

XVIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2017

GT-10 – INFORMAÇÃO E MEMÓRIA

MEMÓRIA E HISTÓRIA: NARRATIVAS A PARTIR DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS DOS OBJETOS DE UMA SALA DE VISITAS

Alzira Tude de Sá – (Universidade Federal da Bahia - UFBA)

MEMORY AND HISTORY: NARRATIVES FROM THE PHOTOGRAPHIC IMAGES OF THE OBJECTS OF A VISIT ROOM

Modalidade da Apresentação: Comunicação Oral

Resumo: A proposição deste estudo é demonstrar a possibilidade de se criar narrativas a partir da leitura e decifração das imagens fotográficas de objetos e de desvelar as relações construídas pelos sujeitos, suas redes sociais e culturais. Como universo, elege os registros fotográficos de objetos que compõem a casa do escritor Jorge Amado, contidos no livro *Rua Alagoinhas 33, Rio Vermelho*, designando, como recorte, aqueles cujas autorias foram identificadas. Enquadra-se na tipologia dos estudos exploratórios e descritivos, adota a pesquisa bibliográfica e documental e como instrumento de coleta de dados, utilizando-se da entrevista à qual se juntou a observação direta. Apropria-se do método heurístico, caracterizado como intuitivo e experimental e através de um processo de desmontagem e remontagem, da identificação, numeração e resumo temático de cada figura/objeto, foram criados grupos temáticos por semelhanças, identidades e incidências autorais que propiciaram demonstrar, mediante o processo de entrelaçamento entre documento, imagem, memória, informação e cultura, que narrativas podem ser criadas e potencializadas pelos registros fotográficos dos objetos como mediadores entre o mundo e o sujeito.

Palavras-Chave: Memória. Objetos. Fotografia e Memória. Casa da Rua Alagoinhas, 33.

Abstract: The purpose of this study is to demonstrate the possibility of creating narratives by reading and deciphering the photographic images of objects and revealing the relationships built by the subjects, their social and cultural networks. As a universe, it chooses the photographic records of objects that make up the house of the writer Jorge Amado, contained in the book *Rua Alagoinhas 33, Rio Vermelho*, designating, as a cutout, those whose authorship was identified. It is based on the typology of the exploratory and descriptive studies, adopts the bibliographical and documentary research and as instrument of data collection, using the interview to which the direct observation was added. Using the heuristic method, characterized as intuitive and experimental, and through a process of disassembling and reassembling, the identification, numbering and thematic summary of each figure / object, thematic groups were created by similarities, identities and authorial incidences that allowed to demonstrate, Through the process of interweaving between document, image, memory, information and culture, that narratives can be created and enhanced by the photographic records of objects as mediators between the world and the subject.

Keywords: Memory. Objects. Photography and memory. Casa da Rua Alagoinhas, 33.

1 INTRODUÇÃO

A casa de Jorge Amado, especificamente os objetos da sua sala de visitas, retratados pelo fotógrafo Adenor Gondim, cujos registros encontram-se no livro *Rua Alagoinhas 33, Rio Vermelho* (RUA..., 1999), publicado pela Fundação Casa de Jorge Amado, em 1999, constitui-se no objeto deste estudo. A possibilidade de se criar narrativas a partir da leitura e decifração das imagens fotográficas desses objetos e que eles apontem para as redes sociais e culturais, tecidas pelo escritor Jorge Amado, é o que propomos demonstrar.

Consideramos esses registros não só imagens técnicas, mas fruto de um ato icônico que não pode ser concebido fora de suas circunstâncias, como os vê Dubois (2012); uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu, assim afirmam Sontag (2004) e Roland Barthes (2012). Como uma “[...] representação fidedigna do real que se pode segurar na mão ou sobre a qual se pode repousar o olhar,” como pensa Medeiros (2010, p. 11); e, sob o ponto de vista de Le Goff (2003) e Peter Burke (2004), ao atentaram para o fato de a fotografia não mais ser considerada uma mera ilustração, mas uma fonte de informação e memória, capaz de presentificar o passado e dar-lhe vida; como um documento, segundo Paul Otlet (1996) e Manini (2011).

Benjamin (1994), Bourdieu e colaboradores (2003), pensadores e críticos da cultura, viram a fotografia como uma prática social que revolucionou tanto o terreno da arte, quanto as relações sociais, cuja função e significação estão diretamente ligadas à estrutura do grupo, à sua posição na estrutura social. Além dessas, tantas outras formas de ver e conceituar os registros fotográficos foram formuladas que fizeram com que compreendêssemos o percurso transcorrido pela fotografia até a sua legitimação cultural, ao reconhecimento do seu estatuto de mediadora, entre o sujeito e o mundo, de manancial de informação e memória, de representação. E pelas mãos e lentes do fotógrafo Adenor Gondim, ao decompor ordenadamente os espaços e objetos encontrados na ambiência da casa do escritor Jorge Amado, a casa da Rua Alagoinhas, 33, para nós, se tornou, subitamente, familiar.

Vamos considerar essa casa como um espaço “feliz”, um lugar de memória, no qual os objetos falam sobre as relações estabelecidas entre o escritor, artistas e artesãos, possibilitando-nos, pela leitura e análise, a desmontagem e remontagem dos registros fotográficos da sua sala de visitas. E à medida que formos entrando na casa, na sua história,

vamos refletir sobre questões que envolvem a fotografia e a memória, o espaço, a casa e sua sala de visitas, objetos e coleções; sobre o conceito de casa como refúgio do homem, um lugar “sagrado”; sobre a representação da sala de visitas como um micro universo, um fragmento que remete e representa um todo - a casa -, num percurso em que fomos conduzidos por Bachelard (2008, p. 20) quando se debruça sobre a *Poética do espaço* e concebe a casa “[...] como um instrumento de análise para a alma humana” e por considerar que a “[...] imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo”.

Na contemporaneidade, sobre o valor agregado aos objetos e, ademais, como representação e como documento, nossas reflexões centraram-se nos estudos dos teóricos Moles (1974), Ribeiro (2006), Apadurai (2008) e Baudrillard (2009), autores que nos fizeram entender o papel representado pelos objetos no universo material dos sujeitos e compreender que a sua natureza física lhes propicia sejam impregnados de memória e da função de mediadores sociais. Foi preciso, portanto, que nos muníssemos de aportes teóricos e metodológicos para entender a intermediação técnica entre os objetos da sala de visitas da casa da Rua Alagoinhas, 33, o escritor Jorge Amado e seus artistas e artesãos, assim como a possibilidade de a eles serem agregados novos valores e significados, que acabam por construir e reconstruir versões em temporalidades distintas, alterando muitas vezes, o curso da história.

Para a leitura *a posteriori*, análise, descrição e decifração visual das imagens fotográficas dos objetos da sala de visitas do escritor, seguiu-se um percurso cujo procedimento inicial constituiu-se da pesquisa bibliográfica e documental. Caracterizada quanto à tipologia, como uma pesquisa exploratória, ela foi guiada pelo método heurístico, cuja escolha foi inspirada na leitura e decifração da Prancha 79, de Aby Warburg, realizada pelos editores da sua obra e pelo antropólogo Etienne Samain (2012), pesquisador da UNICAMP. Nas etapas de desmontagem e remontagem das imagens fotográficas, apelamos para a intuição e a percepção, princípios recomendados pelo método, agregando à leitura novos valores e significados, construindo versões e narrativas que nos fizeram atingir o que pretendíamos, ou seja, demonstrar, através da leitura e decifração dos registros fotográficos dos objetos e de um discurso visual, a possibilidade de construir um discurso verbal que deixasse à mostra as relações socioculturais construídas pelo escritor Jorge Amado.

