Universidade de São Paulo
Museu de Arte Contemporânea
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

# UMA BAHIA EM CONSTRUÇÃO: PIERRE VERGER E ODORICO TAVARES NA REVISTA O CRUZEIRO, 1946-1951

**Bruno Pinheiro**

São Paulo
2016

Universidade de São Paulo
Museu de Arte Contemporânea
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

# UMA BAHIA EM CONSTRUÇÃO: PIERRE VERGER E ODORICO TAVARES NA REVISTA O CRUZEIRO, 1946-1951

**Bruno Pinheiro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre, sob orientação da Profa. Dra. Helouise Costa.

Versão corrigida (a versão original se encontra para consulta juntamente com esse volume)

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P645b

Pinheiro, Bruno
Uma Bahia em construção: Pierre Verger e Odorico Tavares na revista O Cruzeiro, 1946-1951 / Bruno Pinheiro ; orientadora Helouise Costa. - São Paulo, 2016.
130 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. Bahia. 2. O Cruzeiro. 3. Pierre Verger. 4. Odorico Tavares. 5. culturas populares negras. I. Costa, Helouise, orient. II. Título.

## Folha de Aprovação

PINHEIRO, Bruno. **Uma Bahia em construção**: Pierre Verger e Odorico Tavares na revista *O Cruzeiro*, 1946-1951. Dissertação apresentada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

**Banca Examinadora**

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____Assinatura_____

**Agradecimentos**

Agradeço primeiramente à CAPES, por me fornecer dois anos de bolsa sem os quais eu não poderia ter feito essa pesquisa.

Em seguida à Profa. Dra. Helouise Costa, por me acompanhar durante todo o mestrado realizando um trabalho sério de orientação.

À Profa. Dra. Ana Maria Mauad e ao Prof. Dr. Fernando de Tacca por suas considerações durante a minha qualificação. À Profa. Dra. Solange Ferraz de Lima e ao Prof. Dr. Eduardo Costa que junto à Profa. Ana Mauad realizaram leituras generosas do meu trabalho na defesa desse trabalho.

Estendo esses agradecimentos também aos diversos outros professores com quem tive oportunidade de ouvir, compartilhar e aprender, em especial ao Prof. Dr. Francisco Alambert, que pude realizar um semestre de estágio de docência, e à Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto, que possibilitou com os eventos que organizou nos ultimos anos que eu pudesse tomar contato com muitos dos debates presentes nessa pesquisa .

Gostaria de agradecer também a toda a equipe da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte.

Essa pesquisa não teria sido realizada sem a recepção e auxilio dos funcionários da biblioteca do Museu de Arte de São Paulo, Fundação Pierre Verger e Centro Cultural São Paulo, a quem gostaria de deixar um agradecimento muito especial.

Também foram essenciais nessa jornada a presença dos inúmeros colegas pesquisadores e pós-graduandos que me acompanharam no dia-a-dia desses últimos três anos, com quem pude compartilhar conversas, alegrias, angustias e aprender muito.

Agradeço aos meus pais. Sem eles, nada até agora teria sido como foi.

**Resumo:**

Essa dissertação visa investigar a formação e difusão de um repertório visual associado à imagem da Bahia durante a década de 1940 e que ainda hoje é reiterado nas representações visuais associados a esse estado. Para isso serão analisadas as fotorreportagens realizadas por Pierre Verger e Odorico Tavares, publicadas entre 1946 e 1951, na revista *O Cruzeiro*. Os esforços de Tavares em implementar os valores do modernismo nas artes visuais na Bahia podem ser considerados complementares à vasta experiência de Verger na imprensa de massa dos grandes centros europeus, que já havia incorporado plenamente o sentido de modernidade. Através das fotorreportagens produzidas pela dupla é possível identificar diferentes estratégias visuais e textuais utilizadas para vincular a idéia de tradição às culturas populares negras baianas. A pesquisa demonstra, por fim, que o repertório visual em questão vincula-se, em vários aspectos, às teorias raciais difundidas na época, à literatura do folclore e a filiações visuais associadas às práticas do modernismo internacional, atendendo os interesses das elites e da intelectualidade locais.

**Palavras-chave**: Bahia; *O Cruzeiro*; Fotorreportagem; Pierre Verger; Odorico Tavares; Culturas Populares Negras.

**Abstract**

This thesis aims to investigate the formation and diffusion of a visual repertory associated with Bahia's image during the 1940s and which is still repeated in the visual representations associated with that state. It will be analyzed here the Photo Reports made by Verger and Odorico Tavares and published between 1946 and 1951 in the magazine *O Cruzeiro*. Tavares efforts to implement the values of modernism in the visual arts in Bahia can be considered complementary to the vast Verger experience in mass media of the major European centers, which had already fully incorporated the sense of modernity. Through the Photo Reports produced by the duo, it can be identified different visual and textual strategies used to link the idea of tradition to Bahia's black popular cultures. At the end, this research shows that the visual repertoire in question is linked to, in many ways, to the racial thesis disseminated at the time, the folklore literature and the visual affiliations associated with the practices of international modernism, serving to the interests of the elites and the local intelligentsia.

**Palavras-chave**: Bahia; *O Cruzeiro*; Photo Report; Pierre Verger; Odorico Tavares; Black Popular Cultures.

## SUMÁRIO

**Introdução** 1

**1. Artistas, fotógrafos, escritores e intelectuais: a construção coletiva da imagem de uma Bahia moderna** 9

1.1. De que Bahia estamos falando? 15
1.2. Pierre Verger e Odorico Tavares: afinidades compartilhadas 27

**2. A Bahia de Pierre Verger e Odorico Tavares** 37

2.1. Os usos das imagens na revista *O Cruzeiro* – 1946-1951 42
2.2. Os sentidos de tradição nas fotorreportagens de Pierre Verger e Odorico Tavares na revista *O Cruzeiro* 55

**3. As culturas populares negras como tradição** 88

3.1. O Folclore como representação da tradição 91
3.2. As tradições como espaços de resistência 106

**Considerações finais** 118

**Anexo** 122

**Bibliografia** 124

## Introdução

Em uma das sequências do filme *Você já foi à Bahia?* (*The Three Caballeros*), lançado em 1944 pela *Walt Disney Productions*, o personagem Zé Carioca inicia um diálogo com o pato Donald repetindo diversas vezes a seguinte pergunta, *Você já foi à Bahia, Donald?.* A cada negativa, ele devolve com a assertiva, *Então vá!.* Após essa conversa repetitiva, a animação segue num encadeamento de imagens apresentadas como sendo representativas da região: a vista tomada do Elevador Lacerda, o Largo do Pelourinho, um saveiro velejando no mar e a Igreja do Bonfim. A sucessão de cenários é acompanhada pelo papagaio que canta *Na Baixa dos Sapateiros*, canção composta por Ary Barroso. Finalizada a sequência, os dois personagens partem em viagem. Ao chegarem na tal Bahia, eles encontram, entre casas coloridas, a cantora Aurora Miranda, irmã da já famosa Carmem Miranda. Caracterizada como "Baiana", ela interage com os elementos animados do filme cantando *Os quindins de Iaiá*, também de Barroso. A partir desse momento, a ação transforma-se em uma grande festa, que termina com a própria cidade pulando de alegria. Esse filme foi realizado no contexto da Política da Boa Vizinhança, implantada pelo governo norte-americano na década de 1940, que tinha como propósito o incentivo à exportação de bens de consumo para os outros países do continente. A indústria do cinema foi um dos setores que recebeu grandes investimentos no período.[1]

Os mesmos temas tratados no filme da Disney podem ser encontrados em imagens relacionadas à Bahia nos mais diferentes contextos e períodos. A paisagem do Pelourinho foi representada no álbum de xilogravuras *Bahia*, publicado por Emanoel Araújo em 1966, assim como na vinheta de abertura que começou a ser veiculada em 1994 no programa televisivo *Domingão do Faustão* da Rede Globo. A lavagem ritual das

[1] Sobre o cinema norte americano no contexto da Política da Boa Vizinhança e sua relação com o Brasil, tomei como referência o artigo de Ana Maria Mauad, *Na sintonia da bananorítmica: cinema e cultura política durante a Era da Boa Vizinhança*, publicado no livro *Intercâmbios políticos e mediações culturais nas Américas* (2010).

escadarias da Igreja do Bonfim anualmente é cenário de reportagens veiculadas em diferentes revistas e telejornais de todo o país, ao passo que a Baía de Todos os Santos fotografada a partir do Elevador Lacerda gera ainda hoje inúmeros cartões postais vendidos em bancas de jornais. Podemos incluir nessa lista uns tantos outros temas presentes em folhetos turísticos, nas telas de pintores populares e em álbuns fotográficos, como *Bahia de tous les Poètes*, realizado com fotografias do francês Pierre Verger e publicado em 1951 pela editora suíça *Le Guide du Livre*, ou ainda *Isto é Bahia*, lançado em 1958 com imagens de Edgard Cerqueira Falcão pela editora paulistana *Melhoramentos*.[2] Se escrevermos hoje no buscador de imagens do *Google* a palavra Bahia, o resultado é predominantemente de fotografias que reproduzem os mesmos temas presentes nesses diferentes produtos gráficos. A partir dessas observações, é possível verificar que a representação visual da ideia de Bahia caracterizou-se pela reiteração de determinados temas difundidos amplamente dentro e fora do estado e que perduraram continuamente, ao menos, de meados do século XX ao início do século XXI.

*

Ao tomar as múltiplas presenças da Bahia nos mais variados circuitos de imagens como objeto a ser analisado, optei por tratá-las como elementos que compõem um repertório visual específico, de fácil acesso aos mais diferentes produtores de imagens para ser tomado de empréstimo e reelaborado. Para tal fim, adotei o conceito de repertório visual proposto por Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro Carvalho em suas pesquisas de mestrado. Ao analisar os álbuns fotográficos sobre a cidade de São Paulo, publicados nas últimas décadas do século XIX e na década de 1950, as autoras identificaram os padrões temáticos e formais mais recorrentes em cada período, de modo a propor problemáticas relacionadas à história da

[2] O *Isto é Bahia* faz parte da mesma coleção que publicou *Isto é São Paulo*, álbum analisado por Vânia Carneiro de Carvalho em sua pesquisa de mestrado sobre as relações entre a representação da cidade na década de 1950 e sua incorporação à lógica de consumo.

percepção da cidade.[3] Com objetivos semelhantes, busquei nessa dissertação identificar o estabelecimento de um repertório visual associado à Bahia durante o período de implantação de uma economia urbano-industrial na região, que Luís Henrique Dias Tavares e Antonio Risério afirmam ter se intensificado após a redemocratização do país, com o fim do Estado Novo.[4]

O período que se iniciou na década de 1940 foi marcado na Bahia pela ascensão de uma nova elite regional. Por parte desse grupo, surgiu o interesse pelo fomento da produção de uma nova visualidade a ser associada ao estado. Esse processo ocorreu de modo semelhante ao observado em diferentes elites latino-americanas por Nestor Canclini. O autor verificou que, na produção de suas diferentes modernidades, eram valorizadas, por um lado, as novas práticas sociais e criativas dos grandes centros internacionais, e por outro, narrativas autóctones, entendidas por esses grupos sociais como tradições locais.[5] Nesse sentido, tomo a experiência baiana como um caso extremamente bem sucedido, uma vez que os padrões visuais difundidos a partir desse período se popularizaram nos mais diversos circuitos de imagens nos anos seguintes.

Em documentos visuais sobre o estado que circularam a partir da década de 1940 e que garantiram sua longevidade por conta de sua adequação aos parâmetros de conservação das instituições de memória, é possível identificar um conjunto relativamente restrito de temas utilizados para identificar a Bahia. São eles o casario colonial do Recôncavo Baiano e determinadas manifestações culturais das populações negras e periféricas que habitavam esses espaços das cidades, das quais chamo a atenção para as festas populares, os candomblés e as rodas de capoeira. Numa primeira análise dessas representações, é evidente que nelas existe uma uniformidade tanto nos assuntos, quanto na percepção de seus autores sobre eles, na medida em que, enquanto nas revistas, jornais, filmes e obras de

---

[3] Suas pesquisas foram publicadas em conjunto em *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica de consumo: Álbuns de São Paulo 1887-1954* (1997).

[4] Tomo como referência aqui os livros *História da Bahia*, publicado pela primeira vez em 1959 por Tavares e *Uma História da Cidade da Bahia*, publicado em 2004 por Risério.

[5] Aqui me refiro à uma análise presente no livro de Nestor Canclini, *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (1990).

arte assumia-se um vocabulário visual e simbólico rígido em relação a esses temas, sua manifestação no interior das classes populares ocorria de modo profundamente diverso e dinâmico. Para contribuir com esse debate, interessa-me aqui mobilizar a noção de cultura popular delimitada por Peter Burke (1978) e Stuart Hall (1992). Ambos se propõe a entender as manifestações culturais das classes populares em relação às culturas hegemônicas. Enquanto essas se referem às narrativas uniformes e reificadas pelas classes dominantes e seu aparato discursivo-ideológico, aquelas, caracterizam-se por sua pluralidade e constante reinvenção. Ambas relacionam-se de modo que, enquanto os discursos hegemônicos selecionam e cristalizam valores das culturas populares, essas reinventam-se constantemente de modo a garantir sua sobrevivência.[6] No caso das imagens da Bahia, proponho investigar como a representação dos temas observados passaram da condição de tradições das populações periféricas negras, para tradições da Bahia, identificando essa como uma das operações definidoras do repertório visual associado ao estado. Desse modo, não buscarei identificar as dinâmicas internas às culturas populares decorrentes desse processo, mas as dinâmicas próprias às rotinas dos trabalhadores da cultura.

Ao atentar para a aproximação de fotógrafos, artistas, jornalistas e intelectuais atuantes na Bahia a partir da década de 1940 com os temas das culturas populares negras, passei a compreender o interesse desses sujeitos como resultado de diferentes filiações, cuja adesão era bastante variável entre eles. A princípio, a entendo a partir da operação descrita por Renato Ortiz de incorporação de elementos populares nas narrativas oficiais com o fim de produzir discursos agregadores, com potencial de apaziguar conflitos raciais e de classe.[7] Ela igualmente pode ser vista de modo semelhante ao observado por Durval Muniz do Albuquerque Junior em relação à produção

---

[6] Aqui faço referência ao livro de Peter Burke, *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*, publicado originalmente como *Popular Culture in Early Modern Europe, em 1978*, e *Que negro é esse na cultura negra?* (*What is this Black in Black Popular Culture*, 1992) de Stuart Hall, publicado no Brasil em 2003 na coletânia *Da Diáspora*.

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

de uma identidade em torno da ideia de Nordeste durante o século XX. Uma das leituras do autor, é que esse interesse revelaria um desejo das elites locais em produzir uma imagem popular para o estado que pudesse ser utilizada de modo estratégico nas disputas e negociações com as regiões centrais do país.[8] Posso fazer uma terceira análise desse fenômeno como sendo a reprodução de hábitos de consumo associados a um determinado gosto pelo exótico naturalizado naquele momento. Desse modo, posso facilmente associá-lo à constante reinvenção, evidenciada por Michele Wallace, do ato de transformar marcadores de diferença de raça em valores distintivos de produtos de cultura.[9] Por fim, é também relevante a difusão entre esses sujeitos de operações próprias ao materialismo histórico, que sugeriam a percepção da realidade a partir da perspectiva das classes subalternas. Essa última leitura, é a mais difícil de mensurar no que diz respeito à sua adesão por parte dos autores. Enquanto as três anteriores me parecem profundamente naturalizadas nos discursos do período, essa esteve em grande medida subordinada a determinadas filiações políticas menos populares entre as elites baianas. Nesse caso, ela teve como seu divulgador de maior visibilidade, entre os autores que representavam a Bahia, o escritor Jorge Amado, que atuava também no campo da política. [10]

As diferentes filiações intelectais desses fotógrafos, artistas e intelectuais resultaram em uma certa variedade de discursos associados às tradições da Bahia que contrastam com a relativa regularidade visual de suas representações. Essa constatação levou-me a dar especial atenção aos

---

[8] ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes.* 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

[9] WALLACE, Michelle. *Modernism, Postmodernism and the problem of the visual in Afro-American Culture*. In: Ferguson, Russel et al. (org.) Out There: Marginalization and Contemporary Cultures, pp. 39-50. Massachusetts: MIT PRESS, 1992.

[10] Em relação a sua prática política, em 1946, quando atuava como deputado federal pelo PCB, Amado foi responsável pela inclusão na nova constituição do país do artigo que garante a liberdade de culto, um ganho histórico naquele período para as religiões de matriz africana. Jocélio Teles dos Santos aponta que apesar dessa lei, até 1976 foi necessário que os terreiros de Candomblé obtivessem uma licença de funcionamento na Delegacia de Jogos e Costumes, mesmo órgão que fiscalizava cinemas, cabarés e casas de diversão, revelando a constante atuação do Estado em segregar as culturas negras (2005).

contextos em que essas imagens circularam, aproximando-me do que Rosalind Krauss denominou de espaços discursivos da fotografia.[11] A autora, ao examinar duas reproduções fotográficas distintas, realizadas a partir de uma mesma matriz, propõe aproximar-se de seus sentidos a partir dos enunciados associados a elas em seus diferentes contextos de publicação. Partindo dessa perspectiva, irei nessa pesquisa analisar as imagens presentes nos documentos sempre em paralelo aos textos com os quais elas circularam, levando em conta as características próprias de seus circuitos de produção, circulação e consumo.

*

Na definição da problemática dessa pesquisa, parti do levantamento das fotorreportagens produzidas por Pierre Verger para a revista *O Cruzeiro* entre os anos de 1946 e 1951. Logo observei que a produção do fotógrafo foi realizada prioritariamente em parceria com o jornalista pernambucano Odorico Tavares, autor diretamente alinhado às elites baianas no período.Devido à sua ampla difusão em grandes públicos, essa documentação revelou-se especialmente significativa em relação à sedimentação do repertório visual associado à Bahia nesse período. A revista ilustrada *O Cruzeiro* caracterizou-se pela centralidade assumida pelas imagens fotográficas em suas páginas desde 1928, quando foi lançada. Desde seus primeiros anos, ela já contava com uma estrutura de distribuição nacional estabelecida, firmando-se por décadas como a publicação desse gênero de maior visibilidade do país (Costa, 2011). Em relação aos anos em que Verger e Tavares colaboraram em dupla na produção de conteúdo para *O Cruzeiro*, é significativo o constante aumento de seu alcance. De novembro de 1945, quando o semanário passou a publicar sua tiragem, a dezembro de 1950, seu número de exemplares semanais aumentou de 91.000, para 300.000. Esses números eram constantemente alardeados nos anúncios publicitários realizados em outros veículos de mídia como inéditos no país,

[11] *Os espaços discursivos da fotografia* (*Photography's Discursive Spaces: Landscape/View*, 1982), publicado em português em 2002 no livro *O Fotográfico*.

como pude evidenciar em diversas edições do *Diário de Pernambuco* que traziam chamadas de cada aumento de tiragem do *Cruzeiro* com a frase, *a maior tiragem do Brasil*. Alia-se a esse potencial de difusão, a importância da revista atribuída por Costa na renovação do fotojornalismo do país, que passou a gradualmente se alinhar aos padrões visuais do que posteriormente se entendeu por fotografia moderna (Costa, 1992). Nesse mesmo período, a editoria da revista passou por uma importante reforma, buscando alinhar-se com a imprensa ilustrada internacional, cuja produção adequava-se aos padrões de produção e consumo próprios das sociedades urbano-industriais.

A partir dessa documentação, e guiado pelas problemáticas apresentadas anteriormente, propus-me a avaliar as fotorreportagens realizado por Pierre Verger e Odorico Tavares publicadas no *Cruzeiro* entre 1946 e 1951, buscando entender como elas se relacionaram com o estabelecimento de um repertório visual associado à Bahia, que estratégias discursivas foram utilizadas com esse propósito, e como elas alinharam-se à vontade de elites baianas de produzir tradições renovadas para si e para o estado.

*

Essa dissertação foi dividida em três capítulos. No Capítulo 1, busquei delimitar que filiações intelectuais e visuais mostraram-se definidoras na produção dos artistas e fotógrafos estabelecidos na Bahia entre os anos de 1946 e 1951 e foram importantes no estabelecimento de um repertório visual associado ao estado. Para tal fim, procurei num primeiro momento rastrear de que modo estabeleceu-se entre esses autores uma percepção sobre o estado centrada nas manifestações das culturas populares negras. Em seguida, realizei uma breve análise das trajetórias de Pierre Verger e Odorico Tavares, de modo a identificar como eles se alinhavam com as filiações intelectuais e visuais difundidas entre determinados autores que representavam a cidede no período. No Capítulo 2, concentrei-me em analisar que Bahia foi divulgada naquele período nas páginas da revista *O Cruzeiro*. Num primeiro momento, busquei rastrear os diferentes usos de fotografias na publicação entre os anos de 1946 e 1951. Em seguida,

dediquei-me a analisar as imagens e textos das fotorreportagens realizadas por Pierre Verger e Odorico Tavares, buscando delimitar como as culturas populares negras associadas a um sentido de tradição da Bahia foram representadas visualmente. No terceiro e último capítulo me propus a associar as fotorreportagens analisadas a determinadas práticas fotográficas e processos sociais do período. Num primeiro momento, procurei entender como essa produção visual relacionou-se com a difusão da literatura do campo do Folclore, ocorrida durante aqueles seis anos, e com sua instrumentalização na produção de discursos apaziguadores de conflitos raciais e de classe pelas elites brasileiras. Em seguida, passei a investigar como essas mesmas imagens deram visibilidade os posicionamentos de seus autores em relação aos diferentes paradigmas raciais difundidos no país. Por fim, busquei realizar considerações acerca da representação visual das culturas populares negras da Bahia na produção de discursos hegemônicos sobre o estado a partir dos diferentes procedimentos e análises realizadas nessa pesquisa e descritas acima.

## 1. Artistas, fotógrafos, escritores e intelectuais: a construção coletiva da imagem de uma Bahia moderna

Não é incomum encontrar em romances, canções populares ou em reportagens, a cidade de Salvador sendo designada como Bahia ou Cidade da Bahia. Antônio Risério partiu dessa sobreposição entre o estado e sua capital para dar título a um de seus livros, *História da Cidade da Bahia* (2004), que será uma das principais balizas teóricas desse capítulo. O autor partiu de uma perspectiva interdisciplinar, que inclui práticas das disciplinas históricas, das ciências sociais, e de determinadas estratégias literárias, para percorrer os cinco últimos séculos de Salvador e seu Recôncavo. Nessa região, que compreende os municípios em torno da Baía de Todos os Santos, Risério identifica ter havido a organização de uma rede de relações políticas e econômicas autônomas e, em grande medida, apartadas das outras regiões do estado ao menos até o final da década de 1970. O autor aponta que nas primeiras décadas do século XX, as dinâmicas políticas da Bahia se definiram a partir de diversos antagonismos entre as elites do Recôncavo e as de outras zonas do estado.

As oposições entre as elites baianas nesse período são descritas também pelo historiador Luis Henrique Dias Tavares, em seu *História da Bahia* (1959). Trata-se de um detalhado exame da história social do Estado, que usarei como contraponto à obra de Risério. Após a Proclamação da República, evento político ao qual se opuseram grande parte dos grupos políticos baianos, seguiu-se um período profundamente marcado por conflitos, frequentemente armados, fomentados pelas elites de diferentes regiões do estado. Motivadas por divergências acerca da legitimidade das instituições centralizadas em Salvador e do acesso aos novos instrumentos de representação política, essas disputas perduraram por todo o período da República Velha. Enquanto o acesso às instancias oficiais de poder esteve por décadas em disputa por diferentes elites regionais, Salvador, na condição de capital do estado, concentrou os principais pontos irradiadores de produção simbólica, entre os quais chamo a atenção para a *Faculdade de Medicina da Bahia*, que tinha o status de primeira instituição de ensino superior do país, o *Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, estabelecido nos

últimos anos do século XIX, além das sedes das principais casas editoriais e órgãos de imprensa da região. Desse modo, a reprodução de um sentido estabelecido de Bahia focado na capital e seu entorno revela-se como um fenômeno plenamente justificável, assim como a centralidade da representação de aspectos da vida social dessa região na produção simbólica sobre o estado.

Os conflitos internos que caracterizaram o período da República Velha na Bahia foram seguidos da sedimentação do desprestígio político da região em relação aos estados economicamente centrais a partir da ascensão de Getulio Vargas ao poder. Em função da expressa oposição das elites baianas à deposição do governo de Júlio Prestes, ocorreu o afastamento cada vez maior entre as atividades econômicas priorizadas pelo governo federal e as realizadas pela burguesia local. Com a economia completamente dilapidada, a década de 1940 iniciou-se na Bahia marcada por profundas crises em seu tecido social. A população de Salvador, que teve uma das menores taxas de crescimento dentre as capitais do país nas primeiras três décadas do século XX, apresentou uma expansão vertiginosa nos dez anos que se seguiram. Devido a completa ausência de oportunidades de trabalho no interior, a população do município cresceu em 140 mil habitantes, atingindo um total de 417 mil em 1950. A esse fluxo migratório, que Dias caracteriza como um dos processos mais traumáticos da história da cidade, deveu-se o surgimento de diversos bairros de ocupação irregular nos quais viviam os antigos trabalhadores rurais, realocados nas mais diversas atividades urbanas.

Na medida em que o país se encaminhava para a redemocratização após o Estado Novo, ocorreu um gradual realinhamento das elites baianas com as políticas econômicas nacionais. Tanto Dias quanto Risério são unânimes em apontar a centralidade de Otávio Mangabeira como principal agente na rearticulação política entre as diferentes esferas do poder público e as elites do Estado no período pós-1946. Mangabeira, filiado à União Democrática Nacional (UDN), foi eleito democraticamente governador da Bahia, ocupando o cargo entre 1947 e 1951. Sua gestão foi marcada pela adesão ao modelo desenvolvimentista que se tornaria hegemônico no país nas décadas seguintes. Segundo Risério, a atuação de Mangabeira como governador do Estado priorizou o estabelecimento em sua capital de

equipamentos urbanos próprios a uma metrópole urbano-industrial, agravando o isolamento dos municípios de interior, cada vez mais despovoados.

Durante a década de 1940, houve um crescimento intenso do ramo da construção civil do Estado, impulsionado por obras de grande porte. É significativo nesse contexto o fato de que a construtora baiana Odebrecht tenha sido fundada em 1944. Ligado a parcerias com o governo federal, é igualmente importante a construção nas imediações da capital da Refinaria de Mataripe, cujo projeto foi autorizado imediatamente após a redemocratização, e sua inauguração ocorreu em 1950.[12] O governo municipal, por sua vez, também atuou na reconfiguração das dinâmicas da cidade de Salvador nesse período, com a criação 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.[13] De suas atividades, destacam-se a construção da Avenida Centenário, realizada no contexto do projeto de integrar as áreas de futura expansão da cidade por meio das avenidas de vale, a abertura da Avenida Litorânea, que integrou à cidade os bairros localizados entre Amaralina e Itapuã, além da urbanização de determinados bairros habitados pelas classes trabalhadoras.

Essa profundas transformações na cidade foram acompanhadas pelo crescimento de diversas atividades urbanas, entre as quais chamo a atenção para aquelas relacionadas ao campo da cultura. Dias aponta para o início de um movimento de renovação intelectual e artística em Salvador a partir da década de 1940. O autor destaca a atuação de Anísio Teixeira nesse processo como Secretário da Educação e Saúde do governo de Otávio Mangabeira. Sobre a gestão de Teixeira, que até o ano anterior ocupava o cargo de conselheiro geral de ensino superior da UNESCO, Dias ressalta

---

[12] Sobre as datas que envolvem a construção da refinaria, usei como referencia as informações detalhadas do seu processo de construção presentes na fotorreportagem *Mataripe!*, publicada com texto de Odorico Tavares em *O Cruzeiro* em 20/25/1950.

[13] Sobre as atividades do EPUCS, tomei como referência o artigo *Diógenes Rebouças e o EPUCS: planejamento urbano e arquitetura na Bahia, 1947-1950* (2013), escrito por Nivaldo Vieira de Andrade Junior.

que, além do seu esforço em suprir a absoluta carência na área de educação pública, ocorreu o esforço para o estabelecimento de políticas públicas para a cultura. O recém-criado *Departamento de Cultura* da Secretaria de Teixeira passou a fomentar atividades nos campos de artes plásticas, música, teatro, cinema e literatura. Soma-se a esse interesse do poder público na produção de cultura, a formação, nessa década, de um circuito comercial de arte, centrado em pintores, escultores e gravadores modernos estabelecidos na capital baiana. Do mesmo modo, houve o crescimento das atividades editoriais na cidade, das quais destaco a criação da editora *Livraria Progresso*, empresa responsável por uma parcela considerável dos impressos sobre a Bahia lançados nesse período e que se tornaram documentos valiosos para essa pesquisa.[14] Nesse mesmo contexto, houve a expansão dos veículos de mídia estabelecidos no estado, em que destaco os ligados aos *Diários Associados*.

A empresa começou a atuar na região em 1938, com a compra do jornal *Estado da Bahia*. Dois anos depois, ela adquiriu a *Rádio Sociedade da Bahia*, seguido do *Diário de Notícias* em 1942. Nesse ano, o comando dessa filial dos *Diários* foi entregue aos cuidados do jornalista pernambucano Odorico Tavares, que passou a trabalhar como editor chefe dos dois jornais locais. Quatro anos depois, foi a vez de Pierre Verger se estabelecer na Bahia para produzir conteúdos para a empresa, realizando fotorreportagens em parceria com Tavares para seu principal produto de circulação nacional na época, a revista *O Cruzeiro.*

Os anos em que Odorico Tavares e Pierre Verger trabalharam na Bahia produzindo conteúdo para *O Cruzeiro* foram coincidentes com o processo de expansão e redefinição de diversas atividades do campo da cultura no Estado. Assim como esses dois autores, diversos artistas, fotógrafos, escritores e intelectuais de outras regiões estabeleceram-se ou estiveram de passagem por Salvador, tomando suas experiências na região

[14] Não pude precisar o ano em que a *Livraria Progresso* foi criada por conta da escassez de uma bibliografia especializada sobre o assunto. A única informação que encontrei sobre ela foi sua presença em uma tabela indicativa sobre a produtividade das editoras do Nordeste do Brasil em *O Livro no Brasil – sua história* (2005), de Laurance Hallewell.

como tema de suas obras. Dessas representações, me interessa o fato de que, ao passo em que o estado passava nesse período por um processo que alterou permanentemente suas paisagens e os modos como seus espaços urbanos eram habitados, esses textos e imagens reproduziam uma percepção sobre a Bahia marcada por tradições aparentemente inalteradas.

Para tratar dessa aparente contradição, parti da distinção produzida por Beatriz Sarlo entre os processos de escrever e desenhar as cidades e a experiência junto a cidade real na conferência *Cidades, itinerários* realizados em 2008, e cuja transcrição foi publicada em 2009.[15] Para a autora, a passagem entre experiência e representação, ocorreria a partir de modelos visuais e modelos intelectuais.[16] A partir dessa premissa, proponho aqui como objetivo da primeira seção desse capítulo, localizar quais seriam esses modelos nas representações da Cidade da Bahia produzidas durante o período estudado. Para tal fim, partirei de uma das características apontadas por Sarlo na relação entre a criação literária e vivência urbana, a produção de itinerários no interior da cidade. No caso de Salvador, é evidente uma constante reaparição, nas diversas representações do período tratado aqui, de determinados espaços que compreendem o centro histórico da cidade e suas adjacências, regiões simbolicamente ameaçadas naquele momento pelos então recentes processos de modernidade, sendo esses, em grande medida invisibilizados por essa mesma produção.

Dos autores que registraram essa Bahia, é significativo que grande parte deles desembarcaram na região apenas naquele período. Desse modo, tomo como hipótese a ideia de que, entre esses intelectuais, ocorreu nesse momento a difusão e sedimentação de determinados trajetos que posteriormente passaram a ser tomados como tradicionais. Esse processo teria ocorrido por meio da popularização de determinadas vivências que foram comuns a esses sujeitos e pelo contato com certos produtos de cultura

---

[15] SARLO, Beatriz. *Cidades, itinerários*. In: Sentimentos do mundo – ciclo de conferências dos 80 anos da UFMG. 2009.

[16] Em seu texto, Sarlo analisa uma tela de Rômulo Macció chamada *Rio de la Plata,* em que é representado o Rio da Prata no fim do século XX como uma paisagem que ela descreve como antifluvial e antipaisagistica, a partir modelos visuais e modelos intelectuais desse período.

que representavam a região. Nesse sentido, duas informações são especialmente reveladoras. A primeira é que tanto Pierre Verger, quanto Marcel Gautherot, fotógrafo também francês cuja trajetória teve diversos pontos de contato com a de Verger, relataram que tiveram seu primeiro contato com a Bahia por meio da edição francesa do romance *Jubiabá* de Jorge Amado, editado em 1938 pela *Gallimard*.[17] Como veremos durante o capítulo, a difusão da produção de Amado, especialmente seus romances da década de 1930, foi fundamental no estabelecimento da percepção sobre a Bahia que trato. Igualmente relevante para entendermos essa questão, é a visita à cidade realizada pelo pesquisador francês Roger Bastide.

No verão de 1944, Bastide viajou pela primeira vez ao Nordeste do Brasil, onde conheceu Salvador e seu Recôncavo, além de determinadas cidades de Pernambuco. Por meio de uma fotorreportagem publicada no *Cruzeiro*, é possível saber que Odorico Tavares foi uma das pessoas que o recepcionou em Salvador, apresentando a cidade a ele. Em 1945, Bastide publicou pela editora *O Cruzeiro S/A*, dos *Diários*, o livro *Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto*, em que traz suas impressões de viagem. No ano seguinte, Pierre Verger mudou-se do Peru para o Brasil, sendo São Paulo sua primeira parada no país. Na cidade, Verger diz ter conhecido Bastide, que fez fortes recomendações para que ele fosse conhecer o Nordeste do país (Souty, 2011). A pesquisadora Fernanda Arêas Peixoto aponta em sua tese de livre-docência que possivelmente o livro de Bastide foi o primeiro guia de Verger na Bahia (Peixoto, 2012). Ao avaliar as fotorreportagens no *Cruzeiro* realizadas pelo fotógrafo em parceria com Odorico Tavares, é evidente uma clara sobreposição aos temas presentes no livro. Desse modo, é possível pensar na difusão de percursos que seriam compartilhados entre autores articulados entre si ou em contato com representações literárias e visuais da Bahia. Nessas experiências, teria ocorrido o estabelecimento de modos comuns de se perceber a Bahia, mediados por determinadas filiações intelectuais e sensíveis.

---

[17] SOUTY, Jerome. *Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático.* São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

Dessa maneira, pretendo na primeira seção do capítulo delimitar essa rede de sujeitos e sua atuação na cidade por meio da análise de uma variedade de produtos de cultura produzidos no estado e sobre ele, para buscar entender como definiu-se o que era e o que não era passível de ser representado na Bahia moderna. Em seguida, na segunda seção, irei avaliar as trajetórias de vida de Pierre Verger e Odorico Tavares, concentrando-me em localizar em suas experiências pessoais e profissionais, pontos de aproximação com a percepção sobre o estado difundida naquele período, considerando como elas contribuíram para a definição dos conteúdos que eles produziram juntos para a revista *O Cruzeiro*. Para tal fim, analisei diferentes produtos editoriais realizados pelos dois autores, além do trabalho de pesquisadores que trataram das atividades de ambos.

A partir dos procedimentos descritos, pretendo nesse capítulo delimitar os modos como difundiu-se um determinado conjunto de temas associados à Bahia, e os modos de representa-los, que até hoje são reiterados em representações visuais associados ao estado.

## 1.1. DE QUE BAHIA ESTOU FALANDO?

As eleições de 1990 marcaram o cenário político baiano pela volta ao poder no estado, após um brevíssimo intervalo, do grupo liderado por Antônio Carlos Magalhães. Após ter sido indicado prefeito de Salvador uma vez (1967-1970), e eleito duas vezes de modo indireto para governador do estado (1971-1975; 1979-1983), Magalhães ocupou pela primeira vez um cargo do poder executivo através de eleições diretas no pleito iniciado em 1991, tornando-se pela terceira vez governador. Nos vídeos publicitários realizados para sua candidatura, duas questões foram selecionadas para ganhar visibilidade, sua experiência na construção das avenidas de vale, grandes corredores rodoviários construídos durante os anos em que foi prefeito e cujos projetos remontam à experiência do EPUCS, e uma suposta fidelidade

e autoridade que ele teria em relação às tradições da Bahia. Em relação a essa última questão, o vídeo mais significativo teve como título *Baianidade!.*[18]

O vídeo apresenta-se como uma longa colagem de imagens e sons que, por meio de estratégias persuasivas, busca seduzir o telespectador a confiar seu voto a Magalhães. Nele, um texto narrado por um homem e uma mulher apresentam os temas a serem tratados e orientam as bruscas mudanças em relação à natureza dos conteúdos apresentados. Essas vozes são sobrepostas em parte da primeira sequência pela canção *Camafeu*, lançada pelo sambista carioca Martinho da Vila em 1971 em seu terceiro álbum, *Memória de um sargento de milícias*. Essa inserção prolonga-se por pouco mais de um minuto e enumera diversos sujeitos envolvidos com manifestações de culturas populares negras em Salvador, a cozinheira Maria de São Pedro, que teve um restaurante no Mercado Modelo na primeira metade do século XX, as mães de santo Olga de Alaketu e Menininha do Gantois, os capoeiristas Mestre Pastinha, Mestre Bimba, Paraná e Canjiquinha. A presença de todos eles na canção é associada a Camafeu de Oxossi, mestre de capoeira, ocupante do cargo de Obá de Xangô no Candomblé do Ilê Axé Opô Afonjá e dono da Barraca de São Jorge, localizada no Mercado Modelo. Além dos possíveis laços que esses sujeitos estabeleceram entre si em vida, há um outro modo bastante específico de relacioná-los, uma vez que todos eles foram extensivamente citados em canções populares, reportagens e obras literárias como autoridades nos seus campos ao menos desde a década de 1940. Momentos antes da canção cessar, os narradores buscam representar Magalhães como um “Mestre” da Bahia, como as figuras citadas, e revelam o papel do elemento musical como preâmbulo para a entrevista que o vídeo apresenta.

