

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

TAIANE CAROLINE AGNOLETTO

**UM MOSAICO DO BRASIL ATRAVÉS DAS FOTORREPORTAGENS DE
JOSÉ MEDEIROS EM *O CRUZEIRO* (1946-1962)**

Porto Alegre

2009

TAIANE CAROLINE AGNOLETTO

**UM MOSAICO DO BRASIL ATRAVÉS DAS FOTORREPORTAGENS DE
JOSÉ MEDEIROS EM O *CRUZEIRO* (1946-1962)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre

2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A274h Agnoletto, Taiane Caroline
Um mosaico do Brasil através das fotorreportagens de José Medeiros em *O Cruzeiro* (1946-1962) / Taiane Caroline Agnoletto. – Porto Alegre, 2009.
133 f.

Diss. (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. Fotojornalismo. 2. Cultura Visual. 3. Brasil – História.
4. *O Cruzeiro* (Revista) – História e Crítica. 5. Fotógrafos.
6. Medeiros, José Araújo de – Fotografia. 7. Reportagens Fotográficas. I. Monteiro, Charles. II. Título.

CDD 079.81

Bibliotecária Responsável: Dênira Remedi – CRB 10/1779

TAIANE CAROLINE AGNOLETTO

**UM MOSAICO DO BRASIL ATRAVÉS DAS FOTORREPORTAGENS DE
JOSÉ MEDEIROS EM *O CRUZEIRO* (1946-1962)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História.

Aprovada em 27 de março de 2009

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Charles Monteiro (Orientador)

Prof. Dr. Ivo dos Santos Canabarro – UNIJUÍ

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini – UFRGS

AGRADECIMENTOS

A pesquisa é feita de diversos momentos. Alguns deles difíceis, outros descontraídos. Todos compensadores. O crescimento e amadurecimento intelectual e pessoal é um fator presente, e, junto com isso, as pessoas ao nosso redor participam dessa experiência. São essas pessoas que, cada uma em seu papel, possibilitaram essa caminhada. E a elas desejo agradecer.

Antes de tudo ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, por ter financiado esta pesquisa e possibilitado a realização do curso de mestrado.

Ao Prof. Dr. Charles Monteiro, orientador desta e de outras etapas da trajetória acadêmica, pelas dicas preciosas ao longo do trabalho, por compartilhar sua experiência com os alunos e orientandos, e pelo encorajamento e compreensão nos momentos mais difíceis.

Aos meus colegas e acima de tudo amigos do Grupo de Pesquisa em História e Fotografia, pelas trocas e compartilhamento de momentos de alegria e angústia ao longo desses seis anos, Rodrigo de Souza Massia, Thiago Aguiar de Moraes, Kellen Bammann, Daniela Görgen dos Reis, Carolina Martins Etcheverry, Cláudio de Sá Machado Júnior e Cláudio Fachel.

Aos meus amigos, pela paciência em ouvir minhas histórias, pela compreensão da minha ausência interminável, pelo ombro sempre presente durante os contratempos desses dois anos, e pelo espaço que me cederam no coração de vocês durante esse tempo.

Aos meus pais pelo encorajamento, incentivo, força, ajuda, paciência, tolerância, compreensão, serenidade e assistência incondicionais, e também pelo constante regaste, em todas as curvas dessa caminhada. Eu não estaria aqui sem vocês.

“A diferença entre o ver e o não ver
é invisível à simples vista.”

José Saramago

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo compreender o olhar de José Medeiros, o primeiro fotorepórter brasileiro a atuar na revista semanal *O Cruzeiro*, da rede dos *Diários Associados*. Abrange o período de 1946 à 1962, período em que Medeiros esteve vinculado ao periódico e produziu a maior parte de seu acervo fotográfico. Visa compreender de que forma a sociedade brasileira foi retratada por este fotógrafo neste período de intensas transformações sociais, qual a motivação para o registro dos diferentes grupos sociais brasileiros, e também o papel dessas imagens no contexto em que foram veiculadas. Para isso, tem como principais fontes e objetos de estudo as fotorreportagens publicadas na revista *O Cruzeiro*, no período entre 1946 e 1962. Para analisar estas imagens utilizam-se os descritores icônicos (o que aparece na fotografia) e os descritores formais (como aparece na fotografia), juntamente com o conceito de cultura visual, a partir do qual é feita a divisão dos capítulos da dissertação: visual, visível e visão. Neste momento do pós-guerra de reorganização política, econômica, social e cultural, estas fotografias estiveram presentes como parte da cultura visual da época, e circularam em grande escala pelo Brasil, através do periódico com maior tiragem do período. Também atuaram no processo de proposição de uma nova visualidade nacional, através da representação de temas em voga da época, como a identidade nacional e a reaproximação das raízes culturais brasileiras, visando assegurar espaço para todos no mosaico cultural do país.

Palavras-Chave: Cultura Visual. Fotografia. Fotógrafo. José Medeiros.

ABSTRACT

This dissertation has as objective to understand José Medeiros' look, the first Brazilian photo reporter who acted in the weekly magazine *O Cruzeiro* from *Diários Associados* network. It comprehends the period from 1946 to 1962, when Medeiros was linked to the newspaper and produced the majority of his photographic heritage. It aims to understand how the Brazilian society was depicted by this photographer during that period of intense social changes; what it was the motivation for registering the different Brazilian social groups and, also, the role that those images played in the context where they were spread. For that, the photo-reports published in the magazine *O Cruzeiro*, between 1946 and 1962, are the main sources and objects of study. In order to analyze these images, the iconic descriptors (what appears in the photo) and the formal descriptors (how appears in the photo) are used jointly with the concept of visual culture, and from there, it is done the division of the chapters of the dissertation: visual, visible and vision. In that postwar moment of political, economical, social and cultural reorganization, these photographs were present as a part of the visual culture of the epoch and they circulated on a large scale in Brazil through the newspaper with the highest print run of the period. They also acted in the process of proposition of a new national vision by representing the themes in vogue of the epoch, as the national identity and the rapprochement of the Brazilian cultural roots in order to assure a space for everybody in the cultural mosaic of the country.

Keywords: Visual Culture. Photography. Photographer. José Medeiros.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: MEDEIROS, José. Arte unânime 'chez' Pignatari. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXVII, número 4, p. 64 e 65, nov. 1954.	83
Figura 2: MEDEIROS, José. O flamengo conquistou a Suécia. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 103, jul. 1951.	85
Figura 3: MEDEIROS, José. O flamengo conquistou a Suécia. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 104 e 105, jul. 1951.	86
Figura 4: MEDEIROS, José. O flamengo conquistou a Suécia. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 106, jul. 1951.	87
Figura 5: MEDEIROS, José. Saveiro da Bahia vem de mar grande. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXX, número 49, p. 142 e 143, set. 1958.	89
Figura 6: MEDEIROS, José. Saveiro da Bahia vem de mar grande. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXX, número 49, p. 144 e 145, set. 1958.	90
Figura 7: MEDEIROS, José. Atlas ainda carrega seu mundo. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXX, número 52, p. 44 e 45, out. 1958.	92
Figura 8: MEDEIROS, José. Atlas ainda carrega seu mundo. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXX, número 52, p. 46 e 47, out. 1958.	93
Figura 9: MEDEIROS, José. Barrault no norte - Recife. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXVII, número 19, p. 82J – 82L, fev. 1955.	97
Figura 10: MEDEIROS, José. Barrault no norte - Recife. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXVII, número 19, p. 82M – 82N, fev. 1955.	98
Figura 11: MEDEIROS, José. Barrault no norte - Recife. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXVII, número 19, p. 82O – 82P, fev. 1955.	99
Figura 12: MEDEIROS, José. Barrault no norte - Recife. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXVII, número 19, p. 82Q, fev. 1955.	101
Figura 13: MEDEIROS, José. João Grilo. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXXII, número 8, p. 110 e 111, dez. 1959.	102
Figura 14: MEDEIROS, José. A purificação pelo sangue. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXIV, número 45, p. 25, ago. 1952.	105
Figura 15: MEDEIROS, José. A purificação pelo sangue. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXIV, número 45, p. 26 e 27, ago. 1952.	106
Figura 16: MEDEIROS, José. A purificação pelo sangue. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXIV, número 45, p. 104, ago. 1952.	107

Figura 17: SILVA, Arlindo; MEDEIROS, José. As noivas dos deuses sanguinários. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 48, p. 12, set. 1951.	108
Figura 18: SILVA, Arlindo; MEDEIROS, José. As noivas dos deuses sanguinários. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 48, p. 25, set. 1951.	109
Figura 19: MEDEIROS, José. Tacuman no Cuiabá grande. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 77, jul. 1951.	112
Figura 20: MEDEIROS, José. Tacuman no Cuiabá grande. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 78 - 79, jul. 1951.	113
Figura 21: MEDEIROS, José. Tacuman no Cuiabá grande. <i>O Cruzeiro</i> , Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 80, jul. 1951.	114

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	VISUAL - A CULTURA VISUAL DO BRASIL NO PÓS SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	25
3	VISÍVEL E INVISÍVEL - TEORIAS SOCIAIS E OLHAR DE ÉPOCA	47
4	VISÃO - MEDEIROS EM O CRUZEIRO: UM MOSAICO DO BRASIL	71
4.1	MEDEIROS, VIAGENS, FOTOGRAFIA E O CRUZEIRO	79
4.1.1	Mediações entre cultura de elite e cultura de massa	82
4.1.2	Entre o tipo e uma sensibilidade fotográfica: folclore, cultura popular e tradição	88
4.1.3	Personalidades e indivíduos	96
4.1.4	Etnias	104
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa contribuir para a discussão sobre a cultura visual brasileira e, em especial sobre fotojornalismo e imprensa ilustrada, entre os anos 1940 e 1960. O objeto central é a produção fotográfica de José Medeiros na revista *O Cruzeiro*.

Medeiros esteve ligado à imprensa. Trabalhou na revista *O Cruzeiro* entre 1946 e 1962, e neste período consolidou a sua carreira e projetou seu nome no campo da fotografia de imprensa. Como é lembrado pelos autores, os fotógrafos de grandes meios de comunicação, como *O Cruzeiro*, gozavam da posição de celebridade, já que

nas diversas declarações dos informantes sobre este assunto é ressaltado o prestígio adquirido pela produção veiculada na revista, que se reflete no cotidiano desses repórteres. “Fotógrafo em *O Cruzeiro* era Francisco Cuoco, Cláudio Marzo. Me lembro de ter dado autógrafos, de oferecem jantares para fotógrafos. Era gozado.”¹

Pelo fato de serem fotógrafos desta revista eram tratados como heróis. Enfrentavam situações adversas a fim de documentar acontecimentos importantes, exóticos, preocupantes, e por vezes colocavam a própria vida em risco, para levar as informações ao leitor.

Peregrino trabalhou o fotojornalismo em *O Cruzeiro*, e identificou duas vertentes técnicas distintas na revista. Segundo a autora, uma delas era mais ligada ao estilo que privilegiava a qualidade técnica, com fotografias pensadas e posadas, buscando a melhor disposição dos elementos na cena. Nesse caso, por prezar a

¹ PEREGRINO, Nadja Maria Fonsêca. *A fotografia de reportagem: sua importância na revista O Cruzeiro (1944-1960)*. 1990. 163 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Pós-graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990. p. 83. A autora cita José Medeiros (1984) p. 21. Entrevista concedida a Karen Worcman e Nadja Peregrino.

qualidade das fotografias, utilizavam câmeras de médio formato, como a Rolleiflex, que propiciavam ao fotógrafo maior controle sobre as questões técnicas, como era o caso de Jean Manzon.

A outra vertente englobava Medeiros, a qual seria mais propensa aos instantâneos, visava a espontaneidade dos personagens e das situações, valendo-se da intuição, do improvisado e da não intervenção na realidade. Os fotógrafos desta linha preferiam utilizar a câmera Leica, conhecida por sua dinamicidade, que permitia a quem a operava captar momentos rapidamente, sem que o fotografado percebesse a presença de uma câmera no ambiente.²

É interessante notar a diversidade de grupos sociais que foram fotografados por Medeiros, e faz-se necessário estudar estas diferentes dimensões de alguma forma interligadas no mesmo período. Lembramos que, como afirma Knauss,

Não há razão para que a cultura seja pensada de forma estanque, separando domínios de alta cultura de domínios menos elevados. Trata-se de afirmar um conceito antropológico de cultura que se refere a todas as dimensões da vida, a um amplo leque de atividades na sociedade, às práticas de grupo compartilhadas.³

As questões norteadoras que definem este trabalho estão relacionadas aos grupos que Medeiros fotografou: como a sociedade brasileira é representada por José Medeiros através de suas fotografias, nesse período de intensas mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais? Qual a motivação para o registro dos diferentes grupos sociais brasileiros? Qual o papel dessas imagens no contexto em que são veiculadas?

Os documentos reunidos para esta pesquisa são provenientes de três fontes: a primeira a própria revista *O Cruzeiro*, de onde as reportagens de Medeiros foram fichadas e organizadas em séries temáticas; a segunda o livro *Candomblé*, que aparece como parte da série etnias; e o livro *Olho da Rua*, que não será estudado neste momento.

Para possibilitar a análise, o recorte escolhido foram as reportagens em que José Medeiros consta como autor do texto e das fotografias, o que não apenas viabiliza a análise devido ao grande número de reportagens, mas também propicia a

² Ibid. p. 103 a 105.

³ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p.97-115, jan.-jun. 2006. p. 115.

criação de grupos com características e assuntos que aproximam-se, o que é uma forma de criar um conjunto homogêneo de documentos.

Metodologicamente serão consideradas as questões icônicas (forma de conteúdo), ou seja, o que aparece na fotografia, junto com as questões formais (forma de expressão), que dão conta de como estes elementos aparecem na fotografia.⁴ Dessa forma fica clara a concepção da fotografia como um recorte, uma representação do real.⁵ Mesmo que não haja interferência do fotógrafo na cena, este escolhe onde o foco será concentrado, qual ângulo será registrado, o que demonstra certa interpretação do evento fotografado.⁶

Dos anos 1940 aos 1960, o Brasil passou por intensas modificações, que foram marcadas no cotidiano da população. No campo político, os anos da Segunda Guerra Mundial foram decisivos para o posicionamento do Brasil em sua política externa, além de terem contribuído para o desenvolvimento de tecnologias em diversas áreas, e também para a produção de itens novos, que passaram a fazer parte da vida das pessoas.

A desigualdade social entre regiões do país colaborou para as migrações internas, o que resultou no crescimento de grandes centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, para onde as pessoas de locais pobres iam em busca de trabalho e melhores condições de vida. A cidade grande era sedutora para essas pessoas, já que “oferece melhores oportunidades e acena um futuro de progresso individual (...) é considerada uma forma superior de existência.”⁷ Por este motivo, “migraram para as cidades, nos anos 1950, 8 milhões de pessoas (24% da população rural do Brasil em 1950)” e “quase 14 milhões, nos anos 60 (cerca de 36% da população rural em 1960).”⁸

Estas cidades, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo estavam verticalizando-se. O adensamento urbano era notável, conseqüência das migrações de massa. A condensação deste grande número de pessoas nas grandes cidades

⁴ Cf. LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade. Da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1997; e MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Brasil, v. 13, n.01, p. 133-174, jan.-jun. 2005.

⁵ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 5ed. Campinas: Papyrus, 2001.

⁶ KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

⁷ Cf. MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: NOVAIS, Fernando A (coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998. p. 574.

⁸ *Ibid.* p. 581.

contribuiu para a constituição da classe média como importante grupo social urbano no Brasil.

Entre 1956 e 1960 foi realizada a construção de Brasília, com projeto concebido por Oscar Niemeyer, durante a gestão do presidente Juscelino Kubitschek, e representava a meta-síntese de seu programa de metas, buscando realizar 50 anos de progresso em cinco anos de governo.

Tota⁹ explica a intensa influência cultural que o Brasil recebeu dos Estados Unidos, principalmente nos anos do pós-guerra. O sentimento geral era de que “a Europa Liberal era relacionada com passadismos. A modernização vinha da América do Norte.”¹⁰ Mas esta influência não foi aceita de forma unânime, ainda havia aqueles que se deixavam encantar pelas influências européias, ou, por outro lado, o grupo de nacionalistas, que exaltava a cultura brasileira, e não as ofertas estrangeiras. Ainda assim, o cinema proveniente de Hollywood conquistou os jovens brasileiros antenados com as novidades do mundo.

Culturalmente as modificações foram marcantes. Desde meados dos anos 1940,

o carnaval, o rádio e o cinema (...) eram os meios culturais pelos quais se consolidava uma nova audiência popular, ao mesmo tempo em que, em torno do rádio e do cinema, surgiam as primeiras formas de indústria cultural no Brasil, representando conteúdos culturais vivenciados pelas classes populares, em meio a um processo de urbanização crescente.¹¹

Na década de 1950 os temas populares faziam parte do cinema, da música e do rádio. Também nestes anos surgiu o embrião do Cinema Novo, já ensaiado por Nelson Pereira dos Santos na década anterior em *Rio, 40 graus* e *Rio Zona Norte*, que seria efetivado como movimento no início dos anos 1960. A Bossa Nova, não chegou a atingir o grande público na época, mas foi parte importante da música engajada nestes anos, junto com o Cinema Novo que também não chegou a fazer parte da cultura de massa.

⁹ TOTA, Antonio Pedro. In: *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

¹⁰ Ibid. p. 16.

¹¹ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 14 - 15.

Além destes setores, em 1951, aconteceu a I Bienal de São Paulo, o que de alguma forma inseriu o Brasil nas novas tendências ligadas às artes plásticas, através deste renomado evento que era (e ainda é) a Bienal. Visando “refletir sobre o papel das artes numa sociedade marcada pelos meios de comunicação de massa e pela indústria, consagrou-se em 1956, uma proposta estética radical: o concretismo.”¹² Ou seja, as inovações e modificações atingiam diversos setores e esferas da sociedade.

Junto com todas estas transformações que a sociedade estava experimentando, os fotógrafos gozaram de novas ofertas de equipamentos. Entre os itens aprimorados estavam as câmeras fotográficas. Novos tipos de filmes e tecnologias foram desenvolvidas neste período para câmeras com formatos mais compactos e dinâmicos, dando maiores opções aos fotógrafos. Algumas inovações foram câmeras de pequeno formato, como a famosa Leica, que já na década de 1940 tinha popularizado-se, a primeira película negativa colorida, de 1950, nomeada filme Eastmancolor, e também filmes com sensibilidade mais, ou seja, conseguia-se fotografar em ambientes fechados ou mal iluminados sem a necessidade do uso do flash.

Nesse período a fotografia começou a ser apreciada como arte por si só, não mais como réplica dos retratos feitos anteriormente à sombra das pinturas na forma acadêmica, mas sim como uma linguagem particular, a fotografia moderna. Os movimentos fotoclubistas deixaram este novo conceito claro, além da inserção de fotografias em exposições e mostras de arte. A nova estética, que iniciou-se nos anos 1940, foi construída pelo somatório de pesquisas individuais, instaurando um “novo olhar”, rompendo com as práticas acadêmicas.¹³

Por outro lado, nos anos 1950, as fotografias popularizaram-se, passaram a ser de apreciação do grande público, principalmente através das fotorreportagens publicadas pelas grandes revistas nacionais. Destes periódicos citamos em especial *O Cruzeiro*¹⁴, que era parte dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand, e a

¹² Ibid. p. 22.

¹³ COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 35.

¹⁴ Revista semanal editada entre 1928 e 1975, que foi objeto de estudo da pesquisa: AGNOLETTO, Taiane Caroline. *Imagens das cidades brasileiras na revista O Cruzeiro: urbanização, modernidade e problemas sociais (1950-1960)*, desenvolvida com incentivo da Bolsa de Iniciação Científica BPA da PUCRS, e também fonte para a monografia: AGNOLETTO, Taiane Caroline. *Entre a modernidade e o caos: imagens do Rio de Janeiro na revista O Cruzeiro (1950-1960)*.

principal fonte de informação da população no período, já que as redes de televisão apenas começavam a ser implantadas no Brasil.

Com esta nova concepção de fotografia, as imagens passaram a ser creditadas na imprensa, o que não era usual até esse período. Grandes nomes tornaram-se nacionalmente famosos desta forma, como o caso dos franceses Jean Manzon e Pierre Verger, que vieram para o Brasil em decorrência da Segunda Guerra Mundial, e passaram a trabalhar em *O Cruzeiro*. Foi principalmente através do contato com estes fotógrafos estrangeiros que as técnicas e tecnologias do fazer fotográfico, neste caso do fotojornalismo, foram modificadas, já que trouxeram consigo as novidades que estavam sendo desenvolvidas no exterior nesta área.

É claro que não existiu apenas um fluxo de importação destas técnicas, já que os fotógrafos brasileiros viajavam para outros lugares, para cumprir pautas, ou simplesmente com intenções artísticas ou turísticas. Nestes deslocamentos acabavam por entrar em contato com as últimas novidades no campo da fotografia, e na volta, trocavam informações com seus colegas. O simples fato de conhecer a obra de outros fotógrafos conferia a estes profissionais a ampliação de sua cultura visual. O contato com diferentes formas de fazer fotografias, já que apenas pela observação de determinadas imagens é possível perceber a técnica que foi empregada para a sua produção, permitia a apreensão das mais novas técnicas utilizadas em diferentes partes do mundo.

A prática de utilizar fotografias como documento para o campo da História ainda é considerada recente. A possibilidade foi levantada pelos pioneiros estudos da chamada Escola dos Annales, com a intensa crítica ao positivismo, como podemos observar em Bloch:

Para fazer uma ciência, será sempre preciso duas coisas: uma realidade, mas também um homem. A realidade humana, como a do mundo físico, é enorme e variegada. Uma simples fotografia, supondo mesmo que a idéia dessa reprodução mecanicamente integral tivesse um sentido, seria ilegível. Dirão que, entre o que foi e nós, os documentos já interpõem um primeiro filtro? Sem dúvida, eliminam, freqüentemente a torto e a direito. Quase nunca, em contrapartida, organizam de acordo com as exigências de um entendimento que quer conhecer. Assim como todo cientista, como todo cérebro que, simplesmente, percebe, o historiador escolher e tria. Em uma palavra, analisa.¹⁵

¹⁵ BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 129.

Ou seja, a imparcialidade do historiador e a noção de documento oficial são questionadas. Considera-se a diversidade do mundo que cerca o homem, e passa-se a utilizar outras produções da sociedade como fonte de estudo, e não apenas os documentos produzidos pelas autoridades, como era feito até então.

A partir dos *Annales* no primeiro terço do século XX, cada vez mais tem-se alargado o conceito de documento no campo da História, e também modificado os objetos de estudos considerados pertinentes ao fazer histórico. Desta ampliação, entre muitas outras facetas sociais que foram valorizadas, passaram a ser utilizadas fontes orais, como já acontecera em outros momentos, e também as fontes visuais, como esculturas, pinturas, desenhos, charges, fotografias, filmes, entre outros.

Este novo conceito de documentos permitiu aos historiadores explorarem áreas mais vastas, e conseqüentemente mais ricas, do que as tradicionalmente trabalhadas até este período. Diferentes setores e esferas da sociedade puderam ser compreendidas e observadas a partir de então em suas diversas facetas, até mesmo de sua produção e consumo cultural, ou simplesmente através de seus hábitos cotidianos.

Desde os primórdios da história da humanidade que as imagens foram parte importante da sociedade, e afirmaram seu status na coexistência com a invenção da escrita, sendo que “o novo código não veio substituir a imagem”.¹⁶ Na pré-história já apareciam no formato das pinturas rupestres, e em cada época de maneiras diferentes, perpassando de modos diversos por todas as etapas da história, chegando até a sociedade contemporânea¹⁷. E, a partir de 1839, o campo das imagens passou também a contar com as fotografias, nesta época ainda denominadas daguerreótipos.¹⁸

Hoje, principalmente considerando o mundo ocidental, vivemos em uma sociedade que dialoga diariamente com intenso fluxo de imagens, seja através de filmes, exposições artísticas, fotografias de família, comerciais e peças publicitárias, telenovelas, desenhos animados, jogos de vídeo game, informações virtuais

¹⁶ KNAUSS, Paulo., op. cit., p. 99.

¹⁷ Existe um estudo sobre os paradigmas da imagem ao longo da história, encontrado em SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 2005, p.295-307.

¹⁸ O primeiro processo fotográfico foi aquele cunhado por Louis Daguerre como Daguerreótipo, desenvolvido em decorrência dos estudos de Nicéphore Niépce, que já tinha captado imagens através do betume da Judéia, técnica que exigia mais de oito horas de exposição. O Daguerreótipo consistia na sensibilização de placas de cobre com prata, através da exposição à luz.

disponibilizadas na internet, entre tantos outros meios de comunicação e sociabilidade que baseiam-se em imagens.

Estas são importante parte constitutiva da sociedade, e levando em consideração sua importância, cada vez mais faz-se necessário compreender a produção destas imagens, as relações das pessoas com as mesmas e todas as outras relações estabelecidas na decorrência de sua produção, circulação e consumo.

Mas, mesmo com o passar dos anos, apesar da intimidade com as imagens, e até certo ponto a mesma banalidade que as imagens fotográficas passaram a representar no cotidiano, as fotografias seguem exercendo certo fascínio nas pessoas, já que “imagens fotográficas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaço dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir.”¹⁹

As imagens continuam sendo empregadas, até mesmo em trabalhos acadêmicos, como meras ilustrações, e é parte do esforço coletivo dos profissionais envolvidos nestes estudos modificar esta concepção comum da imagem, como podemos observar através de Meneses:

persistência dessa inclinação para usos ilustrativos da imagem (...) não têm relação documental com o texto, no qual nada de essencial deriva da análise dessas fontes visuais; ao contrário, muitas vezes algumas delas poderiam mesmo contestar o que vem dito e escrito ou, ao mesmo, obrigar a certas recalibrações. O pior, entretanto, é contemplar o desperdício de um generoso potencial documental.²⁰

Ainda é incipiente para a sociedade em geral o uso das imagens como fonte de conhecimento, apesar do que acontece nos últimos anos, o campo de estudo da história e fotografia tem crescido, e as discussões sobre suas teorias, metodologias, possibilidades de análise e abordagens vêm intensificando-se.

Este papel protagonista das imagens na sociedade tem recebido atenção da academia mais marcadamente desde os anos 1980, com discussões teóricas sobre cultura visual das sociedades em diversos locais. Nos Estados Unidos, o uso das imagens nas ciências humanas, como objeto e fonte de estudo, foi mapeado por

¹⁹ SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 14 - 15.

²⁰ MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: O ofício do historiador, *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, n.45, jul. 2003. p. 21.

Knauss²¹, que em seu trabalho mostrou os estudos para o olhar crítico sobre a cultura visual discutindo-os e exemplificando-os através das atividades desenvolvidas, como seminários, cursos, edição de revistas e diversas obras, que surgiram maçicamente na década de 1990.

Neste ponto, apenas como exemplo da produção do período sobre cultura visual e história e fotografia, citamos Nicholas Mirzoeff²² que junto com outras atividades e obras, trabalha o conceito de cultura visual. Michael Baxandall²³ remete ao período do *Quattrocento* na Itália, estudando as relações de consumo e produção das obras de arte, em sua obra publicada em 1986.

Reflexões variadas sobre a fotografia são encontradas em diversos autores como Susan Sontag, em seu livro *Sobre Fotografia*²⁴, originalmente publicado nos Estados Unidos em 1977, onde discute a realidade na fotografia em suas diversas denominações, desde arte até documento social; Vilém Flusser²⁵ publicado em alemão em 1983, que aborda desde o aparelho fotográfico até a recepção da fotografia; Roland Barthes²⁶, em sua obra que mostra a importância da interpretação na recepção destas imagens; Gabriel Bauret²⁷, onde trata desde questões do fazer fotográfico, passa pelas agências fotográficas e pelo fotojornalismo, e chega nas vanguardas alemãs; Gisele Freund²⁸ que discorre sobre a importância da fotografia como documento social, além de muitos outros autores. Apenas nestes títulos, já temos profundas discussões travadas sobre fotografia e História.

No Brasil, as pesquisas de cunho teórico e metodológico também foram ampliadas neste mesmo período, como pelos diversos estudos de Kossoy²⁹, Fabris organizou o livro *Fotografia: usos e funções no século XIX*, lançado como conclusão da disciplina homônima ministrada na pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 1989. Arlindo Machado, em 1983 defendeu

²¹ KNAUSS, Paulo. op. cit.

²² MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London: Routledge, 1999.

²³ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

²⁴ SONTAG, Susan., op. cit.

²⁵ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

²⁶ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

²⁷ BAURET, Gabriel. *Fotografia: história, estilos, tendências, aplicações*. Lisboa: Edições 70, 2000.

