

MODERNA, TRADICIONAL E NEGRA: A BAHIA DE PIERRE VERGER E ODORICO TAVARES NA REVISTA *O CRUZEIRO*¹

Bruno Pinheiro²

RESUMO: As fotorreportagens realizadas em Salvador pelo fotógrafo francês Pierre Verger e pelo jornalista pernambucano Odorico Tavares para a revista ilustrada semanal *O Cruzeiro* nos anos imediatamente posteriores à redemocratização pós-Estado Novo são analisadas nesse artigo como participantes um projeto identitário regional fomentado pelas elites locais. Para tal fim, elas são avaliadas em seus contextos político, intelectual e produtivo, identificando como os padrões visuais utilizados nelas para representar determinadas manifestações das culturas populares negras locais passaram a ser entendidas como tradições da Bahia.

Palavras-chave: Cultura Visual; Culturas populares negras; Bahia; *O Cruzeiro*.

¹ Esse artigo apresenta parte dos resultados da pesquisa de mestrado *Uma Bahia em construção: Pierre Verger e Odorico Tavares na revista O Cruzeiro (1946-1951)* (2016), realizada no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, orientada pela Profa. Dra. Helouise Lima Costa, do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) e financiada pela CAPES.

² Mestre em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (USP), doutorando em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: <s1dbpinheiro@gmail.com>.

Abstract: The photo-essays made in Salvador by the French photographer Pierre Verger and the journalist Odorico Tavares for the illustrated news magazine *O Cruzeiro*, during the period of redemocratization post-Estado Novo, are analyzed as participants of a project of regional identity fomented by the local elites. The photo-essays are analyzed in their political, intellectual and productive contexts, in which it is evaluated the visual patterns used to represent the local manifestations of black popular cultures that are taken as traditions of Bahia.

Keywords: Visual Culture; Black popular culture; Bahia; *O Cruzeiro*.

Introdução

As fotorreportagens realizadas pelo fotógrafo francês Pierre Verger e pelo jornalista pernambucano Odorico Tavares em Salvador para a revista ilustrada semanal *O Cruzeiro* entre 1946 e 1951 serão avaliadas nesse artigo enquanto participantes de um ponto de inflexão do projeto identitário associado ao estado da Bahia, fomentado por setores das elites locais. Tomando-as enquanto um documento eloquente em relação à dimensão visual desse projeto, diretamente associado ao reposicionamento dessas elites no decorrer do processo de redemocratização pós-Estado Novo, serão analisados os mecanismos a partir dos quais foram definidas formas como determinadas manifestações das culturas populares negras locais

passaram a ser representadas enquanto tradições de uma determinada ideia de Bahia.³

Para tal fim, esse conjunto de fotorreportagens será, num primeiro momento, localizado no contexto intelectual e político das elites baianas do período. Desse modo, pretende-se evidenciar a centralidade assumida por essa produção no debate em torno da identidade regional baiana. Em seguida, as fotorreportagens serão avaliadas a partir de suas rotinas de produção. A partir desse procedimento, se buscará localizar de que modo foram definidos padrões visuais que viabilizaram a consolidação de uma forma de representar a cidade de Salvador que passou a ser expressivo em relação a essa identidade regional.

Vivendo e pensando um projeto moderno para a cidade da Bahia

A ampla oposição feita pelas elites locais à deposição do presidente Washington Luís por Getúlio Vargas viabilizou a manutenção da posição secundária do estado nas políticas de escala nacional, que perdurava ao menos desde o início da república. Esse cenário mudou a partir do processo de desmonte do Estado Novo na Bahia foi marcado pela rearticulação de suas elites com as diferentes

³ Foram definidores para a definição do problema e dos caminhos dessa pesquisa, os levantamentos dos problemas do campo da Cultura Visual realizadas nos artigos escritos por Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses sobre o tema e, sistematizados especialmente em *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares* (2003), as pesquisas de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro Carvalho sobre fotografias de São Paulo (1997), que me instigaram a dar atenção aos padrões que se repetiam nas representações das cidades, além das atividades do GT Cultura Visual e História da ANPUH, onde pude ter acesso a debates intensos e a estabelecer interlocutores que foram valiosos para o desenvolvimento desse debate.

esferas do poder público, resultando na adesão ao modelo econômico liberal-desenvolvimentista que as reposicionou em um espaço de maior centralidade. Esse processo ganhou força com a primeira eleição democrática para governador, após a saída de Getúlio Vargas, em 1947, quando foi eleito Otávio Mangabeira, que exerceu uma posição central na mediação entre os interesses de diferentes grupos.⁴ Nesse sentido, é significativo que imediatamente após sua eleição, foi autorizada pelo governo federal a construção da Refinaria de Mataripe, nas imediações da capital do estado. Além do surgimento da indústria petro-química, houve um crescimento intenso do ramo da construção civil do estado durante a década de 1940, impulsionado por obras de grande porte. É significativo em relação a esse contexto, o fato de que a construtora baiana *Odebrecht* tenha sido fundada em 1944. O governo municipal da Cidade da Bahia, como Salvador é referida em muitos dos documentos do período, por sua vez, atuou na reconfiguração das dinâmicas da cidade nesse período a partir do Escritório de Planejamento Urbanístico da Cidade de Salvador (EPUCS), que entre 1943 e 1950 foi responsável por conceber equipamentos públicos e soluções de infra-estrutura alinhados às práticas do planejamento urbano moderno.⁵ Essas transformações no tecido urbano da capital baiana, acompanharam o primeiro de uma série de grandes fluxos migratórios em sua direção que ocorreram no

