

8.

País moderno, imagens modernas

“Cara imaginação, o que eu amo, sobretudo em você, é que você não perdoa.”

(André de Breton, Manifesto Surrealista)

Como apresentamos no primeiro capítulo desse estudo, o fotógrafo Jean Manzon teve uma importante atuação nos principais veículos da imprensa ilustrada europeia nos anos de 1930. De fato, essa experiência profissional determinou em muito a sua estética fotográfica e o seu olhar. Isto posto, apresentarei agora um breve percurso das linguagens utilizadas pelo fotojornalismo europeu da época, com o objetivo de apontar as referências que influenciaram o estilo de Jean Manzon. Dessa maneira, após analisarmos o **conteúdo ideológico** que balizava a produção do fotógrafo, pretendemos aqui investigar a **forma** utilizada por ele para transmitir essas idéias pré-concebidas.

De modo geral, a experiência modernista que se manifestou na Europa a partir do início do século XX possibilitou uma liberação para fotografia, que perdia assim o compromisso estrito de reproduzir o mundo tal qual ele era. A fotografia ganha autonomia enquanto linguagem e expressão, passando de mera ilustração do real à “construtora” de uma realidade própria, emancipando-se. E foi dessa maneira – com a “liberdade” para construir realidades – que a fotografia passou a ser utilizada na propaganda política e na imprensa. No entanto, verificamos que essa renovação somente foi permitida a partir das experiências estéticas das vanguardas.

Vale destacar, muito brevemente, algumas das contribuições conceituais que acabariam por criar novos parâmetros estéticos no período; iniciando esse pequeno panorama com o Futurismo, que passa a colocar em cena a exaltação da vida moderna, cultuando a máquina e a velocidade e pregando a destruição do passado.¹ No

¹ TELLES, G. M.. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972*, p. 86.

Construtivismo, nascido como um movimento de vanguarda russo, pensava-se numa nova arte voltada para o povo, estando a serviço da revolução e da sociedade. O movimento vai influenciar outras tantas manifestações de vanguarda, como o Cubismo e o Dadaísmo, nos interessando pontuar aqui sua herança direta na experiência da Bauhaus², através da introdução da geometrização e de toda uma postura engajada que entendia a arte como um compromisso social. O surrealismo, por sua vez, cronologicamente o último movimento da vanguarda européia, valorizava, sobretudo, a imaginação evocada como a forma legítima do exercício da liberdade artística. Marcava, ao mesmo tempo, sua oposição ao realismo e à ilustração. “A única palavra de liberdade é tudo o que me exalta ainda”; “A simples imaginação me dá conta do que pode ser, e é o suficiente para suspender um pouco a terrível interdição (...)”; “(...) a atitude realista, inspirada no positivismo, de Santo Tomás e Anatole France, tem um ar hostil a todo arrojo intelectual e moral. Tenho horror a ela, pois é feita de mediocridade, de ódio e suficiência sem atrativo”³.

Valorização da vida moderna, engajamento artístico (sinal de um entendimento que a arte poderia compreender uma mensagem política determinada por intenções), o fim do compromisso com a representação realista, a introdução de novos recursos técnicos (como a geometrização). Dentro desse cenário de transformações artísticas e culturais, as experimentações contaminavam todo o ambiente cultural europeu, e a imprensa não foi exceção. Desse modo, também o fotojornalismo absorveu as influências vanguardistas. Essas experiências no campo da fotografia estavam ligadas, sobretudo, às investidas do construtivismo, mas também da Fotografia Direta⁴ (*straight photography*) e da fotografia da Bauhaus, marcada pela experiência de Moholy-Nagy⁵. Juntas, essas correntes

² A Bauhaus foi uma escola de design, artes plásticas e arquitetura de vanguarda, fundada na Alemanha por Walter Gropius, que funcionou entre 1919 e 1933.

³ BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. (Manifesto do Surrealismo, 1924) *Apud* TELLES, G. M.. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972*, pp. 174-208

⁴ O termo Fotografia Direta (*Straight Photography*) delimita uma corrente da fotografia moderna, nascida nos Estados Unidos a partir da década de 1910, tendo como principais expoentes Alfred Stieglitz (1864 - 1946), Paul Strand (1890 - 1976), Edward Weston (1886 - 1958) e Anselm Adams (1902 - 1984). O estilo desses fotógrafos era marcado por imagens feitas a partir do contato direto da câmera com a realidade, sem intervenções de laboratório.