²⁸ FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. 10ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

²⁹ KOSSOY, Boris. *Hercules Florence. 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980; KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Biográfico brasileiro. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. [s.l.]: Instituto Moreira Sales, [s.d.]; KOSSOY, Boris. *Fotografia e História.*, op. cit.; KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

sua dissertação intitulada *A Ilusão Especular – Uma Teoria da Fotografia*, que no ano seguinte ganhou a versão editada pela brasiliense, *A Ilusão Especular*.³⁰ Lima e Carvalho³¹, curadoras do Museu Paulista, trabalharam álbuns fotográficos sobre a cidade de São Paulo em dois períodos distintos, e Mauad³² que estudou a produção fotográfica carioca na primeira metade do século XX, em seu recorte específico, entre, é claro, outros autores.

Em âmbito regional também foram feitas pesquisas tendo como principal fonte e objeto as fotografias. Destes casos, nota-se Michelin³³, que na sua tese fala das modificações sociais pelas quais a cidade de Pelotas passou, e a função da fotografia em uma relação de memória e esquecimento: a memória do novo, do moderno, do vindouro, e o esquecimento que é passado, que deve ser modificado. Também Canabarro³⁴, que estudou as sociedades imigrantes no sul do Brasil, e Possamai³⁵, que problematizou álbuns de fotografias de Porto Alegre no início do século XX, a fim de entender a visualidade de cidade disseminada a partir desse instrumento.

Vinculado ao Centro de Pesquisa da Imagem e do Som, do Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, esforços no sentido de utilizar fotografias como fonte e objeto de pesquisa têm sido feitos desde 2002, com o Grupo de Pesquisa em História e Fotografia, criado e gerido desde então pelo Prof. Dr. Charles Monteiro. Este grupo deu origem a diversos estudos nesta área, desde projetos de iniciação científica, monografias de conclusão de curso, dissertações de mestrado, e teses de doutorado.

Existem, mas ainda são raros, estudos sobre a produção de um único fotógrafo, como no trabalho de Turazzi³⁶, e também de Kossoy³⁷. Assim, faz-se necessário continuar a ampliação dos estudos no campo da cultura visual,

³⁰ MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular – introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

³¹ LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de., op. cit.

³² MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*. Tese de Doutorado. Orientação de Raquel Soihet. Niterói: UFF, 1990.

³³ MICHELON, Francisca Ferreira. *Cidade de Papel: a modernidade nas fotografias impressas de Pelotas (1913-1930)*. Tese de Doutorado. Orientação de Ruth Gauer. Porto Alegre: PUCRS, 2001.

³⁴ CANABARRO, Ivo. *A construção da cultura fotográfica no Sul do Brasil: imagens de uma sociedade de imigração*. Tese de Doutorado. Orientação de Ismênia de Lima Martins. Niterói: UFF, 2004.

³⁵ POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Tese de Doutorado. Orientação de Sandra Jatthy Pesavento. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 2. Vol.

³⁶ TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

³⁷ KOSSOY, Boris. *Hercules...*, op. cit.

especificamente sobre fotografia, buscando o olhar dos profissionais por trás das lentes, como no caso da produção fotográfica de José Medeiros, que aqui propomos ser analisada em determinado recorte, e em alguns aspectos, como será explicado adiante, para colaborar com os avanços dos estudos de História Cultural.

A cultura visual é um campo extenso e em constante expansão, já que a sociedade dia a dia desenvolve-se, cria novas tecnologias, novas formas de representação, auto-representação, e também modifica sua forma de relação com estes novos inventos.

Knauss, citando autores que conceituam este campo, organiza duas esferas de definição para a cultura visual, sendo uma restrita e outra abrangente:

a primeira entende a cultura visual de modo restrito, na medida em que ela corresponde a cultura ocidental, marcada pela hegemonia do pensamento científico (Chris Jenks) ou na medida em que a cultura visual traduz especificamente, a cultura dos tempos recentes marcados pela imagem virtual e digital, sob o domínio da tecnologia (Nicholas Mirzoeff); a segunda perspectiva, que abarca diversos autores, considera que a cultura visual serve para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades.³⁸

Sendo assim, dentre tantos itens que compõe a cultura visual de uma sociedade, apenas pequena parte deste imenso conjunto é constituído pela fotografia.

Ao longo do tempo, a concepção da fotografia pela sociedade foi modificando-se conforme Dubois explica: no começo, a fotografia era considerada espelho do real, como discurso da mimese, ou seja, a fotografia era concebida como a realidade em si. Em um segundo momento passou-se ao discurso da transformação do real, a fotografia deixou de ser um *analogon* da realidade para ser a desconstrução da mesma, como a codificação do ambiente fotografado. A terceira fase da concepção da fotografia, em voga ainda hoje, é a de referência, índice ou traço do real, ou seja, atribui-se a fotografia ao seu referente, ao espaço, objeto ou pessoa que foi fotografado, como índice de sua existência no tempo e no espaço.³⁹

Devemos deixar claro que aqui a fotografia é entendida tal qual consta na explanação de Dubois, nem como real, nem como transformação do real, mas sim como um traço do real, ou seja, que na imagem fotográfica existe “um sentimento de

³⁸ KNAUSS, Paulo., op. cit., p. 110.

³⁹ DUBOIS, Philippe., op. cit.

realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela, e que se combinaram para sua elaboração".⁴⁰ Não se pode negar que a imagem remete a seu referente, e que aquele referente, em algum momento, esteve diante da objetiva e foi registrado. Também é nesta direção que aponta Barthes⁴¹, dizendo que o referente adere à fotografia.

Conforme Kossoy, a fotografia deve ser entendida como uma produção cultural, que perpassa filtros culturais, tais como

a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores que influirão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural.⁴²

Além do filtro cultural que o fotógrafo representa, o pesquisador também funciona como uma espécie de filtro, já que como nos afirma Paiva,

o distanciamento no tempo entre o observador, o objeto de observação e o autor do objeto também imprime diferentes entendimentos, uma vez que, (...) as leituras são sempre realizadas no presente, em direção ao passado. Isto é, (...) pressupõe partir de valores, problemas, inquietações e padrões do presente.⁴³

O autor ainda elucida que as diversas possibilidades de análise e de olhares sobre as imagens são fundamentais para o avanço da história cultural.

No início, foi marcante o choque que a invenção da fotografia causou na sociedade, como representação fiel do real, o que garantiu o sucesso do daguerreótipo.⁴⁴ Com a ampliação das técnicas, e a melhoria do fazer fotográfico, as fotografias passaram a ser usadas até mesmo nos tribunais como prova de casos jurídicos. Também começaram a ser utilizadas as chamadas fotografias policiais, além da antropometria, técnica criada por Alphonse Bertillon, que fazia estudo das

⁴⁰ Ibid., p. 26.

⁴¹ BARTHES, Roland., op. cit.

⁴² KOSSOY, *Fotografia e História.*, op. cit., p. 42.

⁴³ PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens.* Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 31.

⁴⁴ FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p. 13.

partes do corpo dos criminosos, considerando seu formato e tamanho, buscando caracterizar visualmente aqueles indivíduos mais propícios a infringir a lei.⁴⁵

Freund nos mostra a importância da fotografia para a sociedade, sendo que “abre una ventana al mundo. (...) la palabra escrita es abstracta, pero la imagen es el reflejo concreto del mundo donde cada uno vive”⁴⁶. Ou seja, as imagens conferem certa fidedignidade aos fatos e as histórias contadas, e permitem às pessoas que moram em outros lugares conhecerem visualmente os locais sem precisar visitá-los como acontecia com o caso dos cartões postais, ou ainda ter notícias de familiares que haviam migrado, através dos cartões de visita.

Ulpiano⁴⁷ propõe estratégias para pesquisas sobre as fotografias, compreendendo: o *visual*, englobando a iconosfera; o *visível*, que diz respeito ao ver e ser visto; e a *visão*, abrangendo suas técnicas de observação e modalidades do olhar.

O visual, que desdobra-se nos sistemas de comunicação visual, ambientes visuais das sociedades, instituições visuais, suportes institucionais dos sistemas visuais (tais como o cinema e o museu), condições técnicas de produção do período.

Já o visível, em contrapartida ao invisível, trata dos sistemas de poder e controle de ver – ser visto, e dar-se – não dar-se a ver, junto com as prescrições culturais e sociais, os critérios normativos.

E, por último, a visão, onde são reunidas informações sobre instrumentos e técnicas de observação, o observador e seus papéis, os modelos e as modalidades do olhar.

E é de acordo com estas diretrizes teóricas que o trabalho será estruturado, com cada tópico como um capítulo: o primeiro tratando das questões sobre o visual, o segundo de acordo com o visível, e por último o terceiro sobre a visão.

A fotografia teve muita importância na imprensa, como forma de legitimação das notícias veiculadas. Desde o advento da nova técnica, aos poucos começou a ser utilizada em jornais e revistas, até que passou a ter tanta ou mais importância do

⁴⁵ GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

⁴⁶ FREUND, Gisèle., op. cit., p. 96.

⁴⁷ MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Rumo a uma “história visual”*. In: MARTINS, José de S.; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia. (orgs.). *O Imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005.

que os textos nas revistas, com o formato das fotorreportagens⁴⁸. Nos estudos sobre a relação da imprensa e da fotografia, podemos citar Baitz⁴⁹, que em seu trabalho observa certa preferência pela veiculação de fotografias do Brasil, nas revistas *O Cruzeiro e Manchete*, em cores enquanto a América Latina geralmente era retratada em preto e branco.

Estudos sobre a obra de outros fotógrafos, como aquele feito por Turazzi sobre o fotógrafo Marc Ferrez⁵⁰, ou ainda o pioneiro estudo de Kossoy⁵¹, sobre Hercules Florence. Além destes, Fernando de Tacca⁵², também fotógrafo, realizou um estudo sobre as fotografias que José Medeiros fez em um ritual de iniciações de mães-de-santo em Salvador. Em 1951, 47 destas fotografias foram publicadas na reportagem *As noivas dos deuses sanguinários* na revista *O Cruzeiro*, e causaram muita polêmica na época, pelo fato de retratarem um dos rituais mais secretos do Candomblé, o que incomodou os adeptos da religião, sentindo-se expostos. Em 1957, 6 anos depois, foi lançado o livro *Candomblé*, pela editora *Cruzeiro*, onde apareciam estas fotografias com mais 22 imagens inéditas do mesmo ritual, novamente causando frisson na sociedade.

A dissertação foi estruturada pensando-se nas três diferentes dimensões propostas por Meneses⁵³ para o estudo da fotografia, criando uma metodologia específica para este tema, e não apenas utilizando aquelas formas de análise provenientes da prática com a análise de textos.

Os três itens propostos, como já foram citados, são: primeiro o visual, onde reúnem-se os sistemas de comunicação visual e os ambientes visual da sociedade; segundo a dimensão do visível, o contrário de invisível, o que justamente remete às relações sociais de poder; e, por último a visão, que engloba os instrumentos e as técnicas de observação, modelos e modalidades do olhar.

⁴⁸ Linguagem jornalística na qual as fotografias são privilegiadas em detrimento do texto, com grande volume de imagens constituindo uma narrativa, ao lado das quais o texto aparece de forma secundária, já que o sentido geral da reportagem é compreendido através das fotografias e suas legendas. SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

⁴⁹ BAITZ, Rafael. *Um continente em foco: a imagem fotográfica da América Latina nas revistas semanais brasileiras (1954-1964)*. São Paulo: Humanistas/FFLCH/USP, 2003.

⁵⁰ TURAZZI, Maria Inez., op. cit.

⁵¹ KOSSOY, Boris. *Hercules Florence.*, op. cit.

⁵² TACCA, Fernando de. *Candomblé – Imagens do Sagrado*, Campos – Revista de Antropologia Social (publicação do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social), UFPR, 03 ano 2003, Edição Especial textos escolhidos da IV Reunião de Antropologia do Mercosul, pp. 147-164.

⁵³ MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Rumo a uma "história visual"*, op. cit.

Para tanto, no primeiro capítulo distintas instituições da sociedade brasileira serão comentadas, desde o campo do design e do cinema, até as transformações e principais vertentes das artes plásticas no Brasil, a fim de mapear os diferentes ambientes visuais da sociedade do período.

O segundo capítulo, por sua vez, tratará do visível e do invisível, fazendo uma breve retomada das formas de retratação do indivíduo em diferentes períodos, e também por contemporâneos de Medeiros, além de tratar de diferentes teorias sociais ao longo do tempo, e a relação das imagens com o processo de identidade e alteridade.

Por último, no terceiro capítulo, serão discorridas as questões referentes à visão, onde as questões referentes a Medeiros serão tratadas mais especificamente, desde sua trajetória e seu papel entre seus colegas da revista, até a análise das reportagens de sua autoria, onde será comentada a técnica e o olhar deste fotógrafo.

2 VISUAL: A CULTURA VISUAL DO BRASIL NO PÓS SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

A imagem sempre esteve presente na vida humana, desde as pinturas rupestres na pré-história, como bem lembra Knauss.⁵⁴ Desde então vem-se produzindo material com grande potencial para servir de fonte e/ou objeto de pesquisa em diversos campos do conhecimento, inclusive na História.

Mesmo assim, no que diz respeito aos historiadores, são recentes as discussões sobre a utilização sistemática de outro tipo de fonte que não somente os documentos oficiais. Desde a escola dos Annales, a História teve suas metodologias e teorias repensadas a fim de adequar-se às novas fontes.

Com o surgimento da fotografia em meados do século XIX, as questões referentes ao visual tornaram-se mais complexas, e cada vez mais houve a necessidade de serem estudadas. As imagens passaram a fazer parte do cotidiano, a circular de forma mais democrática, portanto a integrar-se mais com a vida social.

Fabris⁵⁵ explica as repercussões sociais da invenção da fotografia. Segundo a autora, esta nova técnica de produzir imagens teve como consequência novidades consideráveis, como a possibilidade da reprodutibilidade da imagem a partir de um negativo, além do fato de registrar uma determinada cena através de uma máquina, sem a necessidade do trabalho manual de um pintor, por exemplo, como era até então.

A autora divide em três etapas a inserção da fotografia na sociedade. A primeira desde sua invenção em 1839 até os anos 1850, como uma atividade restrita a curiosos abonados. Na seqüência, estendendo-se até os anos 1880, foi a época da democratização com os cartões de visita fotográficos produzidos por Disdéri, o

⁵⁴ KNAUSS, Paulo., op. cit.

⁵⁵ FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: _____ (org.). *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 11-37.

que possibilitou a muitas pessoas o que até então era privilégio de poucos. A partir de então aconteceu o que Fabris nomeou de massificação, a terceira etapa, quando a técnica passou a ser principalmente comercial.

Em outro trabalho, Annateresa Fabris⁵⁶ explica que

a fotografia passa a desempenhar de imediato duas funções utilitárias dos processos gráficos: é uma fonte de notícias, e um registro de documentos. Enquanto a primeira função não é prerrogativa exclusiva da fotografia, a segunda torna-se seu domínio privilegiado, pois só ela é capaz de fornecer um registro visual que possa ser usado como meio de estudos, de análise.⁵⁷

Nos dias de hoje, a grande maioria das informações circulam no mundo através de imagens, seja uma fotografia impressa em um jornal, lugares distantes que nos são aproximados por cartões postais, álbuns de família, reportagem sobre diversos assuntos em uma revista, os telejornais que apresentam as notícias ao vivo de qualquer parte do planeta, as notícias em jornais *online* que são atualizados a todo momento, e também utilizam imagens como parte da disseminação das informações, entre diversos outros meios.

Diversas áreas do conhecimento passaram a utilizar imagens de variados tipos como fonte e objeto de pesquisa. Além disso, depararam-se com as novas mídias, com os novos paradigmas relacionados à cultura visual, e conseqüentemente repensaram a forma de estudar, abordar e entender este campo na contemporaneidade.

Em função do amplo espaço que as imagens ocupam na vida contemporânea, em diferentes mídias, tornou-se ainda mais necessária a reflexão sobre os usos e as funções destas na sociedade contemporânea, e também ao longo da história. Uma das conseqüências disto foi o desenvolvimento de novos campos de estudo, que abarcassem questões relacionadas às imagens, como o campo da cultura visual.

James Elkins⁵⁸ explica as particularidades dos campos dos estudos culturais, da cultura visual, e dos estudos visuais, e como se organizaram ao longo dos anos. Segundo o autor, os estudos culturais começaram na Inglaterra no final dos anos

⁵⁶ FABRIS, Annateresa. A imagem técnica: do fotográfico ao virtual. In: FABRIS, Annateresa e KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006. pp. 157-178.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 158.

⁵⁸ ELKINS, James. *Visual studies – a skeptical introduction*. London; New York: Routledge, 2003.

1950, e sua principal característica foi a reunião de disciplinas próximas, como a história da arte, a crítica de arte, a sociologia, a antropologia, os estudos de gênero, entre outros. Já se pode falar em interdisciplinaridade. Nos anos 1970, o campo dos estudos culturais se espalhou pelas universidades, e na década de 1980 chegou a lugares como América, Austrália, Canadá e Índia.

A cultura visual, por sua vez, é um movimento proeminentemente americano, como explica Elkins. Este cita Michael Baxandall⁵⁹ como o primeiro a utilizar o termo, na década de 1970. Conforme explica o autor, a cultura visual é menos marxista, e tem mais relação com os estudos de Roland Barthes e Walter Benjamin do que os estudos culturais, além de também aproximar-se da sociologia. Porém, só nos anos 1990 que a cultura visual constituiu-se propriamente como uma disciplina, inserida em departamentos de universidades.

Por último, o teórico disserta sobre o campo mais recente, que são os estudos visuais. Explica que W. J. T. Mitchell usou o termo estudos visuais para a união da história da arte, dos estudos culturais e da teoria literária. Este campo tem sido discutido e ampliado desde a década de 1980, mas só foi institucionalizado no final da década seguinte.

Entre os teóricos brasileiros tem-se Paulo Knauss⁶⁰, que faz uma retomada de autores, principalmente da tradição anglo-saxã, que recentemente têm pensado e discutido a cultura visual como um campo de estudos.

Knauss discorre sobre duas perspectivas de cultura visual que devem ser ponderadas: uma mais restrita, que considera somente questões da cultura ocidental, tal qual proposta por Chris Jenks, ou questões contemporâneas, como o faz o autor Nicholas Mirzoeff; a outra mais abrangente, que pensa diferentes experiências visuais ao longo da história, em diferentes sociedades.

Um ponto importante que o autor chama atenção é de que seria apropriada a constituição de um novo campo disciplinar, os estudos visuais tal qual descrito por James Elkins, já que a principal característica destes estudos é a interdisciplinaridade. Sendo assim os estudos dessa área não se encaixam em uma única disciplina, mas são uma conjunção de diferentes campos do saber.

Outro autor que debate questões relativas ao campo visual que se descortina nos dias de hoje é Ulpiano Bezerra de Meneses.⁶¹ Este pesquisador propõe

⁵⁹ BAXANDALL, Michael., op. cit.

⁶⁰ KNAUSS, Paulo., op. cit.

alternativas para a análise de imagens a serem utilizadas no lugar daquelas inspiradas nas tradicionais análises de textos. Sugere como possibilidade para o estudo da “História Visual” a divisão deste campo em três dimensões: o visual, o visível, e a visão.

O visual composto pelos sistemas de comunicação visual e dos ambientes visuais da sociedade. Neste que se encontram as condições técnicas, sociais e culturais ligadas ao visual. Na seqüência a dimensão do visível, que se contrapõe ao invisível, e está relacionado às relações de poder e controle da sociedade. E por último a visão, com instrumentos e técnicas de observação, e os modelos e as modalidades do olhar.

Nesta parte do trabalho será feita uma aproximação com o visual, e percorreremos algumas áreas visuais da sociedade, alguns sistemas de comunicação visual, e principalmente a fotografia. O intuito de esquematizar estas questões deve-se a entender a rede em que se insere a produção do fotógrafo a ser trabalhado.

José Medeiros nasceu em Teresina, Piauí, em 1921. Tornou-se conhecido no campo da fotografia pelas fotorreportagens na revista *O Cruzeiro* – um dos veículos dos *Diários Associados*, coordenados por Assis Chateaubriand. O recorte temporal desta pesquisa cobre o período em que Medeiros fez parte dos quadros dessa revista, de 1946 até 1962.

No período anterior ao focado neste trabalho, durante o Estado Novo, o país passou por processos que refletiram nos anos subseqüentes. Na década de 1940 já se contava com programas de intercâmbio com outras nações. Em 1933 foi anunciada por Roosevelt, nos Estados Unidos da América, a política da *boa vizinhança*. Fruto desta política foi o *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*, criado em 1941, que ficou conhecido por *Birô Interamericano*, ou somente *Birô*, coordenado por Nelson Rockefeller.

O *Birô* contava com diversos setores, tais como a imprensa e o cinema, e, como nos explica Gerson Moura, “deve-se reconhecer os aspectos positivos dessa difusão cultural norte-americana, na medida em que ela contribuía de algum modo ao intercâmbio de idéias e aquisições reais de saber técnico e científico”⁶². Apesar de

⁶¹ MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Rumo a uma “história visual”*, op. cit.

⁶² MOURA, Gerson. *Tio Sam Chega ao Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 12.

que deveria ser um intercâmbio cultural, na prática foi muito mais um processo de mão única, de lá para cá.

No período seguinte, que compreende a atuação de Medeiros, foram os anos de pós Segunda Guerra Mundial, momento de efervescência mundial, não só por fatores diretamente ligados ao fim do conflito, mas também por questões decorrentes deste evento. Como exemplo pode ser citado a reconstrução das nações, o uso social de tecnologias desenvolvidas durante a guerra, e também o surgimento de vanguardas culturais em diversas áreas, como o design, as artes plásticas, o cinema e outros campos. Em suma foi um período de renovação política, econômica, social, e cultural.

Estes e outros itens colaboraram para que esta época fosse conhecida como os “anos dourados”, marcados pelo otimismo da reconstrução, do desenvolvimento de novas tecnologias e da modernização. Segundo Hobsbawn⁶³, isto se deve ao reconhecimento geral de que os anos 1950 estavam melhores do que os antecessores à Segunda Guerra Mundial.

Apesar de que a disseminação em massa dos novos itens que passaram a ser comercializados neste período só tenha se tornado realidade na década de 1960, desde o final da guerra produtos como automóveis e telefones foram se difundindo. Fatores como esse geraram certo otimismo, já que anteriormente estes produtos faziam parte de um mercado restrito, e tornaram-se bens de consumo de massa.

A área cultural também foi afetada, não só pelo intercâmbio ocasionado em decorrência das migrações, principalmente da Europa para diversas regiões da América, mas também pelo desenvolvimento de novas tecnologias, e o constante debate acerca da utilização de novas técnicas.

Países da América Latina como Chile, Argentina e Brasil, experimentaram uma “rápida industrialização, ampliando os quadros da classe média urbana e construindo uma sociedade de consumo, com novos hábitos e valores”.⁶⁴

No Brasil aconteceram diversas transformações. No segundo governo de Vargas, mesmo com a crescente fragilidade do ponto de vista político, a administração foi notadamente produtiva, com investimentos em diversos setores.

⁶³ HOBSEBAWN, Eric. Os Anos Dourados. In: A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 253-281.

⁶⁴ BAITZ, Rafael., op. cit., p. 21.

O crescimento econômico foi marcado por diversos esforços, tais como aqueles direcionados ao petróleo com o lema “o petróleo é nosso”. Esse produto era “concebido como uma fonte de riqueza cobiçada pelos monopólios internacionais, e que deveria portanto ser protegida pela ação do Estado.”⁶⁵ Essa campanha foi institucionalizada com a criação da Petrobrás em 1953, que, como explica D’Araújo, entre as estatais brasileiras foi a que mais simbolizou o nacionalismo. No mesmo período foi criado o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE), em 1952.

Ainda D’Araújo esclarece que nestes anos foram registradas altas taxas de desenvolvimento, o que gerou “vantagens para alguns grupos e excluiu outros, fazendo com que o país se tornasse um caso internacionalmente conhecido por sua concentração de renda, pela miséria dos mais pobres e pelas desigualdades sociais.”⁶⁶

Este fator social teve conseqüências, como as migrações internas que passaram a acontecer em massa, não só ocasionadas pela fuga da seca, mas também pela busca por oportunidades de emprego nas grandes cidades. Além disto, Ribeiro e Cardoso explicam que “a constituição da nacionalidade deixa, definitivamente, de ser buscada numa ‘essência rural’ para ser valorizada numa perspectiva industrializante e modernizadora”.⁶⁷ O conseqüente crescimento urbano gerado modificou profundamente a malha urbana, e foi um dos fatores que contribuiu para o inchamento e a verticalização de grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo.

Na segunda metade dos anos 1950, foi promovido, por Juscelino Kubitschek, o Plano de Metas, com o lema “cinquenta anos em cinco”. Foram 31 metas divididas em seis grupos: energia, transportes, alimentação, indústrias de base, educação, e como prova definitiva do desenvolvimento e da renovação do país, foi pensada como meta-síntese a construção de uma nova capital para o Brasil, planejada e erigida em tempo admirável. Ricardo Maranhão explica que o crescimento nacional foi notável em itens como a construção de novas rodovias, novas hidrelétricas, e a

⁶⁵ D’ARAÚJO, Maria Celina. *As Instituições brasileiras da Era Vargas*. Rio de Janeiro: UERJ/ED. FGV, 1999. p. 108.

⁶⁶ *Ibid.* p. 118.

⁶⁷ RIBEIRO, Luiz César Queiroz; CARDOSO, Adauto Lúcio. *Da cidade à nação: gênese e evolução do urbanismo no Brasil*. In: RIBEIRO, Luiz César Queiroz; PECHMAN, Roberto (orgs.). *Cidade, Povo e Nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 67.

implantação de diversas multinacionais em solo brasileiro, que contribuíram para o crescimento econômico nacional.⁶⁸

Além destes fatores, o campo cultural também foi modificado, e a cultura visual do período foi nitidamente afetada, o que está diretamente ligado ao tema deste trabalho. Mas, antes de partir para este âmbito, deve-se pensar o que constitui o campo cultural em questão.

Portanto, pensando em identificar os “sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais das sociedades, (...) as instituições visuais ou os suportes institucionais dos sistemas visuais”⁶⁹ na cultura visual do período, podemos pensar como áreas que envolvem a visualidade desta época o campo do design, do cinema, da televisão, das artes plásticas, e finalmente da fotografia, conforme veremos a seguir.

O desenvolvimento tecnológico do período foi importante em diversas facetas da sociedade, inclusive para o campo do design, principalmente pela possibilidade de fabricar novos produtos, com novas matérias primas (como o plástico), ou modernizar os produtos já existentes. No caso dos Estados Unidos, a necessidade de reintegrar no mercado de trabalho os soldados que voltaram da guerra gerou maior produção, e tornou-se necessário criar mais demanda para consumir essa crescente fabricação. Como explica Cardoso “era preciso que o consumidor consumisse por opção e não apenas por necessidade”.⁷⁰ Assim desenvolveu-se a sociedade de consumo, e o chamado *American way of life*.

Neste cenário os designers também almejavam a internacionalização, a busca por um conjunto de preceitos que fosse universal, e desenvolveram o chamado Estilo Internacional, o qual englobava as tendências funcionalistas que estiveram em vigor entre os anos 1930 e os anos 1960, mas que passou a ter real repercussão somente no pós-guerra. Este estilo funcionalista aliava-se a “austeridade, precisão, neutralidade, disciplina, ordem, estabilidade, e um senso inquestionável de modernidade”⁷¹, próprio da época. A principal associação do Estilo Internacional foi com a chamada Escola Suíça, a qual, como explica Cauduro, sucedeu e refinou os

⁶⁸ MARANHÃO, Ricardo. O Governo Kubitschek. São Paulo: Brasiliense, 1980.

⁶⁹ MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Rumo a uma “história visual”*, op. cit., p. 35.

⁷⁰ CARDOSO, Rafael. Uma introdução à história do design. São Paulo: Blucher, 2000. p. 150.

⁷¹ Ibid., p. 156.

preceitos da Bauhaus, aplicando o funcionalismo, o minimalismo e o racionalismo, sem subjetivismos, improvisações ou expressionismos visuais.⁷²

No Brasil, esse período de industrialização, aliado à implantação de multinacionais em solo brasileiro, gerou oportunidades para projetistas nacionais. Entre outros setores, o desenvolvimento da indústria fonográfica contribuiu para o surgimento da atividade de design de capas de discos. No mercado editorial a impressão *offset* permitiu a renovação gráfica de livros e revistas. Designers e arquitetos abriram lojas, empresas e pequenas fábricas no ramo do design mobiliário. Além disso, em 1958 foi criada a Forminform, considerada o primeiro escritório de design do Brasil. Ou seja, foi um momento de equiparação com as estéticas internacionais, juntamente com a busca pela modernidade.⁷³

Seguindo discussões políticas, sociais e econômicas do pós-guerra, principalmente em voga na Europa, no campo do cinema surgiu o que foi chamado de neo-realismo italiano, ou seja, uma estética cinematográfica que tratava de temas contestadores, sobre o cotidiano de classes populares. Nesse mesmo período foram produzidos grandes musicais, e superproduções hollywoodianas, tendo em vista o clima de intolerância e a censura da propaganda comunista nos Estados Unidos.