⁴ Os trabalhos de Luis Henrique Dias Tavares (1956; 2008) e Antônio Risério (2004) são tomados como referência em relação a esse processo, sendo que ambos apresentam uma leitura convergente acerca da centralidade de Mangabeira nesse processo.

⁵ Ao analisar as atividades do EPUCS, Nivaldo Vieira de Andrade Junior (2013) salienta a indistinção entre interesses públicos e privados na atuação do órgão junto a escritórios de arquitetura e construtoras.

decorrer do século XX. Entre 1940 e 1950, a população de Salvador teve um aumento de 140.000 habitantes, atingindo ao final desse período um total de 417.000, movimento ocasionado pela escassez de oportunidades no interior, em contraste com o surgimento de novos postos de trabalho na capital.

Frente às profundas mudanças nas relações de trabalho e nos usos do espaço urbano de Salvador, é notável que a produção cultural do período reitere de modo insistente imagens de uma Bahia marcada por formas de sociabilidade há muito tempo inalteradas. Apesar da hoje clara relação com a indústria de turismo local, nascente nesse mesmo período, esse ponto comum a projetos de decoração de edifícios modernos, projetos gráficos de livros e obras de arte levantados no decorrer da pesquisa que deu origem a esse artigo, pode ser entendido também como parte de um projeto que envolve diversos grupos sociais. Numa primeira leitura, é possível aproximar essa forma de representar com a interpretação da renovação da identidade nacional ao longo do Estado Novo empreendida por Renato Ortiz (1985). Para o autor, elementos das culturas populares teriam sido assimilados às narrativas oficiais com o fim de produzir discursos agregadores com potencial de apaziguar conflitos de classe. Posteriormente, Luis Rodolfo Vilhena (1997) sugeriu que essa estratégia havia sido replicada por elites locais de modo sistemático entre 1947 e 1964, na formação de novos projetos identitários regionais. O autor observou, nos usos da retórica própria ao campo do folclore nesses diferentes contextos, a forte influência da redefinição

do paradigma racial hegemônico no Brasil, que foi marcada pela diminuição da influência do pensamento racial evolucionista, amplamente divulgado nas acadêmicas a partir da abolição da escravidão, e a filiação às novas elaborações do culturalismo, propalados por autores como Gilberto Freyre e Arthur Ramos a partir da emergência do Estado Novo.⁶ No ambiente intelectual baiano, ela se expressa na profunda penetração da ideologia da democracia racial, derivada leitura positiva da tese das três raças proposta por Freyre, que entendia a formação cultural brasileira enquanto uma mistura, em grande medida, harmônica, de três raças originárias, de modo a entender a sociabilidade entre brancos e negros no Brasil como uma experiência desprovida de racismo.⁷ A partir dessa premissa, Salvador seria, por sua composição demográfica, o principal laboratório para evidenciar o fenômeno, possibilitando que, na produção de um projeto identitário regional renovado, fosse possível a sobreposição entre a população negra e a classe trabalhadora local.⁸

O marcado caráter popular dessa ideia de Bahia fomentada por suas elites pode ser também apreendido a partir do interesse desse grupo social em produzir uma imagem do estado alinhada à sua posição periférica, próximo à forma evidenciada por Durval de Albuquerque Jr (1999). Em sua busca por descrever um projeto

⁶ Lilia Schwarcz, em seu *O Espetáculo das Raças* (1997), analisa detalhadamente o processo de popularização da retórica evolucionista nas acadêmicas brasileiras e sua decadência.

⁷ Antônio Sérgio Guimarães, em *Democracia Racial: o ideal, o pacto e o mito* (2001), analisa a emergência dessa categoria no meio intelectual brasileiro.

⁸ Essa relação entre a formação do pensamento racial no Brasil e suas relações com a produção de uma identidade nacional é tratado por Kabengele Munanga em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil. Identidade Nacional versus Identidade Negra* (1999).

