

7.

O Brasil de Jean Manzon

7.1.

Modernismo à brasileira

“Nada de esperar a graça divina de braços cruzados. Nada de dizer: se um dia eu for nacional, serei nacional. A graça divina depende de nossa cooperação, dizem os tratadistas católicos. Você faça um esforcinho para abrigar-se. Depois se acostuma, não repara mais nisso e é brasileiro sem querer”.

(Mário de Andrade em carta para Carlos Drummond de Andrade)

Encerrada a apresentação da trajetória pontual de Jean Manzon na imprensa brasileira, pretendo agora analisar sua cooperação com o Estado Novo a partir de uma visível aproximação com a ideologia encampada pelo regime no período, sendo ela entendida, sobretudo, como um somatório de contribuições, onde se destacam as referências do modernismo brasileiro.

É válido apontar que, na nova ordem política imposta pelo Estado Novo, os intelectuais passam a desempenhar um papel de destaque, sendo enxergados como autênticos “porta-vozes dos verdadeiros anseios da sociedade”. Assim, verifica-se um cenário onde os intelectuais participam diretamente do regime, seja na produção de seu discurso ideológico, seja na prática política. Mônica Velloso chama a atenção para essa conjuntura: “O discurso estado-novista situa 30 como marco da participação intelectual na vida política, fazendo, no entanto, referências à Semana de Arte Moderna¹ como tendo preparado terreno para a eclosão desta consciência intelectual. O que o discurso procura

¹ A Semana de Arte Moderna tomou lugar no Teatro Municipal de São Paulo nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, contando com a participação de artistas e pensadores modernistas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Villa-Lobos, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti.

ênfatizar é a coincidência de interesses, a possibilidade, enfim, que o Estado Novo dá ao intelectual de se integrar. A partir desse quadro, verifica-se que o intelectual perde definitivamente sua postura isolada, procurando ajustar-se ao Estado”.² Vê-se, portanto, o intelectual integrado à vida ativa do país em nova intensidade. Assim, o homem de idéias discute o seu tempo, interage e contribui diretamente para a realização do projeto nacional.

Em torno de Gustavo Capanema, ministro da Educação entre 1937 e 1945, formou-se um expressivo grupo de intelectuais e artistas, como 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, que levaram para o Estado Novo parte das diferentes visões que formaram o movimento modernista no país, fazendo com que esse grande apanhado de idéias ganhasse espaço no projeto ideológico do Estado Novo.

“Os modernistas adequavam-se magnificamente bem à tarefa, tanto porque reinstauravam a temática da brasilidade com feições militantes, quanto porque eram os intelectuais disponíveis para o preenchimento dos cargos públicos do Estado Novo”.³

Nesse ambiente, a educação e a cultura se articulavam como importantes instrumentos para a construção na nacionalidade brasileira, sendo a educação aqui entendida muito mais como formação de mentalidades do que como mera função de transmissão de conhecimentos. A constituição da nacionalidade é a tônica do momento, como apontado pelos autores de *Tempos de Capanema*: “A construção da nacionalidade deveria ser a culminação de toda a ação pedagógica do ministério, em seu sentido mais amplo”.⁴ Os instrumentos utilizados para tal tarefa estavam voltados para o desenvolvimento da cultura em diversas frentes: música, arte, letras, em uma articulação com outros setores do estado, como o próprio DIP, que controlava a imprensa e propaganda, estando diretamente ligado à presidência da República.

Contudo, torna-se importante ressaltar o fato de que não existia no interior do Estado Novo uma única vertente ideológica capaz de responder pelo projeto do regime de maneira consolidada. Assim, “o Estado Novo não poderia ser caracterizado como portador

² VELLOSO, M.P.. “Cultura e poder político: Uma configuração do campo intelectual”. IN: GOMES, A. M. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M. P., *Estado Novo – Ideologia e poder*, p. 94.

³ GOMES, A. M. de C. *Apud* BONEMY, H. (org), *Constelação Capanema*, p. 20.

⁴ SCHWARTZMAN, S.[et alii], *Tempos de Capanema*, p. 157.

de uma ‘doutrina oficial’ compacta, isto é, homogênea a ponto de afastar diversidades relevantes. Ao contrário, o que se verifica é a presença de variações significativas que traduzem um certo ecletismo em suas propostas⁵”. Diante dessa ausência de uma doutrina oficial, o pensamento dos intelectuais que participaram diretamente das atividades do governo ganha relevância na medida em que são essas contribuições que ajudam a construir, ainda que na multiplicidade, uma sustentação ideológica capaz de nortear as ações do regime.

Mesmo dentro dessa ‘constelação’ modernista que se configurou em torno de Gustavo Capanema não é possível constatar uma uniformidade de pensamento, mas contribuições que se posicionam em diferentes direções – não necessariamente opostas, mas muitas vezes com diferentes intensidades. Mário de Andrade se apresenta nesse quadro como um de seus mais atuantes pensadores, uma vez que acreditava no modernismo, antes de tudo, como um movimento de ação aplicada e política⁶. Seu projeto moderno estava focado, sobretudo, na retomada das raízes nacionais brasileiras, para ele única força capaz de superar a cultura erudita empostada e marcada por formalismos e artificialismos. Para o poeta era através dessas raízes que se poderia dar cara ao “monstro mole e indeciso”⁷ que era o Brasil.

Amigo íntimo e colega de trabalho dentro do Ministério da Educação, Carlos Drummond de Andrade chega a acreditar numa força inversa, eurocêntrica. “⁸Sou acidentalmente brasileiro (...) Detesto o Brasil como a um ambiente nocivo à expansão do meu espírito. Sou hereditariamente europeu, ou antes, francês. Amo a França como um ambiente propício, etc. Tudo muito velho, muito batido, muito Joaquim Nabuco.”⁹ Em correspondência mais à frente, reconsidera e diz que “é bom ser brasileiro”, mas não

⁵ GOMES, A. M. De C.. “O redescobrimento do Brasil”. IN: GOMES, A. M. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M. P., *Estado Novo – Ideologia e poder*, p.110.

⁶ Numa avaliação anos à frente, Mário de Andrade irá fazer uma crítica implacável ao movimento modernista pelo fato de enxergá-lo como essencialmente apolítico e, assim, inatual. Ver JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade - a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, pp. 99-110.

⁷ ANDRADE, Mário. Em carta para Carlos Drummond de Andrade, em 10 de novembro de 1924. IN: FROTA, L. C. (org). *Carlos e Mário – correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, p. 51.

⁸ Joaquim Nabuco era fervoroso defensor do eurocentrismo. “(...) O Brasil não recebeu nenhuma herança estética dos seus primitivos habitantes, míseros selvagens rudimentares. ‘Toda a cultura nos veio dos fundadores europeus’”. IN: *O espírito moderno* (1924) Apud FROTA, L.C. (org), op. cit., p.19.

⁹ ANDRADE, C. D., Carta a Mário de Andrade, em 22 de novembro de 1924. IN: FROTA, L. C. (org). *Carlos e Mário – correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, p. 59.

nacionalista, aquele que faz “estatutos sobre o amor da pátria”. (“há mil maneiras de *ser*. A pior é *ser* nacionalista”¹⁰). Mas existia, de fato, pontos de aproximação entre os dois intelectuais, como se vê numa correspondência de Drummond ao amigo: “Agora, de pleno acordo com você: ‘É preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la’”¹¹.

Em seu projeto de *abrasileiramento do Brasil* Mário de Andrade não chega a reinvidicar atitude tão enfática em relação ao processo de construção da identidade nacional como o fez outro modernista, Oswald de Andrade, em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*,¹² marcando uma acirrada oposição à toda cultura ocidental e ao erudito. Mário sintetiza sua visão: “Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional”¹³. Mário falava, portanto, numa busca da identidade brasileira que estaria dentro de sua própria matriz cultural, ali, na raízes e manifestações populares, no que era genuinamente nosso. Só assim, segundo ele, o país poderia ser configurado com nação e, dessa forma, se incluir de maneira atual no “concerto das nações”. Desse modo, ele acredita que “no dia em que nós formos inteiramente brasileiros, e só brasileiros, a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas”. E continua na mesma carta: “Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais”¹⁴.

Ser nacional consiste, assim, em buscar novas idéias de brasilidade, como aponta Silviano Santiago. “As novas idéias sobre a brasilidade ganham peso e sentido histórico em tripés: metrópole (São Paulo), monumento (cidade histórica) e revolução (tenentismo); festa pagã (carnaval), solenidade religiosa (Semana Santa) e manifestações públicas (comícios e rebeldias)”¹⁵. Nesse caminho ia sendo erguido “o sólido e multifacetado

¹⁰ Ibid, p. 80. (Carta datada de 30 de dezembro de 1924)

¹¹ Ibid.

¹² Lançado por Oswald de Andrade, no *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924. A frase “A língua sem arcaísmos, sem erudição. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”, nortearia toda a atividade artística e intelectual dessa ala crítica modernista. Em 1928 Oswald publica, na mesma linha, o Manifesto Antropófago. Importante ressaltar que Oswald não participou dos projetos do Estado Novo.

¹³ ANDRADE, M., Correspondência a Drummond, s/d. IN: FROTA, L.C. (org), op. cit, p. 70.

¹⁴ Ibid, p. 71.

¹⁵ SANTIAGO, S. IN: FROTA, L. C. (org). *Carlos e Mário – correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, p. 16

edifício do ideário modernista no século XX brasileiro”: “Vanguarda européia, tradição nacional e novos programas políticos; futurismo, modernismo e tenentismo; arrogância, humildade e armas; cosmopolitismo, nacionalismo e regionalismo”¹⁶.