No Brasil, assim como em outras áreas, o cinema também foi marcado pelo crescimento, além da tentativa de industrialização, com o investimento em equipamentos, o uso de elenco fixo, e até mesmo a contratação de diretores europeus por algumas produtoras.

Dentre as grandes produtoras a nível nacional atuantes nestes anos, pode ser citada a Atlântida, com temáticas muito próximas ao carnaval, e também a Cinédia, ambas no Rio de Janeiro. Em outro eixo teve-se a Vera Cruz, em São Paulo, produzindo filmes que tinham como intuito equiparar-se aos temas e à técnica utilizada em Hollywood. Apesar das pretensões, os problemas de distribuição dos filmes acarretaram na falência da empresa em 1954.

O cinema desse período é citado por Napolitano não só como uma das primeiras formas de indústria cultural do Brasil, mas também como parte da cultura de massa dos anos 1950, devido aos números de bilheteria que os filmes atingiam.⁷⁴ Também foi nessa década que começou a se falar de uma estética nacional, por

⁷² CAUDURO, Flávio Vinicius. Design e transgressão. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n.16, p. 101-110, dez. 2001.

⁷³ CARDOSO, Rafael., op. cit.

⁷⁴ NAPOLITANO, Marcos., op. cit.

influência do neo-realismo italiano, como com o *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, representando de forma realista e direta dramas sociais urbanos. Este filme é considerado precursor do Cinema Novo, que irá se desenvolver nos anos 1960.

Nesse período que a televisão começou a funcionar efetivamente como um novo meio de comunicação, e passou a ser implantada em diversos países. A grande maioria das emissoras dos Estados Unidos, por exemplo, começaram suas atividades durante estes anos.

No Brasil, os trabalhos televisivos começaram oficialmente em 1950, com a TV TUPI dos *Diários Associados*, liderados por Assis Chateaubriand. Esta foi a primeira emissora de transmissão nacional. Ainda não se produziam equipamentos para tal finalidade no Brasil, e todos os aparatos tecnológicos, inclusive os televisores, foram importados dos Estados Unidos. Portanto, essa transmissão nacional deve ser entendida de forma bem restrita, com algumas centenas de aparelhos espalhados no eixo de São Paulo e Rio de Janeiro, principalmente.

Nacionalmente não é possível falar que nesse período a televisão tenha sido parte dos meios de comunicação de massa, afinal, os aparelhos exigiam um alto poder aquisitivo. De qualquer forma, a implantação da televisão no Brasil era noticiada e comemorada em outras vias de informação, como no rádio, nas revistas e nos jornais, e mesmo que poucos brasileiros tenham tido contato com os aparelhos em si, viam imagens, e tinham notícias de como era seu funcionamento. Mas, já no final dos anos 1950, as grandes estrelas do cinema nacional foram contratadas pelas emissoras de televisão, o que indica o desenvolvimento dessa mídia.

Nas artes plásticas, o período do pós-guerra é marcado pelo abstracionismo, que corroborava para uma linguagem estética comum a todas as nações, portanto contra o nacionalismo, que remetia ao nacionalismo fascista.⁷⁵ Esta estética teve sua influência no Brasil, “apesar da década [de 1940] ser conhecida por apresentar o expressionismo como tendência dominante, de ‘vanguarda’, entre os artistas emergentes de grandes centros”.⁷⁶

⁷⁵ GULLAR, Ferreira. O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta. In.: AMARAL, Aracy (coord.). *Arte construtiva no Brasil*: coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Melhoramentos, c1998.

⁷⁶ AMARAL, Aracy. Surgimento da Abstração Geométrica no Brasil. In.: _____ (coord.). *Arte construtiva no Brasil*: coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Melhoramentos, c1998. p. 53.

Também foi nesta época que novos locais de exposição foram idealizados e inaugurados. O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), por exemplo, data de 1947. Concebido por Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi, foi um dos que primeiro deram espaço para a arte moderna brasileira, e teve uma série de atividades culturais relacionadas a ele, como cursos e seminários. Funcionou por algum tempo no edifício dos Diários Associados em São Paulo, e somente em 1968 teve sua sede inaugurada.

Ainda em São Paulo, foi criado em 1948, por Francisco Matarazzo Sobrinho, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), que até a inauguração de sua sede oficial no ano seguinte expôs sua coleção na sede da Metalúrgica Matarazzo. Este museu é citado como um dos primeiros recantos da arte modernista brasileira. A exposição inaugural, realizada em 1949, teve como título “Do figurativismo ao abstracionismo”, e colocou em pauta esta discussão que vinha sendo debatida na Europa desde a década de 1930.

Na então capital federal, foi fundado em 1948 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/Rio). Em 1949 foi inaugurado com a exposição “Pintura Européia Contemporânea”. Em 1951 passou a funcionar oficialmente, mas só teve sua própria sede em 1958. Une-se ao MASP e ao MAM/SP como um dos novos espaços de exposição e divulgação das vanguardas brasileiras, e de articulação do campo das artes no Brasil.

A década de 1950 foi especial para este campo, não só pela criação dos novos espaços de exposição, mas também por ter sido em 1951 a data da I Bienal de São Paulo (MAM/SP). Neste evento foi apresentada a obra abstrata de Max Bill, que ampliou as discussões sobre os caminhos da arte no Brasil, logo após a exposição sobre arte abstrata na inauguração mesmo museu em 1949, além de outras com temas correlatos neste mesmo período.

Fruto disso foi o movimento concretista inaugurado em 1952 pelo Grupo Ruptura. No seu manifesto constava preceitos formalistas e racionalistas, atrelados à lógica do desenvolvimento, e, “além da crítica à arte naturalista, aos valores expressivos e simbólicos, o manifesto combate todo e qualquer teor individualista, seja no momento de concepção ou naquela de realização da obra artística”⁷⁷.

⁷⁷ BELLUZZO, Ana Maria. Ruptura e Arte Concreta. In.: AMARAL, Aracy (coord.). *Arte construtiva no Brasil*. coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Melhoramentos, c1998. p. 96.

Logo, esta estética foi questionada pelo movimento chamado Neoconcretismo por volta de 1957, que propôs o retorno ao expressivo e ao simbólico. Mesmo com as discussões sobre abstração, o figurativismo continuou sendo praticado por grandes nomes como Di Cavalcanti e Portinari, além de serem pintados temas primordialmente nacionais, ou seja, o oposto da arte abstrata.

Como não poderia deixar de ser, em meio a tantas transformações em distintos campos da cultura, a fotografia também sofreu mudanças de modo geral. Além de passar a ser amplamente utilizada nos meios de comunicação neste período, como veremos adiante, a fotografia artística passou por modificações consideráveis, principalmente no que diz respeito ao rompimento com o chamado pictorialismo e a transição para fotografia moderna.

É claro que, tal qual aconteceu na Europa, o distanciamento do pictorialismo não ocorreu de forma radical no Brasil, não deixou-se de praticá-lo para adotar a fotografia moderna coletivamente de um momento para outro. Houve um processo de rompimento gradativo com a estética anterior, inclusive com resistência ao novo olhar dentro dos próprios fotoclubes. Enquanto a estética pictorialista consistia, basicamente, em utilizar na fotografia efeitos pictóricos próximos à pintura, daí a origem de seu nome, a fotografia moderna buscava uma estética própria, específica para a fotografia, comparável ao movimento da fotografia direta nos Estados Unidos.⁷⁸ O pictorialismo não deixou de ser praticado definitivamente, mas deixou de ser a estética de maior produção e debate.

Assim como na Europa e nos Estados Unidos, no Brasil a fotografia teve sua valorização por instituições oficiais, nos meios de comunicação e no âmbito artístico, mas mais tardiamente do que em relação aos movimentos europeus e estadunidenses. A estética desenvolvida no período anterior no exterior, tanto no âmbito artístico quanto no jornalístico, principalmente nas grandes revistas de variedades, foi justamente o que desembarcou no Brasil em decorrência das migrações durante a Segunda Guerra Mundial.

Uma das instituições influenciadas por essa renovação estética foi o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), que em 1939 começou suas atividades e foi a associação desse gênero mais notável desse período, além de que continua suas atividades até hoje. Em 1946 o boletim informativo do clube passou a ser editado

⁷⁸ NEWHALL, Beaumont. Fotografia Directa. In: _____. *Historia de la fotografía*. 2ª. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. p. 167-198.

como a revista *Boletim Foto Cine*. Entre as publicações especializadas no tema, outro periódico que passou a ser editado, em 1947, foi a revista *Íris*.

Os membros desse fotoclube participaram de mostras e salões de fotografia, divulgando suas imagens com essa estética. Em 1949 o Museu de Arte de São Paulo delegou à Geraldo de Barros, membro do FCCB, a organização de um laboratório fotográfico para o museu. A partir de então aconteceram várias exposições, Geraldo de Barros no próprio MASP, German Lorca no Museu de Arte Moderna, também em São Paulo, e em uma sala especial da II Bienal Internacional de São Paulo, em 1953. A fotografia passou a ser inserida no espaço dos museus com uma estética própria, o que de alguma forma torna-a esteticamente independente de outras artes.

Além do eixo São Paulo, no Rio de Janeiro também houve movimentações envolvendo a fotografia moderna, e foram marcadas principalmente pelo nome de José Oiticica Filho, já que muitas organizações continuavam atreladas à estética pictorialista. Este artista procedeu com montagens fotográficas, geometrização das formas, além de ter desenvolvido trabalhos nas artes plásticas, ora com a estética expressionista, ora com a estética construtiva.

Entre os fotógrafos brasileiros de maior destaque no âmbito dos fotoclubes, principalmente no FCCB, além dos já citados Geraldo de Barros, German Lorca e José Oiticica Filho, têm-se os trabalhos de Thomas Farkas, José Yalenti, Eduardo Salvatore, Marcel Giró, Roberto Yoshida, Gertrudes Altschul, entre outros. Todos estes atrelados à estética moderna fotoclubista.

As características mais marcantes da fotografia moderna são: o abandono do figurativismo em prol da abstração (majoritariamente geométrica), ângulos inusitados, montagens fotográficas, uso de contraluz, quebra das regras clássicas de composição e o rompimento com a estética pictorialista, já citado anteriormente. Além disso, foram feitos diversos estudos com interferência no processo fotográfico, até chegar ao ápice da transgressão no processo dos fotogramas, ou seja, a intervenção diretamente no papel fotossensível, sem passar por um aparelho fotográfico. Também ocorreram experiências nas quais até mesmo o formato regular da fotografia foi violentado, abrindo novos planos.⁷⁹

⁷⁹ COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da., op. cit.

Em outro âmbito, no que diz respeito à utilização de fotografias por órgãos oficiais, Sontag diz que

as fotos foram arroladas a serviço de importantes instituições de controle, em especial a família e a polícia, como objetos simbólicos e como fontes de informação. Assim, na catalogação burocrática do mundo, muitos documentos importantes não são válidos a menos que tenham, coladas a eles, uma foto comprobatória do rosto do cidadão.⁸⁰

Caso célebre da utilização da fotografia por instituições oficiais foi nos Estados Unidos durante a política do *New Deal*, do governo Roosevelt. A *Farm Security Administration (FSA)* foi responsável por registrar, através da fotografia, a situação social, as condições de trabalho e de vida do país após o período de depressão, a fim de se fazer um balanço sobre estas questões. Fala-se desse evento como um dos mais relevantes de caráter social, envolvendo a fotografia.⁸¹

Em âmbito nacional, instituições públicas criadas no Estado Novo utilizaram-se da fotografia, assim como do cinema, para construir a imagem do Brasil. A maioria dos profissionais da imagem que trabalhavam nestes órgãos eram estrangeiros. Dentre as organizações teve-se a Seção de Estudos do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e também o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Além dos fins políticos, a fotografia também passou a ser valorizada no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.⁸²

Em decorrência da aproximação ao chamado *American way of life*, a publicidade ganhou mais espaço em diferentes meios de comunicação. Esta modalidade fotográfica passou a ocupar grande parte de revistas e jornais. A primeira campanha publicitária realizada no Brasil, para a *Johnson & Johnson*, foi feita pela agência Thompson, em 1949.⁸³

Paralelo à estética da fotografia moderna desenvolvida nos fotoclubes, nesse período ocorreu o desenvolvimento das chamadas fotorreportagens, principalmente pela influência de fotógrafos migrados em decorrência da Segunda Guerra Mundial, como Jean Manzon e Ed Keffel. Profissionais como estes estiveram ligados a meios

⁸⁰ SONTAG, Susan., op. cit., p.32.

⁸¹ BAURET, Gabriel., op. cit.

⁸² COELHO, Maria Beatriz R. de V. O campo da fotografia profissional no Brasil. In: *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p. 79-99, jan./jun. 2006.

⁸³ MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

de comunicação internacionais que vinham desenvolvendo a fotorreportagem desde a década de 1930, tal como a *Vu* (França), a *Paris Match* (França) e a *Life* (Estados Unidos).

Sousa⁸⁴ diz que “pode-se situar na Alemanha o nascimento do fotojornalismo moderno”, sendo esse aquele que agrega várias imagens em uma reportagem, e não apenas uma fotografia isolada. Como fatores de contribuição para isto, o autor cita algumas questões: as inovações técnicas (novos *flashes* e a entrada das câmeras de 35mm no mercado); a emergência de uma geração bem formada de fotorepórteres; a colaboração entre fotojornalistas, editores e proprietários das revistas ilustradas, bem como a difusão da fotografia cândida e do foto-ensaio; a inspiração em assuntos humanos, o interesse na vida de pessoas comuns; e também o ambiente cultural e o suporte econômico.⁸⁵

Na fotografia de imprensa o desenvolvimento tecnológico foi decisivo. Novas câmeras permitiam maior mobilidade aos fotógrafos, além da captação de momentos cruciais e espontâneos, muitas vezes sem que as pessoas percebessem que estavam sendo fotografadas.

O desenvolvimento de câmeras de 35 mm, menores (portanto mais portáteis) do que as comumente utilizadas até o período foi de extrema importância. Esse novo formato de câmera possibilitou o que se chamou de fotografia cândida, ou seja, a possibilidade de o fotógrafo registrar uma determinada cena sem ser notado, já que o equipamento tornou-se menor e menos chamativo.

Como exemplo desta nova prática, Gisèle Freund⁸⁶ cita como uma das primeiras fotografias cândidas uma imagem feita por Erich Salomon das autoridades de diversos países reunidas na conferência de Haia. Salomon usava de diversas estratégias, como disfarçar-se de pintor, e subir em escada de incêndio do prédio para capturar as cenas de janelas, já que nestas situações geralmente não se tinha permissão de entrar na sala para realizar as fotos. Não tardou a surgir a figura dos *paparazzi*, profissionais especializados em tirar fotografias de celebridades em situações corriqueiras.

Com a crescente demanda por fotografias a serem veiculadas na imprensa, não demorou para grandes agências, como a *Reuters*, incluírem a fotografia em

⁸⁴ SOUSA, Jorge Pedro., op. cit.

⁸⁵ Ibid., p. 20.

⁸⁶ FREUND, Gisèle., op. cit.

seus serviços. No mesmo período deu-se a criação de agências de fotografia autoral. Exemplo disso aconteceu na França em 1947: a fundação da Magnum por Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, William Vandivert e George Rodger. Atividades como esta indicaram o desenvolvimento da profissão de fotojornalista, e a crescente demanda por imagens na mídia.

Além da Europa, os Estados Unidos também foram um centro de implementação de novas técnicas e novas linguagens relacionadas à fotografia neste período. Exemplos claro disso são a revista *Life* e *Time*, que tiveram tiragens consideráveis, e boa parte de sua receita proveniente dos anúncios publicitários em grande quantidade nas suas páginas.

Este contato possibilitou a renovação do gênero na imprensa brasileira, como no caso da revista *O Cruzeiro*, que foi a primeira a implantar a fotorreportagem no país. Este estilo, que privilegia as imagens em detrimento do texto, e em consequência disto, além de (a princípio) garantir a veracidade dos fatos, também é importante por permitir a disseminação de notícias até mesmo para iletrados. As fotografias passaram a ser creditadas, dando maior importância à profissão de fotógrafo, e foi este o momento de apogeu do fotojornalismo brasileiro. Neste período a fotografia passou a ter tanta - ou ainda mais - importância na reportagem quanto o texto, por isso a idéia de fotorreportagem.

Neste formato, a fotografia “ganhou destaque através de uma apresentação que buscava o dinamismo e ao mesmo tempo oferecia uma visão mais ampla do acontecimento pela justaposição de uma grande quantidade de imagens”.⁸⁷ Essa nova noção de linguagem jornalística teve correspondência com o cinema e a televisão, pela busca do dinamismo e de uma certa narrativa visual. O design também foi importante, pela renovação das propostas gráficas, e a busca de maior objetividade e funcionalidade, além dos novos equipamentos de impressão, que foram decisivos por permitir a veiculação de tal volume de imagens.

Esta nova dinâmica tornou-se rapidamente popular, já que em 1954, por ocasião do suicídio de Getúlio Vargas, *O Cruzeiro* atingiu a marca de 720 mil exemplares semanais, com a estimativa de 4 milhões de leitores. Mas além deste

⁸⁷ COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas: Fotojornalismo e Modernidade na revista O Cruzeiro*. 1992. 192 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 63.

semanal, tivemos outros importantes meios de comunicação neste período que passaram por renovações estéticas.

Entre as revistas ilustradas, pode-se citar a *Manchete*. Este periódico foi criado em 1952 pelo grupo *Bloch Editores* para competir com a revista *O Cruzeiro*. Teve sua popularidade logo garantida por ser impressa em cores, e pela vasta quantidade de material fotográfico que compunha suas páginas.

Pouco debatida, de menor circulação, mas também relevante, foi a *Revista S. Paulo*. Criada em 1935, de tiragem mensal, foi uma das disseminadoras da nova estética na imprensa brasileira. Além de incorporar a utilização da articulação entre texto e imagem característico das fotorreportagens, tal qual o fazia *O Cruzeiro*, era adepta das fotomontagens, influenciada pelos dadaístas alemães.⁸⁸ Ousava na sua diagramação (de grande formato) com dobras e páginas duplas ou triplas, recursos até então desconhecidos do público brasileiro.

A utilização das fotografias nas revistas era ampla, e não apenas inseridas nas reportagens. Além das imagens publicitárias, e das fotorreportagens, revistas como *O Cruzeiro* e *Manchete* dedicavam outras seções à fotografia. Aquela dos *Diários Associados* contava com o “Fototeste”, teste que relacionava uma série de alternativas a alguma foto, como um animal exótico, a cédula monetária de um determinado país, etc.; e “Um Fato em Foco”, na qual algum acontecimento era mostrado em página inteira, e um pequeno texto acompanhava a imagem, para explicar o fato. O periódico pertencente à *Bloch Editores* publicava as “Cartas do Leitor” e nesta seção o público fazia comentários sobre as reportagens a partir de fotografias.⁸⁹

Entre os jornais, outro meio de comunicação que teve sua diagramação afetada em função da importância que as fotografias ganharam na imprensa foi o *Jornal do Brasil*. Com a reforma gráfica implantada por Amílcar de Castro, em meados da década de 1950, passaram a ser impressas fotografias na capa do jornal. Este episódio marca não só a consolidação das imagens fotográficas como fonte de informação em diversos meios que não apenas as revistas, mas também a implantação das novas técnicas e dos novos maquinários, que permitiam esta prática em um periódico de circulação diária.

⁸⁸ FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Labirinto e Identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

⁸⁹ BAITZ, Rafael., op. cit.

De meados da década de 1950 data a criação do Prêmio Esso de Fotojornalismo, pela Exxon Corporation. Além do reconhecimento das imagens fotográficas como um importante meio de divulgação de notícias e denúncia, este prêmio deixou evidente a qualificação dos profissionais e a relevância da figura do fotógrafo e dos trabalhos autorais.

O primeiro Prêmio Esso foi conquistado por Mário de Moraes e Ubiratan de Lemos, com o trabalho *Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara*, publicado pela revista *O Cruzeiro*. Esta reportagem foi fruto de uma aventura da dupla de repórter e fotógrafo, que acompanhou um grupo de retirantes de Pernambuco que tinham como destino Duque de Caxias, no estado do Rio de Janeiro.

Dos principais fotógrafos atuantes deste período tem-se Jean Manzon, que fixou residência no Brasil desde o início da década de 1940, quando partiu da França. Em seu país de origem trabalhou na *Paris Match*, na *Vu*, e na *Paris Soir*. Sua primeira atuação no Brasil foi como parte dos quadros do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), mas em 1943 tornou-se funcionário da revista *O Cruzeiro*.

Foi um dos principais contribuintes para a reforma gráfica da proposta de reportagem da revista, com os conhecimentos sobre fotorreportagens e do campo jornalístico em geral que havia acumulado nos anos que trabalhou nos periódicos franceses. Além disso, firmou parceria com David Nasser, que deu origem a dupla de repórter e fotógrafo de maior destaque do periódico. Esta dupla era conhecida pelos assuntos polêmicos e sensacionalistas, o que fazia sucesso entre os leitores.

Ed Keffel também foi um dos fotógrafos imigrantes que trouxe as novidades de diagramação e estética da Europa. Inicialmente fixou-se em Porto Alegre, e colaborou com a *Revista do Globo*, mas não tardou a transferir-se para o Rio de Janeiro e trabalhar na revista *O Cruzeiro*.

Keffel era notável por sua qualidade técnica e seriedade profissional, mas, ficou conhecido nacionalmente, e possivelmente no exterior, pela polêmica do caso dos discos voadores. Foi em 1952, na Barra da Tijuca, que com seu parceiro de reportagem, João Martins, testemunharam, registraram e publicaram em *O Cruzeiro* num encarte avulso, impresso às pressas, a reportagem *Extra! Disco Voador na Barra da Tijuca*.

Entre os repórteres-fotográficos em atividade no país nos anos 1940 e 1950, sem dúvida um dos de maior destaque foi Pierre Verger.⁹⁰ Pioneiro no registro de rituais afro-brasileiros na Bahia, suas fotos deste tema estamparam revistas ao redor do planeta. Além de fotógrafo também foi etnólogo, e viajou o mundo documentando diferentes culturas.

Nestes nomes também tem-se José Medeiros, que foi contratado pela revista *O Cruzeiro*, por intermédio de Jean Manzon, em 1946. Não tardou em ficar conhecido entre seus colegas como o fotógrafo das minorias. Conforme relata Flavio Damm, colega de Medeiros em *O Cruzeiro*: “o Zé [José Medeiros] era minoria racial e aí ele fazia muito essa parte de índio, de preto”.⁹¹ Ou ainda como revela o próprio Medeiros em um depoimento, discutindo as possibilidades de função da fotografia:

penso que meu trabalho, que a fotografia tem, aliás como tudo, uma função política. A fotografia não conta necessariamente o real, pelo contrário, ela pode mentir pra burro. A pessoa por trás da câmera pode mostrar o que quiser, como quiser. Eu, por exemplo, para não defender interesse do patrão, do governo, saía pela tangente fazendo reportagens sobre os negros, sobre os índios (...) fiquei muito amigo deles (...) fiz várias reportagens sobre os índios, que são uma gente fantástica.⁹²

Cinco anos depois de sua contratação, em 1951, foi publicada a reportagem *As noivas dos deuses sanguinários*, com imagens feitas por Medeiros em Salvador sobre um dos rituais mais secretos do Candomblé: a iniciação de iaôs, ou filhas-de-santo.⁹³ Esta reportagem gerou polêmica com o público em geral, mas principalmente entre os praticantes do Candomblé em Salvador.

Medeiros foi notável não apenas por seu instinto jornalístico de registrar rapidamente cenas importantes para as reportagens, pelos temas que tratava, mas também pela forma como compunha as imagens. Este fotógrafo dialogou

⁹⁰ VERGER, Pierre; LÜHNING, Ângela (org.). *Pierre Verger: Repórter Fotográfico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

⁹¹ DAMM, Flavio. História do Fotojornalismo Brasileiro [24 abr. 2003]. Entrevistador: Ana Maria Mauad. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense (UFF) - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI).

⁹² Depoimento de José Medeiros, “50 anos de fotografia” apud COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas...*, op. cit., p. 161.

⁹³ TACCA, Fernando de. *Candomblé – Imagens do Sagrado*, Campos – Revista de Antropologia Social (publicação do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social), UFPR, 03 ano 2003, Edição Especial textos escolhidos da IV Reunião de Antropologia do Mercosul, pp. 147-164.

esteticamente com as inovações promovidas pelo Foto Cine Clube Bandeirante, como afirmam Peregrino e Magalhães

há (...) um tipo de experimentação com a linguagem feita por José Medeiros que coincide cronologicamente com as experiências modernas, situadas no interior dos fotoclubes brasileiros, que exploram pontos de vista inusitados num grupo significativo de imagens para reforçar no espaço da foto uma estrutura geométrica. (...) Aproxima-se de uma fotografia moderna (...). (...) rompe com a perspectiva monocular do fotojornalismo clássico, reservando um lugar para o fotógrafo entre os pioneiros da fotografia moderna no Brasil.⁹⁴

É notável na sua obra a preocupação com os jogos de luz e sombra, e a geometrização das formas, tal qual era proposto pelo fotoclube.

É muito importante lembrar que é deste fotógrafo o primeiro livro de fotografia feito e editado no Brasil. Lançado em 1957, pela editora *Cruzeiro*, o livro *Candomblé*⁹⁵ reúne o ensaio realizado em 1951, que foi publicado em parte pela revista *O Cruzeiro*. Conta com legendas explicativas escritas pelo próprio fotógrafo. Esta publicação é um marco na história da fotografia documental no Brasil.

Havia uma clara separação dentro de *O Cruzeiro* entre duas estéticas distintas. Aqueles que defendiam a intervenção em uma cena desde a pose do retratado até a composição e a luz da cena, e utilizavam câmeras de médio formato. Esta estética protegida por Jean Manzon tornou-se padrão, e foi perpetuada na revista nos anos 1950 por Ed Keffel.

Por outro lado tinham aqueles que valorizavam mais o registro de um momento importante, influenciados por Henri Cartier Bresson e Eugene Smith, defensores de fotografias espontâneas, e da utilização da luz ambiente. Deste grupo faziam parte José Medeiros, Flavio Damm, Luciano Carneiro, entre outros. Apesar de que a revista exigia o uso de câmeras de médio formato, estes fotógrafos carregavam suas câmeras particulares e arranjavam uma forma de burlar as instruções da direção da revista.⁹⁶

Esse período de pós-guerra, com todas as transformações sociais, políticas, econômicas, e também culturais que tiveram no Brasil, como vimos, colaboraram

⁹⁴ MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 57-8.

⁹⁵ MEDEIROS, José. *Candomblé*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1957.

⁹⁶ COELHO, Maria Beatriz R. de V., op. cit.

para uma ampliação da representação da sociedade brasileira. Aumentou a possibilidade de o próprio povo ver-se representado em diferentes meios, desde o design e a publicidade como um consumidor, no cinema pela identificação com um personagem, e também a identificação ou alteridade (o processo de identidade pela diferenciação) com um determinado grupo social através de uma fotografia, muitas vezes nem pela “individualidade(...)”, mas, antes, conformar o arquétipo de uma classe ou grupo”.⁹⁷

Nesse campo diverso que a fotografia se inseriu neste período. Por um lado, utilizada por meios de comunicação como comprovação do que está sendo relatado na reportagem, ou seja, não se pode negar, o que aparece na imagem em determinado momento esteve diante da objetiva. Nestes anos, o Brasil ainda era desconhecido para muitos, e a fotografia passou a representar o visual da nação. Concomitantemente, aconteceram as incursões pelo interior do Brasil atrás das raças exóticas de índios, de lugares nunca antes visitados, justamente visando essa descoberta do país.

Como já foi citado, as imagens fotográficas também vinham sendo utilizadas no período anterior pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda - o órgão de propaganda do Estado Novo), principalmente como forma da construção da imagem desejada do país, para isso utilizava-se de abundante material fotográfico, além de outras mídias. Jean Manzon foi um dos mais famosos fotógrafos deste departamento.⁹⁸

Sua importância como documento foi enaltecida em 1953 por Gilberto Ferrez (neto do notável Marc Ferrez), quando fez apelo em seu artigo, para que todos que possuíssem imagens do séculos XIX, entrassem em contato com instituições para fazer o registro e o levantamento do material que existia.⁹⁹

Por outro lado, no ambiente dos fotoclubes esta linguagem aproximou-se do abstracionismo que estava acontecendo nas artes plásticas, e abriu mão do figurativo, além de romper com as próprias arestas do suporte. Empregou este novo enfoque como forma de expressão, tal qual a experiência dos participantes do Foto Cine Clube Bandeirante.

