



XIX ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR
Blumenau - SC - Brasil

ENTRE GESTOS E TERRITORIALIDADES: A CIDADE DE SALVADOR NOS LIVROS DE FOTOGRAFIA DE MAUREEN BISILLIAT E MÁRIO CRAVO NETO (1970 - 1980)

Junia Cambraia Mortimer (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da) - junia.mortimer@ufba.br
Arquiteta e urbanista pela UFMG (2007). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Nova de Lisboa (2010). Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG (2015). Docente da FAUFBA e PPGAU/UFBA.

Deise Lima da Silva (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da) - deiselimaarq@gmail.com
Graduanda do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFBA. Pesquisadora do grupo LEIA / FAUFBA, como bolsista IC.

Flora Menezes Tavares (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da) - floramt97@gmail.com
Graduanda do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFBA. Pesquisadora do grupo LEIA / FAUFBA, como bolsista IC. Integrante do coletivo Trama.

Entre gestos e territorialidades

a cidade de Salvador nos livros de fotografia de Maureen Bisilliat e
Mário Cravo Neto (1970 - 1980)

INTRODUÇÃO

Neste artigo pretendemos contribuir com a história da cidade de Salvador tomando como fontes as fotografias produzidas por Mario Cravo Neto e Maureen Bisilliat, mais especificamente aquelas reunidas em dois livros de fotografia publicados por esses artistas nas décadas de 80 e 90, com fotografias realizadas de 1968 a 1984. Por meio de uma trama de acontecimentos, costurada nas relações entre essas fontes visuais com outras fontes da época, como textos críticos, revistas, planos urbanos e projetos de lei, apresentamos uma cena cultural e artística da capital baiana que evidencia a ação da visualidade fotográfica na construção de ideias de cidade, para Salvador, naquele período (MORTIMER, DRUMMOND 2021).

No fim dos anos 1960, com a Carta de Veneza, começaram a ser elaboradas, em âmbito mundial, políticas patrimoniais em estreita relação com políticas de Estado para incremento do turismo. No Brasil, nos anos 1970, espalhavam-se imaginários "exóticos" em torno da primeira capital do Brasil, enquanto fortalecia-se a ambição de fazer deste lugar um verdadeiro pólo atrativo para a indústria do turismo, captando negócios e investimentos financeiros. A fotografia assume seu papel de impulsionar – seja de forma subjetiva, no imaginário popular, seja de forma objetiva, nas propagandas e matérias que circulavam pelos meios de comunicação – a imagem de uma cidade em desenvolvimento, repleta de obras em andamento e um plano de modernização em curso. No âmbito dessa disputa, na qual a visualidade tem um papel incisivo, é hoje evidente a sanha das lentes de fotógrafos brancos em torno de sujeitos populares e corpos negros. Conscientes dessa cisão do regime artístico, o qual relacionamos com a partilha do sensível, nos termos de Jacques Rancière (2005), nos colocamos diante desse legado visual com algumas questões orientadoras: Como era a cena artística em torno da fotografia em Salvador naquele momento? Quem eram seus personagens? Quais produções visuais circulavam e onde? Como essa cena se relacionava com as políticas em torno de turismo e urbanismo nesse período? Que aspectos dos processos de produção do espaço em Salvador essas imagens dão a ver? Para que territórios elas nos lançam? Que práticas urbanas elas evidenciam? Que sujeitos participam e como o fazem no regime de visibilidade criado pelas imagens em tela? Como essas imagens, produzidas no passado, atualizam pautas que ainda se fazem necessárias? Que pistas nos dão sobre questões que, assim como as imagens, atravessam os tempos?

Para adentrar os caminhos abertos por essas perguntas, nos debruçamos sobre os livros "Cidade da Bahia", de Mario Cravo Neto, publicado em 1984 (CRAVO NETO 1984), e "Bahia Amada Amado", de Maureen Bisilliat, com texto de Jorge Amado, publicado em 1994 (BISILLIAT 1996). Distantes uma década entre si, esses dois livros mobilizam, enquanto acontecimentos editoriais e

acervos visuais urbanos, diferentes situações históricas e diferentes condições de possibilidade de enunciação. Conforme argumentamos, eles desdobram também importantes questões no que concerne aos processos de produção e transformação do espaço da cidade. Interessa-nos situar essas imagens em seus momentos de produção e pensá-las enquanto artefatos, no âmbito da cultura visual, sendo importante cotejá-las com outras fontes da mesma época, a fim de elucidar, por meio da historicidade desses objetos, os regimes de visibilidade nos quais estão inseridas. Desse modo, podemos pensar as políticas dessas imagens (BEIGUELMAN 2021). Interessa-nos também estarmos diante delas enquanto sujeitos contemporâneos, inseridos no século XXI, cientes das transformações e exigências de nosso tempo, e ao mesmo tempo sensíveis ao que, nessas montagens editoriais, permanece latente, pungente e inquiridor sobre as dinâmicas sócio-culturais e espaciais de Salvador.

Organizamos a escrita desse texto em quatro momentos: um primeiro dedicado a situar a cena urbana e artística de Salvador nos anos 1970 e 1980; um segundo, dedicado a historicizar as imagens e as publicações em estudo, incluindo as trajetória dos dois fotógrafos, a fim de entendê-los em seu tempo, em meio à trama de acontecimentos que eles forjam; um terceiro, dedicado a especular brevemente, por meio do que chamamos de fulgurações críticas, para as práticas urbanas (festivas, religiosas, comerciais) como camada problematizadora da história dos planos e políticas de urbanismo desta cidade; e, por fim, um quarto momento de conclusão no qual lançamos luzes sobre o que sobrevive dessas imagens (DIDI-HUBERMAN 2013) como desafios ainda atuais que nos impelem a buscar modos mais justos e colaborativos de visualizar e construir a cidade, e também de pesquisa-la.

