que aproximassem a fotografia da pintura, e ao conseguir isso, fugiam do conceito básico da fotografia.

Para Helouise Costa (2008) o picturalismo ou principais correntes no campo da fotografia artística do século XIX pode ser dividido em três correntes: a primeira de caráter alegórico utilizava a fotomontagem, surgiu em 1850, tendo seu principal representante Oscar Rejlander; a segunda que, também, usava a fotomontagem, porém buscando a fotografia de princípio mais realístico, foi idealizada por Henry Robinson; e a terceira vertente, que conquistou inúmeros seguidores, no final do século XIX, foi influenciada pela pintura impressionista, produzindo uma fotografia de “foco suave e temática afetada” (COSTA, 2008).

De certo, sabe-se que os picturalistas foram os grandes contribuidores para colocar a fotografia como expressão artística. Ela só passa a ser consagrada no campo das artes, no século XX, quando as vanguardas dos movimentos modernistas avançam e, sobretudo, com a massificação de mecanismos de reprodução das imagens que favorecem a sua produção em grandes quantidades.

Outro movimento importante que contribuiu para a inserção da fotografia no mundo das artes foi a criação de fotoclubes, ou seja, associações de fotógrafos profissionais, amadores, técnicos e artistas, que se juntavam para promover e melhorar as técnicas da arte de fotografar. Promoviam também competições entre os membros do clube para ascender de categoria na hierarquia formada pelos seus pares. Esse movimento foi certamente internacional, ocorrendo principalmente na Europa e nos Estados Unidos.

Para Coelho (2006), os integrantes dos fotoclubes eram membros da burguesia, em sua maioria, aficionados pela fotografia, que trocavam informações, promoviam exposições e passeios fotográficos. Acrescentando que assim como os fotoclubistas norte-americanos e europeus, os brasileiros queriam consagrar o *status* de arte à fotografia.

Para Fabris (2008a) a fotografia pictórica torna-se fotografia moderna nos Estados Unidos, a partir do trabalho de um picturalista, Alfred Stieglitz, que rejeita sua origem, influenciado pela arte contemporânea, muda suas concepções dedicando-se a produzir e defender a imagem técnica enquanto expressão artística dotada de especificidade e autenticidades próprias, rompendo com os princípios do picturalismo.

Na contemporaneidade, a fotografia ganha mais destaque dentro da arte, nas décadas de 1960 e 1970, com a arte conceitual. Esta “usou a fotografia como meio de transmitir ideias ou atos artísticos efêmeros”. A característica polivalente da fotografia, seja como documento ou como arte, é bastante usada pela arte contemporânea. (COTTON, 2010).

Os artistas conceituais defendiam que era possível apresentar ideais por meio de números, palavras, fotos, mapas, gráficos, ou qualquer outro objeto que o artista escolhesse, isso porque a forma não tinha importância, o que importava era levar o espectador a pensar no que estava sendo representado. Annateresa Fabris (2008b, p.21) acrescenta ainda que: “A fotografia é, portanto, usada pelos artistas conceituais porque sua materialidade e seu funcionamento a situam no extremo

oposto daqueles valores pictóricos tradicionais que estavam sendo colocados em cheque”.

Para abordar toda essa complexidade que a fotografia traz no cerne de sua produção, comercialização e observação, Fabris vai citar as palavras de Francesca Alinovi para falar da natureza híbrida que a foto emana: de ser uma “arte exata e ao mesmo tempo uma ciência artística o que não tem equivalente na história do pensamento ocidental” (FABRIS, 2008a, p. 173).

No Brasil, a fotografia se fez presente desde seus primórdios. No período do império de D. Pedro II foram realizadas algumas expedições científicas estrangeiras; os cientistas dessas expedições traziam na bagagem daguerreótipos para fazer os registros fotográficos das paisagens encontradas aqui, o que ajudou a reforçar o imaginário dos europeus sobre o Brasil (BORGES, 2003).

Muitos divulgam que o próprio imperador D. Pedro II foi o primeiro a trazer a fotografia para o país, incentivando a prática e o avanço técnico da fotografia. Por seu fascínio pela arte da fotografia, muitos o consideram o primeiro fotógrafo brasileiro. Borges (*op. cit.*) relata que além de fotógrafo, o imperador concedeu o título de *Photographo da Casa Imperial* à 27 profissionais, entre brasileiros e estrangeiros.

Por questões técnicas e do grande volume de objetos necessários para a produção dessas imagens, os fotógrafos nacionais e estrangeiros privilegiavam os centros urbanos, as cidades, para estabelecer suas atividades ou para explorar e registrar os detalhes desses lugares, montando estúdios fotográficos e reproduzindo retratos fotográficos comerciais de padrão universal.

Pouco tempo depois da descoberta da daguerreotipia, a cidade do Salvador passou a ser registrada por essa técnica; suas paisagens, suas ruas, suas casas e sua população foram alvos desse registro. Tudo era fotografado “com cuidado e minúcia justificados pela importância da cidade naqueles dias do meio para o fim do século XIX”. Embora a cidade não desfrutasse mais do seu poderio econômico de tempos passados, ela ainda era porto obrigatório para embarcações de todas as bandeiras que viajavam pelo Atlântico Sul, que traziam, “muitas vezes, viajantes de algum memorialista que registraram a cidade, sua vida e seus aspectos físicos” (TEIXEIRA, 1978, cap. XI, p. 1).

Micalai foi o primeiro daguerreotipista<sup>11</sup> que se estabeleceu em Salvador, na Rua do Rosário de João Pereira, em 1845, produzindo imagens até 1849. Até a chegada da década de 1850 a cidade já contava com outros daguerreotipistas, tais como João Pereira Regis, Napoleão Bautz e João Goston (TEIXEIRA, *op. cit.*). Em 1850, foi inaugurada a Photographia de Alberto Henschel & Cia, na Rua Direita da Piedade, nº 40. Henschel e seus sócios possuíam estabelecimentos em outras cidades do país: a matriz ficava no Rio de Janeiro, uma filial em Recife, posteriormente abriu uma em Belo Horizonte e por último, em 1882, foi inaugurado um estúdio em São Paulo. Ele também conquistou lugar como Photographo da Casa Imperial (TEIXEIRA, 1978; BORGES, 2003).

Teixeira acrescenta que

Foi nessa casa Henschel que ingressa para trabalhar um jovem, suíço... Wilheem Gensly – que mais tarde, associando-se ao capital de um certo Lange e à técnica de Karl Gutz'laff, que conhecera no laboratório de Henschel, funda a Photographia Premiada, inaugurada em 1871, no Largo do Teatro, nº92, donde, cerca de dez anos depois mudou-se para a Ladeira de São Bento, com o novo sócio – Rudolph Lindemmam, e nova razão social – Photographia do Comércio (TEIXEIRA, 1978, cap. XI, p. 1).

Mais tarde, esses fotógrafos foram sendo substituídos por outros. Figuram entre eles Diomedes Gramacho, Read, Gonçalves Janitzky, Trajano Dias, Jonas Silva, Voltaire Fraga, Pierre Verger e outros. Segundo Teixeira (*op. cit.*), estes fotógrafos são “grandes responsáveis pela preservação da memória física de uma cidade” que se modifica cada vez mais.

De acordo com Lopes (1993), a fotografia brasileira só vivenciou os traços da modernidade, com a Semana de Arte Moderna, em 1922. Para o autor, Mário de Andrade foi o único modernista a utilizá-la de forma intuitiva, produzindo uma fotografia arrojada e inovadora, marcada por um forte senso de composição. Contudo, foi o único modernista a fazer uso da fotografia como tal, pois o movimento modernista utilizou a fotografia apenas como registro e documentação.

Todavia, para Costa e Rodrigues (2004) o modernismo só chega à fotografia brasileira na década de 1940, com o movimento de renovação trazido pelo fotoclubismo, que por sua vez modificou definitivamente o panorama fotográfico brasileiro. Esse movimento foi especialmente destacado em São Paulo pelo Foto

---

<sup>11</sup> Teixeira (1978) relata que esse foi o mais antigo daguerreotipista encontrado em suas pesquisas.

Cine Clube Bandeirantes<sup>12</sup>, embora o movimento fotoclubista no Brasil tenha nascido no Rio de Janeiro. Esse fotoclube realizou uma experiência de ponta no que se refere ao fotoamadorismo (COSTA; RODRIGUES, 2004).

Para os autores supracitados a modernidade na fotografia se caracterizava pelas pesquisas de autonomia formal, negando a importância do referente, contudo, a essência da fotografia não permite o “engajamento irrestrito no abstracionismo”. O novo movimento nega as formas, predominando as luzes e sombras suaves dando destaque para a beleza natural do assunto fotografado e na harmonia. O modernismo estetizou o ambiente social quando alterou a percepção do mundo, “propondo o redimensionamento do cotidiano por meio da arte” (COSTA; RODRIGUES, 2004).

### **2.1.2 Fotografia e transformações urbanas**

A reforma urbana realizada em Paris, na segunda metade do século XIX, serviu como fonte de inspiração para muitas outras cidades em suas respectivas reformas. Entre 1850 e 1860, o então prefeito da “cidade luz”, o barão Haussman, fez uma série de intervenções urbanísticas na cidade. O objetivo principal dessas modificações era a modernização da cidade, harmonizando-a, minimizando os problemas de insalubridade e de circulação, promovendo um redesenho de sua estrutura urbana.

Embora os objetivos das reformas “haussmanianas” tivessem toda razão, entretanto, a forma como ocorreu foi bastante criticada em consequência do autoritarismo empregado em sua execução: a população pobre foi removida para a periferia, muitos monumentos arquitetônicos foram demolidos, as ruas e terrenos estavam sendo revirados para implantação da infraestrutura de serviços de água, esgoto, gás e árvores. A destruição pela qual passava a cidade incomodou muita gente, principalmente aos amantes da velha Paris.

Em virtude de tais críticas, Napoleão III decretou uma lei que institucionalizava a documentação fotográfica como um serviço público, o governo oferecia dinheiro para quem fotografasse qualquer parte da cidade que estava em eminência de ser completamente modificada por meio da reforma de Haussmann. As fotos das ruas e dos monumentos eram compradas pela prefeitura e pelos

---

<sup>12</sup> Que originou o Cine Clube Bandeirantes.



coleccionadores que queriam guardar pedaços da velha cidade em vias do desaparecimento (COSTA; RODRIGUES, 2004).

Assim como as reformas de Haussmann foram seguidas por algumas cidades, na busca por fotografar os espaços que iriam ser modificados com as tais reformas, as cidades brasileiras também buscaram capturar as imagens das intervenções que estavam acontecendo, sendo o caso do Rio de Janeiro e Salvador.

Nessa relação entre fotografia e reformas urbanas a dialética é inevitável, em vista que a cidade se altera, modernizando-se com a finalidade de se tornar apresentável para o mundo e, no momento que se transforma, conseqüentemente perdendo elementos que possuíam um significado para sua população. Fotografa-se para guardar o que por ventura será perdido, guardando a imagem de como era no passado, ao tempo que registra o que veio a se tornar para exibir-se.

No Rio de Janeiro, na reforma urbana realizada pela gestão de Pereira Passos, em 1903, o fotógrafo Augusto César Malta de Campos foi contratado para fotografar os espaços da cidade que iria passar ou estava passando por intervenções. Documentando a reforma, ele tirou fotos de casas e vielas que seriam destruídas, ruas que seriam alargadas, morros que seriam perfurados ou recortados para dar lugar a túneis. Nesse momento, cria-se, no Rio, o cargo de fotógrafo do poder público. Malta Campos fotografou a cidade do Rio durante décadas, registrando o desaparecimento da cidade colonial (COSTA; RODRIGUES, 2004; BORGES, 2003).

Para Costa e Rodrigues (2004), no Brasil, o período de maior atuação dos principais fotógrafos documentais foi justamente o período em que as cidades brasileiras mais se modificaram. A respeito dessa perspectiva, os autores refletem sobre o uso da fotografia dizendo que

[...] pela sua própria concepção de espaço propõe necessariamente um processo contínuo de modernização da natureza, para documentar a destruição da mesma, materializando uma dualidade e ironia típicas da era moderna. 'Todas as formas de pensamento e arte modernista têm um caráter dual: são ao mesmo tempo, expressão e protesto contra o processo de modernização' (COSTA; RODRIGUES, 2004, p. 20).

Em Salvador, vários artistas modernistas protestaram contra as reformas modernistas que vinham ocorrendo na cidade desde o início do século XX, como a

reforma urbana de J.J. Seabra. Esses artistas vão abordar temas que estão no cotidiano da população que mais sofreram com os impactos dessas transformações, vão falar desses espaços, como fez Jorge Amado em seus romances.

De outro lado, o próprio governo se encarrega de produzir material que vai mostrar os passos das mudanças que estão ocorrendo em toda a cidade, promovidas por suas gestões, claro que com um objetivo bastante diferente da intenção dos artistas. Exemplo disso são os catálogos produzidos pela gestão de Juracy Magalhães (*Algumas das realizações do governo de Juracy Magalhães*, 1937) e de Wanderley Pinho (*Obras Públicas na Administração de Wanderley Pinho*, 1947-1951), que permitem a visualização, através das fotografias, das mudanças provocadas pelas obras públicas.

No bojo daqueles que produzem fotografias da cidade que está em contínuo processo de transformação, encontramos intenções distintas, enquanto alguns, a partir do contrato firmado com o poder público, visavam promover as imagens dessas mudanças com a finalidade de exaltar as ações políticas, outros, de forma autônoma, buscam registrar essa cidade que irá desaparecer para poder conservá-la na memória. Por isso é necessário observar as intenções por trás das fotografias, pois, ela está longe de ser um documento neutro.

De uma forma ou de outra, esses fotógrafos documentam o processo de transformação urbana, produzindo o registro da memória dessas cidades, proporcionando a construção de um acervo que permite o resgate do seu passado, na tentativa de análise do presente e garantindo às próximas gerações a possibilidade de reflexão do que se pretende construir para o futuro.

Nesse jogo de espelho, olhar para trás na tentativa de ver o que vem à frente, a fotografia registra como forma de protesto aquilo que o pensamento moderno pretende desfazer, na tentativa de guardar seu passado, tentando eternizá-lo.

Pierre Verger figura entre os fotógrafos que registravam as paisagens de Salvador com o intuito de preservar sua beleza na lembrança a partir dos registros fotográficos, resguardando aquilo que não queria perder. O fotógrafo dizia que a função maior de suas fotos era justamente o resgate das lembranças de momentos passados, afirmando: “[...] Minhas fotos são para mim o melhor suporte para a elevação de minhas lembranças” (VERGER, entrevista dada a Véronique Montaigne, 1992).

Ao registrar instantes de sua vida que não queria perder, ele produz um acervo fotográfico da cidade em um momento que passava por grandes transformações, deixando para os soteropolitanos um conjunto de imagens que preserva a memória de sua cidade, congelando as paisagens de Salvador, parando seus movimentos no período 1946 a 1952, porque, segundo Verger, a fotografia tem a vantagem de parar as coisas, permitindo, assim, ver o que não se viu.

## 2.2 O FOTOGRAFADOR ETNOGRÁFICO PIERRE VERGER E SUA RELAÇÃO COM SALVADOR

Chamado de construtor de memória por Emanuel Araújo, Verger também foi classificado por Jorge Amado como um dos principais preservadores da memória do povo baiano em decorrência de sua produção. Por ofertar um rico material sobre Salvador, seja através seu acervo fotográfico ou pelas publicações escritas sobre a cultura africana na Bahia, a obra de Pierre Verger possibilita fazer uma análise sobre essa cidade a partir do potencial visual que suas fotografias trazem e por seus relatos pessoais impressos em livros (*Retratos da Bahia*) e cedidos em entrevistas e documentários.

As informações sobre a vida e a produção de Verger encontram-se registradas em várias publicações, entretanto se fará referência àquelas consideradas principais, seja pela intensidade de conteúdo, pela credibilidade, ou pela riqueza de detalhes que trazem.

Essas referências devem ser iniciadas pelo livro *Pierre Verger 50 anos de fotografia 1932-1982* (1982). Esse é uma autobiografia de Verger, com relatos de suas viagens ao redor do mundo como repórter fotográfico, atividade que desempenhou de 1932 a 1952, além de outras viagens, como pesquisador até 1982. Ilustrado com fotografias de pessoas reais, registradas em seus cotidianos por ele presenciados, além de algumas paisagens de vários lugares ao redor do mundo. Muitas das informações que compõem outras publicações sobre a vida de Pierre Verger são baseadas (retiradas) na referida obra.

*Pierre Fatumbi Verger: um homem livre* de Jean-Pierre Le Boulter (um dos biógrafos de Verger), publicada em 2002, é uma biografia baseada no livro de Verger citado anteriormente, em trocas de cartas e conversas com o personagem principal da obra, em suas passagens por Paris, além de depoimentos de amigos do

fotógrafo. Uma publicação bem densa e detalhada sobre a vida desse artista-etnólogo, relatando desde seu nascimento – às 23 horas do dia 4 de novembro de 1902, no oitavo *arrondissement* de Paris –, sua relação com a família, suas viagens como repórter-fotográfico, até sua chegada a Salvador e a relação com os cultos afros.

Outra publicação que merece destaque é o livro *Verger: um retrato preto e branco* de Cida Nóbrega e Regina Echeverria, 2002, não só por relatar a vida e obra do fotógrafo etnográfico, mas pela forma como o faz, poeticamente, leve e como os livros de Verger, com muitas fotografias, proporcionando ao leitor percorrer os mesmos caminhos realizados por ele. É uma obra simplesmente fascinante, pelo conteúdo e pela forma.

Existem, ainda, outros textos que refazem a cronologia da vida de Verger, como o de Angela Luhning (*Pierre Fatumbi Verger e sua obra*) e o de Milton Guran (*Nota sobre o conteúdo do acervo fotográfico de Verger*). A intenção do presente trabalho não é a de se aprofundar, exaustivamente, no relato de todos os passos do artista, pesquisador, etnólogo e historiador, contudo, será explanado o que se considera relevante para contextualizar a vida e a produção de Verger, nesse diálogo. Salienta-se que o resgate biográfico que segue é baseado nas publicações já mencionadas e em outras, tais como revistas e documentários.

Pierre Verger começou sua jornada como fotógrafo aos 30 anos de idade, após a morte do último familiar próximo, sua mãe. Depois do marcante fato em sua vida, ele conclui que nada mais o prende àquela existência burguesa em Paris e parte para novas “aventuras”.

Chegou à Bahia em 1946, depois de mais de 10 anos que começou sua jornada como fotógrafo repórter ou repórter-fotográfico. Ele viajou ao redor do mundo de dezembro de 1932 até agosto de 1946. Foram quase 14 anos consecutivos de viagens ao redor do mundo, sobrevivendo, exclusivamente, da fotografia que negociava com jornais, agências e centros de pesquisa; muitas dessas fotos ele trocava apenas por passagem para continuar viajando. Cobriu o conflito sino-japonês em 1937-1938, além de ter ido para Cuba, Estados Unidos, México, Nigéria, Argentina e tantos outros países. Registrando algumas paisagens desses lugares, voltando tempos depois e constatando suas transformações, como em relatos no seu Livro *50 anos de Fotografia*, no qual descreve a modificações que

a Cidade do México sofreu, pois, residiu por três vezes nessa cidade (1937, 1939 e 1957).

Pierre Bouler, seu biógrafo, expõe que no período em que Verger residiu no México, ele apreendeu a medida exata da evolução da cidade, relatando tais transformações em uma carta que escreveu a um amigo:

A Cidade do México mudou muito nos últimos anos, quadruplicou em população, duplicou em tamanho, *americanizou-se* com altos prédios, o que nem a falta de espaço nem de *tremblores*, no entanto, justificam. Fenômeno acelerado de urbanização, que fez caducar a bela imagem de um 'oceano de telhados' expostos ao azul do céu ... (Verger, 1975, *apud* BOULER, 2002, p. 101).

Até essa etapa de sua vida proporcionaria uma justificativa para fazer uma análise geográfica, por ter e possibilitar uma visão globalizada em decorrência de suas passagens por tantos lugares ao redor do mundo, documentando e registrando tantas culturas e em momentos tão distintos da história mundial. Contudo, o que se destaca aqui é a sua chegada em Salvador onde sua vida errante chega ao fim, em 1946, vindo do Rio de Janeiro no pequeno vapor *Comandante Capella*, fixando-se para sempre nesta cidade.

Chego nesse lugar onde a terra, sob meus pés, é desconhecida.  
Chego nesse lugar onde o céu, sobre minha cabeça, é novo.  
Chego nessa terra que será meu lar...  
Ó Espírito da terra, o Estrangeiro te oferece seu coração, em  
oferenda a ti (SEGALEN, 1995, *apud* DRUMMOND, 2009, p. 69).

Washington Drummond (2009) vai expor que Verger não mais fará a “prece do estrangeiro” (citada acima) a partir do momento de sua chegada a Salvador e a esquecerá com o passar dos anos devido a sua aceitação pelo povo da cidade da Bahia, sendo seus representantes os negros, pobres e intelectuais nativos como Amado ou estrangeiros como Carybé que tinha o mesmo sentimento de pertencimento pela cidade. Acompanhado de seus novos amigos ou solitário, portando sua máquina fotográfica, transferiria o desregramento geográfico/existencial para o meio urbano, assumido enquanto prática cotidiana.