⁹⁷ FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 31.

⁹⁸ DAMM, Flavio. José Medeiros. *Photos: o portal da fotografia*. 2004. Disponível em <http://photos.uol.com.br/materia.asp?id_materia=1700>.

⁹⁹ COELHO, Maria Beatriz R. de V., op. cit.

Segundo Rubens Fernandes Junior, a fotografia brasileira tomou dois rumos diferentes nas décadas de 1940 e 1950. Por um lado

a produção de imagens centrada na tensão entre o elitismo de uma modernidade tardia, gráfica, que se vinculou à estética das vanguardas brasileiras – abstracionismo, concretismo e neoconcretismo; e, por outro lado, a produção de um fotojornalismo de tradição clássica, humanista e social, mais tradicional e realista, que se refinou através de diferentes publicações – das revistas *Life* e *Paris Match*, até a presença de fotógrafos estrangeiros que chegaram ao país antes ou durante a Segunda Guerra Mundial.¹⁰⁰

Eis que nos deparamos com três diferentes usos sociais da fotografia, o aspecto informativo, de transmitir notícias para as pessoas de forma visual, o caráter documental, que registra determinados acontecimentos e pessoas a fim de serem consultadas posteriormente ou também no mesmo período em que foram produzidas, e finalmente a questão artística, de ser utilizada como uma forma de expressão.

Segundo André Rouillé¹⁰¹, a fotografia passou por diferentes estatutos no último século, sendo eles a fotografia-documento, a fotografia-expressão, e a “fotografia-matéria”. A fotografia-documento como a máxima dos anos 1950, no qual a função de reportagem e informação predomina. A fotografia-expressão do período seguinte, décadas após a Segunda Guerra Mundial, quando fotógrafos buscaram o status de arte pra fotografia, não em casos isolados como acontecia até então, mas como um movimento histórico, nas décadas de 1970 e 1980. Por último a “fotografia-matéria”, na qual é utilizada unicamente como uma ferramenta, um suporte, um documento da arte.

José Medeiros atuava profissionalmente no campo jornalístico. Neste caso priorizava o instantâneo e a cobertura da pauta, independente da qualidade técnica da fotografia, fazendo a fotografia de informação. Também praticava a fotografia de documentação, como no célebre caso das fotografias publicadas no livro *Candomblé*, e do registro feito sobre as culturas indígenas e afro-brasileiras. Ambos relacionados ao conceito de fotografia-documento.

¹⁰⁰ FERNANDES JÚNIOR, Rubens., op. cit, p. 152.

¹⁰¹ ROUILLE. André. Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 27, 1998, pp.302-311. trad. Patrice C.Willaume.

Mas, além da exímia atuação neste campo, Medeiros pode ser citado como um dos pioneiros da fotografia-expressão. Ligado ou não aos campos anteriormente discutidos, quando este fotógrafo tinha possibilidade, também exercitava seu olhar artístico com a utilização da luz e sombra de forma não convencional, e também da geometrização das cenas, tal qual se discutiu no período nas fotografias vanguardistas dos fotoclubes. Este estatuto diferenciado da fotografia de Medeiros foi consolidado na década de 1980, quando suas imagens passaram a compor acervos de museus brasileiros, como a Coleção Pirelli do MASP.

Seguindo na concepção proposta por Meneses para uma “História Visual”, o intuito dos próximos capítulos é entender o âmbito do visível, sendo este o regime de visualidade da época, o visível e o não visível. E, na seqüência compreender a produção do fotógrafo José Medeiros inserida no contexto social e cultural.

3 VISÍVEL E INVISÍVEL - TEORIAS SOCIAIS E OLHAR DE ÉPOCA

Neste capítulo será explorado o campo do visível, conforme proposto por Meneses, como aquele que se contrapõe ao invisível, e está ligado às relações de poder e de controle da sociedade.¹⁰²

Como o conjunto de imagens a ser analisado compõe-se primordialmente de retratos, veremos rapidamente diferentes formas de representação do gênero ao longo dos anos. Na seqüência discorreremos sobre as teorias sociais do período e como estas concepções se fizeram presentes na produção de fotografos deste período, inclusive de José Medeiros.

Desde muito cedo a produção de imagens entrou no repertório de atividades do ser humano. Como explica Knauss, as imagens perpetuaram-se de diferentes formas através do tempo, e estiveram presentes inclusive na pré-história, com as inscrições rupestres. Mesmo com o desenvolvimento da escrita, as imagens não deixaram de ser produzidas e utilizadas de diferentes formas na sociedade.¹⁰³ No mundo contemporâneo as distintas expressões visuais cada vez conquistam mais espaço e usos.

Entre os temas que mais aparecem ao longo das épocas, como as paisagens e imagens sacras, estão os retratos. Esses que, no decorrer dos anos, passaram por diversas formas, e tiveram diferentes funções na sociedade.

Como explica Porto Alegre, “na antiguidade e na Renascença, o retrato representava uma homenagem do pintor ao retratado, debruçando-se com especial atenção sobre arquétipos milenares como o guerreiro, o caçador, a virgem, a mãe, o herói, o mago, o nobre, o justo, o fraco, o poderoso; temáticas recorrentes que

¹⁰² MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Rumo a uma “história visual”...*, op. cit.

¹⁰³ KNAUSS, Paulo., op. cit.

seriam retomadas pelo Romantismo do século XIX e que permanecem vivas na produção artística até nossos dias”¹⁰⁴.

A prática aportou na América desde seu descobrimento pelos Europeus. Eram feitos desenhos dessa realidade distinta, encontrada nessa terra distante, a fim de documentar e informar o resto do mundo sobre o que existia neste local. Mas, com as expedições científicas do início do século XIX que esta prática foi sistematizada.

Porto Alegre trabalha com imagens de índios feitas por distintos artistas. Em diferentes grupos de imagens, percebe diversas formas de representação, e itens que são mais evidenciados que outros, devido à forma de representação. Chama atenção de que em um dos grupos de imagens que foi analisado, transparece as idealizações sobre esses seres, por um lado como figuras inofensivas e dóceis, e por outro lado são mostradas as características mais exóticas, com imagens de rituais e costumes. Em outro grupo, os índios aparecem na maioria das vezes nus, como seres integrados à natureza, representados em seu ambiente e com seus apetrechos habituais. Numa terceira seleção aparece a diversidade, e as diferenças internas de uma sociedade para outra. E, em um último conjunto, as imagens enfatizam as pinturas corporais, mostrando as diferentes identidades corporais dos indígenas.¹⁰⁵

Também entre os viajantes, Jean Baptiste Debret representou o cotidiano brasileiro do século XIX através de litografias e aquarelas, registrando cenas de ruas e temas populares. Em seu trabalho são recorrentes imagens incluindo negros, índios, e as práticas sociais destes grupos.

Lima, em seu estudo sobre a publicação de autoria de Debret feita entre 1834 e 1839, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, remete a duas grandes influências para o trabalho de Debret. Por um lado o projeto iluminista, portanto dedicou-se a mostrar o progresso inevitável acontecido no Brasil; por outro lado a idéia de transculturação, apresentada em duas vias, tanto da metrópole para a periferia, quanto da periferia para a metrópole.¹⁰⁶

¹⁰⁴ ALEGRE, Maria Sylvia Porto. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.). *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeos nas ciências sociais*. Campinas: Papyrus, 1998. p. 85.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ LIMA, Valéria. *J.-B. Debret, historiador e pintor. a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816 - 1839)*. Rio de Janeiro: UNICAMP, 2007.

A autora explica que “Debret parecia atender à curiosidade do público leitor ao apresentar objetos, tipos e costumes do país, ao mesmo tempo em que eternizava os feitos dos homens das Luzes e projetava sua mensagem universal de um progresso inevitável que atingiria o país.”¹⁰⁷

Quando representa os índios, Lima fala da ordem que as imagens seguem. Primeiro os mostra em seu estado mais primitivo, depois introduz aqueles que foram gradualmente aculturando-se e assumindo feições mais civilizadas. Por último, retrata cabanas, instrumentos e objetos diversos.¹⁰⁸

A autora chama atenção de que, no conjunto da obra de Debret, não se tem dúvida de que o grupo privilegiado são os negros, e explica que “há, na representação iconográfica dos negros, uma força física e moral que suaviza os comentários por vezes denegridores de Debret.”¹⁰⁹ Ainda chama atenção de que entre as representações dos costumes brasileiros, são muito poucas cenas em que aparecem os brancos.

Não se pode esquecer de que o pioneiro da fotografia no Brasil, Hercules Florence¹¹⁰, chegou às terras da América do Sul através da expedição científica organizada por Grigory Ivanovitch Langsdorff a partir de 1821, contratado como segundo artista e geógrafo. Não tardou a começar suas experimentações, e desenvolver diversos aparatos e processos, inclusive a técnica da fotografia.

Com a invenção da fotografia em 1839, e o desenvolvimento de diferentes técnicas para seu suporte e conseqüentemente sua reprodutibilidade, não tardou a ser propagada essa nova possibilidade de registro social. A difusão também significou a democratização desta prática, já que no período anterior apenas pessoas com certo poder aquisitivo poderiam pagar para serem retratadas. Com os aparelhos fotográficos, o preço tornou-se mais acessível, e a prática passou a ser mais recorrente até mesmo para classes menos abastadas.

Ao longo dos anos esses retratos tiveram diversos usos e funções sociais, como por exemplo uma forma de controle social, quando utilizado por instituições oficiais, na modalidade de retrato de identificação, com regras precisas e modelos fixos. E, por outro lado, como forma de promoção social, de perpetuação de sua

¹⁰⁷ Ibid., p. 217.

¹⁰⁸ Ibid., p. 253.

¹⁰⁹ Ibid., p. 294.

¹¹⁰ KOSSOY, Boris. *Hercules...*, op. cit.

individualidade na família e na sociedade, no caso do retrato social, com mais refinamento e distinção.¹¹¹

Falando dos retratos de identificação, algumas décadas depois da invenção da fotografia, padrões de representação foram aplicados, baseados na antropologia criminal, visando a catalogação de prisioneiros, e o reconhecimento desses pelo resto da sociedade. Inspirados nas teorias de Alphonse Bertillon sobre a antropometria, e de Cesare Lombroso, criou-se uma padronização, visando a composição de arquivos dos prisioneiros, e também de exemplares que viessem a completar os álbuns e tabelas antropométricas.

Tal qual é citado por Fabris,

o sistema global de identificação, proposto por Alphonse Bertillon, que consta de um duplo retrato fotográfico, do registro das medidas antropométricas e de uma descrição rigorosa do indivíduo. (...) ao retratar o suspeito e/ou infrator de frente e de perfil, obtêm-se das visões de sua fisionomia: a frontal, que corresponde ao que é imediatamente reconhecível no indivíduo; a lateral, que remete a uma representação morfológica precisa, posto que o contorno da cabeça não sofre modificações com o passar dos anos.¹¹²

Por outro lado, a prática do retrato social foi amplamente divulgada na Europa. Um dos precursores como fotógrafo retratista foi Gaspar-Felix Tournachon, também conhecido como Nadar, que atendeu o público europeu utilizando a técnica do daguerreótipo, desde 1854. Ficou conhecido entre a alta classe européia, e teve clientes da elite de diversos países, inclusive do Brasil.¹¹³

Os retratos tornaram-se mais comuns com a técnica desenvolvida por Adolphe-Eugene Disdéri, o cartão de visita ou *carte de visite*. Como explica Borges: “Disdéri (...) cria um aparelho que permitiria a tomada de até oito clichês simultâneos, iguais ou diferentes, em uma única chapa. Estava inventado o chamado *cartão de visita [carte de visite]*, um retrato de cerca de 9,5 x 6,0 cm, montado sobre um cartão rígido de 10 x 6,5cm, aproximadamente.”¹¹⁴

Dessa forma é possível entender a popularização deste formato, dos estúdios fotográficos (principalmente destinados aos retratos), e o início da chamada massificação da fotografia, com forte intuito comercial: o preço pago pelo

¹¹¹ DEBROISE, Olivier. *Fuga Mexicana*. Un recorrido por la fotografía en México. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

¹¹² FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais...*, op. cit, p. 42-43.

¹¹³ BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

¹¹⁴ Ibid., p. 50.

consumidor foi sensivelmente abatido, já que o custo de produção também foi diminuído. Tal qual acontecia na antiguidade e na Renascença, nesta época os fotógrafos criavam os arquétipos através de objetos que garantiam atributos aos retratados, como a bailarina, o escritor, entre outros.

Houve experiência similar em outros países, inclusive no Brasil, principalmente através do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo. Apesar de ser amplamente conhecido pela documentação que fez da cidade de São Paulo, como foi apresentado ao público no *Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887)*, também trabalhava como retratista. Seu acervo conta com 12.000 retratos no mesmo formato praticado por Disdèri, o cartão de visita, além do *cabinet-portrait* (concepção parecida ao do cartão de visita, mas em formato maior: 11x16cm). Militão atuou como retratista entre os anos de 1865 e 1885, e recebeu em seu estúdio clientes de diversos tipos, desde o Imperador D. Pedro II, até trabalhadores anônimos, escravos e alforriados.¹¹⁵

Da mesma forma como era feito por Disdèri, Militão utilizava aparatos cenográficos em seu estúdio para compor os retratos, desde utensílios como cadeiras, flores e tapetes, até vestimentas, que eram emprestadas aos clientes. Mas, como explica Fabris, “o truque, porém, não consegue disfarçar as diferenças sociais. O pobre travestido de rico não se caracteriza apenas por uma pose demasiado rígida. Trai seu acanhamento na timidez com que se localiza num ambiente estranho e nas roupas que não lhe servem, muito justas ou muito largas (...)”¹¹⁶.

O português José Christiano de Freitas Henriques Júnior, conhecido como Christiano Júnior, também atuou na década de 1860. Produziu retratos em Maceió, e logo transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde fotografou principalmente o que era chamada de população cativa da cidade. Uma prática curiosa deste fotógrafo é que no verso das fotografias fazia anotações sobre a proveniência do negro fotografado, o que demonstra o cuidado em preservar e evidenciar a diversidade dessa

¹¹⁵ LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura visual e curadoria em museus de História. Estudos Ibero Americanos (Porto Alegre), v.31, n.2, 2005 Porto Alegre. p. 53-77.

¹¹⁶ FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos...*, op. cit., p. 21.

população. Registrava as mais diversas atividades: vendedor de frutas, barbeiro, amolador de facas, entre outros.¹¹⁷

Como explica Vasquez, o surgimento de museus etnográficos no século XIX contribuiu para a curiosidade pelo outro, e para a exploração de novos territórios. A curiosidade popular foi estimulada, o que criou público para álbuns e livros fotográficos sobre estas sociedades consideradas exóticas, comparadas aos padrões Europeus. Diante deste cenário, cita o anúncio publicado por Christiano Júnior em 1866 no Almanaque Laemmert, dizendo possuir “variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa.”¹¹⁸

O autor diz que os retratos feitos por Christiano Júnior “são deprimentes e melancólicos, espelhando o cruel absurdo da dominação de uma raça humana por outra. Ao isolar a maioria dos retratados diante do fundo neutro do estúdio para deleite de brancos enfastiados, ele afastou-se do enfoque etnológico para aproximar-se de uma visão entomológica, assemelhando-se ao colecionador que espeta os insetos capturados numa folha de cartolina.”¹¹⁹

Entre outros fotógrafos que circularam no Brasil e registraram pessoas, devem ser citados Marc Ferrez e Guilherme Gaensly. Ferrez, desde a década de 1860 até a virada do século documentou tipos, costumes e paisagens. Gaensly fez visitas à Salvador e à São Paulo, e posteriormente participou de expedições por diversas regiões do país, juntamente com Ferrez.¹²⁰

Aos poucos os grandes estúdios de retrato começaram a perder clientela, com aparatos que surgiram no mercado, tendo como público alvo os fotógrafos amadores, no início do século XX. O primeiro aparelho fotográfico portátil criado foi em 1912 pela Kodak. Não tardou a entrar no mercado, ainda com comercialização restrita, mas já havia começado sua circulação.

Com a popularização de câmeras portáteis, cada vez mais os estúdios fotográficos perderam espaço para realizar os retratos. Passaram a ser contratados somente em acontecimentos extraordinários, como batizados, aniversários, bodas,

¹¹⁷ LEITE, Marcelo Eduardo. Os múltiplos olhares de Christiano Júnior: vendo a rua da sala de poses: um inventário da escravidão. *Studium* (UNICAMP), v. 10, 2002. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/10/6.html>>. Acesso em: 5 ago. 2008.

¹¹⁸ VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹²⁰ KOSSOY, Boris. Fotografia. In: ZANINI, Walter(org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. 2 v., v. 2: p. 866 – 913.

entre outros. Aquelas fotografias de registro de momento especiais de uma pessoa, sem ser uma data oficial, passaram a ser registradas por amigos e familiares, amadoramente.

Mesmo assim, alguns fotógrafos continuaram fotografando pessoas e fazendo retratos como projetos pessoais, como é o caso de August Sander. Este fotógrafo alemão propôs de forma sistemática a busca pelo tipo. No início do século XX, a fim de criar uma categorização através de tipos para a sociedade a qual pertencia, este fotógrafo propôs sete grandes grupos para inventariá-la, sendo estes: agricultor, artesão, mulher, profissionais liberais, artistas, tipos metropolitanos, e “últimos homens” que engloba idiotas, doentes e dementes.

As fotografias desses grupos seriam reunidas em uma publicação chamada *Homens do Século XX*. O projeto não chegou a ser finalizado, mas em 1929 uma amostra entrou em circulação com o título de *Face do Tempo*, e foi veementemente perseguido, já que neste período as teorias higienistas estavam em pleno funcionamento, e não interessava às autoridades a circulação de imagens mostrando pessoas degradadas.¹²¹

Paralelo a este processo, deu-se a disseminação da fotografia na imprensa, o que abriu um novo caminho para a mão de obra especializada dos fotógrafos, que vinha tendo seu espaço ameaçado pelas câmeras amadoras. É justamente nesse período, na década de 1930, que o fotojornalismo começa a ser utilizado na Europa, principalmente Alemanha e França, e com as migrações em decorrência da Segunda Guerra Mundial irá se espalhar, inclusive para a o Brasil.

Além da imprensa, durante o primeiro governo de Getúlio Vargas surgiram vagas públicas para fotógrafos, em órgãos recém-criados pelo governo federal, como é explicado por Coelho,

os ministérios e órgãos federais criados durante o Estado Novo abriram um novo campo de trabalho para intelectuais e trabalhadores especializados, inclusive para fotógrafos e cinegrafistas. Ocupando estes espaços foram na maioria os estrangeiros, muitos deles recém-chegados ao país, que se encarregaram de construir a imagem fotográfica e cinematográfica do Brasil nesse período, trabalhando em instituições públicas, ou na imprensa.¹²²

¹²¹ FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais...*, op. cit., p. 96-7.

¹²² COELHO, Maria Beatriz R. de V., op. cit., p. 81.

Entre os órgãos oficiais que abriram vagas para estes profissionais aparecem: a Seção de Estudos do Serviço de Proteção ao Índio (SPI); o Serviço do patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN); e também o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Em meados dos anos 1950 foram várias as transformações mundiais, e também brasileiras em diversos setores, como já foram tratadas no capítulo anterior. Junto com essas modificações, aconteceram debates sobre as questões sociais. Era um período de dualidade: por um lado o desenvolvimento econômico do país, a implantação de fábricas; por outro lado a manutenção das tradições e a valorização da cultura do país.

Nesse período dá-se a circulação de imagens produzidas pelos órgãos oficiais, geralmente transmitindo a idéia de país organizado e higienizado, com cenas saudáveis e de harmonia. Exemplo disso é explicado por Duarte, quando diz que, na capa da revista do arquivo municipal de São Paulo, em 1938, circulou uma fotografia mostrando “garotos de várias nacionalidades, ou ao menos expressando essas nacionalidades, com seus calções vermelhos, camisetas brancas, meias brancas e congas vermelhas, todos abraçados. No rodapé da página a legenda: “japonês, alemão, sírio, brasileiro, italiano, espanhol”. A classe aparece, na fala de Nicanor [Nicanor de Miranda, chefe de educação e recreio do Departamento de Cultura da Prefeitura], não como um conceito sociológico, mas como expressão concreta de harmonia racial e paz social, bem de acordo com o ideal estadonovista.”¹²³

Angotti-Salgueiro explica que nesse período “os fotógrafos eram pagos para criar imagens que educassem o povo, fossem porta-vozes de propaganda de progresso e de modernização, mostrassem tradições locais e virtudes artísticas, celebrando ideologias de unidade nacional requeridas pelo DIP (Departamento de Informação e Propaganda)”.¹²⁴

No campo dos estudos sobre a sociedade brasileira e suas raízes, houve discussão sobre a identidade do povo brasileiro, e muitos teóricos discorreram sobre estes aspectos ao longo dos anos. Estas questões passaram a ser debatidas desde

¹²³ DUARTE, Adriano Luiz. Moralidade pública e cidadania: a educação nos anos 30 e 40. *Educ. Soc.* [online], v. 21, n. 73, pp. 165-181, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-73302000000400011&script=sci_arttext&lng=pt>. Acesso em: 23 set. 2008.

¹²⁴ ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007. p. 182 – 183.

o século XIX, com o surgimento das ciências sociais e da antropologia, e foram sendo ampliadas ao longo dos anos.

Na virada do século XIX para o século XX, entre os primeiros pensadores brasileiros a discutirem temas relacionados à identidade nacional, trabalhando com questões raciais, teve-se Silvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha. Como explica Renato Ortiz, para estes autores as civilizações progredem do mais simples para o mais complexo, e são definidas pelo meio e pela raça, diferentes do meio e raça europeus. Nessa época também se falava da criação da identidade nacional pela fusão de brancos, índios e negros. Inclusive o mestiço era visto como necessário justamente para elaborar essa fusão.¹²⁵

Não se pode deixar de lado a importância destes pensadores, como no caso de Nina Rodrigues que foi o primeiro a realizar estudos de ordem social sobre os negros. Mas, Ortiz explica que com a modernização e urbanização da década de 1920, e a orientação política dessas transformações com a Revolução de 30, fez-se necessário repensar as teorias raciológicas, já que era uma nova realidade social que se apresentava. Nessa discussão renovada, os principais autores foram Caio Prado Jr., Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

A principal característica dessa nova geração é a passagem do conceito de raça para o conceito de cultura, o que, segundo Ortiz “permite (...) um maior distanciamento entre o biológico e o social, o que possibilita uma análise mais rica da sociedade”.¹²⁶

Mas, mesmo com a mudança do conceito, após o período de transição dos anos 1930, o mito das três raças continuou sendo difundido e utilizado socialmente, e como explica o autor, tornou-se plausível e foi ritualizado. Na continuação de sua argumentação, Ortiz afirma que “o mito das três raças (...) não somente encobre os conflitos raciais como possibilita a todos de se reconhecerem como nacionais”.¹²⁷

Nos anos 1950 com o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, ou simplesmente ISEB, houve um rompimento com a corrente de pensamento que era representada tanto pela geração de Silvio Romero, quanto de Gilberto Freyre. Como explica Ortiz, estes pensadores são “contrários a uma perspectiva antropológica, (...)”

¹²⁵ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹²⁶ Ibid., p. 41.

¹²⁷ Ibid., p. 44.

analisam a questão cultural dentro de um quadro filosófico e sociológico.”¹²⁸ Mas este pensamento foi mais difundido a partir dos anos 1960.

Aqui nos interessa mais especificamente as duas primeiras gerações citadas, já que foram as que influenciaram diretamente as discussões sobre a identidade nacional nos anos 1940 e 1950, período de atuação de José Medeiros.

Como lembra Coster, “a busca pelo registro e documentação dos grandes temas da cultura brasileira veio ao encontro da nova visão das elites e da intelectualidade sobre o Brasil, (...) e ganha corpo com as publicações de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, em 1933; *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda, em 1936 e *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Jr. em 1943.”¹²⁹

Portanto, o registro de diferentes festas, costumes, rituais, entre outras particularidades, tornou-se cada vez mais necessário, para poder proceder com a circulação de informações visuais (mais fáceis de serem absorvidas) a fim de mostrar para as diferentes regiões do Brasil o que acontece nos outros lugares. As imagens, nesse caso, ganharam atribuições pedagógicas, além é claro das importantes funções sociais.

Nessa época da disseminação da fotografia na imprensa, e da organização do fotojornalismo e das fotorreportagens no Brasil, as imagens fotográficas foram mais uma ferramenta utilizada para descobrir e veicular em meios de comunicação não apenas as diferentes tradições culturais brasileiras, mas também o desenvolvimento econômico e social do país.

De fato, com a criação de um bom quadro de fotógrafos na revista *O Cruzeiro*, o que aconteceu em meados dos anos 1940, tornaram-se cada vez mais comuns expedições a lugares distantes do país, para registrar traços da cultura brasileira, tão rica e diversa.

Como chama atenção Kossoy, “as ciências sociais em geral encontram na fotografia um excelente meio de registro, informação, bem como de interpretação, a partir de suas técnicas específicas. O registro do homem brasileiro e de suas raízes

¹²⁸ Ibid., p. 45.

¹²⁹ COSTER, Eliane. *Fotografia e Candomblé - modernidade incorporada?* 2007. 122 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) - Centro de Educação e Humanidades - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. p. 18.

culturais, seu habitat, suas condições de vida e de trabalho, sua problemática social e política, nas zonas rurais e urbanas (...).¹³⁰

As imagens são muitas vezes utilizadas, como explica Bittencourt¹³¹, para legitimar e dar veracidade ao texto antropológico. Mas, deve-se ter cuidado com esta concepção de que a fotografia é o espelho do real. Levando-se em consideração o fotógrafo e o aparelho como filtros culturais¹³², pode-se observar as fotografias que “apresentam o cenário no qual as atividades diárias, os atores sociais e o contexto sociocultural são articulados e vividos.”¹³³

Além disso, os retratos de “outros” também mostram-se úteis nas sociedades, pelo processo de alteridade, de definir sua identidade pela diferenciação em relação ao outro, descobrir que não é o que mostra em tal representação.

Tomaz Tadeu da Silva explica a questão da identidade e da diferença. A identidade como aquilo que se é, e por outro lado a diferença como a oposição à identidade, aquilo que o outro é. Segundo este autor, a relação entre ambas é claramente intrínseca.¹³⁴

E é justamente essa relação de dependência entre a identidade e a diferença, que resulta na alteridade, pois quando o sujeito observa, pode não apenas reconhecer sua identidade pelo que é, mas também pelo que não é, pela diferença de si com o outro, o que caracteriza o processo de alteridade.

Woodward fala de questões relativas à identidade e a representação, e diz que “é por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e aquilo que somos.”¹³⁵

Explica ainda que a mídia oferece alguns tipos que nos são propostos para nos identificarmos como sujeitos, o que acontece em filmes, na publicidade, e também através de séries fotográficas, como no caso de fotorreportagens veiculadas em uma revista de intensa circulação, como *O Cruzeiro*.

¹³⁰ KOSSOY, Boris. *Fotografia*, op. cit., p. 897.

¹³¹ BITTENCOURT, Luciana Aguiar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Moreira (orgs.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998.

¹³² KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. op. cit.

¹³³ BITTENCOURT, Luciana Aguiar., op. cit., p. 199.

¹³⁴ SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

¹³⁵ WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 17.

Este processo pode ser definido por diversos tipos de sistemas classificatórios, como explica Woodward,

a identidade *depende* da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios. Um *sistema classificatório* aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la (e a todas as suas características) em ao menos dois grupos opostos – nós/eles (por exemplo, servos e croatas); eu/outro.¹³⁶

Esses sistemas classificatórios podem referir-se a distintas características do sujeito, desde a sua nacionalidade, brasileiro e não chileno; sua região, gaúcho e não paulista; sua religião, judeu e não protestante; sua escolha sexual, heterossexual e não homossexual; sua opção de dieta, vegetariano e não onívoro; entre tantas outras.