> *Mercado Modelo, Samba de Roda e Bahia tem Mestres que conhecem mais, Mestre Antonio, Cabeça Branca na boca do povo, Malvadeza nas horas certas e Oxumarê no terreiro. Mas tem muita história por aí, como para a gente como que era, Mestre Camafeu de Oxossi:*
> *(...).*

[18] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-FyLymIhcUo

Durante todo o vídeo, imagens de uma roda de capoeira e de determinadas paisagens são utilizadas como elementos de transição. Após apresentar as avenidas de vale construídas décadas antes, a propaganda conclui com a leitura de uma carta enviada por Jorge Amado a Antônio Carlos Magalhães, chamado pelo escritor de Mestre Antônio. Nela, são realizados diversos elogios à sua gestão como prefeito, acompanhados por imagens da cidade tomadas do céu.

A partir de uma breve análise da trajetória política dos dois sujeitos, essa colaboração no anuncio publicitário ganha contornos especialmente contraditórios. Por um lado, Magalhães, iniciou sua carreira política na década de 1950 na União Democrática Nacional (UDN), partido que defendia uma agenda associada ao liberalismo clássico. A partir do golpe de estado civil-militar de 1964, ele passou a compor a Aliança para a Renovação Nacional (ARENA), sendo indicado durante toda a ditadura a altos cargos em todas as esferas do poder. Após o fim do regime, ele acompanhou a migração de parte das principais lideranças do ARENA no período de redemocratização para o Partido da Frente Liberal (PFL), de modo que sua filiação política durante toda sua vida foi associada ao liberalismo econômico e ao conservadorismo. Do outro lado do espectro político, Jorge Amado, que vivia no Rio de Janeiro desde 1931, foi eleito deputado federal pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1945. Após o Partido ter sido colocado na ilegalidade em 1947, Amado exilou-se em Paris, onde viveu até 1950, seguindo para sua estada em Praga, onde morou até retornar ao Brasil, em 1952. Nesse período, vivenciou intensamente o cenário do Comunismo Internacional, tendo sido laureado em 1951 em Moscou com o *Premio Stalin da Paz*. Apesar de ter se distanciado do Partido após seu retorno ao Brasil, e posteriormente ter expressado profundos rancores acerca das experiências junto a ele, o tom comovente que ele confere aos seus comentários sobre a gestão de Magalhães, intriga por parecer contradizer determinadas filiações políticas que esteve presente na produção literária do escritor durante toda sua vida.

Essa aparente contradição pode ser solucionada a partir de uma percepção compartilhada por ambos sobre o estado. A seleção dos

elementos presentes no vídeo publicitário é realizada a partir de determinadas vivências comuns a eles e estruturantes do repertório visual que passou a ser extensivamente reiterado nas representações visuais sobre a região. Nesse sentido, é reveladora uma breve descrição da barraca de Camafeu de Oxóssi realizada por Jorge Amado no guia turístico *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, publicado pela primeira vez em setembro de 1945 pela *Editora Martins*.

> *Em sua barraca, em prosa sem compromisso, numa conversa larga como só na Bahia ainda existe, sem horário e sem obrigações temáticas, podem ser visto o pescador, a filha-de-santo, o pintor Carybé, o passista do afoxé, o governador do Estado, o compositor Caymmi, a turista loira e esnobe, a mulata mais sestrosa e Pierre Verger, carregado de saber e de mistério. A barraca de Camafeu é ponto de reunião, é mesa de debates, é conservatório de musica.* (1981: 207)

Na primeira metade do livro, o autor concentra-se em pequenas narrativas e descrições de temas ligados à capital baiana, que ele divide em pequenos blocos temáticos: *Atmosfera da cidade de Salvador da Bahia de Todos o Santos; Ruas, becos e encruzilhadas; Igrejas, anjos e santos; O povo em festa; O mundo mágico do Candomblé*. Nela, estão presentes descrições e narrativas envolvendo todos os temas que foram mobilizados nas representações da Bahia pelos mais diversos autores do período com os quais tomei contato. Na metade final do livro, ele apresenta em dois momentos os sujeitos que povoavam a Bahia que ele descreve. Na primeira, *Personagens de ontem, de hoje e de sempre*, ele apresenta uma lista de perfis, nos qual predominam a presença de artistas, escritores, jornalistas, pesquisadores, políticos e alguns representantes das classes populares que atuavam em campos variados que vão de militantes políticos à autoridades religiosas. Em seguida, em *Terra, mar e céu*, estão presentes uma série de prestadores de serviços que poderiam interessar aos supostos visitantes: cozinheiras, artesãos, antiquários, etc. A metade final do livro é especialmente reveladora acerca de quem seriam as pessoas envolvidas na produção da Bahia moderna, de modo que é possível apontar serem eles,

majoritariamente, homens, brancos, provenientes das elites do estado. Do mesmo modo, há fortes indícios nessa compilação de textos de que esses sujeitos que ele descreve, organizavam-se por meio de um forte senso interno de solidariedade. Ao analisar outros produtos de cultura da época, é possível evidenciar essa característica, assim como delimitar os sujeitos que compunham essa rede, por meio da repetição de determinados nomes em trocas de dedicatórias, ilustrações realizadas para edições de obras literárias, prefácios de livros, textos apresentando álbuns fotográficos ou folhetos de exposições, murais para edifícios, desenhos e gravuras para cartelas de créditos de filmes. Entre eles, Jorge Amado, Odorico Tavares e Carybé são provavelmente os mais reiterados dentre os documentos com os quais tive contato, ainda que Pierre Verger seja também uma presença constante.

Ao aproximarmos essa rede aparentemente sólida, com a uniformidade dos temas representados pelos sujeitos que a compõem, pude confirmar que havia entre eles uma percepção compartilhada clara sobre a Bahia. Esse alinhamento pode ser observado na seleção de temas presentes na *Coleção Recôncavo*, que apresenta de modo sintético o escopo de interesses presente no guia de Amado. Publicado pelo artista plástico argentino Hector Bernabó Carybé em 1951, um ano depois de se estabelecer na capital baiana, essa coleção foi composta de folhetos divididos em dez fascículos temáticos com cerca de 21 desenhos cada: Pesca do Xaréu, O Pelourinho, Jogo da Capoeira, Feira de Água de Meninos, Conceição da Praia, Festa do Bonfim, Festa de Yemanjá, Rampa do Mercado, Temas de Candomblé e Orixás.[19] Cada um deles era acompanhado de um texto introdutório escrito por diferentes autores, nos quais constam Odorico Tavares e Pierre Verger. Desenhos realizados nesse mesmo período ilustraram também o livro *Bahia – imagens da terra e do povo*, assinado por Odorico Tavares e publicado pela primeira vez no mesmo ano. Nesse, foram apresentados uma compilação de textos realizados por Tavares sobre temas

[19] Nesse mesmo ano, uma parcela dessa produção foi publicada em dez fascículos sob o título de *Coleção Recôncavo* pela *Editora Livraria Turista*, sendo republicada em 1955, pela *Livraria Progresso*. Em 1962, esses mesmos desenhos foram publicados no livro *As sete portas da Bahia* pela editora *Martins*. Em 2015, eles voltaram a serem publicados em fascículos sob o nome de *Coleção Recôncavo*, pelo jornal diário baiano *Correio*, diretamente ligado à família Magalhães.

que sobrepõem-se, em grande medida, aos dos volumes da *Coleção Recôncavo*. Quase todos eles haviam sido publicados nos últimos seis anos na revista *O Cruzeiro* acompanhando fotografias de Pierre Verger, além de terem sido frequentemente republicados nos dois jornais locais dos *Diários Associados*.[20] Na migração dos textos para o livro, cada um deles foi ilustrado por clichês diferentes que os iniciam e concluem, ligados a cada um dos temas, além de um desenho impresso em página inteira, todos de autoria do artista argentino.

Em todos os fascículos da *Coleção Recôncavo*, assim como no livro *Bahia*, de Tavares, revela-se o interesse de seus autores em representar determinadas manifestações das culturas populares negras da Bahia, como a Capoeira, o Candomblé, assim como os ofícios pré-industriais e as festas populares que povoavam o verão do Recôncavo. Ao cotejar essa documentação, é possível evidenciar que esses temas se apresentavam frequentemente como expressões culturais estáveis e uniformes. A partir dessa constatação, pude realizar duas reflexões cujos desdobramentos serão tratados a seguir. Por um lado, vejo que essas representações contradizem o conceito de cultura popular presente em Burke e Hall, em que elas são caracterizadas por sua profunda heterogeneidade. Desse modo, o quanto a representação das culturas populares negras naquele período revelam os interesses das classes populares, ou o quanto eles são reproduzidos para integrar discursos hegemônicos em que tradições são forjadas pelas elites locais como elementos agregadores, revela-se muitas vezes de modo indistinto. Por outro lado, observo que a reiteração de temas em imagens e descrições produzidas por diferentes autores que se relacionavam entre si é reveladora também quanto ao estabelecimento de determinados itinerários no interior da capital baiana. Desse modo, é possível entender essa uniformidade das culturas populares representadas por esses autores a partir de determinadas experiências comuns junto às classes populares.

---

[20] A presença dos textos realizados para *O Cruzeiro* por Tavares nos jornais Diário de Notícias e Estado da Bahia foi evidenciada por Scott Ickes em *Salvador's Modernizador Cultural: Odorico Tavares and the aesthetics of Baianidade, 1945-1955* (2013).

Quanto à incorporação das culturas populares pelos discursos dos sujeitos detentores dos meios de produção simbólica de maior visibilidade, me interessa aqui apontar ser essa a reelaboração de uma operação já conhecida pelas elites baianas no que se refere a outros elementos das culturas populares negras. Para comprovar essa afirmação, chamo a atenção para a análise de Hendrik Kraay sobre os festejos da Independência da Bahia, na qual ele evidencia diferentes momentos anteriores em que esse fenômeno ocorreu.[21] Desde meados do século XIX, as festas do 2 de Julho protagonizaram, em detrimento do 7 de Setembro, os sentimentos políticos locais em relação à ideia de nação. O autor toma a produção simbólica associada à data para se aproximar dos modos como as classes populares e as elites locais relacionavam-se com seus festejos. Um dos momentos em que ele localizou valores de sua dimensão popular sendo incorporados pelas elites locais na produção de discursos oficiais ocorreu em 1895. Nesse ano, foi erguido o Monumento ao 2 de Julho. Ele compunha o projeto do Largo do Campo Grande, praça central do bairro mais luxuoso da cidade naquele momento. Esse processo foi marcado pela incorporação do Caboclo, figura que tinha papel central nas práticas populares civis e religiosas do 2 de Julho, aos discursos oficiais da festa como símbolo máximo da Independência. Desse modo, foi disposta no centro da praça a escultura de um índio criado a partir de modelos românticos que passou a simbolizá-lo. No ano de sua inauguração, a festa foi pela primeira vez separada em duas, uma oficial, no espaço recém-reformado, e uma popular, que nesse ano foi no bairro de Santo Antônio Além do Carmo, na antípoda oposta da nova praça em direção à região mais antiga da cidade, onde viviam setores das classes populares. Desse modo, as elites locais, através da incorporação de valores eminentemente populares, produziram discursos agregadores que definiram novos usos da cidade. Minha hipótese, é que a reelaboração dessa mesma operação na década de 1940, marca também a ascensão de uma nova elite local, que buscou naquele momento reordenar a Bahia moderna a partir da

[21] KRAAY, Hendrik. *"Frio como a pedra que se ha de compor": Caboclos e monumentos na comemoração da Independência da Bahia, 1870-1900.* Tempo - Revista do Departamento de História da UFF, Niterói, V.14, pp.51-81, 2013.

produção de uma visualidade própria que foi produzida por uma determinada rede de sujeitos que trabalhavam no campo da cultura e das artes.

A partir dessa hipótese, ao analisar as representações da Bahia realizadas na década de 1940 por diferentes autores, busquei localizar quais filiações definiram os itinerários e temas passíveis de serem representados. Nesse sentido, tornou-se reveladora a aproximação com a reedição de *Bahia de Outrora:* subtítulo *vultos e factos populares* de Manuel Querino, realizada em 1946 pela *Livraria Progresso*. Publicado originalmente em 1916, o livro de Querino chama a atenção pelas semelhanças estruturais com o guia escrito por Jorge Amado. Entre eles, há em comum o interesse pelas manifestações das culturas populares negras da cidade. Contudo, há grandes diferenças em relação a quais manifestações são definidoras das *Bahias* dos dois autores, sendo que grande parte dos temas tratados por Querino, são hoje desconhecidos. A permanência até os dias de hoje dos temas tratados por um, em detrimento do esquecimento dos presentes no livro do outro, é justificável se observarmos como cada um deles alinhava-se com os debates intelectuais correntes nos períodos em que eles realizaram suas publicações.

É determinante para entender essa questão, que a primeira edição de *Bahia de Outrora* tenha sido coincidente com o fim do primeiro mandato de José Joaquim Seabra no governo da Bahia. Em sua gestão, Seabra promoveu uma grande reforma urbanística em Salvador inspirada nas que foram realizada por Francisco Pereira Passos quando prefeito do Rio de Janeiro.[22] Nesse período, Risério aponta ter havido grande apoio da imprensa local e de setores intelectuais da cidade em favor da demolição dos edifícios coloniais, que eram tomados como feios e pouco higiênicos. O desejo de construir uma cidade de traços ortogonais e vias largas naturalizou esses discursos, e viabilizou a destruição de uma parcela considerável da cidade, especialmente os bairros em que viviam as classes populares que Querino registrou. Com argumentos semelhantes, justificou-se também a demolição da antiga Catedral da Sé anos depois, sobre a qual foram

[22] Em Relação ao transito de modelos urbanísticos entre Paris, Rio de Janeiro e Salvador nesse período, tomei como referência o livro *Europa, França e Bahia: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador)* de Eloísa Petti Pinheiro e publicado em 2011 pela EDUFBA.

construídos em 1933 os trilhos dos bondes da *Companhia Linha Circular de Carris da Bahia*, evento relatado por Amado em alguns de seus livros. Esses acontecimentos contrastam com os documentos visuais da cidade da década de 1940, nos quais, assim como na literatura de Amado, o casario colonial em que vivia uma parcela das classes populares ganharam posição de centralidade. A esse fato, é possível associar a incorporação dos debates em torno da patrimonialização de edifícios, que resultou no tombamento do centro histórico de Salvador entre os anos de 1938 e 1945 pelo *Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (SPHAN).

Por outro lado, é também significativo as relações dos dois autores com os pensamentos raciais popularizados em cada período. Querino viveu na Bahia toda a segunda metade do século XIX e as duas primeiras décadas do XX. Desse modo, ele foi contemporâneo aos debates em torno da presença da população negra no Brasil como elemento degenerador de sua civilização. Em *O Espetáculo das Raças*, Lilia Schwarcz aponta que a *Faculdade de Medicina da Bahia* foi um dos principais pontos irradiadores dessas teses. Em sua análise detalhada da difusão dessas ideias nos periódicos científicos publicados no país entre 1880 e 1930, a autora aponta a centralidade que elas tomaram nas faculdades de Medicina e Direito no Brasil, onde modelos teóricos raciais que buscavam entender o crime enquanto uma propensão genética difundiram-se. A partir de sua popularização nos mais diversos círculos letrados, eles foram no Brasil amplamente instrumentalizados na criminalização de populações negras marginalizadas. Jorge Amado, que iniciou seus estudos na *Faculdade Nacional de Direito* em 1930, descreve em uma cena de seu romance *Tenda dos Milagres*, ambientada nas primeiras décadas do século XX na Bahia, a atuação do delegado Pedro Gordilho, que Risério aponta ter promovido durante parte da década de 1920 uma perseguição aos terreiros de candomblé de Salvador. Em um momento da narrativa de Amado, o autor demonstra um domínio próprio e de seu personagem em relação a esses teóricos, o que me parece um importante indício de sua popularidade no período.

> *No gabinete de Pedrito Gordo, numa pequena estante, alinhavam-se livros e opúsculos, alguns do tempo de faculdade, outros lidos depois da formatura, marcados a lápis vermelho, vários de publicação recente. As três escolas penais: Clássica, antropológica e crítica, de Antonio Moniz Sodré de Aragão, adepto da Escola Antropológica Italiana; Degenerados e criminosos, de Manuel Bernardo Calmon du Pin e Almeida; Craniometria comparada das espécies humanas na Bahia sob o ponto de vista evolucionista e médico-legal, de João Batista de Sá Oliveira; Germes do crime, de Aureliano Leal. Nesses livros, e nos trabalhos de Nina Rodrigues e de Oscar Freire, o estudante Pedrito Gordo, nas sobras do tempo dedicado às pensões de mulheres, aprendera que negros e mestiços possuem natural tendência ao crime, agravada pelas práticas bárbaras do candomblé, das rodas de samba, da capoeira, escolas de criminalidade a aperfeiçoar quem já nascera assassino, ladrão e canalha.* (2013: 210)

No mesmo romance, Pedro Archanjo, um personagem baseado na trajetória de Querino, entra em um embate intelectual em relação ao significado da mestiçagem com Nilo Argolo, professor de Medicina Legal da Faculdade de Medicina inspirado em Nina Rodrigues. Como na vida de Querino, por não se alinhar com os produtores de discursos de maior visibilidade de seu tempo, a produção de Archanjo foi pouco difundida.

A produção de Amado parte de um contexto intelectual completamente diferente. A década de 1930, quando publicou seus três principais romances que foram definidores da ideia de Bahia reproduzida nos anos seguintes, *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937), foi marcada pela redefinição de um novo pensamento racial hegemônico no Brasil, ao qual Amado alinhou-se ferrenhamente até o final de sua vida. Gilberto Freyre em seu *Casa Grande e Senzala*, publicado em 1933, acessa uma operação produzida por Silvio Romero no século XIX em que a formação da cultura brasileira seria resultado da influência da mestiçagem de práticas culturais de três raças originárias, brancos, negros e índios.[23] Ao que Romero toma como uma constatação fatalista, Freyre confere positividade, propondo uma percepção que foi amplamente reproduzida no Brasil moderno. Freyre fez

[23] Diversos autores trabalhados durante essa pesquisa reproduzem esse debate. Por tratar especificamente da formação do pensamento racial no Brasil e suas relações com a produção de uma identidade nacional, tomo como principal referência, Rediscutindo *a mestiçagem no Brasil. Identidade Nacional versus Identidade Negra* de Kabengele Munanga.

uso da grande visibilidade que tinha na imprensa para, nas décadas seguintes, difundir suas ideias. Nesse sentido, é significativo que a partir de 1948, o autor tenha passado a assinar uma coluna semanal na revista *O Cruzeiro* que tratava de uma variedade de temas, com destaque para a vida intelectual brasileira. Em termos políticos, Teles aponta que o novo pensamento racial manifestou-se na difusão da ideologia de que haveria no Brasil uma Democracia Racial, livre de preconceitos dessa natureza (2005). Segundo o autor, a Bahia, por ter uma composição étnica majoritariamente negra, foi tomada como o laboratório ideal para observar esse fenômeno. Essa percepção foi tomada como verdade por diversos grupos intelectuais ao menos até a década de 1950, quando passaram a se difundir críticas a esse modelo teórico, sendo elas centradas na percepção dele como um instrumento político na produção de discursos que fossem apaziguadores dos conflitos raciais.

Desse modo, os romances de Amado publicados na década de 1930 e protagonizados por sujeitos das classes populares de Salvador foram tomados na década seguinte, quando ele já figurava como um dos intelectuais de maior visibilidade do país, como um importante subsídio para a definição dos temas a serem associados à Bahia. Ao contrário das descrições da região Recôncavo na última década da República Velha realizadas pelo escritor, as representações realizadas nos tempos de Mangabeira por outros autores, seja as da revista *O Cruzeiro*, seja a extensa produção gráfica local, ou ainda os murais de artistas modernos espalhados nos novos edifícios da cidade, eram isentos de conflitos, de modo que o estado passou a assumir cada vez mais um caráter folclórico que, naquele momento, foi politicamente estratégico para as elites locais. Essa operação foi incentivada pelo próprio Amado na década de 1940, como observou André Domingues dos Santos em relação a suas colaborações com o compositor Dorival Caymmi.[24] Nos textos que acompanham as canções de Caymmi no *songbook Cancioneiro da Bahia*, publicado em 1947 pela *Martins*, o escritor

[24] SANTOS, André Domingues dos. Bahia a dois: consonâncias e dissonâncias na aliança entre Dorival Caymmi e Jorge Amado. In: Marilda Santanna; Carlos Leal. (Org.). Cem anos de Dorival Caymmi: panoramas diversos. Salvador: Edufba, 2015.

produz uma imagem para o compositor especialmente restritiva em relação às experiências de modernidade. O Caymmi que tinha uma vasta cultura musical, freqüentava círculos intelectuais no Rio de Janeiro, e cujas canções eram executadas em filmes de Hollywood desde 1940, passou a ter uma imagem pública que se assemelhava a uma figura folclórica, que desdenhava do presente que vivia, em detrimento de uma Bahia idílica, localizada temporalmente em um passado recente, quando ambos os autores viveram no estado.

A partir das análises realizadas aqui, posso apontar que as trajetórias compartilhadas entre escritores, artistas e fotógrafos no Recôncavo Baiano tiveram como principal guia, a literatura de Jorge Amado. Essa Bahia escrita, desenhada e fotografada, teve como principal modelo teórico a tese das três raças originárias, que segundo Teles, sua difusão tornou da região um pólo de atração de intelectuais e artistas interessados em determinadas manifestações das culturas populares negras recém descobertas pelos discursos hegemônicos que passaram a registrá-las de modo positivo. Por outro lado, essas representações alinhavam-se a modelos visuais associados às experiências do modernismo internacional. Nesse caso, os romances da década de 1930 de Amado passaram a ser tomadas também como experiências pioneiras no Estado. A expansão das atividades no campo da cultura ocorrida a partir da década de 1940 foi um importante atrativo para os autores que fixaram-se na cidade nesse período. Tanto Dias quanto Risério observam uma vontade de renovação artística por parte dos detentores dos meios de produção de cultura nesse período em que indivíduos com experiências em práticas visuais que ocorriam em grandes centros internacionais passaram a ser valorizados. Alinham-se a esse interesse o próprio Verger, além de Carybé, que ao mudar-se para a Bahia passou a trabalhar para a Secretaria de Anísio Teixeira, o pintor Genaro de Carvalho, que ao chegar em Salvador de sua temporada em Paris em 1950 foi contratado para realizar um mural de grandes dimensões sobre as festas populares locais no Hotel da Bahia ainda em construção, ou o escultor Mario Cravo Jr., que após retornar em 1949 de uma temporada em Nova Iorque, tornou-se o escultor predileto do poder público. A partir das atividades profissionais e criativas desses atores, os elementos das culturas populares

negras da Bahia serviram de insumo para uma nova visualidade fomentada pela elite local, que pretendeu assim, inventar uma nova tradição para a Bahia moderna.

### 1.2. Pierre Verger e Odorico Tavares: afinidades compartilhadas

O pernambucano Odorico Tavares deu início às suas atividades nos *Diários Associados* quando passou a trabalhar como jornalista no jornal *Diário de Pernambuco*. Em 1942, foi enviado a Salvador para chefiar a sucursal da empresa na cidade, onde permaneceu até o final da vida. Dada a sua posição na direção dos *Diários de Notícias* e do *Estado da Bahia*, Tavares passou a exercer considerável influência nas dinâmicas políticas e sociais locais. A sua proximidade com o poder pode ser avaliada pelas diversas cartas de caráter pessoal trocadas entre ele e o governador Otávio Mangabeira presentes no catálogo da exposição *A minha casa baiana: sonhos e desejos de um colecionador*, realizada em 2005 no *Museu Afro-Brasil* sob curadoria de Emanoel Araújo.[25] Já na publicação referente à exposição do *Museu de Arte da Bahia* de 1982, *A arte brasileira da coleção Odorico Tavares*, Carlos Eduardo da Rocha nos fornece em um texto de natureza memorialista informações importantes sobre o circuito social privilegiado do qual Tavares fazia parte.[26] Ele revela que Tavares costumava levar pessoas influentes que estivessem de passagem pela capital baiana para conhecer o ateliê do pintor José Pancetti, que havia se mudado para a cidade em 1950, estabelecendo-se em Itapuã. Em sua descrição, Rocha ressalta a presença de políticos, entre os quais Carlos Lacerda, importante liderança da UDN, além de profissionais da televisão, empreendimento inaugurado no Brasil em 1950 por Assis Chateaubriand. Em seu texto, o autor aponta também a influência de Odorico Tavares junto às famílias abastadas da cidade no fomento ao colecionismo da arte moderna. Essa

[25] ARAUJO, Emanoel (org.). *Odorico Tavares a minha casa baiana: sonhos e desejos de um colecionador.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

[26] ROCHA, Carlos Eduardo da (org.). *A Arte brasileira da coleção Odorico Tavares.* Salvador: Museu de Arte da Bahia, 1982.

atuação é tratada pelo próprio Tavares no texto de *Revolução na Bahia*, uma fotorreportagem sobre o tema publicada em O *Cruzeiro* em 07/07/1951, em que ele comenta o primeiro Salão de Belas Artes da Bahia ocorrido em 1947. [27]

> *Cerca de dez mil pessoas visitaram a exposição, venderam-se cinquenta mil cruzeiros de quadros e em residência onde jamais se havia falado em pintura moderna, entraram quadros de artistas contemporâneos. Foi um sucesso e deixou raízes.*

Em sua descrição, Tavares, assim como outros autores que comentam o evento nos catálogos das exposições de sua coleção, consideram-no como tendo sido a primeira exposição modernista da Bahia com sucesso de público. Essa experiência é tratada por esses autores como uma iniciativa conjunta por parte do governador do Estado, de seu Secretário de Cultura, e de José Valladares, diretor do *Museu de Arte do Estado da Bahia* (hoje *Museu de Arte da Bahia*, MAB). Esse último, advogava em favor da arte moderna em sua coluna do caderno *Arte e Cultura* do *Diário de Notícias*, onde publicava críticas de arte aos domingos. Esse papel era exercido também por Odorico Tavares que tratava de diversos temas em sua coluna *Rosa dos Ventos*, do mesmo caderno.

Em relação à introdução da arte moderna no cotidiano da Bahia, Rocha aponta também a importância de Tavares na implantação da primeira galeria de arte da Bahia, a *Galeria Oxumarê*, centrada na divulgação de artistas modernos estabelecidos na capital do estado. Apesar de não ter um vínculo formal com a galeria, o jornalista possibilitou o seu funcionamento em uma sala do prédio da *Rádio Sociedade da Bahia*, dos *Diários Associados,* além de ter sido bastante influente na definição de quais artistas seriam expostos e comercializados. A posição de Odorico Tavares como centralizador desse circuito de arte que se estruturou na cidade é confirmada em uma carta escrita por Jorge Amado e publicada junto com um discurso realizado pelo jornalista alguns anos depois, por ocasião da cerimônia em

[27] TAVARES, Odorico. *Revolução na Bahia. O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 07/07/1951.

que recebeu o título de “Cidadão de Salvador”.

> (...) tua é a escultura de Mario Cravo, a música de Caymmi, os desenhos de Carybé, os tapetes de Genaro, o casario recriado de Carlos Bastos, e toda a pintura dos primitivos, e meus romances também. (1961: 19)

Nesse texto, Jorge Amado atribui a Odorico Tavares uma forte autoridade não só no campo das artes visuais, da literatura e da música, mas também num certo modo de se conceber a Bahia.

Scott Ickes, pesquisador norte-americano que tem se voltado nos últimos anos ao estudo das relações entre raça, cultura e identidade na Bahia no século XX, dedicou um de seus textos ao papel de Odorico Tavares como agente cultural da modernização e responsável pela consolidação de uma estética da “baianidade” entre as décadas de 1940 e 1950.[28] O texto de Ickes é centrado na contribuição de Tavares para a associação da imagem da Bahia com as culturas populares negras, na mesma acepção de Stuart Hall. Em sua análise, o autor concentra-se na atividade de Tavares como editor do *Estado da Bahia* e do *Diário de Notícias* e no tratamento dado por esses dois jornais às festas populares que ainda hoje ocorrem na Bahia durante todo o verão. Ickes responsabiliza Tavares pelo fato desse ciclo de festas ter se tornado uma pauta rotineira na imprensa local. Ele aponta a existência de uma fórmula, estabelecida pelos jornais dos *Diários* na Bahia a partir de 1945, que passa a tratá-las como uma série de performances das culturas afro-baianas, entre as quais estariam o Candomblé, a Capoeira e o Samba, inseridas em um contexto predominante católico que as hospedaria. Desse modo, Ickes associa a atuação de Tavares na imprensa baiana com um modo novo de se abordar as culturas populares negras, que passariam a ter mais visibilidade, ainda que esse fato não tenha evitado que esses temas continuassem a ser tratados a partir da perspectiva do exotismo. O autor demonstra, ainda, a filiação do jornalista com uma percepção modernista da

[28] ICKES, Scott. *Salvador’s Modernizador Cultural: Odorico Tavares and the Aesthetics of Baianidade, 1945-1955*. The Americans, pp. 437-466, Washington, 2013.

realidade, evidenciada pelos adjetivos que ele usou no texto da fotorreportagem *O Ciclo do Bonfim*, realizada em 1947 em parceria com Pierre Verger.

Quando Pierre Verger mudou-se para o Brasil, já havia doze anos que suas fotografias estavam presentes em diferentes circuitos de imagens. No álbum autobiográfico *50 anos de fotografia* (1982), Verger relata que em 1932, quando adquiriu sua primeira máquina fotográfica, ele partiu de Paris, onde nasceu, e viajou para a Polinésia Francesa. Ao voltar a sua cidade natal dois anos depois, ele conseguiu que suas imagens fossem expostas em um evento sobre as colônias francesas realizado no *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*. Para essa exposição, Verger convidou o repórter e escritor Marc Chardourne para escrever um texto que acompanhasse suas imagens. Chardourne era o autor do romance *Vasco*, que havia incentivado o fotógrafo dois anos antes a sair em viagem, sobre um jovem francês que busca fugir dos males da civilização indo em direção às colônias insulares do Pacífico.[29] A partir desse contato, Verger foi convidado para realizar seu primeiro trabalho para a imprensa comercial, acompanhando Chardourne e o jornalista Jules Saverwein em uma viagem de 180 dias de volta ao mundo, na produção de uma série de reportagens para o jornal *Paris Soir.*[30]

Depois de passar pelos Estados Unidos, Japão e China, Verger envolveu-se novamente com o *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, onde passou a trabalhar como voluntário de seu laboratório fotográfico em troca de utilizar sua estrutura para realizar seus projetos pessoais. Nessa parceria, Verger ocupou-se em revelar e ampliar imagens provenientes de pesquisas de campo realizadas por etnógrafos ligados à instituição, além de realizar fotografias das peças da coleção. Nesse mesmo período, fundou junto com os fotógrafos Pierre Boucher, Émeric Feger e Denise Bellon a agencia

---

[29] Uma seleção dessas imagens publicada posteriormente em um álbum fotográfico realizado pela editora inglesa *George Routledge & Sons* sob o título *South Sea Islands* (1937), que traz 48 fotografias de Verger e um texto de apresentação de Robert Burnett.

[30] Sobre esse material, Fabienne Maillard realizou uma análise o relacionando com os usos da fotografia na imprensa francesa da época em *Pierre Verger et Le "Tour du Monde" de 1934 pour Paris-Soir – L'avènement d'un repórter photographe*, publicada na revista dessas reportagens na revista *Études Photographiques*.

fotográfica *Alliance Photo*, que durou até 1940, quando o fotógrafo emigrou para a América do Sul. Nos seis anos de existência da agência, suas fotografias figuraram em publicações como *Daily Mirror, Life, Paris-Magazine, Art et Medicine, Vu, La Qualitá Française, Diversion, Voilà e Arts et Métiers Graphiques.*[31] Durante esse período, suas atividades foram voltadas para suprir a demanda por imagens por parte de impressos das mais diversas naturezas. Destaco aqui dois desses trabalhos.

Em 1935, após retornar de uma viagem à Espanha, Verger foi procurado pelo editor Paul Hartmann, que naquele momento realizava um álbum fotográfico sobre o país e precisava de imagens para completar sua seleção. Essa parceria se prolongou por mais três álbuns produzidos nos anos seguintes, além de quatro outros confeccionados durante a década de 1950, quando o fotógrafo já vivia no Brasil. Do total de oito, sete foram dedicados a países, sendo um deles sobre o Brasil.[32] No ano seguinte ao contato com Hartmann, Verger pôde suprir sua curiosidade em conhecer o continente africano. Essa viagem foi viabilizada por meio de uma troca em que ele realizaria imagens publicitárias para uma empresa que atuava nas colônias francesas no continente, sendo essa a primeira das muitas relações que o fotógrafo iria estabelecer na região nos anos que se seguiram.

---

[31] Essa seleção é baseada no material levantado pela Fundação Pierre Verger e disponível em seu site: http://www.pierreverger.org

[32] Em parceria com Paul Hartmann, Verger realizou: *En Espagne* (1935), *La campagne romaine et l'Ombrie* (1936), *Italie, des Alpes à Sienne* (1936), *Au Mexique* (1938), *Brésil* (1950), *Congo Belge et Ruanda-Urundi* (1952), *Dieux D'Afrique. Culte des Orishas et Vodouns à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, La Baie de Tous les Saints au Brésil* (1954) e *Cuba* (1958). Desses, foram realizados com fotografias somente de Verger: *Au Mexique*, *Congo Belge et Ruanda-Urundi*, *Dieux D'Afrique* e *Cuba*. Dessas publicações, chamo a atenção para duas. No álbum *Brésil*, realizado com fotografias de Pierre Verger, Marcel Gautherot e Antoine Bon, e textos de Alceu Amoroso Lima, foram publicadas cerca de 20 imagens que estiveram anteriormente nas páginas da revista *O Cruzeiro*. Sua relação com a formação de uma imagética associada ao Brasil foi estudada por Rafael Luis dos Santos Dall'olio em sua dissertação de mestrado, *Representações da paisagem brasileira por lentes francesas: um estudo de caso* (2012). Já *Dieux D'Afrique* ganhou sua edição brasileira pela Editora Corrupio em 1981. *Orixás. Deuses africanos na África e no Novo Mundo* se tornou um sucesso desde seu lançamento e ainda hoje é utilizado como uma importante referência em relação à visualidade própria ao Candomblé.

Das experiências vividas por Verger antes de mudar-se para a América do Sul, chamo a atenção para duas particularidades. Ele chegou com relações comerciais sólidas estabelecidas com diversas empresas gráficas. Esse fato explica não somente a relativa liberdade de atuação que ele teve durante seus anos na Argentina, Peru e Brasil, mas também a sua intimidade com as rotinas de trabalho da imprensa internacional que iriam responder diretamente às expectativas de atualização das empresas locais, entre as quais estão os *Diários Associados*. Destaco, ainda, o fato de que desde os seus primeiro trabalhos fotográficos, Verger manifesta um evidente interesse pelas populações não-europeias. Esse interesse se materializa, a princípio, na valorização das culturas das colônias francesas, que lhe possibilitou o estabelecimento de uma rede de contatos nos campos da etnografia e da antropologia que, como veremos a seguir, iria se sedimentar nos anos seguintes, quando ele próprio começou a produzir conhecimento acadêmico.

Pierre Verger mudou-se para a América do Sul em 1940, estabelecendo-se primeiramente em Buenos Aires, onde permaneceu por pouco mais de um ano. Nesse período, ele realizou reportagens para o jornal *Argentina Libre* e para a revista ilustrada *Mundo Argentino* com fotografias tomadas na cidade e trazidas de suas viagens anteriores.[33] Em 1942, o fotógrafo mudou-se para o Peru, permanecendo quatro anos no país. Lá trabalhou como fotógrafo para o *Museu Nacional de Lima*, para o qual viajou registrando manifestações culturais de povos andinos, além de ter realizado ao menos uma encomenda publicitária.[34] Em decorrência de uma troca de

[33] Essas publicações foram catalogadas por Fernando de Tacca em visitas a arquivos argentinos. A partir dessa pesquisa, foi realizada a *exposição Pierre Verger – um olhar sobre Buenos Aires*, que aconteceu no *Memorial da América Latina* em 2010. Seu processo de pesquisa foi descrito em um artigo de mesmo nome, publicado na revista *Studium*: Pierre Verger – um olhar sobre Buenos Aires. Disponível em: http://www.studium.iar.unicamp.br/30/6.html

[34] Não pude identificar nenhuma informação em relação aos usos dados pelo museu das imagens realizadas por Verger. Nesse período, são conhecidas imagens suas publicadas no álbum *Photographic record of Rubber Development Corporation, Peru* (1944), publicado pela *Rubber Development Corporation*, um órgão do estado norte americano em atuação no Peru e no Brasil com o fim de suprir a demanda de borracha de seu país, e *Fiestas y Danzas de Cuzco y los Andes*, publicada pela argentina *Editorial Sudamericana*, com texto de apresentação de Eduardo Valcarcel, diretor do

gestão, Verger foi demitido da instituição, o que o levou a partir para o Brasil em 1946.

Ao descrever a sua chegada ao país, Verger enfatiza em seu álbum autobiográfico a importância dos dois contatos intermediados pelo antropólogo francês Alfred Métraux. Em sua primeira parada no país, na capital paulista, o fotógrafo encontrou-se com Roger Bastide, que o incentivou a visitar o nordeste brasileiro. Em seguida, conheceu a escritora Vera Pacheco Jordão no Rio de Janeiro. Em um artigo publicado por Jordão em dezembro de 1948 no *Diário de Notícias*, a autora reconecta essas relações ao rememorar o primeiro contato que teve com as fotografias de Verger por meio de uma publicação que comprou durante uma viagem ao Peru.[35]

> *Trouxe comigo o livro precioso e, por acaso mostrei-o a Métraux que, de passagem pelo Rio, dera-me o prazer de vir à minha casa. Métraux expandiu-se em exclamações: 'Pierre Verger, autor dessa maravilha, é um velho amigo meu. Sabia que andava pela América do Sul, mas há muito não tinha notícias suas. Que prazer encontrar aqui este seu esplêndido trabalho'. E falou das viagens de Pierre Verger que já percorreu boa parte do mundo, emprestando à câmera fotográfica seus olhos de observador-poeta (...). 'A fotografia de Verger, continuou Métraux, além do seu valor artístico é um documento apreciadíssimo pelo Musée de l'Homme e pelo Art Institute de Chicago, onde figuram muitos de seus trabalhos.*

Jordão, que já havia publicado alguns textos em *O Cruzeiro,* fez a mediação para que Pierre Verger começasse a trabalhar para a revista. Juntos, eles publicaram quatro fotorreportagens, todas com fotografias que Verger havia feito no Peru. A partir de seu interesse em conhecer o Nordeste brasileiro, Verger conseguiu ser enviado para trabalhar na sucursal baiana dos *Diários Associados*, onde chegou três meses após sua mudança para o Brasil.