Antes mesmo de chegar à Bahia, Verger já tinha uma imagem da cidade do Salvador construída em sua mente a partir do livro *Jubiabá*, de Jorge Amado. Como se não bastasse, seu amigo Roger Bastide falava com bastante veemência dos

encantos dessa terra. Os relatos de seu amigo, foram reforçados por Carybé, quando se conheceram no Rio de Janeiro, outro admirador dos encantos desse lugar, fez propaganda e aguçou ainda mais o interesse do fotógrafo por Salvador. Eles falavam tanto da Bahia para Verger, ficando quase impossível conter a vontade de concretizar seu desejo de conhecer esse pedaço do Brasil. Talvez isso tenha contribuído muito para sua futura relação com a cidade do Salvador.

Em Salvador, se instala no Hotel Chile, hospedando-se em um quarto bem pequeno; contudo, este era o quarto dos seus sonhos, por causa da sua localização que proporcionava uma vista inigualável. Dizia que o quarto era seu orgulho, pois “da Rampa do Mercado ele parecia ser o ponto mais elevado da Cidade Alta, destacando-se sob um céu que nenhum edifício encobria” (VERGER, 2005, p. 26). Embora não fique em definitivo em Salvador, nesta época, é neste hotel onde se hospedou nas vezes que retornou à cidade.

Em 1947, passa cinco meses em Recife, quando recebeu de Théodore Mond, do Instituto Français d’Afrique Noire (IFAN), em Dakar, uma proposta para pesquisar os deuses africanos cultuados no Brasil, com uma bolsa de estudo da Escola Francesa da África. Volta à Bahia no mês seguinte, onde continua produzindo fotos para a revista *O Cruzeiro*, revelando-as em uma sala do necrotério do Instituto Médico Legal (IML).

Sem ficar muito tempo na cidade do Salvador, em maio do ano seguinte sai do Brasil em viagem por alguns países da América Latina. Regressa à Salvador para novamente seguir viagem com destino a África, aceitando a bolsa de estudos (embora não tivesse concluído o ensino básico) para pesquisar os cultos africanos transportados para o Brasil.

Cabe uma ênfase sobre as muitas idas e vindas de Verger do Brasil para a África. O contato direto e intenso do fotógrafo com os dois lugares o possibilitou confrontar as religiões afro e o mito que se criava em torno destas. Segundo Bouler (2002) Roger Bastide foi o primeiro a falar sobre tal confrontação, utilizando a “metáfora do espelho”, uma vez que Verger demonstra em suas pesquisas, através de fotos dos espaços analisados, que ao contrário do que pregavam muitos estudiosos brasileiros sobre as religiões afro-brasileiras<sup>13</sup>, estas continuavam sendo “afro-africanas”, com bastante fidelidade em todos os detalhes (BOULER, 2002).

---

<sup>13</sup> Certos estudiosos abordavam que o candomblé por causa das mudanças territoriais e a aculturação perdia cada vez mais suas raízes e tornava-se mais brasileiro que africano.

Em 1950, o autor de *Retratos da Bahia* volta à Salvador, depois de ter passado por Daomé (atual Benin), Dacar, Nigéria e Paris, hospedando-se novamente no Hotel Chile, ficando aí até 1951, quando se muda para o Taboão, para viver em um sótão, tendo que fazer um buraco na parede para que a luz pudesse entrar. No espaço aberto era colocada uma moringa para resfriar a água que seria consumida e, ao mesmo tempo, sinalizava aos amigos que ele estava em casa<sup>14</sup>. Verger conta ainda que este quarto simples serviu de inspiração para Jorge Amado descrever o “casebre sórdido” no qual se passou uma das mortes de Joaquim Soares Cunha conhecido como Quincas Berro d’Água (BOULER, 2002.)

É em 1951 que o fotógrafo etnográfico produz várias fotos da Bahia, das quais algumas vão compor *Retratos da Bahia: 1946-1952*, com a primeira edição publicada em 1980. Ele continuou contribuindo com *O Cruzeiro*, além de ter que escrever para Theodore Mond, que exigia mais que suas fotografias para concluir as pesquisas pela qual ganhava a bolsa de estudos. Sua primeira publicação com escrita foi em 1951 em uma coletânea de 23 artigos dos quais dois são dele (BOULER, 2002; NÓBREGA; ECHEVERRIA, 2002).

Até esse período as fotografias de Pierre Verger possuíam uma temática mais abrangente, com a marca moderna (ou modernista), fotografando sempre o cotidiano, o povo, suas festas, suas fisionomias. Quando passa a se dedicar profundamente às religiões de origem africanas, utiliza sua câmera para ilustrar as publicações sobre o tema de suas pesquisas.

Cabe destacar que, para produzir suas fotos desde o princípio o fotógrafo, etnógrafo utilizava sua Rolleiflex<sup>15</sup>, uma máquina que proporciona uma qualidade estética singular. Souty (2011, p. 21) corrobora dizendo que “a técnica da ‘fotografia pelo inconsciente’ de Verger é indissociável do tipo de câmera que” usava, tornando possível uma prática mais livre do consciente.

Para Martins (2011, p. 160) Verger é um esteta da fotografia em preto e branco, porém quando se assume um “etnógrafo da negritude” ocorre certa perda

---

<sup>14</sup> Verger fotografou essa “janela” e uma de suas imagens compõe o livro *Retratos da Bahia*.

<sup>15</sup> É o nome de uma linha de câmeras fotográficas para uso profissional, fabricadas pela empresa alemã *Franke & Heidecke*, hoje conhecida como Rollei GmbH. São máquinas de lentes duplas, sendo a superior para refletir a imagem visada num vidro fosco, com o objetivo de enquadramento, e a inferior para captação da imagem, utilizando filme de tamanho 120, gerando negativos (ou diapositivos) com imagens de 6x6 cm. Esse tipo de câmera, com filmes em preto e branco, ainda é usada por fotógrafo de arte, porém seu principal destino é tornar-se peça de colecionador.

“estética em suas fotografias”. Antes disso sua grande “sensibilidade estética” fez dele um “observador das sutilezas do mundo negro e da diáspora africana”.

Foi em Queto, no Daomé, em 1952, quando volta à África para terminar suas pesquisas e com objetivo de ilustrar um álbum, cuja publicação lança 222 fotografias, das quais 192 são do nosso artista, que Pierre Edouard Léopold Verger se torna Pierre Fatumbi Verger, quando foi admitido no aprendizado da adivinhação, tornando-se discípulo do Ifá. Foi aí que ele passou a acreditar que tinha se tornado um novo homem (NÓBREGA; ECHEVERRIA, 2002).

Pierre Verger consegue terminar, em 1955, *Dieux D’Afrique (Deuses da África)*, sob muita pressão. O trabalho, que corresponde à memória nº 27 do IFAN, segundo Nóbrega e Echeverria (2002) seria sua primeira grande obra como pesquisador, publicada apenas em 1957. Cabe salientar que este livro é considerado, por alguns estudiosos na área, como o primeiro livro de antropologia-visual. Também nesse ano é publicado *Notas sobre o culto aos orixás e voduns (Notes sur le culte des Orisá et Vodun à Bahia, La Baie de tous les Saints, au Brésil et à l’ancienne Côte des Esclaves em Afrique)*, fruto de suas primeiras pesquisas no início da década de 1950.

Em 1958, o fotógrafo etnográfico volta ao Brasil. Em Salvador, ele segue suas buscas em arquivos e bibliotecas públicas, pesquisando o movimento dos navios que faziam o transporte clandestino de escravos que saíam da Bahia. Logo após, ao seguir viagem para novas pesquisas sobre os navios que levam os escravos, conheceu, em Paris, o diretor da VI seção da École Pratique des Hautes Études (EPHE), Fernand Braudel, que oferece financiamento para suas pesquisas e, em troca, o resultado destas seria transformado em tese. Como Verger não era graduado, teve que apresentar atestado que possuía habilidades de pesquisador e publicações anteriores. Recebeu então a bolsa para três períodos de pesquisas em arquivos (de 1960 a 1962).

Só em 1960 Verger reconhece que Salvador seria seu ponto de referência, alugando uma caixa postal na agência central dos Correios, onde receberia suas correspondências por muitos anos. Além da caixa postal, comprou uma casa na segunda Travessa da Ladeira da Vila América, na ocasião um local muito diferente de hoje, com uma vizinhança bastante rarefeita. Esta o deixava mais próximo do seu amigo Carybé, que morava em Brotas, aonde ia a pé, com bastante frequência (NÓBREGA; ECHEVERRIA, 2002).



De 1962 a 1966 o autor de *Retratos da Bahia* concentra-se basicamente em desenvolver sua tese. Nesse período, ele faz apenas uma exposição de fotografias em Oshogbo (Nigéria), em 1965. Em novembro de 1966, defende sua tese (*Flux et reflux dela traite des Nègre entre le Golf de Benin et Bahia de Todos os Santos, du XVII au XIX siècle*, fruto de longos anos de pesquisas) junto à Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de Paris, orientado por Paul Marcier. Dois anos depois, a tese tem sua primeira publicação, em francês, com o mesmo nome.

Arlete Soares<sup>16</sup> diz que sem sombra de dúvidas este é o livro mais importante de Verger. *Fluxo e refluxo* é bastante denso, muito reconhecido entre os etnográficos e aqueles que estudam e se interessam pela cultura negra. Com mais de 700 páginas, reúne arquivos e documentos de fatos importantes sobre a herança africana no Brasil e a volta dos negros para África. Analisa as relações da Bahia com a costa ocidental africana entre os séculos XVII e XIX. Esta é uma obra com muitas informações e ilustrações: cartas, mapas, fotos e litografias, publicada no Brasil somente em 1987. Cabe salientar que esta temática é marcante nas obras de Pierre Verger.

Com mais de 60 anos de idade, o autor de *Fluxo e refluxo*, depois da publicação desta obra diminui a intensidade de suas viagens para a África. Foram 17 anos de idas e vindas, sem parar, entre os dois continentes, em suas pesquisas obstinadas sobre as influências recíprocas entre o continente africano e o Brasil - Bahia, passando sempre pela Europa e em sua terra natal, Paris.

Em 1969, por intermediação de Jorge Amado, Verger conhece Arlete Soares<sup>17</sup> em Paris, que estava fazendo uma pesquisa sobre a comunidade negra em Jauá – BA, para a tese em doutorado em Psicologia Social na Universidade de Paris<sup>18</sup>. A busca por *Fluxo e refluxo* indicado por Bastide, levou Jorge Amado a apresentá-los, pois, a grande queixa de Arlete era que não encontrava o livro nas livrarias. Nesse encontro, o autor prometeu-lhe mandar um exemplar em francês.

Para mim foi uma surpresa. Eu não sabia que ele iria mandar. Comecei a ler o livro, e aí meu francês já estava melhorando. E, a medida em que fui lendo, comecei a perder o interesse pela minha

---

<sup>16</sup> Entrevista concedida em 01/11/2011, na atual sede da editora *Corrupio*.

<sup>17</sup> Sem sombra de dúvida, a partir das biografias lidas e da entrevista realizada com Arlete Soares, constata-se que essa foi uma figura importante na vida de Verger. Foi por sua ideia fixa e grande esforço que a obra do fotógrafo etnográfico ficou conhecida no Brasil.

<sup>18</sup> Pouco tempo depois ela deixará a Psicologia para dedicar-se à fotografia.

tese e me voltando para um outro desafio. A pergunta era: por que tenho que ler isso aqui em francês se tudo é sobre a Bahia, sobre o Brasil. Como é que não existe esse livro em português? Não tem esse livro em português! Aquilo era para mim uma grande incógnita (ARLETE SOARES, *apud* NÓBREGA; ECHEVERRIA, 2002, p. 250).

Já no Brasil, em 1973, ela e alguns amigos, entre eles Cida Nóbrega, fundaram o grupo *ZAZ de Fotografia e Planejamento Visual*, no qual Verger passou a revelar alguns de seus filmes. Eles se sentiram impactados pela beleza da fotografia de Verger (NÓBREGA; ECHEVERRIA, 2002). Cabe salientar que, nessa época, Verger fotografava pouco, apenas para ilustrar suas pesquisas.

O grupo ZAZ, em 1976, conseguiu ajuda junto a Prefeitura Municipal de Salvador para organizar uma mostra de fotografias antigas com a participação de fotógrafos contemporâneos. Essa mostra tinha a intenção de retratar as transformações ocorridas na cidade do Salvador do século XIX para o século XX. Em pesquisas nos arquivos do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia encontramos um dos catálogos fruto desse evento com fotografias de Verger.

Cida Nóbrega que participou da organização da mostra comenta que

[...] A exposição aconteceu de março a abril daquele ano e foi montada no chamado 'Estacionamento da Coelba', um espaço nada nobre, no subsolo da Praça Tomé de Sousa, porém um lugar central, próximo à saída do Elevador Lacerda e da Praça da Sé, que na época abrigava o ponto terminal das linhas de ônibus urbanos. Foi um sucesso. Era admirável ver os baianos mais velhos, que haviam conhecido a cidade como ela era quando Verger a fotografou, entre os anos de 1946 e 1952 – vestidos com suas roupas de 'festa', geralmente brancas, com seus filhos e netos pra admirar como era a vida naquela época: os transportes, as diversões, as festas, o casario colonial, com prédios uns juntos dos outros formando belos conjuntos de quarteirões na Cidade Baixa e em outros bairros do centro da cidade. Foi sua primeira exposição na Bahia (NÓBREGA; ECHEVERRIA, 2002, p. 261).

Iniciava aí uma parceria entre Verger e seus admiradores, em especial com Arlete Soares. Depois de algumas viagens, encontros e desencontros, em 1979, Verger chega à Salvador e junto com sua nova amiga começam a colocar em prática os planos esboçados por ela no momento em que conheceu a obra do etnógrafo: de editar as obras dele em português, pois, até aquele momento nenhuma tinha sido publicada em nossa língua, embora quase todas abordassem o Brasil/Bahia. Para materializar os esboços, Arlete e grupo ZAZ tiveram que fundar a editora *Corruptio*, já

que, a maioria das editoras existentes na época não achavam interessante publicá-las. Segundo Arlete, a negativa das editoras se dava por questões racistas, porque o material de Verger abordava a população negra e sua história. Por isso, tiveram que criar a *Corrupio* exclusivamente para editar as obras do “mestre” em português, além de novas publicações (NÓBREGA; ECHEVERRIA, 2002; BOULER, 2002; SOARES, depoimento em 2011).

O primeiro livro publicado no Brasil foi *Retratos da Bahia*, em 1980, com 250 fotografias da Bahia, principalmente Salvador. Nesse mesmo ano, Verger torna-se cidadão soteropolitano, com o título de Cidadão da Cidade do Salvador oferecido pela Câmara dos Vereadores. Segundo Nóbrega e Echeverria (2002, p. 306) o livro foi lançado na sede da Prefeitura Municipal (**Figura 5**), na gestão de Mário Kertész com a banda da Polícia Militar, que tocava músicas francesas e “nos degraus da entrada que davam acesso ao primeiro andar, onde a se realizaria a segunda etapa da cerimônia, capoeiristas ocuparam as laterais da escada e o receberam com um concerto de berimbaus”.

**Figura 5:** Pierre Verger e o vereador Pedro Gordinho, na entrada do Palácio Rio Branco.



Fonte: Foto do acervo da *Corrupio*, autor não identificado, 1980 (NÓBREGA; ECHEVERRIA, 2002).

Finalmente era reconhecido pelos baianos, porque até então só os amigos sabiam do olhar de Verger pela Bahia. Em seu discurso de agradecimento falou de sua relação com essa terra e da cidade que conheceu quando aqui chegou na década de 1940:

Gosto da Bahia, gostei no momento que aqui cheguei. Nesta época, as pessoas cultivavam ainda a arte, cada vez mais rara, de tomar seu tempo para fazer as coisas e para os papos cordiais. Há 34 anos isso era maravilhoso na Bahia... As pessoas batiam papo sobre outras coisas, além do preço da gasolina. Isso não tinha nenhuma importância, pois ninguém tinha carro e todo mundo viajava democraticamente nos bondes da Circular.

[...]

O geógrafo Elysée Reclus escrevia, em 1887, que 'o nome da cidade brasileira da Bahia, servia aos africanos de regresso das Américas para designar, de maneira geral, todos os países fora da África. Para eles o mundo era a Bahia...'. Para mim, também, a Bahia tornou-se o mundo há um terço de século (VERGER, discurso de agradecimento pelo título de Cidadão de Cidade de Salvador, *apud* NÓBREGA; ECHEVERRIA, 2002, p. 306 e 308).

Depois de *Retratos da Bahia a Corrupio* publicou outras obras tais como *Centro Histórico de Salvador e Lendas dos Orixás* e a tradução para o português de obras como *Orixás* e *Fluxo e refluxo*. A primeira obra de Verger publicada no Brasil, também era sua favorita, ela teve uma adaptação para o teatro, realizada pela coreógrafa Debby Growald, Márcio Meireles e direção musical de Caetano Veloso. O espetáculo teve duração de 5 dias em novembro de 1990 (BOULER, 2002).

Com ajuda de Arlete Soares, Pierre Verger, em 1989, criou a fundação que leva seu nome, que a princípio funcionou em uma casa emprestada pela prefeitura no Pelourinho, com o objetivo principal de preservar a sua obra e agrupar seu acervo que estava espalhado, principalmente em Paris. Só em 1995, a Fundação vai ocupar o espaço na qual está localizada hoje, na Vila América, na casa em que ele morava, reformada para abrigar a Fundação.

Verger foi contratado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1974, como Professor Assistente do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO). Nóbrega e Echeverria (2002) relatam que ele foi contratado por esta instituição com o intuito de contribuir na compra de peças de qualidade para compor o Museu do Negro. Então, a contratação pela UFBA e os recursos do Ministério das Relações Exteriores o possibilitaram viajar para adquirir as peças africanas. Depois do Museu concluído, ele passou de assistente para Professor Visitante, até 1976.

Depois de quatro anos Pierre Verger voltou à UFBA, desta vez, lotado na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, como Professor Assistente, fazendo parte do quadro da universidade até sua morte, se aposentando compulsoriamente aos 91 anos, em 1994.

A Bahia está representada não só em *Retratos da Bahia*, mas, também, em *Bahia de tous les poètes (1955)*, e *Centro Histórico de Salvador*, todos com fotografias do mesmo período de 1946-1952. Todas essas obras contêm imagens do cotidiano do povo baiano, nesse período, especialmente de Salvador, cidade que escolheu para ser sua residência fixa, podendo escolher qualquer parte do mundo. Elege esta cidade como lar, por ter sido recebido e acolhido como igual pelo povo daqui, como costumava dizer.

Certamente, Pierre Edouard Léopold Verger teve muitas vidas em uma. Nasceu em uma família burguesa em um país do velho continente e até os 30 anos de idade era um playboy. Vira fotógrafo, e sai à fotografar o mundo até o dia que chega à Salvador, vivendo da fotografia por 15 anos. A partir desse momento suas

lentes encontraram um alvo fixo: os cultos afro-brasileiros, e as fotografias desse alvo vão lhe proporcionar uma carreira de pesquisador, levando-o à etnografia.

Segundo Souty (2011), a classificação estabelecida por Verger em sua fototeca é essencialmente geográfica, indicando a localização onde a fotografia foi feita, contudo, a datação não é precisa, por isso, muitas fotografias não têm uma data exata, e sim um período.

Certamente Verger desenvolveu um estilo próprio de fotografar, assim como diz Arlete Soares<sup>19</sup>. Embora não se considerasse artista e ainda recusando esse rótulo, suas fotografias têm qualidade estética. Ele nunca se filiou a um movimento artístico, ainda que de acordo com Souty (2011) tenha sido influenciado pela corrente modernista da chamada “nova fotografia”.

Verger dizia que, para ele, a fotografia não é um ato cerebral e sim intuitivo, o fotógrafo “sem saber o porquê, capta um gesto, um movimento, uma luz. É preciso ficar atento ao que acontece em volta, sem se deixar tolher por uma ideia fixa de imagem preconcebida intelectualmente” (VERGER, 1981). Souty (*op. cit.*) adverte que embora pregasse a virgindade e ingenuidade do olhar, Verger não era nenhum analfabeto da imagem, pois “possuía certa educação visual e pictórica”, em virtude de sua convivência em Paris com pintores, desenhistas, fotógrafos e ilustradores.

Com relação às imagens produzidas da cidade do Salvador, Arlete Soares diz que o fotógrafo queria deixar registrado aquilo que estávamos perdendo, porque ele encontrara uma cidade harmoniosa que estava se transformando. Contudo, seu foco principal não era a paisagem física da cidade e sim a população negra, com isso, a parte física aparece em suas fotografias como pano de fundo. Ele voltava sua lente para os locais onde a população afro-brasileira se encontrava: Pelourinho, Porto dos Saveiros, Dique do Tororó, feiras, praças, festas, os cultos de origem africana. Além de deixar uma significativa contribuição histórica das heranças africanas nessa terra a partir de suas obras clássicas, o registro de suas imagens e suas memórias fixadas em livros, revistas e jornais permitem um resgate da memória de Salvador.