SALVADOR, URBANISMO E FOTOGRAFIA

PLANOS URBANOS E POLÍTICAS DE TURISMO DA CIDADE DA BAHIA

As transformações urbanas na cidade de Salvador acentuaram-se nos anos 1960 e 1970. A centralidade econômica foi realocada e modificou-se substancialmente o centro histórico da cidade. Ganham destaque a criação do Centro Administrativo da Bahia – CAB, implantado em 1972, na direção da Avenida Paralela e arredores; a definição da região do Iguatemi como local de circulação de pessoas e bens; e a abertura das avenidas de vale e o sistema de viadutos atrelado a essa medida. Essas obras atualizavam os projetos do EPUCS – Escritório de Planejamento Urbanístico da Cidade de Salvador (1942-1947). O EPUCS foi o primeiro esforço multidisciplinar de análise e prognóstico da cidade como um todo, segundo um ideal moderno, tendo produzido como documento o Plano de Urbanismo da Cidade de Salvador. Como argumentam MORTIMER & DRUMMOND (2022, no prelo, sp):

Em 1975, essa verve modernizadora entraria em choque com a presença das festas populares e dos ritos religiosos no imaginário da cidade, alavancados pelo potencial turístico recentemente explorado pelas instâncias governamentais. Há, como veremos, um esforço institucionalizado de evidenciar a presença hegemônica da cultura negra na cidade, o que não significa, no entanto, seu reposicionamento social, político e econômico.

ACM recuperou também do EPUCS aspectos de planejamento urbano relativos a zoneamentos, atualizando a discussão com a preservação de áreas históricas, tema muito discutido por Giulio Carlo Argan em torno do conceito de centro histórico. Conforme escreve Argan (1998, p. 78-79) em 1979:

O conceito de "centro histórico" é instrumentalmente útil porque permite reduzir, quando não bloquear, a invasão das zonas antigas por parte de organismos administrativos ou de funções residenciais novas que fatalmente conduziram, mais cedo ou mais tarde, à sua destruição. O mesmo conceito, porém, é teoricamente absurdo porque, se se quer conservar a cidade como instituição, não se pode admitir que ela conste de uma parte histórica com valor qualitativo e de uma parte não-histórica com caráter puramente quantitativo.

A realização do CAB, foco importante do projeto de transformação da cidade, tornou-se crucial para os desenhos das políticas públicas empreendidas então (GOMES 1995): a ele se relacionam o deslocamento dos fluxos econômicos, imobiliários e viários da cidade, a nova operacionalização burocrática das instâncias administrativas, até a adesão ao modernismo arquitetural, pictórico e escultural. Como argumenta Argan (1998, p. 81), o "plano diretor de uma cidade histórica consta sempre de um projeto de arrumação e adaptação do existente e de uma previsão de futuros desenvolvimentos, que também podem não ser apenas extensivos ou dimensionais." O CAB foi o desenho conveniente para a gestão das políticas de mercantilização do espaço e da cultura acolhendo, em seus prédios arrojados para a cidade provinciana e colonial, os quadros e esculturas de uma geração de brilhantes artistas que associavam suas obras ao universo de referências da cultura popular, notadamente negra, de Salvador.

Desde o início da década de 1960, uma incipiente racionalização da cultura se estabelece no país, com o intuito de formar uma massa consumidora; reverberações globais atingem o terceiro mundo com a espetacularização da cultura. A cidade de Salvador agarra-se ao turismo como possibilidade de superar suas crises econômicas no bojo de uma modernização fundada numa política extremamente conservadora, apoiada por uma engrenagem midiática que consome os artistas modernos. A administração carlista ao tempo que renovou o traçado urbano da cidade (avenidas de vale, o deslocamento do centro administrativo etc) teve como objetivo transformar a cidade em centro privilegiado de lazer e turismo. O que será ratificado na década seguinte quando do tombamento do Pelourinho como patrimônio mundial da Humanidade pela UNESCO. Em 1972, Antonio Carlos Magalhães criou a BAHIATURSA, órgão estatal encarregado da gestão do turismo no estado, tendo o deputado Manoel Castro como seu primeiro presidente, dando às ações de fomento ao turismo um formato empresarial.

Em novembro de 1973 saiu a primeira edição da Revista Viver Bahia criada pela Bahiatursa, então Empresa de Turismo da Bahia S.A, hoje é a Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia, órgão responsável pelo desenvolvimento do turismo na Bahia, vinculada à secretaria de turismo. A Revista teve 21 edições, em sua primeira versão. As páginas são preenchidas por indicações de atividades culturais como cinema, teatro, museus, música, entre elas propagandas de locadoras de veículos e hotéis. Nesse momento, o governo buscava construir, por meio das páginas da revista, a cena

de cidade turística para Salvador. Essa dimensão fica evidente em uma das manchetes, que anuncia a “Presença da indústria sem chaminés”, a propósito do Desenbanco (Banco de desenvolvimento do estado da Bahia): além de financiar a indústria petroquímica e de mineração, o banco também financia a indústria turística, então em vias de fortalecimento pesado.

Desse modo, a Revista preza por levar a imagem de “Cidade-Atração”, festiva e pronta para receber estrangeiros e brasileiros de outros lugares. A cara dessa Bahia mostrada é negra, porém os lucros desse turismo não retornam para esses rostos. Ao contrário, em meados dos anos 70, Salvador passava por um processo de “limpeza” urbana, evidenciado nos planos de requalificação para o centro antigo, geridos pela recém criada Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia:

O plano de 1969 propunha remover a população pobre e destinar os imóveis para usos turísticos, comerciais e de serviços, capazes de dinamizar economicamente os bairros do Maciel e do Pelourinho, os quais constituíam, há muito tempo, os focos de maior deterioração física do centro antigo. A população da área era vista então como um entrave ao sucesso de um plano de revitalização. (SANTANA,2017, p.81)

De acordo com Santana (2017), a população residente do centro não fazia parte dos planos governamentais, que num processo violento de expulsão justificava as ações com os eminentes lucros do setor turístico, a autora destaca:

Assim, os primeiros planos de recuperação das áreas protegidas do centro tinham como objetivo integrá-las à dinâmica do turismo e também “limpá-las” de uma população julgada incompatível com o centro da cidade e com qualquer projeto de valorização. Previa-se financiamento da prefeitura para aquisição de casa própria apenas para aqueles que concordassem em sair do bairro, e já se cogitava o uso de indenizações para os que não preenchessem os requisitos financeiros. (SANTANA,2017, p.81)

Mario Cravo Neto e Maureen Bisilliat estiveram relacionados com esse panorama, por meio de suas atuações no âmbito da Bahiatursa. Mais especificamente, Mario Cravo Neto foi autor da foto de capa da primeira edição da revista, na qual vemos mulheres em cerimônia de candomblé.