---

*Museu Nacional de Lima*. Posteriormente, as imagens realizadas nesse período foram publicadas na revista *O Cruzeiro*, entre 1946 e 1947, no álbum *fotográfico Indians of Peru*, publicada em 1950 pela editora norte americana *Pocahontas Press*, também com texto de Valcarcel, e no álbum *Indiens pas Morts*, editado em 1956 por Robert Delpire com fotografias de Verger, Robert Frank e Werner Bischof.

[35] JORDÃO, Vera Pacheco. *Andanças de um fotógrafo. Diário de Notícias*, Salvador, 5/12/1948.

Dos seus primeiros dezoito meses na Bahia, Verger teve seu período mais produtivo. Ele realizou dezesseis fotorreportagens no estado, sendo que grande parte delas foram em parceria com Odorico Tavares e centradas nas culturas populares negras locais. Além dessas, realizou outras nove no estado de Pernambuco, para onde viajou durante o carnaval de 1947 junto com Tavares, e meses mais tarde, entre junho e outubro.

Em maio de 1948, Verger ausentou-se novamente da Bahia. Dessa vez, ele foi ao encontro do antropólogo Alfred Métraux em Belém, de onde partiram para a Guiana Holandesa, e o Haiti. Nessa viagem, que durou até setembro do mesmo ano, Verger acompanhou Métraux em pesquisa de campo de financiada pela UNESCO, na qual ele realizou fotografias.[36] Nessa viagem, Verger teria apresentado ao amigo francês imagens de um ritual em um Xangô de Pernambuco. A partir delas, o antropólogo incentivou Verger a realizar pesquisas de natureza acadêmica no Brasil (Souty, 2011). Meses após sua volta à Bahia, o fotógrafo conseguiu uma bolsa do *Institute Française d'Afrique Noire* (IFAN), um instituto de pesquisa do governo colonial francês sediado em Dakar, a partir da influência de Metraux. Verger passou dezoito meses no Benin (na época, Daomé), onde começou a realizar um levantamento documental sobre os descendentes de ex-escravos que retornaram à África.

Entre seu retorno do continente africano, em julho de 1950, e o fim de sua primeira colaboração com o *Cruzeiro*, em setembro de 1951, Verger realizou dezesseis fotorreportagens. Dessas, onze trazem textos de autoria de Odorico Tavares, sendo dez delas com temas ligados à Bahia, e cinco em parceria com Gilberto Freyre. Da produção realizada com Tavares nesse período, há um claro privilégio em relação à temas ligados a uma agenda pessoal do jornalista, tratando de questões ligadas ao circuito de arte baiano e atualidades do estado. Já na parceria com Freyre, Verger pôde explorar

[36] O trajeto dessa viagem, assim como sua filiação institucional foi identificado por Lühning a partir das trocas de correspondências entre os autores e publicado em Verger, Bastide e Métraux: três trajetórias entrelaçadas (2012). Fotografias de Verger realizadas nessa viagem ilustram os livros publicados por Métraux, *Haiti: La terre, lês hommes et lês dieux* (1957) e *Le Vodoun Haitienne* (1957).

seus novos interesses em relação aos procedimentos de pesquisa das ciências humanas. Juntos, eles realizaram uma série intitulada *Acontece que são baianos*, sobre os Agudás, descendentes de ex-escravos brasileiros e africanos que retornaram ao Benin.[37] Imediatamente após o fim de seu contrato com *O Cruzeiro*, Verger voltou ao continente africano para dar continuidade para seu trabalho junto ao *IFAN*. A partir desse momento, tornaram-se secundárias suas atividades como fotógrafo, de modo que ele passou a dedicar-se quase que exclusivamente à pesquisa. É significativo em relação a isso o fato de que a imensa maioria dos negativos realizados pelo fotógrafo e depositados na *Fundação Pierre Verger* datam até o ano de 1951.

A partir das análises das trajetórias dos dois autores realizadas aqui, é possível fazer algumas aproximações em relação aos interesses e experiências de ambos. Me interessa que os esforços de Tavares em implementar os valores do modernismo nas artes visuais da Bahia pode ser observada como complementar com a vasta experiência numa imprensa de massa dos grandes centros europeus que já haviam incorporado plenamente o sentido de modernidade em sua visualidade e em seus modos de produção. Por outro lado, o alinhamento de Tavares com o novo paradigma em torno do pensamento racial difundido no Brasil me parece ajustar-se à percepção de Verger em relação às populações não-européias, originada em um primeiro momento pelo fascínio pelos povos das coloniais francesas, e posteriormente orientado por suas práticas científicas. Desse modo, é possível alinhar essas afinidades compartilhadas entre eles aos padrões visuais e intelectuais correntes entre os escritores, artistas e fotógrafos que habitavam a Bahia naquele período.

[37] Esse conjunto de textos é retomado por Freyre em um artigo intitulado *Acontece que São Baianos*, publicado com o mesmo título das reportagens na segunda edição da coleção de artigos *Problemas brasileiros de antropologia* (1959). Esse artigo, ao migrar do registro jornalístico para o acadêmico, foi publicado sem imagens.

*****

No início desse capítulo, parti do amplo processo ocorrido durante a década de 1940 na Bahia de modernização das instituições e da estrutura urbana, para propor uma leitura que o conecta à redefinição das imagens associadas à região. Baseado na constatação de que esse momento foi fundamental na sedimentação de um conjunto uniforme de temas e modos de representá-los nas representações visuais do estado, considerei ser possível delimitar quais filiações visuais e intelectuais orientaram a percepção dos produtores dessas imagens sobre a região. Para tal fim, apresentei redes de sociabilidade formadas por intelectuais e delimitei itinerários estabelecidos entre esses sujeitos no interior da capital baiana. Desse modo, pude revelar como as representações das culturas populares negras da Bahia presentes nos circuitos de imagens de grande visibilidade, ao se relacionarem com a popularização de um novo paradigma racial no país, centrado na tese das três raças originárias, puderam ser tomados por suas elites brancas como um valor distintivo da região. Observei também o interesse dessas mesmas elites em atrair sujeitos alinhados às experiências visuais que ocorriam nos grandes centros internacionais, seja ao modernismo nas artes plásticas, seja à imprensa moderna, cujo modelo estava em implantação no país.

Nesse contexto, localizei a chegada de Pierre Verger e Odorico Tavares à Bahia na década de 1940. Desse modo, realizei aproximações que me permitiram alinhá-los aos interesses difundidos entre os intelectuais, artistas e fotógrafos estabelecidos na região naquele período, e entender a atuação de ambos como parte de um esforço em forjar tradições para uma Bahia moderna a partir de elementos das manifestações culturais das classes populares negras locais. Partindo dessas constatações, Pretendo no próximo capítulo observar como esse processo se manifestou nas fotorreportagens realizadas para a revista *O Cruzeiro* por Verger e Tavares entre os anos de 1946 e 1951.

## 2. A Bahia de Pierre Verger e Odorico Tavares

A primeira fotorreportagem realizada para *O Cruzeiro* por Pierre Verger e Odorico Tavares foi *Trovadores da Bahia* (26/10/1946). Ela é protagonizada pelos poetas populares Cuíca de Santo Amaro e Rodolfo Cavalcantti, que foram retratados divulgando seus trabalhos em feiras de Salvador. A fotorreportagem é construída por meio das estratégias próprias da imprensa ilustrada moderna de dispor imagens de modo a produzir narrativas. Quase seis meses após essa primeira publicação, o mesmo tema retornou à revista em *A.B.C. da Bahia* (03/05/47). Dessa vez, as imagens de Verger ilustram o texto de um dos protagonistas da fotorreportagem anterior, Rodolfo Coelho Cavalcantti. Para a revista, o cordelista escreveu um A.B.C. para *O Cruzeiro*, gênero da poesia popular em que uma sequência de palavras, guiada pelas letras do alfabeto, é apresentada como definidora de um tema específico, que nesse caso, é a Bahia.

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

Nessa migração de circuito, um conteúdo que era usualmente encontrado em folhetos de cordel – impresso produzido em prensas tipográficas populares, com textos acompanhados de clichês xilogravados em sua capa, e vendido diretamente pelo autor em praças, feiras e festas populares – passou a alcançar um público que se estendia por todo o país. Nesse processo, sua precariedade visual característica foi substituída por imagens fotográficas reproduzidas em qualidade industrial. Seus temas passaram a responder por uma agenda mais ampla do que as redes sociais no interior das classes populares, passando a envolver o grupo político ao qual Tavares associava-se, ligado ao governador da Bahia eleito em janeiro daquele ano**.** Nesta fotorreportagem, estão presentes todos os temas do repertório visual que estava sendo construído para a Bahia naquele momento. Não por acaso, enquanto Rodolfo Cavalcanti foi comissionado para produzir um A.B.C. que apresentasse o estado para todo o país, na fotorreportagem realizada dois meses antes do pleito, Cuíca de Santo Amaro é acusado, no texto de Tavares, de receber dinheiro de Getúlio Vargas. Apoiado nesse exemplo proponho nesse capítulo buscar entender a definição dos conteúdos das fotorreportagens que são objeto dessa dissertação a partir da relação entre as rotinas de trabalho próprias do *Cruzeiro*, e os interesses dos dois autores, definidos pelas relações estabelecidas por eles em sua estada em Salvador. Ângela Lühning (2004), diretora da *Fundação Pierre Verger*, localizou dois contratos assinados em momentos distintos por Verger e que mediaram suas relações de trabalho com os *Diários Associados*. O primeiro deles, teve vigência entre os anos de 1946 e 1951. Desses anos, pude encontrar 50 fotorreportagens publicadas no *Cruzeiro,* a partir do levantamento que fiz na coleção completa da revista pertencente à biblioteca do *Museu de Arte de São Paulo* (MASP) e que apresento na **TABELA I** do anexo. Também tive contato com fragmentos de quatro fotorreportagens da revista *A Cigarra*, publicadas com imagens do fotógrafo pela mesma empresa nesse período.[38] Já o segundo contrato estabelecido entre Pierre Verger e os

[38] . Essas fotorreportagens estavam presentes na coleção de recortes recolhidos pelo fotógrafo e depositados na *Fundação Pierre Verger*. Delas, pude identificar *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

*Diários Associados* perdurou de 1957 a 1961 e resultou em apenas três fotorreportagens que circularam nas revistas *O Cruzeiro* e *O Cruzeiro Internacional* a partir de fotografias realizadas em suas viagens a outros países.[39]

Grande parte das fotografias de Verger realizadas na Bahia e publicadas nas revistas dos *Diários Associados* estão concentradas no período de vigência do primeiro contrato. Por conta da possibilidade de analisar séries documentais longas e completas, decidi concentrar-me nas fotorreportagens publicadas no *Cruzeiro* durante os seus seis primeiros anos de atividades de Verger junto à empresa. Pude verificar que as 29 fotorreportagens produzidas pelo fotógrafo em parceria com Odorico Tavares concentraram-se em dois momentos distintos. O primeiro, corresponde ao período entre novembro de 1946 e maio de 1948, em que a dupla realizou 15 reportagens, sendo que dessas, 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.[40]

---

data). Por não ter conhecimento de nenhuma coleção completa dessa revista, não considero os números apresentados aqui como definitivos.

[39] Há em seu arquivo três fotorreportagens 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 America Latina. Esses conteúdos foram editados de modo quase simultâneo na versão nacional da revista, como é possível evidenciar na lista 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. Num período intermediário aos dois contratos, no ano de 1954, pude localizar no *Cruzeiro* outras cinco reportagens curtas com imagens do fotógrafo: *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).

[40] Quanto ao período intermediário ao que essas séries foram publicadas, ele foi o de menor produtividade na revista por ser coincidente com as viagens de Verger ao Caribe e ao Benin. Nesses quase três anos, foram publicadas apenas cinco fotorreportagens com imagens suas, sendo uma delas em parceria com Tavares. Essa, *Lagoa do Abaeté*, foi publicada em 12/11/1949, trata da lagoa localizada em Salvador que foi tema da canção lançada no ano anterior por Dorival Caymmi. Nessa mesma edição, foi publicada também Roteiro Poético do Capibaribe, com imagens do mesmo fotógrafo e texto de José Césio Regueiro Costa. Apesar das duas tratarem de

Como veremos na primeira seção desse capítulo, a conformação dos conteúdos nos dois períodos apontados são profundamente diferentes entre si. Enquanto no primeiro as fotorreportagens aproximavam-se do sentido de narratividade próprio do modelo adotado pela editoria da revista, no segundo, passaram a afastar-se dessa estrutura. A partir dessa observação, buscarei evidenciar quais os usos correntes dados às fotografias no *Cruzeiro* entre os anos de 1946 e 1951, de modo a fornecer parâmetros que permitam entendê-lo enquanto um espaço em que os discursos associados a essas imagens assumiam dinâmicas específicas. Para tal fim, tomarei como ponto de partida as observações realizadas por Helouise Costa em suas diferentes pesquisas sobre o tema, cruzando-as e complementando-as com os dados empíricos levantados para essa dissertação nas fontes documentais. Nessa análise, priorizei algumas questões que enumero a seguir: os modos de produção das fotografias descritos na bibliografia especializada, a ocupação das imagens na estrutura interna da revista, a justaposição delas na montagem das fotorreportagens observadas nos exemplares publicados nos seis anos em questão, além dos cortes realizados nos enquadramentos realizados para adequá-las à publicação. Pude observar a importância desse último procedimento para a construção do sentido, a partir da comparação de todas as fotorreportagens assinadas pelo fotógrafo com os seus respectivos negativos digitalizados e armazenados no banco de dados da *Fundação Pierre Verger*.

Na segunda seção desse capítulo, irei analisar a documentação referente à primeira série que delimitei como objeto dessa dissertação: as fotorreportagens realizadas por Pierre Verger e Odorico Tavares e publicadas entre novembro de 1946 e maio de 1948 na revista *O Cruzeiro*. Farei isso de modo a evidenciar, por meio de seus textos e imagens, os diferentes sentidos que associam a ideia de tradição às culturas populares negras baianas que foram definidoras do repertório visual associado ao estado. Dada a natureza

---

paisagens que podemos tomar como Tradicionais, seria pouco produtivo para os fins da pesquisa tomar as fotorreportagens publicadas nesse período como uma série documental ou incorporá-las a uma das duas séries propostas, dado que sua estruturação parece bastante destoante em relação às outras.

das fotorreportagens, buscarei também nessa análise rastrear estratégias, tanto visuais quanto textuais, utilizadas por Verger e Tavares para este fim. Caso se revelem pertinentes para as análises, as aproximarei de fotorreportagens de outros períodos e documentos de diferentes naturezas. Desse modo, espero poder reconhecer padrões nos modos de representação utilizados nessas fotorreportagens, além de determinar os diferentes interesses envolvidos em sua definição.

Em resumo, proponho nesse capítulo propor uma leitura sobre a Bahia imaginada por Pierre Verger e Odorico Tavares que busque entendê-la enquanto produto historicamente determinado, subordinado aos modos de produção de um veículo de mídia impressa comercial, e associado às experiências sociais e intelectuais dos dois autores.

## 2.1. Os usos das imagens na revista *O Cruzeiro* – 1946-1951

Em *A Invenção da Revista Ilustrada*, Helouise Costa propõe entender a definição dos conteúdos do *Cruzeiro* a partir da incorporação dos modelos internacionais de produção associados a esse gênero de publicação (Costa, 2013). Ela localiza as primeiras revistas de variedades especializadas na publicação de imagens fotográficas na Europa entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. A autora aponta o pioneirismo do *Cruzeiro* em produzir no Brasil uma publicação impressa em rotogravura, tecnologia que permitia a reprodução de fotografias em uma qualidade ainda pouco difundida na mídia impressa de grande circulação do país, e distribuí-la nacionalmente já em seu lançamento, em 1928. Nesse período, a revista contava com apenas um fotógrafo contratado, de modo que sua alta demanda de conteúdo fotográfico era suprida por diferentes meios. Desses, a autora ressalta a existência de concursos fotográficos, e o fornecimento de fotografias de cunho pictorialista por parte do *Photo Club Brasileiro*.[41]

[41] Sobre a experiência do Cruzeiro com o pictorialismo, tomo como referência o texto *Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro*, publicado por Helouise Costa no livro organizado por Annateresa Fabris, *Fotografia: usos e funções no século XIX* (1991).

Costa observou que desde os primeiros anos da revista, havia o interesse por parte de sua editoria em aproximar-se dos modelos internacionais de produção e apresentação de conteúdos. Ela apontou dois momentos que foram determinantes para esse processo de alinhamento. O primeiro deles foi em 1931. Esse ano foi marcado pela superação de uma crise financeira decorrente dos altos custos de produção da revista, realizada a partir de duas iniciativas, a compra de uma rotativa alemã de rotogravura, o que permitiu que a autonomia de sua impressão, que até aquele momento era terceirizada para uma empresa argentina; e a reforma das políticas internas ligadas à provisão das fotografias a serem publicadas, voltando-se para o uso de imagens realizadas originalmente para os jornais ligados aos *Diários,* e para o estabelecimento de contratos com empresas de mídia de *Hollywood*, que passaram a fornecer imagens com fins de divulgação de seus produtos. Desse modo, a presença de conteúdos estrangeiros passou a ser uma constante na revista em todos os anos subsequentes.

O segundo ponto de inflexão observado pela autora foi o alinhamento, em 1943, com as práticas editoriais da norte-americana *Life*, que naquele momento era a referencia internacional mais difundida desse gênero de publicação. Esse foi o início de um período de expansão e profissionalização da revista. Costa aponta ser um marco na padronização de seus conteúdos o fato de que a partir desse ano houve no *Cruzeiro* a implementação de seções fixas, organizadas em um índice, além do estabelecimento do que veio a ser seu principal produto: a fotorreportagem.

Para implementar essa transição, foi contratado o fotógrafo francês Jean Manzon. Vindo de uma carreira em revistas ilustradas francesas, Manzon chegou ao Brasil em 1940, ano em que iniciou a trabalhar produzindo imagens de propaganda de estado para o *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP) de Getulio Vargas, onde ficou até 1943.[42] A

---

[42] Antes de chegar ao Brasil, em 1940, Manzon publicou nos seguintes jornais e revistas francesas L'Intransigent, Vu, Le Pays, Paris-Midi, Marie Claire, Match. Trabalhou ainda como fotógrafo da marinha francesa durante a Segunda Guerra Mundial. No D.I.P., realizou fotos de treinamento do exército e da Batalha da Borracha, entre outras, distribuídas internacionalmente pelo governo varguista (Costa, 1998).

partir de sua admissão no *Cruzeiro*, a publicação passou a contar com um departamento de fotografia. Nos dez anos que se seguiram, o número de fotógrafos contratados cresceu de dois para vinte, sendo muitos deles estrangeiros com experiências profissionais em mídias ilustradas internacionais, como foi o caso de Henri Ballot, Peter Scheier, e o próprio Pierre Verger.

Alinhados à padronização da revista em relação aos seus modos de produzir e veicular conteúdos, esses fotógrafos realizavam imagens que eram associadas a um paradigma visual ainda pouco popularizado nas mídias impressas do país, ainda que difundido nas publicações dos centros economicamente hegemônicos do mundo. A partir desse processo de aproximação, *O Cruzeiro* passou também a reproduzir, a partir de 1948, fotorreportagens assinadas por fotógrafos ou agências que prestavam serviço para revistas ilustradas internacionais de grande visibilidade. Neste ano, a revista publicou uma série de quatro fotorreportagens de Robert Capa, apresentando duas páginas por semana, além de conteúdos assinados por Leon Shloss e pelo *International News Service*. No ano seguinte, além de mais uma fotorreportagem dessa última, foi publicada também uma série sobre a China assinada por Rene J. Alessy. Em 1950, houve um crescimento desse tipo de conteúdo. A revista publicou um grande número de fotorreportagens assinadas por Nat Dallinger e por Jacques Rouchon, além de conteúdos creditados a John Adler, Henri Cartier Bresson, Robert Capa, Russel-Magnum, Frank Curtis, I.N.P., Gjon Mili, I.N.S., Zoltan Glass, Apla, R.K.O., Carl Pervtz e Werner Krauss. Pude constatar que essa foi uma prática constante na revista ao menos até o final de 1951.

Quanto à estrutura das fotorreportagens implementada por Manzon, ela era caracterizada por uma sequência de fotografias justapostas de modo a estabelecer um sentido narrativo por meio da posição relativa entre elas. Essas imagens eram acompanhadas de elementos gráficos e textuais, tais como legendas, colunas de texto, título, manchete e créditos com o nome do fotógrafo e do jornalista. Nelas, havia a preocupação de que todos os elementos visuais fossem apresentados em página dupla, de modo que elas nunca coexistissem com outros tipos de conteúdos e que o comprimento do plano em que eram apresentados dobrasse de 0,34 cm para 0,68 cm. É

também evidente um claro desequilíbrio entre os espaços destinados às imagens em relação àqueles reservados aos textos. Nelas, há um evidente favorecimento das primeiras em relação aos segundos. Na quase totalidade dos casos analisados, os textos começavam no inicio da fotorreportagem e, após o final do espaço reservado a ela, continuavam em páginas dispersas ao longo da revista. Em grande parte das vezes, eles foram apresentados com tipos de tamanho menor que os do corpo da fotorreportagem e dividindo espaço com os mais variados tipos de informações, como colunas de opinião, textos ficcionais, fragmentos de outros textos e anúncios publicitários.

As fotorreportagens previam também um modo de produção específico, em que duplas compostas de um jornalista e um fotógrafo deveriam definir junto com a revista as pautas a serem trabalhadas, e realizar uma série de opções de imagens e um texto para serem editados. A produção das fotografias obedecia a um protocolo relativamente rígido que reproduzia determinados padrões visuais comuns a essa tipologia de reportagem. Como não temos acesso a documentos que nos dêem informações precisas sobre sua implementação no *Cruzeiro*, são esclarecedoras as orientações veiculadas em um manual publicado pela revista *Life* de como o leitor poderia produzir a suas próprias fotorreportagens. Essas instruções foram reproduzidas por *Costa* em *A invenção da revista ilustrada* (2013).

> *A essência dessas técnicas reside na palavra "história" [...] faça o que os profissionais fazem: planeje a reportagem [...]. Os fotógrafos profissionais chegam armados para uma atribuição de tarefa com uma pauta de tomadas preparada pelos editores depois de uma pesquisa considerável dentro da ideia de matéria e de uma consulta ao fotógrafo. Essas pautas podem ser detalhadas e elaboradas. Considere uma reportagem hipotética: sobre o corpo de bombeiros. A pauta poderia pedir diferentes tipos de imagens: Instantâneos principais que estabelecerão o quadro da narrativa (vistas do quartel do corpo de bombeiros e closes dos bombeiros trabalhando individualmente com os equipamentos) fotos de transição, que podem ser usados para guiar o leitor de uma ideia a outra (o carro de bombeiros saindo do quartel a toda para atender a um chamado), fotos de ação que transmitam o drama da luta contra o fogo ( o prédio em chamas, um bombeiro vencido pela fumaça) e fotos que levem a matéria a uma conclusão (os bombeiros exaustos de volta ao quartel, tomando um café). A pauta de tomadas do amador não precisa ser tão detalhada [mas], como o profissional, ele deve permanecer flexível à medida que a ação se desenrola, tirando fotos adicionais que a pauta porventura não tenha pedido. Embora ele não esteja*

> *em busca de uma única grande foto, pode topar com uma, e se estiver atento, não deixará escapar a foto do menino choroso que deixa cair o sorvete. Mas a pauta é necessária porque mantém o fotógrafo na trilha, garantindo uma matéria com começo, meio e fim.* (Apud, Costa, 2013, p.320)

Há nesse guia, uma forte valorização do caráter narrativo que o conjunto de imagens a ser realizado deveria ter, que seria garantido por uma variedade de tipos de conteúdos pré-estabelecidos. As funções que ele associa às imagens são bastante semelhantes com as observadas na primeira série documental, referente aos 19 primeiros meses em que Verger e Tavares trabalharam juntos. Contudo, diferente do que é descrito nesse manual, as narrativas produzidas em suas fotorreportagens em poucos momentos são lineares.

A partir desse roteiro de produção de imagens, realizarei aqui uma análise da fotorreportagem O *Ciclo do Bonfim* em que buscarei evidenciar, num primeiro momento, os procedimentos descritos. Em seguida, farei um levantamento dos usos de duas práticas editoriais associadas à montagem das fotografias, de modo a entender como elas auxiliam na produção dos sentidos, por meio da justaposição das imagens e os cortes realizados em seu enquadramento. Pude observar na comparação entre as fotos e seus negativos, que isso ocorreu em todas as imagens publicadas.

A FILHA JÁ CARREGA o bote junto com a mesma maestria de sua mãe.

O SOL ESTÁ ABRASADOR mas não impede a venda dos terços e das imagens.

# O CICLO DO BONFIM

**Texto de ODORICO TAVARES**
**Fotografias de PIERRE VERGER**

DO Elevador Lacerda, vê-se, lá longe, ainda, a Colina Sagrada, a Basílica do Senhor do Bonfim, vida dominando Itapoã, com festa, a Bahia inteira se movimenta para receber procissão ao seu Grande Líder. E nos seus a bandeirinha o nome do Capitão de Mar e Guerra da Marinha Lusitana, Tenente Rodrigues de Freitas, que, em 1754, instituiu nesta cidade a Devoção do Senhor Bom Jesus do Bonfim, tornando-se Festival. O capitão português, lá mais a par de suas atividades de circunlocuções de forte experiência para a navegação ali para a Africa, calcou com seu cavalo extremado da devoção de seu pensamento a imagem de Lisboa, instituiu a Irmandade e, anos atrás depois, inaugurou, com grande festa, a capela, origem na ilha de cidade, que estava se chamava de Monte Serrado. Desde então as graças alcançadas pelos devotos, as milagres realizados pelo Senhor Crucificado, foram tamanhos legítimos que vieram promover-se a nova pia. Tenente Rodrigues tinha trazido uma Cruz Imaculada; a Irmandade ou cha da colônia um crédito por todo o país recebeu como a expressão máxima de religiosidade para de um povo. A capela bem, mesma estatão pequena, ocorrendo-se, a Nossa mordaçia do Capitão de Mar e Guerra Tenente Rodrigues de Freitas, no interior da igreja, sem saber um dia ia a portador da imagem divina, tomando do seu cofre, solado de sua Glória até que a morte o atalhou. E desde o ano de Pio VII, em 1804, que Que pedido dos diretores da Irmandade a Igreja do Senhor Bom do Bonfim contribui Ilustre Apostólico para que a Santa do Senhor Senhor Bom Jesus do Bonfim, no segundo domingo depois da Epifania, dia em que se bebiam a Sil. Nome de Jesus", que se realizária, assim

AS MEDIDAS DE FITAS multiplicam tem o tamanho exato do braço da imagem

O POTE CARREGA-SE em Vaso as posições

DE CHAPÉU SEM ENFEITADO esperando a saída

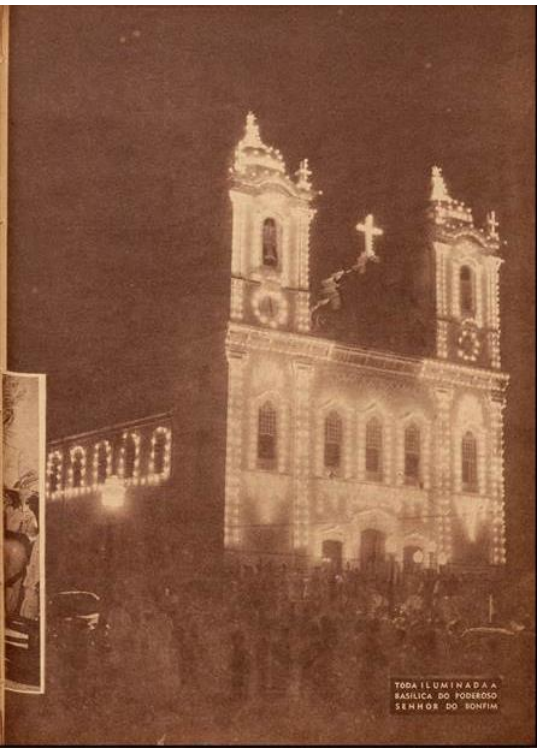
TUDO É CLARO. Fitas a chamar, na seção

A LAVAGEM DA IGREJA

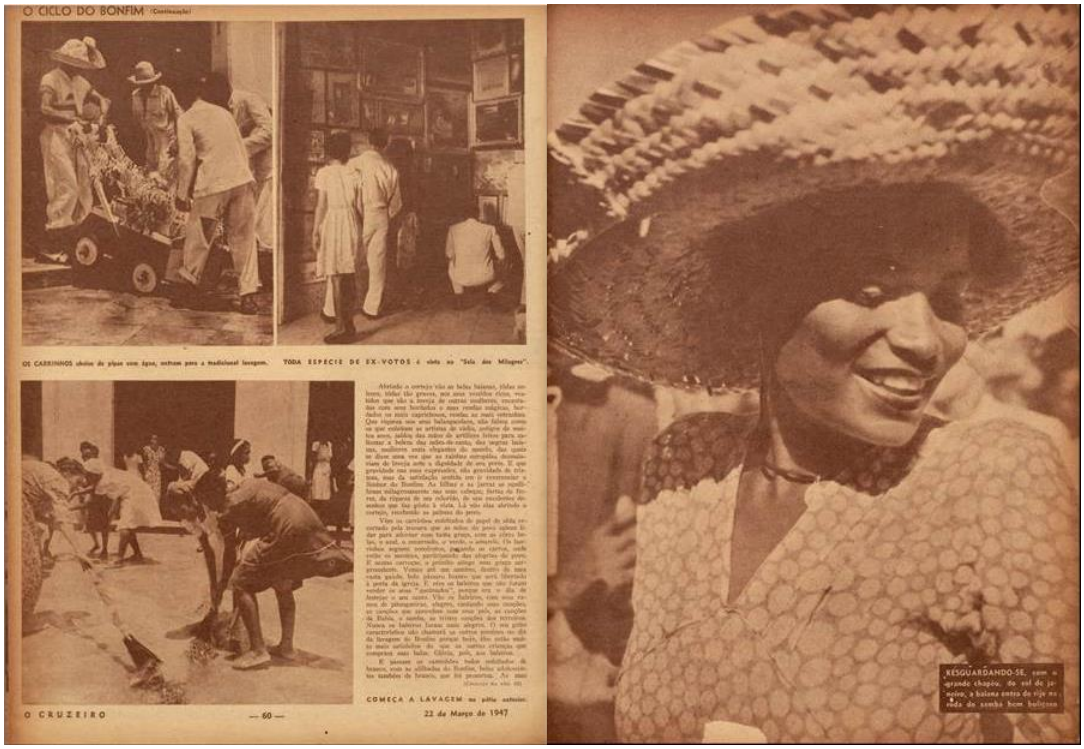
A FESTA DA RIBEIRA, a evolução dos pandeiros de cena é escrita sobre as fitas.

A RODA DA CAPOEIRA, no Carnaval do segundo-feira da Ribeira é animado.





TODA ILUMINADA A BASÍLICA DO PODEROSO SENHOR DO BONFIM


O CICLO DO BONFIM (Continuação)

OS CARRINHOS cheios de pipas com água, estiram para a tradicional lavagem.

TODA ESPÉCIE DE EX-VOTOS é oferta ao "Senhor dos Milagres".

COMEÇA A LAVAGEM no pátio externo.

O CRUZEIRO — 60 — 22 de Março de 1947

RESGUARDANDO-SE, com o grande chapéu, do sol de janeiro, a baiana entra de rije na roda de samba bem batizado

**Figura 2:** *O Ciclo do Bonfim*. Fotos: Pierre Verger / Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 22/03/1947.

Nessa fotorreportagem, é possível evidenciar os quatro tipos de imagens apontados pelo excerto transcrito por Costa. As suas duas primeiras páginas sangradas serviriam como *Instantâneos principais*, apresentando as imagens que seriam centrais da festa, as Baianas e a Igreja. A última seria uma imagem de *conclusão*, de modo que a mulher dançando indicaria a festa popular que se prolonga após a lavagem. Já as fotos de baianas podem ser tomadas com *fotos de transição*, enquanto que as imagens que descrevem a formação de uma roda de capoeira e a página com o momento que se lava o adro da igreja, como *fotos de ação*. Em relação a essas duas últimas categorias, elas não se reproduzem propriamente nos sentidos propostos pelo autor, de modo que as tomo como uma aproximação. Isso me parece ocorrer especialmente por sua estrutura narrativa prever uma ação que se desenrola a partir de múltiplos focos, em contraste com a narrativa linear descrita no guia.

Já em relação a suas práticas editoriais, podemos observar em sua primeira página, um retrato de página inteira cuja legenda acusa ser mãe e

filha. Ao aproximarmo-lo com o negativo o qual ele se refere, descobrimos que as duas figuras fazem parte de um grupo de cinco Baianas alinhadas, formando uma composição triangular. Nesse caso, a imagem original foi adaptada à tipologia visual mais frequentes nos espaços reservados às imagens sangradas nas fotorreportagens de Verger, os retratos de caráter individual ou de duplas. Na página seguinte, em seu canto inferior, vemos um outro uso do corte que altera significativamente o sentido da fotografia e que observei como dos mais comuns. Nela, é apresentada em seu centro uma mão segurando um maço de fitas do Senhor do Bonfim. No negativo referente a ela, o elemento que é enfatizado faz parte do retrato de um vendedor ambulante sentado na escadaria da Igreja, expondo seus produtos. Na página que se segue, há três retratos alinhados de Baianas. As três imagens partem de fotografias tomadas em plano aberto, em que é possível ter clara dimensão do espaço no qual as figuras estão inseridas e as ações que se desenrolam ao seu redor. As três foram reenquadradas e alinhadas de modo que as cabeças das retratadas tivessem a mesma escala em relação à janela reservada para a foto. Na legenda das três, há uma indicação do que cada uma trazia na cabeça. Nesse caso, seus cortes reproduzem uma solução editorial recorrente, em que se produz um sentido de comparação a partir da justaposição de imagens ajustadas de modo a ter composições semelhantes. Na mesma página, em sua porção inferior, duas imagens apresentam-se de modo análogo às anteriores, alinhadas, ocupando janelas do mesmo tamanho e com elementos que as aproximam formalmente. Nesse caso, os ramos que eram vendidos na festa formando linhas verticais na porção superior, enquanto que a parte inferior é ocupada pela ação dos vendedores e dos capoeiristas tomados de corpo inteiro. Contudo, sua leitura se realiza de outra maneira, por meio de uma narrativa temporal sobre o mesmo espaço. Nesse caso, é lícito imaginar que essa ordenação foi resultado não somente do alinhamento do editor, mas também de uma prática de trabalho do fotógrafo, que as tomavam acompanhando a evolução dos acontecimentos da festa.

A partir dessas análises, pude constatar que os discursos associados às imagens na revista envolviam decisões que partiam de diversos profissionais que produziam coletivamente os conteúdos nas diferentes

etapas da produção das fotorreportagens. Isso é evidente no caso dos cortes das fotografias realizados no momento de edição, em que esse procedimento tinha diversos usos, como orientar visualmente a leitura das páginas ou conferir atenção a um dado elemento presente em uma porção específica da imagem.

A posição que as fotorreportagens foram apresentadas na revista também eram definidoras em relação aos sentidos assumidos pelas imagens, de modo que essa informação definia o numero de páginas que foram reservadas a eles, e a visibilidade que eles tinham em seu interior. Entre 1946 e 1951, haviam na revista duas posições fixas reservadas às fotorreportagens: uma principal, que se localizava no começo da revista e era usualmente a mais extensa, ocupada durante esses seis anos majoritariamente por reportagens realizadas pelo fotógrafo Jean Manzon; e uma secundária, em um espaço relativamente central da revista, próxima à pagina 56, com um número ligeiramente menor de páginas e ocupada por diferentes fotógrafos. Além dessas duas, fotorreportagens foram publicadas durante esse período em posições flutuantes, que aumentaram em número com o passar dos anos.

É especialmente revelador acerca da atuação de Verger na revista, a avaliação dos diferentes espaços reservados para suas fotorreportagens. Durante esses seis anos, ocuparam a posição de reportagem principal da revista apenas quatro das cinquenta fotorreportagens assinadas por ele. Dentre essas quatro, constam as duas primeiras em que foram publicadas imagens realizadas a partir de sua contratação, *Trovadores da Bahia* (26/10/46) e *Saveiros do Recôncavo* (30/11/46). Além dessas, ocuparam essa mesma posição, Roteiro de Canudos (19/07/1947), fotorreportagem que faz parte de uma edição sobre o cinquentenário da Guerra de Canudos, em que Verger assinou as imagens de todas as fotorreportagens, e em *"Capoeira mata um!"* (10/01/1948). Para além desses casos pontuais, constatei que seus conteúdos foram apresentada frequentemente na posição de matéria secundária em quase todas as fotorreportagens do período referente à primeira série documental. A partir de 1949, seus conteúdos passaram a perder espaço gradativamente, ocupando posições de menor visibilidade. No período que compreende a segunda série documental, elas apresentavam-se

numa média de quatro e, por fim, de três páginas. Essa marginalização das fotorreportagens com imagens de Verger pode ser compreendida como resultado da pulverização de conteúdos da revista em reportagens menores, que pude observar ter ocorrido no decorrer desses seis anos. Uma outra leitura em relação à segregação dos conteúdos produzidos por Verger, é o possível desinteresse da revista, na medida em que eles começam a tratar de temas distintos dos observados em seus primeiros anos. Lühning aponta que essa segunda hipótese teria sido um palpite do próprio fotógrafo (2004).

A partir de 1948, houve o surgimento de diversas outras seções da revista centradas nas fotografias. Constatei o uso de fotografias de Pierre Verger em duas delas. Ao menos uma de suas imagens foi publicada na seção *Um Fato em Foco*, criada naquele ano. Essa, consistia de uma página ocupada por uma imagem sangrada, acompanhada de uma legenda na porção inferior da página anterior, em que eram apresentadas sua autoria, além de informações sobre seu conteúdo, sejam elas de motivo de atualidade, de curiosidade ou interesse formal. Também verifiquei a presença de ao menos duas fotografias de Verger utilizadas na seção *Fotoquiz*. Nessa, eram propostas questões de conhecimentos gerais acerca das informações presentes nas imagens.

