

## ICONOGRAFIAS DA NEGRITUDE EM SALVADOR

ROMO, Anadelia. *Selling Black Brazil: Race, Nation, and Visual Culture in Salvador, Bahia*. Austin: University of Texas Press, 2022. 348 p.

**E**m seu novo livro, a historiadora Anadelia Romo explora a construção de Salvador da Bahia como uma cidade “negra” por meio de uma fonte inovadora: guias turísticos ilustrados da cidade, escritos em português, dirigidos ao público nacional, em um momento de expansão do turismo doméstico (décadas de 1940-1960). Os guias, na sua maioria escritos por romancistas, jornalistas ou acadêmicos conhecidos, documentam mudanças importantes nas concepções de identidade local e regional. Mas eles são especialmente reveladores, argumenta Romo, pelas formas com que suas ilustrações ajudaram a estabelecer uma nova iconografia da cidade – uma iconografia que, ela argumenta, tornou-se “aceita como comum e natural” (p. 9), mas (naturalmente) possui uma história

complexa e reveladora. *Selling Black Brazil* conta essa história.

Romo coloca esses guias turísticos no centro de profundas transformações nas formas de representar a cidade em meados do século XX. Em contraste com representações visuais anteriores, que buscavam branquear a paisagem urbana e minimizar as influências africanas, as novas iconografias, criadas por artistas e autores brancos em parceria com lideranças e comunidades religiosas afro-brasileiras, passavam a exaltar a negritude do povo e das culturas populares. Ao mesmo tempo, argumenta Romo, o repertório visual cristalizado como resultado dessas visões modernistas retratava os corpos negros como felizes, festivos, pré-modernos e sempre nas ruas e outros espaços ao ar livre, criando uma apreciação (ou apropriação) seletiva,

estereotipada e comercializada da cultura negra que, em última análise, não redundou em direitos políticos concretos para a população negra da cidade.

No plano mais amplo, o livro levanta uma questão que é central para a história de quase todas as nações latino-americanas entre o início e meados do século XX: como a cultura dos setores populares (e especialmente das populações negras e indígenas) foi explorada para criar identidades nacionais ou regionais consideradas “autênticas” e distintas? Romo insiste em tratar o Brasil como parte da trajetória mais ampla desses processos na América Latina, em vez de tratá-lo como um caso isolado. Em parte, essa escolha responde ao fato de que o livro foi escrito principalmente para um público norte-americano não necessariamente especializado na história brasileira. Mas também responde, como veremos, ao fato de que vários dos indivíduos que ajudaram a criar essa nova iconografia para Salvador chegaram na cidade imediatamente depois de experiências formativas em outras partes da América Latina, e continuaram a manter conexões e

diálogos transnacionais. Este é um dos grandes prazeres do livro, que deixa patenteado como a formação das identidades locais e regionais em Salvador estava ligada a processos semelhantes em lugares como Buenos Aires, Lima ou México.

Romo desenvolve essas conexões latino-americanas ao longo do livro. O primeiro capítulo analisa a representação de pessoas negras no repertório visual de Salvador, desde meados até finais do século XIX, por meio de imagens fotográficas (*cartes-de-visite* e, posteriormente, cartões postais) que, salvo raras exceções, apresentavam seus retratos como “tipos raciais” geralmente associados a modos particulares de trabalhar, vestimentar e posar. Romo vincula esse repertório visual conservador ao *costumbrismo* comum em toda a América espanhola no mesmo período, onde representações racializadas de homens e mulheres, retratados no trabalho ou no lazer, serviam como emblemas de determinadas regiões ou nações. Mas enquanto grande parte da tradição costumbrista na América espanhola surgiu através de desenhos e pinturas, Romo observa que o uso da

fotografia na Salvador do século XIX complicou a tentativa (inerente ao costumbrismo) de reduzir os sujeitos inteiramente a tipos ou arquétipos.

Em diálogo com historiadores da fotografia e da cultura visual no Brasil, Romo destaca a habilidade e perícia das próprias pessoas no arranjo das cenas e poses, argumentando que “o meio da fotografia, apesar de tudo, permitiu que a humanidade dos [retratados] passasse pelas lentes, intencionalmente ou não” (p. 31). Romo conecta a cronologia da fotografia (a evolução em suas maneiras de retratar negros escravizados, libertos ou livres) à da abolição no século XIX, mostrando como aquelas imagens de trabalhadores afro-brasileiros estáticos e aparentemente complacentes ganharam popularidade precisamente nas décadas da emancipação gradual, e continuaram a circular como cartões postais populares após 1888, servindo de tentativas “para colocar os indivíduos negros firmemente de volta ao seu antigo lugar, imobilizando-os em um estúdio atemporal de servidão” (p. 49). Como em outras partes da América Latina, Romo mostra ao final do capítulo que, na Salvador da Primeira República,

os ideais dominantes de branqueamento, “civilização” e “progresso” levaram a um novo registro visual para a cidade. Nos guias turísticos escritos nas décadas de 1920 e 1930, as cenas urbanas apareciam ordenadas, arquitetonicamente modernas e desprovidas de presença humana, servindo para “apagar a presença dos cidadãos negros na vida da cidade precisamente quando os ex-escravizados lutavam para encontrar um novo espaço após a abolição” (p. 57).

