

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

MODOS DE VER, FORMAS DE NARRAR:

A cultura e o povo brasileiro nas lentes de Jean Manzon e José Medeiros

GABRIELLE NASCIMENTO BATISTA

ORIENTADORA: Prof. Dra. Carla da Costa Dias

Rio de Janeiro, 2016.

Gabrielle Nascimento Batista

MODOS DE VER, FORMAS DE NARRAR

A cultura e o povo brasileiro nas lentes de Jean Manzon e José Medeiros

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

ORIENTADORA: Prof. Dra. Carla da Costa Dias.

Rio de Janeiro, 2016

GABRIELLE NASCIMENTO BATISTA

MODOS DE VER, FORMAS DE NARRAR

A cultura e o povo brasileiro nas lentes de Jean Manzon e José Medeiros

Relatório final apresentado a
Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como parte das exigências
para a obtenção do título de História
da Arte.

Rio de Janeiro, abril de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Carla da Costa Dias
(Orientadora)

Prof. Dra. Claudia Maria de Silva de Oliveira
(UFRJ/ EBA)

Prof. Dra. Maria Teresa Ferreira Bastos
(UFRJ/ ECO)

AGRADECIMENTOS

À força cósmica condutora do universo e da vida, que sempre atraiu e repeliu o necessário, colocando tudo em seus devidos lugares. À terra, à água e ao vento. À existência do invisível que rege o meu ser. À querida Christina Salles, por manter meus pés no chão; por ensinar-me a ver dentro de mim e a encontrar no plano sensível razões para continuar. À Carla Dias, por me inquietar no mundo da arte e contribuir na formação do meu olhar e do meu pensamento antropológico; pelas primeiras palavras de incentivo para pensar o que é o Brasil; pela parceria desses anos todos e por me orientar nessa pesquisa, na construção desse conhecimento e de todos os outros. Aos meus professores de História da Arte, por me ajudarem, cada um a seu modo, a dar forma ao trabalho que hoje apresento. Às professoras Claudia Oliveira e Veronica Toste, por muito me ajudarem a precisar minhas ideias acerca do tema recortado. Aos meus professores de fotografia, por alimentarem a minha paixão por imagens. À minha família por incentivar-me a recomeçar; e também aos meus ancestrais. À minha querida mãe, pelo cuidado e incentivo de cada dia. Ao meu amado filho João Pedro, por me inspirar a ir além e me confortar com massagens nos períodos mais tensos da graduação. Aos meus velhos amigos, pela compreensão da minha ausência. Aos novos amigos, pela leitura e releitura deste trabalho. À Fabiana Matos, pelo conhecimento esplêndido da língua portuguesa. E por fim, ao meu amado pai, a quem dedico este trabalho, por ter despertado em mim, sem saber, o tema desta pesquisa, que é sobre identidade, quando me perguntei o tempo todo, ainda criança, quem eu era, por que eu era e, ainda nos dias de hoje, quando continuo a me perguntar, como me tornei o que sou. Eternas saudades, querido pai.

“Mas o verdadeiro primitivismo moderno não consiste em ver a imagem como uma coisa real; imagens fotográficas dificilmente são tão reais assim. Em vez disso, a realidade passou cada vez mais a se parecer com aquilo que as câmeras nos mostram” (SONTANG, Susan. 2004, p. 177).

RESUMO

Este trabalho se propõe a investigar os discursos que influenciaram a formação da imagem nacional em meados do século XX, bem como o papel que a fotografia exerceu na difusão dessa “identidade”. Para tanto, esta pesquisa abarcará as contribuições dos olhares do fotógrafo francês Jean Manzon e do fotógrafo brasileiro José Medeiros, apresentando a maneira que os dois narraram fotograficamente e contribuíram na construção dessa imagem oficial de “nação”, de “povo” e de “cultura” brasileira; e a função da imprensa, especificadamente da revista *O Cruzeiro*, na afirmação do imaginário construído. Será utilizado como suporte metodológico a ideia de representação coletiva e de constituição de identidade a partir das noções apresentadas por Benedict Anderson, assim como o estudo de pesquisadores que tratam do processo de miscigenação, além do diálogo constante com teóricos que falam sobre fotografia, a fim de compreender o significado das imagens apresentadas.

Palavras-chave: fotografia; Jean Manzon; José Medeiros; cultura; povo; identidade.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Três raças tristes - 1947.....	27
Figura 2- As donas do Brasil- 1947	30
Figura 3- Café do Brasil- 1950	33
Figura 4 - Trabalhadora dos canaviais - 1950.....	33
Figura 5- Carnaval no morro - 1954	37
Figura 6 e 7- As noivas dos deuses sanguinários - 1951	45
Figuras 8 e 9 - Os negros no Brasil - 1954	52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS DIVERSAS: O POVO BRASILEIRO, IDEALIZAÇÕES E O IMAGINÁRIO CONSTRUÍDO	7
1.1 A imagem da nação: a cultura e o povo em representação	7
1.2 DIP – a peça-chave do Governo Vargas	12
CAPÍTULO 2 - A NAÇÃO SOB AS LENTES DE JEAN MANZON.....	18
2.1 Jean Manzon: a trajetória fotográfica e a construção do olhar	18
2.2 O Brasil (re)descoberto pelo fotógrafo viajante.....	20
2.3 A invenção do Brasil nas páginas de <i>O Cruzeiro</i>	23
2.4 Ajustando o foco: o Brasil de Jean Manzon	26
CAPÍTULO 3 - LENTES LOCAIS: A PRÁTICA FOTOGRÁFICA DE JOSÉ MEDEIROS	41
3.1 José Medeiros, o poeta da luz	41
3.2 Um olhar sobre o Brasil de José Medeiros	44
CONCLUSÃO	57
REFERÊNCIAS.....	59

INTRODUÇÃO

O surgimento desse tema enquanto objeto de análise da História da Arte teve como ponto de partida o meu interesse pela representação do Brasil, sobretudo no que diz respeito às representações fotográficas do povo e da cultura brasileira. Os primeiros passos de investigação sobre o tema deram-se no início da graduação, justamente com o objetivo de tentar compreender o lugar que os personagens afro-brasileiros e indígenas foram colocados na atuação das narrativas visuais da História do Brasil. Na maioria das vezes, principalmente nos três primeiros séculos, o olhar do colonizador retratou os negros e os índios de acordo com a perspectiva europeia, atribuindo-lhes graus de “civilidade” conforme a contribuição desses grupos no processo de colonização.

Neste trabalho, serão utilizados os termos “civilização”, “primitivo”, “selvagem”, “evolução”, “raça” e “o outro” a partir da abordagem utilizada na disciplina de Antropologia da Arte. Esses conceitos serviram de base para a elaboração do pensamento que o sustenta, ainda que em um outro contexto histórico, pois como constatou-se durante essa pesquisa, eles estiveram presentes nas constantes leituras realizadas. O conceito *raça*, por exemplo, originou-se do latim *ratio* para designar categoria ou espécie, sendo utilizado principalmente na Zoologia e na Botânica. Houve, entretanto, um deslocamento no uso do enunciado *raça* do âmbito das ciências naturais para as ciências sociais e humanas na Europa, na qual o fenótipo tornou-se o elemento na classificação da humanidade em *raças*. Relaciona-se, dessa maneira, ao imaginário europeu e foi uma categoria mobilizada e ideologicamente produzida para justificar e naturalizar a dominação de povos e a colonização de culturas, obtidas a partir de uma agressiva política de conquistas territoriais. Foi, portanto, um instrumento de dominação social, cujo termo servia para designar, oprimir e hierarquizar o “outro”, a partir do prisma europeu¹.

Além de pesquisadora, a minha formação como fotógrafa, ou seja, aquela que também olha, seleciona e produz imagens, foi determinante no questionamento sobre qual tipo de imagem é considerada merecedora de atenção e destaque e se as

¹ Neste trabalho, os termos “raça”, “civilização”, “primitivo”, “selvagem”, “evolução” e “o outro”, assim como o termo “mulata” e “verdades” entre outros serão utilizados entre aspas, como sugere o ponto de vista da antropologia, a fim de refletir sobre seu uso enganoso, mas corriqueiro, tal como visto nas leituras analisadas junto com as fotografias que serão apresentadas mais adiante.

fotografias dão conta, de fato, de revelar quais são os símbolos e os protagonistas nacionais. Lembro-me dos primeiros ensaios que apresentei para uma das escolas mais conceituadas de fotografia do Rio de Janeiro e fui rotulada como romântica por olhar para a favela sem retratar nas fotografias o samba, o funk, o erotismo das mulheres e o tráfico de drogas. Ou seja, já existe uma definição do que se espera ao fotografar certos lugares e pessoas e essa definição é quase sempre o da demarcação da diferença.

Assim, ao traçar esse percurso, eu o faço absolutamente tocada pelos meus afetos e, dessa forma, de maneira crítica e científica, falo das minhas experiências. Procurei, nesse sentido, trazer o diálogo constante entre imagens e conceitos que parecem perdurar e que apontam para a discrepância entre a maneira como eu me vejo – não no sentido individual, mas sim no coletivo, como mulher negra – e a maneira como sou vista por aqueles que sempre tiveram a hegemonia do lugar de fala e construíram as narrativas do que é o Brasil.

Dessa maneira, os apontamentos que aqui se apresentam são para se pensar como os símbolos foram inventados e construídos imageticamente. Embora o carnaval seja o maior símbolo nacional, ao contrário do que se acredita, não se nasce com o samba nos pés. A própria imagem da mestiça como representante dessa manifestação cultural é uma construção social e histórica. Portanto, esses discursos, assim como muitos outros, foram elaborados a partir de interesses políticos em um momento muito específico do Brasil.

Sei que muitas dessas construções imagéticas foram compartilhadas ao longo da história e foram aceitas e naturalizadas como se tivesse sido sempre dessa forma. No entanto, a identidade brasileira teve uma história construída e imaginada. Considero também que essas imagens produziram estereótipos e preconceitos que subalternizaram, por exemplo, a população negra e indígena, ratificando ainda mais a discriminação racial, social e sexual no país. Diferente do que se pensa, não somos todos iguais e não se tem oportunidades de maneira semelhante. Para cada grupo étnico-racial existe uma representação que é colocada em cena de acordo com interesses específicos.

Nessa perspectiva, procurei dialogar com diferentes saberes, interdisciplinarmente, tal como fiz ao me deslocar por diversas áreas durante a minha formação como historiadora da arte, de modo a responder as seguintes perguntas: como as tradições foram inventadas no Brasil? Como a fotografia foi acionada para a

legitimação do imaginário construído? Que personagens deram corporeidade e sustentabilidade ao projeto identitário? Quais dispositivos divulgaram essa imagem fotográfica construída da nação? Como esse imaginário sobreviveu ao longo do tempo? E como esse imaginário pode ser reconfigurado nos dias atuais?

A abordagem, entretanto, está situada nos anos 40, período em que havia uma intensa discussão sobre a formação da nacionalidade e de uma identidade nacional. Os discursos sobre a identidade tinham como característica a produção de narrativas que justificassem e incorporassem a diversidade étnico-racial ao pensamento nacional de maneira unitária.

Para a realização deste estudo, tomo como objeto central da análise as fotografias de Jean Manzon e José Medeiros, cujas imagens falam de uma concepção do nacional durante o Estado Novo. Esses fotógrafos são relevantes, uma vez que contribuíram com um imenso material visual sobre o país. Eles também foram escolhidos devido a importância dos cargos que assumiram na imprensa, pela técnica fotográfica utilizada e pelo lugar de destaque que hoje têm na história da fotografia brasileira.

O fotógrafo francês Jean Manzon chegou ao Brasil em 1940 durante o Estado Novo, fugindo do período de guerras na Europa, e tornou-se fotógrafo do DIP, órgão que controlava a imprensa brasileira e demais conteúdos ligados à produção simbólica do país. Em 1943, Manzon foi trabalhar na revista *O Cruzeiro*, de Assis Chateaubriand, exercendo a função de repórter fotográfico. Manteve uma produção afinada com as ideias disseminadas pelos agentes do regime, tendo como característica principal de sua linguagem fotográfica imagens posadas. Ele também é importante porque foi um dos principais responsáveis pela difusão do moderno fotojornalismo europeu e pelas transformações da imprensa brasileira. Neste trabalho, serão apresentadas e analisadas as fotografias *Três raças tristes* (1947), *As donas do Brasil* (1947), *Café do Brasil* (1950), *Trabalhadoras dos canaviais* (1950) e *Carnaval no morro* (1954).

O fotógrafo brasileiro José Medeiros, por sua vez, começou a trabalhar na revista *O Cruzeiro* em 1946 e foi nomeado por Jean Manzon como “poeta da luz” em referência à sua técnica fotográfica. Ele foi o primeiro fotógrafo brasileiro a ser contratado por *O Cruzeiro* e fotografou intensamente a cultura, a geografia e o povo brasileiro, dando materialidade ao pensamento do período, retratando um país que precisava ser “descoberto”, no intuito de consolidar uma imagem, aproximar os

brasileiros, fazendo-os se sentirem pertencentes à nação. Serão apresentadas e analisadas as fotografias *As noivas dos deuses sanguinários* (1951) e *Os negros no Brasil* (1954)

Sobre a imprensa, ela deve ser entendida como uma contribuinte importante do projeto de construção de identidade e de consolidação do imaginário nacional, uma vez que as reportagens eram lidas em diversas partes do território brasileiro e estavam intrinsecamente relacionadas à ideologia do Estado Novo. Sendo assim, a imprensa permitiu que um grande número de pessoas pensasse acerca de si mesmas e se relacionasse com as outras de forma profundamente nova. Essa circulação intensa de imagens passou a permitir que até mesmo os analfabetos compreendessem o sentido geral da reportagem, unicamente através das fotografias, o que ampliava a circulação das informações. No Brasil, por exemplo, tal como aponta Canclini (2015, p. 68), em 1940 havia 57% de analfabetos na população nacional.

Dessa maneira, a escolha das fotografias de revistas como fontes primárias para a realização da pesquisa, justifica-se pelo fato de se constituírem como uma fonte documental que permitiria observar a imagem e o texto em conjunto, a fim de identificar as narrativas sobre o objeto em análise a partir das perspectivas de Manzon e Medeiros. Assim, para responder às questões inicialmente formuladas, foram escolhidos os periódicos da revista *O Cruzeiro*, posto que no contexto de identificação das fontes de pesquisa, Manzon e Medeiros trabalharam para ela e revelaram uma longa narrativa sobre a cultura e o povo brasileiro. Levando-se em consideração o período recortado, utilizou-se as edições de 1943, período no qual Jean Manzon começou a trabalhar na revista, a 1954, o último ano do governo Vargas.

Também busquei outras fontes de pesquisa que julguei imprescindíveis para a realização deste estudo, tais como os livros escritos pelos fotógrafos - a fim de compreender o percurso inicial traçado por eles, inclusive no período de 1940 a 1943 em que Manzon trabalhou para o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) -, e as pesquisas realizada por Helouise Costa e Fernando de Tacca sobre Jean Manzon e José Medeiros, respectivamente. Além da consulta constante nos acervos Cepar e no Instituto Moreira Salles.

A hipótese que ancora a monografia é que a “verdade” apontada pela fotografia pode ser moldada a partir de interesses específicos. O sujeito que toma a fala pode conferir significados múltiplos para a imagem, a depender do lugar que ela circula. Ao serem colocadas em reportagens com as narrativas escritas que

acompanham a foto, como títulos e legendas, é possível perceber duplamente o ponto de vista e o grau de interferência do fotógrafo e da edição da revista no tema abordado. A outra hipótese é que mesmo com o fim do Estado Novo, em 1945, as ideias elaboradas sobre a nação e a identidade brasileira solidificaram-se, mantendo-se presentes nas linguagens dos fotógrafos estudados e de todos os outros artistas, de maneira geral, persistindo até os dias atuais.

Este trabalho, portanto, está estruturado da seguinte forma: o primeiro capítulo aborda as estratégias de construção da ideia de nação e de brasilidade e a contribuição dos intelectuais modernistas na elaboração do projeto político do Estado Novo. Neste capítulo analiso também alguns ministérios e órgãos federais criados com o objetivo de construir essa imagem oficial de Brasil, dando ênfase ao DIP, que controlava rigidamente os conteúdos divulgados na imprensa.

O segundo capítulo discorre sobre o fotógrafo Jean Manzon. E o terceiro capítulo é dedicado à produção fotográfica de José Medeiros. Nesses capítulos, serão analisados como essas fotografias foram produzidas, refletindo como Manzon e Medeiros contribuíram com essa construção imagética, sobretudo, tratando-se da representação do povo e da cultura popular. Sobre o povo e a cultura, serão levadas em consideração as perspectivas de alguns intelectuais brasileiros sobre o conceito de miscigenação, principalmente as teorias de Gilberto Freyre, pois ele foi o principal teórico a discorrer sobre a ideia de um Brasil composto por três “raças”. Tratarei também, a partir do pensamento do teórico Benedict Anderson (2008), de como essas questões se articularam na construção da ideia de nação. Para ele, a nação só pode ser construída a partir do momento em que as pessoas “imaginem” uma comunhão entre si. O objetivo desses capítulos é compreender a maneira como esses fotógrafos se adequaram ao discurso nacionalista promovido pelo governo de Getúlio Vargas. E por fim, serão feitas as considerações, articulando as reflexões levantadas com temáticas que estão em voga.

Pretende-se, com este estudo, trazer para a História da Arte as diversas expressões visuais, tais como a fotografia que, como observado nas produções de Jean Manzon e José Medeiros, estavam impregnadas de conceitos sociais, políticos e culturais evocados no período. Embora essas fotografias tenham sido divulgadas inicialmente em revistas, hoje estão presentes em diversas exposições artísticas e acervos particulares de colecionadores de artes. Mesmo que atualmente essas imagens estejam alocadas em um outro contexto, deve-se levar sempre em consideração que

essas fotografias contribuíram para a invenção de um Brasil como se queria e se imaginava identitariamente.

CAPÍTULO 1 - NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS DIVERSAS: O POVO BRASILEIRO, IDEALIZAÇÕES E O IMAGINÁRIO CONSTRUÍDO

1.1 A imagem da nação: a cultura e o povo em representação

Analisar fotografias requer compreender relações mais amplas, uma vez que, por meio de seu estudo, podem ser reveladas as relações de poder do governo e os modos pelos quais determinados saberes legitimaram-se socialmente, transformando-se em imagens representativas. Através das fotografias produzidas durante o governo Getúlio Vargas, por exemplo, pretendia-se garantir a propagação do ideário de “nação” e a legitimação da “história nacional”, principalmente por conta do caráter de “verdade”² que lhe era conferida.