Apesar dessas questões necessárias para se definir uma identidade, Camargo deixa claro que ainda nos dias de hoje não é simples falar sobre e definir questões étnicas no Brasil, quando diz que

perguntar se o brasileiro é branco, preto, pardo, amarelo ou indígena é inútil. Ele determina colorações outras (um dado informal do IBGE aponta 136 cores diferentes para a pergunta sobre cor). Ele dribla o preconceito velado e, por mais que insista o pesquisador, ele não se diz negro. Disfarça-se (...), porque prefere ser o mulato malandro cantado nas canções, tratado com humor na literatura, no cinema e exaltado pela beleza exótica das mulheres.¹³⁷

A mesma autora explica este evento, na seqüência, quando fala do pensamento crítico no Brasil dos anos 1870 a 1930, o qual discutia as questões étnicas, mas após isto, com a subsequente ideologia do branqueamento estas questões deixaram de ser debatidas, e Camargo atribui a esse vácuo o problema de indefinição de identidade do país.

Como explica Porto Alegre, “os materiais iconográficos freqüentemente nos dizem mais sobre o observador do que sobre o observado, apresentando, por isso, um duplo interesse: como informação sobre o objeto e como atitude social e psíquica em relação a ele.”¹³⁸

¹³⁶ Ibid., p. 40.

¹³⁷ CAMARGO, Denise. Identidade negra e mestiçagem no Brasil: uma reflexão sobre o processo da fotografia das heranças compartilhadas. *Studium* (UNICAMP), v. 26, p. 01-02, 2008. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/26/06.html>>. Acesso em: 4 nov. 2008.

¹³⁸ ALEGRE, Maria Sylvia Porto., op. cit., p. 86.

O processo de identidade em relação a uma imagem, em geral, ocorre de duas formas: de um lado pela identificação com o grupo, quando o indivíduo identifica pertencimento ao grupo representado, a identidade, a forma positiva (eu sou brasileiro); por outro lado, como um processo de diferença, no qual o observador da imagem desenvolve a sua identidade pela diferenciação com o outro, com aquele que está retratado, e sabe quem é e do que faz parte, pois identifica naquele retrato o que não é e aquilo do qual não faz parte, a parte negativa (eu não sou chileno). “As afirmações sobre diferença só fazem sentido se compreendidas em sua relação com as afirmações sobre identidade”.¹³⁹

Sobre os usos de representações para o processo de identidade, Silva explica que “é (...) por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade.”¹⁴⁰

Como explica Fabris, “o retrato, de fato, ativa um mecanismo cultural que faz o indivíduo alcançar a própria identidade, graças ao olhar do outro”¹⁴¹, seja no processo de diferença, ou no processo de identificação.

Tinha-se este contraponto entre a modernização do Brasil, a industrialização, o desenvolvimento, e, por outro lado, a tradição das raízes indígenas, a influência da cultura européia, e a presença da cultura africana, a manutenção dos rituais tradicionais e das diferentes culturas que fazem parte da malha cultural brasileira¹⁴².

Tal qual acontecia na teoria, estas questões também colocaram-se em relação às imagens. Em meados dos anos 1940, com todas as teorias sociais postas a mesa, alguns fotojornalistas passaram a prestar atenção a estas discussões do período, e engajaram-se de através das suas imagens, seja pela denúncia, seja pelo registro de determinados grupos da sociedade e suas atividades.

Alguns fotógrafos desse período são claramente considerados pelo seu registro antropológico ou etnográfico, como no caso de Pierre Verger. Além das suas conhecidas fotos sobre candomblé, que foram publicadas em diversas revistas internacionais, como *Paris Soir* e *Match*, Verger não apenas fotografava, mas também preocupava-se em estudar os temas aos quais se dedicava. Devido a isso

¹³⁹ SILVA, Tomaz Tadeu da (org.), op. cit., p. 75.

¹⁴⁰ Ibid., p. 91.

¹⁴¹ FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais...*, op. cit., p. 51.

¹⁴² Sobre este período e as questões relativas a estes contrastes, ver: RIBEIRO, Luiz César Queiroz; PECHMAN, Roberto (orgs.). *Cidade, Povo e Nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.; MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A., op. cit.

denominava-se etnólogo, e chegou a publicar estudos sobre questões econômicas e sociais da cultura africana, como no livro *O fumo da Bahia e o tráfico dos escravos do Golfo de Benim*.¹⁴³

Achutti chama atenção para o fato de que Verger viajou por diversos locais como repórter fotográfico, então passou a morar no Brasil e a pesquisar as práticas culturais da Bahia com influências da África Negra, e só aos sessenta e dois anos de idade, com acúmulo de mais de sessenta mil fotografias, defendeu sua tese na Sorbonne e conquistou seu título de doutor em antropologia.¹⁴⁴

No caso de Pierre Verger, sua obra reúne algumas características marcantes, como é enfatizado por Souty. Já se observa a preocupação com o flagrante, e são utilizadas poses dinâmicas que fogem do tradicional ou do convencional. Faz uso de ângulos inusitados, o que tem ligação com as experiências da fotografia moderna desenvolvida na Europa. Por vezes desloca o sujeito do campo visual, em imagens que mostram a autonomia do indivíduo, e quando em grupo, sugere a interação com seus semelhantes em seu ambiente social.¹⁴⁵

Diferente de Gautherot e Manzon, que fizeram investidas no interior brasileiro a partir do Rio de Janeiro, Verger atuou *in loco*. Enquanto trabalhou como fotógrafo de *O Cruzeiro* (foi contratado pela revista em 1946, e manteve o vínculo até 1951. Num segundo momento de 1957 até 1960 para a *O Cruzeiro Internacional*), morou muitos anos em Salvador, e também na África, lugares onde produziu a maior parte de seu acervo. O principal foco de suas imagens da Bahia são os aspectos religiosos dos afrodescendentes, mas no total de suas reportagens para a revista aparece um mosaico de temas, remetendo-se à cultura popular e à formação de identidades.¹⁴⁶

Lühning afirma que “Verger concentrava-se em entender culturas étnicas e suas particularidades e contribuir para a sua existência continuada.”¹⁴⁷, portanto,

¹⁴³ VERGER, Pierre. *O fumo da Bahia e o tráfico dos escravos do Golfo de Benim*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais/Univ. da Bahia, 1966.

¹⁴⁴ ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. Fotos e palavras, do campo aos livros. *Studium* (UNICAMP), v. 12, 2002/2003. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/12/1.html>>. Acesso em: 17 jul. 2008.

¹⁴⁵ SOUTY, Jerome. A representação do negro nas fotos de Pierre Verger (1902-1996). *Studium* (UNICAMP), nov. 2007. Disponível em:

<<http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/jerome/index.html>>. Acesso em: 23 jul. 2008.

¹⁴⁶ VERGER, Pierre; LÜHNING, Ângela (org.), op. cit.

¹⁴⁷ Ibid., p. 15.

para ele não bastava registrar o diferente, seu funcionamento interno deveria ser compreendido. Ainda observa,

Lydia Segala ressalta que 'Verger escreve e fotografa'. Contorna antropológicamente seus pontos de vista. 'Sente' a cidade, os lugares e seus cheiros, as pessoas com nomes e histórias. Responde ao olhar do outro. Fotografa para ver de perto, observa participando, flagrando as irregularidades, a 'alegre mistura', os usos do corpo, as crenças ritualizadas. Trabalha com o imprevisível, o experimento intuitivo, 'testemunhos do inconsciente'.¹⁴⁸

Conforme coloca Taboca Jr., as fotografias de Verger são pedagógicas, já que foram "produzidas para a imprensa - que, naturalmente, já desenvolve esse processo - num momento de descobertas e deslumbre da sociedade brasileira; elas reforçam o sentimento de revelação do país de si para si."¹⁴⁹

Iara Lis chama atenção para algumas características antropológicas que são observadas pela autora na expressão formal das imagens:

Em Verger, enfatiza-se o caráter etnográfico e torna-se um modo de encontrar o outro. Talvez por isso, seus retratos ganhem em dramaticidade, como se indagassem os segredos daquela vida. E as fotografias de praças, com enquadramentos próximos e/ou semelhantes, num ângulo oblíquo vão dando uma noção de diferença cultural. Também por meio da fotografia, vai descortinando espaços sagrados, privados, para iniciados, de religiões e poderes. Aos poucos, com suas fotos vai apresentando uma Bahia a uma África, num encontro de gentes, religiões, passado e presente, homens e santidades, fiéis e cultos.¹⁵⁰

Outro fotógrafo do mesmo período, que inclusive trabalhou e viajou com Verger em diversos momentos, foi Marcel Gautherot. Apesar de ter sua formação como decorador e arquiteto, já na década de 1930 fotografava, e suspeita-se que nesse período tivesse ligação com a agência *Alliance Photo*. Isso devido ao fato de que seu nome aparece em uma das exposições organizadas com membros da agência, e, tal qual os outros fotógrafos do grupo, viajava para países e locais

¹⁴⁸ Ibid., p. 32.

¹⁴⁹ TABOSA JR, Florilton. Brasilidade, carnaval e travestismo: considerações para uma análise da fotografia de Pierre Fatumbi Verger. *Studium* (UNICAMP), v. 19, 2005. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/19/02.html>>. Acesso em: 23 jul. 2008.

¹⁵⁰ SOUZA, Iara Lis S. Carvalho. Breve nota sobre a fotografia de Pierre Verger. *Studium* (UNICAMP), v. 01, 1999. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/um/pg7.htm>>. Acesso em: 23 jul. 2008.

distantes em busca do exótico, além de retratar temáticas ligadas às práticas modernas desse período, com corpos saudáveis e esportivos.¹⁵¹

Trabalhou como decorador e arquiteto das exposições etnográficas Museu do Homem, a partir de 1936. Portanto, teve contato com todas questões relacionadas à etnografia, além da ligação com Pierre Verger, que trabalhou como voluntário no laboratório fotográfico do Museu.¹⁵²

Gautherot viajou ao México entre 1936 e 1937, a fim de realizar um trabalho fotográfico de documentação para o Museu do Homem, atendo-se a paisagens, monumentos e tipos indígenas, ou seja, com intuito exploratório. Nesse mesmo período, Verger esteve no México e documentou o país, registro que foi publicado em 1938 na França, com nome de *Méxique*.

Das fotos feitas por Gautherot, a autora chama a atenção de que

os ‘tipos humanos’(...), revelam características raciais particulares. Mais do que um exercício de antropologia física ou de antropometria, as fotos têm um apuro estético que soleniza o corpo, em geral de camponeses ou trabalhadores urbanos pobres. Retomam tipos de vestimentas que desde o século XIX, especialmente a partir da independência, identificavam o México (...). Os *portraits* de Verger e Gautherot mostram também o exotismo ameríndio de homens e crianças, e vez ou outra trazem a presença ibérica.¹⁵³

Já no Brasil, Gautherot registrou cenas e tipos de diversas regiões do país. Na sua série de caçadores de jacarés, aparecem importantes relações das pessoas retratadas com o seu ambiente, mostra os “etnotipos regionais, de sua economia, habitação, meios de transporte, ligados aos aspectos paisagísticos que lhes correspondem.”¹⁵⁴

Outro tema que também aparece nas fotografias de Gautherot é o folclore e a cultura popular, tanto em ambiente rural quanto em ambiente urbano. Segundo Segala, este fotógrafo dava especial atenção a estes temas por ser de origem

¹⁵¹ ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Formação profissional de Gautherot: arquitetura e fotografia. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007. p. 69 – 91.

¹⁵² ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana; SEGALA, Lygia. Gautherot no Museu do Homem: museografia, etnografia e fotografia. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007. p. 93 – 101.

¹⁵³ SEGALA, Lygia. A viagem ao México – primeira reportagem fotográfica. ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007. p. 102 - 123. p. 110.

¹⁵⁴ ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Tipos e aspectos: a representação regionalizada do trabalho. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007. p. 206 – 220. p. 208.

modesta, e esta prática funcionar como uma forma de valorização de suas próprias referências culturais. Registrou o artesanato, as feiras, os jogos e as festas populares, mantendo o espontâneo e fugindo das poses ensaiadas.¹⁵⁵

Como pode ser percebido, entre os fotógrafos citados, seus temas em grande parte constituíam-se pelos diferentes tipos brasileiros, as particularidades de regiões, e das diferentes manifestações da cultura brasileira. Estas informações visuais sem dúvida contribuíram para o conhecimento desta diversidade em regiões distantes (mesmo dentro do Brasil) que não compartilhavam das mesmas tradições.

Entre os fotógrafos brasileiros, um dos pioneiros a se interessar por fotografia, e a trabalhar na imprensa e ter esta atividade como principal fonte de renda foi José Medeiros. Ingressou na revista *O Cruzeiro* em 1946, a convite de Jean Manzon. Já manuseava equipamentos fotográficos desde seus dez anos de idade, quando ganhou sua primeira câmera fotográfica.

Desde muito cedo este profissional ficou conhecido na equipe do periódico como o fotógrafo das minorias. Sempre que alguma pauta relacionada a estes grupos surgia, era um dos fotógrafos sugeridos para cobri-la. Ou ainda, conta-se que na redação de *O Cruzeiro* os repórteres e fotógrafos tinham muita liberdade para propor pautas, e Medeiros geralmente sugeria temas conectados a estes grupos.

No caso de Medeiros índios, afro-brasileiros, nordestinos, e qualquer outro grupo geralmente era registrado em seu ambiente tradicional de origem, o índio pulando de cipó, tomando banho no rio, realizando um ritual. O afro-brasileiro em um ritual de candomblé, os pernambucanos em seu carnaval de rua.

Como explica Jorge Pedro Souza, estes registros são retratos ambientais, já que “jogam com o ambiente em que o sujeito (ou o grupo) é retratado e com os objetos que o rodeiam para salientar um determinado aspecto (...)”¹⁵⁶.

Além destas representações ambientais, por vezes Medeiros também explora as potencialidades estéticas dos corpos, fazendo retratos muito marcados por jogos de luz e sombra, mostrando o corpo dos brasileiros de forma estetizada, sendo este um índio, um negro, um nordestino, um descendente de europeus. Portanto, é evidente a preocupação em documentar a diversidade social brasileira nos seus distintos grupos, e em diferentes regiões.

¹⁵⁵ SEGALA, Lygia. Folclore e Cultura Popular. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). *O olho fotográfico*: Marcel Gautherot e seu tempo. São Paulo: FAAP, 2007. p. 232 – 251.

¹⁵⁶ SOUSA, Jorge Pedro., op. cit.

A utilização da fotografia como documento é explicada por Rouillé, como um recurso tecnológico, que permite o conhecimento do mundo, é reproduzível, e de baixo custo. Possibilita o registro de forma eficiente e prática, e é considerada um progresso industrial e científico, concentrando principalmente as características de instantaneidade, objetividade e racionalidade. Justamente a crença que prevalecia nos anos 1950 no Brasil com a larga utilização de imagens fotográficas em grandes fotorreportagens, e na imprensa em geral, precisamente o meio em que Medeiros atuou.¹⁵⁷

Como explica Bauret, desde seu desenvolvimento, foi atribuída à fotografia a função de instrumento de descoberta do mundo, como um documento. Dessa forma, contribuiu para a disseminação de informação e conhecimento de diversas maneiras, através de fotografias de lugares remotos, como auxílio visual em determinadas disciplinas – a etnologia, a geologia, a botânica, a arqueologia, etc. –, também para álbuns de família, entre tantos outros usos.¹⁵⁸

Parte desta fotografia documental compõe-se por imagens estritamente científicas, como no caso do galope do cavalo, registrado por Etienne-Jules Marey através da cronofotografia, e também a gota de leite entrando em contato com um recipiente também com leite, registrado por Harold E. Edgerton.

Como documentação social, além do já citado Sander na Alemanha, na década de 1930, teve-se outras experiências. Uma das primeiras e mais famosas foi durante o governo Roosevelt. Com o intuito de documentar as conseqüências da depressão, criou-se a já citada *Farm Security Administration*, organização contou com fotógrafos renomados como Dorothea Lange e Walker Evans, que percorreram os mais longínquos lugares dos Estados Unidos, a fim de registrar a situação no país.

O fotojornalismo também foi outro meio em que se produziu documentação, desde os primórdios da fotografia. Já em 1855 a Guerra da Criméia foi registrada por Roger Fenton. Da mesma forma aconteceu com a Guerra da Secessão, mesmo que apenas com imagens posadas, ainda era uma documentação do campo de batalha. Posteriormente, com a comercialização das câmeras compactas é que foi possível acompanhar e registrar as ações de guerra.

¹⁵⁷ ROUILLÉ, André., op. cit.

¹⁵⁸ BAURET, Gabriel., op. cit.

Ainda Bauret lembra que estas mesmas imagens, utilizadas em seu contexto de criação para documentação e informação, posteriormente podem ser tão ou mais valorizadas por sua estética e pelo olhar do fotógrafo, do que pela documentação em si. Diz que o mesmo acontece com fotografias de reportagens de imprensa, que são produzidas a fim de informar sobre determinado assunto, mas com o passar dos anos, “são tomadas em consideração por motivos diferentes daqueles que determinaram a sua produção”.¹⁵⁹

Em seu artigo sobre a fotógrafa estadunidense Genevieve Naylor¹⁶⁰, Mauad trabalha com questões importantes relacionadas à fotografia documental. Explica como se desenvolveu a experiência fotográfica chamada de “concerned photographs”. Através de precursores como Jacob Riis e Lewis Hine, interessados na produção de imagens sobre questões de apelo social, como o trabalho infantil nos Estados Unidos, criou-se então esta preocupação com a documentação social.

Como explica Mauad, para os fotógrafos que iniciaram seus trabalhos posteriormente “a fotografia não era apenas um meio de ganhar dinheiro. Aspiravam exprimir, por intermédio da imagem, seus sentimentos e ideais da época. Rejeitavam a montagem e valorizavam o flagrante e o efeito de realidade suscitado pelas tomadas não posadas como marca de distinção de seu estilo fotográfico.”¹⁶¹

Tal qual é enfatizado pela autora, os temas registrados por esta geração de fotógrafos contribuíram para a formação de identidades sociais, raciais, políticas, etc., tradição esta na qual se insere Genevieve Naylor, que foi contratada pelo Office of Inter-American Affairs para registrar o Brasil durante o período do Estado Novo, através da política de boa vizinhança norte-americana.

Mas há que se alertar para o controle que era feito em determinados meios, sobre a imagem que entraria em circulação, principalmente quando a encomenda tratava-se de uma missão oficial. A organização do governo norte-americano, que tinha como intuito documentar os Estados Unidos, distribuiu aos seus fotógrafos um guia em 1936, que como explica John Tagg,

vemos algunos de los temas sugeridos por Stryker: ‘La relación entre densidad de población y renta em cosas como: ropa planchada, zapatos limpios, etcétera’. Y más concretamente: ‘Las decoraciones de las paredes de los hogares como índice de los diferentes grupos

¹⁵⁹ Ibid., p. 32.

¹⁶⁰ MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 31-48, jan.-jun. 2008.

¹⁶¹ Ibid.

de renta y sus reacciones'. Um ano mais tarde, Stryker pedia "imágenes de hombres, mujeres y niños que parezcan tener verdadera fe en los Estados Unidos. Encontrad gente com un poco de espíritu.(...) (...) 'más parejas mayores de aspecto feliz – mujer cosiendo, hombre leyendo'.¹⁶²

Neste exemplo é possível perceber o domínio que se tinha sobre as imagens, não apenas na seleção das produções fotográficas dos contratados pela *Farm Security Administration*, mas mesmo antes, com a distribuição do manual. Como pode ser visto nos trechos transcritos, o manual indicava de forma minuciosa em que tipo de imagem os fotógrafos deveriam se concentrar, o que e como deveria aparecer, instruções que de alguma forma restringiam as diferentes conotações que poderiam ser dadas aos cenários encontrados nas viagens.

Além das preferências relativas às questões temáticas, as escolhas técnicas também foram marcantes nesse período, e até mesmo determinaram certa maneira de fazer as fotografias.

Dentro do quadro de fotógrafos de *O Cruzeiro*, existia a rivalidade entre os usuários das câmeras de médio formato, como Jean Manzon, Ed Keffel, e os defensores da utilização de câmeras de 35mm, tal qual José Medeiros, Flavio Damm, entre outros, como é mostrado por Coelho.¹⁶³

Não se pode negar que o equipamento, neste caso, influi no resultado final da fotografia. As câmeras de médio formato utilizadas na época não se deixavam passar despercebidas, não só pelo incômodo do flash, sempre ofuscante, mas também pelo seu tamanho, que não era discreto e não permitia a seu portador passar despercebido.

Já com as câmeras de 35mm era possível maior dinamicidade, uma vez que a utilização do flash tornara-se menos necessária, além de ser sensivelmente menor, o que propiciava até mesmo a realização de fotografias candidas, prostrando-se perante o fotografado com a câmera escondida, sem que esta fosse percebida.

É verdade que parte do acervo de José Medeiros é composto por negativos provenientes das câmeras de médio formato. Isto deve-se ao fato de que o equipamento era fornecido pela revista, e dificilmente os fotógrafos poderiam usar sua câmera auxiliar, a não ser quando houvesse algum problema técnico com o

¹⁶² TAGG, John. La difusión de la fotografía: reformismo y retórica documental en el New Deal. In: _____, *El Peso de la Representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p. 199-235. p. 218-220.

¹⁶³ COELHO, Maria Beatriz R. de V., op. cit.

equipamento principal. E, a grande maioria das imagens fotográficas que Medeiros fez ao longo de sua carreira foram provenientes de viagens que realizou enquanto fazia parte da equipe jornalística de *O Cruzeiro*.

Sem dúvida José Medeiros pode ser considerado fotógrafo com inclinações antropológicas e etnográficas. Além de ter sido o primeiro fotógrafo a publicar um livro de fotografia no Brasil, como já foi relatado, deve-se chamar atenção para o conteúdo deste livro.

Coster faz um inventário sobre o começo de publicações sobre o Candomblé na imprensa, cita a reportagem do início da década de 1950 de George Henri-Clouzot para a *Paris Match*, intitulada “*Le cheval de dieu*”. Logo na seqüência, é publicada “*As noivas dos deuses sanguinários*”, assinada por Arlindo Silva, com fotos de José Medeiros, para *O Cruzeiro*. Anos depois, em 1957, é publicado *Candomblé*, com o ensaio completo de Medeiros, publicado pela editora *Cruzeiro*. E, apenas na década de 1980, foram publicados no Brasil pela editora Corrupio trabalhos de Pierre Verger.¹⁶⁴

Sendo a reportagem de Clouzot considerada superficial, além de ser o olhar de um estrangeiro, Medeiros foi para Salvador a fim de fazer sua própria reportagem sobre o mesmo tema, para ser publicada nas páginas de *O Cruzeiro*.¹⁶⁵

Geralmente remete-se ao fato de que Pierre Verger também trabalhava na revista, e já estava fotografando o *Candomblé* na Bahia há cinco anos, portanto, questiona-se o por que de ele não ter sido o encarregado de tal reportagem. Mas, conforme nos informa Coster “Verger tinha um compromisso ético com as comunidades, motivo pelo qual ele se recusou a fazer a reportagem sobre a iniciação das iaôs para *O Cruzeiro*, que havia sido primeiramente cogitada para ele.”¹⁶⁶

*Candomblé*¹⁶⁷ concentra um forte caráter documental. São 65 imagens, com diagramações diversas, reunidas em pouco mais de 80 páginas que registram o ritual de iniciação das filhas-de-santo, conhecidas como iaôs.

Concentrando-se neste conjunto de imagens é possível perceber as características e diferentes facetas da produção de José Medeiros. Transparece a

¹⁶⁴ COSTER, Eliane., op. cit.

¹⁶⁵ Para entender melhor os acontecimentos e pormenores sobre a produção e realização da reportagem, e suas repercussões, ver: TACCA, Fernando de., op. cit.

¹⁶⁶ COSTER, Eliane., op. cit., p. 21.

¹⁶⁷ MEDEIROS, José. *Candomblé...*, op. cit.

preocupação do fotógrafo em publicar as imagens com legendas explicativas, a fim de as informações sobre o rito não serem perdidas, e evitar, de alguma forma, que as imagens tomassem uma conotação diversa daquela para a qual havia sido produzida.

Diferente da reportagem, a qual é atribuída tom sensacionalista, que, como analisa Coster,

a referência ao mundo civilizado em oposição ao mundo bárbaro aparece algumas vezes no texto, e se configura mais como uma visão de época do que como uma distinção sensacionalista. A antropologia, que neste momento ainda estava bastante vinculada às correntes funcionalista e evolucionista, tendia a compreender o homem moderno, grosso modo, como uma 'evolução' do homem primitivo. Por outro lado, a reportagem manifesta também a intenção de enaltecer o Candomblé, ainda que como uma prática *exótica*.¹⁶⁸

As fotografias de Medeiros buscam construir “uma representação do espaço e dos atos do ritual que denotem ao leitor o grau de excepcionalidade que vive o indivíduo que participa do ritual.”¹⁶⁹

No livro, como é explicado por Tacca,

a nova forma de publicação colocou as mesmas imagens em outro formato e outra valorização. Se na revista o artifício jornalísticos era o sensacionalismo para atingir um formato popular direto e ofensivo à religião, já a partir do próprio título, no livro, as imagens passaram a ser um material etnográfico precioso e único. O material fotográfico coletado por José Medeiros transforma-se em conteúdo. De uma primeira publicação marcada por um fotojornalismo sensacionalista transforma-se em um documento etnográfico na apresentação gráfica e nas marcações das legendas no formato livro. Na primeira versão temos uma profanação do espaço do sagrado, permitindo somente para os iniciados, ao torná-lo visível ao olhar, um olhar leigo massificado pela importância da revista *O Cruzeiro* na opinião pública da época. Na segunda versão temos as mesmas imagens, mas sem o tratamento sensacionalista, com uma abordagem que transparece uma aparente neutralidade na explicitação visual do ritual, transformando-as em documento etnográfico ou 'científico', coroando-as com uma nova aura para o sagrado profanado.¹⁷⁰

Além disso, as imagens são encadeadas cronologicamente, de acordo com a ordem dos fatos no ritual. É proposto ao leitor de *Candomblé* acompanhar os fatos na ordem real de seu acontecimento. Junto às imagens aparecem pequenas

¹⁶⁸ COSTER, Eliane., op. cit., p. 15.

¹⁶⁹ Ibid., p. 22.

¹⁷⁰ TACCA, Fernando de., op. cit., p. 157-158.

legendas explicativas, e na primeira parte do livro também aparece um texto que dá informações úteis para que um leigo possa entender o que é o candomblé, como o ritual é realizado e qual seu objetivo, além de também transcrever trechos de cantos que são entoados durante os rituais.

Não pode deixar de ser citada a referência a Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Édison Carneiro logo na apresentação da publicação, quando diz que

Nos rituais de candomblé da Bahia, há uma parte completamente desconhecida, tanto para os leigos como para os estudiosos do problema. A Nina Rodrigues, precursor dos estudos sobre o negro brasileiro, devemos as primeiras pesquisas científicas do Candomblé como religião. Entretanto, nem ele nem os seus continuadores, inclusive Arthur Ramos, conseguiram desvendar os rituais secretos da iniciação das “filhas-de-santo”. Édison Carneiro, baiano de nascimento, no seu livro “Candomblé da Bahia”, tão exato e minucioso, passa por alto sobre o assunto. (...). Há alguns anos, tive oportunidade de fotografar os rituais secretos de iniciação das “filhas-de-santo”, o que se fez pela primeira vez na história da imprensa brasileira. Esse material, divulgado nas páginas da revista “O Cruzeiro”, é reunido agora neste livro, a ele se juntando novas fotografias, posteriormente colhidas, de modo a completar a documentação.¹⁷¹

Nesta passagem ficam evidentes duas facetas de seu trabalho. O caráter informativo das imagens, já que foram veiculadas por um meio de comunicação de massa nos anos 1950. Também aparece o caráter documental, quando explica que o intuito de publicar o livro era completar as informações sobre o ensaio, já que não era possível tal volume de imagens em uma reportagem da revista.

Além disso, é possível perceber que este fotógrafo não apenas interessava-se por este assunto, mas também dedicava-se a seu estudo, já que cita cientistas sociais de diferentes períodos que tiveram produção sobre negros e sobre o candomblé.

Da mesma forma tinha-se a experiência de Pierre Verger, como etnógrafo, fotógrafo e historiador, principalmente do mundo negro. Este é citado por Souty como aquele que quebrou os códigos de representação etnográfica, já que deixou de ser um branco representando um negro ou um índio, mas sim aparece como um ser humano representando outros.