Além da segregação espacial, houve nesse período alterações em relação aos modos de se produzir e de apresentar os conteúdos nas fotorreportagens referentes à segunda série documental. Para evidenciar isso, realizarei aqui a análise de uma segunda fotorreportagem, *A cozinha da Bahia*, publicada no dia 02/12/1950.

Multiplique
o espaço
útil
cozinha
planificada
SECURIT
A Cozinha Planificada SECURIT lhe proporciona o máximo aproveitamento de todo espaço útil: nada se vê de tudo que está lá dentro e, no entanto, não há utensílio, louça ou panela que não esteja ao seu alcance imediato. Além disso, a Cozinha Planificada SECURIT apresenta portas automáticas e superfícies tratadas com esmalte duríssimo, inatacável pelos ácidos orgânicos ou pelos processos comuns de limpeza. E a cozinha pode adquiri-la de uma vez ou peça por peça.
Planificando sua cozinha racionalmente
Fabricantes:
TECNOGERAL S.A. - COMÉRCIO E INDÚSTRIA

MARIA SÃO PEDRO,
A COZINHA DA BAHIA
Carurú, vatapá e mugueca — Mas também o efó, os camarões e o siri mole — A cozinha baiana é a mais opulenta do Brasil — Dos Passos e Neruda na Bahia — As grandes quituteiras da cidade: Maria São Pedro, Odília e Vitorina — O poeta Godofredo Filho, grão-mestre da cozinha baiana — Quem vai à Bahia, comerá bem se souber onde, na cidade do Salvador.
Texto de ODORICO TAVARES
Fotos de PIERRE VERGER
NAS COZINHAS de muitas casas de família se mantém viva a tradição do mais rico cozinha do Brasil.
AS COZINHEIRAS da Bahia são insigneiras: nas casas de família ou nos restaurantes, são artistas.
AS ASSISTENTES de Maria São Pedro, que é a cozinheira de um próprio restaurante, são estas duas.

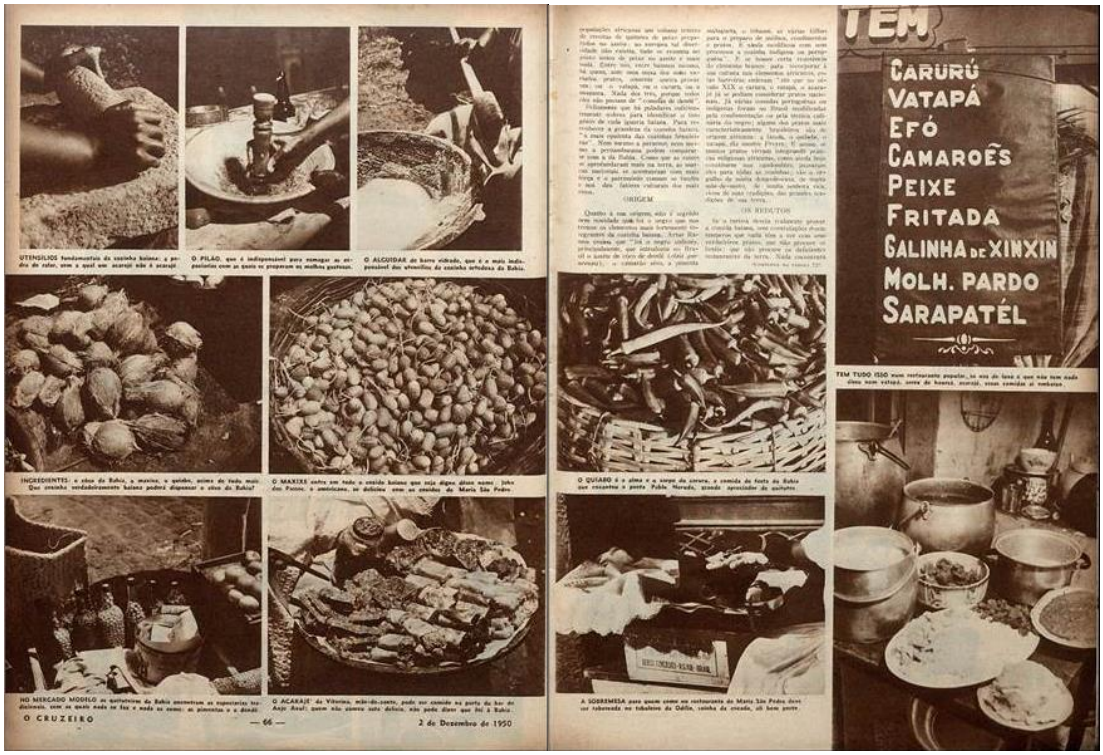

UTENSÍLIOS fundamentais da cozinha baiana: a panela de barro, sem a qual um acarajé não é acarajé.
O PILÃO, que é indispensável para remoçar as especiarias com as quais se preparam as melhores guisadas.
O ALGUIDAR de barro vidrado, que é a mais indispensável das utensílios da cozinha ortodoxa da Bahia.
INGREDIENTES: o azeite da Bahia, a manteiga, o quiabo, acima de tudo mais. Que cozinha verdadeiramente baiana poderá dispensar o azeite da Bahia?
O MAXIXE entra em todo o cozido baiano que seja digno disso nome: João Ponte, o amolicano, se delicia com as comidas de Maria São Pedro.
NO MERCADO MODELO as quituteiras da Bahia encontram as especiarias tradicionais, sem as quais nada se faz e nada se come: as pimentas e o dendê.
O ACARAJÉ da Vitorina, mãe-de-santo, pode ser comido na porta do bar de Anjo Azul: quem não conhece este delícia, não pode dizer que foi à Bahia.
O QUIABO é a alma e a seiva da cozinha, a comida de feito da Bahia que encontra o poeta Pablo Neruda, quando apreciador de quitutes.
A SOBREMESA para quem come no restaurante de Maria São Pedro deve ser saboreada no tabuleiro de Odília, cozinha da cocada, só bem perto.
TEM
CARURÚ
VATAPÁ
EFÓ
CAMAROÊS
PEIXE
FRITADA
GALINHA DE XINXIN
MOLH. PARDO
SARAPATÉL
TEM TUDO ISSO num restaurante popular, lá era de lona e que não tem nada disso nem vatapá, nem de bacaú, acarajé, nem comidas al tabuleiro.

**Figura 3:** *A cozinha da Bahia*. Fotos: Pierre Verger / Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 02/12/1950.

Em sua primeira página, a apresentação da cozinha tradicional baiana por meio das casas das famílias ricas e dos restaurantes de comidas típicas apresenta-se quase como uma menção indireta às descrições presentes no início de *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre, em que o autor trata da permanência das grandes cozinhas dos senhores de engenho nas residências baianas. Essa seleção de imagens contrasta com o anúncio publicitário de uma cozinha moderna presente na página oposta, em que se lê, *planifique sua cozinha racionalmente*. Os dois outros anúncios comerciais presentes nas últimas páginas relacionam-se igualmente com o tema da fotorreportagem. A presença de conteúdos publicitários em seu interior, que podem ser observados em todas as outras publicações assinadas por Verger nesse período, aponta para mudanças nas políticas editoriais da revista em relação aos anos anteriores. A partir dessa constatação, posso afirmar que novas relações na definição de seus conteúdos estabeleceram-se no *Cruzeiro* nesse período, em que elas passaram a se relacionar de modo mais claro com os produtos dos anunciantes da revista.

Essa fotorreportagem difere do conjunto publicado nos primeiros anos de colaboração de Verger com a revista por não partir de uma proposta narrativa, modelo do qual seus trabalhos se afastaram, mas de uma ampla exposição sobre o tema, na qual as imagens foram organizadas em grupos temáticos, a saber: as cozinheiras, os instrumentos de cozinha, os ingredientes, os pratos e os lugares em que eles eram vendidos. Esse interesse em produzir representações aparentemente mais objetivas sobre um tema, em que as imagens são utilizadas, ora como ilustração, ora como comprovação do que estava sendo tratado, tornou-se um padrão nas fotorreportagens produzidas com imagens de Verger nos últimos anos em que colaborou com o *Cruzeiro*. São bastante ilustrativas em relação a essas características, as fotorreportagens realizadas em parceria com Odorico Tavares sobre artistas e objetos de arte, ou na produção de documentos sobre os Agudás do Benin, na qual Gilberto Freyre produziu os textos que os acompanhavam.

Entre a primeira série documental analisada, que corresponde às fotorreportagens publicadas entre novembro de 1946 e maio de 1948, e a segunda, que se estende aos conteúdos veiculados até setembro de 1951, é possível observar um processo de flexibilização dos modos de produção nas fotorreportagens. Essas ocorreram tanto em decorrência das mudanças nas práticas editoriais da revista, como a presença de publicidades em seu interior e a demarcação de espaços menores para esse tipo de conteúdo, quanto pela mudança dos interesses dos autores. Esse processo parece justificar o fato de que, enquanto nos primeiros anos, as fotorreportagens da dupla estruturam-se de modo rígido e reiteram as imagens do repertório visual associado à Bahia, nos últimos anos elas tratam de representações da região mais heterogêneas. A partir dessa demarcação, irei a seguir analisar a fundo os conteúdos referentes à primeira série documental, de modo a buscar delimitar padrões por meio dos quais eles produzem sentidos de tradição associados ao estado.

## 2.2. Os sentidos de tradição nas fotorreportagens de Pierre Verger e Odorico Tavares no *Cruzeiro*

Nessa segunda seção, irei analisar a documentação referente à primeira série que delimitei no início do capítulo, as nove fotorreportagens publicadas por Pierre Verger e Odorico Tavares entre novembro de 1946 e maio de 1948 na revista *O Cruzeiro*. Farei isso de modo a evidenciar em seus textos e imagens os diferentes sentidos associados à ideia de tradição que os ligam às culturas populares negras baianas que foram definidoras do repertório visual associado ao estado, aproximando-as das experiências sociais da Bahia naquele período. Para analisar as 9 fotorreportagens em que foi representado o Recôncavo Baiano e foram publicadas no período, as categorizei 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 *Saveiros do Recôncavo*, a segunda fotorreportagem realizada pela dupla, foi definida como pauta a centralidade dos saveiros nas dinâmicas econômicas do Recôncavo Baiano.

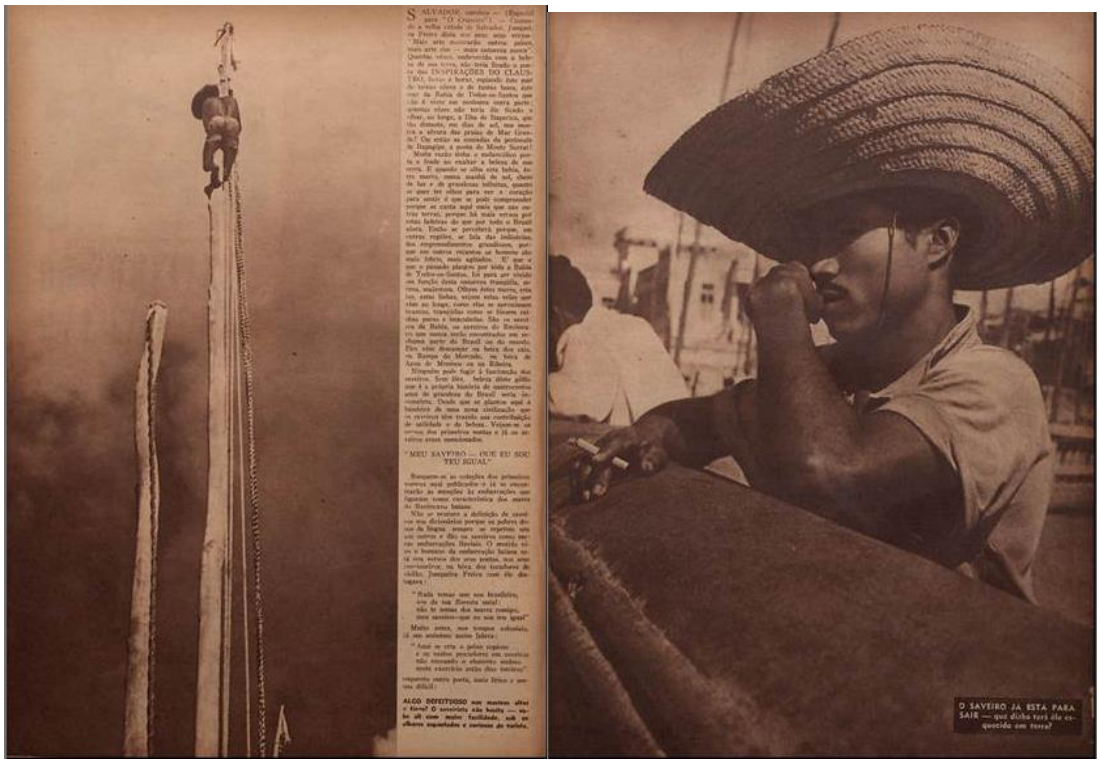
VISTA DO CAIS DO MERCADO MODELO, vendo-se o ancoradouro dos saveiros. Ao fundo o antigo forte de São Marcelo

CACHAÇA DE SANTO AMARO, uma boa carga...

# SAVEIROS DO RECÔNCAVO

Texto de ODORICO TAVARES :: Fotos de PIERRE VERGER

HÁ RAMPA DO MERCADO: passam os marinheiros e saveiros para o cais. Homens fortes, brevíssimos e alegres, características do Recôncavo baiano.



SALVADOR, setembro — (Especial para "O Cruzeiro") — Chamam-se a velha cidade de Salvador, Jangada, na Frente dizia sua sina: seu verso: "Mar, sete marinheiro, entre países, mais arte que — mais saveiros nasce".

Quando velejo, embarcado, com a beleza de sua terra, não feria Jangada a poesia dos INSPIRAÇÕES DO CLAUSEU, livro à beira, explanda dois mar de terras abra e de terra terra, dizer da Bahia de Todos-os-Santos que não é verso sai sentiamos outra parte; quando velejo não teria, ilo fundo a clear, ao longe, a Ilha de Itaparica, que ilo distante, em dias de sol, nos mostra a abertura das prisão de Mar Grande? Ou evitar as ermidas do profundo de Itapagipe, a posta de Monte Serrat?

Muita razão tinha o malencólico poeta a fundo ao exaltar a beleza de saveiro. E quando se olha esta baía, azul marin, cinza nuvem de sol, cheia de luz e de grandezas infinitas, quando se quer ter olhos para ver a emoção para sentir é que se pode compreender porque se canta aqui mais que nas outras terras, porque há mais versos por estas fabrica do que por todo o Brasil afora. Então se perceberá porque, em centro regular, se leia das indústrias, dos empreendimentos grandiosos, porque nos outros recantos se homens ainda mais feiras, mais agitados. E' que o que o pensado planejou por toda a Bahia de Todos-os-Santos, foi para que sinta na função desta cenários tranquila, serena, majestosa. Olhem bem marin, esta lua, estas linhas, veiam estas velas que vão ao longe, estas ilhas se aproximam tranquilas, tranquilas como se fizesse sentido parar e interpretar. São os saveiros da Bahia, os saveiros do Recôncavo, os que nunca terão encontrados em qualquer parte do Brasil ou do mundo. Eles vêm desaguar na beira dos cais, na Rampa do Mercado, na beira de Água de Meninos ou na Ribeira.

Ninguém pode fugir à fascinação dos saveiros. Sem dúvi. Beleza dêste gênero é a própria beleza de antigamente, antes de grandeza do Brasil: seria inconcebível. Desde que se plantou aqui a bandeira de uma nova civilização que os saveiros têm trazido sua contribuição de utilidade e de beleza. Vejam-se os versos dos primeiros poetas e já os saveiros eram mencionados.

"MEU SAVEIRO — QUE EU SOU TEU IGUAL"

Ramos-se as estrofes dos primeiros versos aqui publicados e já se encontrarão as sensações e embarcações que figuram como características dos mares do Recôncavo baiano.

Não se restaura a definição de saveiro em dicionários porque as pobres dos de Itapagi, assaqui se reprimem, um aos outros e dão os saveiros como meios embarcações. Herdam. O mesmo sucede o homem da embarcação baiana se já era nativo dos seus pontos, nos seus carcinoteiros, na beira dos tamboros de chão. Jacquelin Freire com ele dangaro:

"Nada tenho aos seu brasileiro,
ser do sul Barcelo natal!
não te temas dos nossos rumiqo,
nos saveiros—que eu sou teu igual"

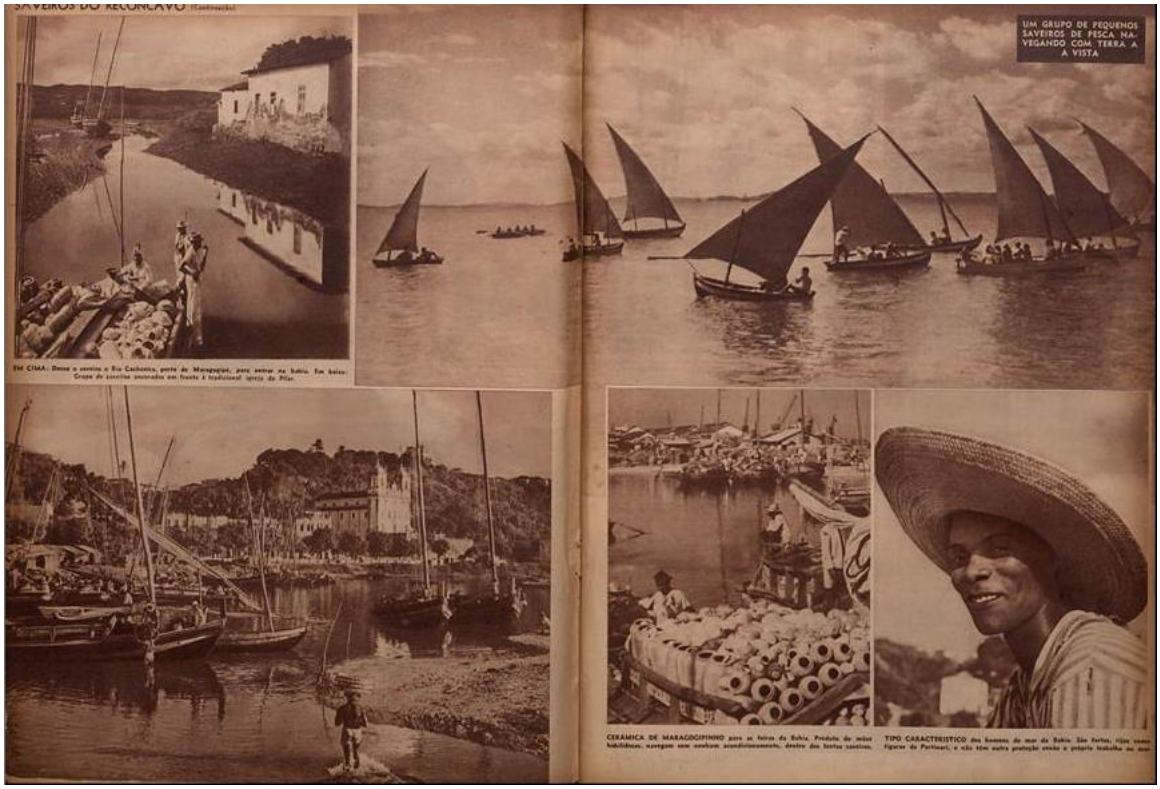
Muito antes, nos tempos coloniais, já seu sentimento nestes Jabeiro:

"Amor se cria o prisão sagrado
e se vendo procedeiro em saveiros
não necessita o elemento sadoso
sendo contrário antes dos inferiores"

respeito outro porta, mais feiro e mesmo difícil:

ALGO DEFEITUOSO nos nossos olhos e farol? O saveiro não basta — sabe até com maior facilidade, sob os olhares superiores e curiosos do navio,

O SAVEIRO JÁ ESTÁ PARA SAIR — que dirão terá ele exposição em terra?



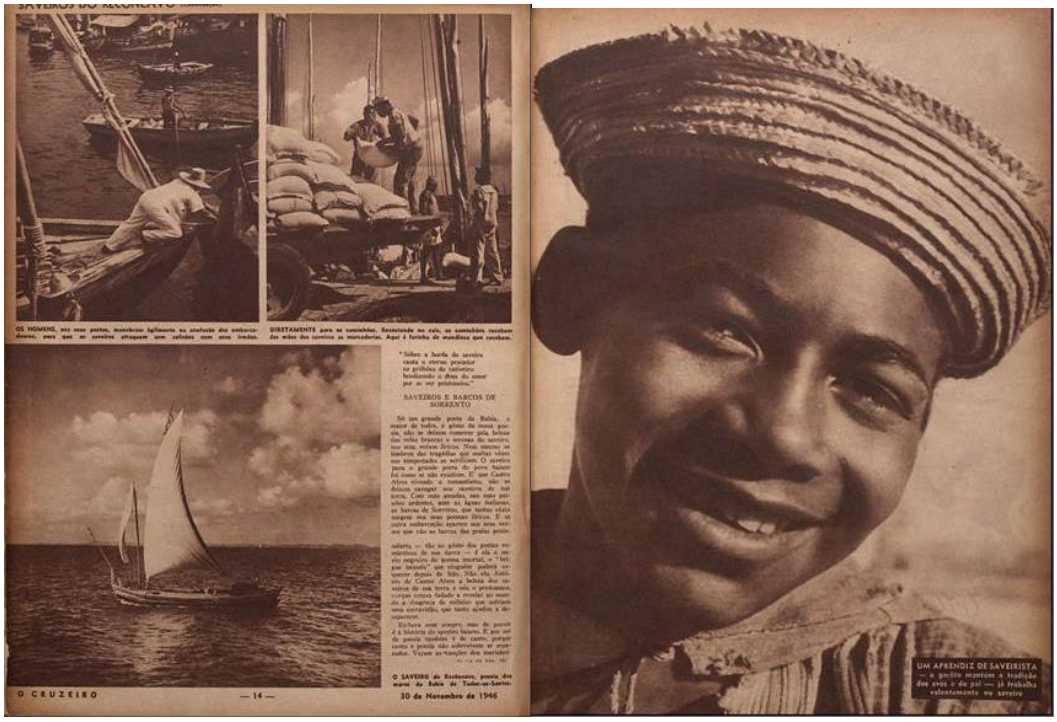




**Figura 4:** *Saveiros do Recôncavo*. Fotos: Pierre Verger / Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 30/11/1946.

No primeiro par de páginas, a Rampa do Mercado, cais onde desembarcavam alimentos e objetos manufaturados vindos das cidades do

Recôncavo para abastecer a capital, como dá noticia 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. Nos três pares de páginas seguintes, são apresentadas cenas ligadas ao transporte fluvial e marítimo em pequenos núcleos narrativos. 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. Nos dois últimos pares de páginas, as duas imagens da porção superior à esquerda ilustram as ações encadeadas de atracar o saveiro e descarregar no cais. Já a imagem de um saveiro isolado e centralizado presente na porção inferior da mesma página 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 realizada 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). Nelas, o sentido de tradição é diretamente associado a uma certa inevitabilidade sobre a perpetuação na vida das pessoas de determinadas práticas. No texto de Tavares que acompanha as imagens, é produzida uma narrativa mítica ligada à centralidade dos saveiros na cultura baiana, em que o autor parte do poeta romântico Junqueira Freire, que aproxima a embarcação com a própria ideia de brasilidade, e segue para autores posteriores, Xavier Marques, Dorival Caymmi, e Jorge Amado.

A fotorreportagem seguinte realizada pela dupla, *Itinerário da Feiras da Bahia*, me parece complementar a anterior em relação ao seu tema, as feiras populares de Salvador.

EM ÁGUA DE MENINOS existe até Bahia encontrarão mandarim confortável para seus quarentá bebês. E também os cheiro fri... cos que amam os passarinhos...

GOMA PARA TAPIOCAS e beijus, vendido nas feiras, em inumeráveis tabletes. E a rigor do sol, resguarda-se com chapéus de abas largas com artefatos enfeites.

# ITINERÁRIO DAS FEIRAS DA BAHIA

**Texto de ODORICO TAVARES • Fotografias de PIERRE VERGER**

POR QUÊ Água de Meninos? É a pergunta que ouvimos muitas vezes, do visitante, sobre a miscela da feira dos dois mil produtos. Por que Água de Meninos? procuramos todos aêle que quotidianos de uma explicação onde encontrasse o sabor feiras das denominações do posto. Sabemos que, no século XVII, já o local se chamava San Tiago de Água de Meninos. Pode ser que o estudo traga ao leitor a definição exata, clara, histórica. Mas não dominamos sempre ignorar, para que a imaginação resolva por si só, pois parecem o local de uma feira tem nome tão belo e tão sugestivo. E a feira de Água de Meninos é o ponto ideal para um contato demorado e silencioso com o que há de mais extremadamente na alma do povo baiano.

Todos os dias, a feira prosegue. Mas quem desejar conhecer a maior feira livre da Bahia, por isso a mais intensa e a mais concorrida, vá ao sábado, à tarde, a Água de Meninos. Olhar das ladeiras da cidade alta, o formigueiro à beira da enseada. Os barcos chegando e saindo. Ônibus encostados ali perto, como que enterrados na areia, aguardando a alta da maré. De onde vieram? O que trouxeram? Que cousinhas procuramos? Que produtos carregam? São as cavalas que vêm de tôdas as partes do Recôncavo. Trazem os mais variados produtos da terra baiana: bananas em cachos semi-verdes, laranjas, cocadas, siqueiras, os belos grãdos para os mais coloridos cereais; a pimenta malagueta de fecundante efeito; cana-de-açúcar de Santo Amaro; abóboras, tomates e pimentões; macaxeira de verdeiras junto aos garrafões de dendê de tôdas as cousinhas; até as gaiolas de pássaros que não sabemos se cantam, até o bastro impagável e inalcançável no seu alto pedestal. Até o sagrado ali exposto pelo mercador que o vende, quem cada, com lágrimas nos olhos, pela necessidade de dia difícil que passa. Depois as farinhas das mais variadas contidas. Brilham sobre a toalha branca de bebegem ao ar livre, as jóias da carneira, de tapioca, do rôlo, do acarajé, da goiabada de aroeira ou d'abacá. E mesmo necessidade de sandálias e de fornalhas e outrás



UMA TENTAÇÃO para a cagal, cesta apetitosa bananas a seu lado...

COMPROU 12 BALAIOS? Pois leva-se assim mesmo...

CANAS DE STO. AMARO acumuladas na Rampa do Mercado. Bananas a granel!

A VIDA ESTÁ DIFÍCIL, mas compra-se de qualquer maneira. É preciso comer...

NÃO FALTAM abóboras. A fartura é grande!

ENQUANTO NÃO SAEM as bananas, compram-se as cocadas e gafos de campina.

A BAIANA ARRANJA o que é seu, pois a calor é grande e a feira lucrativa.

CABURU NA BARRACA "Tomada de Mo...

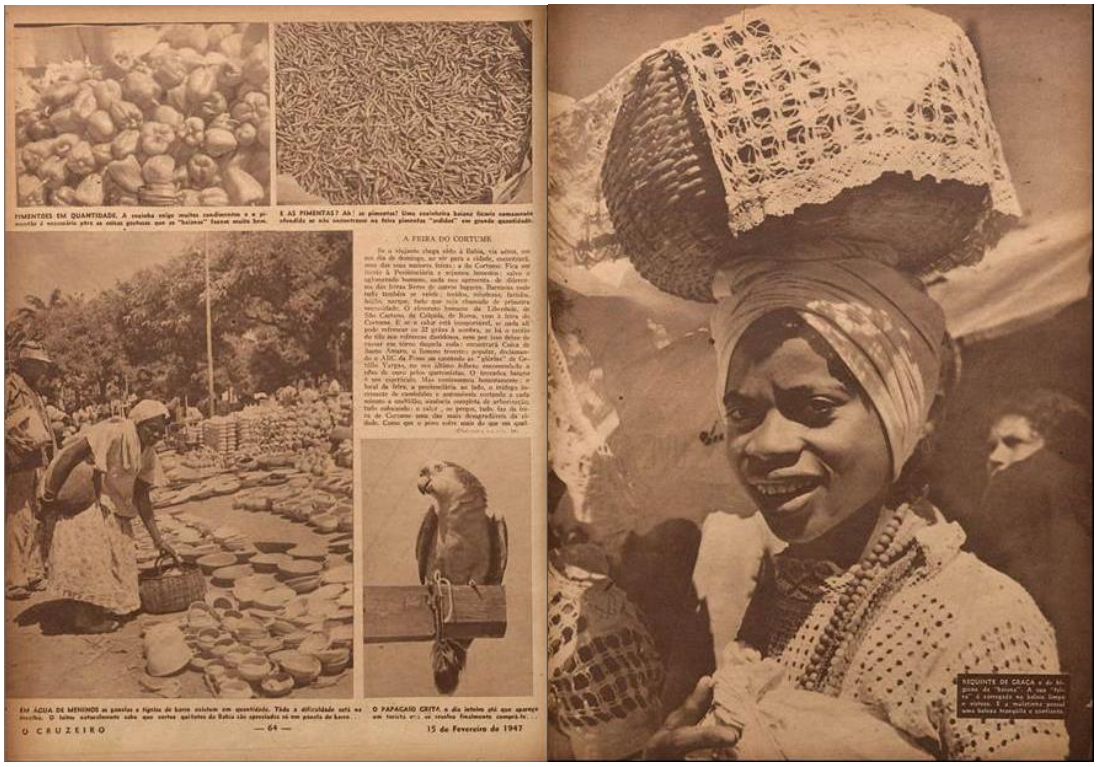



**Figura 5:** *O Ciclo do Bonfim*. Fotos: Pierre Verger / Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 15/02/1947.

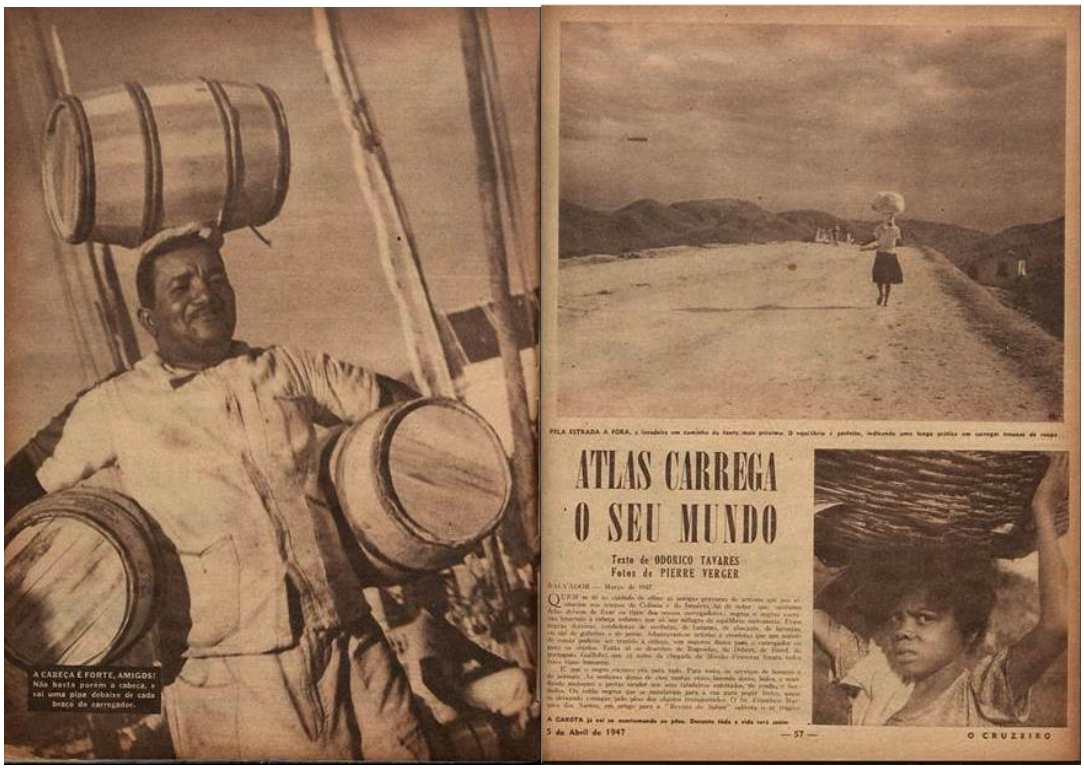
Suas imagens foram realizadas na Rampa do Mercado, onde formava-se uma feira dos produtos recém chegados dos *Saveiros do Recôncavo*, e na feira de Água de Meninos, que é descrita como a maior e mais popular da cidade. Na seleção de fotografias, são apresentadas diferentes relações comerciais e a variedade de produtos vendidos nelas.[43] Sua ordenação produz diferentes focos narrativos centrados nessas duas características e pontuados por certos elementos pitorescos: um sagui empoleirado entre as bananas, um carregador que carrega doze balaios empilhados e um papagaio posto a venda. No texto de Tavares, são descritas seis das feiras da cidade, A Feira de Água de Meninos, seguido da Feira do Curtume, a Rampa do Mercado, a Feira da Ribeira, a do Largo Dois de Julho, a das Sete

[43] O tema das feiras livres permaneceu no escopo de interesse do fotógrafo após sua migração para as pesquisas científicas, de modo que, em 1959, quando já se dedicava integralmente ao trabalho de pesquisa, publicou em parceria com Roger Bastide, no *Cahiers de L'institut de Science Économique Appliqueé*, um estudo sobre a estrutura dos mercados populares do Baixo Daomê e as redes formadas entre eles. Esse texto foi publicado no Brasil em 2002, numa coletânea organizada por Ângela Lühning.

Portas, e, por fim, a Feira da Barra. Água de Meninos é a que é descrita de modo mais demorado. A ela, além de seu papel central no abastecimento da cidade, é também associada uma função simbólica. No início de sua descrição, ele a caracteriza como *(...) o ponto ideal para um contato demorado e saboroso com o que há de mais entranhadamente na alma do povo baiano.* (1947: 61) Essa característica é reiterada no final da descrição do seguinte modo: *Muito do povo baiano ali se mantém puro e intato. Ali expande suas alegrias, suas dificuldades, seu lado bom e seu lado adverso* (1947: 63). Nesses dois excertos, me interessa que *o que há de mais entranhadamente na alma do povo baiano*, é definido pelas práticas das classes populares. Desse modo, o autor opõe essa experiência à feira da Barra, que ele atribui um caráter de inautenticidade. Essa, é apresentada como uma caricatura de uma feira verdadeiramente baiana, como a de Água de Meninos, de modo que ele a descreve como um espaço frequentado por uma determinada elite que não entenderia os códigos próprios a esses espaços. Numa primeira leitura, essa oposição revela uma predileção entre esses autores em representar as classes populares em detrimento das elites. Contudo, ela também serve de demarcação dos espaços de interesse no interior da cidade em que eram priorizadas as experiências diretas com esse *povo baiano puro e intato*. Não por acaso, dois dos fascículos da *Coleção Recôncavo* assinada por Carybé tratam da Rampa do Mercado e da feira de Água de Meninos. Em *Bahia de Todos os Santos*, Jorge Amado descreve diferentes cineastas e fotógrafos buscando esses lugares para registrar cenas pitorescas, como os trabalhadores dos saveiros e as rodas de capoeira. No mesmo livro, ele relata diferentes encontros com artistas, intelectuais e políticos de seu círculos sociais nas barracas e restaurantes populares dessas feiras. É significativo que esses dois espaços se localizem em regiões que fazem parte do cotidiano de determinados setores das classes populares, sendo que esses bairros também ganhavam naquele momento grande visibilidade com os processos de tombamento do centro histórico. Já em relação à feira da Barra, cabe observar que mais importante do que ela ocorrer em um bairro nobre, é o fato de se tratar de uma região associada a uma determinada elite afeita a valores da modernidade. Lá foi construído quatro anos antes o *Edifício Oceania*, o primeiro arranha-céu da

cidade, que ajudou a popularizar entre os ricos dessa vizinhança um novo modo de se morar, associado à verticalidade dos apartamentos.

A fotorreportagem seguinte sobre os temas associados ao trabalho foi *Atlas carrega o seu mundo*, sobre carregadores da cidade de levam suas cargas na cabeça.



A CABEÇA É FORTE, AMIGOS! Não basta porem a cabeça, e vai uma pipa debaixo de cada braço do carregador.

PELA ESTRADA A FORA, a lavadeira vem caminho da fonte mais próxima. O equilíbrio é perfeito, indicando uma longa prática em carregar trouxas de roupa.

ATLAS CARREGA O SEU MUNDO

Texto de ODORICO TAVARES
Fotos de PIERRE VERGER

SALVADOR — Março de 1947

A CARIOCA já vai se acostumando ao pêso. Durante tôda a vida terá assim

5 de Abril de 1947 — 57 — O CRUZEIRO

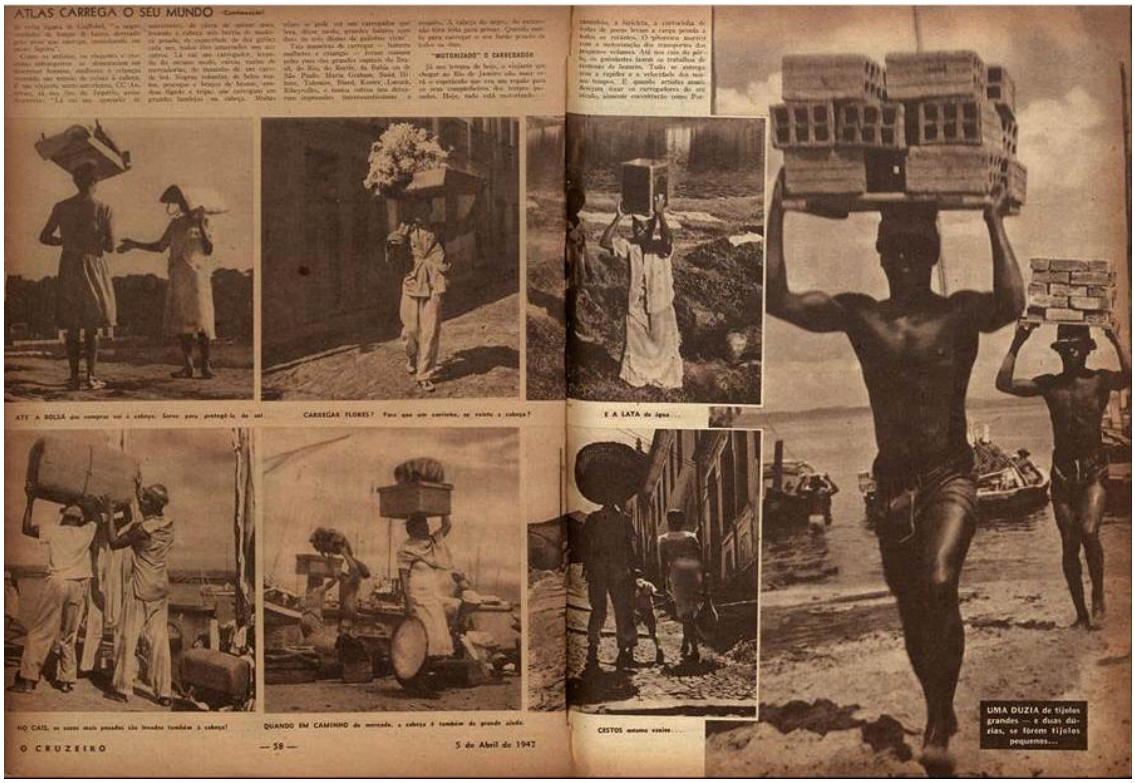


**Figura 6:** *Atlas carrega o seu mundo*. Fotos: Pierre Verger / Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 05/04/1947.