A fotografia, desde o seu surgimento, tem sido aceita e utilizada como “prova” e como um testemunho da “verdade” de um fato acontecido. Entretanto, diferentes ideologias sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação e manipulação de ideias. Segundo Boris Kossoy (1999), essa manipulação ocorre justamente em função da credibilidade que as imagens atingiram junto às massas, que assimilam e aceitam os conteúdos fotográficos como “verdades”. Contudo, como afirma Kossoy (1999, p. 22), “as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos”, pois elas são plenas de ambiguidades e portadoras de significados não explícitos.

A fotografia do período aqui analisado, entre 1940 e 1954, pretendia representar, em suas narrativas, uma “autêntica identidade nacional”. Definir uma cultura como “autenticamente brasileira”, no Governo Vargas, significava construir um imaginário em torno da comunidade nacional. Uma nação, de acordo com Benedict Anderson (2008), é uma comunidade simbólica com narrativas e teorias que inventaram seus personagens e identidade. Dessa maneira, reconstruir a história por meio dessas imagens permite compreender os interesses envolvidos e a “dimensão teatral”³ do projeto político do Estado Novo que buscou, de diferentes formas,

² Segundo Foucault (2014), a verdade está intimamente ligada ao mecanismo de poder, ou seja, a verdade é definida por uma série de mecanismos e regras que teriam por função estabelecer, num dado momento, quais discursos são, ou não, verdadeiros. Para Foucault, a verdade é desse mundo, pois foi nele engendrada mediante constantes relações de poder e saber.

³ Termo utilizado por Carla Dias (2005), referindo-se ao pensamento do autor Nestor Canclini no que diz respeito à teatralização do poder.

construir a imagem do que era a nação, pois, conforme Balandier (1982 apud KOSSOY; SCHWARCZ, 2012), a fotografia serve para colocar “a teatralidade política em evidência, sua consagração e seus ritos”.

Dessa forma, o projeto de nacionalidade do Estado Novo⁴ buscava incutir na população valores cívicos, de reconhecimento e orgulho. Para isso, era necessário apresentar à nação um país ainda desconhecido. Era preciso descortinar o Brasil, apresentar uma ideia de unidade e, sobretudo, formar “identidade”⁵. Assim, “propagavam-se a brasilidade e uma identidade nacional autêntica e autônoma” (D’ARAÚJO, 2000, p. 40). Autêntica no sentido de reconhecer internamente a riqueza cultural oriunda de suas raízes; e autônoma no sentido de criar sua identidade sem precisar copiá-la de nenhum outro país.

Nesse intuito, as narrativas fotográficas procuravam evitar que os distintos grupos humanos da época fossem hierarquizados, numa tentativa de formação da identidade brasileira, e procuravam difundir principalmente os discursos que exaltassem a unidade nacional, as “tradições”⁶ brasileiras e a igualdade entre os homens. O projeto buscava o monopólio da cultura como uma estratégia para o fortalecimento do poder político, cuja proposta visava a recuperação e construção de uma narrativa histórica em que alguns símbolos pudessem ser reconhecidos por todos como representantes da nação. É dessa forma que os costumes e as tradições regionais assumiram as devidas importâncias, pois, conforme Dias (2005, p. 72), “a formação do Estado nacional dependia da homogeneização da cultura, dos costumes, da língua e da ideologia”.

Assim, o desafio proposto a todos os artistas era de construir uma narrativa na qual o discurso étnico fosse único, o que culminou, por exemplo, na figura do

⁴ “Estado Novo foi também o nome que receberam outras ditaduras na mesma época: a de Franco, na Espanha, e a de Salazar, em Portugal, por exemplo. O “novo” aqui representava o ideal político de encontrar uma “via” que se afastasse tanto do capitalismo liberal quanto do comunismo, duas doutrinas políticas que, desde meados do século XIX e mais intensamente a partir da revolução soviética, competiam entre si no sentido de oferecer uma nova alternativa política e econômica para o mundo”. (D’ARAÚJO, 2000, p. 8).

⁵ Para Renato Ortiz (2012, p. 8), “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos.”

⁶ Hobsbawm (1984) chama atenção para práticas de natureza ritual ou simbólica que, através da repetição, estabelecem noções de continuidade em relação ao passado e contribuem para inculcar determinados valores e normas de comportamento nos sujeitos. Trata-se daquilo que intitulou “invenção da tradição”, um dispositivo de sanção da continuidade histórica que se mostrou fundamental para simbolizar as comunidades nacionais. O autor também chama atenção para o artificialismo dessas autoproclamadas “tradições”, salientando que se trata de construções recentes.

“mestiço”. Era preciso, acima de tudo, representar o “povo” e o “popular”. Segundo Martha Abreu (2003, p. 2-3):

Desde o final do século XIX, no Brasil, a expressão cultura popular esteve presente numa vertente do pensamento intelectual, formada por folcloristas, antropólogos, sociólogos, educadores e artistas, preocupada com a construção de uma determinada identidade cultural. Artistas, políticos, literatos, intelectuais tentaram responder a estas questões relacionando cultura popular com variados atributos, por vezes contraditórios: ora com a não modernidade, o atraso, o interior, o local, o retrógrado, o entrave à evolução; ora com o futuro positivo, diferente, especial e brilhante para o país, valorizando as singularidades culturais e a vitalidade de uma suposta cultura popular, responsável pelo nascimento de uma nova consciência, uma nova civilização, sempre mestiça.

Sendo assim, durante o Estado Novo, a ideia de brasilidade difundida pelo modernismo⁷ foi incorporada pelo Estado, que elaborou um projeto cultural de alcance nacional (DIAS, 2005). Os modernistas, que ocupavam cargos importantes no governo, se autodeclaravam guias, capazes de determinar o melhor rumo para a construção da nação. Diversos deles participaram da formulação das políticas culturais e educacionais. Tem-se como exemplo a participação e o apoio de intelectuais e artistas como Gustavo Capanema que, enquanto ministro da Educação, entre 1937 e 1945, tinha como parte da equipe de funcionários Carlos Drummond de Andrade (seu chefe de gabinete durante todo o período do Estado Novo), Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Cândido Portinari e Villa-Lobos.

Gustavo Capanema, por exemplo, enxergava a cultura e a arte em seu caráter “instrumental” e essa visão torna-se clara em uma carta enviada ao pintor Cândido Portinari, com orientações pontuais sobre os painéis que integrariam o novo e moderno edifício do Ministério da Educação e Saúde.

No salão de audiência, haverá os 12 quadros dos ciclos de nossa vida econômica. (...) Na sala de espera; o assunto será o que já disse – a energia nacional representada por expressões de nossa vida popular. No grande painel deverão figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro. Você deve ler o III capítulo da segunda parte de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Aí estão traçados de maneira mais viva os tipos do gaúcho e do sertanejo. Não sei que autor terá descrito o tipo do jangadeiro. Pergunte ao Manuel Bandeira⁸

⁷ De acordo com o projeto fixado por Mário de Andrade, na Semana de Arte moderna de 1922, a produção dos modernistas no Brasil concilia uma linguagem importada das vanguardas modernistas europeias e um conteúdo nativista que resgata as raízes e os elementos da cultura tradicional brasileira.

⁸ Carta de Capanema a Portinari, 7 de dezembro de 1942 apud SCHWARTZMAN, 2000, p. 113.

Dessa maneira, os intelectuais modernistas inseridos no governo tinham como propósito descobrir e revelar o Brasil, buscando suas raízes e autenticidade cultural⁹. Para tal, tinha-se que resolver, conforme Cândido (Apud ZILIO, 1997, p. 47), “a ambiguidade fundamental: a de sermos um país latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas”. O que não foi uma tarefa difícil, visto que os modernistas consideravam as diferenças como parte da riqueza da cultura brasileira e da identidade nacional. A obra mais importante sobre o assunto publicada na época, que serviu de base para a argumentação a favor da miscigenação, foi *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, de 1933.

O movimento modernista colocou o nacionalismo no centro do debate, demonstrando não ser possível dissociar a cultura da política. Mário de Andrade, por sua vez, contribuiu significativamente para as interpretações do que é o Brasil, lançando-se em pesquisas de campo e viajando por todo o país: investigando, vendo, revirando e recriando o Brasil, conforme comprova Pedrosa (2004, p. 144):

Então virando-se para dentro do país, de costas ao mar, o líder intelectual do modernismo teve a noção de um Brasil caboclo, diferente do da capital, primário e irreduzível na sua realidade física, capaz de lhe dar motivo para conjugar o cultural e o instintivo.

Em 1937, foi criado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), cujo anteprojeto de lei foi elaborado por Mário de Andrade, que definitivamente inaugurou o modernismo como projeto oficial do governo. Mário de Andrade acreditava que o Brasil deveria ser pensado além de suas diferenças regionais, em que a unidade seria a marca de sua identidade. No Decreto-lei que organizava a proteção do patrimônio histórico e artístico, incluíam-se os bens de valor etnográfico, conferindo, principalmente, um lugar especial à cultura popular, contribuindo significativamente para o reconhecimento e a valorização do nacional.

Nessa mesma época, criou-se também o IBGE, cuja função era desenhar um mapa da nação, identificando a característica da população quantitativa e qualitativamente, delimitando, dessa maneira, o território nacional. Como afirma

⁹ Segundo Marta Abreu (2003), o conceito de cultura popular pretende “delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencente à cultura popular”. A autora diz que como todo o conceito, o de cultura popular também constrói identidades e possui uma história. Entretanto, o conceito de cultura popular e os significados políticos e teóricos que recebeu ao longo do tempo sempre foi historicamente construído ou inventado. Em diferentes épocas, e sob diferentes aspectos, a problemática da cultura popular se vincula à da identidade nacional.

Benedict Anderson (2008, p. 26), “porque até a maior das nações, englobando possivelmente milhões de seres humanos vivos, tem fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais situam outras nações”. Entende-se, dessa maneira, que a invenção de uma identidade nacional somente é possível quando se delimita a nação geograficamente.

No período do Estado Novo, os intelectuais pensaram a identidade nacional e construíram fábulas e mitos acerca da cultura e do povo brasileiro. Construíram discursos históricos que inventaram a nação, elaborando narrativas que dizem respeito a uma “identidade brasileira” e forneceram as diretrizes para a construção de uma nacionalidade triunfante, sustentada pela crença da autenticidade da cultura popular e pela mistura heterogênea de elementos culturais originários de várias regiões do país. Pode-se dizer, portanto, que a identidade nacional estava ligada a uma reinterpretação do popular e à construção do Estado brasileiro.

É nessa conjuntura que os fotógrafos são incumbidos de fotografar o Brasil e dar materialidade imagética às ideias discutidas pelos agentes do governo. Esse período aponta para as principais vertentes da fotografia num fenômeno que se verifica em todos os países que cultuavam o ufanismo e o nacionalismo, a de formar uma iconografia representativa de um ideal de nação impregnada de valores sociais e ideológicos, tal como a imagem do que se acreditava ser o povo. Como bem observou Helouise Costa (2004), a fotografia converteu-se num poderoso meio de propaganda e manipulação, funcionando de acordo com os interesses dos proprietários da imprensa, que podiam ser a indústria, o capital e os governos.

Dessa maneira, a criação dos ministérios e órgãos federais durante o Estado Novo - tais como o ministério da Educação e Saúde Pública (MES), o SPHAN, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE); a Seção de Estudos do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), que embora tenha sido criado em 1910, intensificou sua atuação durante o Estado Novo; e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) - abriu um novo campo de trabalho para intelectuais e trabalhadores especializados, influenciando uma mudança no campo da fotografia no Brasil. Dentre os fotógrafos

especializados, destacam-se o francês Marcel Gautherot ¹⁰, cujo trabalho de tombamento nacional era divulgado na *Revista do Patrimônio*; o fotógrafo e cinegrafista brasileiro Harald Schultz (1909-1966) e o alemão Heinz Foerthmann (1915-1978); além do fotógrafo francês Jean Manzon, cujas fotografias são analisadas nesta pesquisa, entre muitos outros. Como observado por Coelho (2000), são os estrangeiros, muitos deles recém-chegados ao país, que predominavam nessas instituições e na imprensa. Esses fotógrafos eram na maioria imigrantes, vindos da Europa, que buscavam escapar da guerra e das perseguições políticas e étnicas de regimes autoritários.

O estímulo à fotografia teve como objetivo o registro de todas as atividades da vida nacional, tanto material quanto imaterial, documentando tudo o que fosse possível e publicando, a fim de formar o imaginário. Dessa maneira, as instituições promoveram a captura imagética das aldeias indígenas; das riquezas naturais e também das construções humanas, principalmente o que poderia ser considerado como patrimônio do país; dos “tipos” humanos; dos folguedos e das manifestações populares; entre outros.

Esse imaginário produzido pelos fotógrafos era legitimado, adquirindo um caráter de “verdade”, uma vez que a prática do discurso perpassava por relações de poder, pois havia nesse período a criação de uma comissão encarregada de avaliar e julgar as fotografias, a fim de aprovar ou reprovar sua circulação. O DIP funcionava como espécie de sustentáculo ideológico do regime e, portanto, do projeto nacional, que tratava de dar visibilidade a ideias preconcebidas sobre o Brasil. Foi assim que uma nova imagem do país começou a ser delineada e a fotografia foi parte ativa desta construção.

1.2 DIP – a peça-chave do Governo Vargas

O governo estabelecido, conhecido como Estado intervencionista, cujo período é analisado, caracterizava-se por decidir e apontar quais caminhos a

¹⁰ Gautherot foi colaborador da revista *O Cruzeiro* e publicou fotos em livros e nas principais revistas europeias. No final dos anos de 1950, participou da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, fazendo uma série de fotografias para documentar os folguedos populares. O movimento tinha como objetivo a catalogação e proteção das festas populares tradicionais. Deixou um arquivo de mais de 30.000 negativos sobre o país, que se encontra no acervo do Instituto Moreira Salles. Também fez mais de 50 filmes documentários sobre o Brasil.

sociedade brasileira deveria seguir. O temor de que seus poderes de decisão fossem limitados pela Constituição Federal fez com que Vargas declarasse morta a Constituição de 1934 para decretar o Estado Novo em 1937.

Com a carta constituinte decretada em 1937, a importância dada à imprensa ganha relevo e evidência conforme se verifica na Constituição¹¹:

A imprensa regular-se-á por lei especial, de acordo com os seguintes princípios:

- a) a imprensa exerce uma função de caráter público;
- b) nenhum jornal pode recusar a inserção de comunicados do Governo, nas dimensões taxadas em lei;
- c) é assegurado a todo cidadão o direito de fazer inserir gratuitamente, nos jornais que o infamarem ou injuriarem, resposta, defesa ou retificação;
- d) é proibido o anonimato;
- e) a responsabilidade se tornará efetiva por pena de prisão contra o diretor responsável e pena pecuniária aplicada à empresa;
- f) as máquinas, caracteres e outros objetos tipográficos utilizados na impressão do jornal constituem garantia de pagamento de multa, reparação ou indenização, e das despesas com o processo nas condenações pronunciadas por delito de imprensa, excluídos os privilégios eventuais, derivados do contrato de trabalho da empresa jornalística com os seus empregados. A garantia poderá ser substituída por uma caução depositada no princípio de cada ano e arbitrada pela autoridade competente, de acordo com a natureza, a importância e a circulação do jornal;
- g) não podem ser proprietários de empresas jornalísticas as sociedades por ações ao portador e os estrangeiros, vedado tanto a estes como às pessoas jurídicas participar de tais empresas como acionistas. A direção dos jornais, bem como sua orientação intelectual, política e administrativa só poderá ser exercida por brasileiros natos.

Nesse período foram tomadas as primeiras medidas nacionalizadoras relativas às imagens produzidas. Isso foi importante, uma vez que, de acordo com Benedict Anderson (2008), a imprensa desempenha um papel fundamental na elaboração da nação como comunidade imaginada da modernidade. As fotografias, assim, foram utilizadas para atender à demanda de um país que estava em desenvolvimento e que poderia apresentar uma história oficial, principalmente no que diz respeito a uma certa ideia de brasilidade.

A divisão de divulgação do DIP tinha um serviço de edições e revisão geral que contava com uma redação própria, responsável pelo boletim *O Brasil de hoje, de ontem e de amanhã* (editado de 1940 a 1944) e outras publicações. Em 1944, passou a produzir a revista *Brasil Reportagens*, "com abundante material fotográfico e trabalhos sobre todas as atividades da vida nacional" (GOULART, 1990, p. 64). A instituição enviava os textos e as imagens para serem reproduzidos pela imprensa

¹¹ Constituição dos Estados Unidos do Brasil decretada em 10 de novembro de 1937.

nacional. Além disso, o DIP possuía diversos serviços destinados à imprensa nacional e estrangeira, como um serviço telegráfico de notícias de interesse nacional, artigos assinados por autores nacionais e um serviço de clichês e fotografias.

Sua atuação estava dirigida às massas e através do uso das imagens e símbolos, buscava controlar e moldar o imaginário popular, tendo como objetivo “a elucidação da opinião nacional sobre as diretrizes doutrinárias do regime, em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira”¹².

Ainda entre as funções do DIP estavam a coordenação, orientação e centralização da propaganda interna e externa; censura ao teatro e cinema, funções esportivas recreativas; organização de festas cívicas, mostras, concertos e conferências além da direção do programa de radiodifusão do governo. O período é lembrado por jornalistas pela implacável censura à imprensa. Entretanto, além da função repressora, o DIP também tinha a função de produzir conteúdos ideológicos a fim de “galvanizar o grande público” (ORTIZ, 1999, p. 51). Assim, era através dos meios de comunicação que o governo garantia um contato direto com a população.

Observa-se que, para o governo, o DIP precisava ter uma atuação enfática na imprensa brasileira. Como afirma Bomeny (2000, p. 53), a partir de 1940, o DIP passou a centralizar as verbas de publicidade do Banco do Brasil e de outras instituições, distribuindo-as entre os jornais de sua predileção: “utilizando fotografias, artigos e notícias produzidas pela Agência Nacional, o DIP chegou a fornecer mais de 60% do material divulgado pelos jornais (...)”.

Em um documento da pasta do arquivo, Gustavo Capanema elucida o que esperavam do Departamento:

Cumpra o ministério transpor os limites apertados das instituições existentes, buscando atingir, com a sua influência cultural, a todas as camadas populares. O Departamento de Propaganda, aqui projetado, terá esta finalidade. Ele deverá ser um aparelho vivaz de grande alcance, dotado de forte poder de irradiação e infiltração, tendo por função o esclarecimento, o preparo, a orientação, a edificação numa palavra, a cultura de massas (apud SCHWARTZMAN, 2000, p. 113-114).