É possível notar aqui, através da relação entre os modernistas que atuavam diretamente nos quadros do Estado Novo, a existência desse jogo de oposições e aproximações¹⁷ no que toca à idéia de brasilidade e à atuação efetiva no sentido da construção do Brasil – para o Brasil. Ponto de convergência entre eles, vale destacar, era a crença no Estado como fator de modernização. Assim, compartilham a idéia de que “aprimorar a máquina do Estado nacional significa melhorar qualitativamente a condição de vida do cidadão brasileiro”¹⁸. Por isso eram eles mesmos parte dessa engrenagem.

O programa político e ideológico encontrava assim sua afirmação na cultura. “A crença na força da arte e da cultura talvez fosse, naqueles anos, a única forma de legitimar o convívio entre os intelectuais e o poder do Estado Novo”. Gustavo Capanema enxergava a cultura (a arte) em seu caráter “instrumental” e essa visão torna-se clara em carta sua 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 o do sertanejo. Não sei que autor terá descrito o tipo do jangadeiro. Pergunte ao Manuel Bandeira.”¹⁹

O que verifica-se nesse contexto é uma junção de modernistas de diferentes

¹⁶ Ibid, p. 16.

¹⁷ É importante frisar aqui que as divergências ideológicas dentro do Ministério da Educação existiram de maneira permanente. Isso se explica pela junção de intelectuais de diferentes linhas reunidos por Capanema. A dificuldade, por exemplo, que teve Carlos Drummond de Andrade de conviver com Alceu Amoroso Lima, (líder católico e, naquele momento, de orientação direitista) dentro do ministério é descrita em carta endereçada ao ministro, antes mesmo da implantação do Estado Novo, em março de 1936, como descrito em SCHWARTZMAN, S., *Tempos de Capanema*, pp. 101-104. Esse convívio entre intelectuais de diferentes inclinações era fruto diretamente da personalidade de Capanema, que “buscava o convívio, a amizade e a colaboração dos intelectuais, tratando de colocar-se, tanto quanto possível, acima e alheio ao fragor dos combates ideológicos nos quais todos estavam engajados, e que envolviam seu ministério”. SCHWARTZMAN, S., p. 103.

¹⁸ Ibid, p. 28.

¹⁹ Carta de Capanema a Portinari, 7 de dezembro de 1942. GC/Portinari, C. doc. 19, série b. IN: SCHWARTZMAN, S., *Tempos de Capanema*, p. 113.

inclinações. Da mesma maneira, o modernismo também assumia diferentes características do ponto de vista estético. Uma das principais expressões do período é a arquitetura de Lúcio Costa (e de Oscar Niemeyer, contando com a “supervisão” de Le Corbusier), e ainda outras tantas afirmações artísticas presentes na construção do prédio sede do Ministério da Educação e Saúde²⁰, com azulejaria, pintura, paisagismo e escultura. Como marco da gestão Capanema e da presença da estética moderna, o edifício, erguido entre 1937 e 1945, quando foi inaugurado oficialmente, retratava a postura de mecenato da política brasileira no momento, que apoiava uma estética oposta à arte acadêmica, ao gosto mais difundido e cristalizado. Era o projeto de Capanema que buscava a “alegoria do novo” e queria ver um Brasil novo fundir-se “em um projeto construtivo: assentar as bases da nacionalidade, edificar a Pátria, forjar a brasilidade”²¹.

Para isso, Lúcio Costa, então artífice do modernismo, não renegava a tradição. Afirmava que, pelo contrário, sua arquitetura apoiava-se no que de mais puro, lírico e equilibrado existia na tradição das formas, fazendo dialogar passado e presente, tradição e modernidade. Ricardo Benzaquen de Araújo analisa esse posicionamento: “Isto acontece porque uma das formas mais habituais e legítimas de se defender a arte moderna no Brasil, em especial entre as décadas de 20 e 40, consistia justamente na afirmação do seu vínculo com um conjunto de qualidades essenciais, ou seja, permanentes, presentes eventualmente desde o período colonial, que, pela sua própria singularidade, teriam condições de definir, de dar substância à nossa identidade nacional”²².

Segundo aponta Eduardo Jardim de Moraes, “diferentemente do que ocorre em outros modernismos onde a idéia de revolução ou de descrédito do passado se situa dentro das indagações, no caso brasileiro a modernização vem caracterizada como atualização, onde não está afastado o compromisso com a tradição”²³. Assim, assume-se a tradição (nessa recuperação do passado) de maneira abrangente como verdadeira matriz cultural

²⁰O edifício do Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema), no Rio de Janeiro, é o resultado do trabalho de um grupo arquitetos liderados por Lúcio Costa (1902 - 1998), e do qual participam Affonso Reidy (1909 - 1964), Carlos Leão (1906-1983), Jorge Moreira (1904 - 1992), Ernani Vasconcellos (1909 - 1988) e Oscar Niemeyer (1907), inspirados pelas linhas mestras do racionalismo arquitetônico e pela obra do arquiteto, urbanista, pintor e escultor suíço Le Corbusier (1887 - 1965).

²¹LISOVSKY, M. e MORAES DE SÁ, P. S., *Colunas da Educação; a construção do Ministério da Educação e Saúde*, p. 91.

²²ARAÚJO, R. B. de. “Em linha reta: ética, estética e política na obra de Lúcio Costa”.

²³MORAES, E. J. de. *A constituição da idéia de modernidade no modernismo brasileiro*, pp. 28-29. *Apud* NAVES, S. C., *O violão azul: modernismo e música popular*, p. 33.

brasileira.

O encontro do novo nesse mergulho do passado era também uma evocação recorrente no pensamento dos intelectuais que não estavam ligados diretamente à arte e ao Ministério da Cultura. Afinal, durante o Estado Novo a presença de intelectuais se deu em diversas esferas – na feitura das leis, na produção de sustentação ideológica política, na produção de propaganda oficial, através das atividades do DIP.

Com isso, é dado aos intelectuais um papel determinante no processo de conformação ideológica do projeto nacional, da legitimação do regime e da autoridade política. Até mesmo porque se verificava, no momento, que dessa articulação com a intelectualidade da época derivaria o reconhecimento do regime por parte das elites da sociedade. Lúcia Lippi Oliveira põe em relevo essa função de articulação entre a cultura e a política, desempenhada pelos intelectuais:

“O regime instaurado em 1937 assume como ideário a crença de que cada povo deve construir suas instituições obedecendo às inspirações históricas de seu tempo. Nessa perspectiva, o intelectual é visto como aquele capaz de captar, de modo mais direto e imediato, as aspirações do inconsciente de um povo. (...) A cultura põe a política em contato com a vida, com as mais genuínas fontes de inspiração popular. A política empresta à cultura uma organização, um conteúdo socialmente útil, um sentido de orientação para o bem comum.”²⁴

Assim, os intelectuais foram absorvidos como “co-participantes” do projeto de governo, à medida que se dava à ideologia o importante peso de legitimadora do projeto estado-novista. “A ideologia se coloca, portanto como elemento central do projeto político, na medida em que lhe dá materialidade, efetua a sua organização e integra, de forma diferenciada, o conjunto de atores sociais. O novo jogo discursivo traduz uma nova concepção de mundo, que procura reativar as representações destinadas a legitimar a nova distribuição de poderes que então se estabelece”,²⁵ pontua Mônica Velloso.

No campo das idéias estritamente políticas também existiam divergências, no que dizia respeito, por exemplo, ao papel das elites no processo de mudança social, ao federalismo, ao presidencialismo e às críticas ao modelo liberal. Sem uma única resposta possível para condensar todo o projeto ideológico do regime, vê-se, entre combinações e

²⁴ OLIVEIRA, L.L. IN: GOMES, A. M. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M.P., *Estado Novo – Ideologia e poder*, p. 34.

²⁵ VELLOSO, M.P. IN: GOMES, A. M. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M.P., op. cit, p. 72.

convergências,²⁶ uma confluência em torno da idéia do **novo** a ser construído a partir de um dedicado estudo sobre as especificidades da cultura brasileira. A legitimidade do governo emanaria, assim, do próprio povo, de sua própria história (passado), de sua interação com a geografia do país, suas manifestações artísticas e seus costumes. Assim, como ressalta Lúcia Lippi Oliveira, “a proposta do ‘novo’ vem associada às condições da realidade nacional. O país real teria sido obscurecido pela influência das idéias importadas, quando da feitura do pacto republicano. O novo regime deveria voltar-se para as nossas origens, para as raízes brasileiras, verdadeira matéria-prima nas mãos do novo artesão”.²⁷

É possível tomar como confirmação dessa conjuntura ideológica alguns veículos de produção e difusão dos discursos do Estado Novo, como por exemplo a revista oficial do regime, *Cultura política*²⁸, dirigida por Almir Andrade e publicada entre 1941 a 1945, que tinha como principais temas, a recuperação do passado, as manifestações populares, a apresentação de um “homem novo” (fruto da unificação das esferas política e social) e o culto à imagem de Getúlio Vargas. A publicação tem o reconhecimento direto de Getúlio Vargas, que declara em depoimento na edição especial da revista, pelo quarto aniversário do regime: “As publicações periódicas do feito de *Cultura Política*, com diretivas firmes de doutrina e elevação no debate dos problemas nacionais, constituem uma necessidade nas épocas de reforma e reconstrução como a que o ‘Estado Nacional’ iniciou no Brasil.”²⁹

O discurso do período, nessa busca pela identidade nacional, aponta para algumas direções. A primeira delas, a busca do passado: “Incursionar pelo passado significa trazer à tona as estruturas permanentes ao longo da mudança da história. O que está em questão, portanto, é a continuidade, a tentativa de recuperar, reajustar e integrar a ‘essência’ que se

²⁶ A revista *Cultura política*, tida como oficial e publicada pelo DIP entre 1941 e 1945, é um elucidativo exemplo dessa convivência de intelectuais de diferentes linhas dentro do projeto do governo, uma vez que reunia nomes como Francisco Campos, Lourival Fontes, Cassiano Ricardo, Nelson Werneck Sodré, Gilberto Freyre, Graciliano Ramos, o que “atesta a convivência de intelectuais portadores de experiências passadas distintas e que seguiriam trajetórias bem diferentes”. VELLOSO, M.P. IN: GOMES, A. M. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M.P., *Estado Novo - Ideologia e poder*, p. 33.