2 A CASA, A SALA E SEUS OBJETOS: INTERFACE ENTRE O SUJEITO E O MUNDO

No final do século XIX, segundo Martin-Fugier (2009, v. 4, p. 178), como uma prática social, os espaços domésticos e sua intimidade eram fotografados e os registros ordenados nos álbuns de família. Com isso, o objeto casa instalava-se na eternidade, propiciando a rememoração fora do tempo e a preservação dos instantes vividos na esfera do privado. Para a autora, “[...] a fotografia como uma prática social, e os álbuns de retrato, fornecem [...] um testemunho concreto da dimensão da rede de relações familiares daquele tempo”, nos quais os registros fotográficos dos objetos, do mobiliário, das “coisas” e das pessoas funcionavam como indicadores das práticas culturais e sociais cultivadas, do momento histórico vivido pelo grupo. Quando Rybczynski (1996) escreve o livro *Casa: pequena história de uma idéia*, no capítulo dedicado à intimidade e à privacidade, afirma que faltava o senso de intimidade aos interiores das casas, desde a Idade Média e estabelece uma relação entre a falta de consciência da própria individualidade e o desconhecimento da intimidade doméstica, fator que vai refletir no próprio uso da casa. Tanto é que a sua privatização é atribuída, pelo autor, à mudança no conceito de indivíduo, ao surgimento do mundo interno do sujeito, que resultou em um maior senso de intimidade e identificação da casa, exclusivamente, com a vida familiar.

Ao narrar um pouco sobre a história da Casa da Rua Alagoinhas, 33, sobre seus espaços, utilização e a vida nela vivida pela família Amado, sua intimidade se impôs como uma necessidade. Memória e história se encontram. Nesse percurso, instigando-nos, não só à reflexão, mas, sobretudo, reforçando a ideia da fotografia como documento, como perpetuadora do referente, como um objeto de memória que evoca lembranças, possibilitadas pela emanção do referente, apesar de evidenciar-se a ponte que separa o observador desse passado que nela está impresso. Três são os delineamentos de memória que perpassam esse estudo. A memória narrada por Paloma, filha de Jorge Amado, quando conta fatos e acontecimentos vividos, restos descritos em textos do livro *Rua Alagoinhas 33, Rio Vermelho* (AMADO, 1999, p.124-131); uma memória evocada pelos registros fotográficos, objeto de nossa investigação, irrecuperável, porque fragmentos do real; uma memória social por essa casa ter representado, ao longo do tempo, um patrimônio cultural, hoje, institucionalmente, tombado.

Advogamos a ideia de que o valor simbólico a ela agregado, por ter acolhido sob seu teto um escritor de renome internacional, num ambiente repleto de simbolismo, lhe aufere o *status* de “lugar de memória”, em conformidade com o pensamento de Pierre Nora (1993, p.

21-23) para quem esses “São lugares com efeito nos três sentidos da palavra material, simbólico e funcional. [...] lugares mistos, híbridos e mutantes, intimamente enlaçados de vida e de morte, de tempo e de eternidade; numa espiral do coletivo e do individual, do prosaico e do sagrado, do imóvel e do móvel, e pela aura simbólica que os reveste.” Comungando com a nossa proposta e em sintonia com Nora (1993), fica clara a anuência do fotógrafo Adenor Gondim quando afirma que: “A casa não era uma residência, era um museu. Uma composição dos amigos que doavam e faziam peças para finalizar a casa. Cada canto era cheio de lembranças, memórias de pessoas, lugares, vivências, andanças”.

Como um *espaço* “louvado” Bachelard (2008) vê a casa do homem. Assim, nos arvoramos a discorrer sobre a casa na qual o escritor Jorge Amado morou por longos 40 anos e nos inspiramos também no discurso de Benjamin (2004) quando escreve sobre os atos de escavar e recordar o passado, no livro *Imagens do pensamento*. Alertou-nos o autor para o fato de que era preciso, para tal empreitada, ser capaz de investir no terreno do presente e perscrutar no lugar exato em que as coisas do passado estavam guardadas. Com sabedoria, Benjamin (2004, p. 220) adverte: “[...] engana-se e priva-se do melhor quem se limita a fazer o inventário dos achados e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exacto em que guarda as coisas do passado.” Na perspectiva do autor, “[...] o trabalho da verdadeira recordação (Erinnerung) deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exacta do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações.”

Foi, portanto, no ano de 1962, com a venda dos direitos cinematográficos do romance *Gabriela, cravo e canela*, à Metro-Goldwyn-Mayer, que Jorge Amado comprou um terreno e nele erigiu a casa da Rua Alagoinhas, 33, no bairro do Rio Vermelho, na Cidade de Salvador, Bahia, concretizando a realização do sonho de ter, sobre a sua cabeça, o teto sonhado, a “casa onírica”, depois de uma longa peregrinação por casas e lugares de desterro por vezes exilado, viajante, domiciliado.

Sobre essa busca do homem pelo “espaço louvado”, Bachelard (2003) aponta para o fato de que, em busca da casa dos sonhos e em determinados momentos das nossas vidas, somos levados a olhar todo lugar como um lugar possível de erigir-se uma casa. Não fugindo à regra, Jorge Amado foi compondo o seu lugar, a casa que mais tarde nasceu definitivamente e que foi sendo, ao longo do tempo, povoada por objetos, artefatos, móveis e arte que se ordenavam em torno de um eixo que assegurava à família a representação das relações familiares e afetivas construídas ao longo das suas andanças. Nesse espaço privado e da

intimidade, cada cômodo, móvel ou artefato foi interiorizando sua função e revestindo a casa de uma dignidade simbólica, numa unidade muito menos espacial que de ordem moral, conforme pensa Baudrillard (2009).

Os espaços foram se revestindo de uma sacralidade expressa nas obras de arte e nos objetos que deles faziam parte, como no culto que o escritor dedicava à intimidade e à privacidade que a casa lhe propiciava. Como um objeto sagrado, que transcende à geometria, assim a via Jorge Amado, como se pode confirmar nessa declaração: “[...] Eu via realizado um dos sonhos de minha vida, o de ter casa de morada na cidade da Bahia. [...]. Ela não se parece com nenhuma outra, é única.” (AMADO, 1999, p.16).

Movido pelo desejo e pelo sonho, Amado deixou que artistas e artesãos, com suas artes, fossem estendendo e ocupando os espaços da sua morada. Entre as árvores do jardim, o grande Exu guarda a casa, obra do mestre Manu, um artesão que fazia os Exus do terreiro do Gantois; a fêmea de Exu, Maria Padilha, escultura do artista Tatti Moreno, defende os livros e o gabinete do escritor; para o ponto mais alto da casa, Mário Cravo esculpiu um Oxossi, próximo do céu. Azulejos de Caribé revestem espaços da casa. As vigas do telhado, em forma de pássaro, foram desenhadas por Caribé que também desenhou portas, portões, azulejos. Tapetes trançados pelas mãos de Genaro de Carvalho cobrem as paredes erigidas com madeira, barro e vidro. Móveis desenhados e executados por Lev Smarcevscki, trazidos da península de Itapagipe, em um saveiro, acolhem os corpos que habitam a casa. Portas, vigas, móveis de madeira por toda a casa. A profusão de deuses, santos, orixás, espalhados pelos quatro cantos da casa, são prova da religiosidade de Jorge Amado que se expressa no ambiente de sua casa e na sua mística e sincrética literatura. Pela sala de visitas, pela porta montada por Carybé, se adentra a casa.