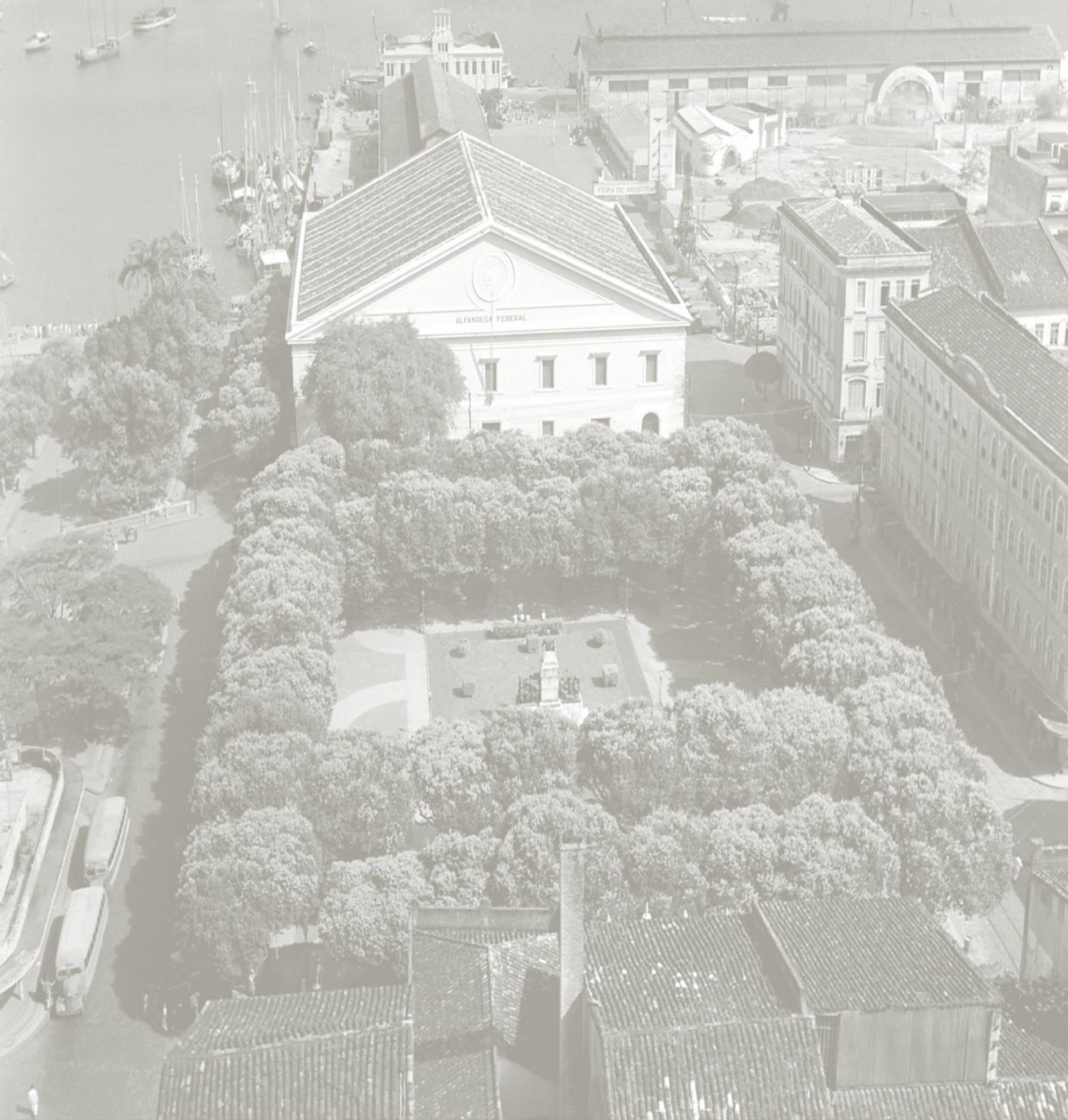
Cabe salientar que a maioria das imagens que Verger produziu da Bahia, assim como a grande parte de sua produção fotográfica, é em preto e branco. Segundo Cida Nóbrega e Echeverria (2002) apenas cerca de 1,7% das fotos de

---

<sup>19</sup> Perguntada sobre em que estilo o fotógrafo Pierre Verger poderia ser enquadrado, Arlete responde dizendo que “Verger em si é um estilo”, suas fotografias são profundamente humana (SOARES, depoimento em novembro de 2011).

Verger são em cor. Isso porque ele tinha preferência pela fotografia em preto e branco. A esse respeito o fotógrafo argumentava que um dos motivos para tal predileção é que quando começou a desenvolver essa atividade a foto com cor quase não existia; outro motivo dizia respeito à produção, com o preto e branco ele poderia tratar dos negativos e fazer todo o trabalho; e o último argumento concentrava em uma alegação, embora com detalhes técnicos é menos técnica, talvez mais artística e filosófica, para ele o preto e branco possibilitava uma interpretação da parte de quem produz o que não é possível com a cor.

# 3 PAISAGENS URBANAS DE SALVADOR NAS LENTES DE PIERRE VERGER (1946 – 1952): FOTOGRAFIA E CIDADE





## PAISAGENS URBANAS DE SALVADOR NAS LENTES DE PIERRE VERGER (1946 – 1952): FOTOGRAFIA E CIDADE

Segundo Santos (2002), Salvador, assim como todas as cidades, tem um corpo e uma alma. Contudo, o corpo é frágil às exigências dos novos tempos, renovando sem se submeter ao passado, porém a alma traduz-se na cultura do lugar e na sua identidade, pois, carrega as heranças e as construções emocionais intelectuais contemporâneas. Assim, apesar de todas as modificações do seu conteúdo demográfico, econômico e físico, a cidade cresce e se modifica, guardando, todavia, sua alma.

A cidade do Salvador congelada por Pierre Verger em *Retratos da Bahia* certamente representa a alma dessa cidade que, imersa em transformações, preservou sua cultura e sua identidade, através do sincretismo religioso de sua gente, sua culinária, sua mistura étnica, e receptividade do povo que a todos acolhe. Na apresentação do livro, Carybé corrobora dizendo que o povo é o ator principal, as fotos que o compõem mostra gente que joga capoeira e dominó, há samba, procissões, carroças, enfatizando que este é:

Um retrato profundo e denso de seu povo, de suas alegrias, suas festas e suas crenças, onde as gentes da Bahia são sempre a primeira personagem do drama, da sátira ou da farsa dos diferentes momentos da vida. O pano de fundo é a belíssima arquitetura baiana, suas igrejas, fortes, sobrados ou bairros populares. Seus arvoredos sagrados que, com sua sombra, dão força à límpida água das quartinhas e seu mar (CARYBÉ, 2005, p. 19).

As imagens e depoimentos do autor, da obra em questão, revelam uma cidade que estava perdendo elementos em suas paisagens para que novos elementos fossem colocados em seus lugares. Essa cidade descrita e fotografada por Verger é a mesma que Milton Santos aborda em *O Centro da Cidade do Salvador. Estudo de Geografia Urbana*, em 1959, no qual Santos associa a história da cidade e os eventos da década de 1950, identificando suas funções e seu processo acelerado de transformação, ao tempo em que analisa a paisagem a partir da interação entre o espaço onde a cidade foi construída e suas dinâmicas sociais.

Embora o fotógrafo não traga dados quantitativos, nem uma análise científica do processo de transformação e crescimento urbano pelo qual a cidade passava,

assim como fez Milton Santos, porém, Verger também fez exposição dos aspectos físicos da cidade e alguns fatos históricos de maneira crítica, para comparar a realidade da Salvador que encontrou e fotografou nas décadas de 1940 e 1950 com aquela que estava vivenciando na década de 1980.

A cidade que Verger encontrou quando chegou a Salvador, em 1946, era uma cidade harmoniosa que já tinha passado por transformações no início do século XX, iniciadas com a reforma urbana implementada por José Joaquim Seabra (1912-1916), quando houve o alargamento da Rua Chile e da Avenida Sete de Setembro para facilitar a circulação dos bondes, que por sua vez exigiu a destruição de algumas igrejas seculares como a Igreja da Ajuda. Porém, quando retorna à Salvador, nos anos seguintes, a encontra em obras, realizadas pela administração do prefeito Wanderley Pinho (1947-1951).

Essa cidade passara por reformas que a urbanizou no sentido de torná-la esteticamente próxima das cidades europeias e estadunidenses, no sentido de ser adaptada às necessidades dos transportes, que vão exigir da velha cidade novas estruturas para se instalarem, porém, a cultura de seu povo não mudara. Salvador era realmente uma cidade singular em virtude do espaço onde foi construída e pela gente que a habitava. Santos (2008b) diz que ela

É uma cidade cuja paisagem é rica em contrastes, devidos não só à multiplicidade dos estilos e de idades das casas, à variedade das concepções urbanísticas presentes, ao pitoresco de sua população, constituída de gente de todas as cores misturadas nas ruas, mas, também, ao seu sítio ou, ainda melhor, ao conjunto que ocupa: é uma cidade peninsular, uma cidade de praia, uma cidade que avança para o mar com as palafitas das invasões de Itapagipe, cidade de dois andares, como é frequente dizer-se, pois o centro se divide em uma Cidade Alta e uma Cidade Baixa (SANTOS, 2008b, p. 35-36).

Foi por essa cidade de gente mestiça, com sincretismo religioso, com sua arquitetura de séculos e estilos variados, bem servida de transporte público, com praças e caminhos arborizados, cuja urbanização se estendia até onde chegava os trilhos dos bondes, que Pierre Verger se encanta, muito mais por sua gente que por suas paisagens.

O fotógrafo que chega a Salvador com o pretexto de produzir imagens para *O Cruzeiro*, mas que no fundo já nutria uma imensa simpatia pela cidade, congela a imagem que encontrou (**Figura 6**), mostrando seu encantamento pela rua na qual estava localizado o hotel que possuía o quarto dos seus sonhos, o Hotel Chile (um

dos principais da cidade por um longo período), na rua homônima, que durante muito tempo foi a principal artéria da cidade, onde se localizava o comércio de luxo, beneficiada, em um tempo não muito longe, por uma reforma para a implantação dos trilhos dos bondes que ali circulavam com bastante regularidade.

**Figura 6:** Rua Chile.



Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger, autor de Verger, 1946-1952.

No centro da imagem destaca-se o Palace Hotel, com arquitetura singular, cujo prédio se mantém até hoje com suas características originais, o mesmo não podendo ser dito sobre o prédio à direita, cuja estrutura foi expandida, mudando muito suas características com a ampliação de seus andares. Contudo, não é o único elemento da paisagem que se destaca. É possível observar na fotografia a movimentação da população que se veste basicamente de branco em uma cidade ensolarada, a circulação de vários tipos de veículos, automóveis e carroça. Além dos trilhos dos bondes que logo iriam passar.

A imagem da rua Chile apresentada na **Figura 6** foi produzida da Praça Castro Alves. A respeito da referida praça que já possuía as características básicas que a constitui hoje é outra paisagem de uma Salvador que passou por muitas transformações, antes e depois do registro realizado por Verger (1946-1952).

No momento em que Verger fotografa a Praça Castro Alves (**Figura 7**) do prédio que abrigava o jornal *A Tarde* na época, é possível observar as características dos prédios que tinham quatro pavimentos no máximo, o que proporcionava à cidade características horizontais, embora já existissem prédios com altura consideravelmente elevada.

**Figura 7:** Abrigo dos bondes na Praça Castro Alves.



Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger, autor Verger, 1946-1952.

É possível visualizar, observando a imagem da **Figura 7**, a tranquilidade do vai e vem dos transeuntes, seja a pé ou pelos bondes e a presença de algumas árvores, não só na Praça Castro Alves, mas na subida da ladeira de Santana, que

liga a Baixa dos Sapateiros ao Campo da Pólvora e em outras fotografias produzidas por Verger. As fotos acima são cheias de narrativas, cabendo ao observador ou quem as analisam ler seus elementos ou indagar-se a respeito deles.

A cidade que Verger encontrou datava de pouco tempo e teria pouco tempo para ser admirada e registrada. Cidade de dois andares, localizada em uma península, que proporciona vista para o mar em quase todas as direções, contava na década de 1940 com uma população de 290.443 habitantes, cujo crescimento anual nessa década foi de 0,1%. Do início do século XX até a referida década o crescimento anual da população não ultrapassou de 2%. Na década seguinte, o crescimento populacional foi de 3% ao ano. Nesta década, a população de Salvador chegou a marca de 389.422 habitantes.

Na década de 40 do século passado, as ruas eram tranquilas e agradáveis, sem congestionamento, com poucos automóveis, com trabalhadores que dormiam a qualquer hora do dia em momentos de repouso, entre os períodos de duros trabalhos (VERGER, 2005). Em 1950, esse quadro teve uma mudança significativa, as ruas que antes eram calmas com poucos carros, presenciaram a lentidão do fluxo intenso nas horas de maior movimento. A modernização mais uma vez imprimirá a imposição das intervenções modificando, novamente, as paisagens urbanas da cidade, adequando-se à nova sociedade que estava se formando, com gente que chegava do interior em busca de melhores condições de vida.

Torna-se necessário salientar que nem todos viam uma cidade harmoniosa. Para muitos urbanistas, gestores e intelectuais a cidade precisava de intervenções imediatas para sanar seus problemas urbanísticos, de higiene e habitação. Coube ao fotógrafo fixar imagens das paisagens encontradas que mais lhe encantavam, legando à fotografia o papel de conservar a memória dessa cidade que tanto o encantou, tornando-se, ela própria, uma paisagem sublime da Cidade do Salvador.

O fato concreto é que a paisagem capturada por Verger, através de suas lentes, no intervalo de 1946 a 1952, era fruto de grandes intervenções ocorridas na primeira metade do século XX e que continuava sofrendo transformações típicas da modernidade gerada pela evolução das técnicas e da sociedade do século XX que se prolongou até o século seguinte.

### 2.3 TRANSFORMAÇÕES URBANAS DE SALVADOR – BA: MODIFICAÇÕES NA PAISAGEM NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX.

Somente a História nos instrui sobre o significado das coisas. Mas é preciso sempre reconstruí-la, para incorporar novas realidades e novas ideias ou, em outras palavras, para levarmos em conta o Tempo que passa e tudo muda (SANTOS, 2008c, p.15).

Para Milton Santos, uma das grandes dificuldades metodológicas para a história das cidades e da urbanização são a empiria e precisão do tempo quando este é trabalhado em paralelo às formas espaciais no estudo da história urbana. Uma vez que é preciso trabalhar com as formas e com o tempo nas “diferentes escalas de sua existência”, embora exista dificuldade de precisá-la, reside aí a dificuldade de achar as medições tão variadas quanto os lugares, sendo elas a base para a explicação e teorização do lugar. Por tudo isso, a história urbana exige o esclarecimento da periodização, dominando a divisão do tempo em períodos. Para o autor

Períodos são pedaços de tempo submetidos à mesma lei histórica, com a manutenção das estruturas. Estas se definem como conjuntos de relações e de proporções prevalentes ao longo de um certo pedaço de tempo e nos permitem definir nosso objeto de análise. Assim, as periodizações podem ser muitas, em virtudes das diversas escalas de observação. O mundo, como um todo, permite-nos uma periodização; a formação social e econômica, representada pelo Estado e a Nação, uma outra periodização; e a cidade permitirá uma nova periodização, em um nível inferior (SANTOS, 2008c, p. 67).

É, portanto, a partir do espaço e do tempo que a cidade e o urbano se unem possibilitando, desse modo, superar o mistério da forma, buscando e construindo um método que viabilize a reconstrução dos cenários de uma realidade que não existe mais, buscando a memória, que através da abordagem histórica, será encontrada apagada de muitos filtros. Dessa maneira será possível perguntar à cidade sobre sua formação, tendo visto que “a história da cidade é a história de sua produção continuada” (SANTOS, 2008c, p. 68).

Foi a partir da Revolução Industrial, século XVIII, que os centros urbanos se tornaram o principal palco da reprodução da vida em sociedade de um número considerável de pessoas, principalmente nos países que primeiro realizaram essa revolução da produção, iniciada na Inglaterra. Este país passava por um processo

favorável para o crescimento das cidades. Segundo Benévolo (1983), tal processo era decorrente dos seguintes fatores: aumento da população devido à consequência da diminuição da mortalidade, o que favoreceu uma mudança da estrutura populacional; aumento da produção em todos os setores (primário, secundário e terciário) em decorrência do avanço tecnológico e do crescimento econômico; a redistribuição dos habitantes no território em consequência dos fatores anteriores. Com isso, a cidade cresceu bem mais que os demais espaços, pois acolheu tanto camponeses que migravam em busca de trabalho assalariado nas indústrias, quanto o crescimento vegetativo dos habitantes da própria cidade; o desenvolvimento dos meios de comunicação (estradas de pedágios, canais navegáveis, estrada de ferro, navios a vapor) que permitiam uma mobilidade bem maior de mercadorias de todos os tipos e de pessoas de todas as classes; a velocidade com que todas essas transformações ocorriam e o caráter flexível dessas modificações; a mudança dos paradigmas políticos, ou o menosprezo das formas tradicionais de controle público do ambiente construído.

O último fator, ou o conjunto de todos os fatores, contribuiu para o crescimento de um ambiente urbano precário devido às condições caóticas existentes na Inglaterra – casas pequenas e sem infraestrutura onde se abrigavam muitas pessoas, ruas apertadas com um fluxo intenso e uma população cada vez mais crescente. O centro da cidade vai se tornando repugnante, o que leva a classe mais abastada a migrar gradualmente para as periferias. Os edifícios arquitetônicos que vão sendo deixados para trás por aqueles que fugiram das “Revoluções Sociais” foram ocupados pelos pobres recém-chegados. Esses edifícios eram divididos em pequenas moradias improvisadas, sem infraestrutura e que em cada cômodo abrigavam-se famílias inteiras.

Todo esse crescimento acelerado e sem nenhuma previsão vai fundindo bairros de ricos, de pobres, indústrias, comércios e demais instalações gerando um tecido compacto e coeso, porém com divisões nítidas entre os bairros: os abastados procuram construir suas casas o mais isolado possível, enquanto os menos favorecidos residem em casas mais próximas uma das outras, em fileiras ou sobrepostas em edifícios com muitos andares construídos por especuladores que cobram aluguéis dos operários que as residem.

De acordo com Benévolo (1983), tal ambiente urbano descrito acima, é caracterizado por “desvantagens de ordem física” que torna a vida da classe

trabalhadora insuportável e ameaça, a partir de certo momento, as outras classes. É evidente que nesses espaços os mais pobres sempre sofrem, contudo, os ricos também foram afetados. Pois, com a total falta de saneamento básico que esse ambiente dispunha, suscitava diversas epidemias (fome, ratos, cólera, etc.) que se espalhavam por toda a cidade, obrigando os governantes a rever a lógica de intervenção vigente e passando a intervir nesse ambiente chamado “liberal”. A partir daí vão sendo criadas, ao longo do tempo, propostas para organização social, urbanísticas e dos conjuntos habitacionais. Nesse sentido, são criadas leis sanitárias (a primeira na Inglaterra -1848, logo após na França – 1850, Itália – 1865) que foram disseminadas por toda a Europa, no final do século XIX.

Após a Revolução de 1848, com a vitória da burguesia, nasce um “novo modelo de cidade”, mais próximo das cidades atuais, a “cidade pós-liberal” que passou a ser estruturada e organizada com intervenções públicas regulamentadas e diante disso, a administração pública passou a criar espaços com infraestruturas mínimas para o funcionamento do conjunto urbano (esgoto, ruas, praças, estradas de ferro, etc.), estipulando regras para o tamanho dos edifícios, a localização do comércio, das residências, etc. (BENÉVOLO, 1983).

É a partir do cenário descrito que durante o século XIX e o começo do século XX que na Europa e em outros lugares são introduzidas mudanças na estrutura de suas cidades, para adaptá-las a nova realidade que se configurava. De 1850 a 1914 são muitas as táticas de transformação urbana nas cidades européias, definidos dois métodos de intervenções urbanas: o deslocamento para os subúrbios com a expansão da cidade, criando área longe do centro e o plano de reformas com a demolição e substituição das velhas estruturas. Todavia, no Brasil as reformas urbanas não estavam ligadas à industrialização, mas sim à demanda de um comércio internacional (PINHEIRO, 2011).

Para Santos (1965) quase todas as cidades dos países subdesenvolvidos nasceram de uma função administrativa. O crescimento urbano dessas cidades se diferencia do crescimento das cidades dos países desenvolvidos de industrialização mais antiga, pois, sua urbanização se intensifica a partir do século XX com a implantação da indústria substitutiva em determinados países. Contudo, a aceleração do crescimento dessas cidades não está ligada exclusivamente a industrialização, como ocorreu nos países desenvolvidos - onde a população economicamente ativa saía do setor primário para o secundário no movimento



campo-cidade de forma gradativa, mas ocorre principalmente, devido ao êxodo rural que é impulsionado pelas péssimas condições de vida da população no campo. Outro fator que influenciou o crescimento da urbe no mundo subdesenvolvido foi o crescimento vegetativo, proporcionado pelas descobertas de ordem sanitárias já concretizadas nos países desenvolvidos. Esses fatores fazem com que o ritmo de crescimento de tais cidades seja bem superior ao ocorrido séculos antes nas cidades do mundo desenvolvido.