²⁷ OLIVEIRA, L.L. “Tradição e política. O pensamento de Almir Andrade”. IN: GOMES, A. M. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M.P., op. cit., p.33.

²⁸ Mônica Pimenta Velloso faz um levantamento sobre a temática abordada pela revista no artigo “Cultura e poder político – uma configuração no campo intelectual”. VELLOSO, M.P. IN: GOMES, A. M. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M.P., op. cit., pp. 71-108.

²⁹ *Cultura Política* nº 9, novembro de 1941, p.1 Apud GOMES, A. M. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M.P., op. cit., p. 74.

encontra no passado³⁰”. Assim, enxerga-se o passado como verdadeira fonte da “alma nacional” – era então preciso retornar a ele para regastá-la e apresentá-la aos brasileiros, possibilitando que o país retomasse assim seus próprios – e ‘verdadeiros’- caminhos. O projeto do Estado Novo defende, portanto, o novo nacionalismo que se firma de maneira orgânica “ao ligar presente e passado, respeitando as tradições, costumes, raça; enfim, orgânico porque de acordo com a ‘alma nacional’”³¹.

Ângela de Castro Gomes pontua essa tarefa do Estado Novo empreendida em direção à história:

“A retomada da tarefa de construção da nacionalidade brasileira – nitidamente associada à ocupação real de nosso território, à educação/formação de nosso povo, através da instituição de um governo verdadeiramente identificado com a nação – seria executada em duas frentes. Em primeiro lugar, a partir de um trabalho de recuperação da história do Brasil e, em segundo lugar, a partir da identificação e da valorização da ‘memória coletiva’ de nosso povo, constituída por nossa cultura, nossas tradições. História e cultura, ambas precisavam e deviam ser rememoradas, pois só desta forma o país poderia sair do pesado sono, ou da negra noite do esquecimento de suas origens e vocação.”³²

Além do passado, há também a evocação de um “homem novo”, distanciado da idéia de isolamento criada pelo liberalismo, e apresentado como mais “humano”, uma vez que se mostra mais integrado à vida popular e ao coletivo. Torna-se cidadão ativo porque é também trabalhador, o que lhe assegura lugar na nova ordem social e política. Este homem brasileiro é erigido a partir de um “amálgama étnico”. Assim, “diferindo de vários discursos que destacam a heterogenidade étnica como fator de desagregação nacional, aqui realiza-se uma reinversão na argumentação: é na diversidade que se realiza a unidade e a originalidade³³”. Temos desenhado, nesse cenário, a valorização da essência mestiça brasileira e a evocação do “mito das três raças” em versão pacífica, versão esta que faz parte de todo um processo de reinterpretação da história brasileira conduzida pelo Estado Novo. O mito de origem é assim atualizado para abrigar a todos que precisam se reconhecer como brasileiros – torna-se, assim, o mito de origem do próprio Estado nacional moderno.

³⁰ GOMES, A. M. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M.P., *Estado Novo – Ideologia e poder*, p. 83.

³¹ Ibid, p. 84.

³² GOMES, A. M. de C. IN: GOMES, A. M. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M.P., op.cit., p.145.

³³ VELLOSO, M. P. IN: GOMES, A. M. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M.P., op. cit., p. 91.

“O mito das três raças, ao se difundir na sociedade, permite aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, interpretar dentro do padrão proposto, as relações que eles próprios vivenciaram”.³⁴

O reconhecimento de todos como parte da nação é condição para um estado nacionalista, sabendo-se que, como marca Lúcia Lippi, “o nacionalismo supõe a identificação de todos os membros de uma sociedade com um destino comum, destino cujos traços se originam no passado, são identificáveis no presente e asseguram um futuro comum. (...) O nacionalismo ocupa-se de identificar uma coletividade histórica em termos da nação, e são os **fatores étnicos, geográficos e culturais** que asseguram a solidariedade nacional”³⁵.

7.2.

Uma interpretação visual do discurso ideológico

A presença dos intelectuais acaba por nortear e dar corpo ao discurso do Estado Novo no que se refere aos valores a serem erguidos e ‘imagens’ a serem evocadas nesse projeto nacional. Unir discursos “oficiais” do regime e ainda os dos intelectuais ligados ao Estado é o caminho para buscarmos um conteúdo mais solidificado, capaz de traduzir as idéias por trás do projeto nacional do Estado. Dessa maneira, é possível encontrar a consonância entre o projeto estado-novista e as imagens produzidas por Jean Manzon em *O Cruzeiro*, levando em consideração ainda, como ficou evidente nos capítulos anteriores, a ligação do periódico com o regime, seja por meio de ligações pessoais de seu proprietário Assis Chateaubriand com o poder, seja por meio do aparato de controle à imprensa exercido pelo DIP.

Seguindo os argumentos já levantados, podemos analisar, com alguns exemplos pontuais de imagens de Jean Manzon (umas contextualizadas em matérias da revista *O Cruzeiro*, outras analisadas fora de seu contexto jornalístico), como essa produção do fotógrafo materializa as temáticas evocadas no discurso do período. Assim, assumimos Manzon como sujeito de seu tempo e agente da construção de um imaginário social

³⁴ ORTIZ, R., *Cultura brasileira e identidade nacional*, p. 38. Apud COSTA, H., *O olho que pensa*. p. 239.

³⁵ OLIVEIRA, L.L IN: GOMES, A. M. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M.P., *Estado Novo – Ideologia e poder*, p. 26.

brasileiro nesses anos de 1940, momento em que se buscava criar uma identidade para o Brasil e, sobretudo, dar visibilidade a ela.

Na evocação do grande tema da identidade brasileira, onde o passado e a tradição servem como forte sustentáculo, surge um repertório temático que pode ser dividido da seguinte maneira:

POVO: a fisionomia, a miscigenação/etnias, o homem novo, o caráter trabalhador.

GEOGRAFIA: cenários nacionais (no campo e na cidade); o mapeamento do território; a interação do homem com a terra, costumes e tipos regionais.

CULTURA: manifestações de festas populares, cerimônias da religião, os personagens notórios.

A produção de Jean Manzon pode ser dividida desse mesmo modo. Os exemplos são pontuais.

POVO

Uma imagem que abre o livro *Flagrantes do Brasil* (publicada originalmente em *O Cruzeiro* em 16 de agosto de 1947) é nomeada “Três raças tristes” (**anexo 7.1**), e se apresenta de forma claramente encenada. 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...” A fotografia, captada no Xingu, encarna o mito da integração racial, revelando o branco, então representado pelo sertanista Leonardo Villas-Boas, no centro da imagem, bem iluminado. Ao fundo, a seu lado, estão um índio e um negro. Nitidamente, apresenta-se, pela disposição e composição da imagem, uma hierarquia – além da superioridade do homem branco, em destaque. O índio está parcialmente iluminado, com olhar perdido. O negro, mais cabisbaixo, encoberto pela escuridão. Trata-se da materialização do mito das três raças. 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”.

Vale ainda destacar que o nome dado à fotografia faz referência direta ao livro de Paulo Prado, *O retrato do Brasil – ensaio sobre a tristeza brasileira*, o que revela a aproximação da produção jornalística com as correntes de interpretação do país na época.

Nessa nova fundação do Brasil, os índios ganham destaque. Como já apontado, Jean Manzon faria ao lado de David Nasser a importante matéria “Enfrentando os Chavantes”, em 1944, onde apresentam em narrativa de aventura a “descoberta” da aldeia Xavante – descrevendo seus hábitos de armazenar comida, a “arquitetura” de suas ocas, o temperamento dos “guerreiros”. Trata-se da primeira vez que a imagem de um índio é apresentada para um público amplo, como aponta Helouise Costa.

Inaugura-se assim uma linha na imprensa brasileira, que abordaria inúmera vezes, ao longo das décadas de 1940 e 1950, os costumes indígenas, personagens ao mesmo tempo fundadores do país e ainda praticamente desconhecidos por grande parte da nação, confinados à narrativa longínqua do descobrimento. Em outras matérias, Manzon colocaria os índios em foco novamente: “1947 – Bandeira” (**anexo 7.2**), de agosto de 1947, em que trata os irmãos Villas-Boas, então em meio à expedição Roncador-Xingu, como os novos bandeirantes, apresenta mais uma vez a fisionomia e os hábitos dos índios. Ainda outras vezes a temática retorna às páginas da revista: na matéria “Os donos da terra” (16 de agosto de 1947) (**anexo 7.3**), o fotógrafo explora os relacionamentos amorosos entre os indígenas, os laços familiares, a luta e a pesca. Em reportagem da mesma edição, “As donas do Brasil” (**anexo 7.4**), são as índias o tema principal, 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).