A agência interferiu em todas as áreas da cultura brasileira. Censurou formas de manifestações artística e cultural, instrumentalizou compositores, jornalistas, escritores e artistas e desenvolveu múltiplas linhas de ações, como o controle da

¹² Trecho do regimento do DIP. Coleção de Leis de 1939; atos do poder executivo, decretos-leis de outubro a dezembro. Rio de Janeiro, Imprensa nacional, 1939. *Apud*: GOULART, 1990, p. 62.

canção popular e da produção fotográfica. Institucionalizou o carnaval como a mais importante festa popular do país e consolidou o rádio como o principal veículo de comunicação de massas. Em 1942, o DIP proibiu 373 canções e 108 programas de rádio (SCHWARCZ, 2015, p. 377). Também interferiu diretamente na imprensa escrita. Sodré (1998, p. 439) afirma que “no negro período de 1937-1945, foi grande o número de jornais, revistas e panfletos fechados por determinação do Executivo e grande também o número de jornalistas presos por delitos de imprensa.” Além disso, investiu efetivamente na contratação de fotógrafos profissionais que dessem conta de narrar imgeticamente o Brasil, tal como era idealizado.

Dessa maneira, pode-se afirmar que os fotógrafos contribuíram para a aproximação e o estreitamento das relações entre os brasileiros, através das imagens fotografadas, corroborando para a construção do sentimento de pertencimento a uma nação. O sentimento de pertencimento de um povo a uma coletividade se dá quando ele se conhece e se reconhece como uma comunidade. Segundo Benedict Anderson (2008, p. 9), “a nação é imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração real que possam prevalecer em cada uma das nações, é sempre concebida como uma agremiação horizontal e profunda”.

Os serviços fotográficos do DIP estavam ligados, assim, a alguns temas recorrentes, alinhados ao programa do Estado Novo, tais como a valorização do trabalho, os sinais de desenvolvimento econômico, através da modernização de indústrias e desenvolvimento de atividades agrícolas, a recuperação de fatos e vultos da história, as tradições populares nacionais.

Portanto, é nessa configuração idealizadora que alguns fotógrafos, como Jean Manzon e José Medeiros, cujas fotografias serão investigadas mais adiante, são incumbidos de mediar¹³ esse Brasil imaginado, tornando-se um canal entre o governo e o povo, revelando para a população essa imagem de uma identidade construída, durante o Estado Novo. Para Benedict Anderson (2008, p. 25), a nação “é imaginada porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda

¹³ De acordo com Renato Ortiz (2012), é necessário um elemento exterior ao conceito do popular e do nacional atuando como agente intermediário. Os fotógrafos, dessa maneira, são mediadores simbólicos que interpretam o mundo a partir de sua visão e do contexto histórico no qual eles estão inseridos e também a partir de interesses políticos e ideológicos.

assim, na mente de cada um existe a imagem de sua comunhão”.

As revistas, principalmente a partir de *O Cruzeiro*¹⁴, também abriram suas páginas para reportagens sobre o país. Foi assim que, num desdobramento do movimento modernista, e acompanhando de perto os temas eleitos pelos pesquisadores estrangeiros que chegaram ao país, os índios, os ritos do candomblé, a situação dos paus-de-arara, o carnaval e tantas outras questões viraram temas recorrentes e merecedores de grande destaque em suas páginas. De acordo com os autores Costa e Silva (2002, p. 103):

Ao primeiro time de fotógrafos de *O Cruzeiro* coube a tarefa de reformulação da fotografia de reportagem sob a orientação de alguns estrangeiros. Destacamos aqui a importância dos profissionais que imigraram para o Brasil nessa época, responsáveis, sem dúvida, pela difusão do moderno fotojornalismo entre nós. Jean Manzon deu início às transformações.

Mauad (2008, p. 37) afirma que “o fotógrafo atua como mediador cultural ao traduzir em imagens técnicas a sua experiência subjetiva frente ao mundo social”. A fotografia é, portanto, um instrumento de divulgação de ideias e valores, refletindo expressões simbólicas e ideológicas, e os interesses diversos. Segundo Boris Kossoy (1999, p. 20):

as diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação de ideias e da consequente formação e manipulação da opinião pública particularmente, a partir do momento em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através dos meios de informação e divulgação.

Portanto, as imagens eleitas como representativas do universo da “cultura popular” teve uma história. Foram conceitos manipulados e ainda hoje são reconhecidas como parte constituinte do imaginário nacional, o que demonstra que “a arte nunca se dá apartada do contexto social que a gerou” (COSTA; SILVA, p. 202). Foram essas as discussões que procurei abordar neste capítulo.

No próximo capítulo, examinarei como essas questões foram incorporadas por Manzon e, principalmente, como serviram de suporte para suas narrativas fotográficas. Após três anos atuando no DIP, Manzon tornou-se o principal fotógrafo da revista *O Cruzeiro*. Dessa forma, é possível perceber que tanto no DIP como em *O Cruzeiro*,

¹⁴ Sobre a revista *O Cruzeiro* e a atuação de Jean Manzon na revista ver COSTA, Helouise. Um olho que pensa. Estética Moderna e Fotojornalismo. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

Manzon ajudou a conformar fotograficamente essa ideia desejada de nação brasileira, cuja função era de tornar o Brasil visível em sua modernidade e “autêntico” na cultura popular.

CAPÍTULO 2 - A NAÇÃO SOB AS LENTES DE JEAN MANZON

2.1 Jean Manzon: a trajetória fotográfica e a construção do olhar

As fotografias mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram congelados num dado momento de sua existência. Trata-se, portanto, de um testemunho¹⁵ que contém evidências sobre algo. No entanto, a fotografia não pode ser compreendida desvinculada do processo de criação do fotógrafo, pois, aqueles que manejam a lente não simplesmente copiam o que veem, mas selecionam, recortam e impõem um olhar¹⁶ específico para tudo aquilo que captam com suas máquinas.

Dessa maneira, o ato de fotografar é mais do que uma observação passiva; fotografar significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo. Roland Barthes (2011, p. 16), indagando sobre o significado fotográfico, questiona a escolha de tais objetos representativos: “de todos os objetos do mundo: por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante, em vez de tal outro?” Mauad (1996), assim, dialoga com Barthes ao afirmar que se deve considerar a fotografia como uma determinada escolha realizada num conjunto de possibilidades, relacionando a visão de mundo daquele que aperta o botão e faz “clic”. Nesse sentido, compreende-se que a mão que clica a foto é aquela que a desenha, recorta e nela imprime determinada interpretação da realidade: busca o melhor ângulo, a luz, o formato, a disposição narrativa e o argumento de impacto. Assim, a fotografia revela como um determinado assunto foi visto e explorado na visão de seu autor. É, portanto, uma expressão de opinião.

Tudo isto, por sua vez, está vinculado à experiência anterior do fotógrafo, ao grupo social em que esteve inserido, às informações e aprendizados que teve, à sua criatividade, ao domínio da técnica e ao conhecimento de trabalhos de outros fotógrafos e artistas plásticos. Dessa maneira, a experiência fotográfica é resultado da

¹⁵ Toda imagem conta uma história. A fotografia pode ser considerada, por exemplo, como evidência da história, da cultura material do passado, tal como as roupas de um determinado período, comportamentos sociais, e a vida cotidiana, mas é preciso se atentar para as complexidades de leitura, pois elas não são reflexos puro da realidade (BURKE, 2004).

¹⁶ O conceito do “olhar” é um termo do psicanalista francês Jacques Lacan (1901- 1981) que se refere ao “ponto de vista” sobre determinada coisa (BURKE, 2004, p. 156).

noção de engajamento¹⁷ do olhar, que é delimitado pelas posições que o fotógrafo ocupa nos espaços sociais e pela prática propriamente fotográfica que ele vai adquirindo ao longo da sua trajetória. É importante, dessa maneira, apresentar brevemente o percurso do fotógrafo investigado antes da chegada ao Brasil.

O fotógrafo Jean Mazon fez sua entrada no jornalismo pelo vespertino *L’Intransigeant*, trabalhando como aprendiz de redação e integrando uma equipe de jornalistas não especializados. Atuou também no laboratório fotográfico, em uma função que ele descreveu como químico e alquimista. Carregava voluntariamente material para os fotógrafos, o que lhe conferia maior familiaridade com a técnica e equipamentos fotográficos. Ganhando abaixo da tabela, Jean Manzon se dividia entre o laboratório e as reportagens de rua. A primeira matéria fotográfica no novo emprego foi feita no Norte da França, documentando incidentes nas minas de carvão da região. Em seguida, transferiu-se para a revista francesa *Vu*, atuando como repórter fotográfico.

Lançada em 1928, a revista *Vu* (Visto, do verbo ver em português) contava com os melhores fotógrafos da época, como Robert Capa e André Kertész. Como indica seu nome, a revista foi criada com o objetivo de priorizar a imagem, rompendo definitivamente com os padrões tradicionais da fotografia de Imprensa. Segundo Helouise Costa (2004, p. 101),

Se anteriormente a fotografia era um mero auxiliar do texto, nesse momento dá-se uma inversão. A fotografia cria o acontecimento, ao passo que o texto muitas vezes, vem apenas respaldar a sua integridade sígnica. Assume-se que a imagem fotográfica é construída segundo uma estruturação ideológica explícita.

Ele próprio foi capa da revista em uma edição de 1938. “O que ele vê?” [“*Que voit-il?*”], perguntava a manchete, sob um close do fotógrafo propositadamente distorcido, para falar sobre a capacidade da fotografia de deformar imagens, de criar novas realidades. Essa valorização da fotografia no campo do jornalismo e a caça pelas melhores imagens também guiaram as célebres revistas norte-americanas *Time*, lançada em 1929, e *Life*, em 1936.

Um anúncio da revista *Life*, publicado em setembro de 1938, apresenta uma câmera fotográfica com um chapéu de formatura, com o título “Um olho com um

¹⁷ A noção de engajamento se inspira nas considerações feitas pelo historiador inglês Eric Hobsbawn. Em linhas gerais, Hobsbawn compreende engajamento a partir da própria relação que o sujeito do conhecimento estabelece com a realidade que o circunda e o influencia (HOBSBAWN, 1998).

cérebro”, ou seja, o novo estatuto conferido à imagem fotográfica está relacionado ao “olho que pensa”, que não é gratuito e nem espontâneo, mas calcula, tem discernimento e é intencionado. Estas transformações iriam, pouco tempo depois, influenciar também as mudanças fotográficas na imprensa brasileira, pelas mãos de Jean Manzon.

Em 1938, Jean Manzon passa a trabalhar na revista *Match*¹⁸. Na revista, Jean segue acompanhando acontecimentos da Europa, como as movimentações que antecederiam a Grande Guerra em diferentes cenários: na França, na Itália e na Polônia e registra em 1936 o líder nazista Adolf Hitler em trajes civis no festival de Salzburg.

Em 1939, Paris é declarada cidade aberta. Junto com outros fotógrafos e cinegrafistas, Manzon vai ao encontro do general Charles de Gaulle, em Londres, em busca de emprego. Em linha de formação, depois de uma hora de espera pela audiência, fala do espírito de luta francês, da importância dos registros de guerra e se oferece ao combate, mas é dispensado.

Ainda na Inglaterra conhece o brasileiro Alberto Cavalcanti, diretor de cinema e de documentários do serviço cinematográfico de guerra inglês. O brasileiro lhe indica o Brasil. Sem missão oficial e com a guerra se alastrando pela Europa, Jean Manzon aceita a sugestão. Alberto Cavalcanti consegue o visto brasileiro e as autoridades britânicas liberam sua saída. Antes da partida, vende a câmera cinematográfica Bell-Howell, sua Leica e segue com a Rolleiflex. “Melhor seria que levasse arco e flecha”, haveria dito ironicamente o amigo Pierre Daninos.

Verifica-se, dessa maneira, que é com uma privilegiada bagagem que Jean Manzon chega ao país. Mas é diretamente no seio do Estado Novo, no DIP, que ele se encontra com o Brasil.

2.2 O Brasil (re)descoberto pelo fotógrafo viajante

O Brasil encontrado por Jean Manzon era o Brasil do Estado Novo. É em um cenário de autoritarismo político e discussões acerca do “nacional”, já apresentada no primeiro capítulo, que Jean Manzon se insere no DIP. Um dia após sua chegada ao Rio de Janeiro, com uma indicação de Alberto Cavalcanti, o fotógrafo torna-se

¹⁸ A *Match* alcançou uma circulação maciça a partir de finais dos anos de 1930. No início de 1940, a tiragem da revista ultrapassava a marca dos 2 milhões de exemplares. Em junho de 1940, entretanto, foi fechada pelos nazistas, voltando a ser publicada somente em 1949 com o nome *Paris-Match*.

funcionário do governo brasileiro. Com uma vasta experiência na Europa, Manzon seria de grande ajuda no projeto de organização do novo departamento de fotografia e cinema do órgão. O diretor Lourival Fontes teria oferecido ao francês dois mil cruzeiros. Naquele período, no Brasil, segundo o próprio Manzon, os fotógrafos não ganhavam mais que 600 cruzeiros. Manzon descreve em suas memórias¹⁹: “Duas horas depois era funcionário do governo de um país, de cuja língua não conhecia mais que meia dúzia de palavras”

A primeira missão de Manzon no DIP, já em 1940, foi registrar manobras militares no Vale do Paraíba. Com as fotografias em mãos, Getúlio Vargas teria ficado fascinado com a técnica do fotógrafo, o que teria lhe garantido acesso à intimidade do presidente, tornando-se seu “preferido”. No conjunto de imagens de Jean Manzon são muitos os registros de momentos íntimos de Vargas.

O trabalho de Jean Manzon no DIP consistia principalmente em desbravar o território nacional, viajando e mapeando visualmente o país, promovendo um novo “descobrimento” de sua geografia, de sua gente e cultura, conformando assim uma ideia de nação que se adequasse ao desejado. Dessa maneira, é possível estabelecer uma comparação das viagens fotográficas de Manzon com a dos intelectuais modernistas, tal como Mário de Andrade, que também fazendo parte de um projeto nacional, visavam “redescobrir” o Brasil. Como afirma Dias (2005, p. 92):

A “redescoberta” do Brasil entre as décadas de 1920 e 1940 reconstituiu a mística desbravadora das bandeiras. Intelectuais paulistas partiram em viagens ao interior do país, nas famosas “caravanas da revelação” que buscavam construir uma nova memória a partir da redescoberta do que estava esquecido, o tempo colonial que foi identificado como origem.

No livro *Flagrantes do Brasil*, escrito por Jean Manzon em parceria com David Nasser²⁰, em 1950, Manuel Bandeira (1950) descreve na introdução a atividade intensa do fotógrafo em suas jornadas: “Ninguém viajou mais pelo Brasil, nestes últimos anos, que Jean Manzon. E ninguém fixou melhor, sob ângulos mais novos, a

¹⁹ Os caminhos que levam à biografia de Jean Manzon antes de sua chegada ao Brasil são todos eles oriundos de suas próprias memórias, reunidas no livro publicado em 1991 (um ano após a morte do fotógrafo) *Le regard du Jaguar* (“O olhar do Jaguar”), escrito por Henry Rebatel após recolher depoimentos de Manzon, de quem se tornou amigo durante o período em que ele próprio morou no Brasil (COSTA, 1998).

²⁰ Filho de libaneses, David Nasser nasceu em São Paulo, em 1917. Iniciou sua carreira no jornalismo aos 16 anos em *O jornal*, periódico matutino integrante do Diários Associados. Trabalhou no jornal *O Globo* entre 1936 e 1944. Ingressou em *O Cruzeiro* em 1944, trabalhando em parceria com Jean Manzon durante 9 anos e na revista até 1975. Paralelamente ao jornalismo, se dedicou a uma carreira de compositor. Entre as centenas de músicas que compôs estão grandes sucessos como “Nêga do cabelo duro” (com Rubens Soares) e “Canta Brasil” (com Alcir Pires Vermelho).

vida multivária do país em começo”.

O trabalho de Jean Manzon no DIP, segundo Helouise Costa (1998, p. 145), pode ser nomeado como atividade militante, “na medida em que a ele cabia dar concretude visual, através da fotografia e do cinema, a um ideário previamente estabelecido”. Em sua função “militante” nos quadros do DIP, Manzon seguiu em 1942 para o interior da Amazônia com o objetivo de acompanhar a “batalha da borracha”, um verdadeiro esforço empreendido pelo governo para deslocar um exército de peões para a região de extração do látex. A experiência é descrita pelo fotógrafo como uma sucessão de longos caminhos, com muito calor e doenças. “Isso é pior que a própria guerra”, declarou ele. A aventura lhe rendeu três meses de uma grave disenteria amebiana e 10 quilos a menos.

Na volta, após a demorada recuperação, ele conta que Lourival Fontes tinha deixado o DIP para assumir a embaixada brasileira no México e Luiz de Oliveira era o novo diretor do órgão. A mudança de diretoria fez com que o fotógrafo deixasse oficialmente o governo, mas não o “projeto nacional” para o qual colaboraria na revista *O Cruzeiro*.

Não foi possível, para esta pesquisa, fazer o levantamento específico das fotografias creditadas à produção do fotógrafo durante o período em que trabalhou para o governo. Entretanto, como Manzon informa em suas memórias, várias fotografias produzidas para o DIP foram reaproveitadas posteriormente em diversas publicações na revista *O Cruzeiro*.

Notou-se também que a visão do DIP se manteve presente na imprensa seja através da censura seja por meio de ameaças de corte de papel e restrição de repasse de verbas públicas. O regime conseguia ter na imprensa um grande aliado e, como Sodré destacou (1998, p. 439), “os jornais passaram, assim, por gosto ou a contragosto, a servir à ditadura”. Ressalta-se, porém, que a censura, muitas vezes, não era necessária, pois parte da imprensa pensava igual ao governo. O nacionalismo brasileiro necessitava do poder da imprensa e da educação para atingir as massas. Como aponta Benedict Anderson (2008, p. 57),

Nenhum outro fator terá precipitado tanto e tornado esta busca tão fecunda como o capitalismo de imprensa, que permitiu que um número de pessoas que aumentava rapidamente pensasse acerca de si mesma e se relacionasse com as outras de forma profundamente nova.

O governo, por meio da imprensa, construiu um imaginário coletivo e foi através das reportagens de *O Cruzeiro* (de 1943 a 1951) que o Brasil foi inventado pelas lentes fotográficas de Jean Manzon e apresentado ao público em geral.