identitário da região nordeste do país elaborado ao longo do século XX, ele identifica essa estratégia como um mecanismo de negociações políticas de suas elites com aquelas dos estados mais centrais. Já seu recorte racializado pode ser entendido também como a reprodução de hábitos de consumo das elites associados a um determinado gosto pelo exótico. Esse fenômeno assemelha-se ao analisado Petrine Archer-Straw (2000), que identifica no consumo da cultura negra na Paris da década de 1920 determinados marcadores de diferença de raça como formas de distinção. É possível ainda associar o interesse pelos temas das culturas populares negras à reiteração de operações próprias ao materialismo histórico, que sugeririam a percepção da realidade a partir da perspectiva das classes subalternas, filiando-se a elementos retóricos presentes nos romances de Jorge Amado publicados na década anterior, especialmente, *Jubiabá* (1934), *Mar Morto* (1935) e *Capitães da Areia* (1937), cuja difusão foi central na consolidação, entre os profissionais de cultura que estabeleceram-se no período em Salvador, de uma percepção sobre a região que se estabilizou no projeto identitário difundido por suas elites.⁹ Nos documentos visuais do período que adequaram-se aos parâmetros de conservação das instituições de memória, é possível evidenciar, por conta da especificidades de seus processos de produção, que a adesão a essas filiações revela-se de forma bastante variável e difusa. Desse modo, elas serão entendidas na análise das fotorreportagens como

⁹ Nesse sentido, é significativo que tanto Pierre Verger, quanto o fotógrafo, também francês Marcel Gautherot, que esteve de passagem pela Bahia, chamem atenção para o impacto da publicação da edição francesa de *Jubiabá*, lançada em 1938 pela *Gallimard*.

balizas iniciais, que dizem respeito muito mais a condutas profissionais que respondiam aos debates públicos de seu tempo que seus sujeitos estavam inseridos, do que a adesão pessoal de seus autores, que assumiram em momentos diferentes posicionamentos variantes e distintos.

Dentre as atividades próprias a centros urbano-industriais que vivenciaram um crescimento na capital baiana no período, houve um significativo aumento de postos de trabalho no campo da cultura, o que tornou a cidade uma região de atração de profissionais de diferentes origens. Esses sujeitos estabeleceram-se em Salvador a partir de iniciativas tanto privadas, assumindo expedientes variados em empresas estabelecidas localmente, quanto públicas, especialmente mediante o fomento do recém-criado Departamento de Cultura, órgão da Secretaria de Educação e Saúde que a partir de 1947 passou a ser chefiada pelo educador Anísio Teixeira.¹⁰ Nesse contexto, tanto Odorico Tavares quanto Pierre Verger chegaram a Salvador com um contrato de trabalho com os *Diários Associados*. Depois de trabalhar como jornalista no jornal *Diário de Pernambuco*, Tavares foi enviado em 1942 a capital baiana para chefiar a sucursal da empresa na cidade, que contava com dois jornais impressos, *Diário de Notícias* e *Estado da Bahia*, além da *Rádio Sociedade da Bahia*. Fazia também parte das suas atribuições, definir os conteúdos que iriam ser enviados para os

¹⁰ Tavares (1956) e Risério (1995)(2004) apresentam leituras distintas das iniciativas do poder público que viabilizaram esse processo. Enquanto o primeiro aponta a centralidade da atuação de Anísio Teixeira frente à Secretaria de Educação e Saúde, o segundo dá maior visibilidade ao contexto de formação da Universidade Federal da Bahia, inaugurada em 1946. Durante a pesquisa, tornou-se evidente que as relações evidenciadas pelo primeiro, investigadas em tempos recentes por Barbosa (2013), anteciparam-se às do segundo.

veículos do grupo em outros estados. Quatro anos depois, foi a vez de Pierre Verger se estabelecer em Salvador. Vindo de uma vasta experiência em diversos países como fotógrafo e fotojornalista, ele foi contratado pelos *Diários* logo após mudar-se para o Brasil, em 1946. No mesmo ano foi enviado para fixar-se na Bahia, a partir de onde deveria enviar imagens para seu veículo impresso de maior visibilidade, a revista ilustrada semanal *O Cruzeiro*.

Angela Lühning (2004), diretora da *Fundação Pierre Verger*, localizou dois contratos assinados em momentos distintos pelo fotógrafo, que mediarão suas relações de trabalho com o grupo de mídia, um vigente entre 1946 e 1951 e outro, entre 1957 e 1961. Quanto ao primeiro, foram levantadas no contexto da pesquisa que deu origem a esse artigo, a partir de extensa análise dos exemplares do *Cruzeiro*, 50 fotorreportagens publicadas, além fotografias isoladas em outras seções da revista.¹¹ Desse período, também foram contactados fragmentos de quatro fotorreportagens com imagens do fotógrafo na *Cigarra*, revista ilustrada mensal da mesma empresa, localizável em um caderno de recortes organizado por Verger e depositado na *Fundação*.¹² Quanto ao contrato seguinte, foram publicadas três fotorreportagens, que circularam no *Cruzeiro* e no

¹¹ Pude constatar que, a partir de 1948, a revista passou a diversificar suas seções e os usos das fotografias nelas. Evidenciei fotografias de Pierre Verger em duas. Em *Um Fato em Foco*, que consistia de uma página ocupada por uma imagem isolada para apreciação, e na seção *Fotoquiz*, em que eram propostas questões de conhecimentos gerais acerca das informações presentes nas imagens.