“A Porta! A Porta é todo um cosmos do entreaberto, “[...] onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes.” Assim a considera Bachelard (2008, p. 225) para quem uma simples porta proporciona as imagens da hesitação, da tentação, do desejo, da segurança, da livre acolhida, do respeito. Na perspectiva do autor, toda nossa vida poderia ser contada “[...] se fizéssemos a narrativa de todas as portas que já fechamos e que abrimos, de todas as portas que gostaríamos de reabrir”. (BACHELARD, 2008, p. 226). Como uma porta de entrada para a intimidade da casa, por configurar como um espaço que, simbolicamente, estabelece uma relação de proximidade entre o público e o privado, entre o interior e o exterior, a sala de

visitas representa uma fronteira que limita “o mundo de fora” e “o mundo de dentro”, revestindo-se de simbolismos que remontam às velhas tradições espirituais. O ato de atravessá-la pode significar a entrada em um novo mundo ou a separação entre duas esferas. Aberta ou fechada simboliza a separação ou comunicação entre esses dois mundos. Confessa Paloma, filha do escritor, que a sala de visitas era o lugar preferido para o descanso do casal, na qual paredes inteiras eram cobertas de quadros, gravuras e azulejos de mestres, artistas e artesãos: Picasso, Di Cavalcanti, Aldemir Martins, Brennand, Floriano Teixeira, Hansen Bahia, Djanira, Volpi, Pancetti, Carlos Bastos, Emanuel Araújo, Juarez Paraíso, Willys.

Representada nas fotografias, desde a sua porta de entrada até aos fundos, a casa traz as marcas dos afetos, das estéticas, das crenças, das ideologias, do capital social e cultural tecido e construído por Jorge Amado. As imagens da casa flagram não o homem em si, mas o ambiente que o circunda, os seus objetos, móveis, artefatos que acabam por encerrar uma dimensão ético-estética, que remete ao gesto humano de criar, confeccionar, operar, colecionar. Essa dimensão nos leva à compreensão do fluxo de sentidos e imagens que o objeto propaga e a sua capacidade de veicular os aspectos singulares das reminiscências e devaneios do sujeito que se dá, a partir do contato com a materialidade da coisa, e os sentidos possíveis que ele encerra em si.

2.1 Ah! Os objetos!

E os objetos? Os objetos que chegavam iam povoando a casa. Considerá-los documentos, estes o foram por tantos teóricos, como Otlet (1934) e Briet (1951), precursores que, voltados para os estudos da Documentação, contribuíram de forma decisiva. Partindo de uma perspectiva funcional, para que reconheçêssemos os objetos como documentos, ampliamos o seu escopo e alcance para além dos documentos textuais e registros gráficos. Na casa da Rua Alagoinhas, 33, aos “milhares”, os objetos iam ocupando os espaços. Deslocados do seu uso prático configuravam-se, muitas vezes, como símbolos sagrados para o escritor. Além da finalidade prática e da sua dimensão afetiva, os objetos são uma expressão biográfica do passado, seja homem ou grupo, constituindo-se numa forma de narrativa que, ao serem interrogados sob um aporte teórico e metodológico, qualificam a intermediação técnica dos sujeitos com o mundo. E, ademais, segundo Ribeiro (2006, p. 2), “[...] tanto o imaginário como o simbólico são constituídos por e a partir de uma gama de objetos como os existentes em coleções [...]” proposição que se assenta na ideia de que os objetos, e em especial as

coleções, como representações, construídas coletivamente, podem ser discutidas, a partir do atributo conceitual contido na ideia de documento, incluídos teoricamente nos quadros sociais da memória.

Quanto ao valor que lhes é agregado, Apadurai (2008, p. 15) chama-nos a atenção para o fato de que ele jamais é uma propriedade inerente, mas um julgamento que sujeitos fazem sobre eles, tese que se assemelha à defendida por Baudrillard (2009, p. 94) quando afirma que: “A posse jamais é a de um utensílio pois este me devolve ao mundo, é sempre a de *um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo*’ [e quando esse] ‘objeto puro, privado ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se coleção”. Muitos dos objetos que ocupavam os vãos e espaços da casa da Rua Alagoinhas, 33, compõem coleções, fartamente registradas pelas lentes do fotógrafo. Para um melhor entendimento sobre o relacionamento de um colecionador com os seus pertences, Benjamin (1995, p.228) assim o vê: “[...] é uma relação misteriosa [...] com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, o cenário de seu destino.”

Quanto aos pertences do escritor, os quadros, cerâmicas, sapos, iemanjás, orixás, saveiros, santos, portas e vitrais, esculturas, objetos sagrados vindos dos quatro cantos do mundo, parte deles foi adquirida por Jorge e Zélia e uma infinidade ofertados por amigos, constituindo-se, na perspectiva de Baudrillard (2009, p. 94), em um sistema através do qual o sujeito busca reconstituir um mundo, uma totalidade privada. Como viajante inveterado, em todo porto e cidade Jorge Amado tecia relações, objetos eram adquiridos, comprados ou lhes eram ofertados em reverência ou afeto pelo que representava. Muitas vezes esses objetos, desviados de sua rota, são colocados em contextos improváveis. Apadurai (2008), estudioso de questões que envolvem a mercadoria, a troca e os valores atribuídos aos objetos, a esse deslocamento e descontextualização, ao transcurso de um lugar a outro, denomina de “estética do desvio”, estudo que se adapta e toma vulto, principalmente na adoção de objetos estrangeiros. No mesmo diapasão, Kopitoff (2008, p. 93) chama a atenção para o seguinte fato: “[...] o que é significativo sobre a adoção de objetos estrangeiros – e ideias estrangeiras – não é a sua adoção, mas sim a maneira pela qual eles são culturalmente redefinidos e colocados em uso”. Na casa da Rua Alagoinhas, 33, matrioscas, bois pernambucanos do Mestre Vitalino, azulejos fabricados na França por Picasso, cabras em cerâmica, vindas de Mafra, sereias de

mares baianos, esculpidas por Mário Cravo e pelo Mestre Calá, entalhes indianos, máscaras angolanas, viviam lado a lado. Conviviam.

Quanto à mobilidade, tão própria do escritor Jorge Amado, visível na composição do acervo de objetos da casa, deve-se à contingência de sempre estar viajando. Sobre essa mobilidade e a contingência que acompanham as relações humanas, Ecléa Bosi (2003, p. 25-26) atenta para o seguinte fato: “Se a mobilidade e a contingência acompanham nossas relações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto de objetos que nos rodeiam”. Considera a autora que “[...] mais que uma sensação estética ou de utilidade eles nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade: e os que estiveram sempre conosco falam a nossa alma em sua língua natal.” O conjunto de objetos que rodeavam o escritor e sua família, assentava-lhes posição, conferia-lhes identidade e lhes falava à alma. Como deuses domésticos, antropomórficos, como os consideram Baudrillard (2009), os objetos se fazem docemente imortais, encarnam, no espaço, os laços afetivos da permanência do grupo. Eles vinham dos quatro cantos do mundo. Peregrinando, foram compondo coleções. O próprio Jorge Amado, quando escreve *Navegação de cabotagem*, declara: “Exibo na casa do Rio Vermelho caótica coleção de arte popular, de certo valor pelo número e procedência das peças e pela qualidade de algumas delas [...]” (AMADO, 1992, p. 38). Como colecionador, imprimia aos objetos um significado intrínseco, afetivo, naturalizando-os como sagrado, dando-lhes guarida e morada nos mais esdrúxulos lugares da casa, confirmando o que Benjamin (2006, p. 241) profetiza: “[...] os objetos de uma coleção estruturam-se, agrupam-se numa nova conjuntura e ademais de modo organizado, porém segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana.”