A CENA FOTOGRÁFICA SOTEROPOLITANA NOS ANOS DE 1970 E 1980

Os livros de Mario Cravo Neto e de Maureen Bisilliat que tomamos como objeto de estudo para nossa argumentação neste artigo estão longe de serem exemplares únicos de publicações desse tipo na história visual da cidade de Salvador. Ao contrário: a cidade foi e ainda é intensamente criada e recriada por meio de narrativas visuais editoriais. Sobretudo fotográficas. Certo é que na década de 1980, em Salvador, esse tipo de publicação, estruturado por meio das fotografias e com contribuições relativamente secundárias de textos do autor ou de convidados, fortalece-se e ganha primazia no circuito editorial, como vemos diversos empreendimentos realizados pelo grupo Rhodia, pela Editora Áries ou financiados pela Odebrecht. Posteriormente denominados de fotolivros, ainda

que esta não fosse uma denominação corrente na época, essas publicações não eram um fenômeno restrito a Salvador: são muitas as produções artísticas em toda a América Latina, notadamente no Brasil, como podemos verificar em exemplares como "Amazônia" (1979), de Claudia Andujar e George Love.

Segundo Marina Ramos (2017) a publicização dos fotolivros permite a sua perpetuação no tempo, e relacionamento direto com os sujeitos presentes na sociedade. Nesse sentido, o fotolivro tem vida por si só, enquanto um objeto que não precisa necessariamente se relacionar com outros formatos de apresentação das imagens de determinado fotógrafo. Diante disso a autora salienta:

São livros autônomos, que têm vida própria, não apêndices de exposições fotográficas, ou antologias, ou portfólios. Ultrapassam a questão meramente expositiva. As imagens fotográficas são protagonistas, ou dividem o protagonismo, na comunicação. Elas são consideradas mais em relação umas às outras e ao todo do livro, do que em sua individualidade. (RAMOS, 2017, p.29)

Interessa-nos encarar os fotolivros como “artefatos” que, com toda a complexidade de sua conformação e das nuances de análises possíveis pela sua configuração gráfica, papel, arranjo das páginas até as fotografias, não se encerram em si mesmos (TAVARES 2016, COSTA 2022). Pelo contrário, podemos considerar os impactos e transformações que tais publicações podem atingir quando saem da gráfica e ganham circulação:

Em vez de artefatos inertes, que poderiam designar um projeto ou uma reflexão intelectual consolidada e cristalizada na forma de livro, ao tomar o livro como uma “forma ativa”, reconhecemos que esse artefato age em determinado contexto, em determinada cultura. (COSTA, 2022, no prelo)

No caso de Salvador, duas publicações especificamente, ambas de 1980, marcam essa inflexão do regime de visualidade na direção dos fotolivros, evidenciando um novo momento da circulação da imagem na gestão e construção da cidade: são eles "Retratos da Bahia", publicado em 1980 pela editora Corrupio, com fotografias de Pierre Verger das décadas de 1940 e 1950, e "Bahia", também de Mario Cravo Neto, publicado pela Rhodia em 1980.

O livro "Bahia" foi publicado num momento de visibilidade do fotógrafo, no ano de 1980 pela editora Raízes em São Paulo, com o apoio da empresa Rhodia. A obra "com tiragem de três mil exemplares, formato retangular (24,5 x 30,5 cm), saiu em capa dura, inspirada na imagem da Portada do antigo solar José Cerqueira Lima, ilustrada nas cores azul, branco e vermelho, as mesmas da bandeira do estado baiano." (Castanheira e Kieling, 2019). Apesar do título ter o mesmo do estado, o livro traz apenas fotografias na cidade de Salvador, que por muito tempo recebeu o apelido de “cidade da Bahia” ou simplesmente “Bahia”. As fotos são localizadas principalmente nos bairros da região do centro antigo da cidade. O texto de apresentação redigido por Luiz Seráphico exalta a Bahia e sua cultura e fala da importância da empresa Rhodia apoiar a produção desta publicação. O texto seguinte, de Jorge Amado, intitulado “Canto de amor a Bahia”, foi originalmente publicado como um capítulo no seu livro “Bahia de Todos-os-santos: guia de ruas e mistérios de Salvador”. O Guia teve sua primeira edição em 1946 e foi revisado diversas vezes, em cada nova edição,

acompanhando as mudanças urbanas da cidade, mas mantendo suas temáticas principais de louvor à cidade sem deixar de pontuar também suas mazelas. Esses textos iniciais colocam o leitor na atmosfera soteropolitana criada pelos artistas, naquele momento, numa relação muito forte com o centro antigo da cidade e sua dinâmica. Ao fim da publicação, apresenta-se ainda um texto de Clarissa Cretella, com estudo histórico sobre a cidade, apontando mudanças urbanísticas e referenciando ainda diversos artistas que contribuíram para aquele momento da cidade, como Jorge Amado, Gal Costa, Maria Bethânia, Raul Seixas, entre outros.

No ano seguinte à publicação de "Cidade da Bahia", sobre a qual nos deteremos mais adiante neste artigo, o fotógrafo MCN publicou "Os estranhos filhos da casa", também pela editora Áries. Os textos desta publicação são assinados por Carybé, que se dirige a Lina Bo Bardi, e por Gramiro de Matos. Há ainda uma pequena carta de Lina para Mariozinho, como era chamado o fotógrafo Mário Cravo Neto. Carybé escreve sobre as barracas recém pintadas para as festas de dezembro, e toda a musicalidade e sabores envolvidos. O poeta Gramiro de Matos nos puxa para a dança em seu texto que não dá pausa para respiro: é uma profusão de cores, gestos, desejos, festa e mistura. A ênfase nessa publicação de 1985 é nas festas populares, mais especificamente nas barracas das festas. No índice fotográfico ele explicita o termo e ali elenca o local e o ano onde os registros foram feitos.