¹² São elas: *Adoradores de astros na Várzea de Recife* (sem data), *Iemanjá também mora em Itapuã* (sem data), *Rodas de Samba* (04/1949), *Candomblé* (06/1949) e *Caroá* (sem data). Por não ter conhecimento de nenhuma coleção completa dessa revista, não considero os números apresentados aqui como definitivos.

Cruzeiro Internacional, localizadas no mesmo caderno de recortes, no caso da segunda revista, e na própria publicação, no caso da primeira.¹³

Na aproximação com o conjunto completo de fotorreportagens do *Cruzeiro* referente ao primeiro contrato, observa-se que Odorico Tavares foi o parceiro mais frequente do fotógrafo, assinando o texto de 26 delas. Elas concentraram-se majoritariamente em dois períodos. O primeiro, corresponde àquele entre novembro de 1946 e maio de 1948, em que a dupla realizou 15 reportagens, das quais 9 retratam a Bahia. Após trinta meses de baixa produtividade, eles publicaram 11 fotorreportagens entre novembro de 1950 e setembro de 1951, sendo que apenas uma delas não traz imagens do estado.¹⁴ A produção desses dois períodos trazem pautas bastante distintas. No primeiro, há uma constância em relação a representar as culturas populares negras locais de modo uniforme, reiterando sua participação em um sentido agregador de Bahia popularizado por setores da elite que Tavares

¹³ No mesmo caderno de recortes citado anteriormente, há fragmentos da revista *Cruzeiro Internacional*, uma publicação dos *Diários Associados* que existiu entre os anos de 1956 e 1961 e que buscava alcançar os mercados da América Latina. Esses conteúdos foram editados de modo quase simultâneo na versão nacional da revista, como enumero a seguir: *Hemingway, mar e terra de Cuba* (24/08/1957), *El viejo y el mar* (16/09/1957); *Astecas rezam dançando* (11/01/1958), *Asi eran los Aztecas* (01/01/1958) e *Senegal dita moda* (26/04/1958), *La moda viene de África* (01/07/1958), todas realizadas com negativos coloridos e em branco e preto. É significativo acerca da documentação ligada ao fotógrafo que, num período intermediário aos dois contratos, no ano de 1954, pude localizar no *Cruzeiro* outras cinco reportagens curtas: *Tambor de Crioulo* (10/09/1954), *Martírio e Glória de Cosme e Damião* (25/09/1954), *O tesouro sepultado na ilha de Marajó* (16/10/1954), *Vudu* (23/10/1954) e *Festa na Vila* (13/11/1954).

¹⁴ O período intermediário ao que essas séries foram publicadas foi coincidente com as viagens de Verger ao Caribe e ao Benin. Nele, foram publicadas apenas cinco fotorreportagens com imagens suas, sendo apenas uma delas com texto de Tavares. Os trânsitos de Verger ao longo desses anos foram sistematizados por Lühning (2004).

filiava-se.¹⁵ Já no segundo, há a presença de conteúdos ligados a interesses mais pessoais dos dois sujeitos no momento: o surgimento de um mercado de arte local fomentado por Tavares e o início da sistematização das práticas de pesquisa que nos anos seguintes iriam marcar a guinada profissional de Verger.¹⁶

Das fotorreportagens referentes aos primeiros 18 meses dessa parceria, que, por serem sincrônicas à eleição que levou Otávio Mangabeira ao governo do estado, serão analisadas de modo mais detido a seguir. Dessas, é significativo acerca da rede de relações políticas e intelectuais que foram definidoras de suas pautas, a primeira delas, *Trovadores da Bahia* (26/10/1946), publicada dois meses antes da eleição para governador. Ela é protagonizada pelos poetas populares Cuíca de Santo Amaro e Rodolfo Cavalcanti, que foram retratados divulgando seus trabalhos em feiras de Salvador. No texto de Tavares, o primeiro é acusado de receber dinheiro do candidato aliado a Getúlio Vargas, enquanto uma ideia de idoneidade política é associada ao segundo. Não por acaso, a revista comissionou a Rodolfo Cavalcanti, meses depois, um A.B.C. – gênero da poesia popular em que uma sequência de palavras, guiada pelas letras do

¹⁵ Essa filiação de Tavares com esse projeto identitário é melhor analisado de modo pormenorizado em *African-Brazilian Culture and regional identity in Bahia, Brazil* (2013).

¹⁶ Chamo a atenção quanto ao primeiro, as fotorreportagens *Pancetti e os mares da Bahia* (11/11/1950), *Rafael, o pintor* (06/01/1951), *A escultura afro-brasileira na Bahia* (14/04/1951) e *Revolução na Bahia* (07/07/1951). Quanto ao segundo, é significativo a série de cinco fotorreportagens realizadas em parceria com Gilberto Freire, onde apresenta os primeiros resultados do início do levantamento documental do que veio a se tornar sua tese de doutorado, *Fluxo e Refluxo de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de todos os Santos do século XVII ao XIX*, em 1966.

alfabeto – em que o estado seria apresentado para todo o país em uma outra fotorreportagem, ilustrada por Verger.