Quando se fala em povo, fala-se em suas características louváveis: o heroísmo, a vocação para o trabalho, sabendo-se que nesse cenário do Estado Novo, “o trabalho deveria ser encarado como uma atividade central à vida do homem e não como um meio de ‘ganhar a vida’. Isto implicava que o homem assumisse plenamente sua personalidade de trabalhador, pois ela era central à sua realização como pessoa e também à sua relação com

o Estado.”³⁶ Dessa maneira, nesses registros do povo brasileiro, o que é individual é obrigatoriamente ideal e exemplar. Assim, o povo não figura como uma essência desencarnada, um coletivo sem face; cada um desempenha nesse arranjo da nação seu papel específico, ocupando um lugar e tendo uma responsabilidade assumida na ordem social. Há o soldado que vai à guerra, o sertanejo, “que é sobretudo um forte”; o boiadeiro, que trabalha nas fazendas gerando riqueza para o país; o jangadeiro aventureiro e corajoso; o pescador destemido (**anexo 7.5**); o operário de Volta Redonda; o garimpeiro de Minas; o seringueiro que luta contra a solidão em sua labuta diária (**anexo 7.6**). “Talvez aqueles que nos imaginam apenas como mestiços indolentes tocadores de violão, sintam agora por nós um respeito maior, vendo como somos uma gente laboriosa, resistente, humilde, destemida e cordial. Que somos realmente um povo”, sublinhou Raquel de Queirós, na ocasião do lançamento de *Flagrantes do Brasil*, de 1950.

Na visão de Manzon, o povo é, antes de tudo, uma gente de valor. Manuel Bandeira, em texto do mesmo livro, afirma que Manzon desenhou um povo contrário à imagem evocada por Paulo Prado, em *Retrato do Brasil*, pegando de empréstimo para sua epígrafe o símbolo de Capistrano de Abreu: o jaburu, ave que passa os dias com pernas cruzadas, triste. “Não somos apenas o jaburu triste, ou o pobre louco sentado a meio da escada, como o fotografou Manzon numa das páginas mais impressionantes desse álbum: somos também o jangadeiro audaz, que retesa os músculos em presente ainda difícil no mar da infinita esperança”.³⁷ Parece claro que Manzon busca acentuar as boas características do povo brasileiro. Não existem maus, não existem fracos, não existem feios. Mesmo nos cenários de pobreza, o que está em foco é a dignidade, o bom caráter, o bom brasileiro – o bom trabalhador.

No que se refere ao caráter heróico do povo brasileiro, podemos destacar a série de imagens dos expedicionários da FAB, produzidas pouco antes de seu embarque para o *front* da Segunda Guerra Mundial, em 1944: *FAB Heróica e Brasileiros para o Front!* (**anexo 7.7**). As reportagens enaltecem os soldados e ainda ressaltam a unidade nacional impressa no coletivo militar, que representava o país em sua diversidade interna:

³⁶ GOMES, A. M. de C.. IN: GOMES, A. M. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M.P., *Estado Novo – Ideologia e poder*, p.127.

³⁷ Manuel Bandeira na apresentação de *Flagrantes do Brasil*, 1950.

“O Exército Expedicionário Brasileiro seguirá para o ‘front’, levando homens de todos os estados, brasileiros louros das montanhas frias do Paraná; mestiços de alma forte das planícies nem sempre tostadas do Ceará; mineiros desconfiados e cantadores das Gerais; matogrossenses que não são aqueles chucros boiadeiros que vocês imagina; caiçaras de alma leve como a dos pássaros que sobrevoam o mar de seus quintais; sossegados bandeirantes, descendentes de heróis desbravadores; cariocas alegres e barulhentos deixarão a Cinelândia; piauienses deixarão de fazer versos à lua; paraibanos já não falarão em caçadas à arma branca; pernambucanos de Olinda e do Recife caminharão juntos, como nos velhos tempos; amazonenses ficarão nos seringais, lutando com a mesma intrepidez - e a mesma utilidade - dos que estão na primeira linha; paraenses darão adeus, por alguns meses, ao assaí [sic], assaí da cor da alma do diabo, feio como a noite sem paisagem, mas gostoso como a boca mais gostosa da paraense mais bonita”.

Mas o heroísmo e a coragem não estão apenas encarnados nos soldados que seguem para a luta, também estão na atividade diária de trabalho dos homens brasileiros: os gaúchos que laçam o boi (**anexo 7.8**), o jangadeiro que enfrenta o mar, o operário que lida com enormes máquinas, o seringueiro que enfrenta a solidão da floresta. As imagens que colocam em relevo o empenho cotidiano desse “novo homem” que se define como cidadão através de seu papel de trabalhador, serve ainda para evocar outra temática recorrente no discurso da época, que é a descoberta da geografia nacional.

GEOGRAFIA

O projeto de redescobrimento do país compreendia, como vemos, uma recuperação do passado, movimento este entendido como caminho para o encontro com as raízes nacionais. Outro ponto a ser incluído nesse projeto era o reconhecimento atual do Brasil, seu território e sua gente. É nesse sentido que se tornam tão importantes as reportagens que se propõem a desbravar o território, tentando mapear a nação em sua geografia física e humana. Nesse momento, busca-se “lugares geográficos” para localizar a história e revitalizá-la. Segundo Ângela de Castro Gomes, com esse esforço, “o passado construído (...) assume forte dimensão espacial, o que no caso examinado, traduz-se por referências regionais”³⁸.

Dessa forma, entram em cena as imagens que revelam particularidades das diversas regiões do país, no que se refere à paisagem, à natureza, aos tipos regionais e seus

³⁸ GOMES, A. M. de C, *História e Historiadores. A política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro, p. 161.

costumes. É possível verificar uma série de imagens que vão ao encontro dessa necessidade de mapeamento e descoberta que se apresenta nos anos de 1940. Do Sul, chegam os peões, com suas vestimentas típicas (chapéu, lenço amarrado no pescoço, botas, esporas, facões presos à cintura), seu trabalho (os dias sobre o cavalo, o trato com gado, os laços voando no ar), seus costumes (o churrasco coletivo (**anexo 7.9**), o chimarrão, o cigarro de palha), a paisagem (os pampas, os rebanhos)³⁹. Do Nordeste chegam os pescadores e jangadeiros. O “tipo” é caracterizado com roupas simples (ou por vezes exibindo, sem camisa, físico robusto) e chapéus que os protegem do sol. Posam apoiados no mastro dos barcos (em postura altiva), lançando as redes de pescaria ou empurrando as jangadas ao mar. Os pantaneiros são representantes da região Centro-Oeste do país. Cortam os rios da região, ‘lutam’ com o gado e enfrentam os animais selvagens da região, tarefa encarada pelo caçador. Em *Flagrantes do Brasil*, as imagens do Pantanal são explicadas com a legenda: “Estamos em Goiás. Regiões quase inexploradas. Um solo feroz. A caça abundante. O homem luta contra os rios, enfrenta as feras, industrializa os seus despojos e vive quase só e é quase ninguém, à beira dos grandes rios ou junto ao rumor das quedas d’água, como na Cachoeira Dourada, esmagadora na sua imponência”

No Norte o desafio é vencer a imensidão da floresta em nome do trabalho. Assim, o seringueiro enfrenta a tarefa diária e solitária da extração do látex em plena Amazônia. Mas a mensagem é que a selva, mesmo em vastas dimensões, desafia mas não vence o homem. Diz a legenda que acompanha as imagens dos trabalhadores que chegam à região para a “batalha da borracha”: “Um avião pode voar horas sobre oceanos de árvores gigantescas. Que haverá escondido nessas florestas sem fim? Que feras se agitam? Que fauna se move? E no sub-solo? Outras minas de ouro, de cobre, de ferro, veios intermináveis de petróleo? Não importa o que! O homem vai saber!”.

No Sudoeste estão os grandes centros: Rio de Janeiro e São Paulo. O bairro de Copacabana ganha destaque em oito páginas na matéria publicada em 17 de novembro de 1945 (“Copacabana” é o nome da reportagem) (**anexo 7.10**). “O bairro de Copacabana foi escolhido para retratar um certo modo de vida, que para o restante do país, passaria a ser considerado característico da cidade do Rio de Janeiro. É na Zona Sul do Rio, representada

³⁹ A matéria “Churrasco nos Pampas”, com texto de David Nasser, reunia muitas dessas imagens sobre os tipos do Sul. Foi publicada em *O Cruzeiro*, em 30 de setembro de 1944.

pela praia mais sofisticada da época, onde se podia conciliar as vantagens da urbe e o contato com a natureza; local em que se vivia uma maior liberdade em relação ao corpo, refletida também nos costumes e nas relações pessoais”⁴⁰.

O Rio é ainda tomado como paisagem em diversas fotografias aéreas e lembrada pela grande obra arquitetônica que abriga: o novo edifício do Ministério da Educação, obra-prima da arquitetura moderna, uma “das mais arrojadas do mundo” (**anexo 7.11**). No compêndio *Flagrantes do Brasil*, as imagens são editadas para que seja percebido o contraste das paisagens. Assim, logo após as fotografias majestosas do prédio modernista, entram em cena nos morros cariocas. “Mas o Rio é a cidade dos contrastes. O Brasil é assim... Tem o Ministério da Educação e as ‘favelas’ dos morros. Hoje este problema está sendo seriamente enfrentado. E será um dia, cedo ou tarde, resolvido”. Boa parte das fotografias das citadas favelas foram publicadas na reportagem “O relógio do morro” (*O Cruzeiro*, 4 de agosto de 1945), em que o cenário da miséria é encoberto pelo valor e dignidade dos moradores, que estão longe da malandragem. Há a lavadeira que trabalha em meio a um mar de lençóis (**anexo 7.12**), a mãe que ensina o filho a ler dentro de casa, um pai que brinca com a criança, a devota que lê a bíblia.