No trabalho de Verger fica evidente a preocupação em retratar as individualidades dos sujeitos. Como explica Souty, às vezes, as imagens priorizam a

¹⁷¹ MEDEIROS, José. *Candomblé...*, op. cit.

beleza plástica de um indivíduo. O sujeito existe por ele mesmo, não é o representante anônimo e impessoal de sua “raça” ou de sua cultura.¹⁷²

Sabe-se que, como enfatiza Sontag, “fotografar é atribuir importância”¹⁷³, e em geral os fotógrafos têm ciência disto. Mas fato decorrente desta afirmação é que fotografar também resulta em uma postura política, e disso nem todos fotógrafos estão cientes. Mas, Medeiros esteve ciente desta faceta da fotografia, e não apenas em relação à postura política, mas também sobre a identidade e as questões da alteridade, quando afirma que “fotografamos o que vemos, e o que vemos depende do que somos”.¹⁷⁴

Da mesma forma como acontece no processo de identidade de um povo, quando o fotógrafo prostra-se diante de seu objeto de interesse não apenas cria um processo de alteridade, de identidade ou diferença, de reconhecer-se no outro ou diferenciar-se dele. O fotógrafo posiciona-se politicamente, pela forma que vai fotografar, o que vai influir na conotação que a imagem terá. E como já foi citado, Porto Alegre explica que na maioria das vezes o material iconográfico diz tanto sobre o observado quanto sobre o observador.

Existe uma grande diferença entre fotografar um negro desfrutando da tranqüilidade de uma sombra e um mendigo negro catando lixo na rua. Ou entre fotografar um branco bêbado atirado na calçada da rua, e um rico aristocrata degustando seu uísque.

Medeiros fotografava as diferentes culturas em diferentes lugares do Brasil, e também do mundo. Entre os temas que aparecem em seu arquivo surgem tanto os rituais de iniciação do candomblé na Bahia, como rituais de índios kamayurá no interior do Mato Grosso, e as festas de carnaval em Pernambuco. São registradas e veiculadas as diferentes práticas culturais de diferentes grupos e em diferentes regiões do país, criando uma espécie de mosaico da cultura brasileira, como será visto, analisado e discutido no próximo capítulo.

¹⁷² SOUTY, Jerome., op. cit.

¹⁷³ SONTAG, Susan., op. cit., p.41.

¹⁷⁴ INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *José Medeiros*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997.

4 VISÃO - MEDEIROS EM O CRUZEIRO: UM MOSAICO DO BRASIL

Neste capítulo, o intuito é trabalhar a produção de Medeiros, inserida em seu contexto cultural e social, seguindo a lógica proposta por Meneses, tratando da visão, que engloba os instrumentos e técnicas de observação, o observador e seus papéis.¹⁷⁵

Sem dúvida, a atuação de um fotógrafo corresponde às características do campo da visão propostos por Meneses. Acima de um profissional, um documentarista, um artista, ou qualquer outra característica que possa ser dada a quem desenvolve tal atividade, o fotógrafo é um observador e está sempre a espreita de alguma cena a ser registrada, com diferentes projetos para as mais distintas finalidades, que podem ser pessoais ou vinculados a alguma instituição por motivos profissionais.

Antes de analisar as imagens produzidas por Medeiros em meados do século XX, faz-se necessária uma revisão bibliográfica sobre a trajetória deste profissional, como começou na fotografia, qual equipamento utilizava e como isso refletia em sua produção, e ao que dedicou-se após encerrar seu vínculo com a revista. Essas informações visam explicar sua atuação profissional, principalmente enquanto fazia parte dos quadros da revista *O Cruzeiro*, e entender seu olhar e seu papel como um dos produtores de imagens da sociedade brasileira.

Na seqüência serão apresentadas as reportagens produzidas por Medeiros em *O Cruzeiro*, organizadas em séries, e essas serão analisadas de acordo com seu contexto social e cultural. Agora será exposta a trajetória desse profissional da fotografia.

¹⁷⁵ MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Rumo a uma "história visual"*., op. cit.

José Araújo de Medeiros, mais conhecido por José Medeiros, ou ainda Zé Medeiros para os íntimos, nasceu em Teresina, no Piauí, em 1921, e morreu em 1990, na Itália, durante uma viagem destinada a um evento cultural sobre o Brasil em terras européias. Aos dez anos ganhou sua primeira câmera fotográfica, influenciado pelo pai, que dedicava-se como amador à fotografia fixa. Ainda em sua terra natal, Medeiros começou a trabalhar profissionalmente como fotógrafo.¹⁷⁶

Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1939, onde tentou uma vaga na faculdade de arquitetura, sem sucesso. Para garantir sua fonte de renda, trabalhou como funcionário público nos Correios e Telégrafos, e no Instituto Nacional do Café. Paralelamente, a fim de não desligar-se da fotografia, montou um estúdio em sua casa. Logo deixou de lado seus empregos e passou a trabalhar como *freelancer*, vendendo material para as revista *Tabu* e *Rio*.

Através destas publicações que Jean Manzon, reconhecido como o responsável pela implantação das fotorreportagens no Brasil, teve contato com o trabalho de Medeiros, e o levou para *O Cruzeiro*, a fim de complementar o quadro de fotógrafos do periódico, ainda em formação. Além de ter sido importante para o período, este formato de reportagem contribuiu para a da carreira de Medeiros como fotógrafo, por isso as suas particularidades serão explicadas.

Como já foi comentado anteriormente, o modelo chamado de fotorreportagem começou a ser desenvolvido na Alemanha, por volta dos anos 1930. País que já havia sido pioneiro no uso de fotografias na imprensa, como nos lembra Peregrino, “a Alemanha foi o centro irradiador em torno do qual floresceu o fotojornalismo, com o aparecimento dos primeiros grandes repórteres e das primeiras publicações ilustradas”.¹⁷⁷ Com isto, a fotografia ganhou novo espaço nas publicações, não mais apenas como ilustrações, mas também como disseminadora de informações.

No Brasil, foi nos anos 1950 que o gênero da fotorreportagem firmou-se como modelo para as matérias principais a serem veiculadas em *O Cruzeiro*, recebendo destaque e tratamento especial. Cada vez mais as imagens fotográficas ganhavam aceitação do público leitor, sendo pensadas como a comprovação dos fatos que os repórteres estavam narrando. O aumento de volume de fotografias foi decorrente da

¹⁷⁶ RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 1997.

¹⁷⁷ PEREGRINO, Nadja Maria Fonseca. *A fotografia de reportagem...*, op. cit., p. 44.

necessidade de comprovação visual dos fatos narrados, conferindo credibilidade e veracidade às reportagens.

Até então, a grande maioria das imagens utilizadas nas reportagens eram retiradas de acervos de outros periódicos, ou ainda adquiridas de agências de notícia. Poucas eram aquelas feitas especialmente para as reportagens da revista. Logo as fotografias passaram a ser realizadas visando os temas das reportagens, e priorizadas em relação ao texto, diagramadas em grandes formatos, ocupando quase todas as páginas das reportagens, acompanhadas de pequenos textos elucidativos e legendas explicativas.

Com isto, o fotógrafo tornou-se uma figura importante, e as fotos passaram a ser creditadas. Mas o status do fotógrafo mudou em outros aspectos também. Não eram raros casos em que a noção de herói era atrelada à realização das reportagens. Eram relatadas experiências de profissionais que iam para lugares remotos e acabavam contaminando-se com doenças. Outros chegavam a sofrer atentados e ameaças de morte.

Um desses casos aconteceu em 1949, por conta de uma reportagem denunciando a jogatina no estado de Pernambuco. Na mesma edição em que foi publicada a denúncia de José Leal e José Medeiros, nomeada *O jogo é franco em Pernambuco*¹⁷⁸, aparece também *'Na cabeça, para matar'*¹⁷⁹, na qual explica-se a história da tentativa de assassinato por conta da matéria. Na segunda reportagem, a primeira fotografia ocupa a página inteira é um close de José Leal ferido, com o rosto sujo de sangue, e semblante assustado e preocupado. Dessa forma fica evidente para os leitores os perigos que os repórteres corriam para levar a informação ao público.

Essa relação de fotografia e perigo não acontecia apenas em *O Cruzeiro*. Como lembra Helouise Costa,

a morte de vários repórteres fotográficos, no exercício de suas atividades, ao longo dos anos 50 e 60, veio a contribuir para a consolidação da imagem do fotógrafo herói. Só o ano de 1954 foi marcado pela morte de quatro repórteres fotográficos: Robert Capa na guerra da Indochina e Werner Bischof, ambos colaboradores da *Life*, pertencentes à agência Magnum; e Jean-Pierre Pedrazzini e Joy

¹⁷⁸ LEAL, José; MEDEIROS, José. O jogo é franco em Pernambuco. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXI, número 18, p. 12 - 22, fev. 1949.

¹⁷⁹ LEAL, José; MEDEIROS, José. 'Na cabeça para matar'. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXI, número 18, p. 24 - 30; 82; 86; 6; 10; 22, fev. 1949.

Roy, fotógrafos da *Paris-Match*, na ocupação de Budapeste por tanques soviéticos e na guerra de Suez.¹⁸⁰

As pautas das reportagens eram pré-determinadas, e podiam ser propostas tanto pelo editor, quanto pelos repórteres e fotógrafos. Depois de o tema ter sido escolhido, e a reportagem realizada, chegava o momento da edição, parte crucial do trabalho. Era aí que se estabelecia a hierarquia do tamanho das fotografias, bem como sua ordem, seus recortes, e a quantidade de texto que as acompanhariam. Flavio Damm explica que para uma reportagem de quatro páginas, ele apresentava uma média de 40 fotografias para o editor, o diagramador, e o repórter, que junto com ele escolheriam quais imagens seriam publicadas.¹⁸¹ Este elevado número de fotografias criava uma vasta gama de possibilidades para estruturar a matéria.

As fotorreportagens fazem parte do gênero histórias em fotografias ou Picture Stories, conforme a denominação de Sousa.¹⁸² Estas histórias em fotografias são consideradas o gênero nobre do fotojornalismo, e o autor divide-as em foto-ensaio e foto-reportagem. O foto-ensaio equilibra o espaço dedicado à imagem e ao texto. Por sua vez, a fotorreportagem prioriza as imagens, sendo que as legendas e os textos são apenas elementos que ajudam na compreensão geral da reportagem, característica das reportagens de *O Cruzeiro*.

A fotorreportagem consiste em uma matéria na qual predomina o uso de fotografias em grandes formatos, que compartilham o espaço com o texto como elemento secundário que transmite informações mais minuciosas ou simplesmente completa o sentido da reportagem. Devido à dinâmica da vida moderna, à escassez de tempo, e à ânsia coletiva por praticidade e dinamicidade, esse formato foi muito bem recebido pelo público, pois permitia ao leitor apreender a informação mais rapidamente do que no caso de várias páginas repletas de textos.

Dentro da fotorreportagem temos três elementos agrupados no mesmo espaço: texto, legenda e fotografias. O papel da legenda é elucidar determinadas questões que aparecem nas imagens, mas que em algum lapso poderiam passar despercebidas. De alguma forma, sua função é guiar o olhar do leitor. Ela complementa o sentido que se quer dar para a imagem, chamando a atenção para

¹⁸⁰ COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas...*, op. cit., p. 66 – 67.

¹⁸¹ PEREGRINO, Nadja Maria Fonseca. *A fotografia de reportagem...*, op. cit., p. 23

¹⁸² SOUSA, Jorge Pedro., op. cit., p. 101 – 104.

os elementos que devem ser notados a fim de contribuir para a compreensão geral da reportagem.

Sem dúvida, o elemento principal das fotorreportagens, que define seu nome e ganha destaque em seu conceito, é a imagem fotográfica. A fotografia passou a ser responsável por informar, testemunhar, documentar, recordar, retratar, além de legitimar as notícias. O texto e as legendas são produções culturais da sua época, assim como as fotografias. A escolha do ângulo, o momento do registro, e no caso da imprensa a possível manipulação da imagem (recortes e sobreposições), além da diagramação dentro da revista, como o tamanho final, a disposição, e a relação de uma imagem com as outras, são aspectos que influenciam na construção do significado da imagem.

O novo status das fotografias na imprensa fez surgir uma nova profissão: o diagramador. No caso de *O Cruzeiro*, é sabido que o arranjo das reportagens era feito em conjunto pelos repórteres, fotógrafos, editores e diagramadores. De qualquer forma, essa circulação intensa de imagens passou a permitir maior abrangência dos temas, não só por tratá-los de forma sensacionalista, mas também porque permitia até mesmo a analfabetos compreenderem o sentido geral da reportagem, unicamente através das fotografias, o que ampliava a circulação das informações. Sontag explica essa apreensão de significados: “Imagens fotográficas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaço dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir.”¹⁸³

Nas fotorreportagens presentes na revista *O Cruzeiro*, a diagramação visa a constituição de uma narrativa, utilizando imagens fotográficas de tamanhos variados, criando certo ritmo com fluxos e pausas, para guiar o olhar do leitor. A forma inovadora de tratar os assuntos popularizava temas que em geral seriam destinados a públicos específicos, como aqueles relacionados à ciência e à arte.

Como praticante deste novo modelo de reportagem tem-se José Medeiros, um dos fotógrafos brasileiros mais referenciados dos anos 1950 que trabalhou na revista *O Cruzeiro* em meio a todas as transformações econômicas, sociais e culturais, e também com o desenvolvimento e implantação no Brasil dessa nova modalidade fotográfica batizada de fotorreportagem. Vale lembrar que Medeiros foi o primeiro fotógrafo brasileiro a ser contratado efetivamente por *O Cruzeiro*, todos

¹⁸³ SONTAG, Susan., op. cit., p. 14 - 15.

outros profissionais que compunham o quadro de fotógrafos até então eram estrangeiros.

Os assuntos registrados por Medeiros eram variados, mas sempre foi conhecido por sua relação especial com pautas ligadas à cultura negra e indígena, assuntos que ganhavam cada vez mais espaço. Talvez pela já citada busca pelo visual da nação, o qual foi amplamente registrado e divulgado pela fotografia, já que boa parte das reportagens da revista *O Cruzeiro* tratavam desses temas.

Medeiros sempre foi citado por seus pares por preferir questões indígenas e afro-brasileiras, ou seja, importava-se em registrar as diferentes raízes culturais brasileiras. Em entrevista concedida à Ana Maria Mauad, Flavio Damm, colega de Medeiros na revista, fala dessas questões: “o Zé [José Medeiros] era minoria racial e aí ele fazia muito essa parte de índio, de preto”.¹⁸⁴

Além de Flávio Damm, outros fotógrafos desse período também reconhecem esta faceta de Medeiros, “como diz Gautherot em uma entrevista: ‘Além de Verger, naquele período quase ninguém se interessava em registrar o folclore. Às vezes, [aparecia] o José Medeiros, mandado pela revista *O Cruzeiro*. Não me lembro de ter visto outros.”¹⁸⁵

Para Medeiros, a importância do aparato certo para permitir a captura do instante fotográfico era primordial, pois considera “que a fotografia ‘pode mentir pra burro’, demonstrando que a imagem é portadora de uma importante função política. Dentro de seu ponto de vista, ele concebe a fotografia a partir do seu valor de informação. Daí ele enfatizar o instante como um ponto central na elaboração do trabalho jornalístico.”¹⁸⁶

De forma um pouco mais ampla, dizia-se que gostava de fotografar diferentes manifestações culturais, desde as tribos indígenas até celebridades. Ficou conhecido e é referenciado por este fato, como pode ser percebido na seguinte passagem: “Com liberdade para propor pautas e boas condições de trabalho, José Medeiros viaja constantemente com a finalidade de realizar reportagens, muitas

¹⁸⁴ DAMM, Flavio. História do Fotorjornalismo Brasileiro [24 abr. 2003]. Entrevistador: Ana Maria Mauad. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense (UFF) - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI).

¹⁸⁵ VERGER, Pierre; LÜHNING, Ângela (org.), op. cit., p. 33.

¹⁸⁶ PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro – A revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao; Ágil, 1991. p. 99.

vezes sobre seus temas favoritos: a vida dos índios, a cultura negra, personalidades da política e da cultura brasileiras.”¹⁸⁷

No período em que trabalhou no veículo dos *Diários Associados*, com facilidades para deslocar-se até as mais remotas regiões, tinha a possibilidade de explorar os recantos do Brasil. Conta-se que “nas viagens mais interessantes, levava sempre consigo uma câmera cinematográfica Bell & Howell 16mm, daí a origem dos documentários de curta metragem *Os Kubén-kran-kegn*, *Os profetas de Aleijadinho* e *Reisados em Alagoas*.”¹⁸⁸

Como já foi comentado, Medeiros é citado por Coelho¹⁸⁹ por ser o primeiro fotógrafo brasileiro a publicar um livro de fotografias com intenção documental no Brasil, sendo este chamado *Candomblé*¹⁹⁰, de 1957, o qual trata dos rituais de tal religião, que além de suas belas fotos é acompanhado por textos explicativos sobre o ritual e os apetrechos usados nas cerimônias, além de reflexões sobre intelectuais, tais como Nina Rodrigues. Também é lembrado como um dos pioneiros da fotografia moderna no Brasil por sua experimentação, que coincide com os ensaios modernos nos fotoclubes, com pontos de vista inusitados a fim de enfatizar a estrutura geométrica.¹⁹¹

Além de suas preferências de temas, também era famoso pelas suas escolhas técnicas. Como já foi discorrido, este período contou com transformações tecnológicas em diversas áreas, e na fotografia a inovação também surgiu e surtiu efeitos.

Nesta época deu-se a implantação da tão famosa câmera Leica, explicada anteriormente. Esses aparelhos começaram a ser fabricados em série na Alemanha, para comercialização, desde 1925, mas tornaram-se realmente populares entre os profissionais do ramo justamente no momento em que o novo formato da fotorreportagem começou a ser explorado, por suas vantagens de portabilidade e praticidade em relação às câmeras de médio formato, utilizadas até então.

Jean Manzon seguia certa tradição quanto à técnica da imagem, estimulava o uso das câmeras de médio formato, que não possibilitava tanto a mobilidade, mas

¹⁸⁷ RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe., op. cit., p. 369.

¹⁸⁸ Ibid., p. 369.

¹⁸⁹ COELHO, Maria Beatriz R. de V., op. cit.

¹⁹⁰ MEDEIROS, José. *Candomblé...*, op. cit.

¹⁹¹ MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja Fonseca., op. cit.

permitia ao fotógrafo captar imagens com maior qualidade técnica, e melhores possibilidades de reprodução.

Não pode-se dizer que Medeiros desprezava as questões técnicas, mas com o advento da Leica, preferiu incorporá-la ao seu trabalho, a fim de privilegiar o fato jornalístico, a mobilidade, a possibilidade de captar cenas inusitadas e espontâneas com mais facilidade, por ser uma câmera menor, de manuseio mais fácil, tornava-se menos chamativa, característica ideal para seus objetivos.

Esta preferência pela Leica é atribuída à sua influência fotográfica:

nos primeiros anos de imprensa a influência mais ponderável sobre o trabalho de José Medeiros eram fotógrafos como Eugene Simés, com o tempo a influência principal passa a ser Henri Cartier-Bresson. Representativo disso é a troca da Roleiflex pela Leica 35mm, esta mais leve e menor comparando-se com a primeira.¹⁹²

Mas, a revista não abriu espaço para a utilização das câmeras compactas, como explica Peregrino, “Antonio Accioly Netto aponta que era contrário ao formato 35mm porque ele prejudicava a qualidade de impressão das fotos na revista.”¹⁹³ A autora também conta que para burlar o processo e honrar suas preferências técnicas os fotógrafos armavam situações, como é contado na entrevista concedida à autora por Flavio Damm: “Tinha casos de fotógrafos que viajavam com 6x6 e danificavam o *flash* para poderem passar um telegrama dizendo: ‘*Flash* quebrado pt serei obrigado a fotografar 35mm pt.’”¹⁹⁴

Quando desligou-se de *O Cruzeiro*, Medeiros criou uma agência fotográfica em 1962 com seu amigo e colega Flavio Damm, nomeada IMAGE. Logo ingressou na carreira cinematográfica, atuando como diretor de fotografia. Não pode-se deixar de citar que, segundo Glauber Rocha, era “(...) o único que sabe fazer uma luz brasileira”.¹⁹⁵

Conforme pôde ser observado, José Medeiros era bastante conhecido por tratar primordialmente dos temas das minorias raciais e da cultura brasileira em geral, o que é possível afirmar através da fala de seus colegas como Flavio Damm e Gautherot, de enciclopédias, e também pelas reportagens do fotógrafo na revista *O Cruzeiro*, como veremos a seguir.

¹⁹² RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe., op. cit. p. 369.

¹⁹³ PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro...*, op. cit. p. 96.

¹⁹⁴ Ibid., p. 97.

¹⁹⁵ RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe., op. cit., p. 369.

4.1 Medeiros, viagens, fotografia e O Cruzeiro

Ao todo foram contabilizadas 422 reportagens publicadas no periódico que contam com alguma participação de José Medeiros. A informação da bibliografia, e também informal, de que Medeiros manteve vínculo entre 1946 e 1962, não foi constatada. O período em que seu nome consta no editorial da revista como parte do departamento fotográfico, e aparecem pautas de sua autoria nas páginas da revista, é de 1947 até 1960.

A maioria das reportagens foi realizada por Medeiros e pelo menos mais um funcionário dos quadros do periódico. Do total, 111 delas são de equipe, na qual o nome de José Medeiros aparece junto com outros fotógrafos da revista. 236 são de dupla, sendo as referências ao repórter, responsável pelo texto, e à José Medeiros como único fotógrafo; ou ainda foi creditado apenas como reportagem de Medeiros e algum de seus colegas, sem especificar quem era o autor das fotografias e o autor do texto. Somam 24 aquelas em que a única referência é sobre as fotos, da autoria de Medeiros, e nenhuma referência sobre a autoria do texto, o que sugere ter sido redigido pelo editor da revista.

Curiosamente, em duas matérias Medeiros consta como autor do texto, e as fotografias como da equipe de *O Cruzeiro*. E, finalmente, 49 delas são exclusivamente da autoria de José Medeiros, que assina texto e fotografias das reportagens. Nesse grupo que a análise será concentrada, assim há a possibilidade de aproximar-se de reportagens mais autorais, por terem sido produzidas unicamente por Medeiros, até mesmo pelo fato de que para ser publicada a reportagem seria montada pelo editor, pelo diagramador, e por Medeiros, sem envolver outro repórter.

Através dos créditos não é possível fazer a conta exata das fotografias de Medeiros, pois nas fotorreportagens que tiveram cobertura de outros fotógrafos as referências aparecem na abertura do texto, e não é especificado ao lado de cada imagem a autoria. Mas, do conjunto de 422 reportagens, o total é de 6.751 fotografias, e, no grupo a ser analisado de 49 fotorreportagens, são 574 imagens.

A diversidade de assuntos é notável. Isso deve-se não apenas pelos distintos interesses dos funcionários do periódico, mas também ao fato de *O Cruzeiro* ser uma revista de variedades, com espaço para humor, dicas para mulheres, crônicas,

receitas, moda, política, esportes, cultura, festas, problemas sociais, e outras diversidades. Costa assegura tal condição, quando diz que “os assuntos abordados eram muito ecléticos e comportavam tratamentos diferenciados em sua apresentação”¹⁹⁶. Portanto não apenas os assuntos eram diferentes, mas também o tratamento dado a esses temas eram distintos uns dos outros.

Neste grande conjunto das reportagens de Medeiros, a gama de assuntos é vasta, tal qual a característica da revista, e abrange desde pautas sobre política, educação, carnaval, e futebol, até aquelas pelas quais esse fotógrafo destacou-se entre os colegas, sobre populações indígenas e afro-brasileiras, registrando as mais distintas características e manifestações da cultura nacional. Rubens Fernandes Júnior chama atenção de que Medeiros “fotografou com admiração e imaginação o futebol, a política, o manicômio, o carnaval, a praia carioca, num período de grandes transformações do país. Nada escapou a esse olhar atento e corajoso (...).”¹⁹⁷.

Além dos temas, que acompanham a diversidade da revista, não se pode deixar de mencionar a importância da localização das reportagens dentro do periódico, informação que ajuda a compreender se a pauta estava ou não de acordo com a linha editorial de *O Cruzeiro*.

Diz-se que “Verger nunca escreveu um artigo de capa que aparecesse publicado nas primeiras ou nas últimas páginas, mas sim artigos que apareciam no miolo da revista, onde foram acomodados artigos que em geral não abordavam os assuntos em concordância plena com a linha editorial da revista, portanto menos chamativos e/ou uma garantia de venda.”¹⁹⁸

Diferente disto aconteceu com Medeiros, que teve reportagens de capa algumas vezes, e repetidamente tinha reportagens bem no início da revista por determinado período, e também nas últimas páginas, o que é considerada uma localização de privilégio e destaque.

Chama atenção não apenas a diversidade dos temas abordados, mas também os diversos locais do Brasil, além de outros continentes, como a África e a Europa, que foram visitados e registrados por este fotógrafo, como assunto de interesse para ser publicado no maior periódico nacional do período.

¹⁹⁶ COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas...*, op. cit., p. 145.

¹⁹⁷ FERNANDES JUNIOR, Rubens., op. cit., p. 149.

¹⁹⁸ VERGER, Pierre; LÜHNING, Ângela (org.), op. cit., p. 24.

As 49 reportagens, com texto e fotos de Medeiros, foram divididas em 4 grupos. Sendo eles: mediações entre cultura de elite e cultura de massa; entre o tipo e uma sensibilidade fotográfica: folclore, cultura popular e tradição; personalidades e indivíduos; e etnias.

O grupo mediações entre cultura de elite e cultura de massa reúne sete reportagens sobre futebol, doações e aquisições de obras de arte por museus, teatro e rádio. Já em entre o tipo e uma sensibilidade fotográfica são nove itens, e reúne pautas sobre o carnaval no nordeste e práticas tradicionais de determinadas regiões, como o safári na África, e os saveiros na Bahia.

Na categoria de personalidades e indivíduos, o total é de vinte artigos, que reúnem personalidades, famosos, celebridades, políticos, e também cidadãos comuns que tornaram-se conhecidos e foram parar nas páginas de *O Cruzeiro* por alguma peculiaridade exótica ou relevante de sua vida, como o homem que cuida de elevadores e reserva algumas horas para dedicar-se ao ensino de crianças, ou ainda meninos de escola que destacaram-se por suas notas altas.

Por último tem-se o grupo que reúne reportagens sobre etnias. Somam cinco provenientes de *O Cruzeiro*, acrescida da série formada pela publicação feita em 1957 por Medeiros, chamada Candomblé, que foi produzida dentro do período em que Medeiros trabalhou na revista quando foi cobrir uma pauta sobre candomblé, publicada em 1951, chamada *As noivas dos deuses sanguinários*¹⁹⁹, e também uma segunda publicação do mesmo tema e da mesma matéria, chamada *A purificação pelo sangue*²⁰⁰.

Do total de 49 reportagens, oito não foram analisadas, já que tratam de temas muito específicos, e não criam nem encaixam-se em nenhum grupo para serem passivas de análise e interpretação.

Sabendo dos grupos, da quantidade de reportagens alocadas em cada um deles e, dos assuntos que os compõem, a próxima etapa é a análise de cada um. Para isso serão selecionadas duas reportagens de cada segmento, aquelas que por suas características icônicas e formais funcionam como exemplo das outras reportagens do grupo em que estão inseridas.

¹⁹⁹ SILVA, Arlindo; MEDEIROS, José. As noivas dos deuses sanguinários. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 48, p. 12-25; 26; 45; 49; 128, set. 1951.

²⁰⁰ MEDEIROS, José. A purificação pelo sangue. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIV, número 45, p. 25 – 28; 104, ago. 1952.

Será considerado o todo das reportagens, sendo texto e legendas, com ênfase nas fotografias. Essas serão analisadas de acordo com as informações icônicas (o que aparece na imagem) e formais (como aparecem na imagem), permitindo aproximar-se da criação de sentido da fotografia, bem como sua relação com o conjunto da matéria.²⁰¹

4.1.1 Mediações entre cultura de elite e cultura de massa

A reportagem *Arte unânime 'chez' Pignatari*²⁰² trata de uma solenidade especial, que foi a celebração da entrega de uma coleção de tapeçarias e pinturas doada por Valentim Bouças e pelo Estado de São Paulo ao Museu de Arte de São Paulo. Neste evento aparecem autoridades, como o representante do Governo do Estado de São Paulo, Lucas Garcez, além de Assis Chateaubriand, um dos responsáveis pelo Museu e também diretor dos *Diários Associados*, além de Luçart, artista responsável pela confecção de algumas obras.

Esta reportagem é composta por 11 fotografias, distribuídas em apenas duas páginas. A maior, que fica na primeira página, mostra a anfitriã da recepção, a senhora Baby Pignatari. Ela aparece em um retrato do quadril pra cima, na posição $\frac{3}{4}$ de perfil. Neste caso foi utilizado o recurso gráfico do recorte, isolando a imagem da mulher do fundo da fotografia, e a inserindo diretamente na página da revista. Com o cabelo e a roupa escuras contra o fundo branco da página, a silhueta da senhora Pignatari é evidenciada.