São também da mesma década de 80 os livros "50 anos de fotografia" (1981) e "Centro Histórico de Salvador : 1946 a 1952", ambos de Pierre Verger, pela Editora Corrupio. Vale mencionar ainda, no âmbito da história visual da cidade, os trabalhos com vídeos e fotografias de Miguel Rio Branco no Pelourinho, na região do Maciel. "Nada levarei quando morrer aqueles que mim devem cobrarei no inferno", 1980, de 15', tornou-se uma de referência para a história da cidade de Salvador, ainda que tenha sido pouco problematizada a dimensão extrativista desta prática artística etnográfica, nos termos de Hal Foster. Quer o artista se entenda ou não nesse lugar. A frase que dá título ao vídeo título foi retirada de uma pixação no Centro Antigo da Cidade da Bahia, por onde Rio Branco, com suas câmeras, perambulou, dormiu, viveu, pagou e, sobretudo, consumiu imagens.

Compondo a cena fotográfica de Salvador das décadas de 1970 e 1980, destacamos ainda as trajetórias de Arlete Soares e Aristides Novaes. Em 1975, depois de retornar de sua estadia em Paris apaixonada pela fotografia, Arlete criou o grupo ZAZ, com Cida Nóbrega, Arnaldo Grebler e Enéas Guerra. O grupo contou com a participação de até 20 integrantes, entre fotógrafos e artistas visuais, entre eles, Mario Cravo Neto, oferecendo serviços de fotografia, audiovisual e laboratório. Era onde Pierre Verger costumava ampliar suas fotos. O grupo encerrou as atividades em 1976, quando Arlete partiu em viagem de kombi ao Oriente a partir da Europa. Quando de seu retorno ao Brasil, Arlete fundou a editora Corrupio, em 1979, criada, segundo narrou a fotógrafa em diversas ocasiões, para publicar os trabalhos de Pierre Verger, figura que Arlete conheceu em Paris, por meio de sua amizade com Sebastião Salgado. As fotografias de Arlete desse período testemunham sua inserção numa cena artística de grande projeção, incluindo figuras como Lina Bo Bardi, João Filgueiras Lima, Jorge Amado, Zélia Gattai, a família Caymmi, etc. Pela Corrupio, incrementa-se a atuação de Arlete na cena cultural e intelectual, por meio de

publicações como "Carnaval Ijexá" e "Expresso 2222", organizadas por Antônio Risério, e que buscavam discutir a festa momesca e sua relação com a cidade de Salvador naquele momento.

Diferentemente de Arlete Soares, Aristides Alves trilha seus caminhos ao fim de 70 e ao longo de 80 em torno da atuação fotográfica profissional, buscando, por meio da fundação da agência Fotobahia, em 1978, uma defesa da classe profissional dos fotógrafos. Junto com Célia Aguiar, Adenor Gondim, Maria Sampaio e Isabel Gouvêa, foram responsáveis pelas produções de importantes mostras coletivas, reunidas sob o título Fotobahia, realizadas entre 1978 e 1983. Além de exposição, eram realizadas oficinas de técnica e linguagem fotográfica, memória e história da fotografia, com pessoas de fora de Salvador, evidenciando o papel formativo do grupo, em termos de técnica, mas também de história e memória da fotografia, e abrindo caminhos para o perfil dos encontros de fotografia tal como acontecem hoje em dia.

Ressaltamos, por fim, como contraponto à produção visual anteriormente mencionada e como disparador de uma reflexão sobre raça e fotografia, os trabalhos de Lita Cerqueira e de Lázaro Roberto Santos. Cerqueira trabalhava no âmbito do fotojornalismo, cobrindo pautas artísticas e culturais que lhe renderam um acervo povoado de celebridades musicais e bastante atravessado por práticas urbanas do povo negro. Como fotógrafa negra, a relação de Lita Cerqueira com a produção dessas visualidades é de saída distinta daquela de fotógrafos brancos na época. Essa outra natureza de relação nos aproxima do trabalho de Lázaro Roberto, hoje reunido, junto com outros fotógrafos, no Zumvi Arquivo Afro Fotográfico, o qual ele fundou na década de 1990.

Desde o advento da fotografia, essa técnica esteve ligada às instâncias de controle da cidade e mapeamento das ações políticas divergentes ou dos elementos considerados fora da ordem ou exóticos. Como bem pontua Ariella Azoulay (2019), o obturador é um dispositivo imperialista, que participa do sistema de colonização empreendido desde 1492, data na qual a autora propõe situar a invenção da fotografia - no sentido de técnica de controle e exploração. Esse deslocamento temporal é defendido como forma de explicitar a relação do aparato fotográfico com as formas de expropriação que caracterizam as políticas coloniais ali inauguradas por meio das grandes navegações. Mark Sealy (2019) é assertivo sobre a necessidade de "reconhecemos a fotografia como um agente ativo da autoridade colonizatória do Oeste trabalhando sobre o corpo do Outro, tanto no passado quanto no presente." (Sealy 2019, p. 3-4). Para o autor há no entanto modos de análise, os quais ele denomina de crítica decolonial, de fotografias, mesmo que produzidas em condições de assujeitamento, como aquela dos infames, que podem liberar as imagens de suas condições de feitura na direção de outras leituras. De certa maneira, acreditamos que nossas análises reconhecem a complexa condição de produção das fotografias dos três livros que investigamos - talvez à revelia dos sujeitos fotografados - e buscam, ao mesmo tempo, como propõe Sealy, especular sentidos para a historiografia da cidade que ultrapassam essa fixidez originária.