A “tradução” visual de São Paulo é feita por Jean Manzon através de uma verdadeira radiografia da metrópole na reportagem *Cidade de São Paulo* (*O Cruzeiro*, 5 de outubro de 1946) (**anexo 7.13**). São os tipos urbanos que ganham destaque, ao lado de cenas que imprimem o ritmo acelerado da cidade, registrando as diversas atividades cotidianas. Novamente fala-se de trabalhadores: o engraxate, o cozinheiro, o ambulante, a babá. Existe também a intenção de apresentar São Paulo como um centro cosmopolita onde convivem em harmonia os imigrantes (há uma imagem com duas crianças, uma de origem alemã e japonesa). Uma fotografia, aparentemente descontextualizada, exhibe um menino negro coberto até a cabeça por grãos de café, parecendo fazer uma alusão à origem da riqueza da cidade (**anexo 7.14**). De fato, na edição do livro *Flagrantes do Brasil*, as imagens urbanas de São Paulo são seguidas por essa mesma foto, com a legenda: “Foi o café, trabalhado pelo nativo e pelo imigrante, quem primeiro projetou no mundo o grande Estado...”⁴¹

⁴⁰COSTA, H., *Um olho que pensa*, p. 190.

⁴¹ Legenda de *Flagrantes do Brasil*, 1950. p. s/n.

Outras tantas fotografias que fazem parte do arquivo do fotógrafo retratam o lado rural de São Paulo, sobretudo as lavouras de café. Jovens moças recolhem grãos no cafezal, mulheres em longos vestidos brancos e com grandes chapéus os separam em peneiras, outras aram as grandes extensões de terra das plantações.

O campo, sem localização precisa, é cenário para inúmeras outras séries de fotografias. Ganham destaque as que apresentam os cortadores de cana (homens e mulheres) em suas longas jornadas nos canaviais. Nestas imagens, Manzon investe em uma sofisticada elaboração formal em que assume o recurso da verticalidade, colocando os trabalhadores como grandes figuras, emanadas por uma aura de dignidade e emolduradas pelo céu. Conferindo uma idéia de produtividade ao campo, existe ainda um conjunto de fotografias sobre uma moderna usina em São Paulo, que irá transformar o trabalho desses cortadores em produto industrializado.

A modernização e produtividade da nação são temáticas recorrentes nas fotografias de Jean Manzon. A matéria já citada, *O Vale da Redenção* (*O Cruzeiro*, 11 de maio de 1946), condensa diversas imagens que nos dão idéia da monumentalidade da Companhia Siderúrgica Nacional⁴², com sua moderna maquinaria e homens assumindo as mais diversas funções. A reportagem rendeu um grande número de fotografias que fazem parte do arquivo do fotógrafo e que exploram o caráter monumental da companhia.

Jean Manzon também registra a massa de trabalhadores do país em tantos outros cenários, como na fábrica de biscoitos Aymoré, na Companhia Telefônica Brasileira, numa usina da Light, num hospital.

Voltando à temática dos tipos regionais – e nacionais – vale aqui destacar dois conjuntos de fotografias que integram o arquivo de Jean Manzon, que apresentam, em montagens originais, imagens de personagens de diferentes regiões e raças colocados lado a lado: como um índio, um negro aparentemente no Nordeste, um peão dos Pampas. Outra série traz novamente o gaúcho, o negro e o branco ilustre, representado por Cândido Portinari. É interessante notar que Jean Manzon tinha esta intenção explícita de compor um painel da fisionomia plural do brasileiro (**anexos 7.15 e 7.16**).

⁴² A Companhia Siderúrgica Nacional, em Volta Redonda, foi fundada em 1941 pelo presidente Getúlio Vargas e era evidente expressão do processo de modernização pelo qual passava o país.

CULTURA

O investimento de estudos sobre a especificidade da cultura nacional tem como um de seus principais focos as manifestações populares. Desse modo, é claro que o conjunto desta cultura brasileira não poderia deixar de dar especial ênfase ao carnaval. Em *Flagrantes do Brasil* a festa ganha capítulo especial (o único temático), 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 confeti, 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 conquista o mundo, e que rege o carnaval, empresta-lhe uma nota exclusiva. Anualmente centenas de novas melodias surgem, à aproximação do carnaval. Houve ano que assinalou 1.500. Cerca de quatro mil compositores populares existem no Rio. E a nota de irreverência, o toque da sátira, muitas vezes de ironia impiedosa, que as letras encerram, mostram como o carioca sabe vingar-se das injustiças da vida. Seja como for, 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.”

As imagens mostram músicos tocando diferentes instrumentos (cuíca, pandeiro, reco-reco, chocalho, tamborim), cenários contrastantes, como um ensaio de escola de samba em favela e o agitado e tradicional baile do Theatro Municipal; crianças fantasiadas nas ruas e foliões bêbados nos salões. Há corpos à mostra, sensualidade; casais elegantes e arrumados, os descabelados no meio da rua e os homossexuais. Há ainda outras expressões da festa, como o ritmo frenético do frevo, a encenação do ranchos. O carnaval é apresentado assim como a mais perfeita expressão do caráter democrático brasileiro; a festa que une toda a nação, sem distinção de classe ou cor, em torno da música, da dança e da alegria. **(anexo 7.17)**

Em um cenário marcado pela diversidade e tolerância como o do Brasil, existe a inclinação para a festa profana do carnaval, mas também observa-se que, nessas mesmas

raízes, está gravada a vocação religiosa do povo. No caso, não qualquer religião, mas o cristianismo, entendido como um dos pilares da nacionalidade. Dentro mesmo do projeto de educação do Estado Novo, a afirmação da religião cristã era tomada como prioridade. “Não faltava a esta noção de brasilidade, transmitida nas publicações oficiais e nos cursos de educação moral e cívica, a ênfase no catolicismo do brasileiro, em detrimento de outras formas menos legítimas de religiosidade”⁴³. Jean Manzon trata de registrar a presença marcante da tradição cristã no país. Primeiramente através dos religiosos. Nesse sentido, aparecem em suas imagens cenas da vida de freiras em suas tarefas no claustro, como a costura (**anexo 7.18**) e as leituras; os padres, na solidão do mosteiro, em encontros internos, em trabalhos de caridade (**anexo 7.19**) e ainda grandes encontros da comunidade católica, como registrado por Manzon para *O Cruzeiro* em 1948, durante o V Congresso Eucarístico em Porto Alegre.

Jean Manzon também documenta as manifestações de fé do povo, em imagens de casamentos católicos, de crianças em aulas de religião, de devotos presentes em missas, fazendo pedidos ou pagando promessas (**anexo 7.20**), na infinidade de ex-votos que se espalham pelo adro da igreja e ainda na imagem de um detento que lê a bíblia na escuridão do presídio (“Há sempre uma capela nas prisões do Brasil”). Os cenários católicos também fazem parte desse grande conjunto de imagens de Manzon. Em *Flagrantes do Brasil* estão publicadas fotografias de igrejas em Ouro Preto (“Ouro Preto é um repositário do que há de melhor na tradição brasileira: as velhas igrejas, a poesia das ruas antigas”⁴⁴), Bahia (“A Igreja de S. Francisco, na Bahia, toda em ouro, é um dos mais belos santuários do país”) e Rio de Janeiro.

A valorização da cultura brasileira também é feita através de seus grandes representantes. O pintor Cândido Portinari foi tema da primeira reportagem feita por Jean Manzon em *O Cruzeiro* (“Portinari íntimo”, 21 de agosto de 1943). Nela, o fotógrafo explorava o cotidiano artístico de Portinari e sua própria personalidade em 12 fotografias condensadas em apenas duas páginas. O genial compositor Villa-Lobos, artista do grupo dos modernistas, é personagem da matéria “Não sou louco, nem gênio” (*O Cruzeiro*, 29 de

⁴³ SCHWARTZMAN, S.(org), *Tempos de Capanema*, p.157.

⁴⁴ As cidades históricas mineiras viraram forte referência para os modernistas nos de 1920, sendo destino da “caravana modernista”, em 1924, da qual fizeram parte Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, o poeta Blaise Cendrars, entre outros.

janeiro de 1944), retratado em sua intimidade: tocando cuíca entre seus instrumentos em casa; fumando um cigarro e falando ao telefone na cama de seu quarto-escritório (**anexo 7.21**), entre roupas, acessórios e um jornal; escrevendo notas no quadro negro durante uma aula. Dizia o texto de David Nasser: “Aqui está apenas a face do homem que, ao mesmo tempo que grita ‘Beethoven não interessa!’, aplaude as sinfonias primitivas de nossa gente”.

