



## A dinâmica do folclore

Segala, Lygia

<sup>3</sup>No debate dos folcloristas, nos anos 1940-60, os *folguedos* (danças, desfiles, autos e jogos), conservados pela tradição oral e realizados como empreendimento coletivo, eram então privilegiados para a observação e a identificação dos processos de formação da « cultura brasileira » (Miceli, 2001). Distinguiam-se como objeto de estudo, considerados expressões « verdadeiramente espontâneas », « do trabalho e do *ludus* nacional », espaço experimental para a construção do interesse solidário, do « espírito associativo ». Representavam para o *movimento folclórico* que então se articulava, seu « próprio objeto em ação »<sup>5</sup>.

<sup>4</sup>Edison Carneiro, com trabalhos já publicados no âmbito das religiões e do « folclore negro da Bahia », entendia o folclore<sup>6</sup> como *fenômeno social*, historicamente pautado. « O objeto do folclore nada tem de morto, parado ou imutável » (Carneiro, 2008 [1ª edição 1950], p. 12). Afirma, em oposição à nostalgia folclórica de tratadistas e colecionadores, a dinâmica das manifestações populares em permanente « recomposição dialética » no « pormenor cultural próprio à região » (2008 [1ª edição 1950], p. 21, 13). Apoiado em trabalhos de Iuri Sokolov e Ruth Benedict<sup>7</sup>, Carneiro defende, nesses processos, as motivações sociais do folclore, as implicações entre arte e política, « a riqueza de imaginação, a força criadora e a sede de justiça do povo » (2008 [1ª edição 1950], p. 7). As tensões entre reprodução e invenção, inerentes à transmissão cultural, são marcadas, no seu entender, por pressões e « corrupções de cima » que atravessam as relações de « vivificação mútua » entre as « formas eruditas e as formas populares folclóricas » (2008, [1ª edição 1950], p. 3, 13). Nas suas articulações institucionais, Carneiro foi um dos principais formuladores do II Congresso Afro-brasileiro em Salvador e da União das Seitas Afro Brasileiras (1937). À frente da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro empenhou-se na definição de políticas públicas para reconhecimento das expressões populares tradicionais na afirmação da identidade nacional. Carneiro argumenta que o « folclore se nutre dos desejos de bem-estar econômico, social e político do povo e, por isso mesmo, constitui uma reivindicação social embora rudimentar » (2008, [1ª edição 1950], p. 3, 13). Toma como evidencia e « prova » (id., *ibid.*, p. 7) os *folguedos* populares.

5É através desse folclorista que o fotógrafo francês Marcel Gautherot liga-se ao *movimento*. Suas fotografias são por vezes adquiridas por Edison Carneiro para estudos, publicações ou exposições folclóricas. Este autor, nas suas recomendações para a pesquisa do folclore<sup>8</sup>, insiste sobre a importância desses « registros mecânicos » na construção etnográfica, na medida em que « constituem um documento *vivo* da observação. [...] A fotografia ilustrativa de aspectos do folclore deve ter sempre caráter dinâmico – um movimento, uma ação e não uma pose » (2008 [1ª edição 1950], p. 141). Essas eram, aliás, as recomendações sobre a fotografia etnográfica no *Musée de l'Homme* em Paris, seguindo a orientação metodológica de Marcel Mauss<sup>9</sup>. Nesta instituição Gautherot, com formação de arquiteto decorador, trabalha no processo de reorganização das exposições (1937/38), sob a direção de Paul Rivet. Inicia seus experimentos com revelação fotográfica no laboratório do novo museu, junto com Pierre Verger<sup>10</sup>. As prescrições etnográficas quanto ao uso de imagens dialogam, naqueles anos, de um lado com o *estilo documentário* apoiado no movimento fotográfico alemão da *Nova Objetividade*. Afirma-se nesta tendência uma fotografia direta, nítida, sem artifícios distinguindo-se dos efeitos de estranhamento, dos ângulos e aproximações inusitadas, das fotomontagens, propostos pela *Nova Visão* e a fotografia surrealista (Lugon, 2001). De outro, com a linguagem cinematográfica que estimula no fotojornalismo nascente e nas pesquisas com imagem fixa as sequências narrativas das *séries*<sup>11</sup> fotográficas. Gautherot constrói sua « arquitetura fotográfica »<sup>12</sup> marcada por essa observação instruída, por esses experimentos estéticos do entre guerras.

6Em 1939, estimulado pela leitura do livro *Jubiabá* de Jorge Amado<sup>13</sup>, visita o Brasil. Com a guerra porém, interrompe suas primeiras incursões documentárias na Amazônia<sup>14</sup>. Define, então, sua atividade como exercício de « fotojornalismo científico »<sup>15</sup>, pela atenção que dá aos detalhes e ao contexto da vida social, às instruções da pesquisa etnográfica. Depois do primeiro armistício, em 1940, viaja para o Rio de Janeiro, convivendo com Verger e Carybé<sup>16</sup>, de passagem pela cidade. Liga-se então à rede de intelectuais modernistas envolvidos no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)<sup>17</sup> e com apoio desta instituição realiza várias séries fotográficas no país, alargadas nos compromissos de documentação da construção de Brasília, junto à Oscar Niemeyer<sup>18</sup> e com o *movimento folclórico* (Segala, 2007, p. 232-251).