As coleções podem ser encaradas, segundo Ribeiro (2010), como representações da memória por trazerem em si valores atribuídos por seus colecionadores que podem ser estendidos e atrelados às construções coletivas, por retomarem a lembrança de todo um grupo social e refletirem os valores da sociedade na qual está esse sujeito inserido. Transfigurados, como signos que evocam memórias e tendo em vista que são produto do conhecimento, ainda segundo Ribeiro (2010), os registros fotográficos dos objetos, como espaços de narrativas visuais, apresentam temáticas diversificadas que transcendem a sua materialidade e podem expressar e representar as formas dos sujeitos e dos grupos de experimentar suas formas de ver e sentir a vida.

3 A PROPOSTA METODOLÓGICA: UMA TRÍPLICE OPERAÇÃO HEURÍSTICA

Para averiguar e demonstrar, pela análise e leitura dos registros fotográficos de objetos que compõem uma casa, como eles podem se constituir numa fonte de informações sobre o capital social e cultural de um sujeito, e para entender sobre os usos sociais da técnica fotográfica, este estudo está também referendado nos estudos de Bourdieu e colaboradores (2003) e Bourdieu (2008), contidos nas obras *Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie*, e *A distinção: crítica social do julgamento*, as quais apontam para a predisposição ao gosto pela arte como um marcador social, bem como seus diferentes modos de aquisição.

Como universo, os registros fotográficos que compõem o livro *Rua Alagoinhas 33, Rio Vermelho*. Como recorte, a sua sala de visitas. O método heurístico foi o escolhido por caracterizar-se como intuitivo e experimental e por utilizar-se da criatividade, da intuição, da percepção e da erudição na análise do objeto. A pesquisa bibliográfica, como procedimento, foi acatada e, pela singularidade e caráter multidisciplinar, abarcou literaturas nacionais e estrangeiras oriundas das Ciências Sociais, da Antropologia, da História, da Sociologia, da Filosofia, da Ciência da Informação e afins. A pesquisa documental constituiu-se da escolha, leitura e análise da foto da sala, da identificação de cada figura/objeto que resultou na elaboração de uma ficha técnica com categorias identificadoras: autoria, data, local e tipologia, na qual foi acrescido um resumo temático, contendo informações que enriqueceram o estudo. Sistematizadas, perfizeram um total de 52. Apenas 32 delas foram analisadas por trazerem as assinaturas de seus autores/artistas, artesãos.

A proposta metodológica para a leitura, categorização e análise das fotografias foi inspirada na desmontagem e remontagem de uma prancha do *Atlas Mnemosyne*, da Biblioteca Mnemosyne, de Aby Warburg, a Prancha 79. No *Atlas*, na perspectiva de Samain (2012), cada símbolo funciona como um arquivo de memória coletiva posto numa relação com todos os outros, formando grandes *constelações* que cruzam conceitos espaciais e temporais da história. Para Didi-Huberman (2013, p. 383) “[...] Antes de mais nada, Mnemosyne é uma disposição fotográfica que forma um quadro sobretudo no sentido *combinatório* - uma “serie de séries”, pois cria conjuntos de imagens, os quais em seguida relaciona entre si.”

Considerada um sistema complexo de imagens, a prancha 79 foi desmontada e remontada pelos editores da obra e usada como objeto de estudo por Etienne Samain (2012); esse modelo constitui uma tríplice operação: 1) Identificação que consiste em nomear a

temática central de cada figura/objeto representada nos registros fotográficos, através da análise e decifração de dados, tais como: tipo, autoria (artista/artesão); local, data, dados técnicos; 2) Numeração e ordenação, que se refere às figuras/objetos por meio de uma possível ordem numérica das figuras que obedece aos parâmetros: agrupamento por temas, vizinhanças, associações, parentescos, aproximações, às vezes, pelas diferenças; 3) Resumo temático que consta de palavras-chave representativas da sala como um todo. A definição e composição das temáticas é a etapa que abre caminho para a remontagem da sala de visitas.

Na etapa da desmontagem, constitutiva da identificação, numeração e análise dos resumos temáticos de cada figura/objeto, foram aflorando as palavras-chave que passaram a compor as temáticas adotadas, assim representadas: Objetos diversos, Figuras da cultura baiana e brasileira, Animais, Candomblé, Flores e frutos, Marinha, Catolicismo, Mobiliário, composição articulada pelas afinidades, semelhanças e analogias.

Quadro 1: Temáticas – Composição.

NUMERAÇÃO	IDENTIFICAÇÃO	ARTISTA
TEMÁTICA 1: OBJETOS DIVERSOS		
1.1	Bacia e gomil	José Franco
1.2	A dormideira	Vasco Prado
1.3	Estatueta miniatura de Jorge Amado	Zé Andrade
1.4	Guerreiro	Stockinger
1.5	Homem com livros, manto e chapéu	José Franco
1.6	Jarro em forma de ânfora	José Franco
TEMÁTICA 2: FIGURAS DA CULTURA BAIANA E BRASILEIRA		
2.1	Baiana	Caribé
2.2	Cangaceiros	Caribé
2.3	Paisagem com moca na janelas	Di Cavalcanti
2.4	Sobrados	Willis
TEMÁTICA 3: ANIMAIS		
3.1	Cabra	José Franco
3.2	Coruja	Picasso
3.3	Gato 1	Aldemir Martins
3.4	Gato 2	Aldemir Martins
3.5	Porco	José Franco
3.6	Sapo	Ignacio Oieda
3.7	Tête de chevre de profil	Picasso
TEMÁTICA 4: CANDOMBLÉ		
4.1	Candomblé	Deianira
4.2	Iemanjá	Mario Cravo
4.3	Oxossi	Tatti Moreno
4.4	Sereia vestida de noiva	Carlos Bastos
TEMÁTICA 5: CATOLICISMO		
5.1	Castical	José Franco
5.2	Menino Jesus namaniedoura	José Franco
5.3	Santa Bárbara	Osmundo
5.4	São Francisco	Volpi
TEMÁTICA 6: FLORES E FRUTOS		
6.1	Flores e Capitães de Areia	Pancetti
6.2	Flores na tampa do Baú	Florian Teixeira
6.3	A Jaca	Aldemir Martins
6.4	Vaso com motivos florais	Brenand
TEMÁTICA 7: MARINHA		