O sociólogo Gilberto Freyre foi “radiografado” na matéria “Casa Grande e Senzala” (*O Cruzeiro*, 20 de abril de 1946) (**anexo 7.22**), em grandes retratos, posados em diferentes ambientes de sua casa em Apipucos, Pernambuco, e em atividades diversas, como estudando e fumando. Na reportagem, Freyre é referido como o “branco que redimiou os negros”. David Nasser exalta o personagem em seu texto ao mesmo tempo em que faz referências ao seu pensamento social: “São João Batista que nas águas do Jordão vem lavá-los, eis Gilberto Freyre para os escravos. Reabilitador do negro e do mulato, historiador social, cronistas de episódios picantes, leitor de anúncios nos jornais para captar reflexos de passadas épocas. (...) Com a força de um mágico, ele desfilou ante os olhos espantados de sua geração, o passado de um povo durante três séculos, e ao fim de tudo, pode ainda dar aos negros a poesia de uma grande e inesquecível aventura na jovem, clara e deliciosa terra que eles – vingando suas irmãs, noivas, esposas e filhas – fecundaram para sempre.”

O tom de todas essas matérias é o da proximidade (uma “intimidade encenada”) e exaltação, expressando a intenção de conferir notoriedade a esses brasileiros exemplares, no campo intelectual e político. Esses homens de valor podem personificar os bons traços da cultura brasileira através de suas virtudes específicas, meio pelo qual se atestava valor profissional de figuras proeminentes da época.

Da mesma maneira, como aponta Helouise Costa, eram as virtudes pessoais que confirmavam a capacitação pública do dirigente político. Por isso, no arquivo de Jean Manzon, muitas imagens retratam políticos em situações de “intimidade encenada”⁴⁵ Alguns dos exemplos são João Goulart, então ministro do trabalho, tomando chimarrão entre vaqueiros, Café Fiho – ironicamente – passando um café no coador (**anexo 7.23**); Oswaldo Aranha acendendo um cigarro; Juscelino Kubitschek colocando um casaco com a ajuda do então vice-presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon (**anexo 7.24**); Ademar

⁴⁵ Muitas dessas imagens não foram encontradas nas matérias de *O Cruzeiro*.

de Barros⁴⁶ falando ao telefone na cama, de pijamas (**anexo 7.25**). Toda essa “encenação” e exibição de intimidade “adequa-se perfeitamente bem aos propósitos políticos de uma classe dirigente desejosa de legitimar-se no poder através de sua identificação com o homem comum. Não podemos deixar de acrescentar que a base do sistema de ensino implementado pelo governo Vargas pregava o culto à personalidade, à autoridade e ao heroísmo.”⁴⁷

Nesse contexto, Getúlio Vargas é o grande mito a ser cultuado. Segundo Mônica Pimenta Velloso, “é no período do Estado Novo que se realiza efetivamente a primeira tentativa de dar um sentido mítico ao Estado, expresso no ‘mito da nação’ e na figura do chefe. Este passa a encarnar o destino nacional porque traduz os verdadeiros anseios de toda a coletividade. Os vínculos entre povo e chefe se estabelecem, portanto, através de uma relação mítica que absolutiza a identidade representante-representados⁴⁸”. Dentro desse jogo de representações, entende-se porque Getúlio Vargas estava sempre pronto para ter sua imagem registrada e então vertida em material para os meios de comunicação de massa. Afinal, a personificação política era consequência e condição do poder centralizador do regime. Existia, de fato, um vasto repertório de situações em que o grande chefe era retratado; ora em cerimônias oficiais, ora na intimidade de casa e da família (**anexo 7.26**). Mônica Velloso pontua: “O mito Vargas constrói-se à base de um múltiplo jogo de imagens que o mostram ora como homem comum, identificado com o povo, ora como político eficiente, realizador de inúmeras reformas na ordem social, ora como verdadeiro líder, investido de dotes especiais”.

Essa arranjada mobilidade de papéis é claramente notada numa análise das fotografias de Vargas presentes no conjunto de imagens de Jean Manzon, que, como narrado no primeiro capítulo deste estudo, teve acesso privilegiado ao presidente, desde os tempos em que trabalhava no DIP. Manzon documentou o presidente em diversas situações e cenários. Em especial, duas composições originais feitas pelo fotógrafo denotam esse caráter múltiplo da imagem do líder. Em cada um desses mosaicos existem nove fotogramas que reúnem cenas de caráter diverso: Vargas em leituras solitárias, fumando

⁴⁶ Ademar de Barros foi governador de São Paulo entre 1947 e 1951.

⁴⁷ COSTA, H., *Um olho que pensa*, p. 252.

⁴⁸ VELLOSO, M. P.. IN: GOMES, A. M. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M.P., *Estado Novo – ideologia e poder*, p. 95.

sozinho seu charuto, sentado à mesa de refeição, em cerimônias oficiais, em encontros com políticos; e em diferentes estados de espírito: recluso, expansivo; compenetrado e sorridente (**anexo 7.27**). Com a proximidade e o conhecimento de suas virtudes – públicas e privadas – confirma-se o lugar do dirigente que conduziria a nação de maneira legítima e autorizada.

Vemos, assim, que Jean Manzon materializa em sua obra todo um arranjo de idéias que eram então evocadas no período tanto pelas vertentes modernistas quanto pelo projeto do Estado Novo, sabendo que essas duas instâncias se aproximavam no que dizia respeito ao processo de construção da identidade nacional. A busca pela nacionalidade tinha como caminho a evocação do povo, da geografia e da cultura brasileiras, nesse encontro de tempos que se dava entre a recuperação do passado, a afirmação do presente e a promessa viva do futuro. Jean Manzon se apresenta assim como agente ativo dessa construção nacional, na medida em que lhe confere materialidade, ou seja, visualidade.

7.3. Alguns instrumentos de análise: totalidade, essência e síntese.

Tratamos aqui de um período em que o pensamento modernista fazia-se presente de maneira balizadora não apenas no cenário artístico e cultural do país, mas também na esfera política, contribuindo para a elaboração do projeto ideológico do Estado Novo e para as ações de governo. Por isso, a análise do pensamento dessa vertente intelectual torna-se tão relevante para esse estudo.

Os modernistas acreditavam, como fica patente nas já citadas cartas de Mário de Andrade, numa evolução da arte, voltada para o caminho do progresso e do universal. Mas para eles, esse evolucionismo não aconteceria de maneira linear, seguindo o entendimento clássico. Dessa forma, o ingresso na ordem mundial deveria ser configurado pelo desenvolvimento singular das potencialidades culturais brasileiras, e em um tempo próprio. Somente assim, a cultura brasileira poderia se configurar como uma totalidade e tornar-se parte componente do “concerto internacional”.

Entende-se como singular potencialidades culturais brasileiras, as características particulares da cultura do país, expressas em suas manifestações populares, em suas tradições, na sua história. Tudo deve, portanto, ser incluído nessa concepção unificadora idealizada pelo modernismo, apoiado pela crença de Mário de Andrade de que a arte

nacional estaria na “inconsciência do povo”.

A idéia que está em jogo é um novo conceito de processo civilizador, onde o ideal do progresso ganha um caráter incluyente, acenando para uma via alternativa ao universalismo. Assim, nessa experiência modernista, como acentua Santuza Naves, “busca-se embaralhar as distinções tradicionais e recuperar, em nome da originalidade cultural, elementos ‘inferiores’ renegados pelo processo civilizador.”⁴⁹ Levando-se em conta as diferenças entre os dois ideais de modernização, torna-se mais fácil perceber as descontinuidades promovidas pelo movimento modernista⁵⁰.

Fica claro que nossos modernistas não partilham do conceito europeu de civilização que opera pela exclusão. Aqui, em sentido contrário, valoriza-se o popular e faz-se dele parte do grande projeto estético da nação. Os modernistas tentam assim, como aponta Santuza Cambraia Naves, compatibilizar o antigo e o novo, dando a esse processo de modernização um caráter de continuidade em relação ao passado, em vez de realçar um sentido de ruptura. Eduardo Jardim de Moraes aponta, em sua análise sobre o modernismo brasileiro, que essa postura acaba por expressar um comprometimento do movimento com a manutenção da ordem, denotando assim uma aproximação aos ideais civilizadores.

O que se via, efetivamente, era uma postura conciliatória do projeto modernista brasileiro em relação as diferentes tradições, como analisa Santuza Naves: “O popular – ou populário, na acepção de Mário de Andrade – é bastante valorizado, principalmente em sua configuração rural ou folclórica. Fonte inesgotável de riqueza cultural, o popular nos forneceria a matéria-prima para esboçarmos os traços gerais de nossa identidade, sem a qual nos seria vedado o ingresso na ordem universal. Assim, o modernismo que aqui se implanta é impregnado de valores particularistas; mas esses valores importam por viabilizarem o cosmopolitismo. Apesar da aspiração universalista, o movimento brasileiro promove descontinuidades com a tradição do universalismo ao descartar a idéia de *progresso* inerente ao conceito clássico de ‘civilização’, projetando não só um tempo próprio como uma trajetória singular rumo ao ‘concerto das nações’”⁵¹.

Santuza afirma ainda que esse lugar imaginado pelos modernistas (especificamente

⁴⁹ O processo civilizador em questão é o de caráter clássico, que procura atenuar diferenças nacionais, para manter a ordem, espelhando-se em um modelo europeu e excluindo o que foge a esse traçado.

⁵⁰ NAVES, S. C., *O violão azul*, p. 37.