Figura 1: *A.B.C. da Bahia*. Fotos: Pierre Verger / Texto: Rodolfo Coelho Cavalcanti. *O Cruzeiro*, 03/05/1947. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Nessa migração de circuito, um conteúdo que era usualmente encontrado em folhetos de cordel, passou a alcançar um público muito mais amplo. Sua precariedade técnica característica foi substituída por imagens fotográficas reproduzidas em qualidade industrial. Nele., são inventariadas diversas manifestações culturais das classes populares negras locais, tomadas enquanto representativas de uma ideia de Bahia. Esses mesmos temas são tratado de modo pormenorizado nas fotorreportagens de Verger e Tavares que circularam na revista nos primeiros 18 meses da parceria, assim como aparecem de modo reiterado em uma diversidade de outros documentos visuais do período. Ao pensar os sentidos dessa produção junto à conjuntura

política e intelectual que ela estava inserida, as fotorreportagens publicadas pela dupla serão analisadas a seguir em conjunto, a partir de seu contexto de produção, buscando entender a definição dos padrões visuais utilizados para representar as culturas populares negras locais, tomadas enquanto centrais de um sentido específico de tradição, que tornou-se parte de um projeto identitário regional referente ao estado da Bahia.

Imaginando as tradições da Bahia moderna nas páginas do Cruzeiro

A percepção da produção de Verger e Tavares para *O Cruzeiro* enquanto central na renovação das formas de se representar visualmente a Bahia, deriva de duas interpretações. Por um lado, na busca por dimensionar sua disseminação. Nesse período, *O Cruzeiro* firmara-se como a publicação do gênero de maior visibilidade do país. Nesse processo, Helouise Costa (2013) chama a atenção para a importância da estrutura de distribuição nacional estabelecida desde seu lançamento, em 1928. As altas tiragens atingidas pelo semanário entre 1946 e 1951 aliam-se a essa interpretação. Ao longo dos seis anos, esse número aumentou de 100.000 exemplares semanais para 350.000, cifras inéditas para impressos do gênero no país, como era constantemente alardeado em anúncios publicitários presentes em outros veículos de mídia do grupo *Diários Associados*.

Por outro lado, Costa aponta que, nesse mesmo período, a produção fotográfica presente na revista foi central para a redefinição do fotojornalismo no Brasil, adequando tanto seus modos de

produção, quanto os padrões visuais em seu interior, àqueles estabelecidos em suas congêneres internacionais. O ano de 1943 teria sido determinante nesse processo. Para efetivar essa transição, foi contratado o fotógrafo francês Jean Manzon. Vindo de uma carreira em revistas ilustradas europeias, Manzon chegou ao Brasil em 1940, passando a produzir imagens de propaganda de estado para o *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP) de Getúlio Vargas, onde ficou até ir para *O Cruzeiro*. A partir de sua admissão, o semanário passou a contar com um departamento de fotografia que, nos dez anos que se seguiram, cresceu de dois para vinte fotógrafos contratados, sendo muitos deles estrangeiros e com experiência profissional na imprensa ilustrada internacional, como era o caso de Pierre Verger.¹⁷

Nesse momento, estabeleceu-se uma padronização dos conteúdos da revista. Houve a implementação de seções fixas, organizadas em um índice, além da consolidação do que veio a se tornar seu principal produto: a fotorreportagem. Essa tipologia de reportagem previa, em sua produção, um procedimento em que duplas compostas de um jornalista e um fotógrafo deveriam definir, junto ao editor da revista, as pautas a serem tratadas. Elas resultariam em uma saída fotográfica e um texto, que seriam editados em conjunto. O fotógrafo, ao realizar seu trabalho, deveria produzir imagens que permitissem, a partir de sua justaposição, estabelecer sentidos

¹⁷ A trajetória de Pierre Verger anterior ao seu desembarque no Brasil pode ser consultada no extenso levantamento de publicações realizado pela *Fundação Pierre Verger* e disponibilizado em seu *website*.

narrativos entre elas.¹⁸ Em sua montagem, havia um claro desequilíbrio entre os espaços destinados às imagens em relação àqueles reservados aos textos, de modo que há um evidente favorecimento das primeiras em relação aos segundos. Também existia uma preocupação de que as fotografias fossem apresentadas sempre em páginas duplas, de modo que elas nunca dividissem espaço com conteúdos externos à fotorreportagem. Esses protocolos revelam-se como bastante rígidos nos primeiros anos do período analisado, passando, em seguida, por uma flexibilização gradual. A partir de 1948, a revista criou novas seções, que propunham outros usos para a fotografia, além de aumentar consideravelmente os anúncios publicitários em seu interior, que passaram a pautar mais abertamente os assuntos tratados nas matérias e a dividir espaço com as fotorreportagens, que aumentaram em número e diminuíram em extensão.

