

6.

“Em terra de cego quem tem olho é estrangeiro.”¹

Até o início dos anos de 1940 podia-se dizer que o Brasil era, de fato, uma terra de cegos. De cegos, mas nunca de surdos. O rádio, ícone da modernidade a partir da década de 1920, era o meio de comunicação que unia o país e integrava a população, através de uma programação que mesclava noticiário e entretenimento, trazendo o mundo para dentro dos lares², na frequência da Rádio Nacional, da Mayrink Veiga, da Tupi e Tamoio. Assim, as dimensões da pátria cabiam naquelas caixas de madeira, ocupando lugar de destaque nas salas de estar dos lares brasileiros. Tratava-se de um país tocado apenas por palavras. Era preciso, pois, dar-lhe concretude visual, conferir identidade através de imagens. Jean Manzon chegou ao Brasil em plena movimentação do projeto nacional do Estado Novo, que buscava incutir no brasileiro uma fé inabalável na existência concreta de seu país. Foi nesse sentido que atuou Manzon. Ao lado dele, outros fotógrafos estrangeiros fariam o mesmo.

Mas não eram apenas os fotógrafos que chegavam ao país empenhados em “descobrir o Brasil”. Também escritores, artistas, homens de ciência. A razão da chegada de tantos estrangeiros no século XX estava muito ligada, de fato, aos conflitos internacionais. Mas não eram, naquele momento, o único motivo que trazia, principalmente da Europa, novos viajantes ao país. Há, de fato, uma mudança significativa no perfil do viajante que adentra o século XX. A duas grandes guerras, como já mencionado, também a inovação das vanguardas, novas oportunidades econômicas e ainda a consolidação do turismo como aspecto da vida moderna. O repertório de viajantes que chegam ao Brasil é vasto.

¹ Frase de Millôr Fernandes, usada por Alberto Dines para descrever a miopia brasileira neste período. DINES, A., *Morte no paraíso. A tragédia de Stefan Zweig*, p. 362.

² Lia Calabre sublinha a importância do papel integrador do rádio. CALABRE, L., *A Era do Rádio*, p.9. “O rádio foi o primeiro meio de comunicação a falar individualmente com as pessoas, cada ouvinte era tocado de forma particular por mensagens que eram recebidas por milhões de pessoas. O novo meio de comunicação revolucionou a relação cotidiana do indivíduo com a notícia, imprimindo uma nova velocidade e significação aos acontecimentos. Ao partilharem das mesmas fontes de notícias, os indivíduos se sentiam mais integrados, possuíam um repertório de questões comuns a serem discutidas”.

“A própria noção de viagem modificou-se num mundo permeado pelos meios de comunicação que introduzem as narrativas do estrangeiro. Nessa multiplicidade de registros em imagens e textos, o Brasil do século XX aparece plural e contraditório, em retratos que vão da elegia ao desencanto”.³

Cada estrangeiro constrói um Brasil à sua maneira. O escritor austríaco Stefan Zweig, que aportou pela primeira vez no país em 1936, em meio a uma viagem a caminho da Argentina, voltaria mais tarde de forma definitiva. Em 1941, residente aqui, lança *Brasil país do futuro*, fruto do que Afrânio Peixoto definiu, em sua apresentação da obra, de um amor desinteressado.

“O Brasil é como mulheres bonitas: tem apaixonados de toda sorte, até os desinteressados. Não querem nada, nem um olhar, nem um sorriso, nada. Basta-lhes amar. Chamam isso ‘namoro de caboclo’: até a namorada o ignora... Era assim o amor cavalheiresco. Goethe resumiu-o, numa frase: ‘Se te amo, que te importa?’. Zweig é assim.”⁴

A obra de Stefan Zweig é, de fato, uma elegia ao país pacífico que se apresenta como porto seguro frente a uma “Europa suicida”. Diante do cenário sombrio da grande guerra, Zweig pinta o Brasil como cores idílicas, helenizando os trópicos, valorizando seu expressivo processo de desenvolvimento, seu espírito empreendedor. A declaração de amor que faz ao país, que é prospecto e prospecção, lhe vale acusações de todos os lados: há quem julgue a obra verdadeira arma de propaganda do governo Vargas, uma encomenda política; e, da parte dos conservadores do governo, há a crítica de que pouco se fala na obra sobre o evidente e cultuado progresso nacional.