⁵¹ Idem, p. 56. Nesse sentido, a autora faz referência ao estudo de Eduardo Jardim Moraes citado aqui.

em sua análise, os musicólogos) para a cultura, entre o universalismo e o particularismo, se aproxima da tradição romântica alemã, onde foi formulado, no fim do século XVIII, um conceito de cultura apoiado na idéia de *Bildung*. A palavra significa “formação” ou “autoformação”, numa conotação de “aperfeiçoamento individual”. O que é levado em conta nesse aspecto é a idéia de “desenvolvimento harmonioso das capacidades naturais de uma cultura ou indivíduo” e, associado à ela, a proposta de preservação das particularidades. O que entra em cena é o valor dado à diversidade das culturas. Dentro dessa discussão, portanto, vale a pena ressaltar a abordagem que Louis Dumont faz desse conceito de *Bildung*, definindo-o como o movimento de “reunir em si o que há de mais diverso na humanidade, destilá-lo até ver a idéia exprimir-se dos modos mais perfeitos, sem segregar o particular do universal, e o subjetivo do objetivo, de modo que tudo esteja inter-relacionado”⁵². A análise que se faz a partir desse posicionamento é apontar como esse ideal parece ser aplicado pelo modernismo brasileiro em questão, na medida em que ele valoriza a tradição, querendo dela, no entanto, uma “atualização”, através de uma “lapidação” dessas raízes culturais; mas sem nunca processar exclusões que não se adequem ao “padrão civilizado hegemônico”. Dessa maneira, afirma-se de forma preponderante a incorporação do popular.

Esse mesmo movimento é, portanto, prática modernista no Brasil, nessa valorização das manifestações culturais populares presente na música, na dança, festas e costumes do povo de maneira geral, seja através da nova produção artística engendrada por Villa-Lobos, Mário de Andrade, Cândido Portinari, pela produção intelectual liderada por Sérgio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre⁵³, seja na atenção dada a essas manifestações pelo próprio Estado – através, sobretudo, das ações do Ministério da Educação -, ou ainda, aqui especificamente, dos registros fotográficos vertidos em material jornalístico e editorial (falamos pontualmente das reportagens de Jean Manzon para *O Cruzeiro* e de seus livros voltados para as mesmas temáticas).

O que existe de fato é uma busca pela síntese. Assim, avançando um pouco mais nessa análise, vemos a aproximação entre os conceitos de *Bildung* e tradição. A idéia em

⁵² DUMONT, L., *German ideology: from France to Germany and back*, pp.107-108. Apud. NAVES, S. C., *O violão azul*, p. 58.

⁵³ Gilberto Freyre lança *Casa Grande & Senzala* em 1933 e Sérgio Buarque de Hollanda lança *Raízes do Brasil* em 1936. Os dois livros buscam interpretações do país através de sua história social e heranças culturais. .

destaque remete ao passado, onde estaria a “matriz original” da cultura e identidade brasileiras, representantes das características raciais nacionais. Consagra-se, portanto, o legado da tradição, evocando uma perspectiva da *essência* (resguardada então no passado, enfatiza-se). Essa perspectiva não comporta, como se vê, a idéia de revolução, de ruptura, mas sim a idéia de *continuidade*⁵⁴. Ao lado da concepção de continuidade evocada pelo conceito de *Bildung*, está também a busca pela *totalidade*. Também nesse sentido, como aponta Santuza Naves, não existe incompatibilidade entre a idéia de *Bildung* e o projeto construtivo dos nossos modernistas, “desde que o mundo novo vislumbrado – a nação brasileira – tenha seu contorno redondo, plenamente acabado”⁵⁵. Apresenta-se nesse sentido o ideal da completude, que apega-se à idéia da busca permanente por uma síntese do país.

Torna-se profícuo construir aqui um paralelo entre as atividades de Mário de Andrade e de Villa-Lobos e as de Jean Manzon. Mário e Villa-Lobos se empenham em fazer um verdadeiro “mapeamento musical” do país, cada um à sua maneira. O primeiro através de um empenho pedagógico (coletando obras do repertório nacional e formando músicos) e o segundo, através de sua própria obra, elaborada a partir de uma profunda pesquisa de campo. Assim, numa iniciativa própria, em 1905 o maestro se lança a série de viagens pelo interior do Brasil (antecipando-se às atividades dos modernistas nos anos de 1920). Visita o Nordeste, Mato Grosso, Goiás, Minas Gerais, com o declarado intuito de conhecer o Brasil e dele recolher “matéria-prima”. Mais tarde, a partir de 1942,⁵⁶ à frente da Superintendência da Educação Musical e Artística (Sema), investe na realização de um projeto, idealizado por Mário de Andrade, de “unificar o Brasil” através do canto coral. Para nomear este movimento empreendido por esses modernistas, impulsionados pelo compromisso com “um projeto de *totalidade*”, Santuza evoca o termo *estética da monumentalidade*, então diretamente associado à idéia de *completude*, *continuidade*, *essência* e síntese – e em sua forma, ligada ao recurso do excesso. Nesse sentido, podemos apreender a encenação utilizada na fotografia por Manzon como um recurso de excesso;

⁵⁴ Nesse sentido, vale reforçar a idéia com na afirmação de James Clifford: “A cultura é permanente, tradicional, estrutural (em vez de contingente, sincrética, histórica). A cultura é um processo de ordenação, não de ruptura. Ela muda e se desenvolve como um organismo vivo. Ela normalmente não ‘sobrevive’ a alterações abruptas”. CLIFFORD, James. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1988, pp. 233-235. Apud NAVES, S. C., *O violão azul*, p. 68.

⁵⁵ NAVES, S. C., op. cit., p. 66.

⁵⁶ Grifo meu.

uma forma de apresentar o caráter exemplar do país, a nação como um feixe de virtudes, fazendo aparecer o que se quer que apareça.

Pois então, não seria forçoso afirmar que, da mesma maneira, Jean Manzon se aproxima desta *estética da monumentalidade* em sua atividade fotográfica. Primeiramente por sua intenção ser igualmente “totalizante” e seu esforço notadamente empreendido no sentido de efetivar um mapeamento visual do Brasil. Como Villa-Lobos, Manzon também se lança à estrada na busca pela *tradição*, pelo que é *particularmente* brasileiro. Somente a partir desse amálgama de características particulares, sem exclusões, seria construída a nação em sua *totalidade* e *essência*. A maneira como esse todo se configura é a partir das partes. Assim, como em uma orquestra onde cada instrumento tem seu papel na construção de um único tecido musical, ou em um coral onde cada voz contribui para a formação de um *corpus* sonoro, Manzon opera a construção de um retrato do país (uma imagem única consolidada) a partir de fragmentos. Dessa forma, encontra-se o Brasil em sua síntese, a partir de um arranjo de peças fotográficas.

“Jean Manzon retrata fielmente a nossa terra, os nossos homens, os nossos costumes”, sublinha Manuel Bandeira, na abertura do livro *Flagrantes do Brasil*. Cândido Portinari - ele mesmo voltado para a monumentalidade⁵⁷ - é ainda mais assertivo nessa afirmação do caráter *monumental* de Manzon, afirmando que em sua obra ele “mostra-nos a nossa terra e os seus tipos; com a sua paisagem, com **todas**⁵⁸ as suas características”. A ação dessa estética da monumentalidade, haja visto as atuações de Villa-Lobos e também de Mário de Andrade, é empreendida no sentido da pesquisa e da descoberta do país, ou seja, das viagens pelo território nacional. Assim, nos conta o texto de abertura de *Flagrantes do Brasil*: “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”⁵⁹.

⁵⁷ Santuza Naves apresenta essa “virada” na obra do pintor. “No campo das artes plásticas, Cândido Portinari se projeta – principalmente a partir de 1932, quando retorna ao Brasil depois de uma longa estada em Paris – com suas criações no estilo monumental, visivelmente influenciado pelos muralistas mexicanos. Em artigo sobre a mostra do pintor em 1934, em São Paulo, Oswald de Andrade refere-se à nova guinada de Portinari, resultante de seu posicionamento contra a arte neutra, tendendo a uma ‘monumentalidade escultórica’, à ‘superação do quadro de cavalete’ e ao seu encaminhamento para o afresco”. NAVES, S. C., *O violão azul*, p. 73.

⁵⁸ Grifo meu.

⁵⁹ *O Cruzeiro* tem se destacado por essa preocupação constante e contínua de bem servir o leitor, compreendendo e acompanhando o dinamismo da vida moderna, para cada vez mais apresentar coisas novas e

A própria idéia de “país em começo” imprime um conceito permanentemente presente em obras que discursam sobre o país, que enxergam o Brasil sempre como promessa, em processo de construção. Denota, portanto, um processo inconcluso de formação nacional. Primeiro os descobridores, depois os viajantes, mais tarde os artistas modernistas: o Brasil sempre pode ser “descoberto” e “redescoberto”, nesse cenário de interminável busca, posição alargada no tempo de nação emergente. José Reginaldo Gonçalves aponta para este processo em que “cada uma das ‘redescobertas’ do Brasil aponta para o futuro. Elas são usadas como um refúgio contra a história concebida como destruição, e como afirmação da história enquanto processo criativo. A redenção nacional em relação à história e à contingência, ou em relação a uma condição ‘não-civilizada’ ou ‘sub-desenvolvida’, é antecipada ou prometida pelas ‘redescobertas’ do Brasil”⁶⁰

As redescobertas do Brasil se apresentam, portanto, como, simultaneamente, efeitos e pré-condições para as narrativas sobre o país como uma busca pela identidade nacional. A idéia é montar um estado nacional visando o estabelecimento de políticas de proteção para campos importantes da vida social, como educação, saúde, cultura, arte, arquitetura, patrimônio, administração. Para tal, criou-se, como já visto, um verdadeiro exército intelectual para fundar culturalmente um país. “Não apenas na educação, mas também na cultura, era importante construir uma imagem coesa e homogênea de nação”⁶¹.