Ao analisar os exemplares da revista, foi possível entender seus conteúdos como resultado da ação e dos interesses de profissionais variados, de modo que os sentidos de tradição associados ao estado da Bahia presentes nelas são entendidas simultaneamente como parte da agenda da revista e como resposta dos sujeitos que os produziram a relações definidas localmente. A partir dessa percepção, as nove fotorreportagens publicadas por Pierre Verger e Odorico Tavares entre novembro de 1946 e maio de 1948 em que Salvador e suas imediações

¹⁸ Apesar de não ter tido contato com documentos diretamente associados às rotinas de edição da revista, foi fundamental para entender seus procedimentos uma reportagem publicada pela norte-americana *Life*, principal referência do *Cruzeiro*, sobre como se faz uma fotorreportagem, e reproduzida por Costa no catálogo de sua exposição (2013).

foram representadas, puderam ser agrupadas em três grupos temáticos: As dinâmicas associadas aos mundos do trabalho (*Saveiros do Recôncavo*, *Itinerários das Feiras da Bahia*, *Atlas carrega seu mundo*, *Pesca de Xaréu*), as festas populares (*O Ciclo do Bonfim*, *O reino de Yemanjá*, *Conceição da Praia*), e perfis de promotores das culturas populares (*Trovadores da Bahia e Caymmi na Bahia*). Em quase todas elas, há o caráter narrativo, próprio dessa tipologia, sendo *Atlas carrega seu mundo* a única exceção. Nela, são apresentados trabalhadores levando diferentes cargas na cabeça, fotografados em contextos diversos, tal como o *A.B.C. da Bahia*, contrariando a prática da saída fotográfica que acompanha uma pauta.

Com o fim de evidenciar como operam as estratégias narrativas presentes no conjunto e analisar sua relação com a ideia de tradição, é tomada como exemplo a segunda fotorreportagem realizada pela dupla, *Saveiros do Recôncavo*.

A centralidade dos saveiros nas dinâmicas econômicas do Recôncavo Baiano foi definida como pauta a ser tratada nessa fotorreportagem. Em seu primeiro par de páginas, a Rampa do Mercado, cais onde desembarcavam alimentos e objetos manufaturados vindos das cidades da região para abastecer a capital, como dá notícia o texto de Tavares, é representada em três fotografias nas quais o espaço é enquadrado a partir de três perspectivas que sugerem uma leitura narrativa que parte do plano mais amplo e dirige-se ao mais particular. Nas seis páginas seguintes, são apresentadas, em pequenos núcleos narrativos, cenas ligadas ao transporte fluvial e marítimo. No segundo par de páginas, por meio de uma estratégia de campo e contracampo, um homem parece observar um saveirista subir em um mastro. Em seguida, uma seleção de imagens, em alguma medida relacionadas entre si pela continuidade do rio, apresentam os saveiros saindo das pequenas cidades e indo em direção à capital. Na penúltima página, as duas imagens da porção superior a esquerda ilustram as ações encadeadas de atracar o saveiro e descarregar no cais. Já a imagem de um saveiro isolado e centralizado na porção inferior e o retrato de uma criança negra presente na página seguinte, são as únicas do conjunto que parecem, a princípio, visualmente desconectadas. Nessas, a relação é estabelecida por meio da legenda da última: *um aprendiz de saveirista – o garôto mantém a tradição dos avós e do pai – já trabalha valentemente no saveiro* (1946: 15). Ao conectar essa atividade a uma noção de territorialidade presente também em seu título, *Saveiros do Recôncavo*, a ideia de tradição



Figura 3: *A pesca do xaréu.* Fotos: Pierre Verger / Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 18/10/1947. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Essa fotorreportagem apresenta, no seu primeiro par de páginas, fragmentos do momento da puxada de rede, que possibilitam uma leitura dinâmica do conjunto, próxima a da decupagem cinematográfica. Na segunda, são apresentadas, na parte superior, o processo de preparação da rede, e na inferior, o final da pesca, culminando na foto de seu produto final, o xaréu na mão do pescador. Em diferentes momentos de seu texto, a técnica de puxada de rede realizada por esses sujeitos é caracterizada por Tavares como *uma tradição de 400 anos dos negros baianos*, afirmação que, ao mesmo tempo em que confere um caráter positivo à prática, invisibiliza a conturbada história recente das populações negras na Bahia, que há

apenas 59 anos tinham sua sociabilidade mediada, devido à legalidade da escravização de sujeitos negros, primordialmente por questões de servidão e resistência. Na conclusão dessa segunda fotorreportagem sobre as dinâmicas do trabalho, situações extremas de imobilidade social são justificadas ao serem entendidas como tradicionais. No texto de Tavares, a falta de acesso de determinados grupos sociais aos processos ligados à modernidade são descritas enquanto privilégios, de modo que, por não vivenciar os problemas próprios a ela, essa relação de exclusão seria uma troca justa:

Estão cansados os pescadores: o chefe, os mestres, os homens do mar, os homens da terra, os atadores. Tranqüilos, porém comentam o sucesso ou o insucesso da pesca, recebem a refeição trazida pelas suas mulheres, pelos seus filhos, semi-nus, molhados, integrados numa profissão que futuramente será a deles. Porque primitiva é a sua vida, a vida de quatrocentos anos dos pescadores dos mares de Pituba, de Armação, de Itapoã. Vida dos mocambos, da refeição simples da vida primária, sem escolas, sem conhecer o conforto material, tendo apenas a riqueza de uma paisagem que Deus lhe dá de graça. (1947: 66)