O autor supracitado argumenta que o crescimento populacional das cidades dos países subdesenvolvidos foi suscitado tanto pela “migração maciça e exagerada quanto de um movimento vegetativo ascendente”, fazendo referência ainda à grande taxa de natalidade registrada em muitos desses países. Havia também um declínio na taxa da mortalidade infantil que era bem inferior ao número de nascimentos, o que ficou conhecido em alguns lugares como “*baby-boom*” (SANTOS, 1965, p. 8).

O crescimento urbano no Brasil segue a mesma tendência da maioria dos países subdesenvolvidos. Sua taxa de urbanização cresce exponencialmente a partir de 1920, fruto da industrialização, mesmo que indiretamente, mas, principalmente devido às atividades do terciário e a modernização do campo. Santos (1996) relata que no período compreendido entre 1920 a 1940 a população ocupada em serviços cresceu mais depressa que o total da população economicamente ativa e os ativos do terciário mais que dobram, crescendo a uma taxa de quase 130%, havendo uma diminuição da população na participação dos setores primário e secundário (SANTOS, 1996).

O Sudeste, notadamente o estado de São Paulo, foi a Região do país que apresentou maior crescimento, fato decorrente de um período anterior quando a dinâmica da produção de café coloca o referido estado em evidência, o que possibilitou a implantação de uma determinada infraestrutura, a qual foi o atrativo para a instalação de certas empresas. Santos (*op. cit.*) coloca que a aceleração da urbanização de São Paulo foi “reforçada pelo movimento de capitais mercantis locais proporcionando investimentos de origem privada de companhias de energia, de telefone, de meio de transportes, bancos, instituições de ensino, etc.” Além das mudanças no sistema de infraestrutura (engenharia) ocorrem, nesta Região, transformações na dinâmica social. Santos retrata tais transformações dizendo que

[...] é aí também onde se instalam sob os fluxos do comércio internacional, formas capitalistas de produção, trabalho, intercâmbio, consumo, que vão tornar efetiva aquela fluidez. Trata-se, porém, de uma integração limitada, do espaço e do mercado, de que apenas participa uma parcela do território nacional. A divisão do trabalho que se opera dentro dessa área é um fator de crescimento para todos seus subespaços envolvidos no processo e ao resto do território brasileiro. É com base nessa nova dinâmica que o processo de industrialização se desenvolve, atribuído a São Paulo. Está aí a semente de uma situação de polarização que iria prosseguir ao longo do tempo, ainda que em cada período se apresente segundo uma forma particular (SANTOS, *op. cit.*, p. 27).

Quando São Paulo e a região Sudeste ganham destaque na economia nacional, para a Bahia e sua capital o sentido é inverso. O estado passava por uma estagnação econômica, chamado de “enigma baiano”, cuja origem derivava da descapitalização provocada pelo desgaste da indústria açucareira, aliado a mudança do eixo de decisões centrais do país, um século antes (XVIII). Esses e outros fatores redefinem o papel da cidade que passa de cidade-portuária, gradativamente, para uma cidade-terciária, polarizando um recôncavo em decadência. Portanto, a questão era encontrar medidas que mitigassem a condição de letargia que vivia a economia baiana, que seguia na contramão da economia nacional, fortalecida pela industrialização de São Paulo, que já vivenciava o ciclo da modernização industrial (SAMPAIO, 1999).

Seguindo a prerrogativa da necessidade de periodização, Santos (2008b) divide o processo de crescimento urbano da Cidade do Salvador em cinco períodos, analisando-os a partir do crescimento da população: o primeiro abrange o momento de sua fundação, século XVI (1549), a fase inicial; o segundo período vai até o século XVIII, com a mudança da capital para o Rio de Janeiro (1763), uma fase de crescimento lento da cidade; o terceiro período corresponde ao crescimento acelerado da população, impulsionado pelos progressos da agricultura nas áreas de ocupação mais antiga, sua expansão para novas regiões e pela chegada de uma grande leva de migrantes, expulsos do interior por um novo ciclo de seca no século XIX; o quarto período, muitos chamam de período difícil para o crescimento em Salvador, no qual a população cresce bem lentamente devido à atração demográfica exercida pela produção do cacau no sul do Estado, na primeira metade do século XX (1900-1940); o quinto período, corresponde à segunda metade do século XX,

apresentando um crescimento bastante acelerado, novamente devido ao êxodo rural e ao início da industrialização (SANTOS, 2008b).

O final do século passado e início do século XXI pode configurar-se como um novo período para a história do crescimento urbano de Salvador, em virtude das suas características peculiares, com a uma redefinição metropolitana, vivenciando um crescimento exponencial no setor imobiliário que verticaliza drasticamente a cidade, redesenhando suas formas.

Para contextualizar o nosso recorte temporal, faz-se imprescindível abordar o quarto e o quinto período, em virtude das grandes intervenções realizadas no espaço, na tentativa de entender os impactos causados por tais intervenções e o caráter delas, o que possibilitará a compreensão do quadro atual. Pois, de acordo com Santos (2008a) a conduta do novo sistema está condicionada pelo seu antecessor, que muitas vezes, resulta em um espaço mosaico com elementos de diferentes eras, que sintetiza a evolução da sociedade, explicando ao mesmo tempo a situação que se apresenta na atualidade, em virtude de alguns elementos desaparecerem ao tempo que outros, da mesma classe, surgem mais modernos, enquanto isso muitos resistem à modernização. Alguns podem desaparecer completamente sem sucessor, como foi o caso dos bondes, que desapareceram quase sem deixar vestígio de sua passagem por essa cidade e outros completamente novos se estabelecem.

Contudo, entender as atitudes locais é visualizar também outras escalas, uma vez que os eventos em escala mundial “contribuem mais para o entendimento dos subespaços que os fenômenos locais”, porque estes últimos são “o resultado, direto ou indireto, de forças cuja gestação ocorre à distância”, não impedindo a autonomia do local, embora ratificando que suas ações serão resultado de influências externas, “ativas em período precedentes” (SANTOS, 2008a, p. 36).

Por isso, entende-se que as intervenções que aconteceram em Salvador no início do século XX são frutos de influências de outras escalas, visto que de acordo com Pinheiro (2011, p. 131) a modernização das cidades brasileiras entre meados do século XVIII e princípios do seguinte é baseada na necessidade de criar uma nova imagem para o Brasil, que pretendia inserir-se no capital internacional, na tentativa de deixar para trás a “imagem de um país atrasado colonialista/escravista para criar uma imagem moderna e progressiva”. O primeiro momento das reformas urbanísticas no Brasil é marcado pelo autoritarismo do governo, gerando iniciativas

institucionais e de instrumentos jurídicos de gestão urbana que buscavam “colocar limites à ação e à apropriação da cidade, inserindo a questão urbana na esfera da constituição do interesse público” (FERNANDES, 2011, p. 287).

Imerso em um quadro de letargia econômica e baixo crescimento populacional que a cidade do Salvador vai ser transformada urbanisticamente a partir das intervenções de cunho modernistas, sanitaristas e autoritárias. As obras do início do século XX resultam de um Plano de Melhorias para a cidade realizadas por José Joaquim Seabra (J. J. Seabra) inspiradas nas reformas haussmanianas de Paris (1850 e 1860).

As intervenções realizadas em Salvador podem ser citadas em ordem cronológicas: 1) o período de José Joaquim Seabra (J.J. Seabra), conhecido como “urbanismo demolidor”, por propor e realizar demolições de vários monumentos marcantes da paisagem da cidade, como a Igreja da Sé, inspirado na reforma urbana que ocorria no Rio de Janeiro, ambos influenciados pelo modelo francês de intervenções (1912-1916); 2) a I Semana de Urbanismo (1935), que lançava as bases do urbanismo moderno, trazendo profissionais que propuseram a Comissão do Plano da Cidade; 3) o Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade de Salvador (EPUCS), em 1948, dirigido por Mário Leal Ferreira, que idealizou o primeiro plano de urbanismo para a cidade, proporcionando como consequência a “americanização”, estimulando as já mencionadas transformações significativas, como a criação das avenidas de vale, pensadas para o automóvel; 4) o Plano do Cia (1966) que previa a implantação de um novo centro mais dinâmico; 5) a Lei da Reforma Urbana (1968), que alienou glebas públicas, incentivou o crescimento do mercado imobiliário devido à expansão da malha viária e à implantação de infraestrutura, consolidando a implantação das avenidas de vale; 6) o Plano de Desenvolvimento Urbano de Salvador (PLANDURB), em 1975; a Lei de Ordenamento e Uso do Solo (LOUOS), em 1984; 7) e mais recentemente o Plano de Desenvolvimento Urbano de Salvador PDDU, de 2008, que dentre as coisas mais polêmicas, estabelece a liberação do gabarito da orla, permitindo a intensificação da verticalização em certas áreas da cidade (SAMPAIO, 1999; ANDRADE; BRANDÃO, 2009).

Segundo Relph (1990) o planejamento urbano moderno é baseado em quatro formas de ações diferentes: os regulamentos municipais para definir os padrões de construção; arranjos pitorescos da cidade; reorganização de Paris por Haussmann; e

idades industriais modelo. Contudo, o modelo que mais se destacou e foi seguido foi certamente o de Paris:

Hausmann planeou (*sic*) as avenidas, *boulevards* e principais parques urbanos que deram à parte central de Paris o seu caráter distintivo. Ao mesmo tempo, instalou sistemas de abastecimento de água e de esgotos e estabeleceu linhas diretrizes (*sic*) rígidas para o desenho de edifícios. Tudo foi conseguido pelo simples recurso à imposição. As avenidas atravessaram o congestionado Quartier Latin medieval, desalojando muitos pobres que ali viviam e, ao mesmo tempo que melhoravam substancialmente a circulação do tráfego, também permitiam o rápido alinhamento dos soldados na eventualidade de uma insurreição (RELPH, 1990, p. 53).

Esse tipo de urbanismo é conhecido como urbanismo radical, demolidor ou autoritário, porque seus planos começam com a demolição ou destruição do que já existia para reconstrução do novo como sinônimo de modernização ou progresso com símbolos modernistas de progresso. Relph (*op. cit.*, p. 130) afirma que “o aspecto fundamental do planejamento radical era que devia haver o menor número de obstáculo possível a uma solução completamente moderna”. Ou seja, nada do que era antigo merecia ser preservado ou reproduzido.

Foi nessa linha do “urbanismo demolidor” que J. J. Seabra concretizou as primeiras intervenções em Salvador no sentido de modernizá-la urbanisticamente. As primeiras obras realizadas por medidas implantadas por ele, em 1906, quando Ministro da Justiça - no governo de Rodrigues Alves – constituíram-se em obras pontuais com a ampliação do porto e áreas adjacentes com aterros (constituída pelo traçado em xadrez), construindo a Avenida Jequitaia que ligava o bairro do Comércio ao da Calçada. Logo depois, em 1910 (neste momento ele era o Ministro da Viação e das Obras Públicas, no governo de Hermes da Fonseca), é apresentada à Câmara Municipal a proposta de um Plano Geral de Melhoramentos da Cidade do Salvador, que resultaria na abertura da Avenida Sete de Setembro e ampliação do centro comercial da cidade baixa (SAMPAIO, 1999; COSTA, 2011).

No período em que foi governador da Bahia, Seabra (1912-1916)<sup>20</sup> aplicou literalmente o “urbanismo demolidor”, pois, para realizar melhoras na cidade alta

---

<sup>20</sup> Tendo participado, em partes, das reformas realizadas no Rio de Janeiro, requeridas pelo Presidente Rodrigo Alves, administrada pelo Prefeito da Capital do Brasil Francisco Pereira Passos, Seabra tinha a ideia fixa que o mesmo deveria ser realizado no Estado da Bahia, através de transformações de alguns trechos da Cidade do Salvador, adequando-a a um desempenho compatível com as ideias de “progresso” reinante no país. Nessa ocasião contratou o engenheiro

como o alargamento da Avenida Sete de Setembro, da Rua Chile, além de outras obras pontuais, quarteirões inteiros tiveram que ser demolidos, e muitos moradores removidos. Nem todos os projetos foram executados e demolições que estavam previstas não foram concretizadas naquele momento, como a demolição da Igreja da Sé, em virtude da falta de recursos financeiros para a desapropriação e realização das demais obras. Contudo, nos vinte primeiros anos do século XX monumentos importantes para a cultura nacional foram destruídos, sem deixar vestígio de suas existências, foi o caso das Igrejas da Ajuda, das Mercês, de São Pedro, São Raimundo, além de alguns exemplos singulares da arquitetura civil.

Cabe salientar que a maioria das obras de “melhoramento” tinha o objetivo claro de adequar a velha estrutura, com ruas estreitas, aos novos equipamentos modernos, os automóveis e os bondes elétricos estavam chegando e exigiam trilhos e eletricidade para seguir seus caminhos, tanto um quanto outro necessitavam de traçados mais regulares para que fluíssem. Em 1905, as empresas que detinham os bondes de tração animal adquiriram bondes elétricos, logo após foram adquiridas por grupos americanos, denominada Companhia Linha Circular de Carris da Bahia, que administrava os ascensores e o plano inclinado.

As intervenções estavam pautadas em três ideias basilares: higiene; estética; e circulação, com a fluidez do tráfego. Mas o objetivo principal era atrair o capital de investidores nacionais e estrangeiros para a Cidade.

Embora pontuais, certamente que as primeiras experiências de intervenções que planejavam “modernizar” a cidade tiveram grandes impactos no seu remodelamento. Araújo (1999, p.81) comenta que: “o embelezamento do centro, no padrão europeu, deu uma nova graça à velha cidade do Salvador. Esta foi a modernização de encher as vistas!”. Porém os bondes tiveram papel singular para o processo de expansão urbana, pois, “a introdução e a expansão do sistema de bondes elétricos constituíram nova espinha dorsal da cidade”, criando novas ligações entre os bairros mais distantes.

Segundo Pinheiro (2011) depois das reformas do governo de J. J. Seabra, os projetos não executados foram arquivados, porém na década de 1930 são

---

Arlindo Coelho Fragoso, que com todas as qualificações seria o homem ideal para concretizar os objetivos de Seabra. Na programação dos trabalhos constavam vários projetos que seriam de responsabilidade do governo do estado com a colaboração com do governo Federal, exemplo das obras do porto e outros de responsabilidade do Município, como o Projeto de Melhoramento do Distrito da Sé. Esse e outros detalhes sobre as intervenções da gestão de Seabra estão pormenorizadas no Relatório do Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano de 1979.

desengavetados e novas intervenções são postas em práticas. Foi a partir dessas novas intervenções que a Igreja da Sé foi demolida em 1933 (**Figura 8**); com ela, as casas e outros monumentos arquitetônicos que estavam ameaçados desde os primeiros 20 anos do século. Desde as primeiras propostas para demolir a igreja, no final do século XIX, para demolir a Igreja a sociedade mostrou-se contra tal intervenção, e mesmo com toda crítica da imprensa e de intelectuais que a defendiam desde o início a Igreja não resistiu a pressão dos interesses econômicos.

**Figura 8:** Demolição da Igreja da Sé, 1933.



Fonte: PMS, Acervo Fundação Gregório de Mattos, autor não identificado.

A demolição da Sé teve objetivos bastante claros: ampliar as ruas para desobstruir a passagem dos bondes (**Figuras 9 e 10**) e construção de prédios modernos. Teixeira (1978) afirma que contra a Igreja conspiravam “vesgas visões a respeito de urbanismo e arquitetura, até interesses objetivamente materiais e financeiros”, referindo-se, é claro, ao urbanismo demolidor, sem mencionar o nome.

Após o fato consumado, as críticas foram mais ferozes. Embora não tenha conseguido evitar a derrubada de monumentos históricos, o debate sobre a destruição da Sé vai despertar em parte dos intelectuais um sentimento de

preservação dos monumentos históricos, instalando aí a semente de debates culturais sobre “preexistências históricas” (SAMPAIO, 1999).

**Figura 9:** Instalação das linhas de bondes na Praça da Sé, década de 1930.



Fonte: PMS, Acervo Fundação Gregório de Mattos, autor não identificado.

**Figura 10:** Praça da Sé remodelada, início da década de 1940.





Fonte: PMS, Acervo Fundação Gregório de Mattos, autor não identificado, fotografia publicada no relatório 1940-1941 do Prefeito Neves da Rocha.

### 2.3.1 Transporte Urbano Coletivo e a expansão do espaço urbano de Salvador

Observando a história da expansão e a articulação do espaço urbano, verifica-se que o transporte urbano coletivo teve grande importância para a melhoria e implantação da infraestrutura, a qual possibilitou a interligação dos espaços que estavam ocupados de maneira “isolados”.

Segundo Sampaio os 50 anos de urbanização de Salvador no século XIX foi marcado pelo avanço dos transportes. Em seu livro *50 anos de urbanização Salvador da Bahia no século XIX*, a autora demonstra o papel singular dos meios de locomoção para a expansão da cidade e toda modernização que o transporte urbano coletivo imprimiu nos espaços desta cidade. Para ela o conhecimento dos meios de deslocamento é fundamental para se entender o surgimento e o funcionamento da cidade moderna. Salvador começa o século XX como uma cidade extensa e complexa com “os mais modernos meios de transporte coletivo, como bondes

elétricos, ônibus e automóveis” e com a instalação dos meios de comunicação a partir da introdução do telefone e do telégrafo submarino (SAMPAIO, 2005, p. 18).

A Bahia foi uma das primeiras províncias do país a dispor de transporte coletivo, iniciado com as gôndolas<sup>21</sup> de tração animal (**Figura 11**), que nada mais eram que carroça puxada por burros, cada uma com espaço para mais de cinco pessoas. Esse sistema foi implantado em Salvador por um estrangeiro chamado Rafael Ariani, em 1852. Depois de dez anos, em 1862, ele fundou a Companhia de Veículos Econômicos, que fornecia transporte público para a cidade baixa, por ter preços elevados só atendia a classe mais abastada da sociedade soteropolitana (TEIXEIRA, 2001; SAMPAIO, 2005).

**Figura 11:** Gôndola de tração animal.



Fonte: Ilustração de Ribeyrolles, *Brazil Pitoresco*, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (Sampaio, 2005).

Depois da empresa dos Ariani outras surgiram com o mesmo objetivo, porém atendendo pontos distintos da cidade, como a Trilhos Centrais, criada pelo

---

<sup>21</sup> As gôndolas foram precursoras dos bondes também puxados a tração animal que duraram até o fim do século XIX, pois foram substituídos pelos bondes movidos e energia elétrica.

engenheiro Ramos de Queiroz<sup>22</sup> que fazia concorrência direta com Veículos Econômicos. Antônio de Lacerda, criador do elevador Hidráulico da Conceição<sup>23</sup>, também deu grande contribuição para a articulação dos meios de transportes urbanos de Salvador, seu projeto visava ligar a cidade alta à cidade baixa através do elevador e articular os bairros mais recentes como Canela, Campo Grande, Vitória, Graça e Rio Vermelho ao centro do poder político e o centro de comércio, através dos bondes a tração animal. Para tal ele e sua família criaram a Transportes Urbanos<sup>24</sup>.

Foi a empresa criada por Lacerda que levou os bondes até o Rio Vermelho, que saía do Campo Grande e chegava ao seu destino pelo Garcia e pela Garibaldi, fazendo o percurso do Rio Vermelho de Cima, pois o do Rio Vermelho de Baixo pertencia ao ramal dominado pelos Ariani (LEAL, 2002).

A viagem inaugural dos bondes movidos à eletricidade em Salvador ocorreu, em 1897, conservando parte dos trilhos dos bondes puxados por tração animal. Salvador passou a ser a segunda cidade brasileira a possuir tal meio de transporte (**Figura 12**), a primeira foi o Rio de Janeiro. A companhia responsável por construir os trilhos e operar o sistema de transporte foi Siemens & Halske, de origem alemã, com sede em Berlim. Salvador foi a única cidade do país em que essa companhia operou, pois ela já havia construído sistemas de bondes em cidades brasileira para companhia nacionais, porém em na Bahia ela se fez proprietária do sistema. O objetivo principal da Siemens & Halske era a exportação do fumo (SAMPAIO, 2005).

Para Teixeira (2001) o grande passo para o transporte urbano coletivo da cidade do Salvador ocorreu em 1907, quando a companhia americana-canadense comprou todas as antigas empresas de transporte existentes na cidade e fundou a Companhia Linha Circular de Carris da Bahia. A nova companhia foi responsável

---

<sup>22</sup> Ramos de Queiroz tinha o plano audacioso de interligar todas as áreas da cidade através do seu sistema de transporte. Se em seu caminho não estivessem os entraves políticos, que sempre imperaram nessa terra, seu plano teria tido mais sucesso.

<sup>23</sup> O elevador Lacerda, inicialmente Elevador Hidráulico da Conceição ou Parafuso, como ficou conhecido, foi o primeiro elevador urbano coletivo em espaço público do mundo, em 1873. Segundo Sampaio (2005), foi uma obra genuinamente baiana que traduziu os ideais de modernização.