2.3 A invenção do Brasil nas páginas de *O Cruzeiro*

Após o desligamento do DIP, Manzon começou a trabalhar como repórter fotográfico na Revista *O Cruzeiro*. Com um salário muito acima da média - 4 vezes mais do que ganhava no governo -, foi contratado por Assis Chateaubriand, o dono da revista, que investia em sua contratação a fim de aumentar as vendas da revista e, para isso, deu total liberdade para que ele operasse as mudanças necessárias na revista, como se vê no depoimento a seguir:

Quando cheguei em *O Cruzeiro* a reportagem fotográfica era inexistente. A revista era uma empresa muito pequena, tinha três salas na rua do Livramento, uns 15 ou 20 anos de existência e uma tiragem de 17 mil exemplares. Havia um atraso muito grande, a paginação era confusa e, sobretudo, muito receio de mudar. Comecei minhas matérias sem ninguém que escrevesse os textos nem mesmo as legendas²¹.

Com esse propósito, o fotógrafo revolucionou a revista investindo na edição, na técnica e na impressão das fotos, conferindo, sobretudo, destaque à imagem, tal como era na Europa. A imagem deixou de ser mera ilustradora do texto para ter sua importância. As mudanças eram também reflexo de uma demanda nacional, pois de acordo com Helouise Costa (1998, p. 140):

Naquele momento vivia-se o aumento da industrialização e da urbanização, o crescimento das camadas médias e do operariado, a diminuição do analfabetismo, a formação de públicos de massa e o aumento das necessidades de lazer nos grandes centros. Em suma: a sociedade modernizava-se a passos largos e era preciso atualizar o periódico.

Sendo assim, as reportagens passaram a ser apresentadas em página dupla, com a imagem em destaque absoluto, ocupando de maneira inédita uma página inteira, com títulos de impacto, buscando quase sempre o tom sensacionalista. Manzon, portanto, conseguiu responder às exigências de Chateaubriand, que queria o jornal mais moderno, e da sociedade.

²¹ Depoimento de Jean Manzon. MEDEIROS, José. *José Medeiros – 50 anos de Fotografia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986. p. 11.

Foi então na redação da revista que encarnou o repórter herói²², desbravando o país, registrando paisagens nunca antes vistas e revelando o Brasil para os brasileiros. Tudo era publicado em grandes reportagens, seguindo as fórmulas bem-sucedidas das revistas ilustradas estrangeiras, como *Vu* e *Match*, onde havia trabalhado. Por isso foi intitulado como o caçador de imagens virgens²³, aquele que desbrava o coração do país, se lançando em missões arriscadas e revelando personagens ocultos e/ou esquecidos, como os índios brasileiros. Utilizava como técnica ângulos de baixo para cima, imagens posadas e utilização de cenografia.

Um exemplo de seu trabalho é a reportagem “Enfrentando os Chavantes”²⁴, com 20 páginas, apresentada na edição de 24 de julho de 1944: a câmera objetiva de Jean Manzon registrou as primeiras imagens de uma aldeia xavante, o que foi considerado por muitos intelectuais da época como “a descoberta do índio brasileiro”. O texto efusivo de David Nasser dizia:

Os chavantes existiam dentro dos sertões de Goiás. Um cronista poderia afirmar, antes da reportagem, que os chavantes existiam de fato? (...) não poderia dizer se os chavantes eram brancos, azuis ou dourados, nem mesmo chavantes (...). Veio uma reportagem e objetivou o assunto, tornou-o palpável, material, deu-lhes forma definida. Depois disso os antropologistas, os etnólogos, os sociólogos caminharão sobre lajes e não sobre lendas, firmarão seus estudos sobre fatos, não sobre hipóteses²⁵.

O repórter vangloria-se por ter chegado antes do antropólogo e acredita estar desempenhando o seu papel de herói. Foi por meio dessa fotorreportagem que pela primeira vez veiculou-se a imagem do índio brasileiro para um público amplo, visto que ao longo de sua trajetória no Brasil, Jean Manzon atuou também como correspondente da *Paris Match*, enviando fotos regularmente para a revista francesa. O resultado da matéria foi um estouro de vendas. As fotografias rodaram o mundo, sendo reproduzidas nos mais conceituados veículos da imprensa internacional. Ressalta-se, entretanto, que as imagens de Manzon eram encenadas.

²² “A busca tornou-se a marca registrada do fotógrafo na imaginação popular. Na década de 1920, o fotógrafo se tornara um herói moderno. Os leitores da imprensa popular eram convidados a unir-se ao ‘nosso fotógrafo’ em uma ‘viagem de descoberta’, em visita a novos reinos como ‘o mundo visto de cima’, ‘o mundo através de lentes de aumento’, ‘as belezas de todo o dia’, ‘o universo invisível’, ‘o milagre da luz’, ‘a beleza das máquinas’, a imagem que pode ser ‘encontrada na rua’.” (SONTAG, 2012, p. 106).

²³ A escritora Anne McClintock (2010) chama atenção para a feminilização das novas terras descobertas, que se expressa através de termos como “terra virgem”, “semear” (do mesmo radical que sêmen), “penetrar o território” etc., uma série de expressões que reforçam o mito da terra inabitada, à espera passiva pela inseminação de um desbravador viril.

²⁴ Embora esteja grafado com “ch”, de acordo com o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (VOLP), xavante grafa-se com “x”.

²⁵ “Enfrentando os Chavantes”. *O Cruzeiro*, 24 de junho de 1944, p. 46-62.

O que se discute, neste trabalho, é justamente o papel do fotógrafo e sua interferência na cena registrada. Manzon declaradamente produzia suas imagens como um esteta: olhava, planejava e calculava antes de acionar o disparador de sua Rolleiflex²⁶. Não comungava com Cartier-Bresson na crença de seu “momento decisivo”, aquele instante que resume a situação. Decisivo, para Manzon, era mesmo o olhar e não o momento. Abdica, assim, do tempo aleatório da fotografia para adotar o tempo privilegiado da pintura, cristalizando ideias, como apontou Helouise Costa (1998), em um artigo²⁷ sobre o fotógrafo. O fotojornalismo de Jean Manzon assume assim um saber próprio e se apresenta como resultado de uma “elaboração conceitual”. Como pontuou o fotógrafo norte-americano Ansel Adams (Apud SONTAG, 2012, p. 133), “uma foto não é um acidente – é um conceito”.

Fica claro que mesmo com o fim do Estado Novo, em 1945, *O Cruzeiro* continuava afinado com o governo, o que fica evidente nas matérias publicadas pela revista em que era possível ver, a partir das narrativas fotográficas, uma série de símbolos nacionais consolidados. A explicação se encontra no fato de que no período que se sucedeu à ditadura de Vargas não houve, de fato, nenhuma transformação substancial na ordem política ou social, como se observa no texto a seguir:

As estruturas sociais e econômicas permanecem intactas. E, na verdade, não poderia ser de outra forma. As oposições vencedoras a 29 de outubro representavam elites econômicas e oligarquias regionais afastadas do poder em 30, ou que o tinham sido durante o Estado Novo, e não tinham interesse algum em realizar qualquer transformação de peso, que viesse a permitir a real participação das massas populares no processo de decisões políticas.²⁸

Trata-se de uma observação importante uma vez que a atuação de Jean Manzon em *O Cruzeiro* foi até 1951. Dessa maneira, a produção fotográfica de Manzon deve ser analisada a partir de uma ótica que resultaria, segundo Helouise Costa (1998, p. 158), de uma “síntese muito pessoal: de um lado o populismo e o nacionalismo como substrato ideológico, de outro, o seu olhar de estrangeiro”.

²⁶ Existia na redação uma oposição de estilos entre os fotógrafos, o que representava também uma oposição filosófica sobre a fotografia: de um lado, os partidários do flagrante - como José Medeiros, Luiz Carlos Barreto e Flávio Damm - e, de outro, os adeptos das fotografias pousadas, construídas - caso de Manzon e de Ed Keffel. A divergência começava entre a escolha das câmeras fotográficas: Rolleiflex e Leica. Por questões técnicas, cada uma delas era indicada para um tipo de fotografia: a produzida ou a instantânea.

²⁷ COSTA, Heloise. “Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon”. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 27, 1998.

²⁸ ALMEIDA JÚNIOR, A. M. de. Do declínio do Estado Novo ao suicídio de Getúlio Vargas. In: FAUSTO, B. (org.). *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil republicano*, v. 3, Sociedade e Política, 1998. p. 239.

Boris Kossoy (1999, p. 82-83) analisa esse papel desempenhado pelo olhar do estrangeiro, em direção a uma “construção” do nacional visto “de fora para dentro”²⁹,

(...) quando o receptor de fora já tem uma imagem formada, pré-concebida que, não raro é totalmente antagônica àquela que o país constrói – e exporta – de si mesmo. Isto significa que o ‘nacional’ de um país pode ser construído de fora para dentro. (...) Quando o europeu viajante aportava nestes trópicos, já chegava predisposto a registrar imagens significativas para o imaginário coletivo eurocêntrico: acionava estereótipos que acabariam por se tornar elementos de identificação do “nacional” do outro. A fotografia, em função de sua pretensa “objetividade”, se prestou para esse projeto na medida em que tornou *reais* as fantasias do imaginário. Fenômeno curioso é que os próprios nacionais acabavam por assimilar esse reflexo distorcido do espelho “civilizatório” europeu”.

Assim, o olhar de Jean Manzon não é somente de “fora para dentro”, mas uma interseção dos paradigmas da imprensa ilustrada europeia e de um emaranhado de ideologias que dizem respeito ao projeto de nacionalidade impulsionado pelo Estado Novo.

2.4 Ajustando o foco: o Brasil de Jean Manzon

Durante a trajetória de Jean Manzon na revista *O Cruzeiro*, entre 21 de agosto de 1943 e 4 de agosto de 1951, o fotógrafo produziu um vasto material iconográfico acerca do que acreditava “ser o Brasil”, distribuído em 346 fotorreportagens³⁰ (COSTA, 1998). Aqui, analisarei somente as imagens referentes ao “povo” e à “cultura popular”.

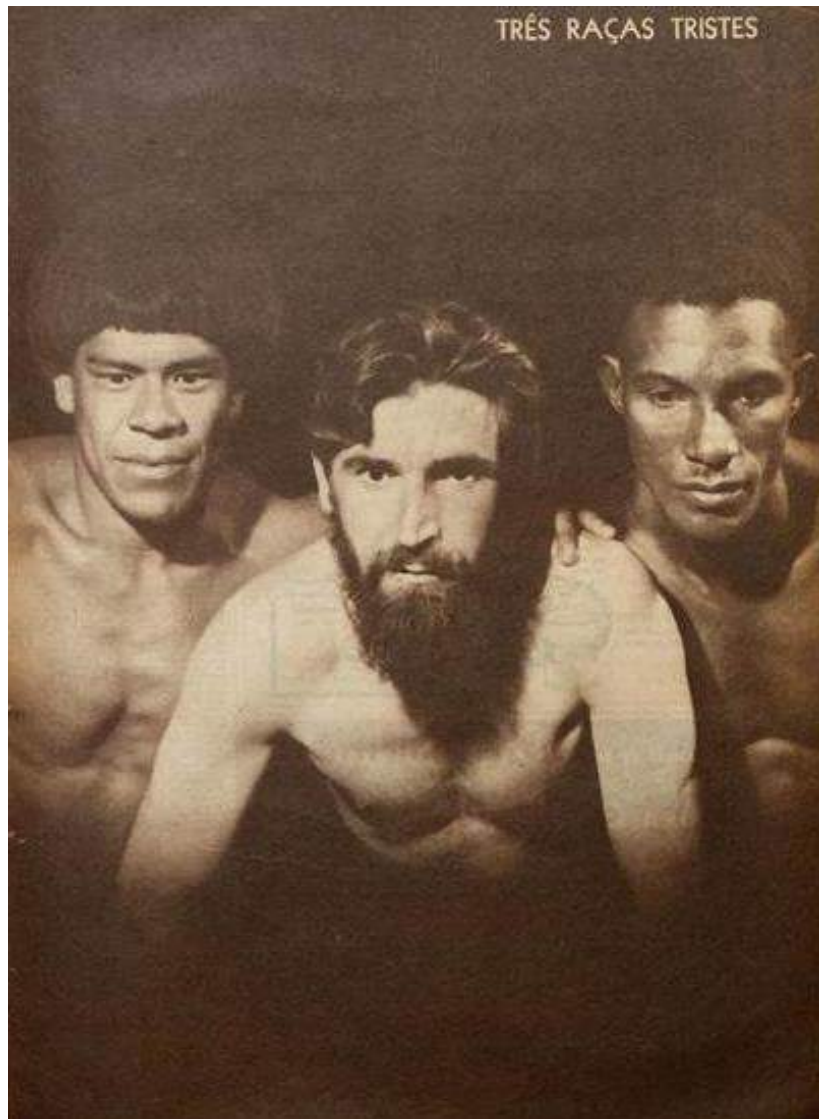
Dentro da temática escolhida para a análise, pode-se identificar um conjunto de fotografias intituladas e agrupadas como “tipos humanos”, cujo assunto era herança direta da imagem inventada pelo Estado Novo, mesmo após o fim do regime. É o caso da fotografia “Três raças tristes”, publicada originalmente³¹ em *O Cruzeiro*, em 16 de agosto de 1947.

²⁹ Ver também ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e Antropologia - olhares Fora-dentro*. São Paulo: EDUC, 2002.

³⁰ As fotorreportagens encontram-se disponíveis em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 out. 2015.

³¹ A imagem também abre o livro *Flagrantes do Brasil*, porém o título da fotografia é “Três raças fortes”. No livro, a legenda feita pelo jornalista e escritor Origenes Lessa diz: “Índios, brancos e negros – três raças – construíram quatro séculos de história brasileira. Irmanados enfrentaram as florestas, ergueram cidades, irmanados vêm lutando...”. Ressalta-se também que, na busca pela fotografia na revista *O Cruzeiro*, foram encontrados 20 artigos com a expressão “três raças tristes” associada à poesia de Olavo Bilac *Música brasileira*, em que o autor sugere a “criação” cultural do Brasil a partir das três “raças”.

Figura 1 - Três raças tristes - 1947



Fonte: Revista O Cruzeiro.

Essa era a imagem que caracterizava o pensamento da época, em que predominava a ideia da democracia racial onde todos estariam igualmente integrados no projeto de nação. No caso, porém, o branco que posava para a imagem, colocado no centro, era Leonardo Vilas-Boas, um dos três irmãos que comandaram a expedição desbravadora do Brasil central. No fundo aparecem um índio e um negro. O negro é Pedro Ramos, trabalhador da expedição, e o índio Wayvi, da tribo dos Galapos.

A fotografia, captada no Xingu, encarna, a princípio, o discurso da integração racial, no entanto, se analisada mais atentamente, a disposição e a composição da imagem revela uma hierarquia entre as “raças”, tal como se vê na “superioridade” do

homem branco mostrada na foto: ele é colocado esquematicamente no centro, em primeiro plano, fortemente iluminado e em destaque, encarando firmemente a câmera. O índio, por sua vez, está parcialmente iluminado, com um singelo sorriso no rosto e com as mãos no ombro do branco, numa perfeita materialização do mito do “bom selvagem”. Por último, o negro, que não encara a câmera e encontra-se com a cabeça levemente abaixada, com ombros curvados para frente, desolado, e encoberto pela escuridão. Nessa imagem, Manzon investe em um rico jogo de contraluz. Fica claro que a iluminação é, em geral, utilizada para dar harmonia à cena fotografada e o contraluz ocorre no intuito de quebra da unidade da cena, o que deixa em evidência a interferência do fotógrafo na sua execução. O texto que acompanha a matéria narra:

Os brancos trouxeram de longe reservas de pranto – diz a canção popular. Era a sua contribuição para essa civilização, penetrando nas florestas, varando montanhas, invadindo regiões não sonhadas, onde vivia a raça bronzeada dos ameríndios, vindas de regiões desconhecidas. Por fim, chegou o negro, com seus lamentos, preces, tradições, seus vícios e suas virtudes. O negro, o branco e o índio um dia se encontraram de novo em plena selva, numa nova aventura. Essa fotografia Jean Manzon obteve, num instante de surpreendente felicidade, numa noite em plena cabeceira do misterioso Xingu, o Rio do Diabo.

Observa-se neste texto, a miscigenação a partir de uma fusão cultural entre a cultura do índio, a do branco e a do negro em oposição às discussões da negatividade causada por esse cruzamento, como afirmavam as teorias que vigoravam no século anterior no Brasil e na Europa. O pensamento freyreano veio contradizer o racismo científico e o culto ao ariano num momento histórico em que a miscigenação já era parte do imaginário de eugenistas³², antropólogos e reformadores sociais. Como afirma Ortiz (2012, p. 41), “a ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano”.

Talvez esse não tenha sido o objetivo, mas é certo que Jean Manzon sintetizou nesta fotografia a maneira como as relações sociais eram obscurecidas pela ideologia da democracia racial. Trata-se, assim, da materialização do mito das três “raças”, anunciado por Gilberto Freire, que ao unir casa-grande e senzala, sobrados e

³² As técnicas mais notórias de “aprimoramento de raça” introduzidas pelos eugenistas envolviam intervenção direta na reprodução humana. Os eugenistas justificam essas intervenções como meio eficazes de eliminar as más características hereditárias das populações humanas, assegurando assim o contínuo progresso da sociedade e dos homens (STEPAN, 2005).

mucambos, possibilitou a todos que se reconhecessem como nacionais, encobrindo (o que perpetua até os dias de hoje) os conflitos raciais.

É aqui que ocorre a formalização de um discurso que vai adquirir *status* hegemônico nas décadas seguintes: a mestiçagem como processo central na formação da “Identidade nacional”. O fato de todos se reconhecerem como brasileiros foi uma tentativa de encobrir os conflitos raciais e suprimir as características individuais das comunidades subalternas em favor de uma identidade comum, de uma nação com uma única “raça” e cultura. Ainda que o mestiço tenha sido pensado como o representante da identidade brasileira, a mestiçagem foi inicialmente concebida como uma etapa transitória do processo de branqueamento da população brasileira.

Para a compreensão da fotografia, deve-se levar em consideração os textos que acompanham a imagem, sobretudo porque o fotógrafo fez o uso da imagem e da linguagem escrita para narrar o seu ponto de vista sobre o assunto abordado. Os “iconotextos”, como lembra Peter Burke (2004, p. 18), reforçam a impressão de que o artista estava preocupado em fornecer um testemunho preciso, sugerindo sua posição de “testemunha ocular” das cenas fotografadas. Quando um artista se vale de imagens e textos para transmitir uma mensagem, é possível perceber o projeto do autor do desenho, a maneira como ele gostaria que ele fosse entendido, qual o tipo de olhar que se deveria utilizar na observação de sua obra. Para Roland Barthes (1990, p. 34), “[...] o texto conduz o leitor por entre os significados da imagem, fazendo com que se desvie de alguns e assimile outros; através de um *dispatching*, muitas vezes sutil, ele o teleguia em direção ao sentido escolhido a priori.”