⁵ Não se pode assumir a fotografia Bauhaus como uma produção homogênea. De maneira geral, verifica-se que a fotografia assumiu neste projeto um caráter educativo, buscando ampliar a percepção visual. Desse movimento nasceu o conceito de Nova Visão, em que se investia na fotografia como instrumento capaz de potencializar a visão humana. De maneira prática, essa vertente utilizava-se dos diversos recursos da câmera fotográfica, como enquadramentos inusitados, jogos de luz e fotomontagens.

formatavam todo um repertório estético moderno que passou a ser utilizado nas publicações ilustradas.

Sob o termo “Nova Fotografia”,⁶ essas novas escolas estéticas se posicionavam marcadamente opostas ao pictorialismo⁷ - e ao seu compromisso de aproximação com a pintura, a gravura e o desenho -, e reverentes à tecnologia, postura expressa na valorização de diferentes e novos procedimentos técnicos-formais. É importante ressaltar aqui que o termo Nova Fotografia compreendia de maneira genérica as imagens originadas a partir das correntes de vanguarda de cunho formalista, passando a atuar como referência para a produção fotográfica em seus mais diferentes usos – como o fotojornalismo, fotopublicidade e propaganda política.

Desenhava-se assim uma nova estética da fotografia ancorada nos preceitos modernos e que se posicionava de maneira questionadora em relação ao sistema da arte. Quanto à linguagem, três questões proeminentes se impõem, como aponta Helouise Costa:

“A primeira delas foi a busca da especificidade do meio, ou seja, daquilo que é específico da fotografia, sem a contaminação de outras formas artísticas. Essa busca da pureza era basicamente o resultado de uma posição contra o pictorialismo, em sua dependência inerente às artes plásticas, e levou ao comprometimento da fotografia com uma visão direta da realidade. Uma segunda questão foi a problematização da perspectiva como código de constituição da imagem fotográfica, que levaria a uma constante explicitação do ponto de vista do fotógrafo. A terceira e última foi a experimentação, que visava ampliar as possibilidades oferecidas pela fotografia através de recursos como fotomontagens, fotogramas, solarizações, deformações com lentes e espelhos, interferências nos negativos e toda uma vasta gama de manipulações técnicas.”⁸

No que se refere ao mercado de arte, essa nova fotografia assumia o papel idealizado de arte objetiva e mecânica, então inteiramente adaptada ao contexto do novo mundo que se desenhava ao passo veloz da sociedade moderna industrial. A fotografia se via perfeitamente inserida no mercado através de sua absorção nos meios de comunicação

⁶ Em 1929, por ocasião da mostra *Film und Foto*, em Stuttgart, que reunia cerca de 1200 imagens de expoentes da época (como El Lissitzky, man Ray, André Kertesz, Moholy Nagy) num panorama da produção fotográfica dos anos 20, Werner Graeff editou o livro com o nome “Es kimmt der Neue Fotograf” (“Eis a nova fotografia”), dando origem ao termo.

⁷ O movimento pictorialista nasceu na década de 1890 na França, Inglaterra e Estados Unidos, reunindo fotógrafos que buscavam aproximar suas imagens às manifestações pictóricas convencionais, acreditando que pudessem, assim, alcançar o mesmo prestígio dos pintores, desenhistas e gravuristas.

⁸ COSTA, H., *Um olho que pensa*, p. 68.

de massa, ao mesmo tempo em que assumia a função questionadora dos padrões tradicionais da arte e da representação do mundo.

Foi então através da estética moderna que a sociedade moderna encontrou a sua própria representação de maneira eficaz e também a sua matéria de consumo – uma vez que essa nova fotografia, mais atraente para o público como uma linguagem avessa à herança pictorialista, atendia à demanda da produção de comunicação de massa do período. Ou seja, a estética moderna empreendia uma gramática visual que era perfeitamente absorvida por uma sociedade industrial, que se afirmava nos termos da comunicação, ensejando novas maneiras de ver o mundo.

De maneira prática, esse novo vocabulário moderno importava num investimento estético voltado para as composições geométricas, os ângulos inusitados, a captação de imagens de cima pra abaixo e vice-versa, aproximação aos objetos (closes), jogos acentuados de luzes e sombras, servindo como espelho da própria modernização da sociedade.