Essa é a única fotorreportagem do conjunto na qual o sentido

narrativo e espacial das fotografias é abdicado radicalmente de modo que elas se relacionam entre si apenas por um tema em comum. Em seu texto, Tavares associa a percepção de Verger sobre o carregadores da cidade à dos artistas europeus que viajaram pelo Brasil no século XIX e registraram em sua produção visual figuras semelhantes, Johann Moritz Rugendas, Jean-Baptiste Debret, François-Auguste Biard e Joaquim Cândido Guillobel. Desse modo, tanto a técnica dos carregadores, quanto as práticas dos artistas viajantes, são caracterizadas como um fenômeno de longa duração digno de serem observados na cidade. No caso do primeiro, ele o descreve como uma singularidade da Bahia, visto que o trabalho desses sujeitos teria sido substituído pelo transporte de tração mecânica tanto no Recife como no Rio de Janeiro. Aqui me parece revelador em relação à uma determinada percepção comum sobre a Bahia e itinerários difundidos entre esses autores que esses carregadores foram representados em um número consideravelmente alto de desenhos de Carybé publicados na *Coleção Recôncavo* e nas *Sete Portas da Bahia*. Eles estiveram presentes em três fascículos associados a três espaços da cidade: o Pelourinho, a Rampa do Mercado, e a feira de Água de Meninos.

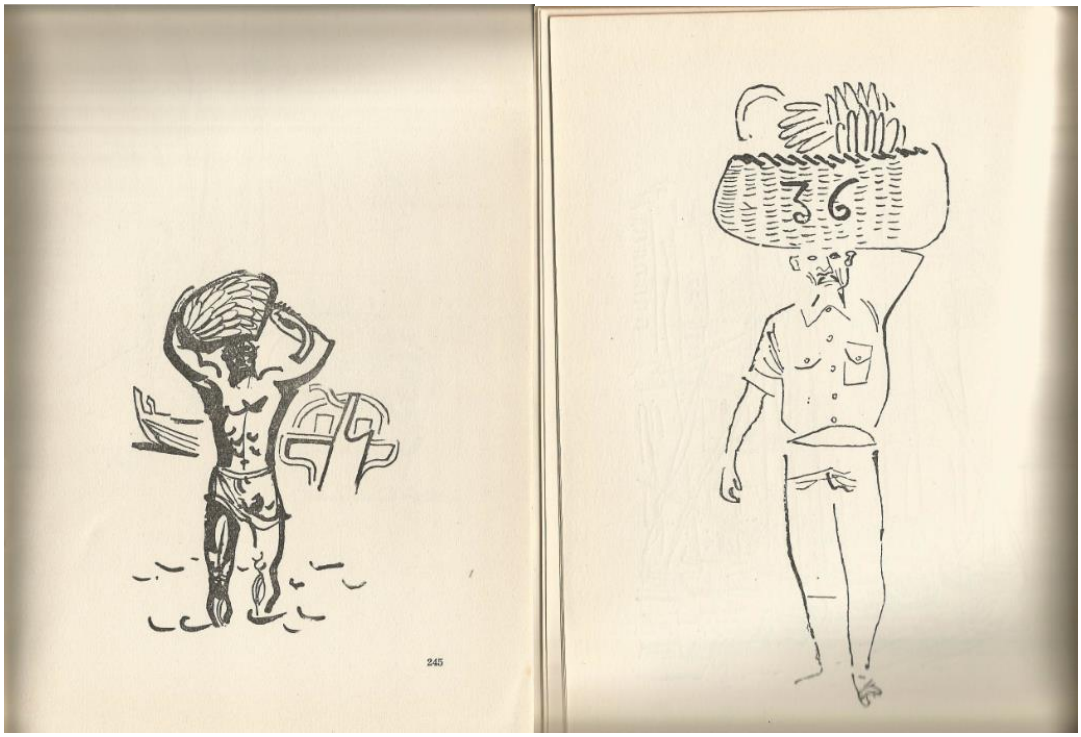
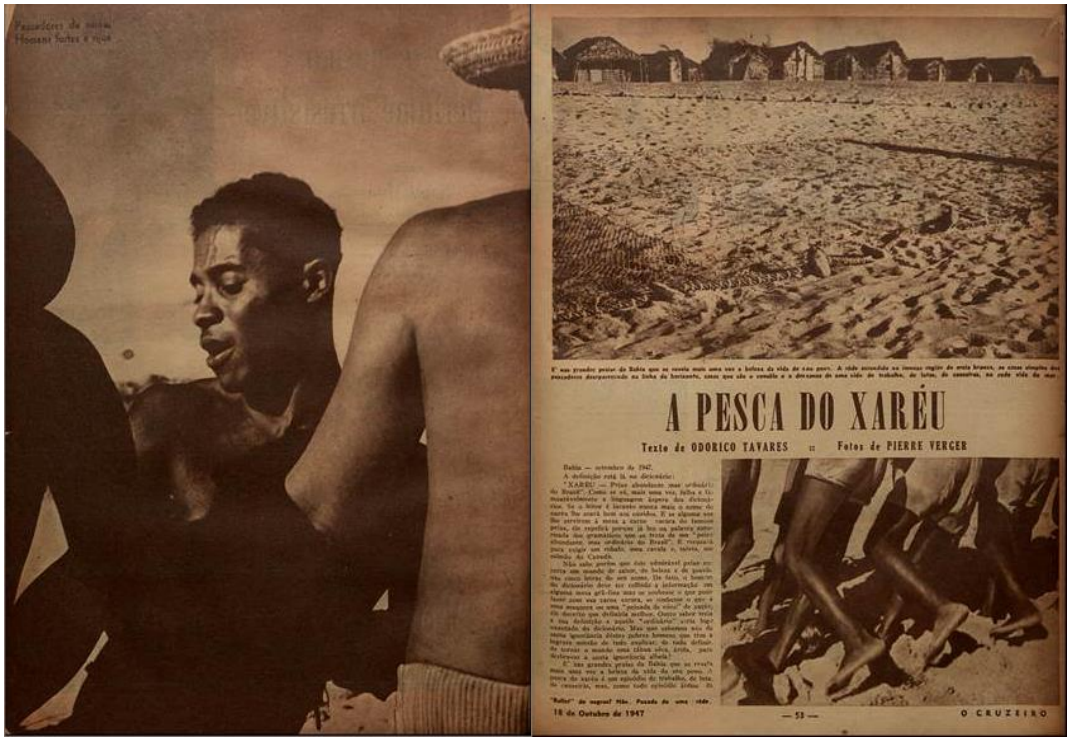



**Figura 7:** Carybé, Hector Bernabó. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Martins, 1962. Pp. 65, 75, 79, 123, 127, 144, 245, 263.

A próxima fotorreportagem ligada aos temas do mundo do trabalho, *Pesca do Xaréu* (18/10/1947), foi também a última da primeira série documental a ser publicada pela dupla.



A PESCA DO XARÉU

Texto de ODORICO TAVARES :: Fotos de PIERRE VERGER

18 de Outubro de 1947 — 53 — O CRUZEIRO

A PESCA DO XARÉU (Conclusão)

Eis aí o xaréu

O CRUZEIRO — 54 — 18 de Outubro de 1947

**Figura 8:** *A pesca do xaréu*. Fotos: Pierre Verger / Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 18/10/1947.

A disposição de suas imagens apresenta o processo da pesca em blocos narrativos não lineares, da preparação da rede, à retirada dos peixes

do mar. Tavares inicia seu texto dirigindo-se diretamente a um leitor-turista, convidando-o a tomar seu carro e ir observar esses pescadores em uma das praias que ele enumera, todas nas margens da avenida construída no ano anterior que ligava o bairro recém urbanizado de Itapuã à cidade. Nesse momento, Tavares produz uma distinção bastante clara entre os indivíduos que são retratados e os consumidores do *Cruzeiro*. De um lado, há os sujeitos a quem são reservados os espaços de isolamento e a imobilidade, enquanto que do outro, as classes inseridas em uma lógica cultural dinâmica, a quem é dado produzir e consumir revistas ilustradas, carros, turismo e lazer. O corpo do texto é compreendido por uma narrativa com os mesmos elementos e acontecimentos das imagens, estruturado-se de modo descritivo e linear. Esse, traz uma descontinuidade no momento em que ele descreve a puxada da rede, que é pontuada pela transcrição de canções de natureza religiosa que eram entoadas durante a pesca. Em diferentes momentos do texto, a técnica dos pescadores é caracterizada como uma tradição de 400 anos dos negros baianos. Nessa afirmação, ao mesmo tempo em que confere um caráter positivo à prática da pesca, caracterizando-a como um fenômeno que permaneceu uniforme por quatro séculos, ele produz uma invisibilização estratégica em relação ao fato de que ha quase 60 anos a sociabilidade dos indivíduos negros era regida primordialmente por questões de resistência e servidão. Desse modo, ele parece justificar situações extremas de imobilidade social as quais esses pescadores estavam inseridos, aproximando-se do sentido de tradição evidenciado na relação entre a criança negra e o saveiro em *Saveiros do Recôncavo*. Nesse sentido, é reveladora a conclusão do texto de *Pesca do Xaréu*, em que essas comunidades apartadas dos processos sociais ligados à modernidade teriam um privilégio por não vivenciar os problemas próprios a ela, de modo que essa relação de exclusão parecesse 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)

Nessas quatro fotorreportagens, é possível evidenciar uma valorização de representações de determinadas ocupações associadas às classes populares que estariam em risco de extinção frente às profundas reconfigurações da cidade. Nelas, os autores parecem buscar assegurar sua permanência associando-as à tradições da região. Nessa operação, há uma profunda contradição entre os instrumentos que são utilizados e os fins de preservação. Nesse espaço que é produzido para os saveiristas, feirantes, carregadores e pescadores, eles são valorizados apenas enquanto apartados dos processos os quais tanto os jornalistas, como seus consumidores tem acesso. Desse modo, eles mesmos são transformados em produtos carregados de exotismo a serem consumidos, seja pelas imagens difundidas por todo o país, seja pela crescente atividade do turismo.

Nas três fotorreportagens sobre as festas populares, assim como nas quatro anteriores, a presença do turista como interlocutor ideal é constante. Esse personagem pode ser evidenciado de modo mais preciso na abertura do texto de *Conceição da Praia* (31/05/1947).

> *Quem desejar conhecer as grandes festas populares da Bahia – as mais belas festas populares do Brasil – que chegue a Salvador no últimos dias de novembro e não tenha pressa de voltar. Vai conhecer todo um ciclo admirável de festejos, onde a tradição ainda não morreu, em que a alma popular se expande com toda sua naturalidade, onde se encontra um mundo dos mais ricos em pureza, em beleza, em poesia, em colorido. A cidade mais bela do Brasil sabe entregar-se ao seu povo, sabe com ele fundir-se num só organismo, tornar-se como um único ser, cheio da mais completa vitalidade, da mais graciosa e perfeita comunhão.*
>
> *Do último dia de novembro até oito de dezembro – o dia da Santa – temos a festa da Conceição da Praia. Logo após, o Natal, Ano Bom, com a festa do Nosso Senhor dos Navegantes. E vem a seguir Reis, com os "ternos"; a festa do Bonfim, na terceira semana de janeiro, com o esplendor da Igreja aliado aos festejos profanos, indo da lavagem do templo até a profaníssima segunda-feira da Ribeira; a 2 de fevereiro, festa de Iemanjá, em vários recantos do Recôncavo, mas culminando em Rio Vermelho. O Carnaval, a Semana Santa, sem que antes se tenha assistido uma pesca do Xaréu. É programa não somente para o viajante despreocupado, mas também para o estudioso, que aproveitará os largos intervalos para conhecer mais de perto com as intimidades noturnas de suas ruas desertas – esta grande e admirável cidade, tão cheia de mistérios e de sensualidade.* (1947: 29)

No guia turístico de Jorge Amado, assim como em diversos outros documentos do período, é manifesta uma vontade de se produzir um calendário a partir das festas populares que se sobrepõem ao verão da Bahia. Esse interesse também é evidente na insistente reiteração desses temas na imprensa local promovida por Tavares e observada por Ickes. A partir das três fotorreportagens referente a elas, buscarei aproximar as principais estratégias por meio das quais são produzidos sentidos de tradição. Em seus textos, essas festas são reiteradamente descritas como fenômenos urbanos de longa duração, de modo que partirei da observação de como essa associação ocorre.

Em *Conceição da Praia* (31/05/1947), Tavares relaciona a festa à própria história do edifício a partir do qual sua procissão parte. Em seu texto, o autor relata a história da Igreja desde sua primeira sede, construída por Tomé de Souza em 1549, até seu edifício atual, projetado e executado em Portugal, e transportado e edificado no Brasil, sendo inaugurado em 1765. Essa narrativa teria sido transmitida a ele pelo cônego Manuel Barbosa, que estava naquele momento preparando uma monografia sobre a história da Igreja.

Em *Ciclo do Bonfim* (22/03/1947), Tavares parte da vida de Teodósio Rodrigues de Freitas, que teria em 1754 trazido à Salvador a Devoção do Senhor Bom Jesus do Bonfim de Setubal, em Portugal. Diferente da anterior, há nessa fotorreportagem descrições de momentos de inconstância da festa no decorrer dos anos. Por conta da prática de lavar o interior da Igreja realizada por Filhas e Mães de Santo ligadas à Candomblés, que o autor não indica a origem, ela foi proibida de ser realizada entre os anos de 1890 e 1923. O ano de seu retorno coincidiu com a publicação da principal fonte que Tavares aponta para traçar a longa trajetória da festa, a monografia intitulada *Devoção do Senhor do Bom Jesus do Bonfim e sua história*, escrita por José Eduardo Freire de Carvalho Filho. Na produção dessa história, Tavares apresenta também breves descrições de Manuel Querino, possivelmente da segunda metade do século XIX, e de Donald Pierson, no final da década de 1930.

Já em *Reino de Yemanjá* (26/04/1947), o tema central é a festa

realizada na praia do bairro do Rio Vermelho. Essa se distingue das anteriores por duas questões. A princípio, pelo fato de ser diretamente associada ao Candomblé, sem que haja nenhuma relação sincrética com crenças cristãs. Em seguida, por não se relacionar com um edifício específico, mas ocorrer na Bahia em inúmeras praias. Desse modo, a praia do Rio Vermelho, onde o fotógrafo e o jornalista realizaram sua fotorreportagem, é apenas uma dentre muitas, ainda que naquele momento, essa já era a de maiores dimensões. Na produção do passado associado a essa festa, o autor dá menos atenção a esse espaço, centrando-se nas práticas religiosas dos negros escravizados e libertos dos séculos anteriores. Em seu texto, ele também reproduz descrições de Manoel Querino da festa de Yemanjá que era realizada em Itapagipe, que foi a mais popular antes do estabelecimento da festa do Rio Vermelho.

Nas três fotorreportagens, o sentido de longa duração associado às manifestações representadas é indicado por meio da reprodução de narrativas históricas, estratégia que nas fotorreportagens que foram analisadas anteriormente foi utilizada apenas em *Atlas carrega seu mundo*, em que a associação com os artistas viajantes é realizada por meio de um artigo publicado por Francisco Marques dos Santos na Revista do SPHAN. Apesar do protagonismo dos adeptos do Candomblé nas três, o caráter popular na produção desses passados só assume papel central na terceira, de modo que nas duas primeiras, predominam as narrativas oficiais. Essa característica alinha-se com as observações realizadas por Ickes acerca do tratamento dessas festas nos jornais dos *Diários*, em que as manifestações das culturas populares negras estavam presentes apenas como um dos aspectos de procissões cristãs. Desse modo, buscarei a seguir evidenciar como nos textos e imagens dessas fotorreportagens essa relação ocorre, buscando entender como se produz por meio dela sentidos de tradição.

A FILHA JÁ CARREGA o bote junto com a mesma maneira da sua mãe.

O SOL ESTÁ ABRASADOR mas não impede a venda dos terços e das imagens.

# O CICLO DO BONFIM

**Texto de ODORICO TAVARES**
**Fotografias de PIERRE VERGER**

AS MEDIDAS DE FITAS multiplicam-se e tomam-se junto do braço da imagem

O POTE CARREGA-SE em Valer as posições

DE CHAPÉU SEM ENFEITADO esperando a saída

TUDO É CLARO. Fitas e chaveiros, na segra

A FESTA DA RIBEIRA, a evadagem dos pescadores de cera é entrega nesta na Ilha.

A RODA DA CAPOEIRA, no Carnaval do segundo-feira da Ribeira é animado.

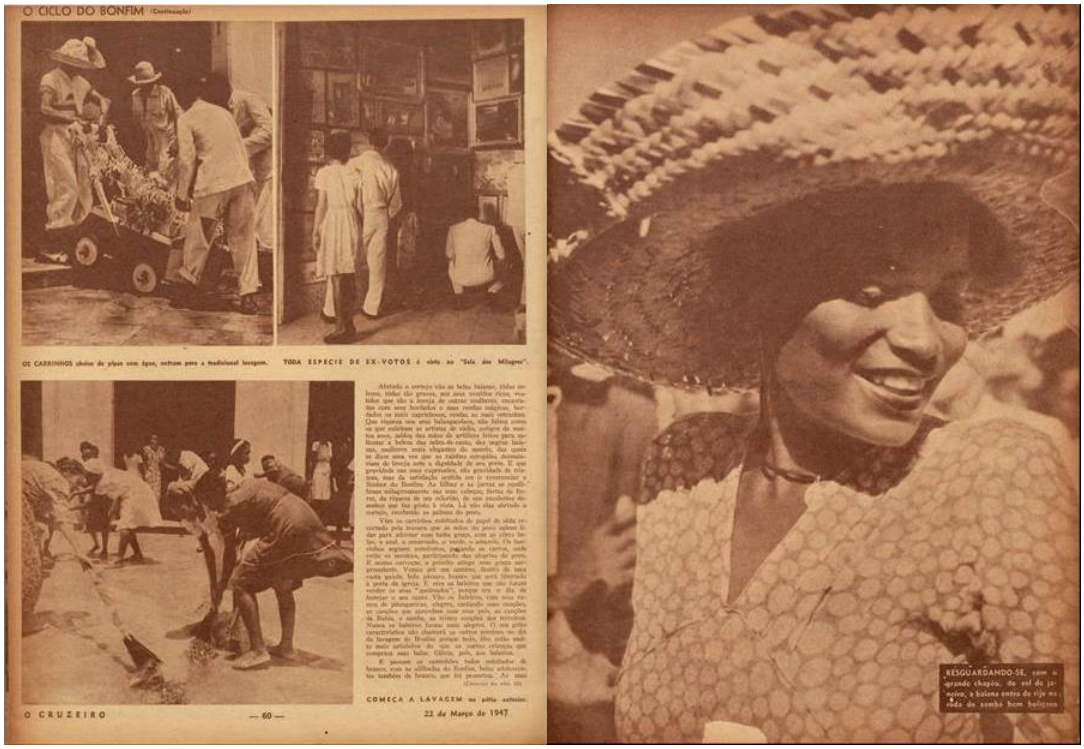



**Figura 9** *O ciclo do Bonfim*. Fotos: Pierre Verger / Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 22/03/1947.

Em *O Ciclo do Bonfim*, a primeira da três a ser publicada, as fotografias foram arranjadas de modo a produzir focos narrativos variados, privilegiando representar a festa como a coexistência de diversas manifestações das culturas populares, como as baianas que lavam a igreja, os vendedores ambulantes, os capoeiristas, e o fieis que pagam promessas na sala dos ex-votos, sendo que todas elas foram descritas no texto de Tavares. A presença das autoridades Eclesiásticas se realiza em apenas uma imagem, uma fotografia da Igreja do Bonfim apresentada em página inteira no centro da fotorreportagem. A seleção dessa imagem traz um caráter ambíguo. Ela foi tomada a noite, momento de intenso movimento ligado aos divertimentos populares, sendo esse indicado pela multidão desordenada aglomerada aos pés da Igreja.

CONCEIÇÃO DA PRAIA

Texto de ODORICO TAVARES
Fotografias de PIERRE VERGER

A BOTIJA PENDURADA
Uma das diversões populares

ACERTANDO NO ESCURO
E' difícil encontrar a botija

NA BAHIA não há festa sem barraquinhas com doces e frutas. Esta aqui, uma das mais sortidas e com um nome sugestivo: "O que é que a baiana tem..." Lembrando a samba de Dorival Caymi.

MANGAS GOSTOSAS...
A barraquinha vai fecunda vasta...

A CONCEIÇÃO DA PRAIA
Em dia da festa da Santa

31 de Maio de 1947 — 29 — O CRUZEIRO

CONCEIÇÃO DA PRAIA (Continuação)

HOJE E' DIA DE PROMESSA — e as velhas escadas de igreja vão pequenas para as multidões que sobem continuamente. A Santa ouve as súplicas de todos.

DENTRO DA IGREJA as naves estão cheias de crentes, abertas nas suas orações. Como sempre, o elemento feminino está em maioria, sem distinção

PELA HORA DA MORTE
Também na Bahia a velas à Santa

ABACAXIS EM QUANTIDADE
São os mais doces do todo o Brasil

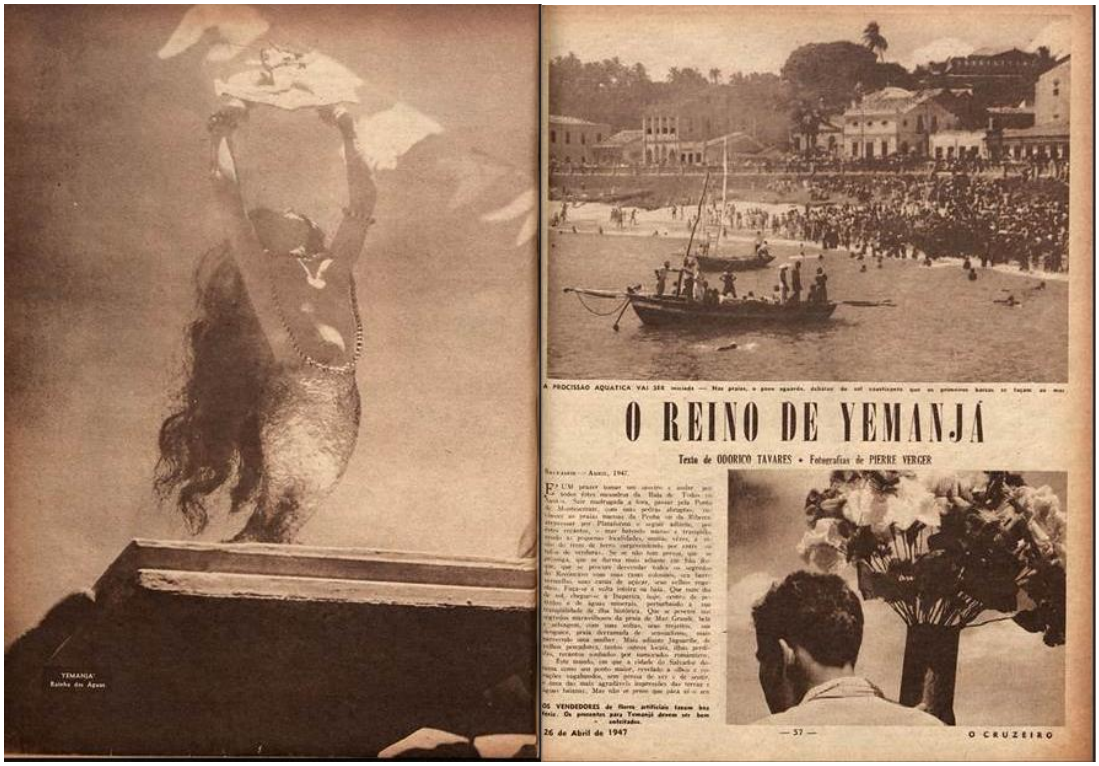
TAMBEM JACAS
Muito a doces o excelsior

N. S. DA CONCEIÇÃO DA PRAIA
A festa inaugura-se em seu seio

O CRUZEIRO — 30 — 31 de Maio de 1947

**Figura 10:** *Conceição da Praia*. Fotos: Pierre Verger / Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 31/05/1947.

Em *Conceição da Praia*, as imagens operam de modo semelhante à anterior, organizando-se em múltiplos núcleos narrativos. Contudo, a presença de elementos das culturas populares é subordinada à das autoridades eclesiásticas. Nas duas fotografias sangradas, figuram elementos que as representam: a fachada da Igreja com uma multidão ordenada em sua frente, e o andor com a imagem da santa sendo carregado pelos fieis. Em seu texto estão presentes os temas das culturas populares que foram representados nas imagens, as barracas que promovem refeições e divertimentos infantis e a feira que organizava-se em torno da festa, além de outros que não estão presentes nas fotografias, como é o caso das rodas de samba e as rodas de capoeira que ocorriam ao redor da festa, em que estariam presentes os alunos de mestre Bimba e Juvenal.



YEMANJÁ
Rainha das Águas

A PROCISSÃO AQUATICA VAI SER recebida — Nas praias, o povo aguarda, debaixo do sol escaldante que os primeiros barcos se façam ao mar.

# O REINO DE YEMANJÁ

Texto de ODORICO TAVARES • Fotografias de PIERRE VERGER

Salvador — Agosto, 1947.

É UM prazer tomar um carro e andar por todas estas encostas da Baía de Todos os Santos. Sair mastigando a feira, passar pela Ponta de Monserrate, com suas pedras abrupto, subir as praias macias da Penha ou da Ribeira, atravessar por Plataforma e seguir adiante, por estes caminhos, o mar batendo mansos e tranquilo, tendo as pequenas localidades, umas vêzes, à sua direita, e outras, à esquerda, por entre os pés de verdura. Se se não tem pressa, que se alcança, que se dorme mais adiante por São Roque, que se procure descobrir todos os segredos do Recôncavo com suas casas coloniais, seus barros vermelhos, seus canaviais de açúcar, seus velhos engenhos. Faça-se a volta inteira na baía. Que mais do sul, chegar-se a Itaparica, lugar, centro de pescadores e de águas minerais, perturbado à sua tranquilidade de fôlha histórica. Que se percorra seu litoral maravilhoso da praia de Mar Grande, bela e selvagem, com suas ondas, suas rendas, suas dunas, praia devassada de veraneiros, mas conservando uma senhor. Mais adiante Jaguaripe, de velhos pensadores, tantos outros lugares, filhos pertíficos, recantos sonhados por namorados, romancistas.

Este mundo, em que a cidade de Salvador domina como um ponto maior, revelado a olhos e corações cuidadosos, uma pessoa de ser e de sentir, a coisa das mais agradáveis impressões das terras e águas baianas. Mas não se pense que para ai o seu

OS VENDEDORES de flores artificiais fazem boa feira. Os presentes para Yemanjá devem ser bem enfeitados.

26 de Abril de 1947

— 57 —

O CRUZEIRO

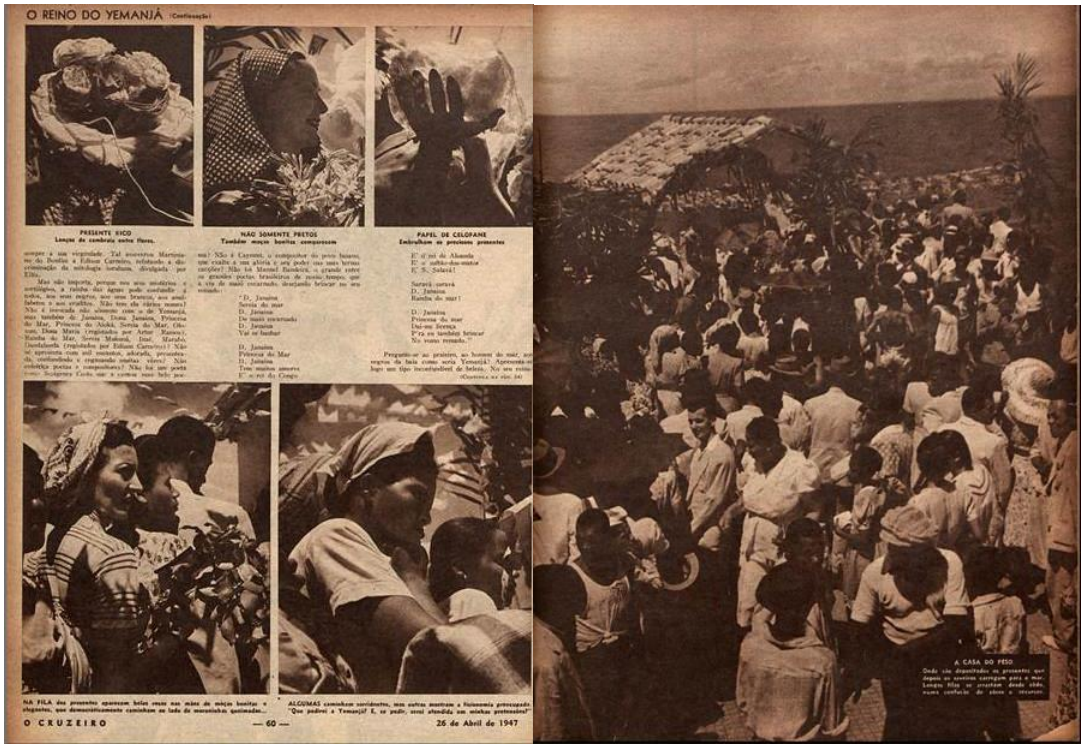



**Figura 11:** *O reino de Yemanjá*. Fotos: Pierre Verger / Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 26/04/1947.

Em *O Reino de Yemanjá*, a imagem sangrada que abre a fotorreportagem, apresenta a escultura de Yemanjá que localiza-se em frente

à Casa do Peso, tomada de baixo. Já a última, traz uma fotografia tomada da altura da escultura, revelando a multidão que entra na casa para entregar seus presentes. As duas organizam a fotorreportagem de modo semelhante ao observado em *Conceição da Praia*, produzindo uma equivalência com a Igreja e a santa no andor. A procissão marítima, momento central da festa, é apenas pontuada em duas imagens, sendo que grande parte das fotografias são dedicadas aos indivíduos que formam filas para entregar seus presentes. Algumas delas chamam a atenção por terem sido organizadas de modo a produzir comparações que ressaltam a diversidade racial presente na festa, sendo ela reiterada tanto pelas legendas, quanto pelo texto de Tavares. Apesar de associar suas origens à religiosidade popular negra originada no período da escravidão, o autor reitera diversas vezes a universalidade dos fieis presentes na festa, que seriam formados tanto de brancos, quanto de negros, tanto de pobres, quanto de ricos. Desse modo, o autor sobrepõe o próprio tema da fotorreportagem ao caráter agregador ao qual as culturas populares negras são associadas na construção dessa Bahia.

Se avaliarmos as três fotorreportagens a partir desse aspecto, é revelador que em *O Reino de Yemanjá*, a que seria mais diretamente ligada às classes populares, foi onde buscou-se uma representação que a associasse de modo mais próximo a uma manifestação estritamente religiosa. Na sua seleção de imagens, os elementos de divertimentos populares que eram abundantes na festa, como é possível evidenciar em outras fontes documentais, são invisibilizados e citados de modo apenas fortuito em seu texto. Já em *Conceição da Praia,* que Jorge Amado em seu guia aponta como a mais popular dentre as festas sincréticas, há um claro interesse na sua seleção de imagens em demarcar a presença do poder eclesiástico. Por fim, no *Ciclo do Bonfim*, possivelmente pela relação permanentemente conflituosa entre os excessos de autoritarismo por parte da Igreja e os interesses das classes populares, é visível uma vontade em representá-la, tanto visualmente, como textualmente, a partir de sua profunda diversidade quanto às manifestações das culturas populares negras que ocorriam nela.

Ao analisarmos os sentidos de tradição presentes nas fotorreportagens analisadas, é evidente um interesse em relação a sua

associação com determinadas manifestações das culturas populares negras. Nelas, são evidentes algumas questões acerca de seus conteúdos. A primeira delas, é que marcadores raciais são raros nos textos de Tavares. Eles estão presentes apenas em *Pesca de Xaréu*, no qual a caracterização como *tradicional dos negros baianos* serve para marcar uma distinção em relação aos leitores da revista. Já no texto de *O Reino de Yemanjá*, chama a atenção o quanto a racialização da manifestação é insistentemente negada tanto pela seleção de imagens, quanto por seu texto. Se acrescentarmos a esse, o fato de Verger ter produzido uma profusão de imagens de indivíduos negros na festa, como foi possível evidenciar no banco de dados de suas imagens presente na *Fundação Pierre Verger*, a edição dessa fotorreportagem revela de modo bastante evidente o quanto essas manifestações interessavam à revista enquanto subordinadas a um sentido de Bahia que se quer agregador e apaziguador de conflitos decorrentes das relações raciais e de classe.

Também é possível observar nessas fotorreportagens a demarcação de espaços associados às manifestações das culturas populares que se tornariam objeto de interesse de artistas e intelectuais, por demarcar determinados trajetos no interior da cidade. Essa valorização seria definida pela possibilidade de ter contato com as classes populares, experiência que os aproximaria da Bahia mais autêntica, como é possível observar na descrição realizada pelo próprio Tavares da festa da *Conceição da Praia*: *A cidade mais bela do Brasil sabe entregar-se ao seu povo, sabe com êle fundir-se num só organismo, tornar-se como um único ser, cheio da mais completa vitalidade, da mais graciosa e perfeita comunhão*. (1947: 29). Como indício dessa relação, cabe observar uma fotografia que foi reproduzida no catálogo da exposição realizada com sua coleção de arte realizada em 1982 uma fotografia sua na mesa de uma das barracas da festa da Conceição da Praia de 1948 acompanhado de Carlos Rocha, Mario Cravo e Carybé.

**Figura 12:** *Carybé, Odorico Tavares e Mário Cravo na Conceição da Praia.* ROCHA, Carlos Eduardo da (org.). *A Arte brasileira da coleção Odorico Tavares.* Salvador: Museu de Arte da Bahia, 1982.

A presença dessa festa nos calendários e itinerários valorizados por esse grupo de intelectuais é fundamental para entendermos o estabelecimento de determinados circuitos turísticos que posteriormente se consolidaram na cidade. É significativo que logo a frente da Igreja da Conceição da Praia, está a Rampa do Mercado, e que a meio caminho entre essa, e a do Bonfim, trajeto que compõe a procissão que culmina na lavagem da Igreja, está a feira de Água de Meninos. Não por acaso, Teles localiza o início aparelhamento entre cultura e turismo pelo estado em 1954, com a fundação de seu primeiro órgão estatal de fomento ao turismo da Bahia.

Uma das principais estratégias textuais utilizadas nas fotorreportagens por Tavares com o fim de garantir legitimidade aos sentidos produzidos por ele, é o uso de citações diretas e indiretas de trabalhos de outros autores. Nelas, há um claro interesse por parte dele em demonstrar certa erudição. Esse mecanismo é utilizado também de modo extensivo por Jorge Amado em seu guia turístico. Em ambos os casos, foram elencados inúmeros autores dos mais diversos campos que produzem conhecimento no

estado e sobre ele, de modo que a cultura literária e cientifica se revele, nesse período, como um valor estratégico na produção dessa Bahia. Dos diferentes campos que ele mobiliza, é visível a centralidade que assume a literatura associada ao Folclore, seja na enumeração dos vários nomes de Yemanjá registrados pelos folcloristas Arthur Ramos e Edison Carneiro, na descrição de um mito contado por Martiniano do Bonfim a esse último, ou nas citações de registros de Luis de Camara Cascudo e Manuel Querino. Esse interesse revela um reconhecimento por parte do jornalista da figura do folclorista enquanto mediador entre os setores intelectualizados das elites e as classes populares. De modo mais direto, a presença das culturas populares negras revela-se também pela filiação com seus sujeitos promotores. Assim, podemos entender a presença em seus textos de figuras dos capoeiristas Samuel Querido de Deus, Mestre Bimba e Juvenal, e da cozinheira Maria de São Pedro, assim como as fotorreportagens que trazem perfis de determinados autores, como *Trovadores da Bahia* e *Caymmi na Bahia*, que seriam a própria tradição viva da Bahia. Assim como a imagem pública de Caymmi produzida por Amado, esses sujeitos interessam às fotorreportagens apenas enquanto alheios aos circuitos de consumo modernos e excluídos das dinâmicas de mobilidade de classe, como os pescadores do Xaréu, os saveiristas da Rampa do Mercado e os exóticos carregadores, todos ligados a determinados espaços da cidade.

Essas tradições produzidas por Tavares em seus textos, manifestam-se visualmente na seleção e edição das fotografias realizadas por Pierre Verger em um cuidadoso descolamento de seus temas em relação aos processos de modernidade. Esse modo específico de representar visualmente o “povo baiano” “puro” e “intato”, como é descrito em *Itinerário de Feiras da Bahia*, pode ser evidenciado se aproximarmos as fotorreportagens analisadas aqui com alguns outros conteúdos realizados na Bahia e publicados na mesma revista em anos anteriores e posteriores.

Antes de estabelecer parceria com Pierre Verger, Odorico Tavares publicou duas fotorreportagens no *Cruzeiro*, ambas sobre festas populares que ele voltou a tratar posteriormente junto com o fotógrafo.