Figura 2- As donas do Brasil- 1947



Fonte: *O Cruzeiro*.

Numa outra fotografia intitulada “As donas do Brasil”, de 1947, Jean Manzon retrata o universo feminino indígena. Na matéria de mesmo título, as índias são apresentadas em cenas triviais (amamentando, catando piolhos) e sensuais (deitadas na rede, fazendo pose atrás de uma árvore, conversando em grupo, tomando banho no rio). Em reportagem da mesma edição, “Os donos da terra” (16 de agosto de 1947), o fotógrafo apresenta a rotina masculina do índio, como a luta, a caça e a pesca.

Manzon é o pioneiro na utilização de narrativas fotográficas com o tema sobre os índios brasileiros nesse novo cenário desejado de Brasil. Ao longo das décadas de 1940 e 1950, Jean Manzon fotografou inúmeras vezes os costumes indígenas, confinando-os à narrativa do descobrimento do país. Vale ressaltar que os índios eram praticamente desconhecidos por grande parte da nação. Assim, as fotos foram apresentadas de maneira inédita, tornando os índios disponíveis não somente para o Brasil, mas também para o mundo inteiro, transformando-os em objetos de apreciação.

Na fotografia em análise, a índia está deitada na rede, nua, com a mão esquerda sobre as pernas, de maneira sensual. A legenda diz: “seu esposo porém não voltará. A triste mulher de um guerreiro da tribo dos aurás recebeu a notícia de que

seu marido fora morto pelos ferozes suiás”. O texto continua: “Pertencem estas damas, de selvática e primitiva beleza, às tribus dos Kamayuras, Yualapitis, Jurunas (...). Iguais a tôdas as outras mulheres, amam, têm ciúmes, sofrem com a ausência dos esposos e cuidam dos filhos com a mesma dedicação”.

O que se vê, portanto, é uma imagem estereotipada. Não está relacionada à maneira como a índia certamente se sentia, mas à maneira exótica como foi vista pelas lentes de Manzon. Segundo Peter Burke (2004, p. 155), a imagem que cada cultura possui da outra é sempre provável que seja estereotipada. “O estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros”.

O projeto colonizador do branco é enfatizado na composição da imagem, da legenda e do texto da reportagem, que se encontra literalmente sustentada pelo ventre da índia. Foto e texto, nesse sentido, atuam conjuntamente. No livro *Casa-grande & Senzala*, Gilberto Freyre (2006) justifica que por parte das índias a mestiçagem se explicava pela ambição de terem filhos pertencentes à “raça” superior. Cabe ressaltar que esse discurso faz jus à ideia de identidade construída pela narrativa masculina, que usou diferentes instrumentos para subjugar e oprimir a mulher, qualquer que fosse a “raça”.

Em outra passagem de Freyre, remetendo-se ao processo inicial da formação da família brasileira, o autor diz, “as mulheres (indígenas) eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes indo esfregar-se nas pernas desses que supunham deuses. Davam-se ao europeu por um pente ou um caco de espelho” (2006, p. 161). Observa-se a partir desse discurso a maneira como foi ocultada a violência, a dominação e o estupro das mulheres nativas escravizadas intrínsecos ao processo de mistura biológica entre dominador e dominado.

No ensaio intitulado *Um olhar que aprisiona o outro*, Helouise Costa (1994) apresenta uma análise sobre o discurso visual articulado pela revista *O Cruzeiro*, no período 1943-1954, sobre o índio brasileiro. Em uma sociedade em acelerado processo de modernização, o índio era visto como um empecilho ao progresso. As sucessivas reportagens da época materializaram o índio e sua vida, mostrando fotos inéditas que, gradativamente, foram dando corpo a uma identidade adequada ao projeto modernizador: as primeiras fotos mostravam os índios como “primitivo” em oposição ao homem branco “civilizado”. Trata-se de uma visão etnocêntrica, na qual o fotógrafo coloca a sua visão de mundo e interpreta a sua cultura como a mais

importante de todas, como evidenciado por Susan Sontag (2012, p. 14), ao afirmar que “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” e é “pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo”.

Na sequência dos anos, os leitores acompanharam muitas expedições, nas quais sempre existia a ideia de que o índio desejava tornar-se “civilizado”. Em pouco tempo o índio é levado para a cidade e aculturado³³. Em palavras de Freyre (2006, p. 160):

Híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas da América a que se constituiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça: dentro de um ambiente de quase reciprocidade cultural que resultou no máximo de aproveitamento dos valores e experiências dos povos atrasados pelo adiantado; no máximo de contemporização da cultura adventícia com a nativa, da do conquistador com a do conquistado. Organizou-se uma sociedade cristã na superestrutura, com a mulher indígena, recém-batizada, por esposa e mãe de família; e servindo-se em sua economia e vida doméstica de muitas das tradições, experiências e utensílios da gente autóctone.

Dessa maneira, o que se tem nessa fotografia é uma intenção explícita de oferecer a mulher indígena como uma mercadoria sexual, frisando os dotes domésticos, no intuito de incluí-la no projeto miscigenatório desejado. A imagem das mulheres dos países colonizados, sobretudo da índia e da “mulata”, foi construída e fornecida de um modo que ao mesmo tempo que as erotizava e as tornava exóticas, mostrava-as também como símbolos passivos. Os homens sempre procuraram exercer controle sobre as mulheres, sobre seu trabalho e sobre seu corpo, colocando a reprodução biológica no centro do discurso nacionalista. A mestiçagem³⁴ entre a índia e o branco era justificada como um processo inerentemente civilizatório e “democratizante por excelência”. Na realidade, mais uma vez, trata-se de um mito. Como bem destacou Darcy Ribeiro (2006, p. 47), a mestiçagem indígena aconteceu de maneira violenta e os filhos desse cruzamento foram vítimas de rejeição e não podiam identificar-se nem com uns nem com outros de seus ancestrais, e caíam numa terra de ninguém, construindo assim sua identidade de brasileiro.

³³ A revista *O Cruzeiro* patrocinava a viagem de diversos índios, de diversas tribos, ao Rio de Janeiro e a São Paulo. Eles sempre viajavam na companhia de fotógrafos, que narravam passo a passo o processo de inserção social e cultural. Os leitores inclusive foram convidados a acompanhar os preparativos de um casamento entre uma índia e um branco, o que resultou na morte da índia. Tratava-se de uma fotonovela, portanto, uma ficção. Mas não havia um acordo entre o “homem branco” e a índia. Após o término da novela, ele rompeu o “casamento” e a índia, suicidou-se. Ver COSTA, Helouise. Diacuí: a fotorreportagem como projeto etnocida. *Studium* (UNICAMP), UNICAMP, v. 17, 2004. p. 10-11.

³⁴ Ver DAFLON, Verônica T. Mestiçagem. In. SANSONE, Lívio e FURTADO, Claudio A. (org.). *Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa*. Salvador: EDUFBA, 2014.

Figura 3- Café do Brasil- 1950



Fonte: Acervo Cepar.

Figura 4 - Trabalhadora dos canaviais - 1950



Fonte: Acervo Cepar.

Outro tema utilizado por Jean Manzon em suas fotografias são os trabalhadores³⁵. Através dessa temática, ele consegue evidenciar uma imagem imaginada do povo e também da cultura, isso porque traz em suas narrativas fotográficas o garimpeiro, o jangadeiro, o pescador, os plantadores de cana e de café, o peão das fazendas de gado, o verdureiro, os operários, entre outros. Essa temática das fotografias de Jean Manzon pode ser relacionada às diretrizes da arte brasileira da segunda fase do modernismo, que era caracterizada pelo caráter social. Aliado à preocupação de criar uma iconografia nacional, os temas do homem, do trabalho e da realidade brasileira foram uma constante, tal como se percebe nos murais do Edifício Gustavo Capanema, do pintor Candido Portinari.

No livro *O Cortiço*, publicado em 1880, os adjetivos conferidos à “raça” branca são a força, a persistência, a previdência, o gosto pelo trabalho e o espírito de cálculo. Em contrapartida, os adjetivos atribuídos à “raça” negra são o dengo, a preguiça, a falta de espírito de luta, de economia e de ordem. Todavia, no século XX, principalmente no governo Vargas, era necessário construir uma outra interpretação para esse novo Brasil que desejava apagar toda e qualquer herança de um passado colonial, essencialmente agrário e atrasado e apontar para uma nova sociedade moderna, industrializada, dinâmica, de gente trabalhadora e de valor – a “argamassa do futuro”.

Assim, esse povo idealizado por Manzon desempenha um papel específico nesse arranjo da nação, ocupando lugares importantes na ordem social. Parece que Manzon busca acentuar as boas características do povo brasileiro, indicando-o como o bom trabalhador.

É dessa maneira que são retratados o carregador de sacas de café e a colhedora de cana-de-açúcar. Na primeira imagem há um homem branco carregando um saco de café, que está em primeiro plano, possivelmente dentro de uma indústria cafeeicultora. Há também uma luz incidindo da esquerda para direita, iluminando algumas partes, como o saco de café, destacando também sua anatomia, e sombreando outras, como o rosto do trabalhador, subtraindo dele a individualidade em função de seu caráter de representação coletiva. O fotógrafo também cria uma espécie de legenda interna, uma metalinguagem, incluindo a expressão “Café do Brasil” e “Estado de São Paulo”, que

³⁵ Essas duas imagens não foram localizadas nas fotorreportagens de *O Cruzeiro*, entretanto, supõe-se que as fotorreportagens foram produzidas para a revista, devido à datação. Disponível em: <<http://www.acervojeanmanzon.com.br/>>. Acesso em: 03 nov. 2015.

toma parte considerável da superfície da foto. Esse recurso de linguagem era frequentemente empregado por Jean Manzon com o objetivo de conduzir o olhar do espectador.

Na segunda imagem, Manzon retrata uma mulher em um canavial vestindo uma longa saia com um grande chapéu de palha. Nessa fotografia, Manzon investe numa sofisticada elaboração formal em que assume o recurso da verticalidade, colocando a trabalhadora como uma grande figura, emanada por uma aura de dignidade e emoldurada pelo céu. Como se vê, a modernização e produtividade da nação foram temáticas exploradas nessas fotografias. Conferindo uma ideia de produtividade ao campo, as modernas usinas iriam transformar o trabalho desses cortadores de cana e colhedores de café em produto industrializado.

Dito isso, é importante destacar que entre 1930 e 1945, o governo de Getúlio Vargas implantou as bases e a estrutura legislativa trabalhista, sindical e previdenciária brasileira: foram criadas as leis de proteção ao trabalhador – jornada de oito horas, regulação do trabalho da mulher e do menor, lei de férias, instituição da carteira de trabalho e do direito a pensões e à aposentadoria; mas, por outro lado, também reprimiu qualquer esforço de organização dos trabalhadores fora do controle do estado – sufocou, com particular violência, a atuação dos comunistas, liquidou o sindicalismo autônomo, enquadrando os sindicatos como órgãos de colaboração do Estado e excluiu o acesso dos trabalhadores rurais aos benefícios da legislação protetora do trabalho.

As imagens de Manzon eram, primeiro, a de um Brasil que desejava sobrepor a dura realidade da condição brasileira, profundamente marcada pela miséria do mundo rural e da falta de dinheiro da maioria da população urbana. Segundo, era uma forma de desestimular a figura do malandro³⁶, que poderia ser facilmente interpretada como gesto de recusa política. E por fim, era também uma maneira de fazer com que a mulher se sentisse parte dessa nação, oferecendo-lhe a ideia de uma sociedade igualitária em questão de gênero, o que não passava de uma ilusão, já que a mulher estava mais vulnerável ao desemprego e à baixa remuneração do que o homem. Quando se tratava da mulher negra ou mestiça, a situação era ainda mais problemática,

³⁶ A figura do malandro ou do vadio não era uma novidade na cultura brasileira. Teve suas origens no século XIX e representava um sujeito que trabalhava o mínimo possível, vivia do jogo, das mulheres, de pequenos expedientes e de golpes. A malandragem se caracterizava por sua relação esquiva com o mundo do trabalho e Vargas tinha todo o interesse em combatê-la.

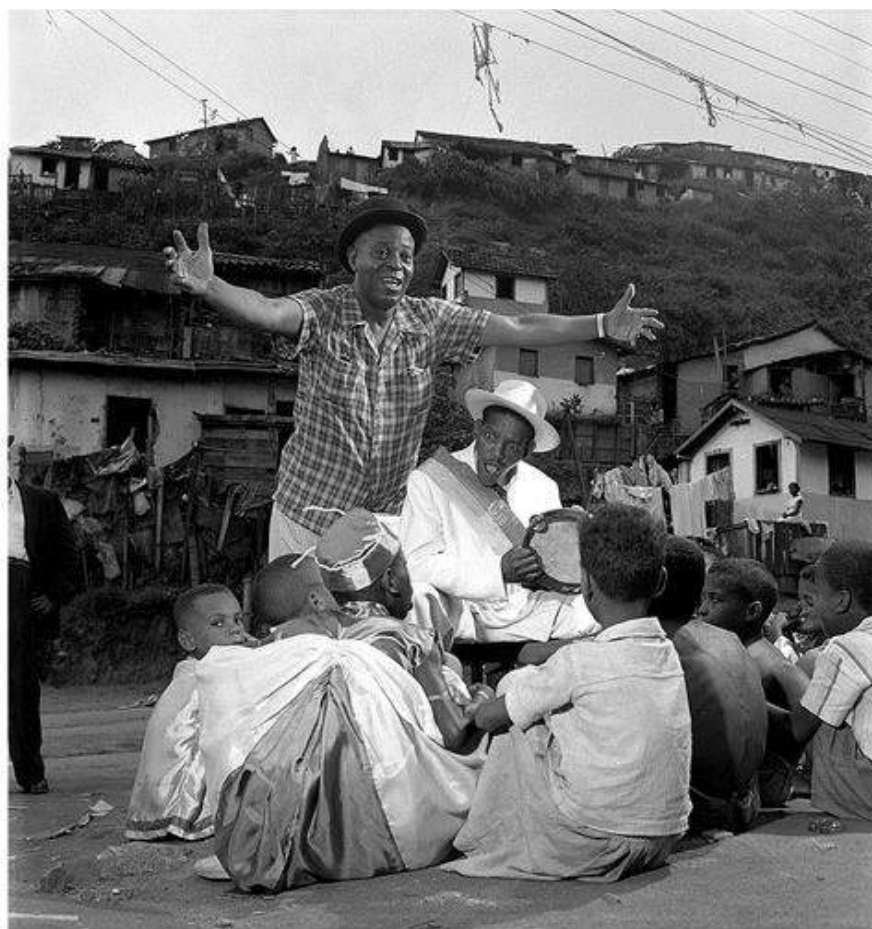
pois ela foi imaginada como símbolo sexual e não como força de trabalho que ergue o país, tal como a figura do “mulato”³⁷, que foi imaginado como agente social incumbido de carregar o peso da ascensão social em suas costas, sobretudo através de sua força física (e dificilmente pelo viés intelectual).

Tanto o homem como a mulher, nas duas fotos, estão posando para Manzon. Trata-se de imagens claramente encenadas, o que justifica a ideia de Helouise Costa (2004, p. 105) “de que o real pode ser moldado”. Para Barthes (1990), pose são atitudes estereotipadas que constituem elementos feitos de significação dentro de um contexto cultural. Pode ser que de fato fossem trabalhadores, mas existe uma nítida interferência do fotógrafo quando pede para ficarem de determinado jeito, ao escolher o ângulo, o recorte e enquadramento, o título, o texto, dando assim o direcionamento na interpretação da imagem.

Entretanto, pode ser que os modelos sequer tenham sido informados sobre o propósito ou consultados sobre suas condições trabalhistas. Assim, pode-se caracterizar ambas fotografias como predações, tal como sinalizou Sontag (2012, p. 25) ao afirmar que “fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transformar as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos”.

³⁷ Durante algum tempo discutiu-se na literatura médica se os “mulatos”, como o seu nome indica, era ou não estéreis - como as mulas, produtos do cruzamento entre éguas e jumentos. Silvio Romero também discutiu esse conceito no campo da sociologia afirmando que “os mais competentes naturalistas demonstraram que as “raças” demasiado distanciadas pouco coabitam e, quando o fazem, ou não produzem, são bastardos infecundos depois da segunda ou terceira geração” (CORRÊA, 1996.)

Figura 5- Carnaval no morro - 1954



Fonte: Acervo Cepar.

A última fotografia de Jean Manzon analisada, apresenta uma manifestação popular, tal como é intitulado pelo Acervo Cepar³⁸. Em *Flagrantes do Brasil* pode-se verificar também um agrupamento de imagens em torno das manifestações populares, destacando-se o carnaval cuja festa ganha um capítulo especial, com 51 fotografias, e uma abertura que tenta dar conta da dimensão de toda movimentação do carnaval carioca.

As fantasias vêm de longe. Certos detalhes também. O confete, as serpentinas descendem dos carnavais italianos. As máscaras encontram pelo mundo todo. Os grandes desfiles dos clubes - e no Rio alguns têm mais de um século de vida - são conhecidos em Veneza, em Nice, em muitos lugares. Há carnaval em toda parte. Já havia em Roma. Mas o carnaval carioca é único no mundo. Tem tudo isso e tem mais. Ritmos africanos dão-lhe um sabor primitivo e selvagem. Sua capacidade de contágio arrasta consigo gente de todas as raças. E o samba, que hoje

³⁸ O projeto possibilitou a restauração de 752 documentários do período de 1952 a 1992 e 8300 negativos do período de 1946 a 1990. Disponível em: <<http://www.acervojeanmanzon.com.br/>>. Acesso em 07 nov. 2015.

conquista o mundo, e que rege o carnaval, empresta-lhe uma nota exclusiva. [...] o Carnaval carioca é uma festa de milhões. É febre, é cor, é ritmo, é fuga. E fogo. Um fogo que se alastra, arrastante, pelas almas, como se as almas fossem trilho de pólvora.

O carnaval é apresentado assim como a mais perfeita expressão do caráter democrático brasileiro. É uma festa que une toda a nação, sem distinção de classe ou cor, em torno da música, da dança e da alegria.