7.1	Marinha	Jenner Augusto
7.2	Saveiros	CalasansNeto
TEMÁTICA 8: MOBILIÁRIO		
8.1	Mobiliário	Lev Smarcevski

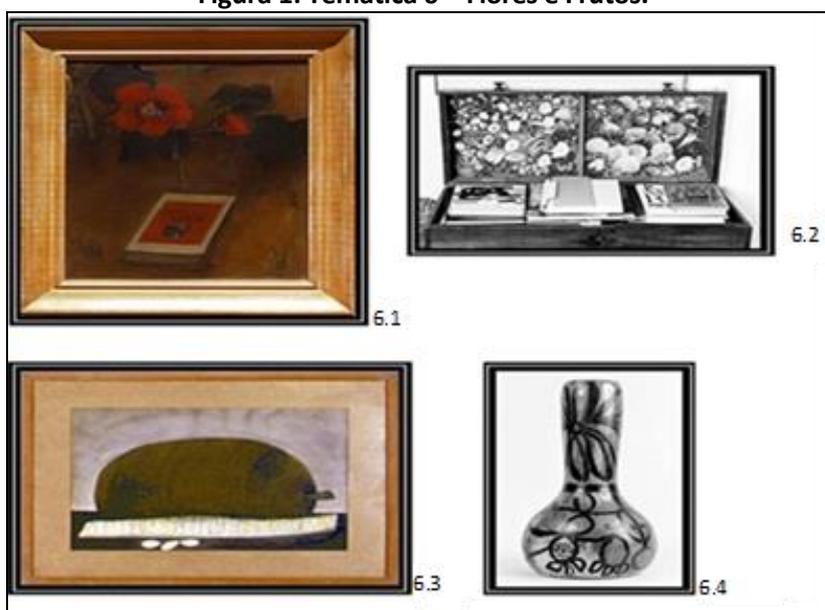
A composição das temáticas abriu caminho para a remontagem da sala de visitas da casa da Rua Alagoinhas 33. De cada objeto analisado e descrito buscou-se identificar o modo de aquisição, o tempo, a sua origem, momento em que o discurso visual possibilitou que um discurso verbal fosse construído. Cada relação estabelecida entre o escritor e o artista foi pesquisada com a finalidade de ser encontrado o sentido da existência do objeto ali representado, o valor a ele agregado e como indiciador das crenças professadas, valores, afetos, senso estético, trajetórias, afinidades que pudessem apontar para a rede sociocultural por ele tecida. Esses indícios nos conduziram a avaliar e perceber, ou mesmo intuir, o nível e o aprofundamento da relação mantida entre artistas, artesãos e o escritor, baseada nas afinidades refletidas nas escolhas e nas apropriações. Nesse trajeto, levamos em consideração a sincronia temporal estabelecida entre Jorge Amado, os artistas e as obras, no entanto, das imagens fotográficas analisadas, como imagens “sobreviventes,” aparições, ressurreições, foram surgindo da superfície e ao serem removidas as camadas sobrepostas de informações, acumuladas pelo tempo, vozes e silêncios passaram a ser ouvidos.

Para proceder à remontagem da sala, apelamos para a criatividade, a intuição, a percepção, a erudição, para os fundamentos que construíram a nossa base teórica, para os dados levantados e as declarações colhidas. Através da análise das temáticas instituídas, demonstramos como foram puxados os fios históricos e memoriais que nos permitiram reconstituir uma história e tecer uma rede sociocultural do escritor, pela mediação das imagens fotográficas dos objetos da sala de visitas, registradas no livro *Rua Alagoinhas 33, Rio Vermelho*. (RUA..., 1999). Alicerçadas essas relações na cultura baiana e brasileira, no sincretismo religioso que professava, nas afinidades e vivências literárias e políticas, nos afetos, elas podem muito bem ser entendidas pelo discurso de Bourdieu (2008, p. 135) que chama a atenção para a existência de estratégias de distinção que advêm tanto do produtor da obra, quanto do consumidor, estratégias que fazem com que “[...] o encontro com a obra seja freqüentemente vivido na lógica do milagre e da paixão súbita. E que a experiência do amor à arte se exprima e se viva na linguagem do amor.”

Para demonstrar a possibilidade que nos foi dada de criar narrativas inspiradas na leitura e decifração dos registros fotográficos dos objetos, dentre o conjunto das temáticas,

elegemos a Temática 6 - FLORES E FRUTOS -, composta por imagens representativas de obras de arte, de uma profusão exuberante de flores e frutos, nas quais fica visível a faceta do perfil eclético e catalisador do escritor, exposta na convivência harmoniosa entre o erudito e o popular, bem como na diversidade dos estilos e das origens dos objetos que compõem o seu museu imaginário. Na riqueza e variedade das relações tecidas pelo escritor. Suas distintas relações.

Figura 1: Temática 6 – Flores e Frutos.



Fonte: Adenor Gondim.

Flores, frutos, sabores e perfumes deixam rastros no caminho trilhado por Jorge Amado: na casa, nos quadros, nos livros, nos personagens, nos amores. Nas últimas páginas da obra *Navegação de cabotagem*, ao confessar o seu último desejo, o de morrer com as mãos repousadas sobre o órgão sexual feminino, a ele lhe dá nomes, uma taxonomia onde as flores proliferam como num erótico jardim.

Queria coroá-la com as flores do poema, falta-me a inspiração do bardo [...] Flor de cactos, trago de aguardente, cratera de vulcão [...] Pasto de miosótis, campo de papoulas, chão de prazeres [...] Não direi rosa chá, marulho, fogo do inferno [...] Irei buscá-la onde um dia coloquei para resguardá-la, a escondi lá onde sabes, no xis de Dona Flor [...] (AMADO, J., 1992, p.635- 636).

É com prazer que relata um momento vivido numa viagem à ilha do Ceilão, em companhia de Zélia, Matilde e Neruda: “Obtive dois triunfos na excursão cingalesa, causei sensação, recolhi aplausos: quando rasguei a jaca e expus os bagos e quando dei de beber a água de cocos secos.” (AMADO, 1992, p.475-476). As frutas colorem e perfumam os romances

amadianos: “[...] comida barata nas cidades, de graça nos quintais, fazendas e interiores do país, na obra do escritor elas criam ambientes dão cor e aroma aos mercados e feiras, aproximam personagens [...]” e, como declara Paloma Amado (1997, p. 76), “[...] se fosse possível eleger uma fruta para representar a obra de Jorge Amado – excluindo o cacau – [...] essa fruta seria a jaca.”

A visão hedonista que caracteriza a vida do capitão de longo curso, o navegador de cabotagem, se expressa não só na literatura que Amado produz, na vida vivida, como na representação exuberante, sensualizada das flores e frutos pintados e expostos nas obras de arte que ele elege para compor o cenário que o circunda, especialmente a sua sala de visitas: Flores e Capitães de Areia, figura/objeto 6.1, de Pancetti; Flores na tampa do baú, 6.2, pintadas por Floriano Teixeira; a Jaca, 6.3, colorida e apetitosa que saiu das mãos de Aldemir Martins; e o Vaso com motivos florais, figura/objeto 6.4, moldado pelo ceramista Brennand. Todos são figuras/objetos que compõem essa temática, um conjunto representativo do que acabamos de considerar.

Não há como deixar de lembrar a profusão de sabores dos pratos e sobremesas, dos odores das especiarias que emanam dos corpos e saem das mãos de seus personagens: das mãos de Gabriela, os bolinhos e as moquecas, o cheiro de cravo e canela; de Dona Flor, suas sobremesas, ministradas na Escola de Culinária Sabor e Arte; do mestre Manuel, as comidas preparadas e oferecidas aos orixás; das frutas prediletas expostas por sua filha, nas páginas do livro *As frutas de Jorge Amado: ou o livro de delícias de Fadul Abdala*. (AMADO, 1977). Recordar-se também Gattai (1999a, p. 77), do tempo em que o jardim da casa da Rua Alagoinhas ia se enchendo de mudas, “[...] um mundo de mudas, plantadas uma ao lado da outra: mangueiras, cajazeiras, pitangueiras, jambeiros, jaqueiras, caramboleiras [...],” quase todas elas plantas frutíferas. Quanto ao terreno dos fundos, este foi transformado em jardim de rosas, com mudas trazidas de São Paulo: “[...] Caribé jurava que o clima da Bahia não se prestava para roseiras, mas teve que entregar os pontos ao vê-las, meses depois, floridas das mais belas rosas do mundo.” (GATTAI, 1999, p. 77). Flores e frutos que prometiam fartura e aroma aos moradores daquela casa.