Esse olhar engendrado pelas vanguardas acaba por materializar a estética industrial, se configurando, portanto, como um olhar racionalizador, capaz de esquadrihar o mundo. “A Nova fotografia forneceu um novo padrão visual para a imprensa através de suas imagens claras, precisas e ordenadas⁹”. Dessa maneira, a fotografia se apropriava de uma lógica moderna e industrial, estando atrelada a um novo código estético.

A citada renovação do papel da imagem na imprensa – nessa proclamação de independência quanto ao seu caráter realista e ilustrativo – acontece, como já visto, nesse contexto europeu dos anos de 1930, com as revistas ilustradas, destacando-se, além das publicações alemãs criadas a partir dos anos de 1920, as famosas *Vu* e *Life*. Através dessas publicações, ficava claro o novo papel reivindicado pela fotografia. Um emblema desse novo estatuto conferido à imagem é o “olho pensante”. Um anúncio da revista *Life*, publicado em setembro de 1938, que apresenta uma câmera fotográfica com um chapéu de formatura, tendo como título a frase *An eye with a brain* [um olho com um cérebro] dá a justa medida do caráter assumido pela fotografia no momento: **um olho que pensa** – aquele que não é gratuito nem espontâneo, mas calculado, portador de discernimento e

⁹ COSTA, H., *Um olho que pensa.*, p. 96.

intenções. “As modernas câmeras novas são um olho mais potente e perscrutador. E da forma como são usadas pela *Life*, elas são um olho que pensa, um olho com um cérebro”.¹⁰

A *Vu* [vista ou, ainda, à vista], como o próprio nome indica, apostava na visualidade como principal atrativo, adotando muitas vezes um caráter pedagógico, ao pretender ensinar novas maneiras de ver o mundo. Através da publicação via-se a inserção da imagem em toda a sua nova potencialidade, como resposta a uma nova demanda da vida moderna, como aponta essa apresentação da revista, publicada em seu número inaugural.

“Porque uma nova revista ilustrada? Para responder a necessidades precisas que até esse dia não foram levadas em consideração na França. (...) não encontramos entre nós uma revista ilustrada cuja leitura traduza o ritmo precipitado da vida atual, uma revista que resenhe e documente todas as manifestações da vida contemporânea: acontecimentos políticos, descobertas científicas, cataclismas, explorações, façanhas esportivas, teatro, cinema, arte, moda. *Vu* tem por tarefa cobrir essa lacuna. Concebida segundo um espírito novo e realizada através de meios novos (...)”¹¹

Jean Manzon, como já vimos, atuou como fotógrafo da *Vu* (e também de outros veículos ilustrados da imprensa europeia, com destaque para a *Match*) e dessa experiência teria resultado um estilo de fotografar moldado por esse “repertório moderno”. Manzon é visto dessa forma como o “vetor de transmissão de um determinado modelo de fotojornalismo europeu entre nós, e, ao mesmo tempo, como agente na construção de uma identidade nacional”¹².

Sabemos que esta imprensa na qual o olhar de Jean Manzon foi formado/educado, durante os anos de 1930,¹³ queria ser um produto direto de seu tempo, absorvendo assim a gramática das vanguardas modernistas (desnivelamentos, geometrização, objetivismo, monumentalismo). Vimos também que, à medida que a fotografia encontrou sua própria linguagem e se descolou do compromisso de reprodução realista, ela passou a servir para a

¹⁰ *Life*, 19 de setembro de 1938. A imagem foi escolhida por Helouise Costa com mote central de sua tese, nomeada *Um olho que pensa – estética moderna e fotojornalismo*.

¹¹ Apud COSTA, H., *Um olho que pensa.*, p. 60.

¹² COSTA, H., op. cit., p. 8.

¹³ É importante frisar que existiam neste período duas linhas distintas dentro do fotojornalismo europeu. Uma representada por nomes como Robert Capa e Cartier-Bresson, que defendiam uma produção de caráter mais humanista e autoral, opondo-se às manipulações e às orientações programadas pelos editores. Essa postura acabou por fazer dessa fotografia uma vertente mais associada à arte. Enquanto isso, em outra direção, ganhava força o trabalho de fotógrafos que queriam atender a demandas específicas da imprensa de forma criativa, seguindo recomendações de editores e tornando-se adeptos da prática da manipulação de cenas. Nessa linha destaca-se o trabalho de nomes como Alfred Eisenstaedt, que trabalhou na *Life*. Jean Manzon traz para o Brasil essa vertente do fotojornalismo.

transmissão de conteúdos próprios e, assim, também de ideologias. Aplicada ao contexto brasileiro, verificamos que uma linguagem moderna servia, em primeira instância, como instrumento eficaz para atender a uma necessidade – e vontade – pontual: afastar a imagem do atraso e toda a indesejada herança escravagista e agrária, dirigindo a nação a um novo devir coletivo.