A FESTA DO BONFIM

ASPECTOS CURIOSOS DE UMA DAS MAIS BELAS FESTAS DO BRASIL — O CORTEJO TRADICIONAL — A LAVAGEM DA IGREJA E OUTRAS CERIMONIAS TRADICIONAIS

Reportagem de ODORICO TAVARES

**Figura 13:** *A Festa do Bonfim*. Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 06/02/1943.

*A Festa do Bonfim* foi publicada em 1943 e assinada apenas pelo jornalista. Nela, há a presença de autoridades posando enfileiradas junto aos símbolos da festa, atualizando-a em relação ao ano que ocorreu e contrastando com o espaço atemporal produzido em parceria com Verger anos depois. Além disso, há duas fotografias em lugar de destaque, abaixo do título, em que é representada uma mulher cujas legendas apresentam como “Baianinha”. 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. Já em 1944, Tavares publicou, em parceria com José Brito, a fotorreportagem *Yemanjá! Yemanja!*, sobre a festa do Rio Vermelho. Nela, chama a atenção o protagonismo que é dado à presença de Roger Bastide que figura na fotografia logo abaixo do título.

"YEMANJÁ! YEMANJÁ!"

TEXTO DE ODORICO TAVARES • FOTOS DE JOSÉ BRITO

SALVADOR — (Julho de 1944 — Por via aérea — Especial para "O CRUZEIRO")

QUANDO o repórter chegou, ontem, cedo, à ensenada do Rio Vermelho, já lá estava uma imensa multidão estava o povo para render suas homenagens a Yemanjá, a rainha suprema das águas, a que decide da sorte dos pescadores, a que é ordeira outrossim dos que procuram o mar, dos que aterra os seus cuidados pelas ondas do mar mais belo que existe. Na "Casa de Pêso", já se presente uma uma imensa pilha, arrecadado no grande balaio, tão belo e tão enfeitado dos mais finos cêrca da Bahia e dos mais ricos cofres dos negros da Bahia.

De todos os recantos, desciam as belas negras da Bahia que já uma vez consideraí as mulheres mais elegantes do mundo e nunca me arrependo porque, em ordenada outra parte, eu vi, esta noberza no andar e no estar, esta ternuraria que sorbanta outra guarda, na cor dignidade que se manifesta com majestade absoluta, principalmente entre as de mais idade.

Desciam, também, os homens; muitos dêles são só para poder suas homenagens a Yemanjá em terra, mas, também, prontos para acompanhar a barca, a jangada, a nado, se possível, a grande procissão das primeiras horas da tarde.

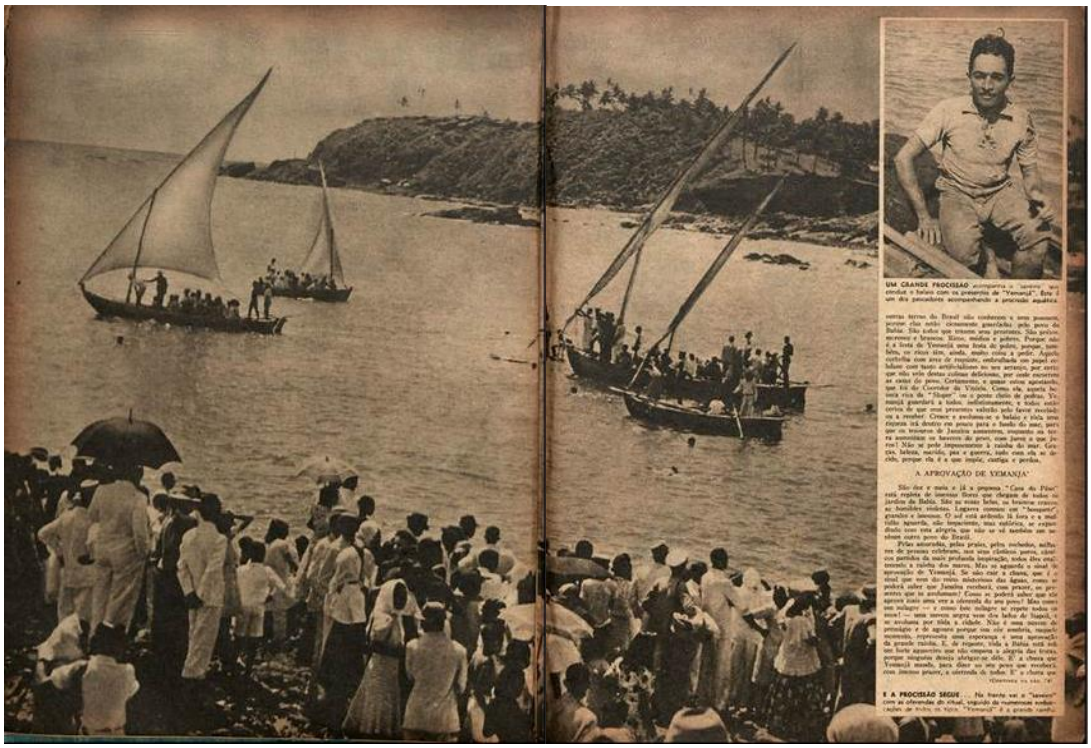
FESTA DE TODOS

Desciam as crianças e sorbanta alegria maior no semblante das crianças do povo, quando seus pais e seus avôs lhes transmitem esta fição sem artifício, sem requinte, sorna expressão simples e de uma poderosa arte, a segurá-la perpetuar a grandeza das festas baianas — festas que

MILHARES DE PESSOAS ESTÃO ACUMULADAS NAS BARRANCAS para assistir, contritamente à passagem de "Yemanjá", rendendo homenagens à rainha suprema das águas. Em baixo: Os negros carregam, com ritual, o balaio de presentes para o "saveiro" que o conduzirá até o local estabelecido para entregá-lo à "Yemanjá"

PAIS-DE-SANTO E MÃES-DE-SANTO CERCAM O BALAIO florido de "Yemanjá". Com êles está o professor Roger Bastide, convidado especial para assistir à impressionante cerimônia. Em baixo: Saindo da "Casa de Pêso" a procissão encaminha-se lentamente para o local onde está atracado o "saveiro", no Rio Vermelho





UM GRANDE PROCISSÃO acompanha o "saveiro" que conduz o balaio com os presentes de "Yemanjá". Êste é um dos pescadores acompanhando a procissão aquática

A APROVAÇÃO DE YEMANJÁ

E A PROCISSÃO SEGUE ... Na frente vai o "saveiro" com as oferendas do ritual, seguido de numerosas embarcações de todo o Vale. "Yemanjá" é a grande rainha

**Figura 14:** *Yemanjá! Yemanjá!* Foto: Gervásio Batista / Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 05/08/1944.

Após sua parceria com Verger, Tavares publicou poucas fotorreportagens na revista, sendo quase todas sobre viagens, como uma

visita de Assis Chateaubriand a Salvador, uma ida de Dorival Caymmi a Portugal, ou uma viagem sua para o Egito. Em 1951, foi publicada uma fotorreportagem sobre a visita à Bahia do Comandante Matoso da Armada Portuguesa em parceria com o fotógrafo Gérvasio Batista que organiza-se como um guia turístico da capital.

CONTRASTES como êste, entre o antigo e o moderno, foram observados pelo Comdte. Matoso Pereira, da Armada Portuguêsa, em sua visita à Bahia.

# BAHIA EM 48 HORAS

**Em visita à Bahia o Comandante Matoso, da Armada Portuguêsa — O encanto do passado e o deslumbramento do futuro — Dois dias para ver os fortes e as igrejas, Candeias e Mataripe — A "bolamicação" do Comandante Matoso**

Texto de ODORICO TAVARES — Fotos de GERVÁSIO BATISTA

SALVADOR, dezembro: Em companhia do Ambassador Chaves, o comandante-em-chefe da ja lacre histórica bandeira sôbre que viajou o Príncipe da Beira, chegou à Bahia, em um pequeno "Douglas", de propriedade do seu amigo, o industrial Manoel de Britto. Regressava do encontro ocasião em Pernambuco e, numa viagem de seis horas, visitava os grandes níveis de Paulo Afonso.

— Nunca poderia ter um sentido maior da capacidade e da grandeza do povo brasileiro do que ao verificar o que foi feito em menos de dois anos em Paulo Afonso. Depois agora na Bahia, bastam quarenta e oito horas para um programa que levaí amigos brasileiros, mas desejava uma visita aos campos petrolíferos de Candeias e a refinaria de Mataripe. Os três, os europeus, são o grande e delicado futuro do Brasil".

(Continua na página 28)

O OFICIAL PORTUGUÊS conversando com o Sr. J. Alexandre e à mesa com o Sr. Fernando de Góis

OUVINDO o Sr. Assis Menezes sôbre pratoria baiana e, com o Sr. Assis Teixeira, com estupefação de colhe-

DIANTE dos retratos marciais do Forte Monumental que seus antepassados ergueram para defender a Bahia

À ENTRADA do forte, as armas imperiais fazem-se lembrar que o Brasil mantém vivo a tradição.

O PASSADO mantém-se vivo aqui no atendente barroco da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco.

E O FUTURO brinca hoje sôbre o que resta do passado heróico do forte que ainda se ergue no cume.

ONTEM E HOJE

Do canhoneiro da Guerra, o Forte de São Marcelo, a sede do Reino do Brasil, e a Bahia de Todos os Santos.

**Figura 15:** *Bahia em 48 horas* Foto: José Brito / Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 30/12/1944.

Nela, o turista passa por diversos espaços da cidade, de modo que, tanto pela tomada das imagens, quanto por sua ordenação, é valorizada a convivência na mesma cidade de edifícios de diferentes períodos. Nas duas primeiras páginas, é ressaltado o contraste entre os fortes centenários da Barra e o *Edifício Oceania*. Já em sua última página, são justapostas as formas curvas da talha barroca da Igreja de São Francisco, às tramas da torre industrial da refinaria de petróleo recém inaugurada. Essa fotorreportagem alinha-se à produção realizada por Verger e Tavares em seus últimos anos de parceria. Nessa produção, a seleção das pautas chama a atenção por produzir em conjunto uma Bahia heterogênea, que permite a coexistência de *Mataripe!*, com fotografias de operários e de arquitetura industrial, as relações de Tavares com diferentes facetas do colecionismo, evidente em *Pancetti e os mares da Bahia*, *Rafael, o pintor*, *A escultura Afro-Brasileira na Bahia*, e *Revolução na Bahia*, além da Bahia das tradições que pude evidenciar aqui. Contudo, os temas das festas populares, dos ofícios e de seus sujeitos são tratadosa a partir de abordagens variadas, de modo que

o padrão evidenciado na primeira série documental é parcialmente abandonado. Um contraste em relação aos sentidos associados às imagens pode ser realizado a partir de *Decadência e Morte da Lavagem do Bonfim*.

CERTA INCOMPREENSÃO das autoridades eclesiásticas envolveu a lavagem e o ciclo das festas de Bonfim à decadência.

"BAIANAS" para os turistas. Até 1939 apareciam antes do costume. Eles são, com seus pares, os "Filhos do Bonfim"

# DECADÊNCIA E MORTE DA LAVAGEM DO BONFIM

"O Senhor do Bonfim não quer o povo triste. Se ele nos cura, se ele afasta nossas desgraças, ele quer muita alegria. Não faz mal que o povo cante."

Texto de ODORICO TAVARES

Fotos de PIERRE VERGER

SALVADOR — «Mas isto é que é a lavagem do Bonfim?» — perguntava decepcionado o turista, em frente à basílica dos milagres nossa.

Não, não era. Eram os restos de uma grande festa popular, das mais belas e das mais ricas festas populares do Brasil. Infelizmente, certa incompreensão das hierarquias e dignas eclesiásticas tem levado a lavagem e, ultimamente, todo o ciclo das festas do Bonfim, a uma decadência impressionante.

Como se sabe, e os leitores deste revista, há três anos, foram informados, por João Ubaldo Ribeiro, a festa do Bonfim constitui um ciclo que arrasta não somente a população de Salvador, mas do interior baiano e de muita gente de fora. E' toda uma semana em que se dançam furiosamente a cultura negreira, e o povo vai ali manifestar sua profunda fé e sua profunda alegria também. O Senhor do Bonfim é a maior devoção do baiano e não é com tristezas que o baiano exprime sua crença no grande santo. Se, aos sinais de festa, compete com suas obrigações religiosas, cá fora, no país, o que há de puro e de belo no seu peito vem expandir-se com a maior força. Assim é, na quinta-feira da lavagem, ao sábado com os ternos, no

(Continua na pág. 104)

OS BELOS POTES DOS BONS TEMPOS Valtinho!

FACHADA da Igreja do Bonfim e as suas partes de Cima, a pena fizas subida, sem a pobrir bem aberta.

DUAS as três escrevem à guisa de cortejo: uma baiana. Pouco da decadência das festividades do Bonfim.

A "BAIANA" foi sempre na igreja: não pôde. E por quê? Simplesmente porque estava vestida de baiana.

23 de Junho de 1951 — 103 — O CRUZEIRO

LAVAGEM A DISTÂNCIA
a sua guia atrás do Pelourinho e Pelourinho

Oferecemos a V.S. o 1º álbum, autografado, com 12 maravilhosos boleros de

FERNANDO Albuerne

NO, NO Y NO
QUIEN TE LO DIJO
AY DE MI
PECADO
¿MIETES EN EL CIELO
CALLEJERA
MI MARTIRIO
ORCE ROSAS
SOMBRA QUE BESA
POR TU CULPA
BOLERO
PASO A PASO

Por Cr$ 150,00

Atendemos ao interior pelo Reembolso Postal ou Avisos

LOJAS GOMES — RUA 7 DE SETEMBRO, 237
Cx. Posta de Independência — Fone: 43-404 — End. Tel. LOGOMES

DECADÊNCIA E MORTE DA LAVAGEM DO...

(Continuação da página 103)

A "BAIANA" jogou seu tabuleiro no meio da rua e disse: "Ainda hoje da festa a Igreja do Bonfim?" Era ela uma baiana autêntica, não feita para turistas

(Continua na página 26)

Esta criada elétrica me ajuda na copa e na cozinha

PRODUTO DA ELETRO-INDÚSTRIA Walita S.A.

NÃO É ESSA a primeira vez que a condenação das autoridades esteve sábre a festa. Em 1890 foi proibida e durante muito tempo o povo não a assistiu.

O CRUZEIRO — 104 — 23 de Junho de 1951

Acertei com o meu primeiro bôlo!

foi facílimo graças a uma receita Royal

BÔLO RUBRO

5 colhs. (sopa) manteiga
2 xics. farinha peneirada
1 colh. (chá) sal
5 1/2 colhs. (chá) Fermento em Pó Royal
1 3/4 xics. açúcar
3/4 xic. cacau em pó
1 1/4 xics. leite
3 ovos
1 colh. (chá) essência de baunilha

MANEIRA DE FAZER: — Misture bem a manteiga com 1 xícara de farinha. Peneire 4 a 5 vêzes o resto da farinha com o sal, o Fermento em Pó Royal, o açúcar e o cacau. Junte-os aos poucos à primeira mistura, sem deixar de bater, alternando com 1/2 xícara de leite e os ovos, um a um, batendo bem após cada adição. Junte o resto do leite, a baunilha e bata bem. A masa ficará um tanto rala. Use fôrmas redondas ou fôrmas rasas untadas. Forno regular 1 hora para a fôrma redonda e 1/2 hora para as fôrmas de canteiro. Depois de frio, use o glacê branco ou de chocolate e enfeite à vontade.

GRÁTIS! Se deseja receber o Livro de Receitas Royal, escreva ao Departamento C-651 - Caixa Postal 3210 Rio de Janeiro.

ROYAL FERMENTO EM PÓ

PRODUTO DA STANDARD BRANDS OF BRAZIL, INC.

**Figura 16:** *Decadência e Morte da Lavagem do Bonfim* Foto: Pierre Verger / Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 23/06/1951.

Com o fim de criticar a atuação das autoridades eclesiásticas nas atividades da lavagem, a fotorreportagem descreve visualmente e textualmente elementos que na festa daquele ano a descaracterizariam: a presença de policiais, turistas e baianas vestidas de modo distinto das usuais e que seriam atrizes contratadas para encenar a lavagem. Aqui me interessa concluir com duas questões a partir dessa última análise. A primeira, é o fato de que exatamente esses mesmos elementos foram passíveis de serem tomados como positivos na lavagem de 1943, de modo que a fotorreportagem realizada em 1947 pode ser considerada definidora em relação a como o tema deveria ser representado. Desse modo, apesar de ter ocorrido uma maior variabilidade em relação aos temas sobre a Bahia tratados na imprensa nos anos posteriores, o sentido de tradição continuou sendo associado aos modos de representar evidenciados nas fotorreportagens realizadas pela dupla entre 1946 e 1948.

*****

Nesse capítulo, busquei num primeiro momento fornecer balizas seguras que me permitissem entender os sentidos adotados pelas fotorreportagens realizadas por Pierre Verger e Odorico Tavares. Desse modo, realizei um levantamento dos modos de se produzir e apresentar imagens fotográficas estabelecidos no *Cruzeiro* entre os anos de 1946 e 1951. Em seguida, busquei demarcar um padrão específico por meio do qual as culturas populares negras tomadas como tradições da Bahia foram retratadas na revista. Associei a esse modo de representar, a percepção compartilhada pela rede de intelectuais, artistas e fotógrafos evidenciada no capítulo anterior sobre o Recôncavo Baiano. Nas fotografias produzidas, a ideia de tradição manifesta-se visualmente a partir de um cuidadoso isolamento de seus temas em relação a qualquer processo de modernidade. Os sentidos assumidos por elas revelam-se sempre de modo ambíguo. Por um lado, há os interesses das classes populares, para as quais a visibilidade

na imprensa potencialmente poderia resultar no acesso a direitos. Por outro, há uma clara vontade das elites locais em incorporar esses temas aos discursos hegemônicos, que se revelam especialmente no fomento à indústria nascente do turismo e à propaganda, ainda que indireta, do grupo político ligado ao governador Otávio Mangabeira.

A partir desses limites imprecisos, buscarei no próximo capítulo propor leituras que possam conectar as experiências tratadas até o momento, a saber, as filiações visuais e intelectuais difundidas entre os autores do período e as representações das culturas populares presentes no *Cruzeiro,* com determinados sentidos assumidos por essa produção para as diferentes classes sociais.

## 3. As Culturas Populares como Tradição

Na primeira aproximação com *O Cruzeiro* realizada para essa pesquisa, propus-me inventariar os conteúdos veiculados por ela entre os anos de 1946 e 1951. Desse modo, pude reconhecer determinadas temáticas que, por sua constância, revelaram-se como centrais para sua agenda. Dentre elas, pude evidenciar a associação de diferentes locais, objetos ou práticas das culturas populares como tradições de alguma região do país. Apesar de não apresentar nenhum levantamento sistemático desses conteúdos, nem trazer nenhuma informação a respeito da proporção deles em relação aos outros grupos temáticos, é significativo para que possamos entendê-los como prioritários para a publicação, o fato de que pautas dessa natureza bastante semelhantes ou mesmo idênticas foram realizadas em momentos diferentes durante esses seis anos.

Uma das trajetórias especialmente reveladoras em relação a essa questão é a das imagens do Maracatu Elefante, de Pernambuco. Ele foi tema em 1947 de uma fotorreportagem realizada por Pierre Verger e Odorico Tavares na viagem que ambos realizaram durante o carnaval. No ano seguinte, ele foi novamente retratado em uma fotorreportagem do *Cruzeiro*, que trazia imagens de José Medeiros, e texto de José Leal. Em 1954, o mesmo fotógrafo registrou novamente o Maracatu para a revista, dessa vez em cores. Nessa ocasião, ele também assinou o texto, em que, ao descrever a casa humilde da Rainha do Maracatu, personagem de destaque em todas as fotorreportagens, diz haver impressos com fotografias dela, realizadas por ele e por Verger e publicadas na revista, em suas paredes, além de imagens realizadas por Marcel Gautherot, para um calendário da *Sul-América*. Em todas essas situações, o tema é tratado a partir de padrões visuais e estratégias textuais próximas àquelas observadas no capítulo anterior. Não por acaso, o mesmo Maracatu foi descrito por Roger Bastide em seu livro de 1945, *Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto*, em que foi reproduzida uma fotografia de sua saída assinada pelo artista plástico pernambucano Lula Cardoso Ayres.

A partir dessa reiteração de temas, tornou-se fundamental para pesquisa o fato de que boa parte das manifestações das culturas populares

representadas podem ser facilmente encontradas em publicações do campo do Folclore. Desse modo, passei a me interessar pelo aumento da difusão dessa literatura no país a partir de meados da década de 1940 observado por Vilhena (1997). Por essa produção realizar uma associação entre as culturas populares e um sentido próprio de tradição, além de seus autores terem sido extensivamente citados como fontes de informação, como observado no capítulo anterior, ou mesmo assinado os textos de algumas fotorreportagens da revista, a aproximação com ela revelou-se fundamental para entender a definição do padrão visual evidenciado no capítulo anterior.

A partir dessa premissa, iniciarei a primeira seção desse capítulo delimitando como se configuram os sentidos de tradição próprios do Folclore. Farei isso a partir das leituras de Renato Ortiz e Luis Rodolfo Vilhena sobre o tema. Em seguida, irei aproximar imagens associadas a esse campo com determinadas fotorreportagens do *Cruzeiro* com a finalidade de localizar pontos em que suas filiações visuais são convergentes ou divergentes. Para tal fim, tomarei como exemplo a produção fotográfica de uma das primeiras experiências organizadas em torno da pesquisa em Folclore no Brasil, a *Sociedade de Etnografia e Folclore* (SEF), que funcionou entre 1936 e 1938 na cidade de São Paulo. Essa delimitação foi realizada a partir da constatação de Vilhena de que o trabalho de Mário de Andrade frente à SEF foi uma das principais referências para a atuação dos autores que atuavam no campo durante as décadas de 1940 e 1950.

Das atividades realizadas pela SEF, duas serão centrais para essa análise, o Curso de Etnologia Prática e a Missão de Pesquisas Folclóricas. A primeira foi ministrada por Dina Dreyfus em 1936. Destinado a instrumentalizar pesquisadores na coleta de dados folclóricos de naturezas distintas, Vilhena apontou a importância dos registros do curso como uma das únicas documentações que explicitam procedimentos de pesquisa no campo do Folclore no Brasil.[44] Dreyfus tratou do uso de diferentes instrumentos na produção de documentos: o caderno de campo para anotações e desenhos, a câmera fotográfica e a câmera de cinema. A partir

[44] No arquivo da SEF, foi possível consultar as anotações detalhadas de Oneyda Alvarenga em relação a 22 das 23 aulas ministradas.

do levantamento dos usos da fotografia apontados pela professora, irei aproximá-los às imagens produzidas pela Missão de Pesquisas Folclóricas. A Missão ocorreu entre os meses de fevereiro e julho de 1938. Composta de uma equipe de quatro pesquisadores que frequentaram as aulas de Dreyfus, a Missão, liderada pelo arquiteto Luis Saia, viajou pelos estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará, produzindo uma extensa documentação.[45] A partir dessas aproximações, buscarei evidenciar características próprias das práticas visuais das rotinas de pesquisa nesse campo.

Os resultados dessa análise serão aproximados de determinadas fotorreportagens da revista *O Cruzeiro*. Nessa seleção, defini afastar-me das séries documentais tratadas anteriormente, e propor um outro conjunto temporalmente coincidente. Desse modo, pretendo ampliar o debate a outros autores presentes na revista, buscando entender o modo de representar as culturas populares observado nas imagens de Verger não como um fenômeno isolado, mas alinhado com as práticas visuais de determinados fotógrafos que trabalhavam na empresa naquele período. Por esse motivo, tomei uma série de seis fotorreportagens publicadas no *Cruzeiro* sobre o folclore no estado de Alagoas durante 1947. Das seis, cinco foram produzidas a partir de imagens realizadas por José Medeiros e textos escritos por José Alípio de Barros, enquanto que a penúltima a ser publicada, traz texto do mesmo autor, acompanhado de fotografias realizadas em Pernambuco por Pierre Verger.[46] A partir dessa aproximação, pretendo propor uma leitura para a popularização da visualidade relacionada à ideia de tradição que comecei a tratar no capítulo anterior.

---

[45] Essa viagem resultou numa extensa documentação composta de cerca de 1500 musicas gravadas em disco, 1126 fotografias, 19 filmes de 16 e 32mm, mais de mil objetos, além de anotações diversas, divididas em 20 cadernetas. Esses conteúdos foram sistematizados em um material multimídia publicado em 2010 pelo Centro Cultural São Paulo (CCSP).

[46] Elas foram publicadas em dois momentos distintos durante o ano: *Zabumba* (08/02/1947), *Cavalhada* (08/03/1947), *Sururu* (12/04/1947), nos primeiros meses, e *Chegada e Fandango* (06/12/1947), *Bumba meu Boi* (13/12/1947) e *Reisados e Guerreiros* (20/12/1947), em dezembro.

Na segunda seção do capítulo, partirei do alinhamento observado por Vilhena dos pesquisadores do folclore em relação à tese das três raças difundida por Gilberto Freyre, para buscar entender a presença das culturas populares negras na revista como parte dos debates em torno do pensamento racial no Brasil. Para tal fim, partirei de uma fotorreportagem realizada por Jean Manzon e David Nasser, cuja representação de um dos temas das culturas populares negras da Bahia, a capoeira, é apresentado em completo desalinho com os padrões observados até o momento. Essa publicação causou um ano depois uma resposta por parte de Pierre Verger e Claudio Tuiuti Tavares, que realizaram uma fotorreportagem sobre o tema. A partir desse caso pontual, buscarei aproximar as representações visuais realizadas pelos autores às suas diferentes filiações visuais e intelectuais.

### 3.1. O folclore como representação da tradição

Luis Rodolfo Vilhena, em, *Projeto e Missão: o Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964* (1997), localizou um crescimento na visibilidade conquistada pela literatura do campo do Folclore como um projeto de estado a partir de 1947 no Brasil. Em seu trabalho, Vilhena analisou a atuação do que ele define como *Movimento Folclórico Brasileiro* a partir das suas principais balizas institucionais. Ele toma, a princípio, a fundação da *Comissão Nacional do Folclore* (CNF) em 1947, e, em seguida, a *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro* (CDFB), uma agência governamental derivada do órgão anterior. Ela foi formada em 1958 e colocada em relativo ostracismo em 1964, quando seu diretor, Edison Carneiro, foi destituído do cargo como consequência do golpe de estado que ocorreu no país naquele ano.

Para entender o aumento da popularidade desse campo, tomarei o contexto de criação da *Comissão Nacional do Folclore*. Essa, foi associada diretamente com a formação da UNESCO em 1946. Nesse ano, foi definido que seus países membros deveriam criar organismos de cooperação internacional especializados em diversos temas, sendo um deles, a questão da preservação das culturas populares que estariam em vias de

desaparecimento. No Brasil, ainda em 1946, foi fundado o *Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura* (IBECC), vinculado ao *Ministério das Relações Exteriores* (MRE). O IBECC, dirigido em seus primeiros anos pelo folclorista Renato Almeida, abrigava diferentes comissões temáticas ligadas aos assuntos indicados pela UNESCO, sendo a CNF, criada em 1947, uma delas. Vilhena aponta que a CNF foi possivelmente a comissão mais ativa do IBECC, de modo que sua atuação extrapolava o prédio do MRE, contando com comissões estaduais sediadas em todas as capitais do país, além de se articular com pesquisadores isolados, formando uma rede de cooperação que atuava em suas três principais frentes: pesquisa, divulgação e aproveitamento na educação.

Quanto à gestão dessas comissões, ela era realizada majoritariamente por indivíduos que atuavam profissionalmente em setores especializados, de modo que foi comum folcloristas que eram também médicos, jornalistas, engenheiros ou ainda professores universitários, pois o campo estava em franca expansão por conta da fundação de diversas instituições de ensino superior em diferentes estados do país naquele momento. Por esse motivo, a atuação da CNF ocorreu de modo bastante heterogênea nos diferentes estados, mobilizando setores da sociedade em atividades que envolviam, ora o poder publico, como no caso da mediação direta com as prefeituras na promoção de certas manifestações das culturas populares, ora as empresas privadas, como na publicação de livros e textos em jornais e revistas. A partir desse cenário, me parece justificável associar a definição das pautas da revista e os interesses dos folcloristas. Desse modo, proponho a seguir buscar entender como se relacionavam o tratamento em relação a esses temas nos dois campos.

Para entender os sentidos de tradição presentes nessa literatura, tomei como ponto de partida as aproximações realizadas por Renato Ortiz em relação ao tema, complementando-as com a pesquisa de Vilhena. Em *Românticos e Folcloristas* (1992), Ortiz localiza a prática de se inventariar as manifestações de cultura dos camponeses por parte das classes letradas, nos reformismos inglês e francês do século XVI. Nesse primeiro momento, ela teria um fim moralizante, produzindo argumentos por meios dos quais determinadas práticas poderiam ser passiveis de manutenção ou de

aniquilamento. Em seguida, o autor aponta para a redefinição desses estudos a partir da segunda metade do século XVIII, especialmente em países periféricos da Europa. Teria sido nesse período que se criou o termo cultura popular, sendo que foi incorporado a ele um sentido positivo, no qual as manifestações selecionadas para serem preservadas seriam resquícios de um passado das próprias classes letradas. Desse modo, elas passaram a ser tratadas nos círculos românticos como tradições. Por meio dessa operação de re-imaginar a própria história, essas manifestações passaram a ser incorporadas por determinados nacionalismos como sinais distintivos em relação a uma noção de cultura de matriz Iluminista que se propunha como universal, que em países como Alemanha, Itália, Espanha e Portugal, era tomada por certos setores de suas elites como elemento de dominação estrangeira advindo da França. Essas tradições passaram a ser mobilizadas por suas elites como elementos agregadores entre as diferentes classes sociais ou regiões desses países. Na segunda metade do século XIX, no contexto da definição das Ciências Sociais na Europa, começaram a organizar-se grupos em torno da ideia de registrar de modo objetivo as culturas populares como uma ciência positiva, de modo que, tanto o campo de conhecimento proposto, quanto o objeto sobre o qual ele se debruçava, passaram a ser denominados de Folclore (*Folk-Lore*). Soma-se a esse interesse, o surgimento das novas paisagens industriais do fim do século XIX e as rápidas mudanças dos modos de se viver decorrente do intenso deslocamento das populações rurais para as áreas urbanas, fenômenos que influíram na popularização dos trabalhos dos folcloristas na Europa, associados à ideia de salvaguarda de tradições de um passado em vias de extinção.

Apesar de se tratar de contextos completamente distintos, o diagnóstico apresentado por Ortiz em relação à consolidação dos estudos do Folclore no século XIX europeu, aproxima-se bastante das mudanças ocorridas no Brasil durante a consolidação do campo. O longo período que vai do surgimento das primeiras organizações dedicadas ao tema durante a década de 1930, até a criação da CNF e o estabelecimento da CDFB, foi marcado pela intensa industrialização de várias regiões do país. Assim como na Europa, as culturas populares foram convertidas nesse processo em

tradições pelas elites regionais e nacionais. A partir da leitura de Antonio Gramsci em relação à reprodução dessa operação no contexto italiano, Renato Ortiz avalia em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (1988) a experiência brasileira e seus procedimentos da seguinte maneira:

> *Colocar o intelectual como mediador simbólico implica apreendermos a mediação como possibilidade de reinterpretação simbólica. Dito em linguagem gramsciana, o folclore penetra a filosofia. O intelectual-filósofo trabalha os elementos do folclore para integrá-los no sistema de conhecimento que Gramsci denomina filosofia. O folclore, que se define como conhecimento fragmentado, passa desta maneira a integrar um todo coerente ao ser mediatizado pela atividade intelectual. É bem verdade que este processo de operação simbólica reedita a realidade, o folclore já não é mais o mesmo, ele perde o seu significado primeiro, no entanto, o que nos interessa sublinhar é que este elemento da tradição subsiste, de forma reelaborada, no discurso da filosofia. Um exemplo: é por meio do mecanismo de reinterpretação que o estado, através de seus intelectuais, se apropria das práticas populares para apresentá-las como expressões da cultura nacional. O candomblé, o carnaval, os reisados, etc. são desta forma apropriados pelo discurso do estado, que passa a considerá-los como manifestação de brasilidade.* (Ortiz, 1988: 140)

No excerto citado, o autor personifica no intelectual o processo de incorporação das culturas populares à produção da identidade nacional nos discursos do estado. A essa figura, ele atribui o papel de mediador entre a experiência e a representação. Essa atuação, além de ser facilmente extensível à produção de identidades regionais, como é o caso da baianidade, que o repertório visual que busco entender seria sua manifestação visual, ela pode também ser evidenciada nas práticas de diferentes profissionais, ainda que não de modo tão programático como nos projetos estatais. Desse modo, os trabalhos que ele aponta de *reinterpretar*, *reeditar* e *reelaborar* a realidade, podem ser facilmente expandidos aos jornalistas e fotógrafos das revistas ilustradas na produção e difusão dessas tradições.

A partir dessa primeira aproximação, proponho aqui estabelecer relações entre a produção fotográfica própria aos folcloristas, e as fotorreportagens do *Cruzeiro*. Antes de realizar essa análise, me parece necessário delimitar qual seria a dimensão visual associada a esse campo. No trabalho de Vilhena, esses elementos assumem um lugar secundário. Eles podem ser evidenciados nos congressos de Folclore, em que o autor

descreve terem ocorrido exposições, projeção de filmes, e apresentações de espetáculos, além de imagens associadas a publicações, que eram ilustradas com gravuras, desenhos ou fotografias, as quais ele dá pouca atenção. Aqui, irei centrar-me em uma produção alheia às verificadas pelo autor, as fotografias utilizadas enquanto instrumento de pesquisa. Irei aproximar a essas imagens produzidas para circular em âmbito privado, algumas fotorreportagens publicadas no período analisado, de modo a propor relações entre modos de representar os temas das culturas populares nos dois momentos.

Parte das fotorreportagens realizadas por José Medeiros e José Alípio de Barros, trazem textos cuja co-autoria é creditada ao folclorista alagoano Théo Brandão, membro fundador da CNF que atuava profissionalmente como médico pediatra, tornando-se posteriormente professor da cadeira de Antropologia da *Universidade Federal de Alagoas*. A pesquisadora Fernanda Rechenberg, coordenadora do acervo fotográfico do *Museu Théo Brandão*, em uma entrevista realizada por um programa de televisão *Conhecendo Museus* produzido pelo *Instituto Brasileiro de Museus* (IBRAM) veiculado em 2015, aponta duas especificidades acerca da atuação do folclorista. A primeira, é em relação a seu papel como mediador entre os sujeitos que atuavam como promotores das culturas populares e os fotógrafos e jornalistas que visitavam Alagoas em busca de reportagens. Desse modo, revela-se a existência uma demanda midiática articulada com os folcloristas na busca de tratar desses temas. A segunda, é acerca da produção escrita de Brandão, que, segundo Rechenberg, tinha nas imagens fotográficas um importante instrumento de pesquisa. Ela revela que existem depositadas em seu espólio, imagens realizadas por diversos fotógrafos, inclusive José Medeiros. Partindo dessa experiência compartilhada envolvendo imagens fotográficas que transitam entre esses dois circuitos, me parece possível pensar na incorporação pela imprensa de modos de se representar visualmente os temas das culturas populares derivados das práticas de pesquisa do campo do Folclore, na medida em que esses tornaram-se centrais para suas agendas.

Desse modo tomarei aqui como objeto de análise a produção visual associada à *Sociedade de Etnografia e Folclore* (SEF). Entre 1935 e 1938,

Mário de Andrade foi diretor do *Departamento de Cultura* do município de São Paulo, órgão que a SEF era associada. O maior interesse de Andrade na formação da Sociedade foi a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, que ocorreu em 1938, depois de sua saída do Departamento. Após duas viagens realizadas em 1927 e 1928 ao Norte e ao Nordeste do país, o autor passou a planejar um retorno às regiões com o intuito de realizar uma coleta sistemática de materiais de natureza folclórica nos moldes dos pesquisadores europeus do século XIX ligados a esse campo. Da primeira gestão da SEF, a pesquisadora francesa Dina Dreyfus Lévi-Strauss, que ocupava o cargo de 1ª Secretária, também teve um papel ativo de liderança. Uma de suas atividades foi o *Curso de etnologia prática*, que visava instrumentalizar pesquisadores no trabalho de campo.

A partir do título do curso ministrado por Dreyfus, revela-se uma importante distinção observada por Vilhena acerca do lugar que os dois autores reservavam ao Folclore. Por um lado, Andrade interessava-se especialmente na instrumentalização dos possíveis dados produzidos a partir da pesquisa nesse campo para a produção de um projeto estético nacional, operando de modo semelhante ao evidenciado por Ortiz. Por outro lado, Dreyfus assume em seu curso terminologias e práticas disciplinares científicas, revelando uma noção de objetividade que carrega de sua experiência no *College de France* e no *Musée d'Ethnographie du Trocadero*. Apesar de vir de um contexto em que a possibilidade de estudar o Folclore como uma das Ciências Sociais fosse já uma proposta ultrapassada, o curso de Dreyfus incorpora ao debate desse campo no Brasil um vocabulário de procedimentos próprio a elas.