<sup>24</sup> Lacerda, Ramos de Queiroz e Ariane foram homens que propuseram e contribuíram grandemente para a urbanização e expansão da cidade do Salvador. Com espiro empreendedor, em uma época em que poucos acreditaram em suas ideias inovadoras e pioneiras eles fizeram de tudo para colocá-las em práticas. A maioria deles investiu todos os bens que possuíam para concretizar suas obras que proporcionaram o “progresso” da cidade. Mais detalhes sobre os pioneiros do transporte urbano coletivo em Salvador na obra de Consuelo Sampaio, 2005.

pela ampliação das linhas de bondes que, passaram a ser elétricos (**Figura 13**), abrangendo um número maior de localidades com preços mais módicos.

**Figura 12:** Bonde elétrico chegado de Hamburgo, 1898.



Fonte: Acervo de Allen Morrison, Nova York (EUA), Sampaio, 2005, p.234.

Com a eletrificação dos bondes, bairros distantes passaram a ser beneficiados com tais veículos que puderam percorrer ladeiras bastante íngremes, dessa forma bairros como Federação e Cabula passaram a possuir transporte urbano coletivo<sup>25</sup>. Cabula e Liberdade foram os últimos bairros a receber as linhas de bondes em 1929, depois de muita reclamação da imprensa e de seus moradores (TEIXEIRA, 2001; LEAL, 2002).

No princípio o transporte urbano coletivo tinha um valor bastante oneroso, servindo apenas às famílias abastadas que podiam arcar com tais custos, aos escravos e a classe menos favorecida economicamente restavam os próprios pés para se locomover. Com o advento dos bondes elétricos da Companhia Linha Circular Carris da Bahia o transporte se tornou mais acessível a um maior número de pessoas, abarcando também as classes mais pobres, além de tudo estudante

<sup>25</sup> Para maiores conhecimentos sobre as linhas de bondes existentes na cidade do Salvador e seus respectivos percursos realizados até a década de 1950 ver Leal (2002).

tinha direito a pagar somente 50% da passagem, que segundo Leal (2002) custava o equivalente a uma caixa de fósforos.

**Figura 13:** Bonde elétrico, década de 1940.



Fonte: Teixeira, 2001.

Muitos consideravam o bonde um meio de transporte democrático, porque ao mesmo tempo ele transportava pessoas de várias classes sociais a um preço “justo”, desde a classe operária que residia no Cabula, Liberdade e Retiro e se deslocavam durante o dia para áreas da Cidade Baixa onde exerciam suas atividades, até os comerciantes, os senhores distintos e os funcionários pequeno-burgueses que vinham dos bairros mais próximos do centro, como Vitória, Santo Antônio e Graça. É claro que cada localidade era atendida por uma linha distinta da outra, mas o acesso era facilitado pelos preços.

Outra questão que tornava os bondes bastante popular e desejado pela população soteropolitana na primeira metade do século XX era a pontualidades dos horários, além de favorecer o deslocamento para os diversos bairros da cidade à preços populares. Os bondes eram tão pontuais que, segundo Leal (2002, p. 67), nas lojas comerciais da Baixa dos Sapateiros em uma das paredes dos estabelecimentos era fixado uma “tabela com os horários de saída dos terminais dos

veículos que por ali circulassem”. Cabia a Prefeitura Municipal organizar os horários dos deslocamentos dos bondes e a fiscalização do cumprimento dos mesmos, caso verificasse qualquer atraso era aplicada multas contratuais.

Embora com uma precisão bastante satisfatória com relação aos horários e os baixos preços das passagens, o transporte urbano coletivo prestado pela Companhia Linha Circular de Carris da Bahia tinha seus pontos negativos, entre eles o mais grave era os constantes acidentes, por causa do descarrilamento dos bondes gerando danos ao patrimônio e algumas vezes morte. Tais acidentes eram bastante frequentes principalmente por causa da topografia da cidade e do sistema de freios dos veículos.

Em 1930, a Companhia Circular que, era também ligada a Companhia de Energia Elétrica da Bahia e a de Telefônica da Bahia, pretendia aumentar o preço da passagem. Em outubro deste ano ocorreu o **quebra bondes**, um dia de fúria da população de Salvador que saiu pelas ruas da cidade gritando palavras de ordem e destruindo tudo o que pertencia à Circular. Segundo Leal (2002) o fato foi motivado por um boato de que os americanos, funcionários da Companhia Linha Circular de Carris da Bahia, tinha colocado a bandeira do Brasil para cobrir a latrina no prédio do Plano Inclinado que, na época, pertencia a Companhia.

Foi um sábado de destruição aos bondes da Circular. No dia 4 de outubro de 1930 vários veículos foram destruídos, alguns barracões (local onde os bondes eram guardados e suas respectivas manutenções realizadas) foram completamente destruídos, e os bondes foram incendiados, o Elevador Lacerda foi depredado, o detalhe é que ele tinha acabado de ser reformado, ganhando a segunda torre. Tudo que o pertencia a Companhia Circular foi alvo da revolta dos populares, inclusive os equipamentos da Companhia de Energia e da Telefônica.

Desse dia de revolta do quebra-bondes sobraram apenas 30 desses veículos que voltaram a circular na segunda-feira seguinte ao incidente, pois, 83 foram completamente destruídos, restando nenhum na Cidade Baixa - que ficou sem transporte coletivo -, os elevadores também ficaram parados por um período. Aos poucos a Companhia Linha Circular de Carris da Bahia foi recuperando sua frota de bondes e entrou na justiça contra o Governo do Estado e a Prefeitura Municipal de Salvador contra os danos sofridos, a decisão judicial só foi dada 13 anos depois do ocorrido resultando em vitória para a Circular (LEAL, 2002).

Aos jornais foi proibido noticiar o acontecimento em virtude do “Estado de Sítio” em que se encontrava o país em virtude da Revolução de 1930, movimento que pôs fim a República Velha. Por conta da censura imposta a imprensa nesse período o real motivo que levou ao quebra-bondes ficou sendo uma incógnita. Muitos atribuem a revolta ao aumento das passagens outros conferem ao nacionalismo que inflamava as mentes naquele período. O certo é que aos poucos a Circular foi deixando de investir em renovação de linhas de bondes e implantação de novas, sendo a última implantada em 1929, como mencionado anteriormente.

Concomitante ao sucateamento dos bondes foi o aparecimento das “marinetes”<sup>26</sup> ou ônibus. Esse tipo de veículo foi introduzido em Salvador na década de 1920 por Francesco Marinetti, que os trouxe de navio. Os serviços realizados por esse transporte era realizado nas mesmas linhas onde circulavam os bondes, principalmente por já existir calçamento nas ruas e em locais que não dispunham do serviço de transporte coletivo.

Segundo Teixeira (1979, cap. XI, p. 23), graças às marinetes que os moradores “da Cidade de Palha (que virou Cidade Nova), da Cruz do Cosme (que virou IAPI), de tantos e tantos bairros que surgiram” puderam trabalhar no Centro da cidade. No final da década de 1950 os bondes deixaram de circular em Salvador passando seu reinado para os ônibus. Não sobrou um bonde para contar a história dos tempos em que se podia se locomover pela cidade com o valor equivalente ao de “uma caixa de fósforos”.

A adoção do transporte rodoviário em detrimento do transporte ferroviário ou sobre trilhos na cidade do Salvador foi uma política adotada nacionalmente que começou no último governo de Getúlio Vargas, mas principalmente no governo de Juscelino Kubitschek, ambos na década de 1950, com a implantação da industrialização automobilística e petrolífera no país (ARAÚJO, 1999). A partir de então o progresso recebeu outro nome, os bondes passaram a ser considerados “trambolhos urbanos”, e ao invés de se instalar novos trilhos era preciso asfaltar as vias que estavam sendo abertas e interligariam os bairros que estavam surgindo e até mesmo para melhor servir àqueles já existentes.

---

<sup>26</sup> A depender da época e do lugar esse veículo com rodas de borracha, movido a gasolina ganhou um nome. Foi chamada de perua, jardineiras, ônibus e em Salvador, inicialmente foi chamado de marinete em virtude do responsável por sua implantação nesta cidade, o italiano Marinetti (TEIXEIRA, 2001).

É nesse constructo que vão surgir novos debates sobre as reformas urbanas em Salvador. Do debate sobre as intervenções destruidoras a partir do discurso do novo e do progresso vai nascer a *I Semana de Urbanismo*, em 1935, inspirada na Semana de Arte Moderna em São Paulo, em 1922. Sampaio (1999) afirma que a Semana fecha e abre um novo ciclo de debates e procedimentos sobre o urbanismo em Salvador. O ideário seria focar na intervenção geral na cidade, em detrimento das mudanças pontuais, como nas intervenções anteriores, pautando-se em outros fundamentos, não mais centrado no vícios sanitarista e estético-viário. O autor acrescenta que a Semana é centrada em três pontos de mudanças que visam romper com as formas tradicionais de intervenções que tiveram origem no século XIX: o primeiro ponto é a defesa global para a cidade, visando regular o crescimento e a expansão como totalidade; o segundo ponto é a “explicitação do urbanismo como campo de conhecimento e áreas de ação”, objetivando mostrar à sociedade as vantagens das práticas de sua introdução; o terceiro refere-se à “introdução da noção de patrimônio histórico como forma de instituir, na prática, a salvaguarda das obras de arte, monumentos e sítios, no sentido de preservar a memória, numa tentativa cultural educativa e pedagógica” (SAMPAIO, 1999, p. 174).

A Semana de Urbanismo teve como um dos organizadores a Comissão de Plano da Cidade do Salvador, criada em janeiro do mesmo ano pelo governo do Estado e pela Prefeitura Municipal. No seminário foram levantados aqueles que seriam os principais problemas encontrados na cidade, elencados resumidamente como problemas sanitários associados à falta de salubridade das residências, ruas estreitas, dificuldades de transportes, degradação do patrimônio histórico e artístico, pouco aproveitamento dos recursos ambientais (FILHO, 1991).

Para Fernandes (2011, p. 296), a Semana de Urbanismo, de 1935, tinha o objetivo de fazer propaganda do urbanismo, propor alternativas para o desenvolvimento de Salvador e “encaminhar a construção institucional necessária a essas tarefas”. Sampaio (1999) corrobora com a autora citada e acrescenta que

É fácil então deduzir que a semana de 35, por suas conclusões, sugestões e teor das palestras, abrigou um conjunto de interesses diversificados, em que a ideologia do plano e do planejamento serviu de elemento catalizador (sic) para agregar interesses vários. Mostra-se que o ‘discurso competente’ dos especialistas serve de pano de fundo para abrigar, no conjunto das conclusões, propostas, cujas especificidades revelam o caráter mascarado dos interesses



em jogo: obras viárias, túneis, monumentos, subvenções e entidades, reorganização da administração etc. ao mesmo tempo se vendia o ideário do urbanismo moderno como solução técnica (SAMPAIO, 1999, p. 191).

Em linhas gerais as propostas retiradas da Semana não divergiam muito das intervenções urbanas anteriores, acrescentavam, contudo, um urbanismo pautado na competência técnica e com uma visão global de cidade, com o objetivo de modificar estruturas para além dos bairros centrais, como feito nos primeiros anos do século passado.

Algumas das propostas elaboradas na *I Semana de Urbanismo* foram concretizadas oito anos depois, embora em termos mais teóricos que práticos. Em 1943, o EPUCS é implantado na cidade, desenhando um plano diretor para conduzir as intervenções que seriam realizadas. O plano desenvolvido pelo EPUCS ficou conhecido como Plano Mário Leal Ferreira, por ter sido ele coordenador do Escritório, que até então era uma entidade privada, passando a ser de ordem pública, em 1948, quando parte da equipe que participava do Escritório foi contratada pela Prefeitura, criando assim, a partir do Decreto-Lei 701, a Comissão do Planejamento Urbanístico da Cidade do Salvador.

Enquanto se produzia o Plano Urbanístico para Salvador, as intervenções continuavam nos moldes anteriores, nas áreas centrais da cidade algumas ruas continuavam sendo alargadas, como a Rua Carlos Gomes (**Figura 14**) e para isso casas continuavam alvos de demolições e desapropriações (**Figuras 15 e 16**).

O EPUCS produziu um plano muito audacioso, com influências conceituais das Cidades-Jardins, contendo estudos socioeconômicos e históricos de ocupação e uso do solo, a partir de pesquisa de campo que cobriu todo o município de Salvador. O Plano de Mário Leal Ferreira era fundamentado em base científica muito abrangente, que previa diferenciação do zoneamento urbano, vias de comunicação, parques e jardins, instalação de serviços públicos, centros de abastecimentos, restauração e preservação de prédios, além de uma legislação urbanística (FILHO, 1991; SAMPAIO, 1999; COSTA, 2011).

O plano viário proposto pelo EPUCS só começou a ser concretizado em 1959, com a criação da Superintendência de Urbanismo da Cidade (SURCAP). Porém a única via implantada de fato como estava no plano original de Mário Leal foi a Avenida Centenário.

**Figura 14:** Carlos Gomes antes da reforma, 1940.



Fonte: PMS, Acervo Fundação Gregório de Mattos, autor não identificado, fotografia publicada no relatório 1940-1941 do Prefeito Neves da Rocha.

**Figura 15:** Rua Carlos Gomes, demolições.



Fonte: PMS, Acervo Fundação Gregório de Mattos, autor não identificado, fotografia publicada no relatório 1940-1941 do Prefeito Neves da Rocha.

**Figura 16:** Rua Carlos Gomes depois das reformas.



Fonte: PMS, Acervo Fundação Gregório de Mattos, autor Voltaire Fraga, fotografia publicada no Relatório de Elísio Lisboa.

Outras vias que estavam previstas foram implantadas com redefinições, como a Avenida Contorno. Houve também a realização de vias que não estavam concebidas. Para conhecimento, estavam previstas no plano as seguintes vias: Avenida do Centenário (ligação com a Avenida Vasco da Gama), incluindo o Viaduto da Rua Bento Gonçalves (Federação) e o Túnel Teodoro Sampaio (Av. Centenário); a conclusão do Túnel Américo Simas (Cidade Baixa - Cidade Alta); Avenida Vale do Canela (Ligação Campo Grande - Avenida Centenário), incluindo a Passagem inferior, que seria o Campo Grande – Vale do Canela e a Passagem inferior Bento Gonçalves - Vale do Canela; Avenida Barros Reis (Ligação Dois Leões - Retiro - Largo do Tanque); Avenida Vale do Camarogipe (Ligação Barros Reis - Largo da

Mariquita); Avenida Vale do Queimado (Ligação Soledade - Liberdade); Avenida Bonocô (Ligação Fonte Nova - Avenida Vale do Camarogipe); Avenida Vale de Nazaré (Ligação J. J. Seabra - Largo da Fonte Nova); Ligação Djalma Dutra - Largo dos Paranhos (7 Portas - Brotas); Alargamento da Rua Teixeira Soares (Corredor da Lapinha); Viaduto de Ligação Politeama - Barris; Avenida de Contorno (Ligação Cidade Baixa - Barra) (COSTA, 2011).

Para Sampaio (1999) só uma ideia do plano inicial do EPUCS foi utilizada, o plano viário, que já era bastante criticado e chamado de sistema de avenidas de vale. Sem articulação com a ideia de planejamento global da Cidade, elas ganharam um enfoque rodoviarista urbano. O autor acrescenta que

[...] na prática o mote das 'avenidas de vale' transfigura sua concepção e instaura-se um programa de obras sem qualquer compromisso com o planejamento interdisciplinar, nem tampouco com a concepção da forma-urbana nos moldes do Estado do bem-estar social.

Do processo de planejamento, preconizado pelo EPUCS, vão ser pragmaticamente incorporados às ações políticas apenas o controle do uso do solo e das edificações e a implantação das vias de vale indicadas no plano. Alguns exemplos atestam que a visão de 'todo' (como conjunto) vai-se diluindo no pragmatismo da ação política centrada nas partes – no caso o sistema viário. O primeiro exemplo é o desmonte do controle do uso do solo, feito até então com base no Dec. 701/48, pelas sucessivas modificações nos parâmetros urbanísticos e limites das zonas instituídas pelo EPUCS, até culminar na Lei 2181/68, permitindo à Prefeitura alienar a propriedade das terras municipais, vulgarmente conhecida como 'lei da reforma urbana' (SAMPAIO, *op. cit.*, p. 216).

Das obras mencionadas por Sampaio (*op. cit.*) vão surgir as principais vias existentes hoje na Cidade do Salvador: Avenida Paralela; Avenida Suburbana; Bonocô; e Garibaldi, que vão redefinir a estrutura urbana da cidade, favorecendo o surgimento de novas centralidades. A malha urbana desenhada pelos trilhos dos bondes iniciada no começo do século XX é redesenhada agora por uma rede rodoviarista na segunda metade do mesmo século. A implantação da malha rodoviária aliada a outros fatores vão imprimir no espaço urbano da cidade mudanças drásticas.

A paisagem urbana que antes era caracterizada por um aspecto europeu passa a ter aspectos americanos, com elementos modernos típicos das cidades estadunidenses, com arranha-céus, rodovias e seus automóveis. Os bondes que se

configuravam como excelentes meios de transporte coletivo foram substituídos pelos ônibus, sobrando quase nenhum vestígio da sua passagem pela cidade, as fotografias ajudam a reconstruir as lembranças desse tempo (**Figura 17**).

**Figura 17:** Praça Colombo, Rio Vermelho, década de 40 século XX.



Fonte: PMS, Acervo Fundação Gregório de Mattos, autor não identificado.

#### 2.4 MUDANÇAS NA PAISAGEM URBANA DE SALVADOR: UM OLHAR A PARTIR DAS FOTOGRAFIAS DE PIERRE VERGER

Um terço de século modificou profundamente o aspecto da Bahia. Grande número de antigas casas de três ou quatro andares, com grandes fachadas triangulares de belas proporções, concebidas na escala humana, desapareceu infelizmente, dando lugar aos edifícios modernos de rentabilidade mais segura. Outros sobrados, como aqueles situados no bairro do Pelourinho, tiveram mais sorte. Escaparam da violência dos demolidores, graças a certas circunstâncias. Depois de terem sido, em séculos passados, a moradias dos Viscondes e dos Barões proprietários de engenhos, eles perderam seu status de casa senhorial [...]. (VERGER, 2005, p. 30).

As mudanças presenciadas e registradas por Verger se desenrolaram após a década de 40 do século passado. Em suas idas e vindas da África e da Europa o fotógrafo percebia que a cada volta, Salvador perdia elementos em sua paisagem ganhando novos.

Cabe salientar que as paisagens das cidades vão mudando gradativamente com as transformações sociais e a evolução das técnicas e seus objetos. Com isso, os habitantes dessas cidades, por estarem inseridos em suas paisagens, não percebem as transformações ao passo em que elas vão acontecendo, porque vão incorporando seus novos elementos, simultaneamente, no momento em que surgem. Só é possível perceber a cidade quando se sai e regressa, e ao voltar o choque do contraste com o que foi deixado e o que se encontrou favorece o impacto visual, permitindo, assim, ver suas mudanças. Contudo, tal afirmação não é regra geral, alguns moradores conseguem ver as mudanças nas paisagens de sua cidade e as criticam positiva ou negativamente, porém certamente não é a maioria que vive absorvida por suas práticas cotidianas.

Pela biografia de Verger, percebe-se que ele foi um desses poucos habitantes, suas constantes viagens permitia que em cada chegada a Salvador observasse os passos das transformações da cidade. Olhar a cidade também fazia parte das práticas cotidianas do fotógrafo que se tornou etnógrafo, mais uma razão que o permite apreender as mudanças pelas quais a cidade passava e o impulsionava a fotografá-la.

Em *Retratos da Bahia: 1946-1952*, o autor relembra de como era a cidade do Salvador nos primeiros anos de sua passagem por ela, dizendo que:

Os edifícios da Cidade Baixa não ultrapassavam quatro ou cinco andares, agrupados em quarteirões separados entre si por ruelas estreitas, raras avenidas e grandes praças arborizadas, como a Praça Cairu. Era agradável permanecer algum tempo nesta praça, ao abrigo das grandes árvores e onde vivia uma pequena multidão de fotógrafos lambe-lambe, vendedoras de acarajé, de cocadas e outros quitutes da Bahia, mercadores de drogas milagrosas, floristas, músicos e cantadores meio cego, e o local de predileção de Rodolfo Coelho Cavalcante, poeta popular.

... As pessoas tinham o hábito de conversar sobre seus negócios nas ruas calmas onde circulavam poucos carros. O ar condicionado não era ainda uso corrente e as ruas eram infinitamente melhor ventiladas que os escritórios. A Bahia continuava provinciana e o ritmo de vida permanecia sujeito aos hábitos estabelecidos no início do século... (VERGER, 2005, p. 27).

Com relação aos prédios da Cidade Baixa, Santos (2008b) diz que, em 1940, haviam poucos prédios com cinco andares, a maior parte era colonial. Na rua principal, Conselheiro Dantas, existiam 10 casas com cinco andares, seis com quatro e três com três andares; além da mencionada rua, apenas a Avenida Estados Unidos tinha duas casas com cinco andares e uma com quatro. No final da década de 1950, os imóveis com mais de oito andares chegavam a cinquenta. O autor acrescenta que o mesmo aconteceu na Cidade Alta: antes da década de 40 existia apenas um imóvel com oito andares (um hotel na rua Chile) e poucos imóveis com cinco andares, contudo, na década de 50, a situação era bastante diferente, apresentando imóveis com dez, nove e oito andares.