Mas acima desse interesse existia o projeto maior, em torno da construção da nacionalidade. A linguagem era, portanto, o canal para a construção desse imaginário do Brasil, que buscava afirmar os valores da nação. Tomando o ofício de um “construtor”, assim da maneira como o construtivista El Lissitzky¹⁴ pensou o artista moderno, Jean Manzon assumiu a tarefa de construir um Brasil de acordo com as orientações ideológicas da época, seguindo, pois, os mecanismos estéticos desse mesmo período. A geometrização, o desnivelamento e o monumentalização eram os movimentos empreendidos através de determinados gestos de olhar, verdadeiros gestos de cálculo: descortinar, elevar, ordenar, serializar¹⁵. Através de uma análise da produção de Jean Manzon conseguimos verificar essas “operações”, apontando alguns exemplos.

Descortinar: o procedimento de descortinar aparece diretamente associado à intenção de abrir o horizonte e de apresentar a dimensão do que é vasto e desconhecido no território do país, revelando a geografia brasileira em suas mais diferentes paisagens. Jean Manzon adota a postura de aventureiro e viajante para registrar os cenários da nação, dentro do que já apontamos como sendo reflexo direto dessa necessidade de “redescobrimento do Brasil” através do conhecimento – e, então, do reconhecimento – de suas diferentes regiões. Os exemplos podem ser apontados nas imagens das longas extensões das lavouras de café (**anexo 7.28**), dos pantaneiros atravessando o rio sobre cavalos (**anexo 7.29**); na paisagem isolada no interior cortado por imensas árvores (**anexo 7.30**); de um fim de tarde nos pampas gaúchos, do mar cortado pelas jangadas e jangadeiros (**anexo 7.31**), do desenho de uma aldeia Xavante com suas ocas distribuídas em semi círculo (**anexo 7.32**). Há ainda

¹⁴ El Lissitzky (1890-1941) foi designer, fotógrafo e tipógrafo, figura proeminente nos movimentos de vanguarda russos, como o suprematismo (tendo como mentor o artista Kazimir Malevich e o foco principal nas formas geométricas do quadrado e círculo, criado entre 1915-1916). Lissitzky influenciou diretamente as experiências do construtivismo e da Bauhaus.

¹⁵ Em sua análise, Isabel Jaguaribe e Maurício Lissovsky associam esses gestos à produção da *Obra Getuliana*.

fotografias em que a vastidão das paisagens ganha potência na confrontação com a presença do homem, caso que pode ser bem ilustrado pela imagem de Juscelino Kubitschek na imensidão e aridez do Planalto Central (**anexo 7.33**) e de Lúcio Costa nesse mesmo cenário, já no início das obras de construção de Brasília (**anexo 7.34**).

Elevar: o recurso de “elevar” é utilizado com o objetivo de apresentar o homem como “monumento”, valorizado em sua imagem de força e dignidade. Os ângulos tomados de baixo para cima colocando o objeto fotografado em posição “elevada”, contra o céu, torna-se um recurso muitíssimo utilizado por Jean Manzon. O artifício é usado no sentido da monumentalização. Servem como exemplo desse procedimento imagens dos cortadores de cana de açúcar (**anexos 7.35 e 7.36**), o pescador nordestino, forte e com o olhar voltado para o céu (**anexo 7.37**), o soldado em posição de sentido empunhando uma arma (**anexo 7.38**), um camponês tomado em close – close este tomado com outro recurso que confere aos personagens de Manzon monumentalidade. A imagem de Napoleão de Alencastro Guimarães, designado Diretor da Estrada de Ferro Central do Brasil em 1942, com os pés nos trilhos, emoldurado por construções, figurando como um verdadeiro galã hollywoodiano (**anexo 7.39**) também se apresenta como resultado dessa busca pela elevação. Mas esses homens, que eram então apontados como “exemplares” através da fotografia, não eram os únicos objetos desse ato de elevar. As construções arquitetônicas, e por vezes as próprias cidades, também são revestidas por esse caráter monumental ao serem tomadas de baixo para cima. Como ilustração, valem as fotografias da cidade de São Paulo (**anexo 7.40**) a que apresenta a fábrica de Bangu, com uma imagem central da chaminé que parece romper o céu (**anexo 7.41**); as chaminés da usina de açúcar, tendo em primeiro plano os operários carregando sacas na cabeça (**anexo 7.42**); o prédio da Central do Brasil com o panteão de Duque de Caxias à frente (**anexo 7.43**) e o monumental Ministério da Fazenda, inaugurado em 1943 (**anexo 7.44**). Esse recurso opera, segundo apontam Isabel Jaguaribe e Mauricio Lissovsky como “a evidência de que há um olhar capaz de tudo erguer e de sustentar o erguido”¹⁶. Além disso, o rigor formal e essa linguagem adotada acabam por ensejar a conotação de um futuro que se constrói no presente. Vimos que a