Em seu curso, os conteúdo foi dividido em quatro temas principais: Antropologia Física (3 aulas), Folclore (9 aulas), Cultura Material (8 aulas) e Linguística (1 aula). Cada um desses foi ainda subdividido em objetos de pesquisa diferentes, cujo trato na hora da coleta foi abordado a cada aula. Em quase todas, os instrumentos de produção de documentos de caráter visual assumiram um lugar central, sendo eles sempre vinculados a uma noção de objetividade cientifica. Desses, o desenho é tomado em quase todos os temas como o menos objetivo e a filmagem como o ideal, apesar de, devido aos seus custos, de difícil realização. Desse modo, a câmera

fotográfica assume em suas instruções o papel central como instrumento de registro. Já na segunda aula, na qual foram tratados temas de Antropologia Física, Dreyfus apresentou o uso do aparelho fotográfico como essencial para a pesquisa, descrevendo detalhadamente como as fotografias deveriam ser tomadas para o estudo da constituição física dos indivíduos: de corpo inteiro, de pé, sentados, de perfil nas duas posições, além de fotografias de detalhes que revelem variações étnicas especificas, como do nariz, boca e cabelo. De modo semelhante, ela descreve o uso de fotografias no tratamento de diversos outros temas: objetos de artes decorativas, objetos de cerâmica, instrumentos musicais, dança, habitação, etc. Por ser central aos propósitos da Missão, aqui nos interessará analisar o modo como Dreyfus propõe tratar a musica e os instrumentos musicais, temas tratados na oitava e na nona aula do curso. É dessa natureza grande parte do que foi coletado: musicas gravadas, instrumentos musicais coletados, e fotografias ligadas ao tema. No curso, foi proposto que a fotografia fosse utilizada para tratar desse tema da seguinte forma:

> *Como estudar o instrumento musical propriamente dito. Nesse estudo há a necessidade de fotografias que deverão ser tiradas do mesmo modo como o são a de outros objetos. Obteremos uma fotografia do instrumento tal como é. Outra do instrumento em fabricação; uma ou várias chapas dos executantes durante a execução; tirar-se-ão fotografias especiais focalizando partes do corpo que entrem em jogo durante a execução: Por exemplo: tratando-se de uma flauta de boca ou nariz, focalizar-se-á a boca ou o nariz.* (DREYFUSS LEVI-STRAUSS, 1936: Cx.1, doc.10).

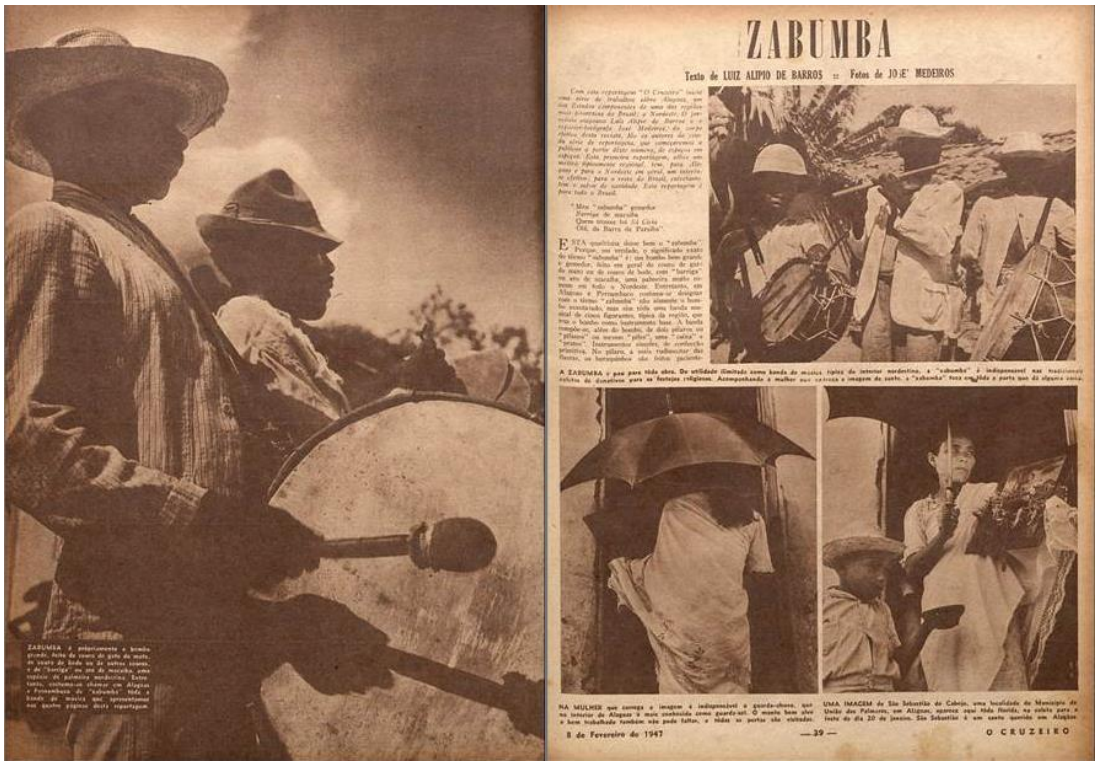
No conjunto das fotografias que foram realizadas, foi dada uma atenção especial aos conjuntos musicais dos lugares onde passou, como é possível constatar no material multimídia produzido pelo CCSP. Contudo, as instruções do curso não se materializam plenamente nessa produção. Entre as imagens, há apenas uma fotografia dedicada apenas aos instrumentos musicais e nenhum registro da fabricação desses. Quanto às imagens ligadas aos instrumentos em execução, a produção é bastante extensa. A maior parte delas segue um padrão visual em que o conjunto é enquadrado de modo centralizado e isolado.

**Figura 17:** Seleção de imagens. DVD Missão de Pesquisas Folclóricas – Caderno de campo, São Paulo: CCSP, 2010.

Esse padrão, no qual em muitos casos os músicos foram centralizados na imagem e estão claramente simulando que estão tocando, se repete amplamente nas mais diversas temáticas passiveis de serem representadas de modo estático. Chama a atenção a grande quantidade de retratos de indivíduos tomados de corpo inteiro, centralizados, eretos e de frente para a câmera, assunto que mais se repete nas fotografias realizadas.

Ao aproximarmos essa produção à fotorreportagem *Zabumba*, da série realizada por José Medeiros e José Alípio de Barros, é possível reconhecer,

a princípio, semelhanças em relação à temática, visto que trata de uma formação musical. Em seguida, é possível estabelecer também algumas relações entre os modos em que o assunto é tratado.



ZABUMBA

Texto de LUIZ ALIPIO DE BARROS :: Fotos de JO-E' MEDEIROS

8 de Fevereiro de 1947 — 39 — O CRUZEIRO

ZABUMBA (Continuação)

UM DOS PÍFAROS OU PÍFANOS

A CAIXA

O OUTRO PÍFARO

O CRUZEIRO — 40 — 8 de Fevereiro de 1947

**Figura 18:** *Zabumba* Foto: José Medeiros / Texto: José Alípio de Barros. *O Cruzeiro*, 08/02/1947.

Na fotorreportagem, uma banda de Zabumba visita as casas do município de União dos Palmares, arrecadando dinheiro para a festa de São Sebastião de Cabojo. Suas imagens organizam-se por meio de dois focos distintos que são apresentados de modo paralelo em quatro páginas, produzindo uma narrativa: de um lado, a banda, do outro, uma mulher que a acompanha e é representada entrando e saindo das casas para pedir dinheiro. Nas duas primeiras paginas, os instrumentos e os músicos são apresentados de modo fragmentado, sendo a primeira ocupada com uma imagem de enquadramento excêntrico, tomada a altura do couro do instrumento. Apesar de se distinguir visualmente da produção realizada na Missão, suas legendas reiteram o discurso folclórico, descrevendo o processo de fabricação do instrumento de modo pedagógico, e exaltando a presença dessa formação de banda em festas tradicionais. Na terceira página, alguns dos instrumentos são apresentados individualmente nas três imagens superiores, enquanto que, na inferior, a formação é apresentada visualmente como uma unidade, aproximando-se bastante da produção realizada pela Missão Folclórica quase dez anos antes. Nessa fotorreportagem, é possível reconhecer que nas descrições escritas, o tema tratado reproduz o interesse da produção folclorista de tomar as culturas populares como dados estáveis, em oposição ao contexto cultural dos leitores da revista. Já no registro visual, ela apresenta uma dupla filiação: ora estática, servindo a uma objetividade pedagógica, ora dinâmica, com a uma estrutura própria a esse tipo de veículo de imprensa moderna, em que as imagens ganham sentido narrativo ao relacionar-se umas com as outras.

A diferença desses dois registros visuais torna-se mais clara na próxima análise, em que comparo um fandango fotografado pela Missão, e uma fotorreportagem publicada na revista com o mesmo assunto. Na literatura do Folclore, esse tema foi estratégico por se tratar de um folguedo, tipo de manifestação que se tornou central nesse campo por envolver simultaneamente elementos que os pesquisadores relacionavam com as formas de arte ocidentais: teatro, música, dança e plástica. Desse modo, sua

presença na revista me parece um indício do alinhamento entre as duas agendas no período. No conjunto total de fotografias realizadas pela Missão, a quase totalidade das manifestações festivas representadas se configuram como folguedos. Esses, foram fotografados em sua grande maioria em planos abertos que mostravam como os elementos relacionavam-se entre si e com o espaço, de modo a privilegiar a cena em sua totalidade, sendo comum também a presença de conjuntos musicais integrados à cena. Esse padrão pode ser observado nas imagens do fandango registrado pela Missão, em que, das 16 imagens disponíveis, realizei uma seleção de seis.

**Figura 19:** Seleção de imagens. DVD Missão de Pesquisas Folclóricas – Caderno de campo, São Paulo: CCSP, 2010.

Já na revista, o mesmo tema foi tratado numa narrativa uniforme, de modo que sua ordenação privilegiasse a dramaticidade da encenação.

ALMIRANTE DA CHEGANÇA

(Até parece de verdade; o ator leva a sério a sua interpretação)

FREI JAÇANÃ, da Chegança de Mestre João Marinho, do Pronto Grosso, baixou d'a Maceió. Feito dos seus companheiros a barca vibrava com o drama triste da aventura marítima. Frei Jaçanã cantava com contrição e de vez em quando soltava uma obscenidade.

# CHEGANÇA E FANDANGO

Texto de LUIZ ALIPIO DE BARROS – Fotografias de JOSÉ MEDEIROS

Com esta reportagem iniciamos o ciclo verdadeiro do Natal, ou melhor, apresentamos através das páginas desta revista uma série de trabalhos sôbre o folclore dos Estados do Nordeste do Brasil, principalmente de Alagoas. "Chegança e Fandango" é a reportagem inicial, e representa um dos mais interessantes e características cenários do magnífico e rico campo folclórico que é o Nordeste brasileiro. Todo o material para esta reportagem (fotografias e dados para o texto) foi colhido em Alagoas, e para isso os reporteres não poderam prescindir da ajuda valiosa e dedicativa do Dr. Théo Brandão, que foi de fato orientador folclórico desta reportagem. O Dr. Théo Brandão é uma das maiores autoridades do folclore alagoano, e é membro do Instituto Histórico de Alagoas e da Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia. A êle os nossos agradecimentos.

MESTRE BERTO MANITA, Senhor do Fandango, morreu dois anos a realização desta reportagem.

UMA CENA do Fandango do Praça 15 de Maio, de Maceió. Mestre Berto tinha discípulos almeiscas.

O CAJEIRO canta do alto: "O vento o tanto que me faz chorar". E canta triste, triste.

5 de Dezembro de 1947 — 15 — O CRUZEIRO

NA CHEGANÇA o espadim do pilôto é um dos mais originais. Na meio distância entre o Mouro Pateta e o pilôto, o dito Infiel.

DEPOIS de uma série de cruzamentos de espadas, o pilôto é tocado pelo Pateta com uma estocada na barriga... Ai termina a luta.

DEPOIS de tombar o pilôto vai cambaleando até à um banquinho por cima do pé do mastro, e ali fica com uma cara de grande sofrimento.

CHEGANÇAS e Fandangos são em Alagoas, na guerra ou folguedos, de origem (origens) portuguesa, falando-se, até (ou) "alemgaiés" ou dos descobridores.

A Chegança é a mais formal, mais complexa, completa e antiga, apesar que pode ser considerada, no perto litoral, um auto popular, com entrechos dramáticos em vários episódios, ora cantados, ora declamados (improvisados) e todos deles acompanhados de danças. É o correspondente dos folguedos de "Reisado" ou da "Marujada" de outros Estados.

O Fandango é a variante mais recente, e provavelmente importado de Pernambuco, pois a sua existência em Alagoas vem de um tempo menos remoto. Parece, o Fandango, uma fragmentação do auto primitivo, que se conserva o episódio da bonanza de Pátria com o clássico romance [illegible] da Nau Catarineta, em geral se apresenta, pràticamente, o seu enfoque: ligação dramática que, ora parecem fragmentos da Chegança completa, ora antigas manhas de diversas origens, épocas e procedências... Portanto, enquanto na Chegança existe uma unidade, os episódios se unem num "formato" mais drama, no Fandango se episódios dramáticos, não possuem uma sequência dramática.

Não cabe aqui discutir nem a origem do termo Chegança (Cândido de Figueiredo, em seu "Novo dicionário da língua portuguesa", registra o vocábulo como dando lugares do século XVIII, e Mário de Andrade acha "que será vindo por certo de uma dança não dramática portuguesa que teve grande voga pelo século XVIII e que era tão imodesta em europeia que a proibiram pelos tempos de Pombal" — "A Chegança", in "O Estado de São Paulo", de 6-8-39) nem a definição quanto de saber se, em Alagoas, pelo menos, bastos primitivamente nem só Chegança, com todos os episódios cômicos e guerreiros, Chegança que se registrou no "Barra", na Chegança de "Marinos", na Chegança de "Mouros", de outros Estados, ou, se ao contrário, havia originàriamente nesta Chegança para onde um dos episódios principais, que em Alagoas se conhecemos como a Chegança. O que há a frisar — e aqui apresentamos uma dúvida, sujeitos a observações de Dr. Thales Ermírio — é que hoje, o pelo menos de há [illegible] atrás para cá, a nossa Chegança é uma só, englobando os episódios principais da bonanza, da morte ou ferimento do pilôto, do combate dos mouros, e os episódios novos em estrofeiras, da saída para o mar, da entrada no mar, da despedida, do episódio de bonanza forma, dos contrabandistas, dos trabalhos náuticos, do episódio da ação, e da belíssima da prisão.

Folguedos populares, a Chegança e o Fandango são, em Alagoas, folguedos tipicamente natalinos, a seu período de aparição do dia 24 de dezembro, véspera de Natal, até 06 de janeiro, dia de Reis. Mas, a Chegança e o Fandango não são organizados antes na última hora. Já em janeiro começam os preparadores para as grandes jornadas, à os mesmos são levados assim à série. Da tradição puramente náutica, a Chegança e o Fandango possuem em geral nas suas interpretações bastante que têm as suas velhas ligações ao mar. Encontram sempre os personagens dos folguedos cômicos marinheiros, calafates, trapichanos, carreiros, pescadores, jornadeiros, e os mesmos, filhos dessas trabalhadores do mar. Como não há nada escrito, tudo é aprendido através da oralidade "mestre", que tem ideias na palavra e tudo a ouvirá na cabeça. Assim a tradição dos folguedos tem chegado até hoje, através da memória de homens rudes e analfabetos mas que são os cultores do patrimônio folclórico de uma das regiões mais ricas do Brasil neste setor. O "mestre", que conhecem os dramas e a música dos folguedos pela boca de um "mestre", passa a sua experiência a seus companheiros à um discípulo, que herdar-se-á um outro "mestre". Dura maneira de se conservar uma tradição, mas o que possa haver o Nordeste brasileiro no seu folclore é uma prova cabal de que os trabalhos dos seus homens rudes e analfabetos não têm sido vão.

Entretanto, como dissemos acima, os estudos para as representações de fim de ano

EM SEGUIDA, canta o cálice "Oh, que punhalada" e pede aos companheiros que mandem chamar um doutor, pois "a ferimento é mortal". O padre vem depois.



A CHEGANÇA do Pesto Grosso fai dançar na "Catarineta" do Fandango do Preço 13 de Maio. E o Padre do Fandango, o Frei Remela, bateiza uma personagem da Chegança. Reparem no livro do "padre", é uma geografia e história do Brasil elementaríssimas.

O "VASSOURA" do Fandango

FANDANGO: um personagem

FREI REMELA do Fandango

FANDANGO: Dispensaire

FANDANGO: O Mar e Guerra

FANDANGO: O sentinela.

FANDANGO: Almirante e Vice.

FANDANGO: Ração

A MUSICA do Fandango: uma rabeca

A NAU CATARINETA do Fandango do Preço 13 de Maio, em Maceió. A barca armada no meio na lagoa, durante os dias antes 24 de dezembro e 6 de janeiro amarra-se do porto marinal com os homens a dançar e cantar com canções tristes

**Figura 20:** *Chegança e Fandango.* Foto: José Medeiros / Texto: José Alípio de Barros. *O Cruzeiro*, 08/02/1947.

Em todas as fotografias, o espaço é suprimido e o foco é dado a personagens específicos. A dinâmica de suas ações é sugerida pela relação entre imagens de enquadramentos tomados das mais diversas posições. Há um padrão recorrente de retratos tomados de baixo para cima, conferindo-os um sentido de imponência. Na revista, a Nau Catarineta, uma réplica de navio montada como um carro alegórico, é apresentada de modo fragmentado, sem nenhum elemento de escala, tornando-a monumental.

**Figura 21:** Imagem. DVD Missão de Pesquisas Folclóricas – Caderno de campo, São Paulo: CCSP, 2010.

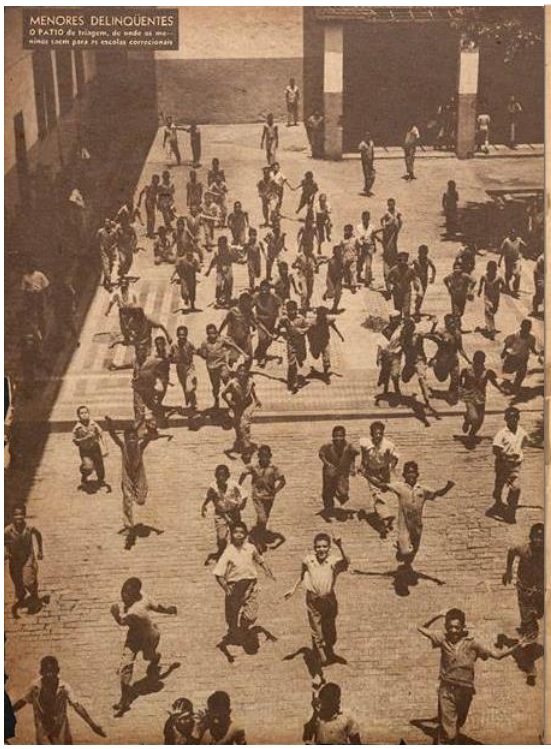
Ao comparar a fotorreportagem com as fotografias da Missão, observamos que todas as características descritas acima são conjugadas no sentido de produzir um estranhamento em relação ao dado da realidade, revelando uma lógica que subverte a noção de objetividade das imagens e elabora produtos visualmente atraentes para seus consumidores, como observa Costa em suas primeiras aproximações com a revista (1992).

A partir dessas análises, pode-se evidenciar que, na representação dos temas próprios ao Folclore nas fotorreportagens da revista *O Cruzeiro*, buscou-se uma adequação aos padrões visuais associados aos modos de se produzir conteúdos na imprensa comercial em ascensão naquele momento em diversas partes do mundo, os quais Medeiros, assim como Verger, alinhavam-se. Nelas, ao passo que havia um interesse em observar as culturas populares como apartadas aos processos de modernidade, ao gosto dos folcloristas, elas eram representadas a partir de enquadramentos e estratégias de narratividade próprias do paradigma visual moderno próprio a esse meio. Desse modo, esses temas foram visualmente reelaborados, como na operação apontada por Ortiz, produzindo um sentido renovado de tradição.

### 3.2. As Culturas Populares na imprensa como espaço de resistência

Entre 1946 e 1951, a dupla formada por Jean Manzon e David Nasser foi responsável pela quase totalidade das fotorreportagens publicadas no espaço principal da revista. A produção realizada por eles se caracterizava por ter sido bastante heterogênea, abarcando temas como acontecimentos políticos, perfis de figuras públicas, festas, temas médicos, temas policiais, etc.[47] Entre 1946 e 1947, eles publicaram uma longa série em que retratavam populações marginalizadas a partir de diferentes problemáticas: a mendicância, a fome, as migrações, as doenças e o encarceramento. Sobre essa última, eles realizaram duas fotorreportagens, uma sobre presos que se readequaram à sociedade, e outra sobre jovens infratores. A segunda, *Delinqüência Juvenil*, por associar ao tema a prática da capoeira, provocou uma resposta, publicada exatamente um ano depois por Cláudio Tuiuti Tavares e Pierre Verger, também em forma de fotorreportagem.

[47] A tese *Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo* (1998) de Helouise Costa faz uma leitura mais detalhada sobre os temas tratados pela dupla e os modos como eles eram representados.



MENORES DELINQÜENTES
O PATIO de triagem, de onde os meninos saem para as escolas correcionais

ELES JOGAVAM BARALHO, tranqüilamente. Sôbre a mesa, cigarros e jornal. O dinheiro corria de mão em mão, passava daqui para ali. Tudo em ordem. Um dos meninos levantou-se bafurdas de quando em vez. Do repente, alguém lá fora gritou: "—É a polícia!" Quiseram sair. Fugir, mas era tarde, e foram sandecidos presos.

# DELINQÜÊNCIA JUVENIL

Fotos de JEAN MANZON :: Texto de DAVID NASSER

Seis anos de propaganda da arte de matar serviram de estímulo e justificativa aos jovens criminosos para a explosão de recalques adormecidos. De maneira assustadora, a delinqüência juvenil cresceu em todo o mundo, desde o fim da guerra. No Distrito Federal, Brasil, as quadrilhas de pivetes constituem, atualmente, um dos problemas insolúveis, dado o reduzido número de vigilantes noturnos. Êsses grupos são constituídos por meninos de 10 a 17 anos, egressos dos morros e dos cortiços, quase todos abandonados pela família, entregues ao próprio destino. A quadrilha é chefiada pelo mais audacioso e dispõe sempre de um arrombador hábil, de um vigia sagaz e de ouvido apurado, bem como de um guri pequeno e magro, capaz de entrar por uma abertura estreita e difícil. Outros se dedicam, simplesmente, a roubar bôlsas de senhoras nos bondes ou na feira. Existem, também, os matadores. Dentre êles, a que matou dois homens para arrancar-lhes os dentes de ouro. Muitos considerarão sensacionalista, abominável e desumano, o presente reportagem. Advertimos, entretanto, que, pelo gôsto de seus autores, esta história nunca seria escrita, se não existisse a necessidade de alertar o Brasil para um novo e terrível cancro social que principia a lhe roer as entranhas: delinqüência juvenil. Os velhos e compassivos milionários que comprem seu lugar no céu com donativos à Santa Casa, terão, agora, oportunidade de melhor aplicar seus haveres, salvando do crime milhares e milhares de crianças.

ARMAS fabricadas pelos presos dentro do Serviço de Assistência aos Menores e que foram apreendidas. Espetos, gazuas e serras de movimento acabamento.

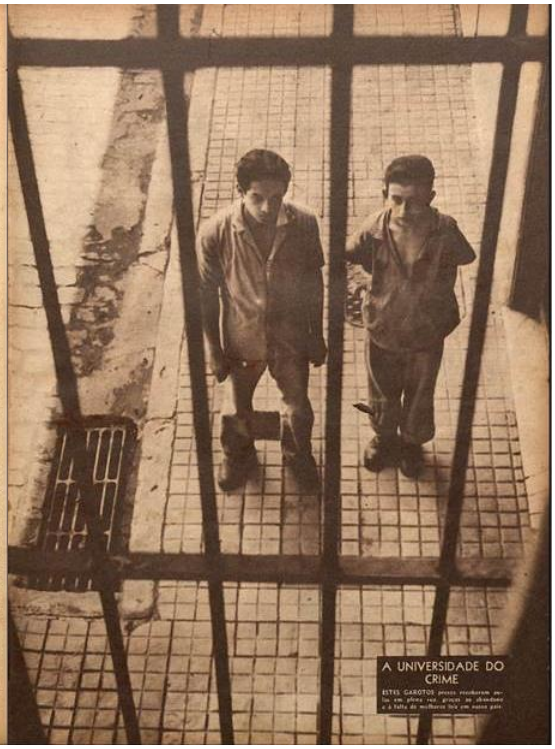
13 ANOS — 14 ANOS — 16 ANOS — 12 ANOS — 13 ANOS — 12 ANOS

EXISTE no bairro carioca de São Cristóvão um lugar destinado ao recolhimento provisório de menores abandonados ou criminosos, de ambos os sexos, de 0 a 17 anos de idade. É o velho palácio de um conde, o disposto de uma antiguíssima sobrevivência [illegible] a residência imperial da Quinta da Boa-Vista. A Marquesa de Santos passou, diz a lenda, naquele mesmo palácio onde agora encontravam-se corrigidos, traficantes, pervertidos, ladrões, [illegible], vadios, tarados, e outros que a miséria ou o abandono do pátrio dever atirou à rua da cidade. 12.000 pedidos de intervenção se encontram em poder do Juiz de Menores; mais as estatísticas mais razoáveis estimam em 30.000 o número de meninos sem amparo nesta cidade.

Pelo antigo cárcere, absolutamente inadequado à sua atual finalidade, passaram, no curso de anos, mais de 2.300 meninos de ambos os sexos, cuja permanência esteve condicionada às medidas de que eram portadores e ao número de vagas das escolas profissionais. O quilo é cercado e é difícil a fuga. Difícil, mas possível. Vários meninos conseguiram escalar os altos muros e fugir, depois, capturados sob pena atendida. Outro episódio digno de registro é a recente bofetada de diretor, Mótos de Abreu Neto, para desarmar os meninos recolhidos ao serviço. Reuniu-os no pátio e, em breve discurso, mostrou a necessidade de entregarem as armas feitas de arame, de garfos e de pedaços de ferro. Um ensaiaria fez gestos ar ameaçou e firmemente declarou que somente entregariam as armas se os guardas entregassem as seus cacos-sticos. O diretor acolheu e o desarmamento geral se concluiu dentro da mais perfeita ordem. Logo na manhã seguinte apareceram a fabricar outras armas, outras armas, outras armas e o policiamento teve de ser reforçado.

O diretor Mótos, que há vinte anos dedica-se mais honraf ao estudo do problema da delinqüência juvenil, observou que na primeira e segunda infâncias existe a satisfação imediata dos apetites, sem se importar com os danos ou prejuízos que a outros se possa infligir. A consciência só aparece na fase pré-puberal, e o agrupamento significa, não só, necessidade de brincadeira e não assinado. Tanto que os acidentes ocorridos nos pervertem da "troca", dêsse, via de regra, as crianças indiferentes. Na puberdade, o campo afetivo se transforma com o aparecimento de outros fatôres importantes a se observar, então, o fragmento desequilíbrio afetivo, revelado pelas manifestações mais diversas de pudor, de vergonha, de mêdo, de timidez, de amor, de cólera. Há grande impulsividade sentimental. Na adolescência, higiene seria que outro traço das características tendenses para a estabilidade. Mas, não. Aparecem-se. E, paradoxalmente, muitas vêzes, desorientação total dos estados afetivos, consequência direta do choque com o mundo exterior, cuja desorteria recorre origens tida uma série incontrolável de desilusões, decepções e derrotas. Nesta fase, a insensibilidade das sociedades atinge o cúmulo e os traumas são os mais amargos. Nesse período de adolescência é maior o número de suicídios de menores. Justifica-se, também, aqui, o rendimento dos adolescentes e sua volta para o cárcere. A necessidade, porém, de interessarem-se de afeto é maior e, em geral, procurem êles, pelo meio de conhecer ligações com os anônimos. Ressurge o "não quero ir sozinho, se alguém fica perguntar, retrucando, — "quero ir, amigos vou vê?" ou a resposta quase certa será "não tenho amigos" ou "sendo alguém" e outras semelhantes, internamente falsas. Na verdade, sentem-se sozinhos pela trinca lupa, no caso, tanto pode ser de dois, como de três ou mais. Atentar-se a cuidar [illegible] para o menor [illegible] ser vítima, doença ou [illegible] — o hábito solitário indica estado anômalo, patológico, mesmo, que pode ser sinal de perdelinqüência e até de delinqüência. E que essa atividades não são corretas e há necessidade de aquilo-o. O ato acha melhor saber identificar e perdoarem-se dos companheiros quase sempre viciosos e perguntadores. Da tal conduta característica de fase de perdelinqüência, de perigo moral para a sociedade e para o próprio menor — resultam quando a condenação não se concretiza ou passa despercebida. — certos menores que permanecem em estado inferior na infância, até, o desenvolvimento posterior, interpretado e compreendido.

Êsses desequilíbrios dos estados afetivos se atenuam, por efeito, com sensíveis indiferença pela dor física, não a insensibilidade, afetiva bem, a dor física. Na arrolar de assistência a menores que agora visitamos, há menores se interessa um menor delinqüente — revelar de internato ou pelo e interdição capricioso. O diretor mostrou fotografia-lo, pois estava preparando uma monografia. Ilustrada sôbre tatuagens. Insistentemente, a indícia de que o menino dos gra-



A UNIVERSIDADE DO CRIME
ESTES GAROTOS provavelmente ainda em pleno vício, graças ao abandono e à falta de melhores lícitos em nosso país.

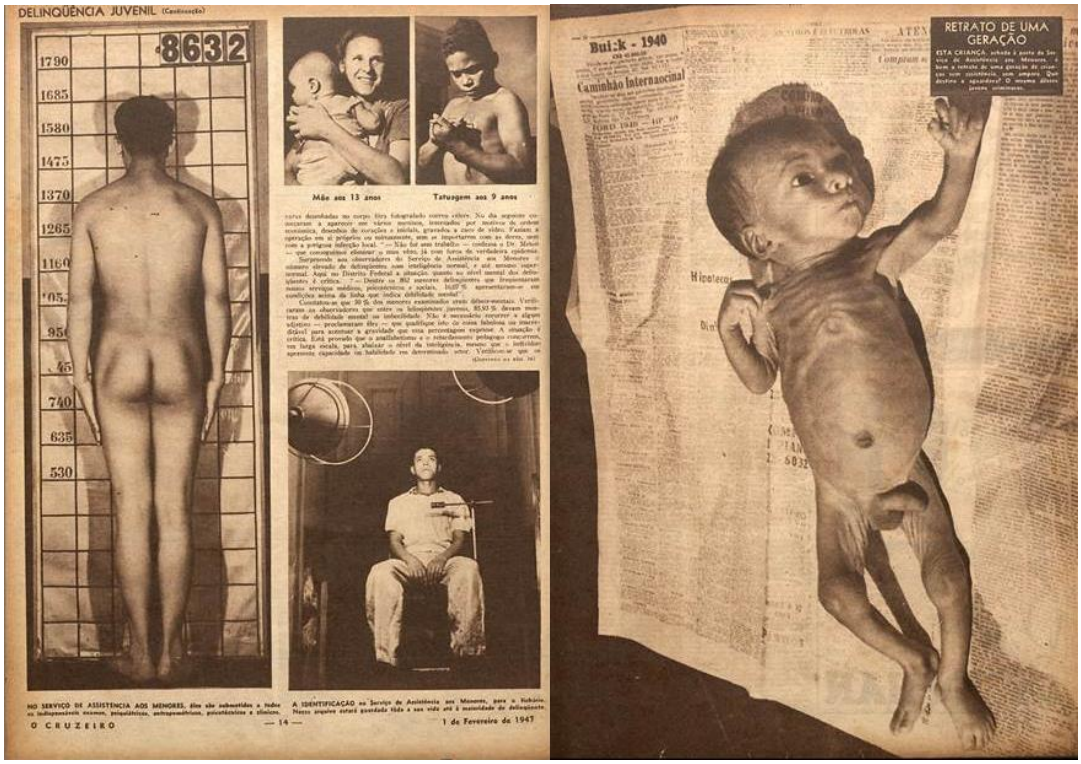



**Figura 22:** *Delinquência Juvenil* Foto: Jean Manzon / Texto: David Nasser. *O Cruzeiro*, 01/02/1947.

*Delinqüência Juvenil* foi publicada em 01/02/1947, em oito páginas, na posição de fotorreportagem principal da revista. Em sua primeira página, é apresentada uma imagem sangrada na qual é possível ver um pátio com muitos jovens correndo em direção à câmera, sendo que alguns deles acenam possivelmente para o fotógrafo. A imagem foi tomada do alto, revelando o panóptico de uma instituição prisional. Em sua legenda é denunciado seu assunto, *O pátio de triagem – de onde os meninos saem para as escolas correcionais*. Nas cinco páginas seguintes, as fotos tratam de caracterizar os *delinquentes juvenis* por meio de sua aparência e do que seriam seus hábitos: os jogos de baralho, o consumo de cigarros e bebidas, o gosto pelas armas e a prática da capoeira. Em todas elas, o fotógrafo recorre ao artifício da encenação que o permite controlar os sentidos das imagens de modo mais preciso.[48] Dessas, dois arranjos de imagens são reveladores em relação às filiações visuais do autor. A princípio, o conjunto de seis retratos na terceira página, em que suas legendas apresentam a idade de cada um dos fotografados. Apesar da atuação dos rapazes apresentar um tom visivelmente jocoso, a ordenação desses retratos me parece parodiar as pranchas de tipos criminais presentes nas publicações da chamada Escola Italiana de Criminalística, como é possível evidenciar na comparação com as imagens do livro de Cesare Lombroso, as quais apresento um exemplo a seguir extraído do livro *L'uomo delinquente* (1876).

[48] Helouise Costa destaca a encenação como um dos principais artifícios de Manzon em seu trabalho para *O Cruzeiro* (Costa, 1998).

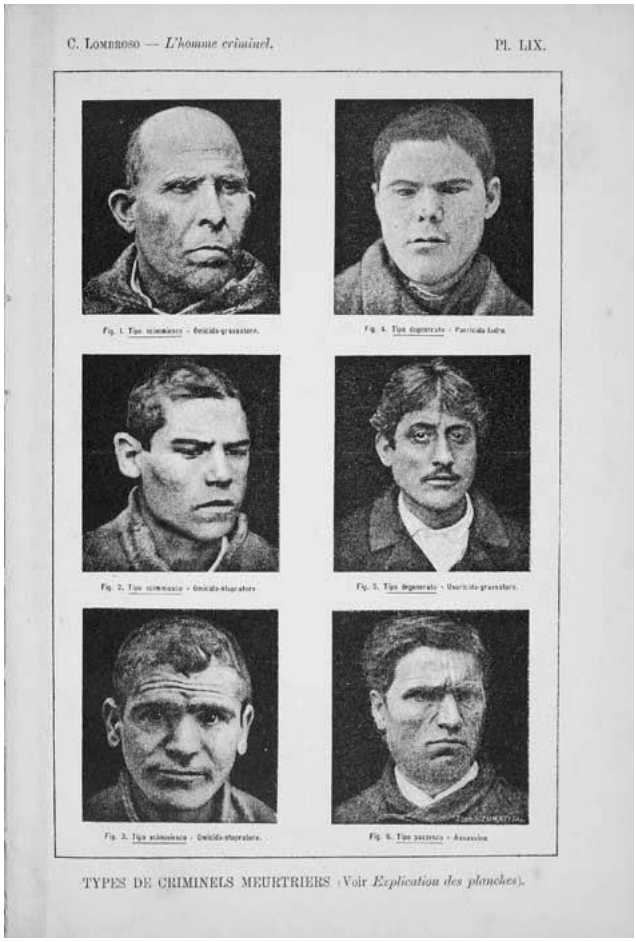



**Figura 23:** LOMBROSO, Cesare. *L'homme criminnel*. Paris: Ancienne Librairie Germer Baillière, 1887.

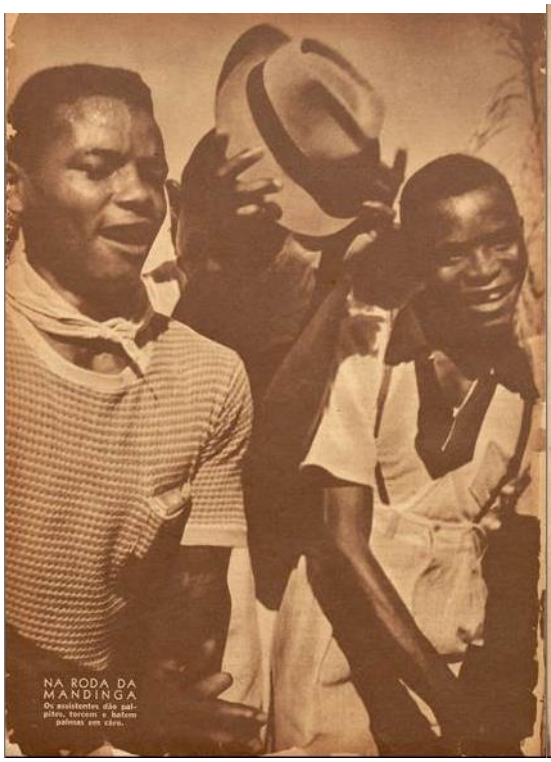
Em seguida, chamo a atenção para o conjunto de oito imagens presente na quinta e sexta páginas. Nelas, dois jovens são retratados simulando um jogo de capoeira. As fotografias foram tomadas do mesmo ponto de vista e ordenadas de modo a permitir uma leitura sequencial. Nelas, chama a atenção a inexistência de qualquer outro elemento que não sejam os dois rapazes negros. Na diagramação da revista, as imagens são separadas por linhas brancas que dividem cada página em quatro janelas iguais e apresentam apenas uma legenda: *A Capoeira, escola do crime*.

Nas duas últimas páginas, o autor distancia-se do vocabulário visual do fotojornalismo e aproxima-se diretamente dos usos da fotografia associados à instituições modernas de controle, que aqui se apresenta como a polícia e o sistema carcerário. Nelas, podemos observar de modo mais evidente a incorporação de uma visualidade associada às práticas

antropométricas realizadas por essas instituições. Esses usos da fotografia associavam-se aos campos do Direito Criminal e da Medicina Legal, que foram amplamente difundidos nas academias de Direito e Medicina no Brasil durante toda a República Velha (Schwarcz, 1997). Desse modo, essas imagens podem ser entendidas a partir da popularização dessa literatura e suas práticas visuais entre os circuitos letrados.

Se retomarmos ao tema da capoeira, me parece significativo em relação ao sentido de suas imagens na fotorreportagem, o fato de que entre os anos de 1912 e 1937, ano em que ela foi descriminalizada, sua presença na imprensa se restringiu às colunas policiais, como observou Jorge Herrera Acuña em sua pesquisa de mestrado, *Entre rodas de capoeira e círculos intelectuais: disputas pelo significado da capoeira no Brasil (1930-1960).* A partir dessa informação, essa fotorreportagem passa a se apresentar como um resquício dos debates em torno de sua legalidade. Entre o combate ostensivo por parte do poder público e a alçada ao status de esporte nacional, Acuña aponta que sua imagem foi redefinida a partir do momento em que grupos de capoeiristas passaram a aproximar suas práticas a determinados sentidos de Folclore, adequando-as aos discursos desse campo, processo que a fotorreportagem publicada no *Cruzeiro* um ano depois parece relacionar-se. Apesar de não haver nenhuma indicação textual sobre a relação direta entre as duas fotorreportagens, me parece significativo que *"Capoeira mata um!"* (10/01/1948), assinada por Pierre Verger e Claudio Tuiuti Tavares, tenha sido publicada exatamente um ano após a fotorreportagem de Manzon.[49]

[49] Quanto à relação direta entre as duas, é significativo o fato de que Ialê Menezes Leite Costa a observou também em sua pesquisa de mestrado, que ocorreu de modo simultâneo à minha (2015).