Um Brasil prodigioso está ali, naquele futuro, conjugado no presente. Mas existem outros. Enquanto Zweig, “o brasilianista *avant la lettre*”, enaltece o país (“... O Brasil parece-me um dos países mais modelares e, por isso, um dos mais dignos de estima”), o antropólogo francês Lévi-Strauss, que viria ao Brasil em 1935 para trabalhar na recém-criada Universidade de São Paulo, faz seu contraponto no livro *Tristes trópicos*:

“O Brasil esboçava-se em minha imaginação como feixes de palmeiras torneadas, ocultando arquiteturas estranhas, tudo isso banhado num cheiro de defumador,

³GIUCCI, G.; JAGUARIBE, B.; SCHÖLLHAMMER, K.E., “Viajantes estrangeiros do século XX”, IN *Brasiliana da Biblioteca Nacional*, p.99.

⁴PEIXOTO, Afrânio [introdução]. *Brasil país do futuro* IN: ZWEIG, S., *Obras Completas.*, Tomo XIII.

detalhe olfativo introduzido subrepticamente, ao que parece, pela homofonia observada de forma inconsciente entre as palavras *Brésil* e *grésiller* [“Brasil” e “crepitar”], e que, mais do que qualquer experiência adquirida, explica que ainda hoje eu pense primeiro no Brasil como um perfume queimado”⁵.

Assim, entre ufanistas e visionários, apaixonados e desencantados, os estrangeiros, esses viajantes do novo século, deixam gravadas suas impressões. Em cada olhar, existe um país, que é visto por tantas e diferentes “lentes”. Entre os fotógrafos, chegam, ao longo da primeira metade do século, a americana Genevieve Naylor, que cruza o território de ponta a ponta entre 1940 e 1942; os franceses Marcel Gautherot, em 1939, dando início a uma longa estada de 57 anos, e Pierre Verger, que desembarca de maneira definitiva em 1946; as alemãs Alice Brill e Hildegard Rosenthal, instaladas desde a década de 30 no país. Mais tarde, ainda se somam a eles os olhares de Claudia Andujar, Maureen Bissiliat, George Love, entre outros notáveis fotógrafos.

Marcel Gautherot teve também extensa atuação no governo de Vargas, fotografando, principalmente para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, criado em novembro de 1937 e depois transformado no IPHAN), monumentos arquitetônicos e manifestações culturais em todo o país. Mais tarde, faz o mesmo caminho que Jean Manzon e passa a integrar a equipe de *O Cruzeiro*. O conterrâneo Pierre Verger chega para trabalhar na revista e se destaca pelas reportagens em torno de temas ligados à cultura mais popular e à religião, como ritos de candomblé, carnaval, índios, a situação dos paus-de-arara.

Entre os literatos, é possível citar a vinda ao Brasil do crítico literário austríaco Otto Maria Carpeaux, o diretor teatral polonês Ziembinski, o tradutor húngaro Paulo Rónai, o filósofo tcheco Villém Flusser, a poeta Elizabeth Bishop entre outros intelectuais. Visitas mais rápidas fizeram Albert Camus, John dos Passos, Georges Bernanos. E ainda o cineasta Orson Welles, que aos 25 anos, já tendo filmado o mítico *Cidadão Kane*, aceitou a incumbência do governo dos Estados Unidos, que após seguir para o *front* de guerra, se dedicava a uma cruzada diplomática para estreitar laços com países da América Latina⁶.

⁵ LÉVI-STRAUSS, C., *Tristes trópicos*, p.45.

⁶ A idéia do diretor era inicialmente filmar o carnaval brasileiro, mas suas filmagens não agradaram os estúdios americanos e a idéia foi arquivada. Welles então resolveu documentar a saga de jangadeiros que empreenderam uma viagem marítima do Ceará ao Rio de Janeiro para reivindicar proteção através da legislação social junto ao governo Vargas. Mas julgaram que o filme, batizado *It's all true*, tinha apelos

Na década de 1920, o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, que se aproximou do grupo dos modernistas Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade, já havia decretado que o Brasil era a *Utopialand*, “o país que não é de ninguém”. E por não ser de ninguém, é também de todos, pois abre espaço para que sejam criadas novas e contínuas interpretações diante de uma identidade ainda a ser solidificada e delimitada. Dessa forma, vê-se que “o estrangeiro está sempre delineado – latente e invisível – nas brechas da nossa identidade, na trilha aberta por nossa própria indeterminação”,⁷ como definiu o filósofo Sérgio Cardoso. O estrangeiro está delineado e também delinea a nossa própria identidade – por conta de nossa indeterminação. É como se essa experiência da “tradução” possível do país residisse no distanciamento; como se dependesse de uma certa atividade etnológica, por depender da alteridade.