É importante situar que os livros de Mario Cravo e de Maureen Bisilliat, bem como outros trabalhos como os de Miguel Rio Branco e Pierre Verger, constituem um regime imagético que poderíamos entender como mainstream ou hegemônico, na medida em que a circulação dessas visualidades tem alcance nacional e internacional, por meio de livros e exposições. No entanto, estudos

recentes que temos realizado nos acervos do Arquivo Fotográfico Zumvi, fundado pelo fotógrafo Lázaro Roberto dos Santos na década de 1990 e hoje gerenciado pelo historiador José Carlos Ferreira, evidenciam a existência de uma outra produção imagética, realizada por sujeitos negros e moradores de áreas da cidade marcadas pela precarização das condições de vida, como é o caso do próprio Lázaro no contexto do bairro Fazenda Grande do Retiro, em Salvador. A despeito de não circularem na cena mainstream dos artistas acima mencionados, as fontes presentes no Arquivo Zumvi atestam, de maneira potente, a existência de uma imagética de Salvador na qual os sujeitos negros aparecem não como alvo exótico e objeto etnográfico das lentes da hegemonia branca, mas como agentes de uma comunidade que se encontrava em ampla luta política, organizada sobremaneira, naquele momento, em torno das mobilizações do Movimento Negro Unificado. Como podemos perceber nas análises de Lázaro Roberto, é evidente a cisão do sensível e a impossibilidade do povo negro de participar dos regimes de circulação visual:

Acho que ser negro sempre foi um grande obstáculo na minha carreira fotográfica. Eu poderia ter desistido na minha trajetória porque as dificuldades foram muito grandes. Aqui em Salvador a gente percebe que tem famílias que dominam a fotografia. Eu tive pouquíssimas exposições, faz muitos anos que não exponho. Mas dentro de tanta dificuldade, de tanto não, de tantas coisas que apareceram pra eu desistir, eu não desisti. Posso dizer que a minha fotografia é uma fotografia de resistência negra. (SANTOS, L. R. in Revista Zum, 2019).

A presença de fotografias do militante Jônatas Conceição e também de Lázaro Roberto no jornal do MNU, que teve grande força editorial na década de 1980, aponta para regimes de circulação das fotografias presentes no Zumvi marcadamente distintos daqueles da cena cultural branca hegemônica. Como relata Lázaro Roberto:

Sempre digo que a minha fotografia me ajudou a ter uma consciência racial. A Bahia é um estado eminentemente negro. E aquelas questões do movimento negro que a gente discutia, quando você parte pra rua você vê quem é que está jogado na rua, você vê a polícia preta que bate nos pretos. A gente vai vendo isso no dia a dia. Onde é que moram as pessoas negras, onde é que moram as pessoas brancas. (SANTOS, L. R. in Revista Zum, 2019).

O que se verá, na entrada de 1980, é que a hegemonização da cultura negra no circuito cultural que apresentamos não se reverterá na hegemonização econômica da população negra e pobre. Ao contrário, desenhou-se uma brutal exploração e empobrecimento com a “implosão” da cidade rumo a sua metropolização, que progressivamente destruiu as antigas formas de sobrevivência. Como testemunhará, posteriormente, o documentário *O Averso do Pelô*, de Kay Rocha, lançado em 1998, sobre a reforma do Pelourinho, finalizada em 1994, a população pobre continuou como vítima de intensos processos de despejo. Atraídos por indenizações baixas, mas consideravelmente sedutoras para quem pouco ou quase nada tinha, muitos moradores se retiraram dos casarões do centro, ocupados desde o esvaziamento dos imóveis, e grande parte deles acabou em condição de rua. Desfeitos os laços, subjugadas as histórias, arrasadas as memórias. Vale ressaltar: o turismo beneficia muito mais os empresários que os trabalhadores,

direta ou indiretamente, ligados ao setor. Há, aqui, uma inversão cruel: o setor é uma das maiores fontes de renda, mas concentra seus lucros de modo a deixar de fora desse bojo justamente aqueles cuja imagem abastece esse motor.

OS FOTÓGRAFOS, OS FOTOLIVROS E A CIDADE

MAUREEN BISILLIAT E O LIVRO "BAHIA AMADA AMADO" (1996)

Maureen Bisilliat nasceu na Inglaterra, realizou muitos deslocamentos por países ao redor do mundo e fincou suas raízes no Brasil nos anos 60, momento de importantes transformações urbanas e de grande efervescência cultural no cenário baiano.

É no período de 1964-1972 que as lentes de Bisilliat assumem maior atividade, no seu trabalho como fotojornalista na Editora Abril, atuando nas equipes das revistas Realidade e Quatro Rodas. No âmbito desse vínculo, Bisilliat faz diversas viagens, percorrendo o Nordeste e passando pela Bahia. Inserindo-se em uma certa tradição da fotografia de rua, Bisilliat lança-se a andar pela cidade. Seus registros colocam em destaque as pessoas e as atividades que sustentavam o dia a dia de Salvador – lê-se, o povo negro – seus modos de vida, suas interações com o espaço. Ademais, capturam um precioso testemunho de manifestações culturais e festejos tradicionais que revelam a oralitura, tal como definida por Leda Maria Martins (2003), presente nas tradições fundantes da cultura popular soteropolitana – fundamentalmente afrodiaspórica.

Anos mais tarde, essas memórias lhe darão os insumos para produzir o livro Bahia Amada Amado (BISILLIAT, 1996), inspirado nos escritos de Jorge Amado. Bisilliat, poliglota e ávida leitora, se aproxima da realidade brasileira também pela literatura, tornando-se amiga de muitos escritores, e movendo-se em determinados circuitos das artes e da cultura. Bahia Amada Amado é um dos projetos que integram o que Bisilliat denomina de “Equivalências Literárias” – série de seis trabalhos que se debruçam sobre a missão de criar traduções visuais para clássicos da literatura brasileira, contemplando também obras de Adélia Prado, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa, entre outros. A publicação, assinada pela fotógrafa, foi a referência eleita como o principal objeto do presente estudo, pois reúne precisamente aquilo que o plano de trabalho da pesquisa se propôs a investigar: registros imagéticos realizados nas décadas de 60-80 na cidade de Salvador.