Esse lugar da tradição é habitado nas fotorreportagens sobre as dinâmicas do trabalho por saveiristas, feirantes, carregadores e pescadores. Sujeitos valorizados enquanto apartados dos processos sociais dinâmicos os quais tanto os jornalistas, quanto os consumidores da revista têm acesso. Essa oposição entre os sujeitos a quem são reservados os espaços de isolamento e imobilidade e os grupos sociais entendidos como participantes em uma lógica cultural complexa, faz da imagem dos primeiros em produtos carregados de

exotismo a serem consumidos. Essa dinâmica torna-se evidente na presença do turista como interlocutor ideal, presente em todas as fotorreportagens sobre o mundo do trabalho e sobre festas populares, a quem é dado sugestões de como e onde consumir essa Bahia. No caso de *Pesca do Xaréu*, Tavares se dirige diretamente a um leitor-turista, convidando-o a tomar seu carro e ir observar esses pescadores em uma das praias que ele enumera, todas situadas nas margens da avenida construída no ano anterior, que ligava a cidade ao bairro de Itapuã.

Nessas duas operações concomitantes, em que tradições são definidas e são transformadas em produtos a serem consumidos, enquanto a segunda, como foi observado, é realizada necessariamente na relação das imagens com o texto, a primeira resolve-se no campo do visual, por meio de um cuidadoso descolamento de seus temas em relação aos processos de modernidade, padrão visível em todas as nove fotorreportagens realizadas por Verger e Tavares no período. Esse padrão torna-se mais evidente ao aproximar uma das fotorreportagens do conjunto com outras sobre um mesmo tema, publicadas na revista em outros períodos. Para proceder tal análise, é tomado aqui como exemplo as diferentes abordagens dadas à lavagem das escadarias da Igreja do Bonfim no *Cruzeiro*.



Figura 4: *A Festa do Bonfim*. Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 06/02/1943.

A primeira vez que o tema foi tratado em uma fotorreportagem da revista foi em *A Festa do Bonfim*, assinada por Odorico Tavares em 1943. Nela, duas fotografias em que uma mulher cujas legendas apresentam como “Baianinha” é representada, assumem um lugar de destaque, logo abaixo do título. Claramente inspirada na figura de Carmen Miranda, ela destoa absolutamente das outras mulheres da cena por ser branca, jovem, vestir roupas coloridas, e estar claramente preparada para os flashes. Nas fotos da porção inferior, homens brancos, vestidos com trajes formais, posam junto aos símbolos da festa, sendo que em uma delas são identificados Odorico Tavares e Jorge Amado.¹⁹ No ano seguinte, o mesmo tema é novamente

¹⁹ No ano seguinte, a festa é tratada em *O Padroeiro da Liberdade*, com texto de Claudio Tuiuti Tavares, irmão de Odorico, e fotos de José Boito, em que o tratamento é reiterado.



Figura 5: O ciclo do Bonfim. Fotos: Pierre Verger / Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 22/03/1947. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Nela, a lavagem de 1947 da Igreja do Bonfim é caracterizada

pela diversidade das práticas populares representadas sem que haja qualquer indício que permita ao leitor localizá-la temporalmente, reproduzindo o padrão visual evidenciado nas outras oito fotorreportagens da dupla realizadas durante o período analisado. Essa tema é retomado por Verger e Tavares em *Decadência e Morte da Lavagem do Bonfim*, sobre a festa de 1951.



DECADÊNCIA E MORTE DA LAVAGEM DO BONFIM
 (Continuação de página 200)

Albuferne

ROYAL

Waltita

Figura 6: *Decadência e Morte da Lavagem do Bonfim* Foto: Pierre Verger / Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 23/06/1951.

Dessa vez, os elementos que presentificam a festa são apresentados como indícios de uma determinada descaracterização, tornando-se uma estratégia retórica que dá a ver um momento pontual da conturbada história da relação entre a festa e as autoridades eclesiásticas locais. Ao contrastar o mesmo tratamento sobre o tema em 1943, 1944 e 1951, em que os indícios de atualidade são tomadas enquanto positivas na primeira e negativas na segunda, é possível entender o espaço atemporal produzido por Verger e Tavares em 1947 como uma forma de representar definidora do padrão visual que tornou-se hegemônico na visualização da operação em que manifestações das culturas populares negras são representados enquanto tradições que dizem respeito a uma categoria identitária regional.