¹⁶ JAGUARIBE, I.; LISSOVSKY, M. “O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social”, p. 16.

construção do futuro da nação era uma mensagem corrente. Assim, lançava-se mão permanentemente do recurso dessa mesma verticalidade, onde o fotógrafo parece projetar seu objeto em direção ao céu.

Ordenar: Através desse procedimento operado por Jean Manzon, tudo o que é objeto e matéria do cotidiano é dimensionado em nova ordenação, sendo assim reconfigurados através do alinhamento, enfileiramento e empilhamento. O recurso de ordenar é válido para objetos como as sacas de café empilhadas em um depósito (**anexo 7.45**), uma série de barris dispostos ordenadamente (**anexo 7.46**), os carretéis de algodão da fábrica de tecidos (**anexo 7.47**), os mastros dos barcos no porto, as roldanas de aço conferidas pelo funcionário. Mas esse mesmo procedimento vale também para a ordenação de pessoas. Assim, entram em devida ordem os funcionários da Companhia Siderúrgica Nacional que se enfileiram para a entrada no ônibus da empresa (**anexo 7.48**), os soldados em alojamento militar (**anexo 7.49**), as crianças colocadas lado a lado em boa postura na aula de religião, as moças na sala de aula na fábrica Bangu dispostas em carteiras matematicamente ordenadas, sem nenhum desalinhamento (**anexo 7.50**), e até mesmo os bebês que aparecem ordenados no berçário comunitário da mesma fábrica de tecidos (**anexo 7.51**).

Serializar: O recurso da serialização atua para configurar a coletividade, enfatizando quase sempre o caráter também coletivo da valorização do trabalho como motor da nação. Não há espaço, nesse sentido, para a individualização, somente o que é exemplar pode ser singularizado. Desse modo, as funcionárias da Companhia Telefônica Brasileira são apresentadas em sua função de trabalho, sentadas lado a lado em mesma posição, eliminando traços de diferenciação (**anexo 7.52**), assim como as funcionárias do laboratório farmacêutico que se ocupam de forma concentrada do ofício (**anexo 7.53**) e ainda as operárias da fábrica de biscoito, que da mesma maneira apresentam as marcas da uniformidade e da disciplina (**anexo 7.54**). As freiras registradas durante o Congresso Eucarístico também surgem como uma coletividade (um conjunto homogêneo) a ser valorizado pela devoção e disciplina (**anexo 7.55**). Nesse caso, nem mesmo os rostos aparecem na fotografia. *Serializar* é, dessa maneira, construir grupos, permitindo a evocação da imagem da coletividade e o sentimento de pertencimento. Uma vez que não há

o destaque para um personagem singular, tem-se o entendimento de que todos podem então participar desse projeto nacional, através, sobretudo, dos “bons” valores, sendo o trabalho o principal.

Verificamos, assim, que não é apenas uma nova linguagem que se apresenta na produção fotográfica de Jean Manzon, mas um novo olhar sobre o país - um olhar que tudo vê e que quer ensinar a ver, através de um repertório de temas e uma gramática estética específica. Nesse sentido, vemos que Jean Manzon adota conceitos da modernidade fotográfica sem abrir mão dos critérios do fotojornalismo – adequação da forma e conteúdo, relevância e inteligibilidade da informação, contextualização.