É importante mencionar, ainda, que Bisilliat teve seus caminhos atravessados pela atividade turística efervescente naquele momento, a qual se entrelaçava à valorização da cultura popular e negra da cidade. Nesse momento histórico, Salvador aposta no turismo como possibilidade de superar suas crises econômicas, no bojo de um processo de modernização atrelado a uma política extremamente conservadora. A administração do então governador Antônio Carlos Magalhães tem como uma das principais ações a renovação do traçado urbano da cidade (construção de avenidas de vale, deslocamento da máquina estatal para o recém criado centro administrativo, etc), para assim alçá-la à pólo privilegiado de lazer e turismo. Além do seu trabalho na revista Realidade, que certamente contribuiu para construção desse imaginário em torno de Salvador, com uma centralidade na cultura popular e na "nova" destinação turística da

cidade, Bisilliat também atuou na Bahiatursa durante a década de 1970, criada pouco antes, em 1968, empresa estatal para fomento ao turismo.

Seja em seus trabalhos autorais com especial interesse na literatura, seja no ofício de fotojornalista e editora de revista, no seu vínculo com órgãos públicos do turismo, o material fotográfico de Bisilliat nos oferece uma rica contribuição para o estudo da história de Salvador. Além disso, os diferentes meios pelos quais circulou nos permitem acessar distintas dimensões da produção de imagens naquela época, complexificando análises sobre os processos urbanos capturados em seus registros.

Bisilliat publicou em 1996, com Jorge Amado, o livro *Bahia Amada Amado*. A publicação mistura as fotografias realizadas pela artista na década de 1960 aos textos do escritor baiano. Como escreve a fotógrafa:

Essas são imagens que evocam o mar, a terra e as pessoas de Jorge Amado. Fotografias tiradas nos anos 60 que atravessam os textos, selecionados e traduzidos com cuidado dos 12 trabalhos desse renomado autor, buscando equacionar os trágicos mas exuberantes ritmos de sua iridescente canção de amor. Amor do homem pela mulher; do homem pela humanidade; amor à vida e à terra; amor resistente e duradouro. O amor dionisíaco dos músicos noturnos de um Olimpo Afro-Brasileiro. (BISILLIAT, 1996, sp).

Com Jorge Amado, Bisilliat dá sequência a seu projeto de parcerias, chamado de “equivalências fotográficas”, tendo a essa altura já realizado trabalhos com outros autores, como João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Euclides da Cunha, João Cabral de Melo Neto, Adélia Prado, Ariano Suassuna, Mário de Andrade e Jorge de Lima. Nesse projeto de parcerias, fica evidente o quanto Bisilliat refuta uma ideia de autonomia da imagem, e busca na relação com o texto a construção de sentidos – que não se dão sem essas legendas – vale lembrar aqui da reflexão de Walter Benjamin em “Pequena história da fotografia” (1931). Em exposição recente realizada no Instituto Moreira Salles, de novembro de 2019 a fevereiro de 2020, destaca-se no título - “Escrever com a imagem e ver com a palavra: fotografia e literatura na obra de Maureen Bisilliat” - essa visceral relação entre imagem e texto que ela persegue.

MARIO CRAVO NETO E O LIVRO "CIDADE DA BAHIA" (1984)

Mario Cravo Neto é filho de escultor, e sempre esteve ligado ao espaço e tempo cotidianos da obra do pai, Mário Cravo Júnior. Ao final da década de 1960 se muda, com Eva Christensen, para Nova York onde estudou no Art Students League sob a orientação de Jack Krueger, um dos precursores da arte conceitual. Na cena artística daquela cidade, desenvolveu trabalhos de escultura de acrílico e produziu as primeiras imagens fotográficas, como as que aparecem na série *On the Subway*, publicado na revista *Camera 35*, em Março de 1972. Parte dessas imagens do período em Nova York estiveram na exposição *Butterflies and Zebras* – título extraído da canção *Little Wing*, de Hendrix – com curadoria de Diógenes Moura, ocorrida na Pinacoteca de São Paulo em 2013. De volta a Salvador, Mário Cravo Neto trabalhou com produções de cinema. Em 1978 recebeu ainda o 2º prêmio de escultura, no *Panorama 78*, no MAM-SP, isso mostra que ele continuou, ainda na década de 1970, trabalhando com essa atividade artística. Mesmo já se consagrando como fotógrafo, na década de

1980, ao ser indicado como melhor fotógrafo do ano em 1980, pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), continuou realizando trabalhos de direção de fotografia para o cinema e não podemos dizer que não haja uma dimensão escultórica em suas imagens, atestando um certo trânsito pelas práticas artísticas da fotografia e da escultura que caracterizou sua produção.

Em 1973 Mário Cravo Neto fez a foto de capa da primeira Revista Viver Bahia, após esta primeira edição ele ainda fotografou outras três edições da revista. O início da carreira do fotógrafo está muito vinculada a esse fomento do turismo no estado, diante dessa participação significativa na primeira capa da Revista. Esse período é marcado pelo retorno do fotógrafo ao Brasil, após um período de formação em Nova York entre 1970 e 1971. Durante sua estadia na cidade norte-americana ele faz suas primeiras experimentações fotográficas com fotografias no metrô que beiram a psicodelia com os movimentos de câmera, imagens distorcidas e cores manchadas. Já em Salvador o fotógrafo parte para um caminhar pela cidade registrando imagens muito nítidas de cores marcadas e intensas, ele foca em fotografar as pessoas negras e suas práticas na cidade, o início desse trabalho estampa a primeira edição da Revista e vai perdurar durante toda a sua produção e encontra seu ápice nas publicações de fotolivros aqui estudadas.