Não perfumando a noite, por ser uma representação pictórica, as flores pintadas por Pancetti (1902-1958), figura/objeto 6.1, Flores e Capitães de Areia foram representados ao lado de um exemplar do livro *Capitães de Areia*, do escritor Jorge Amado. Pancetti, aquele marinheiro que tão bem pintava o mar, marinheiro por paixão, no ano de 1944, assina o

quadro que passa a pertencer a Jorge Amado. Uma representação do livro publicado em 1938 que, juntando-se às flores e a um jarro, foi doado ao escritor, como declara o próprio Amado: “[...] em começos de 1945 venho viver em São Paulo, alugo apartamento na Avenida São João, penduro nas paredes telas de Pancetti, Graciano, Flavio de Carvalho [...] ofertas dos artistas.” (AMADO, 1992, p. 188).

Coube a Pancetti ilustrar a capa da 20ª edição do livro *Cavaleiro da esperança*, o emblemático livro de Amado, editado em 1979. Nos idos de 1950, o pintor instala residência na Bahia, na cidade de Salvador, e a melancolia, peculiar às telas que pintava, as marinhas, dá lugar à luz e à cor com que sua paleta tingia as praias da cidade e a Lagoa do Abaeté. Foi agraciado, em 1952, com a medalha de ouro no Salão de Belas Artes da Bahia, tempo em que, distante e exilado na Tchecoslováquia, Jorge Amado vivia. Treze anos ainda seriam transcorridos, antes que o escritor, como Pancetti, viesse residir na Bahia e que o quadro, que lhe foi doado pelo artista, fosse fixado nas paredes da casa tão sonhada.

Flores também dão cor e vida à sala da casa, como num “jardim de inverno”. Flores pintadas por Floriano Teixeira (1920-2000) que se desgarrou da terra onde nasceu, um índio do Maranhão, que migrou para o Ceará e aportou na Bahia. Vindo pelas mãos de Lina Bo Bardi, aqui se fixou atendendo ao chamado do escritor e dos amigos deste. Conta Jorge Amado (1992, p. 81), em *Navegação de cabotagem*, que “Floriano Teixeira nasceu no Maranhão há mais tempo do que demonstra, na Bahia engordou mas não envelheceu, patriarca jovial [...] o sangue indígena predomina na mistura brasileira do maranhense. [...] a pintura desabrochou no atelier do Rio Vermelho, ali labuta o artista na criação quotidiana da beleza”. Como desenhista, gravador, ilustrador, cenógrafo, pintor foi reconhecido e admirado, estabelecendo, com o escritor, uma relação de amizade e admiração, cujos laços tecidos podem ser mensurados pela profusão de telas espalhadas pelos quatro cantos da casa e pelas ilustrações e capas que embelezam os livros de Zélia Gattai e do próprio Jorge. Confessando que ao chegar aqui não conhecia ninguém, Floriano declara que Jorge Amado lhe deu o livro *Dona Flor e seus dois maridos* para ilustrar e “[...] Isto abriu as portas para mim, tornei-me conhecido em todo o país e até mesmo fora daqui [...] esta convivência com ele é tão importante, é tão fraterna que a gente não tem mesmo palavras para explicar.” (TEIXEIRA apud BRITO, 2010)

Dos seus belos quadros e obras, as Flores na tampa do baú, figura/objeto 6.2, pintadas sobre madeira, compõem um pequeno painel, um jardim, no qual a exuberância das flores e

das suas formas enfeitada a tampa de um baú que, na sala de visitas da casa do escritor, ocupa um lugar de destaque. Esse mesmo baú, muitas vezes transmutou-se em *bureau* e sobre ele, fechada a tampa, óculos, lupas, papéis, repousavam, enquanto Jorge Amado e sua secretária colocavam em dia a agenda do escritor.

Sem abdicar dos traços originais das pequenas janelinhas que abrigavam quadros dentro do quadro, singularidade que o notabilizou, Floriano desenhou a nanquim, pintou azulejos, telas, ilustrou livros, capas, agregando uma sensualidade ingênua às mulheres e, em especial, àquelas que representavam as personagens dos romances amadianos. Para Amado, foi Floriano quem deu rosto a Dona Flor e a interpretou com perfeição, ao criar a série de desenhos e telas que ilustraram a primeira edição do livro, podendo uma delas ser apreciada no Escritório da casa da Rua Alagoinhas, 33. A admiração e amizade cultivada entre Jorge Amado e Floriano Teixeira, moradores do Rio Vermelho e quase vizinhos, foi uma relação baseada no gosto, na estética, e alicerçada por valores cantados pelo escritor. No catálogo da exposição *Homenagem a Floriano Teixeira*, organizado pela Galeria de Arte Paulo Darzé, Jorge Amado assim se expressa: “Tem sutileza do índio, o sangue indígena nas veias e na face [...] na inteligência voltada para a natureza e os bichos, nos pés andejos.” Enriqueceu a humildade baiana, engrandeceu nossa arte, deu-lhe a dimensão, o gosto do detalhe (AMADO, 2010, p.87). Diante de tanta reverência fica explícita não só a apreciação do escritor pelo homem que era Floriano Teixeira, mas pela sua obra considerada como de comvente beleza.

Voltemos às frutas, à jaca, ao sabor tão apregoado pelo escritor nas suas andanças pelo Ceilão, apreciada por uma infinidade de personagens que, em seus romances dela se regalaram, fizeram uso com os mais esdrúxulos fins. Desde *Cacau*, dos seus primeiros anos, que a fruta se faz presente na obra do escritor: “Jaca! Jaca! os garotos trepavam nas árvores como macacos. A jaca caía – tibum – eles caíam em cima. Daí a pouco restava a casca e o bagunço [...] barriga enorme, imensa de jaca e de terra que comiam.” (AMADO, 2010, p.87). Em *Pastores da noite*, o cabo Martim acaba por reconciliar-se com Curió, um desafeto, tendo a jaca como pretexto “[...] Senta aí mano, vem comer uns bagos de jaca. Tá succulenta. E a jaca fazia-se irresistível, era a fruta predileta de Curió.” (AMADO, 2009, p. 131-132).

Sobre o quadro, “[...] a grande jaca a bico de pena, desenhado pelo mestre Aldemir Martins, inspirado numa cena de *Pastores da noite*, lá está [na sala de visitas] na sua grande beleza”, declara Gattai (2004, p. 47). A Jaca pintada por Aldemir Martins, a figura/objeto 6.3, é um guache que na sala de visitas, expõe seus gomos amarelos, representação do fruto

predileto e decantado do amigo escritor. Considerando que a sala de visitas da casa da Rua Alagoinhas, 33, é envolvente e aconchegante, e que dela não se tem vontade de sair, Paloma Amado (1999, p. 41), a compara ao visgo da jaca pintada pelo artista: “[...] ela parece que tem visgo como a jaca que Aldemir Martins pintou, tão amarela e apetitosa, chega dar água na boca.”