Aqui nasce uma nação inventada. No entanto, torna-se fundamental ressaltar que essa invenção não se configura como fabricação nem falsidade, mas como criação e imaginação, sendo controlada por determinadas intenções. As imagens de Manzon se afirmam desse modo como a “realização física da comunidade imaginada”. Assim, tomamos a análise de Nelson Brissac Peixoto como a confirmação desse contexto onde “não há distinção entre realidade e artifício, experiência e fixação, entre história e estórias. Nossa identidade e lugar são construídos a partir de um imaginário e uma iconografia criados pela indústria cultural”.

A identidade brasileira é, portanto, neste contexto, moldada por Jean Manzon a partir da gramática estética moderna e dos recursos da encenação, conformando intenções e idéias orientadas pelo contexto social e político dos anos de 1940. Torna-se elucidativo aqui tomarmos a análise de Renato Ortiz que aponta que “toda identidade é uma construção simbólica (a meu ver necessária), o que elimina, portanto, as dúvidas sobre a veracidade ou falsidade do que é produzido. Dito de outra forma, não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos (...)”¹⁷ Dessa maneira, as discussões sobre veracidade não encontram lugar, uma vez que se entende que a manipulação é a essência da fotografia. Todas as fotografias são manipuladas a partir do olhar e da ação do fotógrafo.

Vale destacar ainda que investigar uma produção fotográfica exige a compreensão do caráter conotativo da imagem, entendendo-se conotação como a imposição de sentido segundo a mensagem fotográfica propriamente dita, elaborada nos diferentes níveis de

¹⁷ ORTIZ, R., *Cultura brasileira e identidade cultural*, p. 8.

produção (escolha, processamento técnico, enquadramento, diagramação)¹⁸: é, em suma, uma codificação do análogo fotográfico. A conotação é, pois, produzida por uma modificação (ou adequação) do real, por procedimentos como a pose e a trucagem, que impõem sentido. “A conotação fotográfica é uma atividade institucional; em toda escala social, sua função é a de integrar o homem, isto é, de dar-lhe segurança; todo código é simultaneamente arbitrário e racional; todo recurso a um código é, portanto, uma maneira de que o homem dispõe para provar-se, para por-se à prova, através de uma razão e de uma liberdade. Nesse sentido, a análise dos códigos talvez permita definir historicamente uma sociedade, mais facilmente e com mais segurança do que a análise de seus significados, pois estes podem, muitas vezes, aparecer como trans históricos, fazendo parte mais de um fundo antropológico do que de uma história verdadeira”¹⁹.

Não existe nada na fotografia que a autorize *a priori* como registro do real:

“Toda fotografia é uma ficção que se pretende verdadeira. A despeito de tudo o que nos foi incultado, e do que pensamos, a fotografia mente sempre, ela mente por instinto, ela mente porque a sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Mas essa mentira inevitável não é o problema essencial. O essencial é o uso que se faz da fotografia, as intenções a que serve. O essencial, em suma, é o controle exercido pela fotografia para impor suas mentiras numa dada direção. O bom fotógrafo é aquele que sabe bem mentir a verdade.”²⁰

O fotojornalismo de Jean Manzon assume assim um saber próprio e se apresenta como resultado de uma “elaboração conceitual”. “Uma foto não é um acidente – é um conceito”²¹, com pontuou o fotógrafo norte-americano Ansel Adams. Torna-se importante ainda acentuar que o realismo não é senão uma convenção de regras sociais, onde fica estabelecida a relação entre o real e sua representação de maneira satisfatória para a sociedade que cria essas mesmas regras. Vemos, dessa forma, que a produção de Jean Manzon se apresenta, portanto, como o reflexo esperado da nação que a sociedade dos anos

¹⁸ Idéia apresentada por Roland Barthes em *O óbvio e o obtuso*, p. 15.

¹⁹ BARTHES, R., op. cit., p. 24

²⁰ FONTCUBERTA, J., *Le baiser de Judas*. Photographie et vérité. Apud COSTA, H., *Um olho que pensa*., p. 4.

²¹ ADAMS, A. Apud SONTAG, S., *Sobre Fotografia*, p. 133.

de 1940 queria ver - e ser. Manzon chega para confeccionar ou, encenar, o imaginário da época, integrando um esforço coletivo onde participavam o Estado, os intelectuais, a imprensa e a própria sociedade. Jean Manzon assume nesse contexto um papel fundamental, ao participar desse determinante processo que transformou o ideal em realidade histórica.