O centro da cidade passa a ter uma nova paisagem, os serviços públicos deslocaram-se, ultrapassando as ruas da Ajuda, Ruy Barbosa e Padre Vieira que ficaram rodeadas por edifícios com muitos andares que apareceram, também, na rua Carlos Gomes e na Praça da Sé. Tanto a Cidade Baixa quanto a Cidade Alta foram completamente modificadas. Por causa do aumento do tráfego dos automóveis, algumas ruas foram abertas, outras foram ampliadas ou melhoradas e outras tiveram seus declives atenuados.

Em menos de uma década as ruas calmas descritas por Verger deixaram de existir. O crescimento da cidade, a adição da função terciária à portuária, o incremento populacional e o crescimento do comércio, no centro da cidade, tornaram a circulação nessa área insuportável. Foi preciso deslocar os pontos iniciais dos transportes coletivos que aí se concentravam e desviar o tráfego, além da supressão de algumas paradas, na tentativa de diminuir a confusão instalada no trânsito nos últimos anos da década de 1950 (SANTOS, 2008b).

Nas décadas que se seguiram à de 1950, o ritmo de crescimento e urbanização da cidade do Salvador não teve precedentes em sua história. O crescimento populacional deu um salto quantitativo e, em grande parte, foi impulsionado por uma leva considerável de imigrantes vindos do interior do Estado em busca de melhores condições de vida. Contudo, o crescimento econômico não se deu da mesma maneira. Salvador perdia sua zona de influência, não crescia industrialmente como as cidades do Sudeste e outras cidades que se orientavam para a implantação industrial.

A partir das décadas de 1960 e 1970, a cidade passa a ter um novo período de crescimento de forma mais acelerada devido às migrações. Vasconcelos (2006)

atribui essas migrações às atividades da Petrobras na região próxima à Salvador e à implantação do Centro Industrial de Aratu.

É entre 1945 a 1969 que se processa o surgimento ou o crescimento dos bairros populares em Salvador. No início desse período, aparecem as grandes “invasões” (Corta Braço, Boca do Rio, Nordeste, Alagados etc.). Há também, por parte do Estado, uma participação nas transformações ocorridas no espaço urbano, com a implantação dos programas habitacionais do Banco Nacional de Habitação (BNH), lançamento de loteamentos na orla atlântica e em bairros populares como Lobato e no Subúrbio Ferroviário, surgindo também loteamentos clandestinos em toda a cidade (VASCONCELOS, 2006).

Entre as décadas de 1960 e 1970, Salvador passou por profundas transformações de maneira acelerada, com a realização de grandes obras - como a abertura das avenidas de vale, já mencionadas, que anteciparam os vetores de expansão urbana – e ao mesmo tempo com a ocupação informal da periferia por famílias economicamente desfavorecidas. O processo de abertura das avenidas de vale retirou das áreas mais valorizadas da cidade um número significativo de assentamentos de população pobre que ocupava os fundos dos vales de Salvador, retirando, também, invasões localizadas na orla marítima. (CARVALHO; PEREIRA, 2006).

Com o crescimento constante da população nas décadas seguintes, 1970 e 1980 (grande parte desse contingente populacional é, mais uma vez, consequência das migrações), são implantados alguns conjuntos habitacionais, com cerca de 20.000 unidades. Verificando-se, só na década de 1980, mais de 37 “invasões”. Essas áreas de loteamentos, principalmente, os loteamentos clandestinos vão dar origem as “invasões” ou as áreas “faveladas”. (VASCONCELOS, 2006).

Ainda na década de 1980, foi consolidado o atual centro comercial da cidade, impulsionado pelos empreendimentos públicos e privados realizados na década anterior, provocando uma expansão no sentido da orla norte e contribuindo para o esvaziamento no Centro Antigo. As intervenções realizadas nesse período produziram um novo padrão de produção do espaço urbano, com a configuração de três vetores bem diferenciados de expansão da cidade: a Orla Marítima norte - considerada área nobre da cidade; o “Miolo” – área localizada geograficamente no Centro do Município e ocupada inicialmente por conjuntos residenciais de classe média baixa, posteriormente ocupada por loteamentos populares e invasões



coletivas; e o Subúrbio Ferroviário, localizado no litoral da Baía de Todos os Santos, inicialmente ocupado por influência da implantação da linha férrea, em 1860, e, a partir de 1940, foram implantados muitos loteamentos populares que foram ocupados nas décadas seguintes sem muito rigor urbanístico. Essa também é uma área que foi marcada por inúmeras invasões, localidade onde reside a população mais pobre da cidade, com inúmeros problemas de infraestrutura e elevados índices de violência. (CARVALHO; PEREIRA, 2006).

A implantação do *shopping* Iguatemi, em 1975, decorrente das pretensões estabelecidas no plano do CIA, passou a ser um dos principais vetores da nova centralidade que se estabelecia no vale do Camaragibe, atraindo para seu entorno vários outros empreendimentos devido ao padrão de acessibilidade inovador para a época, impulsionando ao mesmo tempo a decadência gradativa do Centro Antigo da cidade. É a partir da implantação deste empreendimento que começa a configurar-se, na paisagem urbana soteropolitana, um novo e significativo rearranjo espacial.

As fotografias das paisagens urbanas de Salvador, registradas nas décadas de 40 e 50 do século passado, permitem observar as mudanças que ocorreram ao longo de todo o século XX, porque mostram a cidade naquele momento, possibilitando a visualização do espaço urbano. Seu olhar revela as transformações de forma indireta, cabendo ao observador fazer suas indagações sobre as paisagens contidas naquelas imagens.

É nítido, quando se observa *Retratos da Bahia*, que o personagem principal é o povo, principalmente o negro, da cidade, em seu cotidiano e em suas festas, porém a paisagem da cidade aparece como pano de fundo. Contudo, outras vezes ela é o tema central das fotos. Fixar a imagem da paisagem assim como estava naquele momento, era sim, o objetivo de Verger.

A partir da visualização dessas imagens, comparado-as com as que hoje se observa em Salvador, percebe-se o quanto as paisagens da cidade mudaram e estão se transformando. Verger, perguntado em uma entrevista sobre a possibilidade de escolher novamente um lugar para morar, se voltaria a escolher Bahia? Respondeu prontamente:

Sem dúvida. Gosto ainda muito da Bahia de agora. Ademais se pensarmos bem, hoje em 1990 estamos com saudades de 1940. Porém no ano de 2040 a gente vai falar desta Bahia de agora com as mesmas saudades. Nossos filhos dirão 'que beleza era a vida na

Bahia de nossa juventude em 1990' (VERGER, 1990, entrevista à R.B, p. 11).

Essa é a lição que se tira ao observar as transformações das paisagens urbanas de Salvador a partir das lentes de Pierre Verger, embora a cidade tenha mudado muito, tanto em seus aspectos físicos e paisagísticos, quanto sociais e econômicos, certamente ela continuará se metamorfoseando, porque esse é o curso do processo histórico e geográfico das cidades; elas nunca estão prontas e acabadas. A menos que desapareça, a cidade do Salvador e suas paisagens terão sempre que se adaptar às novas sociedades que se formam a cada período da história; alguns elementos vão desaparecendo enquanto outros vão surgindo. Muitos resistirão, outros não terão a mesma sorte.

# 4 COMPARAÇÕES ENTRE AS PAISAGENS DE SALVADOR: O ANTES E O ATUAL



### 3 COMPARAÇÕES ENTRE AS PAISAGENS DE SALVADOR: O ANTES E O ATUAL

A cidade do Salvador chega ao século XX com um espaço urbano bastante diferenciado daquele encontrado por Pierre Verger, em 1946, com paisagens urbanas tão distintas quantos bairros existentes na cidade. Em 2010, a população chegou a 2.675.656 habitantes, distribuídos por toda a cidade, número nove vezes maior do que a população da década de 1940 e um pouco mais de seis vezes do que a encontrada na década de 1950.

Enquanto na década de 40 do século passado seu centro administrativo, comercial e financeiro estava concentrado em um único espaço, na área conhecida hoje como centro histórico, proporcionando-a um centro único, todavia, na atualidade, a cidade é caracterizada por seus vários centros, cada um ocupando um espaço distinto no conjunto urbano.

Outra característica marcante, nessa cidade, é a grande desigualdade social e espacial, onde mais de 50% da população ganha no máximo 5 salários mínimos (**tabela 1**), possuindo, segundo o Plano Municipal de Habitação de Salvador (2008), um *déficit* habitacional de mais de 81 mil residências, com mais de 400 mil habitações em condições urbanísticas deficitárias, além de ter cerca de cinco mil famílias vivendo em prédios ou em barracos nos terrenos ocupados pelo Movimento dos Sem-Teto de Salvador.

**Tabela 1:** Pessoas de 10 anos ou mais de idade por classes de rendimento nominal mensal no município de Salvador – 2010

Total <sup>(1)</sup>	Números absolutos e proporcionais de pessoas de 10 anos ou mais por classes de rendimento nominal mensal em salários mínimos						
	> 0 1	> 1 a 2	> 2 a 3	> 3 a 5	> 5 a 10	> 10	Sem rendimento
<b>2.331.775</b>	671.749	375.689	126.303	120.631	106.322	58.332	872.749
<b>100,00</b>	28,81	16,11	5,42	5,17	4,56	2,50	37,43

Fonte: IBGE, Censo Demográfico, 2010.

Elaboração: BATISTA, 2012.

Notas: (1) Valores totais referentes à população de 10 anos ou mais de idade

Segundo Batista (2010b), ao longo do tempo a cidade foi autoconstruída, tanto por causa das características da maioria das habitações de sua população, quanto pelo tamanho dos lotes que não seguem os padrões urbanísticos

recomendados. O arruamento (a largura das ruas), que em grande parte dessas áreas de autoconstrução têm dimensões bastante inferiores aos preestabelecidos nas normas; as vias de acesso; as escadarias muitas destas foram construídas pelos moradores juntamente ou após a construção da casa.

A Salvador que se observa hoje é fruto de um longo processo histórico, fruto de um incipiente planejamento urbano, com inúmeras debilidades, gerando com isso uma cidade com várias paisagens: as imagens do seu **centro antigo**, com inúmeros imóveis em ruínas; as **periferias geográficas e sociais**, autoconstruídas ao longo de décadas; seu **centro moderno**, com urbanismo moderno e seus arranha-céus, marcados por uma lógica da fluidez, com suas autopistas entrelaçadas; além das **ilhas de habitações planejadas**, com alto padrão urbanístico, destinadas às classes mais favorecidas economicamente.

A visão pode ser esquiva. Podemos nem sempre ter uma reação consciente imediata do mundo ao nosso redor, podemos não compreender nossos sentimentos em relação à história diante de nós. É nessas horas que a câmera se torna mais que um meio para registrar nossa visão; ela se torna um meio para ajudar a esclarecê-la. O ato de olhar através do visor, de excluir outros ângulos e elementos ou de trazer caos à ordem, pode trazer sua visão a tona. A visão em si, como nossa visão ocular, pode ser negligenciada e permitir que se degenere; ou pode ser afiada, aperfeiçoada com mais clareza. Trata-se de uma relação simbiótica — não com a tecnologia da câmera, mas com o enquadramento, o qual apesar de todas as mudanças tecnológicas pela qual a fotografia passou, permanece constante. Nossa visão geralmente cresce para acompanhar nossa habilidade. Na medida em que ganhamos novas ferramentas e habilidades com as quais melhor expressamos nossa visão — de forma mais profunda e completa — nossa visão também encontra mais espaço para crescer de forma mais profunda e completa. Quanto mais nos engajamos com o mundo e examinamos nossos próprios pensamentos e sentimentos sobre ele, mais clara se torna a nossa visão (DUCHEMIM, 2009).

A fotografia possibilita ao seu observador, através da paisagem capturada em um determinado momento, visualizar as transformações ocorridas na cidade do Salvador, ao longo do tempo; e o conjunto de fotos de um mesmo lugar, em tempos diferentes, proporciona acompanhar os passos dessas modificações, à medida que quem olha as imagens retratadas nas fotografias, observa os elementos presentes em cada paisagem de um tempo específico, tendo em mente que cada momento histórico é marcado por objetos técnicos próprios. Por isso acredita-se que a

fotografia é um valioso material capaz de contribuir para a memória histórica visual da cidade.

A partir das imagens que seguem, observam-se as transformações de algumas das paisagens marcantes na história, na cultura e no imaginário de Salvador. Seguindo o roteiro do recorte espacial estabelecido para este trabalho, a comparação será iniciada com as paisagens da Rua Chile (**Figuras 18, 19 e 20**) em três momentos distintos de sua história.

**Figura 18:** Rua Chile, antes das reformas do início do século XX<sup>27</sup>.



Fonte: Acervo do IGHB, autor não informado.

<sup>27</sup> A imagem da figura 18 mostra a rua Chile antes de ser alargada, com prédios de no máximo 4 pavimentos, apresentando elementos dos tempos modernos como o bonde elétrico.

Desde o início do século passado a Rua Chile passou por significativas intervenções. A primeira modificação começou com seu nome. Segundo Teixeira (2001) a rua estreita (como visto na **Figura 18**) que se estendia da Praça cívica, onde, em suas redondezas, estavam localizadas as casas de governo, até o largo das primeiras feiras tinha o nome de Rua Direita do Palácio. Em 1902, a Rua Direita do Palácio passou a ser chamada de Rua Chile, para homenagear a esquadra chilena que trazia *lord* Cochrane.

Durante alguns séculos, esta rua foi o endereço de muitos nomes da burguesia baiana, abrigando, até a primeira metade do século XX, as principais lojas da cidade, principalmente as que vendiam produtos importados da Europa. As lojas luxuosas vendiam tecidos de várias nacionalidades e tipos, além de sapatos e bijuterias, onde as pessoas mais abastadas da cidade faziam suas compras. Segundo Santos (2008b), a rua era uma espécie de vitrine da cidade.

O Palace Hotel, considerado um hotel chique na época, era um dos estabelecimentos encontrados nessa rua e que ainda hoje faz parte de sua paisagem como pode ser visto na **Figura 20**. Verger (2005), acrescenta que esse estava longe de ser luxuoso, porém, mantinha em seus salões a sorte dos jogos de azar, que até então era permitido no país. Entre seus frequentadores estavam os homens mais ricos da Bahia, os fazendeiros de cacau, de fumo e de cana de açúcar. Além do Palace, outros hotéis importantes localizavam-se neste endereço, como o Meridional e o Nova Cintra.

Nos primeiros anos do século passado (1915) a Rua foi alargada para facilitar a circulação dos bondes elétricos implantados, em 1910. A Rua Chile continuou sendo a principal via de circulação da cidade por muito tempo. Segundo Pierre Verger (2005, p. 30) era aí “o lugar de encontro da ‘inteligência’ da Bahia, que se reunia na entrada da Livraria Civilização Brasileira”. Era possível encontrar vários “cafés”, além dos principais cinemas da cidade.

Hoje, a Rua Chile não tem mais o esplendor dos tempos idos, o comércio de luxo não mais se localiza nesse espaço. Contudo, ela ainda concentra vários tipos de comércio, alguns estabelecimentos públicos, como a Fundação Gregório de Matos, alguns restaurantes, bancos, imobiliárias, empresas de contabilidade, consultórios médicos, alguns sindicatos e associações de profissionais, porém, não se constitui como endereço da população abastada, tornando-se um lugar de passagem durante todas as horas do dia, com um movimento menos intenso à noite.

Substitutos dos bondes, poucos são os ônibus que circulam por essa via, a maioria das linhas são as que fazem um roteiro turístico, que rodam quase toda a orla atlântica.

**Figura 19:** Rua Chile, década de 1940<sup>28</sup>.



Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger, autor Verger, 1946-1952.

---

<sup>28</sup> A imagem 19, produzida por Verger da Praça Castro Alves, mostra a Salvador das décadas de 40 e 50, evidenciando uma transformação do tempo precedente ilustrado pela **Figura 18**.



**Figura 20:** Rua Chile, período atual<sup>29</sup>.



Fonte: Pesquisa de campo, autor Avelino, 2012.

A Praça Castro Alves, foi também uma das paisagens de Salvador que mais sofreu modificações ao longo do tempo. Observando a sequência das **Figuras 21, 22, 23 e 24**, percebe-se o impacto visual das modificações. No princípio da história da urbanização de Salvador, esse local ficava fora dos portões que cercava a cidade (fora das portas de Santa Luzia), fora de seu perímetro urbano; contudo, segundo Teixeira (2001) ficava no alto da Ladeira da Conceição para a praia e da Ladeira da Barroquinha para a vala, por isso, tornou-se já nos primeiros tempos, um centro de agregação humana.

Denominado de Largo da Quitanda e, posteriormente, Portas de São Bento passou a se chamar Largo do Teatro ou Praça do Teatro, por ser nesse espaço

---

<sup>29</sup> Na **Figura 20** observam-se elementos representativos da atualidade, com alguns resquícios da primeira metade do século XX, como o prédio do Palace Hotel.

onde foi construído, em 1805/1809, o primeiro teatro público do Brasil, um dos maiores da América. O Teatro São João, recebeu esse nome em homenagem ao Príncipe Regente D. João. Segundo Nascimento (2011), a justificativa para a escolha do local para a construção do Teatro era porque ele ficava no meio do caminho entre as partes alta e baixa da cidade.

**Figura 21:** Praça do Teatro São João, atual Praça Castro Alves, segunda metade do século XIX<sup>30</sup>.



Fonte: Sampaio, 2005.

Além do São João, outros estabelecimentos: cafés, restaurantes, hotéis, confeitarias, fotografias fizeram dessa área um espaço de convergência cultural. Por muitas vezes, Castro Alves, O Poeta, declamou seus versos no teatro e em sua praça. Mas, ao ser transformado em cinema, em 1910, o teatro começou a declinar e seu processo de decadência foi estimulado quando J. J. Seabra assumiu o governo do estado. De acordo com Sampaio (2005), mesmo antes de Seabra assumir o

<sup>30</sup> A imagem da **Figura 21** foi retirada do livro 50 anos de Urbanização: Salvador da Bahia no século XIX, de Sampaio (2005). Na figura observa-se à esquerda o Teatro São João e a direita o prédio que abrigou, no final do século XIX, a Photographia de Gaensly & Lindemann, a Praça encontrava-se bastante movimentada, certamente era um dia de espetáculo no Teatro.

poder na Bahia o Teatro já tinha virado quartel da policia militar (1907-1911), e logo após (1912-1913) foi transformado em quartel da guarda civil, sendo bombardeado pelas forças do governo federal, em 1912, que dispararam do forte São Marcelo, balas de canhão.

**Figura 22:** Praça Castro Alves, primeira metade do século XX<sup>31</sup>.



Fonte: Acervo do Instituto Geografico Histórico da Bahia.

Alvo de projetos do governo de Seabra, o Teatro resistiu até 1923 quando foi consumido por um incêndio, oportuno, que veio facilitar o plano do urbanismo demolidor. O que restou do Teatro foi demolido, ficando o terreno abandonado até

<sup>31</sup> Há uma nítida transformação da paisagem representada na imagem da **Figura 21** para a paisagem representada na imagem da **Figura 22**, embora estejam localizadas no mesmo espaço. O tempo que, passa e tudo muda, passou e transformou completamente os elementos ali presentes. No lugar do grande Teatro centenário foi construído um prédio de arquitetura “moderna”; no lado oposto foi erguido o prédio que abrigou durante muito tempo o jornal *A Tarde*, fundado, em 1912, pelo bacharel Ernesto Simões Filho; pela via passou a circular, além de carroças, carros e bondes; e, o povo deixou de assistir os espetáculos apresentados no Teatro, dirigindo-se aos cinemas que foram instalados na praça e adjacências, como o Guarany, um lendário cinema inaugurado em 1919, aparecendo na foto uma parte da sua fachada atrás de algumas árvores a direita do jornal *A Tarde*. O antigo prédio do Cinema Guarany passou por uma longa reforma, que durou em torno de cinco anos e hoje abriga o Espaço Unibanco de Cinema – Glauber Rocha.

1935 quando, em seu lugar, foi construído o prédio que abrigou por muito tempo a Secretaria de Agricultura, Comércio, Indústria, Viação e Obras Públicas. Hoje, considerado um marco da arquitetura moderna, o mesmo prédio é denominado Palácio dos Esportes.

Sem dúvida, assim como a Igreja da Sé, o Teatro São João, foi um das grandes perdas para a paisagem da cidade. Sua arquitetura foi singular no contexto histórico de Salvador, pois, de acordo com Nascimento (2011) foi a primeira grande obra civil, em função pública, no contexto baiano e brasileiro, além de ter sido realizada em parceria entre o poder público e o capital privado, fugiu da linha arquitetônica, militar e religiosa, que predominava na colônia.

**Figura 23:** Abrigo dos bondes, Praça Castro Alves, 1946-1952<sup>32</sup>.



Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger, autor Verger, 1946-1952.