Romo continua a compatibilizar a trajetória de Salvador (e do Brasil) com uma trajetória latino-americana ao designar como “modernistas” os artistas que ilustraram os guias de meados do século XX. Ela define amplamente como modernistas

o conjunto de artistas, intelectuais e funcionários do governo que vieram desafiar as formas tradicionais de compreender [as identidades locais ou nacionais] e recorreram a histórias nativas para fazê-lo (p. 11).

(Essa designação também serve para traçar um paralelo com os famosos modernistas paulistas que, igualmente, afirmavam ter “descoberto” um Brasil profundo por meio das culturas negras

ou indígenas, e ajuda a desafiar a associação restritiva do modernismo brasileiro com São Paulo.) O trabalho de tais artistas e pensadores é parte de uma história comum na América Latina na primeira metade do século XX: a celebração seletiva de raízes não-brancas e o surgimento de novas ideologias de inclusão racial, sendo a “democracia racial” do Brasil talvez o exemplo mais famoso. Ao mesmo tempo, Romo destaca que as imagens e os textos relacionados às ideias de inclusão racial no Brasil seguiram cronologias diferentes. Embora uma ênfase na negritude e nas contribuições culturais africanas tenha surgido com bastante força na palavra impressa, pelo menos desde as décadas de 1920 e 1930, seria somente nas décadas de 1940 e 1950 que a mesma ênfase se manifestaria na cultura visual.

O núcleo do livro, os capítulos 2 a 5, examina de perto os guias de viagem das décadas de 1940 e 1950 (o *corpus* principal da investigação) e suas representações modernistas da negritude. O segundo capítulo analisa um guia inovador de Salvador, escrito por Jorge Amado em 1945: *Bahia de Todos os Santos: guia das ruas e dos mistérios da Cidade do*

*Salvador*. Este livro, segundo Romo, foi um dos primeiros a romper com a tendência nos escritos regionalistas nordestinos de celebrar a mestiçagem e (em menor grau) as raízes africanas só na linguagem do texto, e não na linguagem visual, esta que continuava mostrando as mesmas ruas vazias e igrejas coloniais europeias dos guias da Primeira República. Em seu guia, Amado foi um dos primeiros modernistas da região a vincular a identidade local explícita e afirmativamente à negritude. Salvador, para Amado, era a “cidade negra do Brasil por excelência”, e o seu guia chamava a atenção dos leitores para diversas manifestações da cultura afro-baiana – especialmente o Candomblé, que ele retratou como uma atração imperdível para turistas.

Ainda mais notáveis foram as ilustrações para esse livro do artista Manuel Martins, que celebravam a cidade “negra” através de novas técnicas e estéticas (desenhos em branco sobre um fundo preto, de tal forma que a cidade inteira e seus habitantes compartilhassem essa cor, agora valorizada). Longe de destacar a arquitetura europeia de uma cidade despovoada, Martins retratava a

população negra: suas expressões culturais e suas formas de trabalho e lazer. A obra de Martins também foi revolucionária ao expor e criticar a pobreza e as precárias condições de vida de seus habitantes, ao invés de simplesmente romantizá-los. No entanto, como argumenta Romo, este guia foi, em última análise, “retrógrado e vanguardista” (p. 71) ao mesmo tempo, na medida em que se baseava em uma linguagem visual de “tipos étnicos” herdada de um momento histórico anterior, e a reproduzia. À medida que o texto se tornou um enorme sucesso após a década de 1960, Amado foi aos poucos substituindo a arte crítica de Martins por um tipo de ilustração mais celebratória e romantizada que surgiria, precisamente, nos anos que se seguiram à primeira edição de seu guia, e que se tornaria cada vez mais a norma estética nas representações da cidade.