Quatro anos depois de lançar o "Bahia", Mário lança "A Cidade da Bahia", em 1984, desta vez pela Áries Editora - sua própria editora - através da qual publicou diversos outros livros como o aclamado "Laróye" (2000). "A cidade da Bahia" tem formato retangular e 152 páginas, conta com textos de Jorge Amado, Carybé e Mário Cravo. A dedicatória direciona-se aos filhos do artista: "A meus filhos Lua e Christian. E também a Eva Christensen." O texto de entrada do livro é o mesmo que aparece nas páginas de "Bahia" (1980), intitulado "Canto de amor à Bahia", de Jorge Amado: "Essa é a minha cidade e em todas as muitas cidades que andei, eu a revi num detalhe de beleza. Nenhuma assim tão densa e oleosa." (AMADO, 1984). Nos agradecimentos, o fotógrafo se dirige a "toda esta gente da Bahia, os pescadores, os feirantes, as baianas, os operários, os filhos e filhas-de-santo, os eventuais passantes". Na lista de amigos, surgem os nomes de Carlos Gordilho, Joildo Athayde e daquela que aqui também falamos: Maureen Bissiliat, que aparece ainda na página de créditos, sendo a responsável, junto com Michael Wamner, pela versão do livro em inglês. Ainda nos agradecimentos, o fotógrafo cita "Belisco", nome que aparece em duas fotos legendadas e datadas de 1979 e 1982: "A Belisco, porque cria com simplicidade e elegância os personagens que formam o povo da Bahia." O autor nomeia, por fim, os autores dos textos presentes no livro: "Carybé, Jorge Amado e Mario Cravo". O texto de Carybé exalta a Bahia do sincretismo religioso e destaca a presença numerosa, tal qual estrelas no céu, de pobres e desvalidos, os quais recorrem a Nossa Senhora da Conceição e a Iemanjá. Na sequência, fragmentos de texto, de autoria do próprio Mario Cravo Neto, intercalam-se com as fotografias, criando adensamentos temáticos ao longo do livro. Neste texto, o autor cria uma narrativa épica para a cidade, remetendo a origens míticas e históricas. Nos créditos também podemos ver que a gráfica responsável pela publicação foi a Raízes Artes Gráficas, com sede em São Paulo e que foi a editora do livro "Bahia".

Em pontuais fotografias, dentre as dezenas que compõem o livro, podemos ver registro de cidades do interior, como Uauá, São Félix e Camaçari

(região metropolitana de Salvador, quase não considerada a parte e sim uma parte da capital, parte que naquele momento compunha o iniciado Pólo industrial e é ele justamente que Cravo Neto vai fotografar), as demais são todas em Salvador.

FULGURAÇÕES CRÍTICAS

Ao percorrer as imagens de Maureen Bisilliat e Mário Cravo Neto, produzidas entre os anos 60 e 80, percebemos que os fotógrafos firmam seus olhares nas pessoas negras que povoam essa cidade e nela trabalham e festejam. Nesse escopo etnográfico, ficaram evidentes o que chamamos de fulgurações críticas, isto é, lampejos intelectuais em torno de práticas urbanas (CERTEAU 2009) que nos ajudam a perceber a pulsão cultural de seu cotidiano e, ao mesmo tempo, a utilização dessa visualidade em políticas de turismo e culturais que não propiciavam necessariamente a melhor distribuição do sensível, mas ao contrário reiteram essa fratura e essa separação, nos termos de Rancière (2005).

GESTOS: ENTRE FESTA, TRABALHO E PERMANÊNCIA

Entendendo a cidade enquanto um complexo amálgama constituído não somente por projetos urbanos, mas sobretudo pelas práticas de cidade, pelos modos de vida e pelos hábitos de quem nela reside, defende-se aqui o estudo desse conjunto de gestualidades. Gestos de festa, gestos de trabalho, gestos de permanência, são relevantes no entendimento da construção da territorialidade urbana, e nos permitem elaborar putras narrativas em torno da cidade de Salvador.

Em ‘Moradores do Maciel’ (Figura 1), vê-se o testemunho do cotidiano de uma população que habitava o tão cobiçado Centro da Cidade, alvo constante de especulação imobiliária e dos interesses de grandes empreiteiras do mercado financeiro. Um importante volume de imagens se concentra na área do Centro e da Cidade Baixa, revelando como essa região era valorizada por muitos olhares.

Em 1969, provavelmente poucos anos após a captura das fotografias do Bairro do Maciel, a Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, com apoio financeiro do Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID, elaborou o “Plano Geral de Recuperação da Área do Pelourinho”, dando início a um conjunto de projetos que pretendiam reconfigurar a área preservada do centro para fins turísticos e reanimação do setor terciário.

Nas imagens de Bisilliat, que utilizam muitos jogos de sombra, contraste, e ausência de nitidez, vê-se personagens que são retratados para além da situação de precariedade de suas moradias, ou da marginalidade que lhes era imposta. Identidades, histórias e interações sociais são capturadas, apresentando-nos um repertório de atores sociais e cenas que revelam outras visões desse bairro e nos convidam a olhar para o lugar retratado sob outra mirada.

Nos conjuntos ‘Festejos tradicionais da cidade Baixa’ e ‘Afoxé do Caboclo’, encontramos uma Salvador vibrante, mística e pujante. A cultura negra é exaltada em fotografias que nos transportam para o cerne da herança afro

diaspórica da cidade, com signos do sincretismo entre as religiões de matriz africana e o catolicismo. Através de ângulos extremamente próximos às cenas retratadas, as imagens denunciam o corpo da fotógrafa que se aproxima dos sujeitos fotografados, se lança na rua, nas multidões.

Nas imagens da Pesca do Xaréu, o episódio de trabalho ali registrado se confunde com uma dança: é também beleza, poesia e música. Corpos de homens negros e redes de pesca criam uma coreografia em consonância com o mar. Essa tradição, também registrada nos quadros do pintor Carybé e cantada em diversas cantigas populares, além de ser o sustento de muitas famílias, representa também um legado da cultura negra em Salvador.

Todos esses registros nos falam sobre corpos que habitavam, ocupavam e sustentavam a cidade de Salvador. Os mesmos corpos que tinham suas imagens veiculadas como representativas daquela territorialidade, no entanto, não eram reconhecidos como cidadãos plenos e detentores de direitos, nem tampouco incluídos como usufruidores das promessas e perspectivas de modernidade. Dessa forma, cabe dizer que gestualidades e performatividades presentes nos registros fotográficos devem ser indissociavelmente entendidas a partir do seu caráter político, capaz de revelar dissensos e polifonias que orbitavam em torno de distintos projetos de cidades ali em jogo.