Entretanto, não só a jaca e os gatos em cerâmica pintados pelo artista, que se encontram sobre os móveis da sala, são suas criações presentes na casa da Rua Alagoinhas, 33. Os animais, os galos, os peixes, os cangaceiros, os cavalos, as flores e frutas, o seu figurativismo e fidelidade aos temas nordestinos, o aproximaram do Jorge Amado que buscava a convivência e a aproximação com aqueles que da vida comungavam e da arte faziam o espelho dos prazeres e das dores. A profusão de obras do artista, presentes na casa do escritor, representa uma relação firmada nos propósitos dos dois de retratarem o lugar, a natureza e o povo, suas origens. Apreciador da arte e do modo de ser do artista, Jorge Amado (2006) escreve um texto, no *Diário do Nordeste*, em 7 de fevereiro de 2006, exaltando o amigo, quando torna pública a admiração, a amizade e o respeito que lhe professa.

Talvez por ser assim tão violento o sol, tão áspera a terra, tão cruel a seca, tão devastadoras as enchentes, tão pobre o homem em chão tão rico [...] nasceu os grandes criadores, os poetas, os romancistas, os músicos, os pintores. [...] para criar a terra e os seus animais e homens, as plantas, o umbuzeiro e os cactus, o mandacaru, o beato e o cangaceiro, o mar e o sol. Nasce Aldemir Martins, mais do que Nordeste, o próprio Nordeste.

Do mesmo Nordeste de Aldemir Martins e de Floriano Teixeira, Francisco Brennand (1927-), pernambucano, marca presença na sala de visitas do escritor, com a beleza estampada na figura/objeto 6.4, Vaso com motivos florais, em cerâmica pintada e queimada na Oficina Brennand, erigida nos idos de 1971, das ruínas de uma antiga olaria da família, instalada nas terras do Engenho São Cosme e Damião, no histórico bairro da Várzea, da cidade do Recife. Oficina e não atelier. Escultor, desenhista, pintor, tapeceiro, ilustrador, gravador, considerando-se mestre dos sonhos, esse ceramista estudou em Paris; na Itália aprimorou a arte cerâmica, inspirou-se em Picasso, Miró e Gaudí, e num processo criativo e ininterrupto faz dessa Oficina, ainda hoje, um lugar onde a vida e a morte, o mito, o erotismo, a religião e o prazer pulsam nas peças que produz e ocupam espaço nesse universo abissal por ele criado. Como Amado, frequentou rodas de intelectuais, ocupou cargos públicos, ganhou prêmios, internacionalizou-se. Em que momento e lugar o escritor e Brennand se encontraram? Em que

momento a obra do artista encheu os olhos e o coração do escritor? O que justifica a presença na sala de visitas do Vaso com motivos florais, figura/objeto 6.4? E na Varanda fechada da casa da Rua Alagoinhas, 33, um Pássaro com pés humanos ali tinha pousado, com assinatura do artista, com data marcada no peito? Fomos à cata dos indícios.

Jorge nutria uma paixão pelo Recife declarada pela pintora e poeta Tânia Carneiro Leão. No texto *Jorge e a paixão pelo Recife amigo*, recorda-se da amizade com o escritor e das suas inúmeras vindas à cidade para visitar os amigos, dentre eles, o poeta Carlos Pena Filho, Paulo Loureiro, o escritor Gilberto Freyre. Não se refere a Brennand, a não ser em carta endereça ao poeta Carlos Pena Filho, quando da sua morte, justificando sua ausência por conta da dor que o atormentava, lembrando fatos e momentos vividos no Recife: “Eras o seu poeta, o irmão mais moço de Joaquim Cardozo, o amigo do general e do pobre da esquina, da aeromoça e do folião do Carnaval, do prefeito e da rainha do maracatu, do poeta Ascenso, do compositor Capiba, do pintor Brennand e do fabuloso Ariano [...]”. Podemos então intuir, que em algum momento, apesar da dessemelhança de suas formas de representação do mundo, apesar de ferramentas tão diversas, o barro, o pincel e a pena, uma via de acesso tenha sido trilhada entre o artista e o escritor.

Busquei encontrá-la pela via dionisíaca de viver. De um e de outro. E para que pudesse trilhar esse caminho, precisava entender “O que significa dionisíaco?” Essa mesma pergunta Nietzsche faz a si mesmo, no livro *Nascimento da tragédia*. A resposta de um iniciado, como o próprio Nietzsche se considera, nos levou à compreensão das prováveis e possíveis afinidades entre Amado e Brennand. Ele parte do princípio de que é fundamental para encontrar a resposta, saber-se a medida da subjetividade do sujeito diante do sofrimento, seu grau de sensibilidade, “[...] saber se seu desejo, sempre mais ansioso por beleza, festas, diversão, cultos novos, não é feito de carência, de miséria, de melancolia, de dor?” (NIETZSCHE, 2007, p. 17).

Na perspectiva do autor, mesmo que esse sujeito seja dotado de uma sensibilidade artística, ele se comporta diante da realidade da mesma maneira que o filósofo. Ele sonha. No entanto, diante da realidade apresentada, não se desvia, interpreta e se exercita para a vida. Na biografia do artista e do escritor, de Amado e Brennand, nas suas obras, o onírico, o fantástico, a festa, o mistério, a gênese, o sexo, o prazer e a dor estão representados como partícipes do sonho, sem deixar, no entanto, de ser componentes da dura e crua realidade - o sofrimento humano. Em Amado, a luta pela sobrevivência; em Brennand, a perpetuação da

espécie quando dá forma ao barro e molda figuras que saltam de um passado mitológico e projetam o futuro. Para Nietzsche (2007, p. 29), no viver do homem dionisíaco: “Não são somente as imagens, agradáveis e alegres que experimenta em si [...] mas também o severo, o sombrio, o triste, o sinistro, os obstáculos repentinos, as brincadeiras do acaso, as esperas angustiantes, agradáveis e alegres que experimenta em si com essa absoluta lucidez.” Para ele, “[...] numa palavra, toda a Divina Comédia da vida com seu Inferno, se desdobra também diante dele.”

Brennand cria um mundo povoado de seres imaginários, de pássaros protetores que migram da mitologia e da história e, como guardiões, quebram a casca do ovo, a forma primeva da vida, o mistério. Ele sonha. Cria esculturas e pinta quadros que retratam a faina e o destino humano em direção à morte. Da Divina Comédia ao Inferno. Jorge Amado, o “baiano romântico e sensual”, cria personagens politizados, sincréticos, sensuais que fazem da vida uma festa, carnalizam-na, morrem e ressuscitam, sofrem, amam e, em paralelo, temem e reverenciam os deuses, das mais diversas origens e credos.

Quanto à obra de Brennand, segundo Bueno (2011, p. 25), ela se caracteriza por ser

[...] uma simbiose atávica e milenar entre a arte e o sagrado, entre o artístico e o religioso. Pode-se encontrar facilmente um artista sem religião, mas nem tanto um artista sem religiosidade, ou seja, essa intuição que nos liga a algo maior que nós, para além da realidade em seu sentido mais comezinho e rasteiro, independentemente do que seja esse algo, e isso se percebe em toda a obra brennaniana [...].

Partindo dessas considerações sobre o hibridismo e a religiosidade caracterizados na obra de Brennand, vimos a possibilidade de encontrar a via que aproximava o artista e o escritor. O Dionísio que em cada obra de arte, em cada página de livro se manifestava, vislumbrava-se. O prazer, o sexo, o erotismo, o encantado e o mistério, sempre presentes nas obras do artista, passaram, aos nossos olhos, a justificar a presença das obras de arte saídas das suas mãos na sala de visitas da casa do escritor Jorge Amado, representadas nas fotografias que compõem o livro *Rua Alagoinhas 33, Rio Vermelho*.