<sup>32</sup> Imagem da Praça Castro Alves, com vista para a Baía de Todos os Santos, observam-se ainda os casarões que ficavam no topo da Ladeira da Montanha, em frente ao prédio do Cinema Guarany visualizam-se árvores coabitando com o tráfego de bondes e pedestres.

**Figura 24:** Praça Castro Alves, período atual<sup>33</sup>.



Fonte: Pesquisa de campo, autor Batista, 2012.

Foi na Praça Castro Alves onde o Jornal *A Tarde* teve sua primeira sede (**Figura 22**). Do prédio do jornal, em um dos seus andares, Pierre Verger registrou a foto da **Figura 23**. Hoje, o prédio que abrigava o jornal *A Tarde*, passa por reformas, e segundo informações<sup>34</sup> será transformado em hotel. Por isso, a foto da paisagem atual (**Figura 24**) teve que ser produzida do Espaço Unibanco de Cinema – Glauber Rocha, local que abriga café, livraria e salas de cinema.

A Praça continua sendo um ponto de passagem para a Barroquinha e o Comércio, além de estar conectada à Avenida Sete de Setembro e à Carlos Gomes, vias cujas construções impulsionaram uma série de intervenções. Para abrir a Av. Sete e a Rua Carlos Gomes foram demolidas várias casas e muitas famílias foram desapropriadas. Os prédios instalados nesses espaços aos poucos levaram o comércio que até então se localizava na Rua Chile. Mesmo depois de muitas

<sup>33</sup> Na imagem da **Figura 24**, é notória a transformação da paisagem. Os casarões desapareceram, literalmente, da paisagem, e em seus lugares existe hoje um estacionamento em mais de um nível que acompanha o declive da ladeira. Pouca coisa ficou para identificar a paisagem da **Figura 23**.

<sup>34</sup> A divulgação é que será construído um hotel de luxo no antigo prédio do Jornal *A Tarde* saiu também em alguns sites de notícias e em jornais, a exemplo da matéria **Grupo famoso volta anunciar hotel no antigo prédio do A tarde**, publicada em 06 de abril de 2011 no site [www.bahiaja.com.br](http://www.bahiaja.com.br). O grupo ao qual a matéria faz referência é o Grupo Prime.

críticas por causa das demolições de monumentos arquitetônicos singulares, como a Igreja de São Pedro Velho, todo o povo foi para a inauguração da Av. Sete como pode ser visualizado na foto da **Figura 25**.

**Figura 25:** Inauguração da Avenida Sete de Setembro, 1912<sup>35</sup>.



Fonte: Acervo do IGHB, autor não identificado.

As transformações nas paisagens são nítidas, porém alguns elementos permanecem, oferecendo ao observador um ponto de identificação do local representado na imagem. Assim acontece nas fotos da Av. Sete de Setembro apresentadas na sequência das **Figuras 26, 27 e 28**.

Na sequência apresentada o elemento contínuo no tempo é o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, planejado e construído pelo engenheiro Theodoro Sampaio, em 1923. Só em trabalho de campo se pôde perceber que foi da abóbada desse edifício que Verger registrou a Avenida Sete. Hoje a abóbada do IGHB encontra-se em condições precária, com sérias necessidades de reformas.

<sup>35</sup>A imagem da **figura 25** mostra a festa de inauguração da Avenida Sete de Setembro, com uma multidão prestigiando a inauguração da obra de circulação, em 1912.

A escolha dos locais em que Verger tirou a maioria das fotografias selecionadas para a pesquisa levou-nos a uma reflexão sobre sua prática do livre fotografar, sem arquitetura do consciente. Assim como as **Figuras 27 e 28**, os pontos de capturas de outras fotos não tinham um acesso livre e facilitado. De certa maneira teve que haver um planejamento ou intencionalidade em tirar tais imagens.

Fischer (1981, p. 14) instrui que não se deve enganar quanto à absorção da realidade e a excitação de controlá-la de um artista. O trabalho para o artista é um processo “consciente e racional, e não – de modo algum – um processo de inspiração embriagante”. O autor acrescenta, corroborando, que

[...] A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com a natureza – esta provocada – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que o *consume* o dilema *serve* ao verdadeiro artista (FISCHER, 1981, p. 14, grifos do autor).

**Figura 26:** Av. Sete de Setembro, s/d<sup>36</sup>.



Fonte: Autor desconhecido.

<sup>36</sup> Na foto da **Figura 26** é possível observar a presença da circulação dos bondes e alguns automóveis, a característica horizontal da cidade e o telhado de uma das partes do prédio do IGHB.

**Figura 27:** Av. Sete de Setembro, décadas de 1940 -1950<sup>37</sup>.



Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger, autor Verger, 1946-1952.

**Figura 28:** Av. Sete de Setembro período atual<sup>38</sup>.



Fonte: Pesquisa de campo, autor Avelino, 2012.

<sup>37</sup> Na imagem da **Figura 27**, notam-se modificações, contudo, no geral a paisagem se mantém a mesma que mostrada na **Figura 26**, a circulação de alguns veículos, entre eles os bondes e a predominância de prédios baixos.

<sup>38</sup> Verifica-se na **Figura 28** uma grande transformação na paisagem, observa-se a presença dos prédios altos, fazendo com que a paisagem perca a característica de cidade horizontal; os veículos que circulam são diferentes daqueles que circulavam nas décadas de 1940 e 1950, hoje predominam os automóveis, porém o telhado do prédio do IGHB continua presente na paisagem, possibilitando a identificação do local.



Verger conhecia as regras da técnica que usava em seu fazer, pois já fotografava há mais de 20 anos, e além de tudo gostava, singularmente, da cidade que estava fotografando. Então, de certa maneira algumas das fotografias de Verger aqui utilizadas precisaram de algum tipo de planejamento do intelecto do fotógrafo, vide as imagens da Igreja de Santana (**Figuras 29 e 30**). Para produzir essas imagens ele e nós tivemos, quando fomos reproduzir a imagem, que entrar no Mosteiro de São Francisco, para, de uma janela específica, fazer a fotografia.

**Figura 29:** Igreja de Santana, entre as décadas de 1940 e 1950<sup>39</sup>.

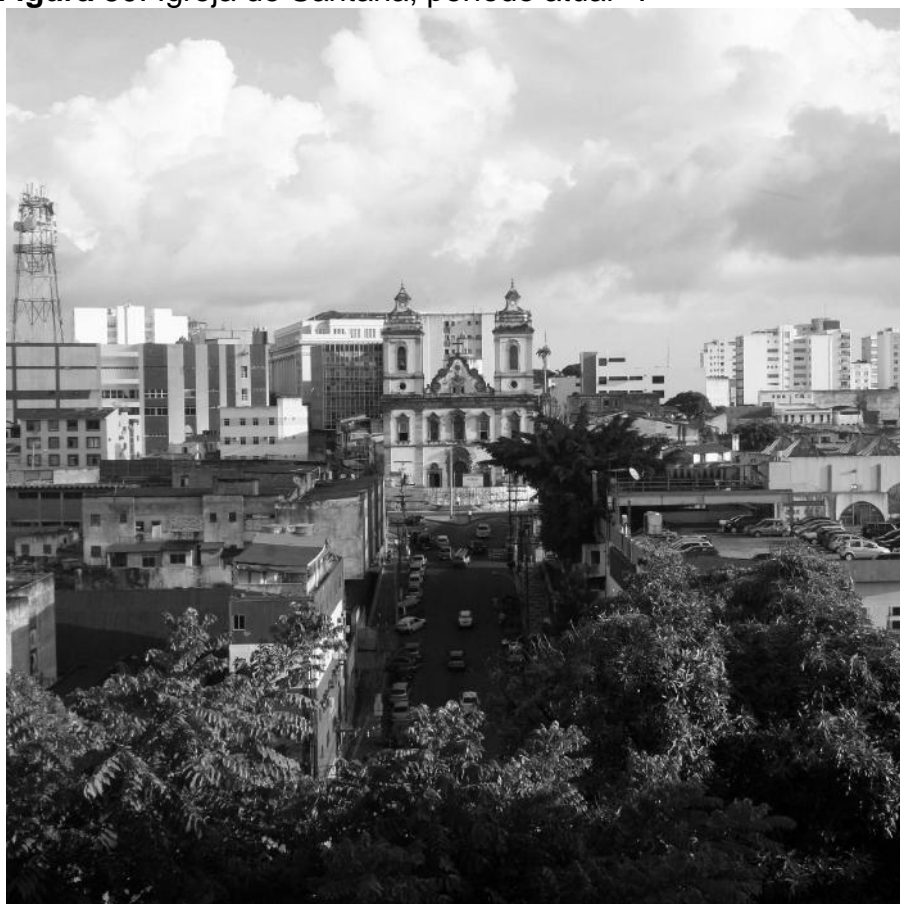


Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger, autor Verger, 1946-1952.

---

<sup>39</sup> A Igreja de Santana é o elemento em destaque na **Figura 29**. Na ladeira de homônima, observam-se árvores, nas duas margens da via. À direita da imagem ficavam os barracões dos bondes, onde os veículos eram guardados, asseados e submetidos a manutenções.

**Figura 30:** Igreja de Santana, período atual<sup>40</sup>.



Fonte: Pesquisa de campo, autor Avelino, 2012.

É notório, nas imagens, que a paisagem mudou ao longo do tempo. A Igreja que antes era o elemento central, com uma ladeira arborizada. Das árvores só ficaram as que pertencem ao Mosteiro, e a ladeira só recebe, no final da tarde, sombras das edificações. Assim como a paisagem dessa área da cidade mudou, perdendo sua característica horizontal, outras também se transformaram, verticalizando-se, acentuadamente, com a proliferação cada vez maior de edifícios cada vez mais elevados, os arranha-céus.

Até mesmo as paisagens onde os elementos naturais são predominantes as transformações são nítidas, o Dique do Tororó é um exemplo. A transformação da paisagem desse local foi bastante acentuada, desde sua formação, que tem origem controversa, pois, muitos atribuem a sua construção aos holandeses, no período de 1624-1925, outros atribuem a construção do Dique ao governo geral, no período de 1920-1935, com o intuito de reforçar as defesas dos limites da cidade.

---

<sup>40</sup>Na imagem, da **figura 30**, o único elemento que permaneceu foi a Igreja de Santana que continua central, no lugar dos barracões, hoje, se encontra e o shopping Baixa dos Sapateiros (em decadência) com poucas lojas, o que ilustra a decadência comercial da área.

A sequência das **Figuras 31, 32, 33 e 34** possibilita compreender e apreender o impacto causado na paisagem pelas transformações espaciais ocorridas em decorrência da ocupação humana e implantação de infraestrutura. O lago artificial, formado pelo represamento do Rio Lucaia, teve, ao longo da história de Salvador, vários modos de apropriação e usos de seus recursos hídricos.

Segundo Oliveira (2007), na década de 1930 a água da represa tinha diversas finalidades, entre elas era a produção de energia para parte da cidade, produzida pela Usina Geradora do Dique, outra finalidade pode ser visualizada na imagem da **Figura 31**, é a lavagem e secagem das roupas pelas lavadeiras de ganho que lavavam para garantir o sustento da família, atividade que perdurou por um bom tempo na cidade. É possível ainda destacar que a água do dique também era usada para abastecer algumas residências e em suas margens existiam algumas hortas.

Durante o período mais acentuado do urbanismo demolidor, até a década de 30 do século passado, o Dique do Tororó não sofreu com intervenções, porém em 1931 foi realizada uma limpeza no local, serviço que ocorreu até 1933. Na Semana de Urbanismo de 1935 foi traçado um plano de embelezamento para a área do Dique, contudo nada foi efetivamente realizado, dois anos depois, em 1937, o Dique foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) por ser considerado o único manancial natural dentro da cidade. Foi no final da década de 1940 que os aterros, na área do Dique, começaram a se acentuar, principalmente os promovidos pelos donos das hortas, além das ocupações irregulares, como as invasões nas encostas – como ser notado na **Figura 31** - (OLIVEIRA, 2007).

Foi no final da década de 1950 e início da década de 1960 que o processo de transformação da paisagem do Dique do Tororó passou a ser intensificado. As ocupações irregulares continuaram a acontecer, porém o evento que marcou as modificações foi a urbanização que ocorreu em 1962; nessa intervenção foram realizadas obras de saneamento que canalizou os esgotos que eram lançados no Dique, desviando seus afluentes para o rio Lucaia. O plano era que o Dique fosse abastecido apenas pelas águas pluviais, construindo também no bojo dessa intervenção urbana a Avenida Costa e Silva no contorno das margens do espelho d'água, que sofreu ainda mais com o processo de aterramento, diminuindo significativamente.

**Figura 31:** Dique do Tororó, lavadeiras na margem direita, 1946-1952<sup>41</sup>.



Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger, autor Verger, 1946-1952.

**Figura 32:** Margem direita do Dique do Tororó, período atual.



Fonte: Pesquisa de Campo, autor Avelino, 2012.

<sup>41</sup> A imagem da **Figura 31** mostra uma prática comum no início do século XX. As lavadeiras, que lavavam para sustento da família, quando muitas pessoas também utilizavam a água do Dique para consumo. Nota-se, também, uma vegetação mais acentuada na margem esquerda, com uma ocupação rarefeita.

**Figura 33:** Margem esquerda do Dique do Tororó, 1946-1952<sup>42</sup>.



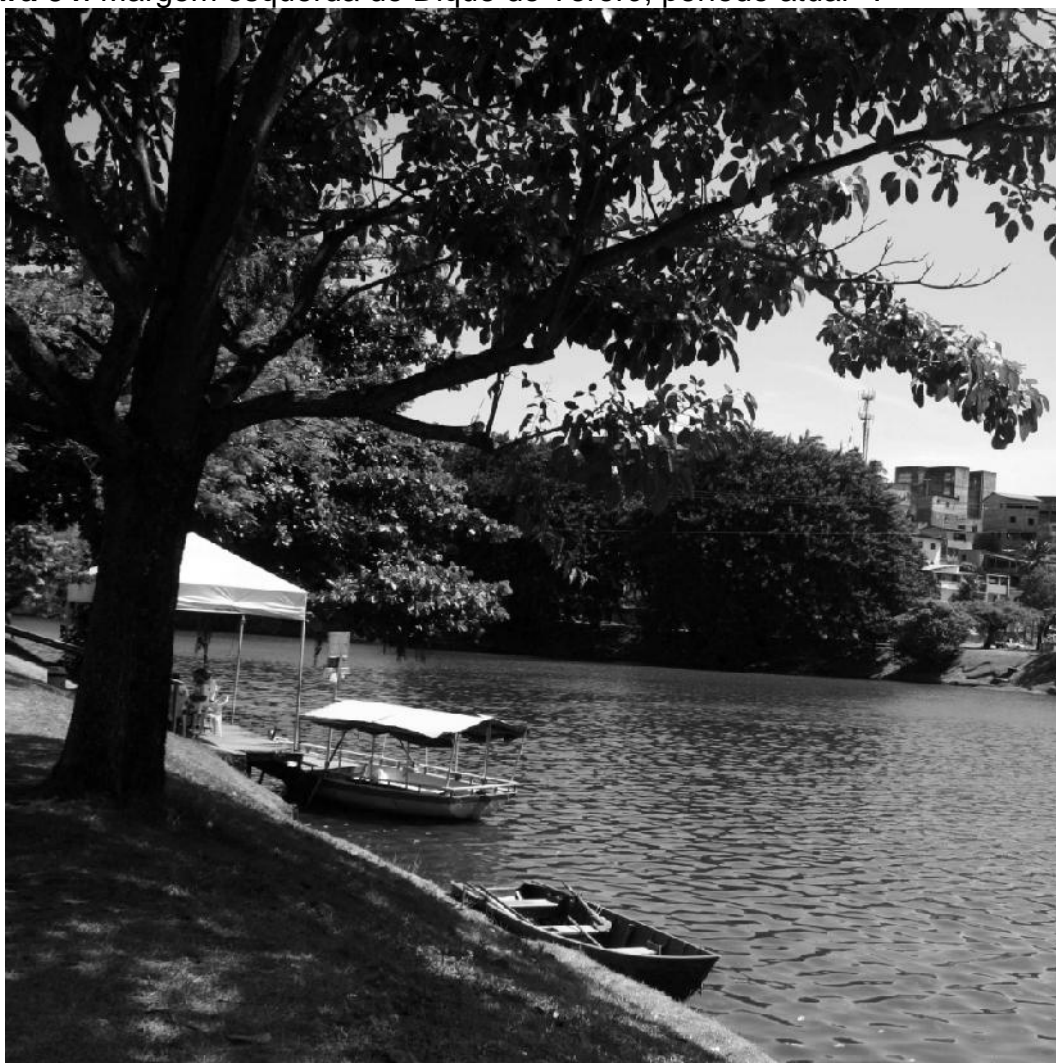
Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger, autor Verger, 1946-1952.

Ainda na década de 1960, o Dique passou por uma transformação significativa para sua paisagem, nessa década foi realizado o primeiro projeto de urbanização na área, proporcionando um espaço de lazer para a cidade, modificando-o acentuadamente. Segundo Oliveira (2007, p. 113) para a realização do projeto foi necessário desapropriar algumas casas, “principalmente para a construção da pista de acesso ao Jardim Baiano”. O espaço do Dique ficou por um bom período abandonado, todavia a última intervenção realizada no Dique do Tororó foi promovida na década de 1990, quando sua paisagem foi modificada, ganhando as características que possui hoje.

---

<sup>42</sup> Durante muito tempo o transporte de uma margem a outra do Dique foi realizada, também, através de embarcações, como é possível observar na **Figura 33**. Visualiza-se, também, o banho em animais, outra prática comum na época, o que colaborava com a poluição do local.

**Figura 34:** Margem esquerda do Dique do Tororó, período atual<sup>43</sup>.



Fonte: Pesquisa de campo, autor Avelino, 2012.

A partir dos elementos de antes e de agora, as fotografias (ver **mapa 4** em **Apêndice A: Painel Fotográfico – fotos de Verger e atuais**) possibilitam a reconstrução da história da cidade, permitindo várias narrativas trazidas a foco a partir das reflexões do seu observador. Elas, com ajuda ou não de palavras, contam muito sobre o passado de Salvador, contribuindo grandemente para a conservação visual da história espacial, cultural, social e econômica dessa cidade.

---

<sup>43</sup> A **Figura 34** mostra como a paisagem do Dique mudou ao longo do tempo. Hoje é possível ver algumas embarcações no local, contudo, com uma função diferente da desempenhada até a primeira metade do século XX, o transporte é realizado como lazer, além da vegetação natural ter sido substituída por árvores e plantas ornamentais.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pierre Verger, na busca por registrar em fotografias imagens de Salvador, com vários objetivos entre eles o de guardar na lembrança instantes de sua vida que não queria esquecer, produziu um acervo imagético das paisagens desse lugar, existentes nas décadas 1940 e 1950, mesmo que em muitas fotos a cidade só apareça como pano de fundo. Então, a partir do momento que documenta suas memórias individuais, proporciona a criação de uma obra que também possibilita resgatar a memória visual da cidade.

As imagens visualizadas nas fotografias de Verger inspirou a busca do resgate histórico das paisagens urbanas de Salvador, na qual foi necessário fazer um exercício histórico e comparativo, verificando quais elementos permaneceram e quais desapareceram do espaço com o tempo. Com isso observou-se, também, quais as paisagens que fazem parte da cidade, na atualidade.

Sua célere transformação, a partir da década de 1940, em consequência do crescimento vegetativo e migratório, além do “querer” político e econômico, vai trazer, como desfecho, o cenário encontrado hoje, da cidade multifacetada que abriga um mosaico de paisagens como pode ser visualizado no mapa em **Apêndice B: Painele Fotográfico - múltiplas paisagens da cidade do Salvador.**

Todas essas paisagens dão a Salvador características de cidade fragmentada, marcada por uma notória desigualdade social, que muitas vezes se olham e não se veem, como o caso emblemático do Nordeste de Amaralina e a Pituba, bairros vizinhos com características socioespaciais totalmente distintas. O primeiro, com elevadas densidades populacionais, baixa qualidade urbanística e infraestrutural, abrigando população majoritariamente pobre, enquanto o segundo apresenta bons índices de urbanização, elevado padrão de suas construções, com população residente de classe média a alta. Além dos extremos, como os Alagados e o Alto do Itaigara. Os Alagados teve seu início a partir das invasões, com construções em palafitas construídas sobre a maré da Enseada do Cabrito. Hoje, mesmo com reformas e retirada da maioria das palafitas, é ainda um bairro com pessoas de renda baixa, enquanto o Alto do Itaigara é um dos bairros da cidade que possui moradias com alto padrão, abrigando pessoas com renda bem elevada, onde o metro quadrado custa, em média R\$ 6,5mil.



Antes, a vida da cidade estava concentrada em seu centro único. Tudo e todos convergiam para o centro histórico da cidade, quando ele não era o Centro Histórico e quando o espaço urbano não era tão grande em termos espaciais e populacionais. Hoje, Salvador é constituída por seus vários centros, com uma população de mais de 2,5 milhões de habitantes.