TERRITORALIDADES: DE 7 DE ABRIL E TABUÃO

No livro “A cidade da Bahia”, o fotógrafo traz uma dupla de imagens (Figura 2), que à primeira vista parecem ter sido realizadas no mesmo lugar, ambas no ano de 1983. Pessoas negras caminhando, trajadas de roupas coloridas, canelas à mostra, carregando algo pesado acima das cabeças. Porém, apesar das similaridades mais evidentes em primeiro plano, os contrastes logo aparecem. Na foto da esquerda um chão de terra batida rodeado por mato alto, na direita o chão pavimentado com paralelepípedos e o que parece ser a fachada de uma casa ao fundo. Essas fotos também estão separadas por um extremo geográfico, na direita a fotografia está localizada no Tabuão, centro antigo da cidade, onde também foram registradas a maioria das fotografias de Mario Cravo Neto, nessas publicações aqui estudadas.

A foto da esquerda é localizada, segundo a legenda do próprio fotógrafo, em 7 de Abril, bairro da periferia de Salvador que fica na região do chamado “miolo” da cidade. Essa fotografia em 7 de Abril chama atenção, pois aproxima-se geograficamente da residência de uma das autoras deste texto, local onde ela vive e reside desde o nascimento e onde seus avós se estabeleceram na cidade, há mais de 40 anos, migrantes do interior do estado. Um dos familiares da autora lhe contou que, na época da chegada de seus pais, a região toda era como uma roça inteira, sem a divisão de bairros como é a configuração hoje, e o chão era de terra batida, como no interior onde nasceu. Talvez por isso, a autora se lembra de ouvir dos mais velhos, quando pequena, que quando precisavam resolver alguma questão ou fazer compras no centro da cidade dirigiam-se para “a cidade”. Não existia a noção de centro da cidade, prevalecendo culturalmente uma ideia de exterioridade ao adensamento urbano. Uma cidade dentro da outra. A fotografia de Mario Cravo Neto nos aponta para uma Salvador distante do centro turístico, e com mínima infraestrutura, ou nenhuma. Esse fato não é isolado no tempo, mas reverbera ainda hoje, quando

diversos projetos de investimento governamental alcançam apenas a orla atlântica e o centro da cidade.

Ademais dos grandes projetos urbanísticos desenvolvidos na cidade, nos interessa conhecer as pessoas que constroem essa Salvador. Quantas realidades cabem nesse território, quase todo rodeado por mar? A população negra, que apesar das inúmeras dificuldades enfrentadas, permanece com sua fé e festa, também é parte fundamental da constituição da cidade, a qual podemos observar diante de um olhar expandido acerca das imagens que exploramos nesta pesquisa.

CONCLUSÃO

Muitos são os caminhos para se investigar como a cultura visual incide na produção do espaço urbano, tanto hoje como em perspectiva histórica. Esse debate interessa ao campo do urbanismo, pois desloca as imagens como instâncias que agenciam decisões políticas, a partir do momento em que têm um poder de convencimento patente numa cultura na qual a visualidade tem larga preponderância cultural - mas há pouca ou quase nenhuma atenção numa pedagogia do olhar.

Neste artigo, ensaiamos apresentar uma cena urbanística de Salvador em relação a uma cena artística e cultural soteropolitana, a fim de evidenciar atravessamentos de uma e outra que nos permitam discutir a política das imagens. Para tanto, focamos nos trabalhos de Maureen Bisilliat e de Mario Cravo Neto, mais especificamente nos livros "Cidade da Bahia" (1984) e "Bahia Amada Amado" (1996), como condensadores das complexas dinâmicas que envolvem produção de visualidades e produção de cidade.

Procuramos também esboçar uma reflexão em torno de práticas e territórios, que aponta para os gestos e as territorialidades, presentes nos conjuntos de imagens analisados, como aspectos problematizadores de uma história urbana que se satisfaz com a sequência cronológica de planos e políticas estatais. Nosso intuito é complexificar essa história e, por meio da malha de acontecimentos tramada em torno dos fotolivros, evidenciar a tensão e as disputas na produção cotidiana da Cidade da Bahia e de suas visualidades.

REFERÊNCIAS

- BEIGUELMAN, Giselle. *A política das imagens*. São Paulo: Ubu, 2021.
- BISILLIAT, Maureen. *Bahia Amada Amado*. São Paulo: Empresa das Artes, 1996.
- CASTANHEIRA, Rafael; KIELING, Alexandre. *Belezas e mazelas naturais e humanas nas fotografias do livro Bahia de Mario Cravo Neto*. Discursos fotográficos, Londrina v.15 n.26, p.115-153, jan./jun., 2019.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

- CRAVO NETO, Mario. *A cidade da Bahia*. Salvador: Áries, 1984.
- _____. *Bahia*. São Paulo: Rhodia, 1980.
- _____. *Os Estranhos filhos da casa*. Salvador: Áries, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013.
- DRUMMOND, W. *Pierre Verger: retratos da Bahia e Centro Histórico de Salvador (1946 a 1952): uma cidade surrealista nos trópicos*. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- GOMES, Marco A Filgueiras (org.). *Pelo Pelô - história, cultura e cidade*. Salvador: EDUFBA/MAU/ UFBA, 1995.
- MORAES, Rafael Castanheira Pedroso de. *Rupturas na fotografia brasileira: A poética engajada de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- MORTIMER, J. C. *Pensar por imagens: diante do arquivo de Aracy Esteve Gomes*. In: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. da S. (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*. Salvador: Edufba, 2018. p. 146-175.
- MORTIMER, J. C. DRUMMOND, W. L. *Entre imagem e escrita: Aracy Esteve Gomes e a cidade de Salvador*. Salvador: Edufba, 2021.
- MORTIMER, J.C.; DRUMMOND, W. L. *Salvador anos 70: Mario Cravo Neto e a cena cultural*. Salvador: Edufba, 2022 (no prelo).
- RAMOS, Marina Feldhues. *Conhecer fotolivros: (in) definições, histórias e processos de produção*. 2017. 212 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34, 2005.
- SANT'ANNA, M. *Salvador: patrimônio como insumo do turismo e do lazer urbano*. In: *A cidade atração: a norma de preservação de áreas centrais no Brasil dos anos 1990* [online]. Salvador: EDUFBA-PPG-AU FAUFBA, 2017