²⁰¹ Ver LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de., *Fotografia e cidade...*, op. cit.; e MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar..., op. cit.

²⁰² MEDEIROS, José. Arte unânime 'chez' Pignatari. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXVII, número 4, p. 64 - 65, nov. 1954.



Figura 1: MEDEIROS, José. Arte unânime 'chez' Pignatari. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXVII, número 4, p. 64 e 65, nov. 1954.

Na seqüência desta imagem, aparecem duas linhas com três colunas de pequenas fotos, todas seguindo o mesmo padrão, com as pessoas em pé ocupando o primeiro plano da cena, onde aparecem os ilustres visitantes da apresentação das novas obras do acervo do MASP, com estas ao fundo, completando a cena fotográfica. No topo da segunda página, em quatro pequenas imagens, aparecem alguns exemplares das obras citadas. Duas delas apenas a obra com suas pomposas molduras, expostas em cavaletes. Em uma das tapeçarias, seu autor, Lurçat, posa diante de seu trabalho, em uma fotografia com ponto de vista ascendente, o que contribui para a idéia de grandeza da pessoa que está sendo retratada. E por último uma imagem que transmite a idéia de os visitantes apreciando as obras, quando na verdade a senhora Joaquim Carioba está posando ao lado da pintura.

Das 11 fotografias, três são claramente posadas. A maior delas, que mostra a anfitriã da festa, e mais duas no conjunto das menores, aquela com Lurçat e seu trabalho, e também a da visitante ao lado da obra. Todas outras são espontâneas, ou seja, foram tiradas durante as atividades, principalmente durante discursos das autoridades e momentos de descontração entre visitantes da ocasião.

Devido as sombras projetadas nas paredes e nos objetos que aparecem atrás dos fotografados, além da luz uniforme nos retratos, é possível afirmar que foi utilizada iluminação artificial em todas as cenas, provavelmente um flash em cima da câmera. Acessório necessário, já que as fotografias são em um ambiente interno, o que prediz pouca luz para realizá-las, mesmo com as películas mais sensíveis. Então fez-se necessária a utilização de uma fonte de luz artificial.

Mesmo em apenas duas páginas, as imagens criam certa narrativa sobre o evento, com início, meio e fim. A primeira imagem com a qual se depara é a anfitriã da festa, que salta aos olhos por estar com sua silhueta recortada, e colada direto na página da revista como fundo. Isso dá a idéia de que foi ela quem recepcionou o leitor para este explorar aquelas duas páginas, tal qual fez com seus convidados, para ver as obras, o início.

Na seqüência aparecem os atos de solenidade, discursos em andamento, entre eles os do representante do Governo de São Paulo e de Valentim Bouças, os dois doadores das obras para o Museu. Também são publicadas imagens de outros registros do andamento da solenidade, o meio.

Por último, aparecem as obras em si. O intuito dos presentes na cerimônia era ver as obras doadas. Dessa forma, as fotografias mostrando as obras com mais evidência aparecem no final da narrativa visual, como a conclusão de uma jornada. A finalidade era ver as pinturas e tapeçarias, conhecer as novas obras de arte, pois então, aí está o fim.

Assim como acontece com outras reportagens de temas parecidos, principalmente dentro dessa série, no caso desses eventos relacionados à arte, as imagens aparecem contando uma narrativa, mostrando o decorrer dos fatos. Geralmente são em ambientes internos, portanto precisam da iluminação artificial, que é sempre feita de forma uniforme. De um lado aparecem as fotos das celebridades e dos que estiveram presente, com obras ao fundo, e no final surge com maior destaque a imagem da obra em si.

Neste caso, o principal intuito da reportagem é a informação. Contar aos leitores o acontecimento, que nesse caso foi a ampliação da coleção de arte do MASP, e aos que não moram em São Paulo e não têm disponibilidade para visitar a cidade, podem não só tomar conhecimento do fato, mas também ver obras de arte, mesmo que em pequenas reproduções.

Deve-se lembrar que, como foi comentado, há pouco tempo o MASP havia sido criado, como mais um espaço de circulação da cultura visual deste período. Portanto, além do evento cultural, aparece a marca da modernidade, do Museu que foi criado recentemente e está formando seu acervo e se equiparando a grandes instituições semelhantes as de outras partes do mundo.

Além dessas questões, há de se notar a presença de Chateaubriand, não apenas indiretamente, já que foi um dos fundadores do MASP, um dos novos espaços de cultura visual do período, mas também em uma das fotografias, o que ajuda a afirmar a ligação da reportagem com a linha editorial da revista, já que seu dono participou do evento e deixou-se fotografar e publicarem sua imagem na reportagem.



Figura 2: MEDEIROS, José. O flamengo conquistou a Suécia. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 103, jul. 1951.

A outra reportagem deste grupo tem como assunto futebol, seu nome é *O flamengo conquistou a Suécia*²⁰³. A matéria inicia em página ímpar, e nesse caso é uma exceção à regra, já que o comum das fotorreportagens era começar em página par, o que proporciona uma página dupla já na abertura do artigo. Ocupa quatro páginas da revista, sendo a última apenas uma das metades verticais, a outra metade teve seu espaço destinado à publicidade. O fato de ter-se tido a

²⁰³ MEDEIROS, José. O flamengo conquistou a Suécia. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 103 - 106, jul. 1951.

preocupação em registrar o evento na Suécia envolvendo o futebol brasileiro demonstra a importância desse assunto para a população nacional. São 21 fotografias distribuídas em quatro páginas.

A imagem que abre a reportagem, e ocupa boa parte do espaço superior da página, mostra um dos mais notáveis jogadores do Flamengo, Adãozinho, concedendo autógrafos aos seus admiradores. Ao longo de toda reportagem comenta-se que os jogadores mais bronzeados é que eram mais assediados pelos meninos louros da Suécia. Este comentário aparece em tom de que os mulatos são os mais queridos, não pelo seu exotismo perante os garotos germânicos, mas sim por sua competência como jogadores de futebol.

Nessa mesma página ainda aparecem outras quatro fotografias, uma delas mostra autoridades de futebol da Suécia conversando com um dos integrantes do Flamengo, e nas outras três figuram outros jogadores da equipe distribuindo autógrafos a fãs.



Figura 3: MEDEIROS, José. O flamengo conquistou a Suécia. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 104 e 105, jul. 1951.

Na segunda página têm-se oito fotografias de tamanhos iguais, dispostas em duas colunas e quatro linhas, que mostram diversos personagens do jogo

registrados durante a partida: os gandulas, o locutor, o torcedor, o público, as contorcionistas que fazem o show de abertura. Também aparecem suecos, relacionados à prática de futebol, interagindo com os ilustres brasileiros. Ainda nessa página, em uma coluna mesclada de texto e fotos, aparecem duas imagens do decorrer do jogo, uma delas de um dos lances da partida, e a outra que mostra um homem sentado ao fundo de uma das goleiras, o que, segundo a legenda tratava-se de um fiscal de gol.

Na página seguinte, todo o espaço é ocupado por uma única fotografia do time devidamente alinhado dentro do campo, tal qual as fotografias oficiais tiradas dos times antes das partidas ainda hoje. O time está disposto em uma fileira, com todos seus integrantes em pé, com as mãos atrás do corpo, salvo o jogador quase ao centro da fotografia, provavelmente capitão do time, que segura a bandeirola da equipe. Esta posição de respeito que indica a realização das cerimônias pré-partida.

Por último, na meia página final da reportagem, são seis fotografias, cada uma de um jogador do time. Duas na parte de cima, dos dois indicados como os mais ágeis jogadores da equipe. Logo abaixo aparece o texto, e sob o texto, as outras quatro fotografias, de outros destaques do time.



Figura 4: MEDEIROS, José. O flamengo conquistou a Suécia. O *Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 106, jul. 1951.

Novamente é criada uma narrativa: no começo os jogadores concedendo autógrafos antes da partida, então segue para as atrações preparadas para a

abertura do jogo, o locutor que transmitiu as emoções do esporte para o Brasil pelo rádio, o público, o time em campo, a fotografia coletiva com os jogadores em campo, e por último as fotografias individuais dos integrantes de maior destaque do time.

Neste grupo as fotografias das reportagens se organizam dessa forma, divididas entre espontâneas das atividades durante o espetáculo, do andamento do evento, com no caso do futebol ou de uma peça de teatro, e posadas, como dos indivíduos que fazem acontecer, os jogadores do time, os atores da companhia de teatro, as partes do todo.

Na reportagem anterior, a cultura de elite é enfatizada, junto com a cultura européia, já que parte das peças adquiridas são obras de artistas estrangeiros, como Jean Lurçat. Em contrapartida, nesta segunda matéria, o espetáculo, a cultura e a diversão de massa são o tema, já que desde então o futebol era considerado o esporte nacional. Há certa, dicotomia entre um assunto e outro, tal qual acontecia em outros campos da cultura no período, como foi explicado no capítulo sobre o visual.

Um exemplo é no cinema, conforme é explicado por Napolitano, que havia dois tipos distintos de produção nacional. Por um lado a Atlântida, que aproximavam-se da cultura de massa, do carnaval, e produziam principalmente as chanchadas. Por outro lado tinha-se a Vera Cruz, que realizava filmes tendo como parâmetro os estúdios de Hollywood.²⁰⁴

4.1.2 Entre o tipo e uma sensibilidade fotográfica: folclore, cultura popular e tradição

Na fotorreportagem *Saveiro da Bahia vem de mar grande*²⁰⁵, um dos costumes mais tradicionais desse estado brasileiro é mostrado. As embarcações que tradicionalmente abastecem o mercado baiano há séculos são exibidas em suas atividades cotidianas. É interessante notar que no mesmo ano foi publicada uma reportagem sobre o mesmo tema, também com fotos e texto de Medeiros, na *Cruzeiro Internacional*. Aquela publicada na revista internacional segue o mesmo

²⁰⁴ NAPOLITANO, Marcos., op. cit.

²⁰⁵ MEDEIROS, José. *Saveiro da Bahia vem de mar grande*. O *Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXX, número 49, p. 142 - 145 set. 1958.

esquema, quatro páginas, mas com mais fotografias, ao todo seis, só inverte a ordem, abre a reportagem com as imagens coloridas, e na seqüência mostra algumas fotos em preto e branco, que enfatizam os trabalhadores.



Figura 5: MEDEIROS, José. Saveiro da Bahia vem de mar grande. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, Ano XXX, número 49, p. 142 e 143, set. 1958.

Nesta reportagem, composta por quatro páginas e quatro fotografias, a primeira imagem, que ocupa boa parte da página de abertura, mostra um homem negro de costas segurando uma corda, o que de acordo com a legenda estava sustentando o carregamento, em andamento. O formato vertical da imagem ajuda na ênfase dada ao trabalhador do saveiro, que ocupa boa parte da superfície da imagem, e deixa evidente a relação inseparável do abastecimento com o trabalho destas pessoas, a importância da força física para esta atividade, e por consequência a importância desta atividade para o funcionamento da cidade. É interessante notar que justamente a parte dos braços está enquadrada sobre fundo mais claro, e assim é possível perceber o esforço feito pelo homem para manter a corda onde ela deve ficar.

A outra imagem, maior, que ultrapassa os limites de apenas uma página, tem formato horizontal, e mostra uma profusão de carregadores, marinheiros e das embarcações. São quase vinte homens em diversas posições e atividades, alguns

carregando sacas na cabeça ou nos ombros, lidando com cordas. A fotografia mostra a atividade desses homens, enfatiza o trabalho, a lida, o esforço destes seres trabalhadores carregando peso abaixo de sol forte, o que garante não apenas a circulação das mercadorias, mas também a continuação da tradição desta região brasileira.

Nas duas páginas seguintes aparece uma inovação da década: fotografias coloridas. São duas páginas, e novamente duas fotografias. Foi em 1952 que começaram a aparecer fotografias em cores nas páginas da revista *O Cruzeiro*.

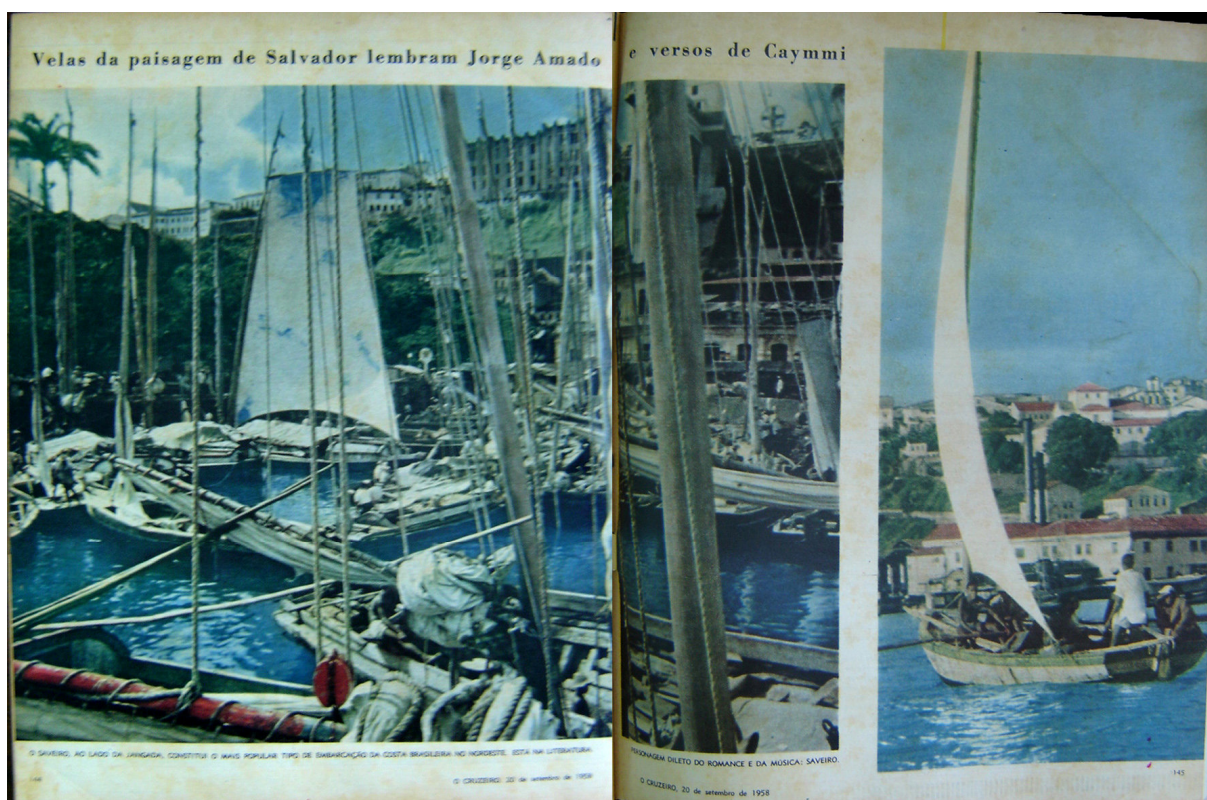


Figura 6: MEDEIROS, José. Saveiro da Bahia vem de mar grande. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXX, número 49, p. 144 e 145, set. 1958.

A primeira imagem, que ocupa quase uma página inteira, e ainda avança até a página seguinte, é disposta em formato horizontal, e mostra vários saveiros ancorados, com uma única jangada em meio a todos os mastros. Dessa forma é possível perceber a popularidade dos saveiros, devido a grande quantidade de embarcações reunidas em um determinado local, enquanto aparece apenas uma jangada, destoando da paisagem.

A próxima imagem, última da reportagem, registrou o saveiro em movimento. A embarcação aparece já navegando, com a vela aberta. O formato vertical da

fotografia ajuda a dar ênfase justamente ao tamanho da vela, responsável pelo deslocamento dos saveiros.

É interessante notar a escolha das cores e do preto e branco de acordo com o assunto. Nas imagens em preto e branco o assunto principal é o homem, o trabalho. Já, nas imagens coloridas, a ênfase é dada à paisagem, ao desenho que os mastros dos saveiros formam no horizonte, a beleza de uma embarcação sendo levada pelo vento, tendo como pano de fundo o céu azul.

As imagens em que aparecem os trabalhadores dão ênfase aos corpos, ao trabalho, ao esforço, o que também aparece nas pinturas modernistas figurativas do período, o que estava ligado ao projeto de modernização populista vigente, onde o trabalho do povo é enaltecido como indispensável para o desenvolvimento da nação.

É possível perceber intenções turísticas em reportagens como esta, já que mostra um dos mais tradicionais costumes do nordeste brasileiro através de imagens de alguém que viajou e registrou tal tradição. Incentiva este movimento de viagens turísticas a fim de desbravar as belezas e os costumes pelo Brasil, ou entrar em contato com as imagens de quem o faz, tal qual o fotógrafo em questão. O bucolismo e a nostalgia sugeridos por uma tradição secular que perpetua-se há tantos anos, também sugerem a tradição como um produto de consumo.

A prática dos saveiros mantém-se já há vários anos, e não é novidade para ser veiculada nas páginas de um periódico, sendo assim, a matéria registra essa tradição nordestina. Por outro lado co-existe certa intenção de informação, a fim de mostrar para outras regiões do país este costume, e também garantir que caso a tradição perca a força e deixe de ser praticada, saiba-se através de suas fotos dessa prática que foi passada de geração em geração.

Na outra reportagem chamada *Atlas ainda carrega seu mundo*²⁰⁶, é tratado o costume dos carregadores de transportar objetos em cima da cabeça. No texto é lembrado que esta é uma tradição desde o período colonial, e perpetua-se até hoje na região nordestina. Ainda diz-se que no período citado esta era uma prática que se via nas ruas das grandes capitais, e que foi restringida a um pequeno território, registrado pela reportagem na Bahia.

²⁰⁶ MEDEIROS, José. Atlas ainda carrega seu mundo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXX, número 52, p. 44 - 47, out. 1958.



Figura 7: MEDEIROS, José. Atlas ainda carrega seu mundo. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, Ano XXX, número 52, p. 44 e 45, out. 1958.

A reportagem estende-se por quatro páginas, e conta com quatro fotografias, sendo duas, das duas primeiras páginas em preto e branco, e as duas das páginas seguintes em cores. Nas duas primeiras fotos, a primeira é um retângulo horizontal, claramente uma cena de rua, onde aparecem vários homens caminhando, de perfil, da direita para a esquerda, com sacas de farinha na cabeça, e sombras muito bem marcadas, o que indica o forte sol.

Além dos homens que aparecem carregando as sacas, aparecem outros transeuntes, homens e mulheres, o que sugere um local de grande circulação, o que dá-se a saber no texto da reportagem como sendo a Feira de Água de Menino, na beira da enseada de Salvador. Estes homens estão descarregando sacas de farinha de um saveiro, e carregando um caminhão. Os carregadores e os outros personagens da feira confundem-se na imagem, e precisa-se de um olhar atento para conseguir discernir quem está e quem não está atuando na cena principal de árduo trabalho braçal. Estas pessoas estão imersas na cena e confundem-se com o ambiente em que circulam, fazem parte da paisagem, são ao mesmo tempo atores e cenário.

A próxima e última foto, também um retângulo horizontal que ultrapassa os limites de apenas uma página e ocupa boa parte da página vizinha, mostra um negro carregando um caixão em cima de sua cabeça. Como já poderia se supor, o que é confirmado pela legenda, o caixão está vazio, e está sendo levado ao encontro de seu futuro ocupante. É possível ver que trata-se de uma região mais afastada, provavelmente rural, pela concentração de terra na rua e a vegetação que aparece na parte superior da fotografia. O carregador é representado apenas da cintura para cima, e dessa forma parece que toda a força e o equilíbrio do objeto sobre a sua cabeça estão concentrados em seu braço direito, que segura firmemente o caixão, e seu pescoço, que sustenta todo o objeto, mesmo com seu tamanho que aparenta ser maior que o próprio carregador. E o caixão preto, com sua preciosa decoração, já com flores devidamente colocadas sobre a tampa, destaca-se do fundo claro como o objeto soberano da cena.

As imagens dão a impressão de que este costume é um esforço por parte de seus seguidores, os tipos populares, que teriam que carregar estes elementos de qualquer forma, mas preferem fazer dessa forma, acima de suas cabeças, ou por facilitar o transporte, ou por já estarem acostumados e terem força nas partes necessárias do corpo, ou ainda simplesmente por costume. Sabe-se que as sacas de farinha são consideravelmente pesadas, da mesma forma acontece com as tábuas do caixão, e também os pedaços de madeira carregados para a fogueira.

É evidente o registro dessas fotografias de forma espontânea, sem pose, sem acerto do fotógrafo com o fotografado. A única combinação velada é cada um cumprir seu papel, um como parte do cotidiano, como perpetuador de costumes seculares e representante das raízes culturais brasileiras, o outro como observador atento que percebeu e registrou esta faceta da cultura brasileira que persiste nas ruas da Bahia, a fim de disseminar essa informação para o resto do Brasil, como produto de consumo veiculado através das páginas de uma revista. Medeiros caminhou pelas ruas de Salvador e flagrou estes instantes das práticas brasileiras coloniais que ainda persistem na primeira capital do Brasil.

A fotografia espontânea é uma particularidade não só pela técnica do período, mas também deste fotógrafo, para o qual, como explica Coelho, esta era uma escolha ciente dele e de outros fotógrafos “fortemente influenciados por Cartier

Bresson e Eugene Smith, partidários da luz natural e das fotografias espontâneas feitas com a *Leica*.”²⁰⁷

Estas pessoas deixaram-se fotografar. Se viram ou não o fotógrafo não pode-se dizer, já que sua atitude é a mesma perante a câmera de que se não tiverem visto: indiferença. Não se importam em ter seu cotidiano fotografado, continuam nas suas atividades rotineiras, cumprem com seus compromissos e tocam suas vidas.

Informação e documentação coexistem nesses casos, já que remete ao fato de que esta prática é usual desde o Brasil colônia, e Medeiros a registra no momento em que circula pelas ruas de Salvador nos anos 1950. De alguma forma, garante que a informação sobre esta prática nesta época seja perpetuada, caso esta tradição seja deixada de lado por algum motivo nas próximas décadas. Sendo assim, essas imagens poderiam ser enquadradas dentro do campo da etnografia.

Como não pode deixar de ser, por ser uma característica intrínseca à fotografia, a preocupação estética faz-se presente, e pode ser observado o cuidado tido nas relações entre a figura e o fundo das imagens. As fotografias ganham força justamente por essa relação ter sido bem feita e ser facilmente perceptível ao observador da imagem.

É interessante notar a diferença entre as imagens coloridas e as em preto e branco. Quase todas em cores são fotografias posadas, pras quais se chama atenção do colorido, dos detalhes. Nas fotografias em preto e branco a maioria é em situações espontâneas, momentos registrados sem ter acontecido interferência do fotógrafo na cena.

Como outros fotógrafos do período, como o já citado Marcel Gautherot na seção sobre o visível, Medeiros importava-se em registrar a tradição e as práticas culturais de diversas regiões no Brasil. Enquanto a maior parte das reportagens sobre carnaval que eram veiculadas na revista mostrava os tradicionais clubes do Rio de Janeiro e de São Paulo, Medeiros buscava outras regiões do Brasil com costumes e manifestações diferentes, e levava para as páginas da revista esta parte da cultura brasileira não tão disseminada, o que fazia circular informações sobre estas práticas distintas daquelas do eixo Rio-São Paulo.

Tal qual Gautherot, na sua série sobre os caçadores de Jacaré, Medeiros também registrou tipos regionais na realização de suas atividades, relacionadas a

²⁰⁷ COELHO, Maria Beatriz R. de V., op. cit., p. 36.

sua economia, seu meio de transporte, e sua paisagem. Os dois fotógrafos valorizavam as tradições do nordeste por ser o local de sua origem, e enfatizar essas questões acabava por valorizar as referências culturais de sua origem. Em ambos casos as investidas davam-se a partir da capital nacional, a fim de registrar o diferente, o que é prática diversa de outros fotógrafos, como Pierre Verger, que atuavam *in loco*, a fim de compreender e registrar o funcionamento interno do grupo.

4.1.3 Personalidades e indivíduos

No caso das celebridades destacamos a reportagem *Barrault no norte-recife*²⁰⁸, que fala do casal de artistas franceses que visitaram algumas cidades do nordeste brasileiro e se esbaldaram com as atrações locais. São 26 fotografias em preto e branco distribuídas em sete páginas. Logo no início da reportagem é explicado que esta visita deve-se a uma antiga promessa de Assis Chateaubriand ao casal, na qual disse que mandaria José Medeiros até a casa de campo deles na Normandia, para então guiá-los pelos encantos do nordeste brasileiro.

Já na primeira página o ator de teatro Jean Louis Barrault aparece no meio da multidão, em uma foto que ocupa quase toda a página. Tirada de cima, em ponto de vista descendente, permite mostrar o ator em meio ao grupo. Foi feita no momento exato, quando Barrault colocou ambas as mãos para cima, o que, além do branco de sua camisa, fez com que fosse facilmente destacado das outras pessoas do lugar, conferindo posição especial ao ator, permitindo identificá-lo na imagem. Apesar de outras pessoas do lugar estarem também com camisa branca, a posição exata de Barrault quase de frente para a câmera, com os braços para cima, distingue sua imagem do resto da cena, destaca sua silhueta do fundo.

²⁰⁸ MEDEIROS, José. Barrault no norte - Recife. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXVII, número 19, p. 82J – 82 Q, fev. 1955.

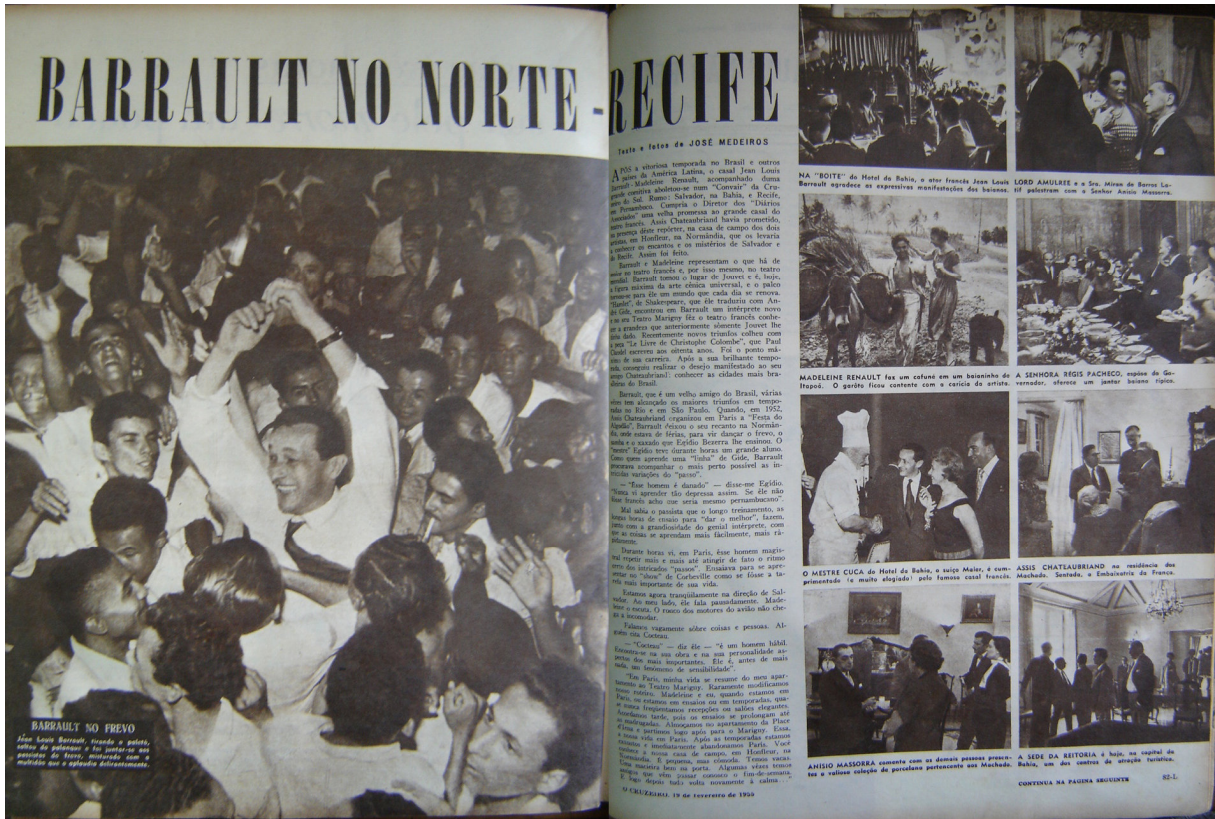


Figura 9: MEDEIROS, José. Barrault no norte - Recife. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, Ano XXVII, número 19, p. 82J – 82L, fev. 1955.