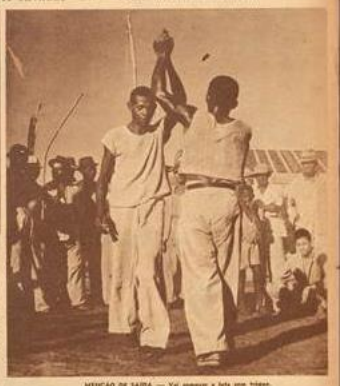


NA RODA DA MANDINGA
Os assistentes dão palpites, torcem e batem palmas em cêro.

# "CAPOEIRA MATA UM!"

Texto de CLÁUDIO TUIUTI TAVARES ★ Fotos de PIERRE VERGER

O Reinaldo — o chama ritmico da capoeira



MENÇÃO DE SAÍDA — Vai começar a luta com trágas.

CIDADE DO SALVADOR — Quando revoa a Jornal Hermenegildo da Cruz sabia vontade de escrever uma reportagem sôbre a capoeira, mostrando a sua figura de mestre de Angola, o famoso atleta e mantenedor abertamente:

— "Pois sim! Que eu sou eu, eu na Bahia, mestre de capoeira!?"

Para mim, na palavra do Jornal, a partir daquele momento, cgnif-tinham uma variada de conotão. Pareceu-me que me atirava a pelo de Mãe de re-nado da capoeira. Ali estava o famoso substituto de Samuel Querido-de-Deus, o primeiro capoeirista que tem vig tradição de Zumbi e Ganga, cujo ABC é internacional. Não existem letras informáticas contra Bah'a para contar a memória e a agilidade de pensiro dêsse homem de nome lapidário e tão terrivelmente humano.

— "Mestre Samuel era um mapi! Querido-de-Deus não perdia parada!"

Afirma-me Jornal, que conta, em poucas palavras, como chegou a ser mestre de capoeira.

SAÍDA PARA BALÃO — Reginaldo, à direita, chama Antônio, para um pulo por cima do corpo — isto é que se chama "balão". A assistência está atenta...

CABEÇADA SOLTA E SAÍDA DE JOELHO — O angolano Reginaldo lhe pisou d-dor e cabeçada no peito de Antônio, que espera de joelho. Reginaldo espera o golpe.

MEIA LUA FECHADA — Reginaldo aplica um "meia-lua fechada" no peito de Antônio que já espera o golpe, iniciando nos defesa, para a respectiva saída.

MEIA LUA ABERTA — A "meia-lua aberta", projeta por Antônio, sua adversário, respondo com uma cabeçada alta. Notar os braços de Reginaldo, em defesa.

MEIA LUA ALTA NO JOGO NO CHÃO — Os capoeiristas falam alto. Reginaldo salta como uma moça em "meia-lua alta" sôbre Antônio que cai de cabeçada.

PULO DE CHAPA — O angolano Evangelista (de costas) vai preparado com uma cabeçada alta e Reginaldo responde prontamente com um "pulo de chapa".

— "Este ritmo me foi dado por Samuel Querido-de-Deus. Samuel gostava dos mínimos quadrados e via nisto futuro". "Era um mapi"... repete Jornal. Desde então, vem sendo o substituto, vem tendo as lenções de Samuel Querido-de-Deus.

— "Consegui fazer numerosos alunos e hoje me encontro com 32 capoeiristas no porão, pulando como ninguém a capoeira de Angola".

De discípulos de Jornal são rapazes adolescentes, em sua maioria estivadores que tomam mais sólido na rampa do Mercado, perto do Cais das Mercês. Quem fôr ao cais do Mercado Modêlo, lá encontrará por certo os alunos de Jornal que, com desenvoltura e sua horta de refrição, adágeiras, na prática lutadora, se aventurá virtudes e habilidades de Angola. Como seus alunos capoeiristas, Jornal é um pesado e moderno estivador, que sabem as coisas e as histórias da Bahia de Tudos os Santos. Sua "mandinga" é a capoeira, a capoeira de Angola, como faz questão de acentuar, para distinguir da Regional, de mestre Bimba.

O "CAPOEIRA" DE ONTEM E DE HOJE

Desde cem anos tão vistosa e pujantíssima capoeira? Será uma dança negra, uma dos ramos de rigorosa (notar dos dangos (sabe?)ras, de que a Bahia é tão rica? Ou uma luta como tantas outras?

Manoel Querido nasce à tôpo do capoeirista de seu tempo: "O Angola era dos geral, jovenzinho, raríssimamente impaz, de gestos adstemíntos, tipo complexo e sorridoso do capoeirista e o introdutor da "capoeiragem" na Bahia.

A "capoeira" era uma espécie de jôgo atlético, que consistia em rápidos movimentos de mãos, pés e cabeça, em certas quadrinhagens de tronco, e particularmente, na agilidade de saltos para a frente, para trás, para os lados, tudo em fôrma e alegria, corpo a corpo.

O capoeira era um indivíduo desenvolvido e sempre prevenido. Quando era pesado, se aprontava-se de uma cópula, tomava imediatamente a direção do meio da rua; em viagem, se uma pessoa fazia pôsto do cortejo algoz, o capoeira de atlético saltava longe, com a intenção de desviar uma agressão, sinônimo imaginário.

O "capoeira" de hoje é um tipo anemúrico em delgado, não ágil e atlético, tendo inapaz e amortecido, com as excitações diretrizes por Qquiar. Não é um assassino, como um profissional exclusivo de capoeira, que pensa ser controlado para qualquer "novidade", a sacudir dos gracilões. E' mais um bailarino, um homem que vive a arte capoeirista e se julga o dono do mundo, pois como bôlo a arteira através sente a mesma dade de ofício, entre as grandezas brônzeas. E' um trabalhador, um estivador que passa as lôrtes do dia e até da noite na "pesada".

Nas horas de folga, a rampa do mercado permanece sem capoeiristas. Afigura-se-lhes pelos inúmeros sinais como pessoas se agitam na "mandinga", a palmar a capoeira, ao som monótono e doloroso de berimbau, — o Ur-Ur, que é uma dimensão amável.

O capoeirista atual não tem "uma arqueiroa de mejo na cerbia, como malgrida de fôrça e vaidade, e o nunca esquecido chapéu à banda", como antigamente. O equilíbrio atendido aste um vasque adrosa e a perícia, a precisão pera a defesa e a investida, ôle e que carecter-lo o bom exercício da capoeira. "Mestre e jaula, que ru digo quem ês", exclame o capoeirista. Gesta de vencer cancêa de circulação, fronza, com calma largas, que facilitam os movimentos das pernas e do corpo. E' comum o capoeira ter um ombro, que, individualmente, é Cotoni ou Cipaz.

ANGOLA E REGIONAL

Atualmente, existem duas formas de capoeira mais acentuadas. Para mim, a Angola parece a mais pura, a mais vital. A outra, a Regional, criação baiana do mestre Bimba. Bimba criou a Regional, juntando aos golpes e à pesquisa da Angola numerosos lances de luta asiáticas, dando a tela ao Jo-Jôn. A Regional não passa de um modernismo ao gênio ancestral, uma luta livre de parteria com a capoeira. Não é por acaso que alguns boys das fôrças bangam, quando do treino



CAPOEIRA MATA UM! (Continuação)

Mestre Jornal ensinando ao discípulo uma defesa, contra-ataque da adversária sem fôrça.

Agora o discípulo aprende a escolha certa e ao de Angola que se defende eficientemente.

Tremendo golpe de defesa aplica e mostra j-ses alunos que invencível de "chibata"

Entrando no chão com uma cabeçada com a respectiva defesa feita com escolha do joelho.

Outro "rabo de arraia" espetacular. O antagonista foi sua defesa apanhado e perna.

Uma vistosa "chibata" que é defendida-tro Jornal com perdão e equilíbrio

O aluno do angolano assume "rei do jaula" para a defesa, pois a assume Jornal não anda de brincadeira entre com uma "bingia" em um outro.

Entrando no chão com uma cabeçada, inverte o discípulo galhardamente mestre Jornal que imediatamente trance o golpe com o joelho esquerdo

**Figura 24:** *"Capoeira mata um!"* Foto: Pierre Verger / Texto: Claudio Tuiuti Tavares. *O Cruzeiro*, 10/01/1948.

Essa, é também apresentada na posição principal da revista. Em suas seis páginas, um código visual próprio à capoeira é apresentada ao leitor de modo bastante didático. A ele, são introduzidos elementos como a roda, os instrumentos musicais, além de diversos movimentos que, dado sua precisão e tencionar de músculos, ao serem confrontadas com as imagens de Manzon, desqualificam de imediato as fotografias publicadas anteriormente de serem identificadas com o assunto. Nessa fotorreportagem, a primeira e a última página trazem imagens sangradas de indivíduos tocando e cantando no contexto da roda. Já entre a segunda e a quinta, dois jogos de capoeira fotografados em dois espaços distintos são apresentados por meio de imagens alinhadas de modo a possibilitar uma leitura temporal. Em ambas, o fotógrafo girou em torno da roda para fazer suas imagens, registrando seu desenvolvimento de vários pontos de vista e apresentando uma dinâmica associada a circularidade que é própria da capoeira. Visualmente, o tratamento dado ao tema pelos autores das duas fotorreportagens opõem-se diametralmente. Enquanto o primeiro optou pela economia de informações

visuais e textuais, o segundo preferiu por uma estrutura didática e clara em relação ao uso das imagens e à disposição do texto. Nesse, as legendas trazem descrições detalhadas sobre cada um dos movimentos representados. Em seu texto, Tuiuti Tavares diz ter colhido todas as informações de Juvenal Hermenegildo da Cruz, pupilo de Samuel Querido-de-Deus. Acuña nota que Querido-de-Deus teve lugar central nos debates em torno das mudanças da Capoeira a partir da aproximação com o discurso do Folclore, que passou a ter cada vez mais um vocabulário estruturado de movimentos, como a própria fotorreportagem ilustra, métodos de ensino e espaços próprios para sua prática, deixando de ocupar de modo não controlado os espaços públicos de concentração popular, como feiras livres e festas populares.

Se analisarmos essas duas fotorreportagens a partir do debate em torno da descriminalização da capoeira, torna-se relevante que no mesmo ano em que esse fato ocorreu, 1937, foi publicado o romance *Capitães de Areia* de Jorge Amado. Pude observar, ao aproximar seu texto das fotorreportagens que trato, ter sido ele um importante antecedente na definição da representação do tema pelas duas duplas de fotógrafos e jornalistas. No romance, o autor narra as aventuras de um grupo de garotos que vivem na ruas de Salvador. Para construir o argumento de sua narrativa, ele parte de uma seleção de trechos do *Jornal da Tarde*, que descrevem um debate acerca de um grupo de crianças moradoras de rua que a imprensa passou a denominar "Capitães da Areia". Na primeira delas, é descrito um assalto realizado por "crianças ladronas" em um palacete no Corredor da Vitória, a rua mais luxuosa do bairro do Campo Grande. Essa matéria foi seguida da publicação de cartas de duas autoridades policiais que tratam das medidas legais sobre o que eles passam a chamar de "menores delinquentes", que deveriam ser presos pela polícia e encaminhados, por meio do juizado de menores, para o Reformatório, lugar que é designado por um deles como *(...) um ambiente onde se respiram paz e trabalho e onde são tratados com o maior carinho* (apud. 1996: 9). Essas duas são seguidas da carta de uma mulher que é designada como "Mãe, costureira". Ela descreve a prisão de seu filho por seis meses na instituição como uma rotina de violências físicas realizadas por seu diretor, e provoca o jornal a ir ver como

são tratados os “filhos dos pobres”, expressão que utiliza diversas vezes para designar os internos. Essa foi seguida pela ratificação das informações dadas pela mulher por um padre que trabalhou no local. A partir dessa, segue-se a resposta do diretor da instituição, que não contra-argumenta a mulher, dado tratar-se de uma “mulherzinha do povo”, não tendo legitimidade para entrar em um debate, e questionando apenas o testemunho do padre. A querela se conclui com uma reportagem do jornal em que o autor transcreve apenas o título e as legendas utilizadas em suas imagens, e as descreve como diversas fotografias de seu edifício, além de um retrato de seu diretor.

> Um estabelecimento modelar onde reina a paz e o trabalho – um diretor que é um amigo – ótima comida – crianças que trabalham e se divertem – crianças ladronas em caminho da regeneração – acusações improcedentes – só um incorrigível reclama – o reformatório baiano é uma grande família – onde deveriam estar os capitães da areia. (apud. 1992: 15)

No romance de Amado, o autor coloca-se em uma posição distinta à do jornal. Partindo da observação sobre as relações de abandono e abuso por meio das quais as vidas desses garotos foram constantemente precarizadas, ele apresenta as estratégias por meio das quais eles viabilizavam sua própria sobrevivência, sendo muitas delas à margem da legalidade. A recepção conturbada que ele teve é sintomática em relação à popularidade de suas filiações entre as elites. Ilana Goldstein aponta em sua dissertação de mestrado que, em seu lançamento o livro foi proibido pelo poder público e teve exemplares queimados em praças públicas (Goldstein, 2010).

Ao tomar uma posição diametralmente oposta à de Amado, Manzon e Nasser reproduzem muitos dos argumentos publicados pelo *Jornal da Tarde* anos antes. Em sua fotorreportagem, é evidente uma vontade de legitimar a estrutura de carceragem juvenil, para a qual Nasser faz um apelo para que milionários façam doações para sua manutenção. Contudo, é também possível fazer diversas aproximações entre a atuação dos *Delinquentes Juvenis* descrita por Nasser e o grupo de Pedro Bala narrado por Amado. Aqui me interessará que os dois bandos têm em comum a prática da capoeira, de modo que no bando de Pedro Bala, os garotos são discípulos de Samuel Querido-de-Deus, assim como o informante da fotorreportagem de

Verger e Claudio Tavares. Ao associarmos a esse fato, a filiação de Tuiuti Tavares aos estudos do Folclore, citada em três momentos diferentes por seu irmão Odorico em suas publicações, e a extensa adesão observada por Vilhena dos pesquisadores desse campo à ideologia da democracia racial que passou a ser popularizado especialmente a década de 1930, a relação entre as duas fotorreportagens reproduzem também um embate em torno das teorias raciais difundidas naquele momento no Brasil. Desse modo, é possível concluir que, naquele momento, a defesa do modo de se representar as culturas populares negras influenciado pelos estudos do Folclore, tornou das representações da Bahia, que foi por um longo período tomada como um exemplo de convivência desprovida de conflitos de natureza racial, um valor racial em si na imprensa brasileira.

A partir dessa última observação, a circularidade das relações estabelecidas entre intelectuais e artistas alinhados no sentido de Bahia fomentado pelas elites locais e os sujeitos promotores das culturas populares mostra-se de modo evidente. Na fotorreportagem de Verger e Claudio Tavares, a filiação ao Folclore revela-se como um posicionamento político que pode ser percebido de dois modos. Por um lado, relacionado à defesa da autoridade de uma elite local que teria legitimidade para falar dos temas associados à região. Por outro, como salvaguarda de direitos adquiridos por determinados setores das classes populares que lá habitam. Nesse ponto, me interessa o fato de que, ao contrário de Amado, que sete anos antes demonstrou interesse na vida e nas práticas dos Capitães da Areia ao reconhecê-los enquanto excluídos de um projeto de nação que se apresenta enquanto democrático, os rapazes negros representados na fotorreportagem de Tavares e Verger, só interessaram aos autores da reportagem realizada no ano seguinte enquanto capoeiristas. Desse modo, produz-se um discurso agregador em torno de uma ideia de Bahia que, enquanto acolhe as práticas que podem ser convertidas em tradições por meio da lógica do Folclore, legitimaria também determinados processos de exclusão.

*****

Nesse capítulo, observei que a presença das culturas populares assumindo um sentido de tradição de diferentes regiões do país estiveram presentes no trabalho de diversos fotógrafos e jornalistas que realizaram fotorreportagens para *O Cruzeiro*. Em muitos dos casos, pude evidenciar a reprodução dos mesmos padrões visuais presentes nas fotorreportagens de Verger e Tavares no tratamento desses temas. Ao associar essa constatação com o aumento da difusão da literatura do campo do Folclore no Brasil durante o mesmo período estudado, passei a entender seus autores como os principais fornecedores de insumo para as operações intelectuais presentes nessa produção. Esse processo foi acompanhado da reelaboração no interior das fotorreportagens dos modos de representar esses temas, aproximando-os de uma visualidade própria da imprensa comercial de massa. Tal qual os usos do folclore na Europa do final do século XIX, esse processo alinhou-se diretamente com a vontade das elites de criar uma imagem nova para uma Bahia e para um Brasil modernos, nos quais a produção de tradições a partir das culturas populares foi uma operação estratégica no sentido de garantir sua hegemonia.

No caso específico da presença das culturas populares negras no *Cruzeiro*, entre 1946 e 1951, é possível entendê-la também como resultado de um movimento de oposição ao paradigma racial difundido nas décadas anteriores, que tratava a presença do elemento negro na sociedade brasileira como causa de sua degeneração. Dada a composição étnica majoritariamente negra da Bahia, ela passou a ser tomada naquele momento como um espaço privilegiado para observar uma experiência social desprovida de racismo. Desse modo, a representação das manifestações culturais das classes populares negras, convertidas em tradições do estado, passaram a ser tomadas como um posicionamento em relação à questão do pensamento racial, como pude constatar no exemplo envolvendo as diferentes representações da capoeira.

## Considerações finais

Ao longo dessa dissertação, busquei levantar questões que permitissem revelar aspectos acerca do estabelecimento de um repertório visual moderno associado ao estado da Bahia que se sedimentou com a produção e circulação de produtos visuais em diferentes circuitos de imagens que passaram a reiterá-lo a partir de meados da década de 1940.

Num primeiro momento, notei terem sido fundamentais para a constituição desse repertório, as transformações sociais ocorridas na Bahia nos anos subsequente ao Estado Novo. Nesse período, ocorreu em Salvador, além de um significativo crescimento populacional decorrente do êxodo rural, o surgimento de uma nova elite econômica, alinhada ao grupo político que ascendeu ao poder no estado após a redemocratização do país. Capitaneado por essas elites locais, houveram diversas iniciativas no sentido de modernizar sua capital, com o intuito de torná-la uma metrópole urbano-industrial. Associada a esse processo, houve também a produção de uma imagem moderna ligada à ideia de Bahia, iniciativa que envolveu artistas, fotógrafos e intelectuais alinhados com as experiências estéticas do modernismo internacional.

Constatei que em torno da produção dessa ideia de Bahia, estruturou-se uma rede de sociabilidade formada por sujeitos que atuavam em diferentes setores da cultura, estabelecendo trocas e negociando os sentidos que posteriormente se cristalizaram visualmente no repertório que observei. Essas relações tinham como eixo central as vivências compartilhadas entre eles no espaço urbano, que geraram itinerários na capital do estado que contribuíram para estruturar um sentido específico de Bahia.

Dentre as diferentes filiações intelectuais que orientavam a percepção desses indivíduos sobre o espaço urbano, pude notar um alinhamento recorrente com os debates acerca da renovação do pensamento racial no país que estavam sendo popularizados no período. Esse pensamento, passou a incorporar um sentido positivo proposto por Gilberto Freyre para quem o Brasil seria um país formado pela miscigenação pacífica de europeus, africanos e indígenas. No campo da cultura, esse pensamento manifestou-se, especialmente, por meio da “descoberta” pelas elites brancas

do país das culturas das classes populares negras, o que tornou as regiões da cidade de Salvador habitadas pelas populações negras e periféricas um polo de atração de artistas e intelectuais.

Nesse contexto, localizo a chegada de Pierre Verger e Odorico Tavares em Salvador. Ambos se alinharam de modo bastante próprio com os interesses das elites locais do período. Verger trazia da Europa experiências com uma indústria gráfica inserida plenamente na modernidade. Ao desembarcar na capital baiana em 1946, o fotógrafo trazia de seus anos vividos na França uma autêntica curiosidade que o levou a apontar suas lentes para populações não-europeias. Após seus primeiros anos na Bahia, esse interesse amadureceu em relações afetivas e profissionais estabelecidas com indivíduos pertencentes às classes populares negras de Salvador. Já Tavares tornou-se um importante articulador no estabelecimento de um circuito de arte moderna em Salvador. Ao mesmo tempo, respondeu diretamente aos interesses das elites baianas na definição dos temas das culturas populares negras que figurariam nos jornais e revistas, e como eles seriam retratados.

Desse modo, as fotorreportagens realizadas pela dupla na revista *O Cruzeiro* revelaram-se como uma importante fonte documental para compreendermos a difusão dessa imagem da Bahia para todo o país. Passei a analisar a elaboração desses conteúdos como resultado de negociações ocorridas em duas esferas. Por um lado, a entendo localmente, como fruto da aproximação de determinados setores das elites baianas e de seus interesses junto às classes populares da capital do estado, sendo que os autores envolvidos atuavam na mediação entre as diferentes classes e os órgãos de imprensa. Por outro lado, a tomo no contexto da difusão de conteúdos de mídia em escala nacional. Desse modo, compreendo essa produção como resultado de uma agenda estabelecida pela revista *O Cruzeiro*, sendo essa um empreendimento comercial de mídia de grande porte, sediada na capital federal do país e com sucursais em diferentes regiões. Desse modo, configurou-se como um problema dessa pesquisa o fato de que os conteúdos de suas fotorreportagens eram elaborados obedecendo a relações de trabalho e modos de produção rígidos e bem estabelecidos pela empresa contratante.

Na aproximação direta com as fotorreportagens realizadas por Verger e Tavares, foi possível observar uma sincronia entre a eleição de Otávio Mangabeira para governador do estado, em janeiro de 1947, e a reiteração de uma imagem da Bahia indissociável de uma certa ideia de tradição por meio da vinculação do estado com determinados temas das culturas populares negras locais. Essa operação revelou-se visualmente por meio de um cuidadoso isolamento das manifestações culturais das classes populares negras de qualquer processo de modernidade que ocorria em Salvador naquele momento.

Ao analisar as pautas da revista durante o período estudado, em relação à produção realizada por Verger e Tavares, foi possível constatar que a representação visual dos temas das culturas populares de modo segregado não se configurou como um caso isolado, mas alinhou-se a um projeto de nação que *O Cruzeiro* endossava naquele momento. A produção de tradições regionais e nacionais no interior dos discursos hegemônicos a partir da representação das manifestações culturais das classes populares teve como principal instrumento os estudos do campo do Folclore, que cresceram em popularidade no país a partir de 1947. Essa constatação permitiu situar a produção das fotorreportagens analisadas como um processo de re-imaginação de determinados discursos e procedimentos de folcloristas brasileiros, de modo a torná-los produtos atraentes nas páginas da revista *O Cruzeiro* para seu público.

A partir da ampla adesão dos folcloristas brasileiros da década de 1940 ao paradigma racial difundido por Gilberto Freyre, considerei a presença dos temas próprios à literatura desses autores, enquanto um posicionamento em relação às diferentes percepções sobre raça manifestas na imprensa brasileira. Desse modo, propus um estudo de caso centrado em duas representações distintas do tema da capoeira em que pude localizar a retórica dos folcloristas nas fotorreportagens do *Cruzeiro*, em oposição à permanência, na mesma publicação, de discursos associados às teses raciais surgidas no século XIX, em que a presença dos indivíduos negros na vida social brasileira era tomada como degeneradora.

Por fim, esta pesquisa buscou demonstrar que a renovação intelectual em torno da constituição racial brasileira, em curso desde a década de 1930,

foi central para a formação de uma percepção moderna sobre a Bahia, tendo sido especialmente influente na constituição do repertório visual associado ao estado. Por meio das análises da produção de Pierre Verger e Odorico Tavares publicada a revista *O Cruzeiro*, foi possível identificar elementos próprios da retórica visual da imprensa moderna sendo utilizados para a reiteração da compreensão das relações raciais no Brasil derivada do pensamento de Gilberto Freyre.

**Anexo:**

**Tabela I** – fotorreportagens realizadas por Pierre Verger na revista *O Cruzeiro* entre 1946 e 1951 e os jornalistas com quem estabeleceu parceria.

| | | |
|---|---|---|
| 7 de setembro | Cuzco - cidade dos deuses | Vera Pacheco Jordão |
| 5 de outubro | Cuzco - Imperial e colonial | Vera Pacheco Jordão |
| 26 de outubro | Trovadores da Bahia | Odorico Tavares |
| 30 de novembro | Saveiros do Recôncavo | Odorico Tavares |
| 14 de dezembro | A aldeia festeja a Virgem do Carmo | Vera Pacheco Jordão |
| 1947 | | |
| 4 de janeiro | *A Vitória do Rei Indio* | *Vera Pacheco Jordão* |
| 1 de fevereiro | O mundo trágico da talha baiana | Godofredo Filho |
| 15 de fevereiro | *Itinerário das feiras da Bahia* | *Odorico Tavares* |
| 22 de março | *O ciclo do Bonfim* | *Odorico Tavares* |
| 29 de março | *Maracatu* | *Odorico Tavares* |
| 5 de abril | *Atlas carrega o seu mundo* | *Odorico Tavares* |
| 19 de abril | *Frevo* | *Odorico Tavares* |
| 26 de abril | *O Reino de Yemanja* | *Odorico Tavares* |
| 3 de maio | *A.B.C. da Bahia* | *Rodolfo Coelho Cavalcanti* |
| 17 de maio | Caymmi na Bahia | Odorico Tavares |
| 31 de maio | *Conceição da Praia* | *Odorico Tavares* |
| 19 de julho | *Roteiro de Canudos - I* | *Odorico Tavares* |
| 19 de julho | *Roteiro de Canudos - II* | *Odorico Tavares* |
| 19 de julho | *Roteiro de Canudos - III* | *Odorico Tavares* |
| 18 de outubro | *A pesca de xaréu* | *Odorico Tavares* |
| 13 de dezembro | *Bumba meu bom* | *Luiz Alípio de Barros* |
| 27 de dezembro | *Poesia do Nordeste – Mamelungo* | *F. Bazzoni Filho* |
| 1948 | | |
| 10 de janeiro | "Capoeira mata um!" | Cláudio Tuiuti Tavares |
| 17 de janeiro | De cidade em cidade - a vida de um circo | Guerra de Holanda |
| 31 de janeiro | Cultura Popular - Ex-Votos | Antônio Rangel Bandeira |
| 27 de março | O calvário dos sertões baianos | Odorico Tavares |
| 10 de abril | Vitalino e o mundo dos bonecos de barro | Mário Leão Ramos |
| 29 de maio | Afoché - ritmo bárbaro da Bahia | Cláudio Tuiuti Tavares |
| 30 de outubro | Tubarão | Frankclin de Oliveira |
| 1949 | | |
| 5 de fevereiro | Baianas de saias bordadas | José Leal |
| 12 de novembro | Roteiro poético do Capibaribe | José Cesio Regueiro Costa |
| 12 de novembro | Lagoa do Abaeté | Odorico Tavares |
| 19 de novembro | Pai Rosendo faz uma Ialorixá | Rene Ribeiro |
| | | |
| 1950 | | |

| | | |
|---|---|---|
| 11 de novembro | Pancetti e os mares da Bahia | Odorico Tavares |
| 18 de novembro | Cosme e Damião - os santos mabaças | Odorico Tavares |
| 25 de novembro | Mataripe! | Odorico Tavares |
| 2 de dezembro | A cozinha da Bahia | Odorico Tavares |
| 1951 | | |
| 6 de janeiro | Rafael, o pintor | Odorico Tavares |
| 14 de abril | A escultura afro-brasileira na Bahia | Odorico Tavares |
| 26 de maio | A casa do Tio Juca | Odorico Tavares |
| 23 de Junho | Decadência e morte da Lavagem do Bonfim | Odorico Tavares |
| 7 de Julho | Revolução na Bahia | Odorico Tavares |
| 11 de agosto | Acontece que são baianos | Gilberto Freyre |
| 18 de agosto | Senhor do Bonfim domina a África | Gilberto Freyre |
| 25 de agosto | Casas brasileiras na África | Gilberto Freyre |
| 1 de setembro | Brasileiros - Grão-senhores na África | Gilberto Freyre |
| 8 de setembro | A dinastia de Xaxá de Souza | Gilberto Freyre |
| 29 de setembro | A inflação dos reis africanos | Odorico Tavares |

**Bibliografia:**


ACUÑA, Jorge Mauricio Herrera. **Entre rodas de capoeira e círculos intelectuais: disputas pelo significado da capoeira no Brasil (1930-1960).** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - FFLCH-USP, São Paulo. 2010.

AGUIAR, Joselia Bastos de. **O corpo das ruas – A fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia Ioruba.** Dissertação (Mestrado em História Cultural) – FFLCH-USP, São Paulo. 2008.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes.** 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

ALVES, Abdias. **A fotografia na Bahia (1839-2006).** Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2006.

AMADO, Jorge. **A morte e a morte de Quincas Berro D'Água.** 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. **Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios.** 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. **Capitães da Areia.** 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. **Dona Flor e seus dois maridos.** 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. **Jubiabá.** 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. **Mar Morto.** 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. **Os Pastores da Noite.** 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. **Tenda dos Milagres.** 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. **Diógenes Rebouças e o EPUCS: Planejamento urbano e arquitetura na Bahia, 1947-1950**. In: Urbana - Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos da Cidade, v. 5, p. 25-51, 2014.

ARAUJO, Emanuel (org.). **Odorico Tavares – a minha casa baiana: sonhos e desejos de um colecionador.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: DIFEL,1980.

_____. **A Câmara Clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASTIDE, Roger. **Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto.** Empresa Gráfica O Cruzeiro S.A.: Rio de Janeiro, 1945.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

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

CARLINI, Álvaro. **Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938.** Dissertação (Mestrado em História Cultural) – FFLCH-USP, São Paulo. 1994.

Casadei, E.B.. **O sonho imperialista de Assis Chateaubriand na América Latina: ascensão e fracasso de "O Cruzeiro Internacional".** In: Revista Extraprensa, v. 1, p. 75-87. São Paulo, 2012.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo, EDUSP, 2000.

CARYBÉ, Hector Bernabó. **As sete portas da Bahia**. São Paulo: Martins, 1962.

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, 2012.

COSTA, Helouise. **Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro.** In: Annateresa Fabris. (Org.). Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. **Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista O Cruzeiro.** São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA-USP, São Paulo. 1992.

_____. **Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – FFLCH-USP, São Paulo. 1998.

_____. **Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 1, p. 138-159, Rio de Janeiro, 1998.

_____ . **Surpresas da objetiva: novos modos de ver nas revistas ilustradas modernas.** In: Etienne Samain. (Org.). **Como Pensam as Imagens.** Campinas: Editora Unicamp, 2012.

COSTA, Ialê .M.L. **Pierre Verger: um outro olhar sobre o sertanejo na revista *O Cruzeiro* (1946-1951).** Dissertação (Mestrado em História) – FFCH-PUC, Porto Alegre. 2015.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DALL'OLIO, Rafael Luis dos Santos. **Representações da Paisagem Brasileira por lentes francesas: um estudo de caso.** Dissertação (Mestrado em História Cultural) – FFLCH-USP, São Paulo. 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FREYRE, Gilberto. **Acontece que são baianos.** In: Problemas brasileiros de antropologia. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1959.

_____. **Casa-grande & senzala.** 42ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão.** 23ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil.** São Paulo: Edusp, 2005.

KRAAY, Hendrik. "**Frio como a pedra que se há de compor": caboclos e monumentos na comemoração da Independência da Bahia, 1870-1900**. Tempo - Revista do Departamento de História da UFF, Niterói, V.14, pp.51-81, 2013.

HOBSBAWM, Eric. e Ranger, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUYSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

ICKES, Scott. **Salvador's Modernizador Cultural: Odorico Tavares and the Aesthetics of Baianidade, 1945-1955.** The Americans, pp. 437-466, Washington, 2013.

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

LOMBROSO, Cesare. **L'homme criminnel**. Paris: Ancienne Librairie Germer Baillière, 1887.

LUHNING, Angela (org.). **Verger-Bastide – Dimensões de uma amizade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. **Pierre Verger – Repórter Fotográfico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. **Verger, Bastide e Métraux: três trajetórias entrelaçadas.** Revista USP, v. 95, p. 128-141, 2012.

Maillard, Fabienne. **Pierre Verger et Le "Tour du monde" de 1934 pour Paris Soir: l'avènement d'un repórter photographe**. In: Études photographiques. Paris, V.32, 2015.

Mariano, Agnes. **A invenção da baianidade.** São Paulo: Annablume, 2009.

MAUAD, Ana M**.. Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social, na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX.** Tese (Doutorado em História) – DH-UFF, Niterói. 1990.

_____. **Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942).** Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 25, n.49, p. 43-76, 2005.

_____. **Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea.** História, Franca, v. 24, n.2, 2006.

_____. **Na sintonia bananorítmica: cinema e cultura política durante a Era da Boa Vizinhança.** In: BEIRED, José Luis Bendicho et al. (org.). Intercâmbios políticos e mediações culturais nas Américas. Assis: UNESP Publicações, 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **O fogão da "Société Anonyme du Gaz". Sugestões para uma leitura histórica de imagem publicitária.** In: Projeto História (PUC-SP), São Paulo, N.21, p. 105-119, 2000.

_____. **A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico.** Tempo - Revista do Departamento de História da UFF, Niterói, v. 7, n.14, p. 131-142, 2003.

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

_____. **Rumo a uma história visual**. In: Martins, José de Souza; Eckert, Cornélia & Novaes, Sylvia Caiuby. (Org.). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Florianópolis, EDUSC, 2005.

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

NEWHALL, Beaumont. **The history of photography: from 1839 to the present day**. New York: The Museum of Modern Art, 1949.

NÓBREGA, Cida; ECHEVERRÍA, Regina. **Verger, um Retrato Em Preto e Branco**. Salvador: Editora Corrupio, 2002

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

_____. **A Moderna Tradição Brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Românticos e Folcloristas.** São Paulo: Olho D'Água, 1992.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. **A viagem como vocação: itinerários intelectuais, experiência social e formas de conhecimento.** Tese (livre-docência) – FFLCH-USP, São Paulo. 2012.

PINHEIRO, E. Petti. **Europa, França e Bahia: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador).** 2. ed. Salvador: EDUFBA/FAPESB, 2011.

RAMOS, Júlia Capovilla Luz. **Na borda extrema do visível: Discursos sobre identidade nacional nas fotorreportagens de Pierre Verger em *O Cruzeiro* (1946-1951).** Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Unissinos, São Leopoldo. 2012.

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.

ROCHA, Carlos Eduardo da (Org.). **A Arte Brasileira da coleção Odorico Tavares.** Salvador: Museu de Arte da Bahia, 1982.

ROLIM, Iara Cecilia Pimentel. **O Olho do Rei: imagens de Pierre Verger.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – IFCH-UNICAMP, Campinas. 2002.

_____. **Primeiras Imagens: Pierre Verger entre burgueses e infrequentáveis.** Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo. 2009.

SANTOS, André Domingues dos. **Bahia a dois: consonâncias e dissonâncias na aliança entre Dorival Caymmi e Jorge Amado**. In: Marilda Santanna; Carlos Leal. (Org.). Cem anos de Dorival Caymmi: panoramas diversos. Salvador: Edufba, 2015.

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.

Sarlo, Beatriz. **Cidades, itinerários**. In: Sentimentos do mundo – ciclo de conferências dos 80 anos da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. **Modernidade Periférica: Buenos Aires, 1920 e 1930.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCHORSKE, Carl E. **Viena *fin-de-sciècle*: política e cultura.** São Paulo: Companhia das Letras/Editora Unicamp, 1988.

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

_____. **Pierre Verger, um viajante perdido em pleno século XX**. Revista de Antropologia, São Paulo, v.39, n.1, 1996.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUTY, Jerome. **Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático.** São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

TACCA, Fernando de. **Imagens do Sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro.** Campinas, Editora Unicamp, 2009.

_____. **Pierre Verger – Um olhar sobre Buenos Aires.** Revista Studium, N.30, Campinas, 2010. Disponível em http://www.studium.iar.unicamp.br/30/index.html.

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

TAVARES, Odorico. **Bahia – imagens da terra e do povo.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1951.

_____. **Canudos – Cinquenta anos depois.** Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 1993.

Valentini, Luísa. **Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938).** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – FFLCH-USP, São Paulo. 2010.

VERGER, Pierre. **Bahia de tous les poètes.** Lousanne: Le guide du livre, 1951.

_____. **Dieux d'Afrique – Culte des Orichas et Vodouns a l'ancienne côte des esclaves en Afrique et a Bahia, la Baie de tous les Saints au Brésil.** Paris: Paul Hartmann, 1954.

_____. **Retratos da Bahia: 1946-1952**. Salvador: Editora Corrupio, 1980.

_____. **Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador: Editora Corrupio, 1981.

_____. **50 Anos de Fotografia**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 1982.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro: 1947-1964.** Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WALLACE, Michelle. **Modernism, Postmodernism and the problem of the visual in Afro-American Culture**. In: Ferguson, Russel et al. (org.) Out There: Marginalization and Contemporary Cultures, pp. 39-50. Massachusetts: MIT PRESS, 1992.

**Fontes documentais:**

**Arquivos:**

- Banco de dados de negativos digitalizados – *Fundação Pierre Verger*

- Arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore – Centro Cultural São Paulo

- Coleção de revistas *O Cruzeiro* da biblioteca do Museu de Arte de São Paulo

**Arquivos Virtuais:**

-Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/

**Conteúdos multimidia:**

- DVD Missão de Pesquisas Folclóricas – Caderno de campo, São Paulo: CCSP, 2010.

- Programa Conhecendo Museus Ep. 54: Museu Theo Brandão de Antropologia e Folclore, Ibram/TV Brasil, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L1vbYoh9JFs

- Anúncio de propaganda política *Baianidade!*, Salvador, 1990. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-FyLymIhcUo