As culturas populares negras como forma de uma identidade regional

Ao passo que, no período de desmonte do Estado Novo, o estado atravessava por um processo que alterou permanentemente suas paisagens e os modos como seus espaços urbanos eram habitados, suas representações nos diversos circuitos de circulação de imagens passaram a reproduzir uma percepção sobre a Bahia marcada por tradições supostamente inalteradas, realizado a partir de elaborações intelectuais que foram gestadas no país durante os quinze anos anteriores. A manifestação visual dessa percepção revela-se, de modo marcado, a partir de um cuidadoso descolamento dos temas das culturas populares negras dos processos de modernidade, padrão que pode ser evidenciado como crescente na revista, no tratamento das culturas populares de diversas regiões do país.

A partir das fotorreportagens analisadas, é possível fazer uma leitura de sua participação do projeto identitário de regionalismo nascente, a partir da perspectiva das elites locais, como um posicionamento endereçado de modo distinto para diferentes grupos sociais. A escolha das pautas das fotorreportagens e os modos de representá-las visualmente parecem assumir, junto às classes populares negras locais, um marco da efetivação da democracia racial, enquanto pacto imposto, em grande medida, de cima para baixo. Já frente às elites das regiões economicamente mais centrais, além da leitura mais direta, em que a Bahia é vendida enquanto um novo

destino turístico atraente, as altas classes locais assumem o lugar de uma elite periférica, colocando-se nas trocas políticas enquanto desfavorecida, questão que, no campo do visual, revela-se como mais evidente se aproximarmos essa produção à imagem que as elites de São Paulo produzia sobre o estado no mesmo período, em que sua verticalização e a figura do trabalhador da cidade e do campo foi incessantemente mobilizada (Lima, 1997). Ao pensar seu consumo por sujeitos da classe trabalhadora dos outros estados do país, esses padrões visuais sugerem que ali inexisteriam os problemas comuns à implantação de uma economia urbano-industrial, o que pode ser entendido como um discurso que, por meio de uma reiterada produção de diferença, é estrategicamente desagregador.

Ao perceber que os sentidos evidenciados nesse artigo são mobilizados ainda hoje na retórica política local, assim como seus padrões visuais, a análise realizada aqui contribui com uma avaliação sobre sua permanência, seja entre os locais, seja entre os que o consomem a distância. Tendo eles ganhado diversas novas camadas de sentido ao longo das décadas, originados por constantes tensionamentos de grupos sociais historicamente desabonados nas negociações dos significados e os usos dessas imagens, entender essas narrativas a partir da perspectiva de quem é representado torna-se um desafio que exige uma aproximação com outros documentos, buscando entender que discursos e modos de representar foram subalternizados nesse processo.

Referências

Bibliografia

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ARCHER-STRAW, Petrine. *Negrophilia: Avant Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. Londres: Thames & Hudson, 2000.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

COSTA, Helouise e BURGI, Sergio (org.). *As Origens do Fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro, 1940/1960*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

GUIMARÃES, Antonio S.A. *Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito*. *Estudios Sociológicos*, São Paulo, v. XX, n.61, p. 147-162, 2001.

ICKES, Scott. *African-Brazilian Culture and regional identity in Bahia, Brazil*. Gainesville: University of Florida Press, 2013.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LÜHNING, Ângela (org.). *Pierre Verger – Repórter Fotográfico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n.45, p. 11-36, 2003b.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil. Identidade Nacional versus Identidade Negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PINHEIRO, Bruno. *Uma Bahia em construção: Pierre Verger e Odorico Tavares na revista O Cruzeiro, 1946-1951*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética em História da Arte, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 2016.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-Garde na Bahia, 1940-1960*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1995.

_____. *Uma história da cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador, Edufba, 2005.

SCHWARCZ, Lilia K. M. *O Espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e Pensamento Racial No Brasil: 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TAVARES, Luis Henrique Dias. *História da Bahia*. 11^a ed.. São Paulo: EDUNESP; Salvador: EDUFBA, 2008.

Fontes

TAVARES, Odorico. A Festa do Bonfim. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 06 de fev. 1943.

TAVARES, Odorico. BRITO, José. O Padroeiro da Liberdade. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 56-61, 9 de set. 1944.

TAVARES, Odorico. VERGER, Pierre. Trovadores da Bahia. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p.8-15, 26 de out. 1946.

_____. Saveiros da Bahia. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 8-15, 30 de nov. 1946.

_____. Itinerários de feiras da Bahia. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 60-65, 15 de fev. 1947.

_____. O Ciclo do Bonfim. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 56-61, 22 de mar. 1947.

_____. Atlas carrega o seu mundo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 56-61, 5 de abr. 1947.

_____. O Reino de Yemanjá. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p.56-61, 26 de abr. 1947.

CAVALCANTI, Rodolfo Coelho. VERGER, Pierre. A.B.C. da Bahia. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p.56-61, 3 de mai. 1947.

TAVARES, Odorico. VERGER, Pierre. Caymmi na Bahia. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 38-41, 17 de mai. 1947.

_____. Conceição da Praia. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 28-31, 31 de mai. 1947.

_____. A pesca do Xaréu. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p.52-56, 18 de out. 1947.

_____. Decadência e morte da Lavagem do Bonfim. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 26 de jun. 1951.

Recebido em 26 de março de 2017; aprovado em 30 de novembro de 2017.