Os capítulos 3 e 4 examinam o desenvolvimento dessa nova norma no trabalho de dois estrangeiros que tiveram um impacto decisivo na cultura visual de Salvador nas décadas de 1940 e 1950: Pierre Verger e Carybé. Em ambos os casos, Romo analisa

como a história anterior e a perspectiva específica de cada artista, juntamente com suas eventuais conexões com os modernistas baianos, moldaram suas visões de Salvador. Quanto a Verger, Romo se concentra em seus primeiros anos na Bahia (1946-1951), quando o fotógrafo francês era recém-chegado e trabalhava para a revista *O Cruzeiro*. Ela demonstra como o foco em “tipos” e no pitoresco, desenvolvido durante viagens para outros lugares da América Latina (especialmente países com grandes populações indígenas, como México e Peru) aguçou o foco de Verger no que ele considerava culturalmente “outro” na Bahia: as pessoas e expressões culturais negras. Romo ressalta que essas primeiras fotografias de Verger, que acompanharam matérias escritas pelo jornalista Odorico Tavares, foram destinadas ao público do sul e sudeste do Brasil, com o objetivo de promover o turismo na Bahia. Verger continuou na veia de Amado de retratar Salvador como uma cidade negra, mas ao contrário das ilustrações de Martins, ele evitou mostrar cenas de pobreza ou precariedade. Em vez disso, focou sua lente em cenas de rua, festividades e formas pré-modernas de

trabalho, sempre destacando a beleza da forma humana. O modo como Verger destacava os indivíduos negros nas suas fotografias, argumenta Romo, junto com os textos muitas vezes insensíveis, não escolhidos por ele, que as acompanhavam, contribuíram para a tendência, no longo prazo, de representar indivíduos negros como “tipos” regionais atemporais. Assim como os cartões-postais do início do século XX, a fotografia de Verger em *O Cruzeiro* pode ter servido para tranquilizar os leitores (principalmente brancos) em lugares como Rio ou São Paulo de que a população negra do nordeste conhecia o seu “lugar” social.

Romo termina o capítulo com uma análise breve, mas importante, das maneiras pelas quais o trabalho fotográfico de Verger nesses primeiros anos foi eventualmente usado nos estudos da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) dos anos 1950 como evidência, supostamente “documental”, para, ironicamente, reafirmar o conceito de “tipos” raciais em trabalhos destinados a desmas-carar a raça como verdade científica.

O capítulo sobre o argentino Carybé também situa o artista em

uma tradição modernista latino-americana mais ampla, citando suas viagens pela região, seu interesse pelas culturas indígenas e populares, e seus primeiros trabalhos retratando o Brasil para os públicos local e estrangeiro. Romo traça as influências de Verger sobre Carybé, mostrando como este último destilou o trabalho fotográfico de Verger em um estilo de desenho minimalista, elegante e atraente que colocou sujeitos negros estilizados e anônimos contra fundos brancos e atemporais. Essa estética peculiar mostrou-se especialmente adequada para guias turísticos que retratariam Salvador como espaço de lazer, festas e tradições pré-modernas, bem como para argumentos contemporâneos sobre a harmonia racial, supostamente única, no Brasil. Assim foi que as ansiedades sobre o “progresso” na Bahia de meados do século se transformariam em uma narrativa celebratória da cidade centrada na negritude voltada para um público externo.

Esses primeiros experimentos artísticos no pós-guerra abriram caminho para o que Romo chama (no capítulo 5) de uma “consolidação” de representações visuais em

torno a uma cidade decididamente “negra” nos guias turísticos do final dos anos 1950. Ao examinar outros guias turísticos da mesma década, Romo mostra que as visões de Amado, Verger, Carybé e outros modernistas coexistiam e competiam com várias outras que continuavam a enfatizar a mestiçagem ou a branquitude e a minimizar a cultura afro-baiana. Mesmo quando os guias do final dos anos 1950 e começo dos 1960 reconheciam cada vez mais o Candomblé, as baianas e a capoeira como elementos essenciais da cidade, seus autores mostravam-se relutantes em nomear Salvador explicitamente como uma cidade negra ou em discutir abertamente a cultura afro-baiana. É por isso que, para Romo, as representações visuais são tão importantes – a arte, como alguns estudiosos de raça e cultura visual têm argumentado para outras partes da América Latina, é capaz de complementar ou minar o texto que a acompanha, dizendo de forma visual o que não pode ser dito de forma verbal.

O capítulo final examina o papel dos afro-baianos, particularmente o povo do Candomblé, na criação

das visões modernistas da cidade que surgiram nos guias turísticos de meados do século XX. Romo demonstra como as lideranças de terreiros famosos (principalmente Mãe Senhora), na tentativa de moldar a imagem pública de Candomblé em uma direção positiva, negociaram a tensão entre abrir seus terreiros para artistas e fotógrafos modernistas influentes, por um lado, e por outro, preservar o sigilo, o controle e sua própria autoridade. Enquanto as colaborações estratégicas dos líderes do Candomblé com figuras da elite política, intelectual e cultural, neste e em outros períodos, têm sido abordadas por vários estudiosos, a análise de Romo destaca as dimensões específicas delas no interesse de tornar o Candomblé (e especialmente determinados terreiros) em atração turística e símbolo da própria cidade.