A imagem mostra um homem negro em pé, com os braços abertos. Ao lado dele está um outro homem negro sentado tocando pandeiro. Os dois estão de frente para algumas crianças, que estão agachadas, de costas para a lente, assistindo à apresentação. No entanto, uma criança encara a objetiva. É como se o menino denunciasse a presença do fotógrafo. Fios rasgando o céu, casinhas de telhado e roupas no varal revelam o cenário, que é de uma favela. Dessa maneira, observa-se na imagem o esforço de inclusão do negro, pobre e favelado, e da cultura que ele traz consigo, que é o samba³⁹.

Se antes o samba era criminalizado e visto com preconceito devido a sua origem negra, no período do Estado Novo ele é transformado em motivo de orgulho nacional, sendo aclamado e considerado como marca da originalidade cultural do país. Este processo foi uma estratégia em que os elementos étnicos foram transformados em símbolos nacionais. Hermano Vianna (1985) ajuda a entender o samba em sua relação com as necessidades nacionalizantes e de homogeneização do Estado Novo de Getúlio Vargas. O advento das gravadoras de discos e das estações de rádio deu à música popular a possibilidade de ser ouvida em toda a nação. Foi assim que o samba rapidamente se transformou em símbolo nacional. Segundo Schwarcz (2015, p. 378), “a mistura deixou de ser desvantagem para tornar-se elogio, e diversas práticas regionais associadas ao popular - na culinária, na dança, na música, na religião - seriam devidamente desafricanizadas, por assim dizer”.

Em relação ao título da fotografia “Carnaval no Morro”, segundo DaMatta

³⁹ O samba nasceu da influência de ritmos africanos. O gênero, descendente do lundu (canto e dança populares no Brasil do século XVIII), começou como dança de roda originada em Angola e trazida pelos escravos, principalmente para a região da Bahia. Também conhecidos por umbigada ou batuques, os dançarinos convidavam ao centro uns aos outros através de uma umbigada, e dançava ao som de palmas, coro e objetos de percussão. Com a transferência, no meio do século XIX, da mão-de-obra escrava da Bahia para o Vale do Paraíba e, logo após, o declínio da produção de café e a abolição da escravatura, os negros deslocaram-se em direção ao Rio de Janeiro. Em pouco tempo, essa manifestação foi se transformando no samba, tal como se conhece nos dias de hoje. Um dos lugares mais importantes na produção do samba foi a casa da tia Ciata, onde também havia um terreiro em que se realizavam sessões de Candomblé (VIANNA, 1995).

(2004), o carnaval é um teatro, no sentido em que ele possibilita viver uma ausência fantasiosa e utópica de miséria, trabalho, obrigações, pecado e deveres. É um momento onde todos podem ser iguais, pois através das fantasias as pessoas podem ser o que quiserem ser, podem, inclusive, mudar a posição social.

Vê-se assim que Jean Manzon materializou nessa fotografia um arranjo de ideias que eram evocadas no período tanto pelas vertentes modernistas quanto pelo projeto do Estado Novo, no que dizia respeito ao processo de construção de uma identidade nacional. A produção de Jean Manzon se apresenta, portanto, como o reflexo esperado da nação que a sociedade dos anos 1940 queria ver e ser: um país moderno, onde todos estavam incluídos independentemente da “raça”, do sexo e da classe social. Vale lembrar, entretanto, que o racismo, o sexismo e o classismo são formas de opressão que perpetuam até os dias de hoje.

É importante deixar claro que devido a data da captação dessa fotografia, é possível constatar que a imagem não foi produzida para a revista *O Cruzeiro*, visto que Manzon desligou-se da revista em 1951. Foi constatado que logo em seguida o fotógrafo passou a trabalhar para a revista *Manchete*. Entretanto, não é possível afirmar que a imagem foi produzida para ela, já que não tive acesso ao acervo da revista. Fica claro, no entanto, que Jean Manzon compartilhou do mesmo ideal de “identidade” até 1954. Após o suicídio de Vargas, Manzon passou a compartilhar do ideal proclamado pelo presidente Juscelino Kubitschek, cujo projeto anunciava metas de 50 anos a serem cumpridas em cinco anos de governo.

Após sua saída da revista *O Cruzeiro*, Manzon produziu diversos documentários sobre a realidade brasileira. É possível identificar narrativas diferentes das utilizadas nas fotografias apresentadas neste trabalho. No documentário “As favelas vão acabar”⁴⁰ (início dos anos 60), por exemplo, Jean Manzon apresenta a favela como um lugar que ficou “pra trás”, sem civilidade, com moradores inóspitos, iguados a animais, carentes de saneamento básico, alimentação, saúde, higiene e cultura, que clamam pela inclusão social. Vale ressaltar que o distanciamento entre uma fala e outra são de aproximadamente seis anos. Entretanto, neste período Manzon servia a outros projetos institucionais e para essa invenção proclamada por Kubitschek, por exemplo, era necessário incluir no imaginário das pessoas, um país

⁴⁰ Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/memoria-do-brasil/episodio/das-favelas-cariocas-ao-sertao-nordestino>>. Acesso em 12 dez. 2015.

em progresso, cujas necessidades básicas eram atendidas prontamente pelo governo.

Para Manzon, não se tratava de fraudes ou falta de ética e sim de um trabalho sério, com fins jornalísticos que atendia a necessidade de um público, tal como declara no texto a seguir: “Sou repórter-fotográfico absolutamente neutro, e executo apenas serviços de interesse estritamente jornalístico, seja qual for o assunto. Sem paixões, sem ódio, e visando apenas servir ao público. (...) Nunca, em minha carreira, fiz um truque fotográfico” (apud CARVALHO, 2001. p. 152-153).

Enfim, torna-se fundamental ressaltar que essa nação foi engendrada fotograficamente por diferentes prismas e por diversos fotógrafos, nos mais distintos períodos históricos. Em cada olhar existiu um país que foi visto de diferentes maneiras e narradas de formas variáveis através de inúmeras lentes fotográficas. No próximo capítulo investigarei como o fotógrafo brasileiro José Medeiros, discípulo de Jean Manzon na revista *O Cruzeiro*, registrou o Brasil e contribuiu para a invenção dessa nação e dessa identidade.

CAPÍTULO 3 - LENTES LOCAIS: A PRÁTICA FOTOGRÁFICA DE JOSÉ MEDEIROS

3.1 José Medeiros, o poeta da luz

O intuito neste capítulo é investigar a produção do fotógrafo José Medeiros. Antes de analisar as imagens produzidas por Medeiros, entretanto, faz-se necessário uma apresentação sobre a trajetória desse profissional: como começou na fotografia, qual equipamento utilizava e como isso refletiu em sua produção durante o vínculo com a revista *O Cruzeiro*. Essas informações visam entender o seu olhar e seu papel como um dos produtores das imagens “inventadas” da “identidade” brasileira. Na sequência, serão apresentadas algumas fotografias produzidas por Medeiros, em *O Cruzeiro*, cuja análise será feita de acordo com o contexto social e cultural do momento em que as imagens foram captadas, de 1946 a 1954.

José Araújo de Medeiros, mais conhecido por José Medeiros, ou ainda Zé Medeiros, nasceu em Teresina, no Piauí, em 1921. Aos dez anos ganhou sua primeira câmera fotográfica de seu pai, que se dedicava como amador à fotografia. José Medeiros dizia que sua intimidade com a fotografia começou ainda criança, em sua casa, onde a sala era uma enorme câmera obscura – princípio básico de uma máquina fotográfica – e por um buraco que entrava luz pelas janelas fechadas, ele narra: “as pessoas que passavam na rua eu as via, invertidas, projetadas numa parede e aquela ‘câmera escura’ me encantou demais” (MEDEIROS, 1986, p. 25).

Ainda em sua terra natal, Medeiros começou a trabalhar profissionalmente como fotógrafo. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1939, onde tentou uma vaga na faculdade de arquitetura, sem sucesso. Tentou também trabalhar como cinegrafista no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), mas não conseguiu. Tornou-se, então, funcionário público nos Correios e Telégrafos e no Instituto Nacional do Café. Paralelamente, montou um estúdio em sua casa e trabalhou como *freelancer* vendendo material para as revistas *Tabu* e *Rio*. Para essas revistas, fotografava acontecimentos sociais (coquetéis, recepções, festas, etc). Conforme narrou, era muito cortejado e, na maioria das vezes, os “grã-finos” queriam dar-lhe dinheiro para fotografar as filhas. Recebeu influência da revista *Vogue*, uma revista sobre moda, e foi inspirado por Eugene Smith e Henri Cartier Bresson e pela técnica e linguagem dos fotógrafos.

Foi por meio dessas publicações que o fotógrafo Jean Manzon teve contato com o trabalho de Medeiros e o nomeou como “poeta da luz” devido a sua técnica fotográfica, levando-o para *O Cruzeiro*, em 1946. Medeiros foi o primeiro fotógrafo brasileiro a ser contratado por *O Cruzeiro*, visto que os outros profissionais que compunham o quadro de fotógrafos eram todos estrangeiros.

Aos poucos, a revista *O Cruzeiro* criou uma grande equipe de fotógrafos, incluindo outros brasileiros. Como destaca Coelho (2006, p. 85), “no auge da revista, a equipe era composta por 30 fotógrafos, só no Rio de Janeiro”, como Indalécio Wanderley, Luciano Carneiro, Luis Carlos Barreto, Flavio Damm, Ed Keffel, Roberto Maia, Peter Scheier, Henri Ballot, Eugênio Silva, Edgar Medina, Salomão Scliar, Marcel Gautherot, Pierre Verger, Lutero Ávila e Badaró Braga.

Nesse tempo que trabalhou na revista, José Medeiros também teve influência de Pierre Verger⁴¹, com quem teve uma grande amizade, Marcel Gautherot e Jean Manzon. Avaliando o seu próprio trabalho, José Medeiros afirma:

Penso que meu trabalho, que a fotografia tem, aliás como tudo, uma função política. A fotografia não conta necessariamente o real, pelo contrário, ela pode mentir pra burro. A pessoa por trás da câmera pode mostrar o que quiser, como quiser. Eu, por exemplo, para não defender interesse do patrão, do governo, saía pela tangente fazendo reportagens sobre os negros, sobre os índios (...) fiquei muito amigo deles (...) fiz várias reportagens sobre os índios, que são uma gente fantástica (1986, p. 17).

Justamente por saber que a pessoa por trás da câmera podia mostrar o que quisesse foi que Assis Chateaubriand demonstrou apreço por Jean Manzon e David Nasser. Freddy Chateaubriand, sobrinho de Assis, diretor da revista *O Cruzeiro na época*, afirma que os fatos não eram importantes para eles e sim a criatividade. Para Freddy, Manzon tinha escrúpulo zero e o Nasser a mesma coisa. E diz: “Eu nem ia checar. Se vendia, eu não ia fazer busca. Vendeu, está certo. Nunca fiz pesquisa para apurar as reportagens de Jean Manzon e David Nasser. Eu aceitava, porque antes de tudo o Assis queria que vendesse” (*Apud* CARVALHO, 2001. p. 127). Nesse sentido, nota-se que havia espaço dentro da publicação para a “invenção”, o que corroborou ainda mais para a construção de um imaginário nacional forjado fotograficamente.

⁴¹ O francês Pierre Verger (1902-1996) trabalhou como fotógrafo de *O Cruzeiro* em 1946 e manteve o vínculo até 1951. Num segundo momento, de 1957 até 1960, trabalhou para a *O Cruzeiro Internacional*. Morou muitos anos em Salvador, onde produziu a maior parte de seu acervo. O principal foco de suas imagens da Bahia são os aspectos religiosos dos afrodescendentes. Verger foi denominado etnólogo e chegou a publicar estudos sobre questões econômicas e sociais da cultura africana, como no livro *O fumo da Bahia e o tráfico dos escravos do Golfo de Benim*.

Voltando a Medeiros, ele atuou durante 15 anos na revista *O Cruzeiro* e destacou-se nas reportagens sobre negros e índios, os quais chamava de os oprimidos da sociedade. Embora Medeiros tenha declarado a preferência por essa temática, deve-se levar em consideração que a revista *O Cruzeiro* já abordava essa narrativa, não sendo exclusividade de Medeiros.

Outra vertente que caracterizava a fotografia de José Medeiros era a utilização da câmera Leica⁴², que permitia a quem a operava captar momentos rapidamente, sem que o fotografado percebesse a presença de uma câmera no ambiente, visando a espontaneidade dos personagens e das situações, assim como a não intervenção na realidade. Segundo Jean Manzon (1986), José Medeiros não era de ajeitar ninguém, mas estava de olho em tudo, até conseguir o momento fotográfico dele. Entretanto, como observou-se no acervo de José Medeiros⁴³, uma parte é composta por negativos provenientes das câmeras de médio formato, que necessitava de tempo para que a imagem fosse captada, e era a mesma que Jean Manzon usava. Isto porque o equipamento era fornecido pela revista e dificilmente os fotógrafos poderiam usar sua câmera auxiliar, a não ser quando houvesse algum problema técnico com o equipamento principal.

E as semelhanças não acabam por aí. Observou-se também que David Nasser apareceu como autor de algumas reportagens fotografadas por José Medeiros. Como já se sabe, David Nasser e Jean Manzon eram uma dupla inseparável em *O Cruzeiro*. Ao que tudo indica, quando Manzon não podia comparecer em alguma pauta, indicava Medeiros para cobri-la. Dessa maneira, é possível perceber que Medeiros estava ligado ao projeto da revista, já que Jean Manzon, o então diretor do departamento fotográfico, depositava-lhe confiança. A partir de 1950 foi concedido a Medeiros a permissão para realizar pautas por conta própria, sem a necessidade de ser acompanhado por um repórter da revista.

Maria Beatriz Coelho (2000) afirma que “mesmo quando o fotógrafo tinha uma visão distinta, o conjunto de título, texto e legenda direcionavam o olhar do leitor para uma interpretação predefinida do conjunto de fotografias da matéria.”

⁴² A revista não abria espaço para a utilização das câmeras compactas, porque o formato do filme prejudicava a qualidade de impressão das fotos. Para burlar o processo e honrar suas preferências técnicas, os fotógrafos armavam situações, danificando o flash ou levando filmes insuficientes, para que pudessem fotografar com a 35mm.

⁴³ A obra completa de José Medeiros, que totaliza cerca de 20 mil negativos, foi adquirida pelo Instituto Moreira Salles em agosto de 2005. Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/jose-medeiros/obras>>. Acesso em 15 dez. 2015.

Entretanto, dentro de um conjunto muito extenso de reportagens, o que foi percebido na investigação para essa pesquisa, é que mesmo quando Medeiros escrevia os textos, seu discurso imagético e textual tinha uma narrativa diferente do que ele se dizia fazer.

Nas reportagens observou-se que a negra e a mestiça foram apresentadas de forma sexualizada; a mulher branca, como a “boa moça” (numa reportagem ele inclusive fotografa as mulheres dentro de um hospital fazendo o teste de virgindade antes de casar); o homem negro, como responsável pela sua ascensão (tal como o discurso da meritocracia); o candomblé, como uma manifestação “fetichista” (inspirado em Nina Rodrigues); e os índios, como um povo “primitivo” e “bárbaro” (em um artigo, José Medeiros denuncia a fome que os índios cayapós estavam passando, mas paralelamente alerta os “civilizados” sobre os sequestros e assaltos que eles estão cometendo ao redor, como meio de sobreviverem. Em outra, posa com uma índia nua e no artigo faz juízo de valor quanto a beleza e feiura das índias).

Entende-se assim que o Brasil já tinha sido imaginado de uma forma “modulada”, já colocada à disposição pelo governo, pelos modernistas, pelo olhar de Jean Manzon e pela edição da revista *O Cruzeiro*. Era um projeto hegemônico cujos agentes já tinham elaborado o roteiro que deveria ser seguido pelos fotógrafos, o que justifica parcialmente que pouco restava a Medeiros imaginar. Justifica-se parcialmente porque, ao contrário de Medeiros, Verger conseguiu registrar a cultura afro-brasileira de forma diferenciada, mesmo trabalhando para *O Cruzeiro*.

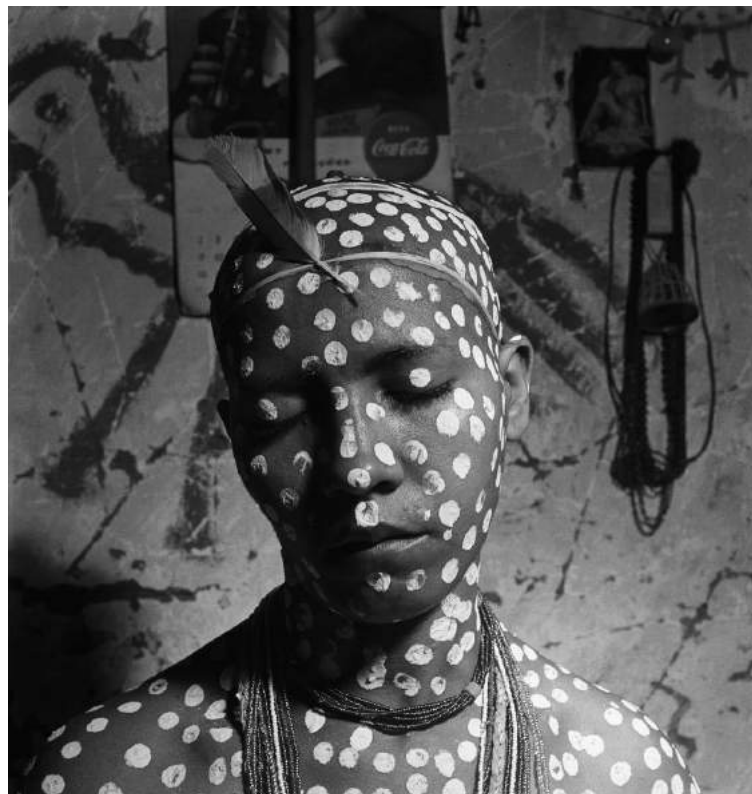
Como enfatiza Sontag, “fotografar é atribuir importância” (2012, p. 173) e, em geral, quando se fotografa alguma coisa, se fotografa o que se vê. José Medeiros sabia bem disso. Como narrou (1986, p. 54), “fotografamos o que vemos e o que vemos depende do que somos”, tal como será apresentado, analisado e discutido a seguir, no intuito de esclarecer como Medeiros viu e narrou fotograficamente o país e contribuiu para a cristalização de certas ideias no “imaginário” de uma “identidade brasileira”.