Nelson Brissac Peixoto analisa esse papel desempenhado pelo olhar do estrangeiro:

“Aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estavam não podem mais perceber. (...) Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. (...) O estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo. Para eles esses personagens e histórias são capazes de mobilizar”.⁸

Numa aplicação pontual, percebemos que é o olhar de fora aquele que “dá a ver” o Brasil, que o revela aos brasileiros, nesses anos de 1940. O carnaval nunca foi novidade; os agricultores também não, tampouco a fisionomia do povo. Mas é através do olhar desses muitos fotógrafos estrangeiros que esses cenários e essas expressões do país ganham concretude e legitimidade. É através do ato fotográfico que esses olhares definem e categorizam os objetos registrados como parte desse todo denominado Brasil, dando-lhe (ao Brasil) visualidade e, assim, conferindo-lhe identidade.

E o país nasce então, nos anos de 1940, com a atividade profícua de fotógrafos estrangeiros, dessas visões “de fora”, num processo de (re) descoberta – mais um entre tantos ocorridos ao longo do tempo. Pois não havia sido muito diferente em outros capítulos da nossa história, com registros de descobridores e viajantes feitos em diários,

comunistas, e este projeto foi da mesma maneira arquivado, sendo recuperado anos depois. Jean Manzon trabalhou oficialmente fazendo a cobertura das filmagens do cineasta americano.

⁷ CARDOSO, S., “O olhar viajante (do etnólogo)” IN: NOVAES, A. ... [et al.]. *O Olhar*, p.360.

⁸ PEIXOTO, N.B., “O olhar estrangeiro”. IN: NOVAES, A.... [et al.], op. cit., p.363.

tratados ou pincéis desde o século XVI e, de maneira muito intensa, no século XIX, a partir da chegada da corte português (1808). Propriamente na segunda metade do século XIX, a partir do advento da fotografia e muito em conta do notável estímulo dado por d. Pedro II – ele também um fotógrafo – à técnica, diversos fotógrafos estrangeiros aportaram no país. Alguns ficariam aqui de maneira definitiva e outros permaneceriam apenas por temporadas. Boris Kossoy acena para a presença desses estrangeiros e sua atividade em direção da “construção” do nacional “de fora para dentro”.

“... 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 – e 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”.⁹

Desse modo, verificamos que se tratava de uma construção diferente da que analisamos, uma vez que se fala de uma elaboração “de fora para dentro”. No caso de Jean Manzon, vemos que sua condição de estrangeiro lhe forneceu um sofisticado aparato estético (dentro de uma gramática moderna), mas que não havia nesse olhar uma pré-elaboração de conceitos, o que veio a se firmar dentro do específico contexto brasileiro, numa construção inversa, “de dentro pra fora”.

Lygia Segala pontua: “Desdobra-se aqui uma tradição de estudos e documentação iconográfica vinda desde os Oitocentos, a dos viajantes estrangeiros, que, com o olhar desacostumado, redescobrem o Brasil. Essa proximidade distante, dos que vêm de fora, (...) engendra formas particulares de observação e interação social”.¹⁰

Assim como Manzon, no século XX, os novos estrangeiros (os “novos viajantes”) percorrem novamente sua imensa geografia, dessa vez em busca do novo.

⁹ KOSSOY, B., *Realidades e ficções na trama fotográfica*, pp. 82-83.

¹⁰ SEGALA, L., “Bumba-meu-boi Brasil”. IN: DE FRANCESCO, A.F.[et alii]. *O Brasil de Marcel Gautherot*, p.31.

A abertura de seu livro *Flagrantes do Brasil*, de 1950, descreve 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 vida multivária do país em começo”.¹¹

Vida multivária é traduzida em um cenário múltiplo e de contrastes, que revela o velho jogo de oposições, presente em nossas raízes, como apontou Sérgio Buarque de Holanda¹²: trabalho e aventura, rural e urbano, burocracia e caudilhismo, norma pessoal e impulso afetivo. Oposições que podem ser lidas também como os antagonismos, econômicos e culturais¹³, presentes na leitura que o antropólogo francês Roger Bastide faz do Brasil em seu livro *Brasil, terra de contrastes*, publicado em 1954, resultado de suas observações feitas durante os 16 anos em que esteve no país.

“Junto do Atlântico, as grandes cidades tentaculares com seus aranha-céus ébrios de orgulho, que esmagam sobre suas massas imponentes as flechas minúsculas das igrejas, com fábricas barulhentas, com cinemas luxuosos e, à noite, com os milhares de anúncios luminosos, verdes, vermelhos, brancos, suspensos como ramos de flores noturnas ao longo das fachadas, já nos fazem viver no país do futuro. Mais adiante, as pequenas cidades do interior, quietas, sossegadas, casas térreas enquadrando jardins, onde namorados ainda passeiam romanticamente sob os olhos enternecidos dos pais, dão-nos a imagem do que deve ter sido o Brasil Imperial. Depois, chega-se aos povoados em que ainda perdura o estilo de vida colonial, com suas famílias patriarcais, separação de sexo no interior dos lares, armazéns obscuros onde se vende de tudo, das trempes de cozinha até a farmácia homeopática, das peças de fazenda até a História de Carlos Magno e os 12 Pares de

¹¹ Texto de apresentação de *Flagrantes do Brasil*. Rio de Janeiro: Bloch, 1950. Manuel Bandeira na introdução do mesmo livro diz: “Aqui não se exprime um brasileiro apaixonado, denegrindo o objeto de seu amor por vê-lo tão distanciado ainda do seu ideal patriótico: fala o estrangeiro isento, o artista imparcial, de olhos objetivos como a própria lente que maneja com magistral perícia”.