Em Salvador existem muitas cidades invisíveis, assim como as descritas por Calvino (1990) em *Cidades Invisíveis*, que pode na verdade ser a descrição de uma única cidade, suas múltiplas cidades dentro de si, podem se tornar visíveis ou não dependendo de quem olha e como olha. Uma cidade com prédios de alto luxo e belas paisagens e outra com áreas de autoconstruções onde a população leva mais de 10 anos construindo suas residências. Uma cidade onde a falta é o cotidiano e outra onde o exagero e as comodidades que a vida moderna pode oferecer é o mais certo.

Essas cidades existentes em Salvador não foram mostradas pelas fotografias de Verger, talvez porque ainda não fizessem parte dela ou porque ele não a contemplou dessa maneira. A cidade que observei nas imagens produzidas pelo fotógrafo foi a representada por suas paisagens capturadas por um *flâneur* apaixonado, encantado pelo povo e pela cultura desse lugar, que registra os cenários urbanos de Salvador do final da década de 40 e início da década de 50 do século passado. Vejo, a partir de suas belas fotografias, carregadas de narrativas, as feiras (entre elas a extinta Água de Meninos), os saveiros em seu porto, os capoeiristas, os pescadores, as festas populares, o cotidiano da Cidade do Salvador daquela época, e embora não consiga atingir o passado, posso ver as paisagens urbanas que nele existiram.

As fotografias e os relatos de Verger permitiram buscar a história de alguns espaços de Salvador, de maneira direta e indireta. Analisando quais foram os passos de suas transformações, apreendendo quantos monumentos arquitetônicos foram destruídos em nome do progresso e como a população menos favorecida foi tratada na maioria dos processos de intervenções.

Hoje, o poder público prevê a preservação dos elementos arquitetônicos, tombando determinados espaços, contudo, abandona-os à própria sorte. Muitos, sem sorte, transformam-se em ruínas, então o que antes era um belo elemento da paisagem torna-se cicatriz. Há aqueles que nem a cicatriz restou para lembrar sua existência, podendo, às vezes, ser lembrado em uma fotografia.

As fotografias apresentadas aqui e outras guardadas em arquivos públicos, em acervos particulares e as da Fundação Pierre Verger, produzidas pelo fotógrafo etnográfico, mostram e permitem que os mais jovens possam conhecer o passado dos lugares, visualizando os elementos que desapareceram com o tempo e aqueles que resistiram.

Se nos primórdios da técnica de capturar imagem de forma fidedigna, ela já despertava alvoroço na sociedade da época, certamente, Baudelaire estaria lançando toda sua crítica mais feroz sobre a sociedade atual, pois, esta se popularizou infinitas vezes mais que em 1859. Antes poucos tinham domínio sobre o fazer e condições monetárias para possuir uma máquina de qualidade, hoje, a técnica disponível não só permite capturar a imagem, mas o faz de maneira cada vez mais rápida, econômica e prática. Se antes a técnica e a arte eram campo e arte de poucos, hoje, qualquer um pode se intitular fotógrafo, tendo em vista que são vários os objetos técnicos que dispõem de tecnologia para capturar a imagem, são de diferentes tamanhos e qualidade, quase todos têm a sua disposição um aparelho que permite fotografar.

Essa facilidade de produção de fotografias pode proporcionar um valioso arquivo para que as futuras gerações tenham acesso às imagens das paisagens existentes hoje. Mas, espera-se que muitos dos monumentos arquitetônicos centenários que ainda existem em Salvador permaneçam na paisagem, que não tenham o mesmo destino da Igreja da Sé e do Teatro São João. É fundamental aprender com a história, que o autoritarismo dos planejadores e do poder político preze pelos monumentos arquitetônicos deixados pela sociedade passada, não apenas fazendo tombamentos.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício. Sobre a memória das cidades. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri *et al* (Orgs.). **A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 19-40.
- AGUIAR, Josélia. **O Corpo das ruas: a fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia iorubá**. 2008. 102 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ANDRADE, Adriano Bittencourt; BRANDÃO, Paulo R. B. **Geografia de Salvador**. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2009. 160 p.
- ARAÚJO, Heloisa Araújo de. **Geografia e Literatura: um elo entre o presente e o passado no Pelourinho**. 2007. 157 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- \_\_\_\_\_. Geografia e literatura: um elo entre o presente e o passado no Pelourinho. In: SILVA, Maria Auxiliadora da.; SILVA, Harlan R. Ferreira (Orgs.). **Geografia, literatura e arte: reflexões**. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 33-50.
- AUMONTE, Jacques. **A imagem**. Tradução ABREU, Estela dos Santos; SANTORO, Cláudio C.. Campinas: Papirus, 1993. 315 p.
- BARCELOS, Frederico Roza. Espaço, Lugar e Literatura – O Olhar Geográfico Machadiano sobre a Cidade do Rio de Janeiro. In: **Espaço e cultura**. Rio de Janeiro: UFRJ p. 41- 52, Jan/Jun de 2009.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. 185 p.
- BATISTA, Flávia Damares S. Salvador: Cidade Inspiradora. In: SILVA, Maria Auxiliadora da; SILVA, Harlan R. Ferreira (Orgs.) **Geografia, literatura e arte: reflexões**. Salvador; EDUFBA, 2010a. p. 107 - 116.
- \_\_\_\_\_. **Autoconstrução em Salvador: elemento marcante na paisagem urbana da cidade**. Monografia de conclusão de curso (Bacharelado em Geografia) Universidade Federal da Bahia. 2010b. 64 f.
- BENÉVOLO, Leonardo. **História da cidade**. São Paulo: Perspectiva, 1983. 729 p.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literaturas e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 136 p.

BOUDELAIRE, Charles. Salão de 1859: I. O artista moderno. / II. O público moderno e a fotografia. In: **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro. 8 out. 2011.

BOULER, Jean-Pierre Le. **Pierre Fatumbi Verger**: um homem livre. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002. 669 p.

BRASIL, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: <<http://www.sidra.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 02 jun. 2012.

BROSSEAU, Marc. Geografia e Literatura. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2007. p. 17-78.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução de MAINARDI, Diogo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999. 150 p.

CARVALHO, Inaiá Maria Moreira; PEREIRA, Gilberto Corso. Segregação socioespacial e dinâmica metropolitana. In: **Como anda Salvador**.

CARVALHO, Inaiá Maria Moreira de; PEREIRA, Gilberto Corso (Orgs.). Rio de Janeiro: Letra Capital: Observatório das Metrôpoles, 2006.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Paisagem, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EDUERS, 2004.

COELHO, Maria Beatriz R. de V. O campo da fotografia profissional no Brasil. In: **Varia História**. v. 22, n. 35. Belo Horizonte, Jan/Jun 2006. p. 79-99.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. **Fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 221 p.

COSTA, Paulo Segundo da. Salvador: de Luiz Dias a Mário Leal Filho. In: **VeraCidade**. Ano VII, n. 7. Salvador, 2011.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução: NETTO, Maria Silva Mourão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. 248 p.

DOREA, Joana De Conti. **Etnografia e Fotografia**: reflexões sobre as fotografias etnográficas de Pierre Fatumbi Verger. 2009. 234 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

DRUMMOND, Washington Luis Lima. **Pierre Verger**: Retratos da Bahia e Centro Histórico de Salvador (1946 a 1952). Uma cidade surrealista nos trópicos. 2009. 163 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo) Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.

ELIAS, Érico Monteiro. **Fotofilmes**: da fotografia ao cinema. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas. 2009. 270 f.

FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico. In: **ArtCultura**. v. 10, n. 16, Uberlândia, 2008b, p 19-32.

FABRIS, Annateresa. **Fotografias**: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 2008a.

FERNANDES, Ana. Autoritarismo, Urbanismo e Esfera Pública. Salvador, Bahia, 1935-1945. In: NASCIMENTO Jaime; GAMA, Hugo (Orgs.). **A Urbanização de Salvador em três tempos – Colônia, Império e República**. Textos Críticos de História Urbana. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2011. 432 p.

FILHO, Paulo C. Cunha. A representação visual da memória. Imagens e melancolia na cidade periférica. In: PRYSTHON, Ângela (Org.). **Imagens da cidade**. Espaços Urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2006. 272 p.

FILHO, Paulo de Arruda Penteado. O planejamento urbano em Salvador. In: **VeraCidade**: Revista do Centro de Planejamento Municipal. v. 1, n. 2. Salvador, 1991. p. 5- 14.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 8 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. 254 p.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6 ed. São Paulo: Atlas. 2008. 200 p.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 3 ed. São Paulo: Atlas. 1991. 270 p.

LIMA, André. **Curso prático de fotografia para iniciantes**. São Paulo: Escala, s/d. 128 f.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografia como documentos de pesquisa. In:

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 7 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008. 516 p.

LOPES, Telê Ancona. Mário de Andrade. **Fotógrafo e turista aprendiz**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 1993.

MARANDOLA JR, Eduardo. Geograficidades vigentes pela literatura. In: SILVA. Maria Auxiliadora da; SILVA. Harlan R. Ferreira. (Orgs.) **Geografia, literatura e Arte**: reflexões. Salvador: EDUFBA, 2010a. p. 21-32.

\_\_\_\_\_. Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento. **Geosul**. n. 49. Florianópolis. Jan/jun 2010b. p. 7-27.

MARTINI, Gerlaine Torres. **A fotografia vista como instrumento de pesquisa na obra de Pierre Fatumbi Verger**. 1999. 184 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de Brasília. Brasília, 1999.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2011. 206 p.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**. v. 1, n. 2, Rio de Janeiro, 1996. p. 73-98.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662 p.

MOCARZEL, Evaldo. Prefácio. In: **Imagens da fotografia brasileira**. PERSICHETTI, Simonetta. 2 ed. São Paulo, Estação Liberdade: SENAC, 2000.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O mapa e a trama**: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

\_\_\_\_\_. **Geografia sempre. O homem e seus mundos**. Edições Territorial. Campinas, 2008. 255 p.

MOREIRA, Ruy. **Pensar e ser em Geografia**: ensaios de história, epistemologia e ontologia do espaço geográfico. São Paulo: Contexto, 2007. 188 p.

MYANAKI, Jaqueline. **Geografia e arte no ensino fundamental**: reflexões teóricas e procedimentos metodológicos para uma leitura da paisagem geográfica e da pintura abstrata. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade de São Paulo, 2008.

NASCIMENTO, Jaime. As intervenções urbanas no período de J. J. Seabra e a destruição do Teatro São João – Salvador 1912/1924. In: NASCIMENTO Jaime; GAMA, Hugo (Orgs.). **A urbanização de Salvador em três tempos – Colônia, Império e República**. Textos Críticos de História Urbana. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2011. 432 p.

NÓBREGA, Cida; ECHEVERRIA, Regina. **Verger um retrato em preto e branco**. Salvador: Corrupio, 2002. 484 p.

OLIVEIRA, Estenio Enrique Ribeiro de; GONÇALVES, Neyde Maria Santos. **A vegetação na transformação da paisagem do Dique do Tororó**. 2007. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Instituto de Geociências, 2007.

PAZ, Otávio. **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. 316 p.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 2 ed. São Paulo: SENAC, 1996. 347 p.

PEREIRA, Gilberto Corso; SOUZA, Ângela Gordilho. Condições de moradia e infraestrutura urbana. In: CARVALHO, Inaiá Maria Moreira de; PEREIRA, Gilberto Corso (Orgs.). **Como anda Salvador**. Salvador: Edufba, 2006. 186 p.

PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens da fotografia brasileira**. 2 ed. São Paulo, Estação Liberdade: SENAC, 2000.

PINHEIRO, Délio José Ferraz; SILVA, Maria Auxiliadora (Orgs.). **Visões Imaginárias da cidade da Bahia**: diálogo entre a geografia e a literatura. Salvador: EDUFBA, 2004. 184 p.

PINHEIRO, Eloísa Petti. Intervenções na Freguesia da Sé (1850-1920). In: NASCIMENTO Jaime; GAMA, Hugo (Orgs.). **A Urbanização de Salvador em três tempos – Colônia, Império e República**. Textos Críticos de História Urbana. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2011. 432 p.

RELPH, Edward. **A paisagem urbana moderna**. Lisboa: Edições 70. 1990. 245 p.

ROCHA, Lurdes; MOREIRA, Elisabete. **A cidade em tela**: Itabuna e Walter Moreira. Ilhéus: Editus, 2010. 137 p.

SAJA, José Antonio. Fazer-o-real: arte enquanto documento. In: SILVA, Maria Auxiliadora da.; SILVA, Harlan R. Ferreira. (Orgs.). **Geografia, literatura e arte**: reflexões. Salvador: EDUFBA, 2010. p.15-20.

SALGUEIRO, Teresa Barata. **Paisagem e Geografia**. Finesterra. XXXVI, 72. 2001, p. 37-53. Disponível em: <[http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/2001-72/72\\_04.pdf](http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/2001-72/72_04.pdf)>. Acesso em: 29 nov. 2010.

SAMPAIO, Antônio Heliodório. **Formas urbanas**: cidade real e cidade ideal contribuição ao estudo urbanístico de Salvador. Salvador: Quarteto Editora/PPG/AU, Faculdade de Arquitetura da UFBA, 1999. 4

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4 ed. 4 reimpr. São Paulo: Edusp, 2002. 388 p.

\_\_\_\_\_. Aula Inaugural do Ano Letivo de 1999 da Universidade Federal da Bahia. In: **Seminário Milton Santos e o Brasil**. Salvador 17 a 19 de Julho de 2002.

\_\_\_\_\_. **Espaço e método**. 5 ed. São Paulo: EDUSP, 2008a, 120 p.

\_\_\_\_\_. **O Centro da cidade do Salvador**: estudo de Geografia Urbana. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Salvador: EDUFBA, 2008b. 208 p.

\_\_\_\_\_. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. 96 p.

\_\_\_\_\_. Pobreza urbana e a formação de bairros populares em Salvador na longa duração. In: **GEOUSP – Espaço e Tempo**. São Paulo, n. 20, 2006, p. 19-30.

\_\_\_\_\_. **Técnica, espaço, tempo:** globalização e meio técnico-científico-informacional. 5 ed. São Paulo: EDUSP, 2008c, 176 p.

SCHARZELMULLER, Helmut. A elaboração e uso da imagem na construção do conhecimento em Geografia. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal da Bahia. 2007.

SILVA, Auxiliadora da; ARAÚJO, Heloisa Araújo de. A geografia que emerge na Arte Literária. In: PINHEIRO, Délio José Ferraz; SILVA, Maria Auxiliadora (Orgs). **Imagens da Bahia:** um diálogo entre Geografia e Arte. Salvador: EDUFBA, 2007.186 p.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 203 p.

SOUTY, Jérôme. **Pierre Fatumbi Verger:** do olhar livre ao conhecimento iniciático. Tradução: COLIN, Michel. São Paulo: Terceiro Nome, 2011, 446 p.

TEIXEIRA, Cid. **A grande Salvador.** Posses e uso da Terra. Salvador: Governo do Estado da Bahia, 1978.

\_\_\_\_\_. **Salvador:** História Visual. Salvador: Correio da Bahia, 2001. 272 p.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar:** a perspectiva da existência. Tradução: Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983. 249 p.

VASCONCELOS, Pedro de Almeida. **Salvador:** transformações e permanências (1549-1999). Ilhéus: Editus, 2002. 455 p.

VERGER, Pierre. **Retratos da Bahia.** 3 ed. Salvador: Corrupio, 2005. 288 p.

\_\_\_\_\_. Disponível em:

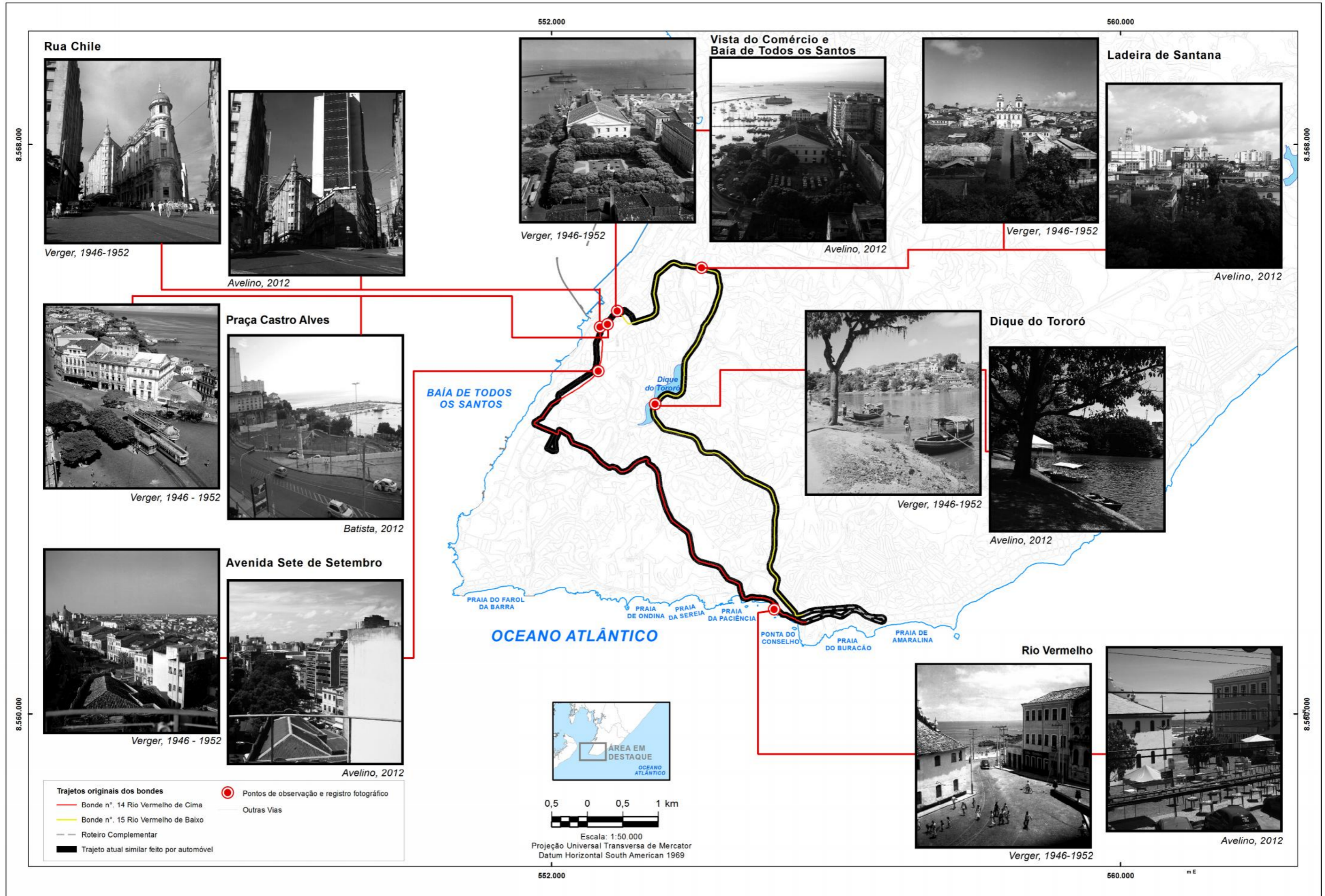
<[http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com\\_frontpage&Itemid=1](http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1)>  
Acesso em: 15 jun. 2009.

\_\_\_\_\_. Entrevista à Véronique Montaigne, 1992. Disponível em:

<[http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com\\_content&task=view&id=164&Itemid=550](http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com_content&task=view&id=164&Itemid=550)>. Acesso em: 30 abr. 2011.



**APÊNDICE A: PAINEL FOTOGRÁFICO – FOTOS DE VERGER E ATUAIS**



**APÊNDICE B - PAINEL FOTOGRÁFICO, MÚLTIPLAS PAISAGENS DA CIDADE  
DO SALVADOR**



1 - ENSEADA DO CABRITO, ALAGADOS.  
Flávia Batista, 2010



2 - CENTRO HISTÓRICO.  
Edcássio Avelino, 2011



3 - COMÉRCIO, VISTA DA PRAÇA MUNICIPAL.  
Flávia Batista, 2010



4 - ESCARPA DE SALVADOR, COMÉRCIO, CASARÕES EM RUÍNAS.  
Flávia Batista, 2010



5 - CAMPO GRANDE.  
Skyscrapercity, 2007



6 - DIQUE DO TORORÓ.  
Skyscrapercity, 2011



9 - AV. ANTÔNIO CARLOS MAGALHÃES, REGIÃO DO IGUATEMI, TOMADA NOTURNA.  
Jânio Alves, 2012



7 - ENGENHO VELHO DA FEDERAÇÃO, HORTO FLORESTAL, OCUPAÇÕES MISTAS.  
Flávia Batista, 2012



8 - ENGENHO VELHO DA FEDERAÇÃO, HORTO FLORESTAL, OCUPAÇÕES MISTAS.  
Flávia Batista, 2012



12 - EMPREENDIMENTOS IMOBILIÁRIOS, AV. LUIS VIANA FILHO (PARALELA).  
Skyscrapercity, 2010



11 - AV. LUIS VIANA FILHO (PARALELA).  
Skyscrapercity, 2010



10 - AV. TANCREDO NEVES, CONGESTIONAMENTO.  
Cidadão Repórter A Tarde, 2010