3.2 Um olhar sobre o Brasil de José Medeiros

No conjunto das reportagens de Medeiros, há uma gama de assuntos tal qual a característica da revista, e abrange desde pautas sobre política, educação, carnaval, futebol até os assuntos relacionados a populações indígenas e afro-brasileiras. Para essa análise, serão considerados os temas sobre cultura nacional e o povo, buscando

compreender os modos de ver e as formas de narrar do fotógrafo José Medeiros.

Figura 6 e 7- As noivas dos deuses sanguinários - 1951



Fonte: Instituto Moreira Salles.

Durante quatro semanas, o fotógrafo José Medeiros percorreu terreiros em Salvador. As duas fotos fazem parte de uma série especialmente realizada por José Medeiros e Arlindo Silva para uma reportagem sobre os candomblés da Bahia. Publicado no dia 15 de setembro de 1951 pela revista *O Cruzeiro*, intitulada “As noivas dos deuses sanguinários”⁴⁴, o material gerou polêmica, uma vez que o fotógrafo adentrou locais sagrados e secretos, jamais mostrados para um público não iniciado. Com essa tiragem, a revista aumentou as vendas, o que demonstra o interesse do público pelo assunto e o sensacionalismo com que foi tratado o material, visto que o título já forma um juízo de valor quando caracteriza os deuses do Candomblé como sanguinários. Além disso, peca ao relacionar o ritual de iniciação com casamento, evidenciado na palavra noiva, quando a relação é mais paternal, uma vez que os praticantes são chamados de filhos de santo.

Nessas fotografias vê-se um ritual de iniciação⁴⁵, em que ambas as mulheres são captadas em estado de concentração ou transe, já com a pintura corporal terminada. No fundo das imagens, há uma parede rústica, com alguns desenhos. O texto da reportagem indica que são desenhos de “erês”, espíritos infantis que se apossam das “yaôs”. Na primeira imagem o enquadramento é aberto, sendo possível ver a mulher com um vestido branco, colares, braceletes, pulseiras e as mãos entrelaçadas, assim como parte do ambiente. Na segunda imagem, o enquadramento é fechado, com o foco no rosto e um corte dos ombros para cima. Como revelou Medeiros, pelo ambiente ser muito escuro, fez as fotos com a Rolleiflex. Essa informação é importante uma vez que a presença da câmera evidenciou ainda mais a presença do fotógrafo no terreiro.

A legenda da primeira imagem: “Com as mãos entrelaçadas, Yemanjá ‘em pessoa’ espera o momento de sair para o terreiro onde dançará seu bailado próprio, ao

⁴⁴ O IMS intitula as fotografias como *Ritual de Candomblé de Iniciação das filhas de Santo*, enquanto a revista *O Cruzeiro* atribui o título de *As noivas dos deuses sanguinários*. Ambas fotografias se encontram disponíveis no site do IMS e também na reportagem da revista *O Cruzeiro*.

⁴⁵ O ritual de iniciação no Candomblé representa um renascimento, tudo será novo na vida do yàwó. A feitura tem por início no recolhimento. São 21 dias de reclusão, e neste prazo são realizados uma série de aprendizagens - como a reza, as danças e as cantigas - e etapas - como banhos, oferendas, raspagem dos cabelos, recebimento do Oxu, que representa o canal de comunicação entre o iniciado e seu orixá. O filho de santo também passa por um ritual, onde terá seu corpo pintado com giz, denominado efun. Ele deverá passar por este ritual de pintura por 7 (sete) dias seguidos. O abiã terá que assentar seu Orixá e ofertar-lhe sacrifícios de animais de acordo com as características de cada um. Feito isso, ele passa a se chamar yàwó. Após a saída do recolhimento, o yàwó permanecerá de resguardo por um período de 3 (três) meses, e terá alguns deveres a cumprir, como o uso da roupa branca e restrição à bebida alcoólica, entre outras.

som nervoso dos atabaques. Ensimesmada, Yemanjá dá a sua “filha” um aspecto sonambúlico”. A outra legenda continua a explicação:

Esta é a figura de Oxóssi, deus da caça. As ‘yaôs’ são pintadas com as cores correspondentes aos seus orixás. Em volta da cabeça são desenhadas linhas em forma de coroa. O rosto, colo e o corpo são pintalgados com os coloridos sagrados. No pescoço a inicianda ostenta colares também com as coroas dos santos respectivos. O ritual é muito rigoroso.

A reportagem faz referência ao mundo “civilizado” em oposição ao mundo “bárbaro”, colocando de um lado, a cultura e a religião do homem branco e do outro, a cultura e a religião do homem negro. A partir do texto é possível observar alguns marcadores da diferença, indicando o ritual como uma prática exótica e fetichista.

O contexto que levou à realização da reportagem sobre o Candomblé não é revelado por Medeiros e Arlindo Silva na reportagem. Pelo contrário, o texto informa que se trata de um adentramento inédito nos terreiros e no ritual.

Abrimos espaço para uma reportagem que se destina a mais ampla repercussão dentro e fora do país. Ao entrega-la ao público, está certo o O Cruzeiro de que se trata não só de uma grande realização jornalística, mas também de uma documentação fotográfica inédita e tanto quanto possível completa sobre a mais impressionante prática fetichista dos negros baianos: a iniciação das filhas de santo. (...) E é esta reportagem, que ora publicamos, realizada pelos dois únicos jornalistas brasileiros que até hoje assistiram às práticas secretas da religião negra professada na Bahia, que vem revelar, ao mundo civilizado, a estranha história das noivas dos deuses sanguinários.

A reportagem, entretanto, foi resposta a uma outra publicação sobre Candomblé, da revista francesa *Paris Match* pelo francês Henri George Clouzot, em maio de 1951. Com o título “Les Possédées de Bahia” (As possuídas da Bahia), o autor alardeava que o material da reportagem era “um extraordinário documento etnográfico”. Posteriormente, Clouzot lançou um livro com as mesmas fotografias, cujo título era “Le Cheval de Dieux” (O Cavalo dos Deuses), indicando que aquela foi a primeira vez que um branco entrava “num santuário de deuses negros”.

Para Chateaubriand, era inadmissível que uma revista estrangeira publicasse qualquer assunto nacional com pioneirismo. Fernando de Tacca (1999) revela que a ideia da reportagem surgiu dentro da redação como embate à *Paris Match*, e não como reportagem originalmente pensada por José Medeiros. Através de uma carta enviada por Leão Gondim, redator chefe de *O Cruzeiro*, a José Medeiros, é possível constatar essa justificativa. A carta inclusive cita Pierre Verger, que teria imagens do ritual de iniciação, pois já estava fotografando o Candomblé na Bahia há alguns anos, mas não se dispôs a fornecê-las para a revista por questão de ética e compromisso

com os praticantes do culto.

José Medeiros também republicou as fotografias em 1952 em *O Cruzeiro*. Contudo, em 1951 a reportagem tinha 14 páginas e 38 fotografias, enquanto no ano seguinte a reportagem dispôs de quatro páginas, contendo 8 fotografias no total, entre elas algumas coloridas e a produção do texto feita pelo próprio Medeiros. Em 1957, publicou um livro com o mesmo assunto e fotografias chamado *Candomblé*, com edição da Editora *O Cruzeiro*, tornando-se o primeiro fotógrafo brasileiro a publicar um livro de religião com intenção documental. O que demonstra que José Medeiros seguiu os mesmos caminhos adotado por Henri George Clouzot.

Sobre o texto escrito por Medeiros para publicação, observou-se que o mesmo texto foi utilizado na reportagem e na introdução do livro *O Candomblé*.

Não pode deixar de ser citada a referência a Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Édison Carneiro logo na apresentação da publicação, quando diz que nos rituais de candomblé da Bahia, há uma parte completamente desconhecida, tanto para os leigos como para os estudiosos do problema. A Nina Rodrigues, precursor dos estudos sobre o negro brasileiro, devemos as primeiras pesquisas científicas do Candomblé como religião. Entretanto, nem ele nem os seus continuadores, inclusive Arthur Ramos, conseguiram desvendar os rituais secretos da iniciação das “filhas-de-santo”. Édison Carneiro, baiano de nascimento, no seu livro “Candomblé da Bahia”, tão exato e minucioso, passa por alto sobre o assunto.

É preciso atentar para a escolha dos cientistas sociais citados, principalmente Nina Rodrigues, pois em diversas outras reportagens fez a citação desse autor, e dos pensamentos dele, inclusive se apropriou de termos utilizados por Nina Rodrigues ao descrever as religiões africanas como “fetichista”.

Sendo assim, cabe aqui descrever sucintamente o trabalho de Nina Rodrigues. Embora ele tenha sido o primeiro estudioso no Brasil a tratar sobre o negro e suas crenças, era um teórico racista que baseado em teorias evolucionistas pensava a mestiçagem como degeneração da espécie. Segundo ele, as religiões afro-brasileiras eram exemplos irrefutáveis da inferioridade e do primitivismo do negro, tal como se vê no título do livro escrito em 1900: *O Animismo fetichista dos negros baianos e Mestiçagem, degenerescência e crime*. Nina Rodrigues acreditava também que o Estado deveria estabelecer um código penal específico para os negros, pois biologicamente eles eram diferentes, isto é, inferiores e incapazes de compreender a legislação e a moral tal como eram impostas aos brancos. Concluiu que a “raça” branca era superior à negra e que a mestiçagem deveria ser evitada. Na perspectiva da análise da superioridade e da inferioridade das “raças”, o estudo da religião era

essencial, inclusive para comprovar a inferioridade de certas formas religiosas. Apontou a baixa situação econômica, os crimes e as enfermidades como reflexo da inferioridade e degenerescência. E declarou que as mulheres negras e mestiças apresentavam um hímen diferente do das mulheres brancas, que facilmente se confundia com o hímen rompido.

Na biografia levantada para essa pesquisa, observou-se que os diversos pesquisadores que tratam de José Medeiros discutem as várias facetas de Medeiros nas reportagens de 1951, 1952 e também no livro. Segundo esses pesquisadores, enquanto a primeira reportagem escrita por Arlindo Silva foi classificada como sensacionalista, a segunda reportagem e também o livro, ambos escritos por ele, foram identificados como uma escrita com tendência antropológica. Entretanto, o que se vê nos dois textos é uma proximidade muito grande de pensamento. A título de comprovação, seguem os dois textos:

Dois repórteres de *O Cruzeiro* desvendam os mistérios do mundo ritualístico e bárbaros dos candomblés da Bahia - a iniciação das filhas de santo - manifestação de uma divindade feminina - cenas de um cerimonial secreto em toda a sua grandeza primitiva.
(Arlindo Silva, 1951)

Pela primeira vez no jornalismo mundial é mostrado a iniciação das filhas-de - santo, ritual sangrento dos candomblés da Bahia - um estranho espetáculo de fé primitiva e bárbara.
(José Medeiros, 1952)

Antes de seguir para a relação do fotógrafo e dos fotografados nas imagens acima, faz-se necessário historicizar o Candomblé como uma construção inserida nos discursos de identidade do projeto nacional.

O Candomblé, assim como as outras manifestações religiosas afro-brasileiras, era tido como feitiçaria, charlatanismo e exercício ilegal da medicina e seus praticantes eram duramente perseguidos pela polícia. Esse pensamento, primeiramente, esteve intrinsecamente relacionado a interesses de poder, já que a igreja católica tinha como tarefa convencer a sociedade da “supremacia” dos valores do cristianismo. A outra razão está relacionada à ideologia do branqueamento propagada no século XIX, que ao tentar se assemelhar ao modelo de civilização da Europa estimulou as perseguições das manifestações africanas.

Nos anos de 1930 a 1945, começou-se a discutir as “tradições” brasileiras como evocação das ideias modernistas. É nesse sentido que o Congresso Afro-

brasileiro⁴⁶, realizado em 1934 e 1937, teve importância, pois colocou em evidência as religiões fornecendo a originalidade dos traços culturais que vinham da África, apresentando-as de maneira a preencher as lacunas para uma cultura que desejava ser “autêntica” em relação à Europa. É importante destacar que diversos praticantes do Candomblé também pleitearam junto ao governo um lugar de respeito aos cultos e práticas religiosas. Tem-se como exemplo Eugenia Ana dos Santos, a Mãe Aninha, que segundo consta, provocou a promulgação do Decreto nº. 1.202/39⁴⁷, no governo de Getúlio Vargas, que pôs fim à proibição aos cultos afro-brasileiros, em 1939.

Foi assim que o Candomblé, a Umbanda e o Maracatu, por exemplo, tomaram legitimidade e visibilidade, pois forneceram aos intelectuais os discursos necessários para a construção de uma identidade nacional. Contudo, discutir essas manifestações como religião não fazia parte do interesse nacional e, por isso, elas foram categorizadas como itens culturais pertencentes ao mundo mágico africano, à cultura popular e também ao folclore.

Essa “folclorização” foi parte de uma estratégia das elites de “naturalizar” essas manifestações, tornando-as aceitas culturalmente e, ao mesmo tempo, apagando qualquer vestígio que as associasse ao tempo de escravidão e a diáspora africana. Os negros cidadãos deviam ser negros só na pele. Todos os outros vestígios deveriam ser apagados, “desafricanizados” para que pudessem se tornar nacionais.

É nesse sentido que se deve pensar o ritual fotografado por José Medeiros. O Candomblé foi um manifesto de resistência ao processo de colonização e aculturação. Em 1951, mesmo com o Candomblé já tendo sido incorporado às discussões das elites, ele ainda não era plenamente aceito na sociedade brasileira e era apresentado de forma teatralizada, de modo a acentuar ainda mais o “primitivismo”, “fetichismo” e “barbarismo” cultuado por pessoas “inferiores” em um Brasil “civilizado” e

⁴⁶ Dois congressos afro-brasileiros aconteceram na década de 1930: o primeiro em Recife, organizado por Gilberto Freyre, e o segundo em Salvador, sob a organização de Edison Carneiro. O congresso da capital baiana teve papel destacado para o desenvolvimento dos estudos afro-brasileiros; contou com a presença de intelectuais da Bahia, como Jorge Amado, e estudiosos internacionais como Melville Herskovits e Donald Pierson. Diversas lideranças de terreiros da época também se fizeram presentes, como Martiniano Eliseu do Bonfim, afamado babalaô; Eugênia Ana dos Santos, conhecida como Mãe Aninha do Ilê Axé Opô Afonjá, entre outros. Apesar de seu caráter científico, o II Congresso Afro-brasileiro não foi realizado seguindo um protocolo formal. O evento teve a característica de promover a interação dos congressistas em um espaço que extrapolou os salões do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB). Os participantes assistiram apresentações de capoeira, batuque e samba na sede do Clube de Regatas Itapagipe. As comunidades de terreiro também realizaram festas para receber a visita dos congressistas (OLIVEIRA, 2010).

⁴⁷ “Art. 33. É vedado ao Estado e ao Município: estabelecer, subvencionar ou embargar o exercício de cultos religiosos”. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1202-8-abril-1939-349366-publicacaooriginal-1-pe.html>>.

“moderno”, tal como ainda não é tolerado atualmente⁴⁸.

A revista *O Cruzeiro* tinha visibilidade nacional e levar o ritual para as páginas da revista mais lida era um meio de colocá-lo em cena, discutir com maior seriedade o assunto, “desfolclorizando-o” e ampliando o espaço de atuação política. Essa iniciativa deve ser pensada como uma estratégia e encenação em que os sujeitos sociais criaram para buscar, numa sociedade extremamente excludente e racista, visibilidade e legitimidade. Talvez a mãe-de-santo do terreiro, Maria Riso Plataforma, esperasse que a reportagem fosse um instrumento de apoio à luta pela preservação e transmissão da religião, o que não aconteceu. Segundo Tacca (1999), após a reportagem de iniciação, criou-se mitos a respeito do expurgamento de Maria Riso, inclusive o próprio Medeiros sustentava a afirmação de que ela tinha sido assassinada e o terreiro fechado.

Deve-se levar em consideração também o processo de atuação que existe em frente a uma câmera fotográfica. Possivelmente essa não era a imagem vivida no cotidiano dos terreiros, mas é aquela que naquele momento os praticantes queriam projetar. O que diferencia essas pessoas fotografadas das pessoas das fotos analisadas anteriormente é que as do Candomblé se permitiram fotografar, autorizaram que o fotógrafo entrasse no espaço delas, um lugar sagrado, pouco acessível, o que não aconteceu nas outras, em que o acesso era livre.

Por outro lado, isso não deve ser visto como uma forma de insentar José Medeiros, tão pouco Arlindo Silva. Quando se propõe a fazer um trabalho fotográfico etnográfico, tal como as fotografias foram categorizadas por muitos teóricos, deve-se atentar para a falácia da “autoridade etnográfica” (Clifford, 1989, p. 118). Os dois deveriam ter se predisposto a pesquisar, investigar, conversar, priorizando o saber oral transmitido no Candomblé, a fim de compreender os significados do ritual, oferecendo, dessa maneira, uma maior participação desses sujeitos na construção de sua imagem.

Através das fotografias, das legendas e dos textos é possível identificar a visão do fotógrafo. Ambos não tiveram uma preocupação em dar “voz” aos praticantes e

⁴⁸ Diversas práticas de intolerância religiosa ainda acontecem no dia a dia, como o uso de violência física contra os praticantes das religiões Afro. Entretanto, atualmente muitas leis foram criadas com o objetivo de proteger ainda mais a religião e promover a tolerância, como a lei federal nº. 6.292/75, que protege os terreiros de candomblé no Brasil contra qualquer tipo de alteração de sua formação material ou imaterial; e a lei nº.10.639/03, que torna obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira nas escolas de Ensino Fundamental e Médio, objetivando promover uma educação que reconheça e valorize a diversidade das origens do povo brasileiro.

mostrar sua visão de mundo, o que estava em voga era a mercantilização da identidade nacional manifestada nas produções populares.

Figuras 8 e 9 - Os negros no Brasil - 1954



Fonte: Revista O Cruzeiro.

As duas fotos foram publicadas na revista O Cruzeiro (22 de maio de 1954), em um artigo, cujo assunto era o negro e a comemoração dos 66 anos da abolição da escravidão. A reportagem é da dupla Ubiratan de Lemos (texto) e José Medeiros (fotografias). Com o título “O negro brasileiro”, o texto diz:

um mergulho nas estatísticas (1940- 1950) mostra o domínio ‘colored’ nas atividades agropecuárias a nas massas do operariado nacional - diminuem os pretos e aumentam os pardos, do Aiopoque ao Chuí- cota íntima de negros que venceram na vida - intelectuais de cor discutem se a culpa é do branco ou do negro - dados sobre o negro no Distrito Federal e no Brasil.