Este é um capítulo crucial do livro, estabelecendo claramente que pensadores e líderes negros foram tão ativos na formação de uma iconografia afro para a cidade quanto seus colegas brancos, mesmo que nem sempre (aliás, nunca) em condições de igualdade de poder e de acesso aos

meios de representação. Romo, como mencionei anteriormente, considera o protagonismo e a autorrepresentação dos negros que posaram para fotógrafos do século XIX no seu primeiro capítulo. Mas os capítulos centrais maiormente contam a história – matizada e crítica – de um conjunto de homens brancos que se ergueram, para si mesmos e para públicos de fora, como intérpretes principais da negritude em Salvador. Eu me pergunto como mudaria a história se Romo tivesse tentado reconstruir, ao longo do livro, os muitos encontros e interações pessoais, as situações contextuais, as trocas (desiguais) de saberes e as múltiplas autorrepresentações que ficaram por trás dessas criações modernistas, e as constituíram? É claro que grande parte desse processo não é possível de documentar, mas a mesma ênfase narrativa e analítica sobre essas questões que aparece nos capítulos 1 e 6 teria sido muito esclarecedora nos capítulos intermediários.

A ideia de usar esses guias turísticos como um ponto de entrada para uma nova história da formação da identidade local e regional é fantástica. Os guias, e especialmente

a arte que eles contêm, são fontes riquíssimas, como Romo evidencia com sucesso ao longo deste livro. Mas também são fontes curiosas, peculiares. Durante a maior parte do período abordado no livro – na verdade, ao que parece, até o final dos anos 1950 e início dos anos 1960 – a indústria do turismo em Salvador permaneceu em grande parte latente ou aspiracional. Como a própria Romo observa, esses guias de turismo surgiram bem antes de o turismo na região realmente florescer. Como tal, os “guias” eram estranhamente desprovidos de informações práticas, como hotéis, restaurantes ou transporte. Eles não eram, portanto, guias turísticos em sentido estrito – isto é, provavelmente não foram destinados a serem consultados rapidamente nas esquinas por um viajante desorientado; em vez disso, eles pareciam pensados, de forma quase literária, para “abrir as mentes dos leitores para um mundo distante que eles nunca visitariam” (p. 17). Nesse sentido, o título “*Vender o Brasil Negro*” parece um pouco fora de sincronia com a ênfase realmente tênue, ao longo do livro, em um mercado de turismo concreto



(no Epílogo, a autora reconhece que as forças do mercado permanecem em grande parte em segundo plano na narrativa). Talvez as palavras “Fazer”, “Imaginar” ou “Retratar o Brasil Negro” descrevam com mais precisão os processos em questão.

Ao longo do livro, vemos que os autores desses guias – na sua maioria homens brancos da elite – estavam engajados principalmente em um exercício discursivo e ficcional. Os supostos guias turísticos parecem ter sido, mais precisamente, literatura de viagem escrita por pessoas locais — uma literatura de escapismo, fantasia e prazer estético. Notavelmente, quase todos os textos expressavam o desejo de dominar e revelar seletivamente os muitos “mistérios” de Salvador; muitos deles também se dirigiam explicitamente a um público feminino. Ambas as características sugerem uma autoridade masculina ávida por exibir seu próprio poder de revelar, expor e (re)definir a cidade, convidar forasteiros, erguer-se em magnânimo especialista-anfitrião e moldar a perspectiva ou direcionar a atenção do leitor e da leitora. No processo de reimaginar a cidade de Salvador

em termos textuais e visuais, os modernistas reforçavam as próprias credenciais artísticas e políticas. Essa dimensão escrita, literária, escapista ou discursiva dos textos, penso eu, teve um peso decisivo nas limitações sociais e políticas do modernismo que Romo analisa. Uma discussão mais profunda da dimensão literária, e não apenas prática, desses guias também ajudaria a explicar por que o turismo e o mercado turístico, concretamente, são menos centrais para a história relatada no livro do que o foco nos guias de turismo sugeriria.

*Selling Black Brazil* é extremamente valioso e inovador no uso de metodologias relativamente novas nos estudos afro-latino-americanos – análise da cultura visual e da história do turismo – para esclarecer questões de longa data: a relação entre cultura e direitos políticos, a apropriação das culturas negras e indígenas na construção de identidades locais e nacionais, e a criação e contestação de ideias de inclusão racial nas Américas. Sobretudo, a ênfase da autora em obras de arte que circularam massivamente fora do espaço rarefeito dos museus expande nossa compreensão do lugar

dos afrodescendentes na cultura visual cotidiana dos países latino-americanos e o papel fundamental da

visualidade na criação, manutenção e desmantelamento de hierarquias raciais arraigadas.

**Paulina L. Alberto**  

*Universidade Harvard*

doi: 10.9771/aa.v0i66.52087