Acima de tudo havia, como ressalta José Reginaldo Gonçalves “a necessidade de produzir uma imagem singularizada do Brasil enquanto cultura e como parte da moderna civilização ocidental. O problema principal era, assim, não simplesmente imitar a Europa, mas identificar e afirmar uma cultura brasileira autêntica, ainda que isto fosse feito através do vocabulário das vanguardas modernistas européias. Muitos propunham a valorização do ‘tradicional’ e do ‘regional’ na construção de uma imagem nacionalista singular do Brasil. Acreditavam que, para identificar ou ‘redescobrir’ o Brasil, o país teria de retornar aos seus mais “autênticos” valores nacionais, os quais estavam supostamente fundados no passado,

variadas aos seus 250 mil compradores. E nessa busca incessante de material sempre novo e renovado é evidente que a reportagem ocupa um lugar importantíssimo. E por isso constantemente os repórteres de *O Cruzeiro* estão se deslocando para o estrangeiro, para Velha Europa ou para a tentadora América, ou então percorrendo este gigantesco e desconhecido Brasil, sempre em busca de material que possa satisfazer a fome de leitura de milhares de cidadãos. *O Cruzeiro*, 24 de janeiro de 1948. “Percorrendo o Brasil”, p. 6. Apud. COSTA, Helouise, op. cit., p. 186.

⁶⁰ GONÇALVES, J. R. S.. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*, p. 132.

⁶¹ LONDRES, C. IN: BONEMY, H. (org.), *Constelação Capanema*, p. 99.

assim como os valores regionais.”⁶²

Assim, vê-se um encontro de tempos, uma vez que a *tradicionalização* empreendida se cololoca como um processo de aniquilamento das distâncias temporais em um presente que quer atualizar o passado. O que se configura é, portanto, um momento de encontro de tempos, de comunhão de imagens díspares que precisavam se encontrar na intersecção do que se pretendia como “brasilidade”, de fazer conviver diferentes momentos históricos em um só. “Pedro Calmon observou que o Brasil se divide menos numa estratificação de classes sociais do que numa justaposição de épocas históricas”, acentua Roger Bastide.⁶³ Retomando aqui o pensamento do antropólogo francês, que da mesma maneira decidiu descobrir e revelar um Brasil em sua obra *Brasil, terra de contrastes*, era exatamente nos contrastes do país que residia a visão e o abismo dessas diferentes “épocas” e realidades.

O olhar pode ser aqui compreendido como máquina de remontar o tempo. Assim, Manzon se encarrega em dar visualidade a essa “terra de contrastes”, que aglutina o tempo – entre o passado das raízes nacionais e a construção da nação moderna conjugada no presente. O campo agrário e popular e a cidade cosmpolita e industrializada integram o mesmo projeto de nacionalidade, que se dá de maneira includente, buscando sua *totalidade*. Dessa maneira, os contrastes não são surpresas, mas justaposições programadas – Bastide chega a falar em uma certa “uniformidade nas oposições”. Falamos, assim, de um quebra-cabeças, onde as peças se unem para compor um quadro unitário. A partir dos fragmentos se dá o todo. Os fragmentos são, desse modo, diferentes e complementares. Nesse sentido, temos uma profusão de fragmentos que não se opõe à totalidade.

Configura-se, dessa maneira, um movimento que lida com fragmentos de maneira oposta a uma atividade que James Clifford aponta como surrealismo etnográfico, uma atitude, segundo o antropólogo, veiculada mais proximamente a uma orientação modernista, tendo como ponto-chave e circunstância exatamente a “fragmentação e a justaposição de valores culturais”. O uso do termo surrealismo é feito de forma ampliada “para circunscrever uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições”.⁶⁴ E completa: “O surrealismo etnográfico é uma construção utópica, uma

⁶² GONÇALVES, J. R. S., *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*, pp. 41-42

⁶³ BASTIDE, R., *Brasil, terra de contrastes*, pp. 9-10.

⁶⁴ CLIFFORD, J. IN: GONÇALVES, J. R. (org.). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX /James Clifford*, p.133.

declaração tanto sobre as possibilidades passadas quanto futuras da análise cultural”⁶⁵. Trata-se, portanto, de uma leitura semiótica da cultura que se dá através da produção de uma realidade cultural articulada a partir de códigos artificiais, identidades ideológicas e objetos suscetíveis de recombinações e justaposições inventivas.

Nesse sentido, torna-se ilustrativa a fala de Fernand Léger. “A guerra me atirou, como soldado, no centro de uma atmosfera mecânica. Ali, descobri a beleza do fragmento. Senti uma nova realidade no detalhe de uma máquina, no objeto comum. Tentei encontrar o valor plástico desses fragmentos de nossa vida moderna. Eu os redescobri na tela, em closes de objetos que me impressionavam em me influenciaram”.⁶⁶

De certa maneira, o ponto de aproximação dessa atividade do surrealismo etnográfico com a produção de Jean Manzon reside nessa prática das justaposições, mesmo em obtendo diferentes resultados. No caso de Manzon, vale a pena analisar a sintaxe dessas justaposições operadas por ele, nesse empreendimento de elaborar um auto-retrato para o Brasil que nos devolvia a imagem que sonhávamos de nós mesmos⁶⁷. Aqui, vale novamente apontar como ilustração desse procedimento de justaposições algumas imagens pontuais. A primeira é a já citada “Três raças tristes”, em que a encenação programada acaba por demarcar uma realidade cultural produzida segundo intenções ideológicas, no caso, a necessidade imposta na época de se construir uma idéia de origem comum (o encontro do branco, do índio e do negro) que garantisse o reconhecimento coletivo da nação. Em outra fotografia, publicada originalmente na reportagem “1947 - Bandeira” (*O Cruzeiro*, 23 de agosto de 1947), três índios aparecem de costas, registrados em um ângulo de baixo para cima, com as mãos erguidas ao ar. Toda a movimentação se dá em direção a um avião que se aproxima, recebendo as “boas-vindas” dos indígenas. O gesto do homem ao centro da imagem sugere um abraço. A legenda nomeia o momento: “A descoberta do Brasil”. Assim, refaz-se o momento histórico, dando ao branco “descobridor” – que troca a caravela pela aeronave – um “caráter divino”. A mensagem que se apreende da cena é uma reconstrução da História onde se possa ressaltar a relação pacífica entre brancos e índios, o que resultaria, portanto, no ambiente conciliador das raças. Esta era a imagem desejada

⁶⁵ CLIFFORD, J. IN: GONÇALVES, J. R. (org.). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX* /James Clifford, p. 134.

⁶⁶ Fernand Léger, em 1923. *Apud* SONTAG, S. *Sobre fotografia*, p. 219.

⁶⁷ COSTA, H., “Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon”. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* Nº 27, p. 158.

para o Brasil

A memória, como apontou Jacques Le Goff em sua obra *Memória e História*, precisa de suportes para a sua perpetuação, para manter viva a identidade coletiva. A fotografia, sem dúvida, se apresenta como um suporte poderoso, principalmente pelo caráter verídico a ela creditado. Manzon tinha nas mãos um importante instrumento, poderosa arma narrativa para “construir” a nação. Recupera-se aqui, a idéia de construção da nação, que “enquanto uma ‘comunidade imaginada’, pode vir a ser construída discursivamente, enquanto uma literatura (como é o caso das ‘literaturas nacionais’), enquanto uma língua nacional, enquanto uma raça, um focllore, uma religião, um conjunto de leis, enquanto uma política de Estado visando à independência política ou econômica, ou, ainda, uma política cultural visando à recuperação, defesa e preservação de um ‘patrimônio cultural’. Essas inúmeras modalidades de construção discursiva da “nação” podem ser interpretadas como condições para, ao mesmo tempo em que produtos ou efeitos de estratégias de ‘objetificação cultural’, atualizadas por determinadas categorias e grupos de intelectuais em contextos socio-culturais específicos”⁶⁸.

José Reginaldo Gonçalves se utiliza do termo “objetificação cultural” de forma aproximada, referindo-se a “materialização imaginativa de realidades humanas em termos de discurso teórico baseado no conceito de cultura”. Evoca, dessa maneira, a necessidade de uma análise de realidades sócio-culturais. Para as entidades sócio-científicas, sendo ela nação, sociedade ou grupo e cultura, objetificação pode ser lida pela chave da estratégia, “como ações contingentes e dotadas de propósitos, ao invés de tão somente atualizações de uma lógica cultural ocidental”⁶⁹.

Falamos, pois, de invenção, artefato, construção e preservação. No Estado Novo, o patrimônio nacional se torna objeto de grande atenção. Marco dessa investida, o Sphan (Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) é criado em 1937 sob o comando de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que buscava entender o patrimônio histórico e artístico como o “documento de indentidade” do país. “As narrativas nacionais sobre o patrimônio não apenas ilustram a existência da nação enquanto uma busca por uma identidade cultural ameaçada, mas “são” essa busca. O patrimônio é concebido como uma

⁶⁸ GONÇALVES, J. R. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*, p.12.

⁶⁹ Ibid, p. 14.

“expressão” da identidade nacional em sua integridade e continuidade”⁷⁰. A fotografia, também ela, pode ser entendida como um instrumento de preservação. Através da visualização, a identidade cultural ganha corpo. Se torna concreta, tangível. Assim, a fotografia é capaz de dar concretude visual a essas idéias pré-concebidas. A forma pela qual ele expressa essas idéias será herança direta da linguagem apreendida no cenário estético moderno.

⁷⁰ GONÇALVES, J. R., *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*, p. 33.