5 FINALMENTE, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Do percurso feito, da adoção e aplicação do método escolhido, ficou evidenciada a riqueza das possibilidades de leitura dos registros fotográficos dos objetos da sala de visitas da casa do escritor Jorge Amado. Funcionando como médiuns, as imagens fotográficas não se

configuraram como a coisa em si. Nesse momento, aflorou o potencial mediador da fotografia, para além da técnica, o que nos permitiu observar a sua apropriação e uso social, a função como instrumento de integração do grupo, seja ele familiar ou social, sua dimensão pragmática e seu simbolismo. Quanto aos objetos, esses foram se configurando como veículos de qualificação social, como documentos da memória, como suportes de informação que cruzam conceitos espaço-temporais e como elementos discursivos, representativos da história e da memória, inseridos na cultura do escritor e do seu contexto, deram margem à construção de narrativas através da sua leitura e decifração.

Tal procedimento abriu-nos a possibilidade de entendê-los como produto de uma representação social, resultante do compartilhamento objetivo e intersubjetivo estabelecido entre o sujeito/fotógrafo e a realidade representada, entre as obras de arte da casa da Rua Alagoinhas, 33 e a nossa forma de ver, pensar e interferir nessa realidade. Ficou evidenciada também a representação dos objetos como indiciadores das relações estabelecidas pelos sujeitos, as quais podem ser motivadas por questões emocionais, afetivas, por apreciação, pelo gosto, pelas técnicas. Por fim, criamos narrativas mediante um processo de desmontagem visual e de uma montagem verbal das imagens fotográficas dos objetos da sala de visitas da casa do escritor Jorge Amado. E ademais, por considerá-los objetos do conhecimento e mediadores, buscamos dar a ver, escavar, como nos aconselhou Benjamin (2004), o que não estava à vista, na superfície das imagens, as relações socioculturais construídas pelo escritor.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. Aldemir Martins. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 2 de fev. 2006. Caderno 3.

AMADO, Jorge. Boa notícia logo pela manhã. In: RUA Alagoinhas 33, Rio Vermelho: a casa de Zélia e Jorge Amado. Textos de Jorge Amado, Gilbertbert Chaves e Paloma Jorge Amado. Fotos de Adenor Gondim. Arte de Pedro Costa. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1999.

AMADO, Jorge. **Cacau**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

AMADO, Jorge. Catálogo Brennand. In: BRENNAND, Francisco. **O universo de Francisco Brennand**. Prefácio Ferreira Gullar; texto Alexei Bueno. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2011. p.319-320. Disponível em: <<http://ermakoff.com.br/books/Brennand.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2016.

AMADO, Jorge. **Navegação de cabotagem**: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992.

AMADO, Jorge. **Pastores da noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AMADO, Paloma Jorge. **Coleção Jorge Amado**: leilão de novembro de 2008. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2008.

AMADO, Paloma Jorge. **As frutas de Jorge Amado**: ou o livro de delícias de Fadul Abdala. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

AMADO, Paloma Jorge. Rua Alagoinhas 33, Rio Vermelho. In: RUA Alagoinhas 33, Rio Vermelho: a casa de Zélia e Jorge Amado. Textos de Jorge Amado, Gilberbert Chaves e Paloma Jorge Amado. Fotos de Adenor Gondim. Arte de Pedro Costa. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1999. p. 124-131.

APADURAI, A. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Tradução de Agatha Bacelar. Niterói, RJ : EduFF. 2008.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes. 2008

BACHELARD, G. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 237-246.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v. 2)

BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kernet al. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre *et al.* **Un art moyen**: essay sur les usages sociaux de la photographie. 2.ed. Paris: Les Éditions Minuit, [2003].

BRIET, Suzanne. **Qu'est-ce que la documentation?** Paris: Éditions Documentaires, Industrielles et Techniques, 1951.

BUENO, Alexei; ERMAKOFF, George; FORTES, Mariana Brennand (Org.). **O universo de Francisco Brennand**. Prefácio Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2011. p. 17-31.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013. (ArteFísil)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que nós vemos, o que nos olha**. Porto: Dafne, 2011.

DUBOIS, Philippe. **O acto fotográfico**. Lisboa: Veja, 1992.

FLORIANO Teixeira. **Revista de Cultura da Bahia**, Salvador, n. 19, p.144-145, 2001.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011. (Comunicações).

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. Barcelona: FotoGGrafía, 2006.

GATTAI, Zélia. **A casa do Rio Vermelho**. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999a.

GATTAI, Zélia. Floriano Teixeira. In: GATTAI, Zélia. **A casa do Rio Vermelho**. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999b. p.146-147.

GATTAI, Zélia. **Jardim de inverno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GATTAI, Zélia. **Memorial do amor**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

KLINTOWITZ, Jacob. **Aldemir Martins**: natureza a traços e cores. São Paulo: Valoarte, 1989.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói, RJ: EduFF, 2008. p.89-124.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5.ed. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2003b.

MANINI, Miriam Paula. Imagem, memória e informação: um tripé para o documento fotográfico. **Domínios da Imagem**, Londrina, PR, ano IV, n. 8, p. 77-88, maio 2011.

MANINI, Miriam Paula; MARQUES, Otacílio Guedes; MUNIZ, Nancy Campos. **Imagem, memória e informação**. Brasília, DF: Ícone, 2010.

MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e verdade**: uma história de fantasmas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. (Arte e produção, 116)

MARSHALL, Francisco. Epistemologias históricas do colecionismo. **Episteme**, Porto Alegre, n.20, p.13-23, jan./jun. 2005.

MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra**. São Paulo: Companhia de Letras, 2009. v. 4, p. 176-245.

MOLES, A. A. **A criação científica**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1971.

MOLES, A. A. **Teoría de los objetos**. Barcelona: [Gustavo Gili], 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Editorial Escala, 2007.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OTLET, Paul. **El tratado de documentación**: el libro sobre el libro: teoría y práctica. [Murcia: Universidad de Murcia], 1996.

PERROT, Michelle. A vida em família. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra**. São Paulo: Companhia de Letras, 2009. v. 4, p. 169-175.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Manias, trecos, objetos e coleção: memória, descarte e velhice nas narrativas quadrinísticas de Urbano, o aposentado. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUH-RIO, 14., Memória e Patrimônio, 2010.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Patrimônio visual: as imagens como artefatos culturais. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (Org.). **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contra Capa; PPGMS; UNIRIO, 2008.

RIBEIRO, Leila Beatriz. **Uma vida iluminada**: coleções e imagens narrativas. In: ENCONTRO

REGIONAL DE HISTÓRIA, 12., Rio de Janeiro, 2006. Usos do passado. Rio de Janeiro: ANPUH, 2006.

RUA Alagoinhas 33, Rio Vermelho: a casa de Zélia e Jorge Amado. Textos de Jorge Amado, Gilberbert Chaves e Paloma Jorge Amado. Fotos de Adenor Gondim. Arte de Pedro Costa. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1999.

RYBCZYNSKI, Witold. **Casa**: pequena história de uma idéia. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg: mnemosyne: constelação de culturas e amulheta de memórias. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2012.

SAMAIN, Etienne. As mnemosyne(s) de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. **Revista Poiésis**: Revista científica em educação, Tubarão, SC, n. 17, p. 29-51, jul. 2011.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2012.

SMARCEVSKI, Lev. **Graminho**: a alma do saveiro - Soul of the saveiro. Salvador: Odebrecht, 1996.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (Sobre a Fotografia, 1)

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.