O objetivo da reportagem era discutir sobre o processo de integração do negro na sociedade brasileira. Dessa maneira, o autor aponta os dados de 1818 e contrapõe com o censo de 1940 e 1950, revelando a miscigenação como evidência no embraquecimento da população⁴⁹. Em seguida, ainda a partir dos dados do censo, analisa a situação econômica do negro e da negra e afirma que “os pretos dominam as atividades agropecuárias - 66, 42% homens - enquanto as mulheres 10,33%”.

Mais uma vez cita o estudo do Nina Rodrigues como explicação da atual situação do negro e, baseado na teoria freyreana da existência de uma democracia racial no Brasil, diz que embora haja obstáculos, as oportunidades são para todos. No mesmo artigo, de forma conflitante, diz que os obstáculos são inúmeros, difíceis e às vezes intransponíveis, denunciando assim a opressão sofrida pelos negros no Brasil: “embora se discuta e se negue a existência de preconceito racial no Brasil, o certo é que uma barreira concreta separa o negro de muitos privilégios da civilização”. E conclui dizendo que a nova tendência dos estudos modernos é apresentar o negro de uma outra maneira, sem espetáculo. Entretanto, o que se vê nas fotografias reafirma ainda mais a posição que ambos têm em relação ao negro e a negra brasileira.

A primeira fotografia é de um retrato de uma mulher mestiça, aparentemente vestida de baiana. Nessa, imagem José Medeiros enquadra o rosto da mulher, dando destaque aos traços da face. Com a boca maquiada, ela sorri. Os olhos também estão maquiados e ela olha para cima como se quisesse transparecer uma certa

⁴⁹ Segundo a reportagem, em 1818, havia no Brasil 1.728.000 negros escravos, 1.043.000 brancos, 259.000 índios domesticados e 585.000 pardos e pretos livres. Em 1940, de acordo com os dados do censo, existia no país 6.038.869 negros e 26.171.778 brancos. Já o recenseamento de 1950 revela que a população negra no Brasil era de 5.692.657, contra uma população branca de 32.027.661, concluindo que no espaço de dez anos o número de negro caiu em consequência do “cruzamento inter-racial que fez tradição no Brasil”.

espontaneidade diante da câmera fotográfica. A mulher levanta o ombro direito sensualmente, deixando aparecer apenas uma pequena parte da blusa. Da forma como a mulher é fotografada, com um lenço na cabeça e brincos de pérola, o fotógrafo parece querer aludir à célebre imagem da baiana Carmem Miranda. Atrás há uma cortina, o que impossibilita saber o lugar que a mulher está, e se a fotografia foi feita exclusivamente para o artigo ou tratava-se, de fato, de uma imagem capturada espontaneamente em alguma festa. A legenda da foto diz: “quando ela passa pelas nossas ruas, pela Avenida ou pela Cinelândia, um brilho de admiração surge nos olhos dos brancos mais puros, que não conseguem resistir ao seu doce fascínio”.

Na segunda fotografia, o enquadramento é mais aberto e muitas pessoas aparecem na imagem. No primeiro plano está um homem negro, em pé, vestindo paletó e gravata e segurando um copo na mão. Ao seu lado, sentada, observa-se uma mulher branca, também vestida com roupa social e com um copo, o que indica que talvez eles estejam em alguma confraternização. Na imagem é possível ver a presença de mais três mulheres e um homem, sendo todos brancos. A legenda da foto diz: “Mas se os obstáculos são grandes para o sucesso do negro, vemo-lo, no entanto, galgar os degraus do sucesso e situar-se no alto da pirâmide social, entrando na posse das vantagens que, num regime democrático, estão ao alcance de todos”.

A mestiça do José Medeiros é uma mestiça estilizada, embranquecida, tal como foi construída no imaginário nacional: nem preta, nem branca, muito pelo contrário, ela é o “encontro das ‘raças’ e das ‘coisas’ do Brasil”. Ela é também idêntica à mestiça construída nos discursos literários que a singularizam como um objeto de desejo. Por meio da legenda, identifica-se a associação da mulher mestiça fotografada por Medeiros ao gosto doce. Ainda, é preciso resgatar as metáforas dos cheiros, gostos e cores evocados na literatura brasileira ao dirigir-se à mestiça: manjerição, cravo e baunilha nas frases de Aluísio Azevedo (*O cortiço*, 1889); cravo, canela e alecrim nas obras de Jorge Amado (*Gabriela, cravo e canela*, 1958); e nos versos de Lamartine Babo (*O teu cabelo não nega*, 1932): “tens um sabor bem do Brasil”. Ela também foi consagrada na obra do artista Di Cavalcanti que declarou que “uma mulata é para 400 talheres”⁵⁰.

⁵⁰ Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/memoria-do-brasil/episodio/dos-anos-de-ouro-do-jornal-do-brasil-a-obra-do-pintor-di-cavalcanti>>.

Na obra do Gilberto Freyre (2006), o autor também reconhece o erotismo e a sedução produzidos pela escrava, assim como a sua “disponibilidade”: “muitos levavam a mesma vida turca e debochada dos senhores de engenho, sob a provocação de mulatinhas e negras da casa se arredondando em moças, de mulecas criando peitos de mulher; e tudo fácil, ao alcance da mão” (2006, p. 441). Na verdade, o que Freyre fez foi reconhecer e legitimar a violência sexual produzida pelo sistema escravocrata, pelos homens brancos diante de uma escrava passiva, justificando-a através da produção de estereótipos acerca da “natureza” da negra e da mestiça brasileira.

A mulher mestiça é, portanto, a metáfora do alimento, daquilo que precisa ser deglutido para saciar a fome masculina. Ela é corpo e para ela não havia um outro lugar na sociedade brasileira que não fosse associado ao sexo. É nesse contexto que a mestiça carnavalesca é colocada em cena e é cristalizada como símbolo nacional, protagonista do maior espetáculo brasileiro que perpetua até os dias de hoje que é o carnaval.

O mestiço, por sua vez, o mesmo da obra do Aluísio Azevedo e da de Jorge Amado são agentes sociais, carregam o peso da ascensão social. No decorrer do texto, são atribuídos vários adjetivos ao negro como “crioulo”, “preto”, “pardo”, negro, “homem de cor”, “*colored*”, “zambi negro”, “homem escuro” e “mulato”, todas as palavras utilizadas como sinônimos. Há, entretanto, uma diferença na construção deles, enquanto o “mulato” é representado como alguém que pode ascender socialmente, o negro é aquele que fica à margem da sociedade e executa os serviços braçais. Constata-se essa afirmativa a partir dos estudos de Stuart Schwartz (apud ALENCASTRO, 2014) quando diz que os “mulatos” ocupavam mais de 20% das funções mais qualificadas de supervisão, de artesanato e domésticas ao passo que os negros estavam confinados ao duro trabalho dos campos.

Isto posto, constata-se que a figura do negro e da negra nas fotografias de Medeiros foram engendradas, culturalmente construídas num longo processo histórico e contribuíram para expor a contradição da democracia racial brasileira e a flagrante desigualdade social existente entre brancos e não brancos no Brasil. Dessa forma, essas fotografias podem ser interpretadas como resultado de uma sociedade brasileira imaginada, assim como do próprio pensamento do fotógrafo José Medeiros. Embora a fotografia possa distorcer o ocorrido, sempre existe o pressuposto de que alguma coisa aconteceu, tal como afirmou Susan Sontag (2012). As fotografias distorcem a imagem dos negros, evidenciando o pensamento da época.

Não foi possível ter acesso às imagens produzidas por Medeiros antes da atuação na revista *O Cruzeiro*, o que talvez pudesse conduzir a uma outra conclusão. Embora Medeiros tenha se dedicado ao cinema após a saída da revista, é possível afirmar que continuou investindo na mesma narrativa, o que pode ser constatado no filme *Xica da Silva*, de Carlos Diegues. Como Medeiros afirmou, “a primeira coisa a fazer na fotografia é expor ao diretor o que se pensa a respeito do filme, porque o trabalho que você imagina, assim como a cenografia, está preso ao roteiro e à direção”⁵¹. Portanto, a forma como a câmera foi conduzida para representar *Xica da Silva* de maneira sexualizada, insaciável e promíscua está relacionada também ao imaginário do fotógrafo e não somente ao do diretor do filme.

A proposta deste capítulo foi justamente colocar em discussão os conceitos relacionados ao povo e ao popular a partir do olhar de José Medeiros e mostrar como é problemático e contraditório o olhar desse fotógrafo, tal como o próprio discurso da sociedade brasileira. É um fotógrafo brasileiro, que mesmo intitulando-se como defensor dos “oprimidos”, reproduziu falas e olhares que foram naturalizados e aceitos como “verdades absolutas”. A identidade e as tradições foram historicamente construídas e, por isso, é preciso estar atento para o seu fazer, as negociações e conflitos que foram gerados no processo de formação e afirmação identitária no Brasil.

⁵¹ Disponível em:
<<http://www.guesaaudiovisual.com/CinemaFilosofiaLiteratura/EntrevReport/JoseMedeirosdiretor.html>
>. acesso em 15 jan. 2016.

CONCLUSÃO

As considerações aqui realizadas, longe de quererem definir uma única perspectiva de interpretação dos dados coletados, são reflexões das construções feitas a partir de leituras, olhares e perspectivas antropológicas pessoais sobre imagens que se repetem ao longo do tempo. Várias formas de agir e de pensar são frutos de imagens previamente construídas no imaginário brasileiro. A fim de compreender como esse imaginário foi criado, buscou-se estabelecer uma relação entre a construção do discurso nacional e a produção fotográfica de Jean Manzon e José Medeiros, assim como o papel da imprensa, especificamente da revista *O Cruzeiro*.

Nessa perspectiva, o presente ensaio permitiu constatar que as fotografias do período abordado eram utilizadas como meio de difusão das ideias nacionalistas. Num contexto em que tal preocupação era evidente, havia o cuidado em se veicular apenas fotografias em que os discursos narrativos não comprometessem a unidade nacional. Assim, notou-se que havia espaço dentro da publicação para a “invenção”, para a construção de imagens que moldavam um país, criando consistência visual para um imaginário nacional que se formava. Dessa maneira, as imagens fotográficas foram interpretadas como um processo de criação e construção, na qual a imagem é conduzida, monitorada e moldada.

Esse projeto nacionalista idealizado por Vargas, adquiriu um estatuto de “verdade” ao longo da história, enraizando-se como “verdades absolutas”. Os discursos analisados revelaram que as fotografias utilizadas para descrever o povo brasileiro sempre estiveram relacionadas a uma situação específica, que objetivava demonstrar uma certa ideia de irmandade e, ao mesmo tempo, camuflar as tensões relacionadas às questões raciais e sociais, priorizando apenas abordagens relacionadas aos elementos culturais. Era preciso integrar todos aqueles que se encontravam no Brasil.

Nesse sentido, uma das propostas desse trabalho foi colocar em discussão os conceitos relacionados ao povo e à identidade brasileira a partir do olhar fotográfico de Jean Manzon e José Medeiros. Jean Manzon era um estrangeiro que chegou ao Brasil com muitos preconceitos internalizados e teve total liberdade para revelar as suas narrativas, visto que naquele momento a identidade estava sendo elaborada. José Medeiros era um fotógrafo brasileiro que, mesmo intitulado-se defensor dos

“oprimidos”, reproduziu falas e olhares evocados pela revista *O Cruzeiro* e pelo projeto nacional de maneira contraditória.

O domínio técnico e a produção estética das fotografias de Jean Manzon e José Medeiros são irrefutáveis. Hoje, colocadas em um outro contexto, faz de Manzon o responsável pela modernização das revistas brasileiras e faz de José Medeiros o pai da fotografia brasileira. Mas não se pode, de forma alguma, negar e anular o momento histórico e o contexto em que as fotografias foram produzidas. São imagens que se cristalizaram e contribuíram, ao longo desses anos todos, para afirmar ainda mais discursos forjados do que é o Brasil.

Perdura, ainda hoje, no imaginário dos brasileiros o carnaval e o samba como símbolos nacionais; a imagem sexualizada das negras e mestiças; o índio como “primitivo” e imutável culturalmente; o negro restrito a trabalhos braçais, a situações subalternas e a pouca escolaridade; o mestiço em busca de ascensão social; e o predomínio do mito da democracia racial, que encara todos como iguais. Ainda se acredita que não há preconceito racial no Brasil e as oportunidades são para todos.

Ressalta-se, porém, que nenhum discurso está fadado a perpetuar-se, uma vez que, “a identidade brasileira é “Histórica”, isto é, (re)construída em cada presente, em uma relação de recepção e recusa de passados e de abertura e fechamentos aos futuros.” O objetivo foi justamente refletir sobre os discursos fotográficos apresentados, propondo uma reelaboração interpretativa, de modo a desconstruir alguns discursos.

Passados 128 anos da abolição, 62 anos depois da reportagem de José Medeiros - *Os negros no Brasil* -, evidencia-se uma virada de página na história das relações étnico-raciais no Brasil. O movimento negro e o movimento feminista, assim como o indígena, ainda que mais silenciado diante dos outros dois movimentos, têm trabalhado no sentido de trazerem-se à tona, colocando-se no centro da discussão, pleiteando o seu “lugar de fala” e buscando desconstruir certas ideologias cristalizadas principalmente relacionadas aos paradigmas da meritocracia. Outros modos de ver começam a ser elaborados; outras narrativas começam a ser construídas. O povo e a nação começam a ser contados em outras perspectivas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: Abreu, Martha; Soihet, Rachel. *Ensino de história, conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- Acervo Jean Manzon (s.d.), “Jean Manzon- memórias do Brasil”. Página consultada em 05 de fevereiro de 2015, <<http://www.acervojeanmanzon.com.br/>>.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia - olhares Fora-dentro*. São Paulo: EDUC, 2002.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BOMENY, H. (org.). *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. São Paulo: EDUSC, 2004.
- Câmara dos deputados (s.d.), “Decreto lei número 1202”. Página consultada em 08 de janeiro de 2016, <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1202-8-abril-1939-349366-publicacaooriginal-1-pe.html>>.
- CAMPOS, Francisco. *O Estado Nacional*. São Paulo: Biblioteca Básica Brasileira, 2001.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.
- COELHO, Maria Beatriz R. de V. *A construção da imagem da nação brasileira pela fotodocumentação*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2000.
- CORRÊA, Mariza. *Sobre a invenção da mulata*. Cadernos Pagu, n. 6-7, 1996. p. 35-50.
- COSTA, Helouise. *Um olho que pensa. Estética Moderna e Fotografia*. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

- _____. *Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 27, 1998.
- _____. *Um olhar que aprisiona o outro*. Imagens, n. 2, agosto, 1994.
- _____. *Diacuí: a fotorreportagem como projeto etnocida*. Studium (UNICAMP), UNICAMP, v. 17, p. 10-11, 2004.
- _____.; Rodrigues, Renato. *A Fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CARVALHO, L. M. *Cobras criadas*. São Paulo: Senac, 2001.
- DAFLON, Verônica T. Mestiçagem. In: SANSONE, Lívio; FURTADO, Claudio A. (org.). *Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- D'ARAUJO, Maria Celina S. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.
- DIAS, Carla. *De sertaneja a folclórica: a trajetória das coleções regionais do museu nacional - 1920/1950*. Tese (Doutorado em História da Arte). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.
- _____. *O Museu Nacional e a construção do patrimônio histórico nacional*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 34, p. 199-221, 2012.
- FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: DIFEL, 1981.
- FERRETTI, S. F. *Nina Rodrigues e as religiões afro-brasileiras*. Cadernos de Pesquisa (UFMA), São Luís/MA, v. 10, n.1, p. 19-28, 1999.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande Senzala*. São Paulo: Global Editora, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2014.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos (LTC), 1989.
- GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

Guesa Audio visual (s.d), “José Medeiros, diretor. Entrevista a Sérvulo Siqueira”.
Página consultada em 15 de janeiro de 2016,
<<http://www.guesaaudiovisual.com/CinemaFilosofiaLiteratura/EntrevReport/JoseMedeirosdiretor.html>>.

HOBBSAWN, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOBBSAWN, Eric. Engajamento. *In: Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Instituto Moreira Salles (s.d.), “José Medeiros”. Página consultada em 23 de novembro de 2015, <<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/jose-medeiros>>.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____.; SCHWARCZ, Lilia M. *Um olhar sobre o Brasil - a fotografia na construção da imagem da nação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

MCCLINTOCK, Anne. A situação da terra, *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*, p. 43-122. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

MANZON, Jean. *Flagrantes do Brasil*. Rio de Janeiro: Bloch, 1950.

_____. (1947) As donas do Brasil. *In: O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, (s.n.), p. 57-61.

_____. (1947) Três raças tristes. *In: O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, (s.n.), p.35, 1947

MAUAD, Ana Maria. *O olhar engajado: fotografias contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual*. Art Cultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-34, jan.-jun. 2008.

_____. *Através da imagem: fotografia e histórias interfaces*. *In: Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p. 73-98.

MEDEIROS, José. *Candomblé*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009

_____. *José Medeiros – 50 anos de Fotografia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.

_____. A purificação pelo sangue. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIV, n. 45, p. 25-28; 104, ago. 1952.

- _____.; LEMOS, Ubiratan de. Os negros no Brasil. In: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 32, p. 58- 65. 1954.
- OLIVEIRA, Rosenilton S. *Religiões afro-brasileiras*. Da degenerescência à herança nacional: lendo Nina Rodrigues. *Revista nures*, v. 15, p. 3, 2010.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e modernos*. Textos escolhidos, v. 3. São Paulo: Edusp, 2004.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena; COSTA, Vanda (org.). *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Helouise. *Uma biografia do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- SILVA, Arlindo; MEDEIROS, José. As noivas dos deuses sanguíneos. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 48, p. 12-25, set. 1951.
- SODRÉ, N. W., *História da Imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro: MAUAD, 1998.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- STEPAN, Nancy L. *A hora da eugenia - raça, gênero e nação na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.
- TACCA, Fernando de. *O Cruzeiro versus Paris Match e Life Magazine: um jogo espetacular*. Cadernos da Pós-graduação, Instituto de Artes, Unicamp, ano 3, v. 3, nº 2, 1999.
- _____. *O feitiço abstrato*. Cadernos da Pós-graduação, Instituto de Artes, Unicamp, ano 3, volume 3, n. 2, 1999.
- _____. *Candomblé – Imagens do Sagrado*, Campos – Revista de Antropologia Social (publicação do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social), UFPR, 03 ano 2003, Edição Especial textos escolhidos da IV Reunião de Antropologia do Mercosul, p. 147-164.

Tv Brasil (s.d.), “Memórias do Brasil”. Página consultada em 15 de novembro de 2015, <<http://tvbrasil.ebc.com.br/memoria-do-brasil>>.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.