¹² Sérgio Buarque de Hollanda analisa essas oposições presentes em nossa formação no livro *Raízes do Brasil*, 1936.

¹³ A questão dos antagonismos é evocada por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* (1933) para falar da formação do país, sendo o mais profundo deles a relação entre o senhor e o escravo: “Considerada de modo geral, a formação brasileira tem sido... um processo de equilíbrio de antagonismos. Antagonismos de economia e de cultura. A cultura européia e a indígena. A européia e a africana. A africana e a indígena. A economia agrária e a pastoril. A agrária e a mineira. O católico e o herege. O jesuíta e o fazendeiro. O bandeirante e o senhor de engenho. O paulista e o emboaba. O pernambucano e mascate. O grande proprietário e o pária. O bacharel e o analfabeto. Mas predominando sobre todos os antagonismos, o mais geral e profundo: o senhor e o escravo. FREYRE, G., *Casa Grande & Senzala*, p. 176.

França. E é assim que remontamos, através de todas estas épocas históricas milagrosamente conservadas, até chegar finalmente à civilização mais primitiva, ao neolítico dos indígenas do Mato Grosso e de Goiás¹⁴”.

Manzon se encarrega em dar visualidade a essa terra de contrastes sem, no entanto, fracioná-la. Os contrastes fazem parte de um momento de transformação do país e, por isso, desse processo de construção de uma identidade nacional. Eles compõem essa trajetória de desenvolvimento, onde todos caminham para o progresso e, mesmo os que parecem mais distantes do “futuro” desejado precisam ser integrados ao projeto nacional. Desta maneira, apresenta-se por vezes uma espécie de dualismo evolucionista, onde um “tempo” parece superar outro. O caminho encontrado por Manzon para lidar com os contrastes é estilizá-los, torná-los fixos. Assim, os contrastes não são nunca surpresas, mas programações – Bastide chega a falar em uma certa “uniformidade nas oposições”. Essas oposições podem, pois, ser observadas numa análise de conjunto de imagens do fotógrafo ou mesmo numa mesma imagem.

Um exemplo do contraste “programado” é a já citada imagem publicada na matéria “Enfrentando os chavantes!” (*O Cruzeiro*, 24 de junho, 1944), que narra o sobrevôo de Manzon e seu grande companheiro David Nasser na aldeia xavante que nunca havia sido contatada. A imagem, contundente, mostra bravos índios com arco e flecha apontados para o avião onde se encontrava a equipe da revista. Sobre eles, se projeta uma vertiginosa sombra negra (a “ave de ferro”), marcando as asas da aeronave – é ela que protege contra a barbárie. O que se constrói com a imagem é a idéia de oposição entre a “selvageria” e a “civilização”, para dar conta de um processo em andamento: onde estamos - para onde devemos ir.

Outras tantas oposições e contrastes ficam explícitas diante da análise das imagens do fotógrafo, que parecem, assim, tentar dar conta da diversidade do país. Religiosos enclausurados e foliões nas ruas do carnaval. A pobreza (digna) nas favelas e malas de dinheiro na roleta de cassino. A casa humilde do garimpeiro e uma bela mesa de banquete, com cristais e prataria fina. O campo dos boiadeiros, as grandes indústrias urbanas.

¹⁴ BASTIDE, R., *Brasil, terra de contrastes*, p. 10. Bastide ainda diz; “... o sociólogo que estuda o Brasil não sabe mais que sistema de conceitos e sistema utilizar. Todas as noções que aprendeu nos países europeus ou norte-americanos não valem aqui. O antigo mistura-se com o novo”. BASTIDE, R, op. cit., p. 15.

Trata-se, pois, de uma pluralidade controlada. Um repertório aparentemente vasto e aleatório de imagens, mas que reflete elementos evocados pelo regime para a formação da identidade nacional, como evocação do passado, valorização do “homem novo” vinculado ao trabalho, “mapeamento” das paisagens regionais, a atualização do mito das três raças. Nesse sentido podemos compreender a produção de Jean Manzon como tradução do projeto ideológico do Estado Novo, moldado a partir de um entrecruzamento de idéias, incluindo as contribuições de artistas modernistas.