7Dessa trama de relações recorto, neste texto, um seguimento de redes, que, na Bahia ou da Bahia construiu e divulgou o *lugar* como expressão forte da « alma brasileira ». Estreitam laços por citações recíprocas, por afinidades diversas no trabalho, na crença e na política, Edison Carneiro, o escritor Jorge Amado, o compositor Dorival Caymmi, Carybé, Marcel Gautherot e Pierre Verger<sup>19</sup>, principalmente. Gautherot retrata esses artistas e intelectuais que trabalham na capital

baiana. Todos eles tem com a cultura popular, com « o povo », uma relação animada, como tema, como experiência cotidiana<sup>20</sup>. Carneiro explica que « foi em grande parte por causa desses negros [bantos] que a Cidade da Bahia ganhou fama de líder entre as cidades pitorescas do Brasil, centro obrigatório de todos os estudos sobre o problema do negro brasileiro, tornando-se a "Roma africana" de quem sempre me fala a mãe-de-santo nagô Eugênia Ana dos Santos (Aninha) do Centro Cruz Santa do Aché de Opô Afonjá » (Carneiro, 1981 [1ª. ed. 1937], pp. 129-130).

<sup>8</sup>Na cidade de Salvador, Gautherot produz diversas séries fotográficas sobre paisagem e arquitetura colonial, sobre os mercados e as festas populares, sobre a puxada do Xaréu, o candomblé, o jogo da capoeira<sup>21</sup>. Já nos escritos de Jorge Amado, apreciado pelo fotografo, o jogo da capoeira aparece como expressão de luta, resistência, invenção e arte das classes trabalhadoras. Carneiro segue essa reverência : « este jogo, herança do negro de Angola, sofreu modificações que o nacionalizaram, de maneira a transformá-lo na arma com que o negro liberto, de fato ou de direito, no Rio de Janeiro, na Bahia e no Recife, defendeu a sua precária liberdade e garantiu a sua sobrevivência »<sup>22</sup>.

## Notas

9 Recomendava-se a frontalidade, a simplicidade, o detalhe significativo e as séries lógicas que reunissem todas as características afins de um mesmo objeto », evitando-se nesse « método de observação material », a pose. Cf. MAUSS, 1947, chap. 2.

10 Ver a propósito SEGALA, 2007, pp. 96 -102. É com a mediação do Musée de L'Homme, que realiza, em 1937, viagem fotográfica ao México. SEGALA, idem pp. 103-117. Sobre o trabalho de Pierre Verger como etnólogo e fotógrafo ver SOUTY, 2007.

11 « A noção de série é assimilada a uma soma de instantâneos, a uma multiplicidade de pontos de vista e de momentos para reconstituir um contexto e uma duração ». Idem, p. 248.

12 Na entrevista que me concedeu, no Rio de Janeiro, em 07/12/1989, Gautherot é categórico : « Uma pessoa que não entende de arquitetura não é capaz de fazer uma boa foto ».

13 Em entrevista que me concedeu, já citada, Gautherot conta que « a fotografia surgiu antes de tudo do meu desejo de viajar. Nessa época, eu já era apaixonado pela Amazônia e tinha grande vontade de conhecer o Brasil. Depois que li Jubiabá, fiz uma ideia maravilhosa da Bahia ». A tradução francesa de Jubiabá foi lançada em Paris, pela Editora Gallimard, em 1937. A primeira edição brasileira, pela Editora José Olympio, é de 1935.

14 A propósito ver a « Introdução » de Lélia Coelho Frota, no álbum Bahia, Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador : fotografias de Marcel Gautherot, 1995, pp. 10-11.

15 Cf. Jornal A Folha, Belém, 21 de junho de 1939.

16 Em entrevista a Lélia Coelho Frota (ver nota 18) Carybé conta sobre sua relação com Gautherot e Verger, no início dos anos 1940, no Rio de Janeiro, sobre sua roda de amigos. Carybé (1911-1997), na época jornalista, celebrizou-se mais tarde como pintor, ceramista e gravador revelando o Brasil através de seus quadros na Bahia onde passou a morar em 1950.

17 Sobre as tensões entre esses intelectuais modernistas e as regulações institucionais no âmbito do processo de centralização autoritária do governo Vargas, nos anos 1930 - 40, ver FONSECA, 2005.

18 Sobre esse trabalho ver NOBRE, 2001, pp. 13 - 24 ; ANGOTTI-SALGUEIRO, 2007, pp. 266-289.

19 Cf. GAUTHEROT, 1995 ; VERGER, 1980 ; CARYBÉ, 1955 ; 1968.

20 Acompanhando Amado e Carneiro, comunistas, Gautherot, simpatiza com o « partido proletário », compartilha suas ideias, seus entusiasmos. Nas suas fotografias, busca articular « dialeticamente » essa dimensão mais celebrativa e poética, à documentação da « dinâmica » dessas criações populares. SEGALA, 2001, pp 26-57.

21 Esses temas são também exaustivamente explorados nas imagens de Pierre Verger e nas tintas de Carybé, por vezes ilustrando textos de Jorge Amado ou composições musicais de Dorival Caymmi. Ver, entre outros Carybé, Verger e Caymmi : Mar da Bahia, 2009.

22 CARNEIRO, « Capoeira ». Módulo. Revista de arquitetura e artes plásticas, n. 4, ano 2. Rio de Janeiro, mar. 1956, p. 29. Cabe indicar que, no entender de Carneiro a Capoeira do Recife já estava « desaparecida em consequência de vigorosa reação policial », desde a primeira década do século XX, e « se transfigurou no passo », na dança do frevo. ( Grifo LS). CARNEIRO, 1977 [1a. ed. 1975], p. 7.