Na página seguinte são oito fotografias distribuídas em duas colunas. Nem todas mostram Jean Louis Barrault ou Madeleine Renault. Em algumas aparece apenas o registro de convidados que participaram das recepções e homenagens aos atores. A primeira imagem trata-se de Barrault, diante do microfone no palco do clube onde foi oferecida a festa para o casal, bem no centro da imagem. Em seu entorno aparecem diversas mesas repletas de convidados, todos voltados para o palco, acompanhando o discurso do artista. A foto ao lado mostra a reunião de três pessoas ilustres conversando em cena espontânea, provavelmente sem posar.

Após, surge uma fotografia que mostra o cotidiano. Na foto, Madeleine Renault interage com os nativos baianos. Em uma cena pitoresca, a atriz faz cafuné em um menino nas ruas do bairro Itapuã em Salvador, que guia um burro carregado de itens. Ao lado retorna-se ao ambiente interno, na cena que mostra os convidados servindo-se no buffet no jantar típico promovido pela esposa do governador para receber o casal francês.

Abaixo, o mestre cuca que preparou o jantar, também europeu, é cumprimentado pelo casal francês. Ao lado uma pequena roda de conversa,

incluindo Assis Chateaubriand e a embaixatriz da França. Abaixo mais uma pequena reunião de personalidades, conversando. A última foto da página apresenta um plano um pouco mais aberto de uma sala muito bem adornada, com várias pessoas distribuídas pela imagem. Essas últimas três fotografias mostram as pessoas conversando e interagindo em locais distintos. Ao fundo figuram objetos como móveis repletos de porcelanas, candelabros, quadros de arte, lustres imponentes, na última o pé direito alto, informações que contribuem para perceber o estilo de vida daqueles envolvidos na imagem.



Figura 10: MEDEIROS, José. Barrault no norte - Recife. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, Ano XXVII, número 19, p. 82M – 82N, fev. 1955.

As próximas duas páginas resultam no espaço de apenas uma, já que a diagramação dividiu-as pela metade verticalmente deixando as partes externas para a publicidade. Aparecem duas fotografias, a menor, na parte de cima, mostra um palanque repleto de pessoas, a grande maioria da comitiva dos atores franceses, entre outras personalidades brasileiras, que estavam assistindo ao desfile folclórico em Pernambuco. Há certo contraste entre as roupas elegantes dos convidados, e o ambiente rústico, mas não há estranhamento. Todos parecem a vontade, conversando, rindo, e aproveitando o espetáculo.

Logo abaixo, na imagem que ocupa a metade inferior do espaço, o casal Jean Louis Barrault e Madeleine Renault posam para o fotógrafo, tomando água de coco. Os dois na mesma posição, em $\frac{3}{4}$ em relação à câmera, segurando o coco descascado com as duas mãos, sorvendo a água diretamente da fruta. A julgar por Madeleine poderia-se dizer que a fotografia foi espontânea, mas, o olhar de Barrault diretamente para a câmera confessa a ciência do registro. Além disso, tratando-se de atores assediados constantemente nas ruas, geralmente estão preparados para tomadas inesperadas, principalmente neste período que a figura do *paparazzo* começou a difundir-se.



Figura 11: MEDEIROS, José. Barrault no norte - Recife. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXVII, número 19, p. 820 – 82P, fev. 1955.

Nas próximas páginas são 10 fotografias em uma página, e a outra ocupada inteiramente por apenas uma imagem. A primeira fotografia, logo no topo da página, mostra um retrato de Barrault entre sua esposa e a atriz brasileira Maria Fernanda, dita amiga do casal. Eles posam em direção a outra câmera, mas Medeiros aproveitou o ensejo e também registrou o momento.

Abaixo aparece um personagem típico do folclore brasileiro, um dos integrantes do Bumba-Meu-Boi. Apesar de outras pessoas aparecerem na imagem, a figura destaca-se, já que além de estar de frente para a câmera movimentando-se

de forma não convencional, foi capturado em uma estranha posição. Além disso, o tecido de sua roupa refletiu a luz do flash disparado pela câmera, o que fez o destaque da silhueta em relação ao fundo. Mais uma parte do folclore brasileiro foi apresentado para os visitantes europeus.

Na série de oito fotografias, distribuídas em duas colunas, aparecem momentos de um dos bailes organizados para a ocasião. Cinco dessas fotos são, cada, um par dançando. Um deles a própria Madeleine acompanha por Egídio Bezerra, reconhecido dançarino de frevo do Brasil. Em uma aparece apenas Chateaubriand, caminhando e sorrindo pelo salão. Na segunda linha tem uma foto de Barrault falando ao microfone, que como diz a legenda, estava agradecendo as homenagens. Na última linha, um trio, quase totalmente de frente, composto por Barrault, Maria Fernanda e Egídio, praticando passos de Xaxado.

A fotografia de página inteira mostra Barrault dançando Maxixe com Creusa Cunha. O vestido branco da mulher sobressai no fundo escuro, e seus braços, mais claros que a roupa de Barrault, levam o olhar para a figura do ator, que mostra-se alegre e satisfeito por estar participando de tal momento. Essa imagem é emblemática, e de alguma forma passa a noção de que os costumes brasileiros tomaram Barrault nos braços e o deslumbraram com suas atrações, qualidades e peculiaridades.

Na última parte da reportagem, aparecem apenas os foliões que apresentaram-se aos artistas. São quatro imagens diagramadas em meia página vertical, novamente, a outra metade foi destinada à publicidade. As três pequenas fotografias da parte superior mostram três diferentes manifestações folclóricas com sua indumentária típica, durante sua performance: o Bumba-Meu-Boi, o Maracatu e o Caboclinho, folguedos que foram apresentados aos visitantes em Recife. A foto maior mostra Egídio Bezerra demonstrando seus passos de Frevo.



Figura 12: MEDEIROS, José. Barrault no norte - Recife. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXVII, número 19, p. 82Q, fev. 1955.

A composição da fotografia chama atenção, em uma disposição vertical, o corpo do dançarino aparece contorcido, com as pernas como se estivesse de costas para a câmera, mas o tronco está de perfil na tomada. Ao fundo do rosto e do braço direito do Egídio, aparece a tradicional sombrinha de Frevo, e logo acima três lâmpadas de um poste da rua, que finaliza e contribui para a composição, criando uma curva desde os pés de Bezerra, até as luzes. É evidente a utilização do flash, o que contribuiu para destacar a imagem do bailarino do fundo, já que este, mesmo de tez escura, pode ser percebido claramente em todos seus contornos. Sua imagem é claramente enfatizada.

Apesar de ser comentado no texto que a atriz Madeleine adquiriu diversos itens do artesanato brasileiro para levar para sua casa, o que sugere a cultura como um bem para consumo, a grande maioria das imagens da reportagem mostram os artistas em ambiente luxuoso, nos bailes, jantares e almoços.

Nas reportagens de Medeiros que tratam de celebridades e personalidades, são registrados diversos momentos acompanhados pelo fotógrafo durante a sua matéria, e não apenas bustos propositais em determinados espaços que tenham ligação com a profissão e o mundo em geral da pessoa.

Nesse período que o Brasil começou a tornar-se um país cosmopolita de alguma forma, com as migrações e as trocas de tecnologia, essa circulação de celebridades estrangeiras pelo país ajudou a divulgar a cultura brasileira e o país para o resto do mundo, e, em processo de alteridade, o olhar do outro contribuiu para a formação da nossa própria imagem, como foi discutido no capítulo sobre o visível.

Em contrapartida, a intenção de informação é clara, o registro da visita das celebridades européias é editado e publicado para o público brasileiro, para que este também saiba que a diversidade cultural do seu país atrai e conquista estrangeiros, como estes conceituados atores franceses.



Figura 13: MEDEIROS, José. João Grilo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXXII, número 8, p. 110 e 111, dez. 1959.

Entretanto, na reportagem *João Grilo*²⁰⁹, mesmo tratando-se de uma personalidade, o enfoque é modificado. O artigo completo ocupa o espaço de apenas uma página, já que fica no centro do espaço de duas páginas, e cada uma cede sua metade vertical para a publicidade, o que resulta em uma única página de espaço para o tema. Contam quatro fotografias, distribuídas na metade superior das páginas disponibilizadas.

É interessante notar o texto, que ocupa ínfimo espaço, comparado aos outros itens gráficos que ocupam as páginas. No pequeno trecho, Medeiros chama atenção para o personagem de *A Compadecida*, e a recompensa pelo esforço, já que na primeira vez que foi apresentada ao público a peça teatral não teve repercussão positiva, e só nas vezes seguintes consolidou-se. Mas, o que mais chama atenção, é o fato de o fotógrafo dizer que foi o personagem que encontrou seu ator, Agildo Ribeiro, e junto com essa informação, cita tantos outros atores que tornaram-se conhecidos em função de seus personagens.

A primeira fotografia, e a maior do conjunto, mostra um retrato do ator vestido de acordo com seu personagem, claramente posando para a câmera, encarando o aparato de frente. Pela sombra projetada do queixo em relação ao peito, é possível afirmar que a fonte de luz estava acima do modelo, portanto não foi flash disparado a partir da câmera. Mas, não pode-se afirmar se foi utilizada iluminação natural, apenas com a luz ambiente, ou se foi montado aparato de estúdio, e posicionada uma fonte de luz em tal local, que corresponderia a uma lâmpada no teto do recinto. O fundo, que salvo alguns plissados verticais que remetem a cortinas e ao espaço do teatro, forma ambiente homogêneo e neutro, o que enfatiza a figura do retratado. A cor da camisa, que confunde-se com o fundo, é praticamente anulada, e tudo a ser notado na imagem são os olhos, o nariz, a boca, o chapéu e o cabelo de tal personagem. Apenas estes itens servem para identificar e despertar no imaginário a figura de João Grilo.

Na seqüência das outras fotografias, que formam uma tira vertical, com as três imagens do mesmo tamanho, o mesmo esquema de luz é seguido. Nessas imagens a aproximação do rosto do ator é maior. Ao invés de mostrar seu busto, com parte de seu peito compondo a imagem, o recorte é feito unicamente no rosto, o que propicia ainda mais ênfase para a expressão do sujeito. O revezamento das

²⁰⁹ MEDEIROS, José. João Grilo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXXII, número 8, p. 110 – 111, dez. 1959.

poses é notável: no topo de frente para a câmera, abaixo exibindo seu perfil direito, e por último o lado esquerdo. Cada uma delas com a pretensão de transparecer diferentes sentimentos do personagem. Além da posição, a ausência do chapéu característico é notado em uma das imagens, justamente a que fica entre as outras duas que ainda utilizam o aparato, o que continua dando a sensação de pertencimento e de ser ainda o mesmo personagem das outras fotografias.

Na primeira reportagem a cultura brasileira é tratada como espetáculo, e a cultura européia serve como baliza para pensar o exótico dos costumes locais. O fotógrafo assume a posição de estrangeiro, de outro, para retratar a cultura brasileira, e aparecem binômios como civilização, representada pelos europeus, a baliza, e tradição, o espetáculo da cultura brasileira.

A experiência dos atores remete à filmes como *Alô amigos*, e também *Você já foi a Bahia?*, nos quais a cultura brasileira é transformada em produto para ser consumida pelos estrangeiros, além do trajeto que segue, em diversos locais do nordeste.

Já, na segunda reportagem, os artistas brasileiros e o teatro nacional são o tema da reportagem, em específico fala do ator Agildo Ribeiro, que interpretava João Grilo na peça *A Compadecida*, escrita por Ariano Suassuna. A reportagem aparece como informação sobre o que está acontecendo nesse setor da cultura nacional, e enfatiza o talento das pessoas envolvidas no teatro brasileiro. Nesse caso não utiliza parâmetros internacionais, apenas referências brasileiras são citadas, desde o Teatro de Revistas no Rio de Janeiro, até a televisão em São Paulo.

4.1.4 Etnias

Esse grupo, apesar de ser o menor em número de reportagens, sem dúvida é o mais significativo dentro da produção de Medeiros. Isso deve-se ao fato de que, apesar de aparecer uma única reportagem de sua completa autoria sobre a cultura afro-brasileira, em 1957 Medeiros preocupou-se em publicar em formato de livro o material que fez para tal reportagem.

*A purificação pelo sangue*²¹⁰, reportagem publicada em 1952, na verdade trata-se de releitura da reportagem publicada no ano anterior, intitulada *As noivas dos deuses sanguinários*²¹¹, cujas fotografias são de Medeiros, mas o texto é de Arlindo Silva. Enquanto aquela reportagem tem 14 páginas com fotografias, mais três com a continuação do texto, num total de 38 fotografias, essa reportagem organizada apenas por Medeiros dispõe de quatro páginas com fotografias, e mais uma com parte do texto, e possui oito fotografias, sendo cinco delas coloridas.

Diferente daquela publicada no ano de 1951, que mostra certa narrativa do ritual, desde a preparação até a conclusão do processo, com pormenores sobre a cerimônia, *A purificação pelo sangue* fala das preparações para o ritual, e traz um breve relato sobre algumas passagens que chamaram mais atenção do repórter. É possível que essa nova publicação, feita a partir do mesmo material da reportagem circulada no ano anterior, seja em função do novo maquinário adquirido pela gráfica de *O Cruzeiro*, que passou a permitir a publicação de fotografias coloridas.



Figura 14: MEDEIROS, José. *A purificação pelo sangue*. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIV, número 45, p. 25, ago. 1952.

²¹⁰ MEDEIROS, José. *A purificação pelo sangue*. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIV, número 45, p. 25 – 28; 104, ago. 1952.

²¹¹ SILVA, Arlindo; MEDEIROS, José. *As noivas dos deuses sanguinários*. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 48, p. 12-25; 26; 45; 49; 128, set. 1951.

A imagem que abre a reportagem é um recorte vertical de uma fotografia publicada no ano anterior, em que aparecem as três iaôs participantes do ritual prostradas no chão, com a incisão no topo da cabeça, tal qual aparece nessa única mulher. Na fotografia ao lado, menor, mostra-se a preparação da iaô no momento em que tem a cabeça raspada para facilitar a incisão da navalha.

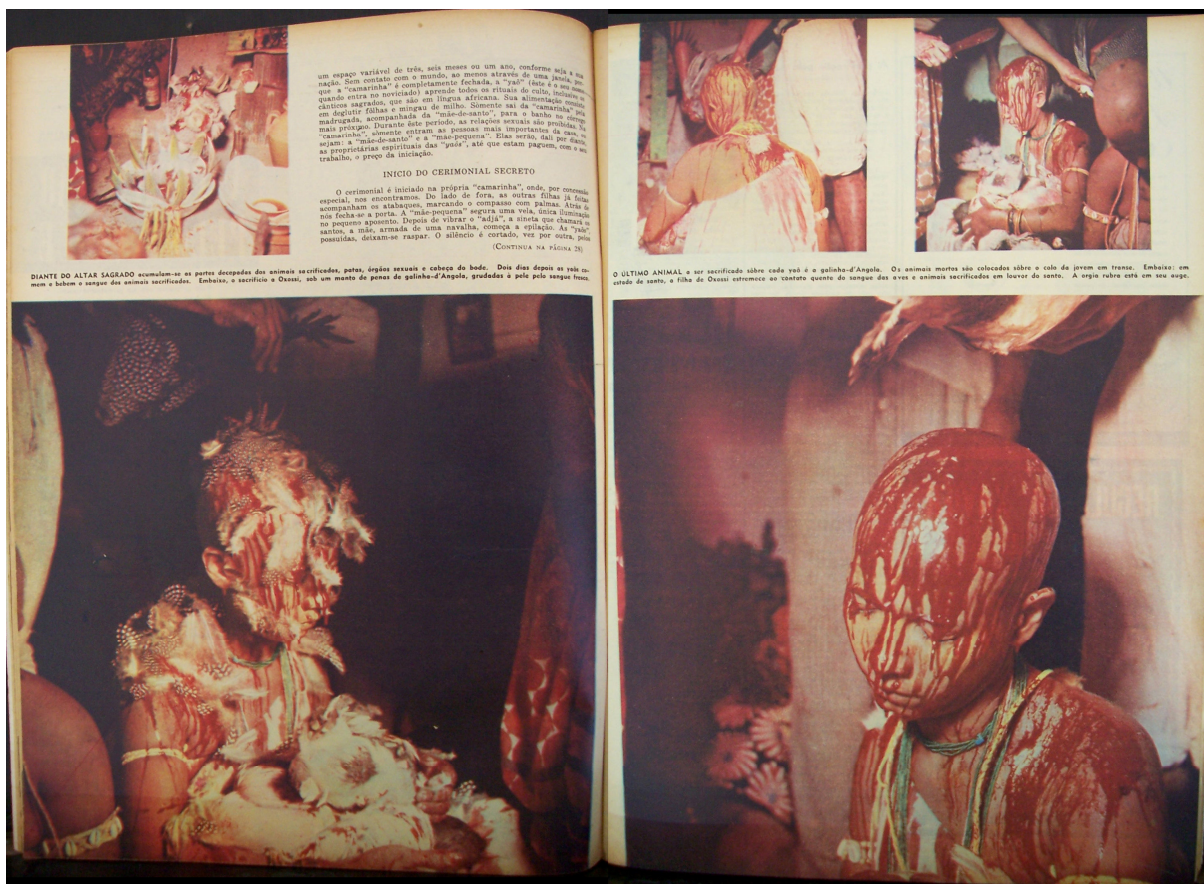


Figura 15: MEDEIROS, José. A purificação pelo sangue. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIV, número 45, p. 26 e 27, ago. 1952.

Nas duas páginas seguintes todas fotografias são coloridas, a primeira imagem, no canto da página esquerda, mostra o acúmulo das partes decepadas dos animais, sem utilidade para o ritual. As outras duas, na parte superior da página da direita, mostra a última etapa do sacrifício, onde são utilizadas as galinhas d'angola. Na imagem da esquerda aparece o momento em que a iaô está recebendo o banho de sangue desta galinha, através daquela pessoa que se mantém anônima e aparece só pelas pernas e pela mão, mas que tem importância crucial no ritual. Já na da direita, além da iaô, também aparecem as mãos daquele que está no comando do ritual, buscando o animal com a faca que degolará já em punho e suja de sangue. Nas duas imagens maiores nota-se: na esquerda os animais já sacrificados entre os braços da mulher, que agora recebe o banho de sangue da

galinha d'angola; na direita, a iaô sendo molhada com o sangue, em profundo transe, num momento sagrado de intensa concentração.

Na seqüência destas páginas aparece apenas a continuação do texto, e então no próximo segmento sim surge o final do texto, e mais uma fotografia, encerrando a reportagem. Nessa imagem o momento de fechamento da cerimônia é registrado, quando as iniciantes recebem o banho de ervas. Mesmo que no final do ritual, o respeito e a seriedade com que as pessoas tratam do assunto é evidente e permanece o mesmo, já que sempre as envolvidas aparecem extremamente concentradas, com as cabeças inclinadas demonstrando acatamento, reverência, devoção pelo culto que seguem e pela cerimônia que participam.



Figura 16: MEDEIROS, José. A purificação pelo sangue. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIV, número 45, p. 104, ago. 1952.

Nessa reportagem, tal qual é sugerido pelo nome, que refere ao sangue, o tom que predomina nas fotografias coloridas é o vermelho, mas não de forma violenta, apesar das referências aos sacrifícios. O sangue é apresentado como necessário para realizar a limpeza e a ligação desses iniciados com os deuses.

Menos sensacionalista que a reportagem publicada anteriormente, mas ainda assim com algumas passagens falando sobre o sangue jorrando, os animais decepados, mesmo como parte de um ritual religioso, ainda soa grotesco.

Só pelo título da reportagem publicada anteriormente é possível perceber a diferença. *As noivas dos deuses sanguinários* remete a um ritual em que matanças são praticadas para agradar a deuses de uma religião bárbara, como é indicado na apresentação da reportagem. Já em *A purificação pelo sangue*, sugere que há certa explicação para as práticas realizadas durante o ritual, que visam o bem-estar das pessoas envolvidas.



Figura 17: SILVA, Arlindo; MEDEIROS, José. *As noivas dos deuses sanguinários*. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 48, p. 12, set. 1951.

As imagens não são tão distintas de uma reportagem para outra, apenas duas diferenças sobressaem. Na matéria publicada em conjunto com Arlindo Silva, aparece o rosto das pessoas que estão coordenando o ritual, que manejam as

facas, os animais e procedem com a cerimônia. Já, na de Medeiros, o foco é nas filhas de santo que estão sendo iniciadas, e em apenas uma das fotografias, a menor delas, aparece o rosto da mulher que está raspando o cabelo da iaô. Outra diferença é que na primeira publicação a reportagem cria uma narrativa, e mostra o começo, o decorrer e o encerramento do ritual, enquanto na de Medeiros o interesse central é nas imolações feitas durante o cerimonial, visando a purificação das iaôs. O que realmente muda de uma para outra são os adjetivos utilizados ao longo do texto.

A imagem que abre a reportagem feita em dupla com Arlindo Silva, mostra uma das iaôs sendo preparada para a cerimônia, no início do ritual. Já em estado de transe, com os olhos fechados, em posição frontal em relação a câmera, a filha de santo aparece com os devidos adereços no pescoço, e com diversas mãos ao redor de sua cabeça. Essas mãos seguram uma navalha, uma vela acesa, papel, e desenvolvem o trabalho de raspagem da cabeça da iaô.

Ao longo da reportagem aparecem imagens que mostram, tal qual em *A purificação pelo sangue*, a etapa de sacrifício dos animais, mas, tem mais informações textuais e visuais sobre a pintura dos corpos com as cores de cada santo, a limpeza e a espera para a realização das danças, até o fim, onde as iaôs são vestidas com a indumentária característica de seu santo. Na imagem que encerra a fotorreportagem, as três iaôs aparecem em pé, em ponto de vista ascendente, o que contribui para o enaltecimento da figura das três iniciadas.



Figura 18: SILVA, Arlindo; MEDEIROS, José. As noivas dos deuses sanguinários. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 48, p. 25, set. 1951.

O contexto que levou à realização da reportagem sobre o Candomblé é explorado por Coster, quando explica que a reportagem publicada por George-Henri Clouzot na revista francesa *Paris-Match*, foi considerada preconceituosa e superficial, então a conclusão foi de que o tema deveria ganhar uma versão nacional. A autora também discute o fato de que não foi Pierre Verger o encarregado da reportagem, mesmo que já estivesse documentando os rituais do Candomblé há alguns anos. Isso é explicado por Verger ter compromissos com os praticantes do culto, e não iria interferir na realização de um ritual. As diferenças entre a reportagem publicada por Arlindo Silva e José Medeiros e o livro *Candomblé* também são debatidas, mostrando a grande diferença de ênfase de uma mídia para outra, na reportagem com forte caráter sensacionalista, enquanto o livro recebe conotação marcadamente documental, com referência a autores que estudavam estas etnias na época.²¹²

Tacca analisa a produção dessa reportagem, e explica de que forma os repórteres conseguiram chegar ao terreiro e ter permissão para fotografar, também trata da repercussão nacional e internacional do caso, inclusive entre os terreiros de Salvador. O autor também chama a atenção para a diferença de ênfase entre a reportagem publicada na revista e o livro lançado em 1957. A reportagem é exposta como sendo sensacionalista, enquanto o livro é indicado como fonte documental que trata a religião com devido respeito e expõe ao público leigo as características dos rituais, sem torná-las bárbaras.²¹³

O intuito documental predomina. A preocupação do repórter em registrar os momentos mais importantes do ritual, as explicações sobre o motivo das ações, e até mesmo a transcrição de cantos que são entoados durante toda a cerimônia, mostram o intuito de produzir uma matéria que explique o ritual. Esta característica é ainda mais enfatizada pela publicação de *Candomblé*, em 1957.

Como explica Tacca,

Seis anos depois da publicação da reportagem de 1951, a mesma editora da revista O Cruzeiro publicou o livro *Candomblé*, em 1957, com todas as fotografias veiculadas na revista, com um acréscimo considerável de mais algumas escolhidas por Medeiros, totalizando 60 imagens, 22 fotografias a mais. A nova forma de publicação colocou as mesmas imagens em outro formato e em outra

²¹² COSTER, Eliane., op. cit.

²¹³ TACCA, Fernando de., op. cit.

valorização. Se na revista o artifício jornalístico era o sensacionalismo para atingir um formato popular direto e ofensivo à religião, já a partir do próprio título, no livro, as imagens passaram a ser um material etnográfico precioso e único.²¹⁴

Além dos negros, outro assunto que estava entre os prediletos de Medeiros era sobre a cultura indígena. Na reportagem *Tacuman no Cuiabá grande*²¹⁵, o tema é a visita do índio Tacuman, filho do chefe dos Camaiurá, ao Rio de Janeiro, sendo essa fruto de uma promessa de Orlando Villas-Boas feita à Tacuman, devido a seu interesse sobre o modo de vida dos “caraíbas” em expedição anterior também acompanhada por José Medeiros, e por José Leal, que resultou na reportagem *Dois índios admiram o Rio*²¹⁶.

A reportagem tem quatro páginas, e conta com 15 fotografias. Ao longo do texto as mais diversas situações são relatadas, como o deslumbramento do índio com as escadas e as estradas de concreto, e também com a câmera fotográfica de Medeiros. Além do relato de situações que parecem simples e tornaram-se complicadas, como hospedar o índio em um hotel sem carteira de identidade. Para evitar essa complicação, Noel Nutels, médico do Serviço de Proteção ao Índio, hospedou Tacuman em sua própria casa.

A primeira imagem já é emblemática. O índio aparece posando perante um quadro de Cândido Portinari, que representa um sertanejo, e pelo ângulo dá a impressão de estar olhando para Tacuman. Esse, por sua vez, aparece quase de perfil e sério, tal qual o sertanejo. A legenda chama atenção de que foi pela interferência dos homens brancos na terra dos índios que eles tornaram-se selvagens, e faz analogia com o sertanejo, que da mesma forma foi atacado e acabou por tornar-se cangaceiro.

²¹⁴ Ibid., p. 157.

²¹⁵ MEDEIROS, José. Tacuman no Cuiabá grande. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 77 - 80, jul. 1951.

²¹⁶ LEAL, José; MEDEIROS, José. Dois índios admiram o Rio. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXII, número 15, p. 64 – 70; 96, 1950.



Figura 19: MEDEIROS, José. Tacuman no Cuiabá grande. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 77, jul. 1951.

Nesta fotografia fica perceptível a influência da arte modernista figurativa do período, notadamente o próprio Cândido Portinari, que foi uma das celebridades a encontrar e conversar com o índio. Os tipos são representados em ambas as imagens, no quadro o sertanejo, e pela fotografia, justaposto ao quadro, o índio. Há diálogo na forma de representação, ambas abrangem quase o mesmo recorte para realizar o retrato, e a luz utilizada é muito próxima nos dois retratos, com a iluminação distribuída em boa parte da face, com leve sombra no lado esquerdo do rosto dos retratados. A única diferença é que o sertanejo aparece de frente para a câmera, e Tacuman está em $\frac{3}{4}$ de perfil.

O tema são os tipos folclorizados. A imagem estabelece um diálogo com a representação da pintura, e de alguma forma utiliza seus preceitos. Há a preocupação estética do fotógrafo em aproximar-se às questões técnicas da obra e aproximar as duas imagens também através desse viés.

A fotografia menor, no meio da página, mostra Tacuman entregando a Rondon o presente que seu pai mandou. Na parte abaixo aparece o índio em uma conversa animada e descontraída com Raquel de Queiroz, cronista que fala sobre

sua população. Na direita Tacuman está rindo, sob o olhar de Portinari. No meio das duas imagens o índio está segurando um bebê, e na legenda aparece como o encontro de dois mundos, a selva e a civilização.



Figura 20: MEDEIROS, José. Tacuman no Cuiabá grande. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 78 - 79, jul. 1951.

Na página seguinte, são cinco fotografias. As duas de cima mostram o contraste: na esquerda Tacuman foi fotografado tomando banho de rio, com a necessidade de permanecer alerta pela presença de piranhas; já na direita o índio está posando, sentado em uma banheira, seguro dos perigos das águas em céu aberto, além de ter a possibilidade de usar água morna. Na legenda diz-se que, mesmo assim, Tacuman não gosta das mordomias da civilização e prefere a vida na selva.

Na seqüência de três fotos, no rodapé da página, Medeiros registrou o índio enfeitando-se, colocando suas penas nas orelhas. Essa relação de que o índio também é vaidoso aproxima seu modo de vida ao nosso, mostrando que os valores, no final das contas, não são tão distintos assim, e tal como qualquer ser humano gosta de enfeitar-se para ocasiões especiais.

Ao lado, em uma bela imagem que ocupa todo o espaço da página, Tacuman aparece em seu ambiente de origem, agachado sobre um tronco, nas margens de um rio. O seu corpo nu, exposto a luz do sol, aparece em primeiro plano, confunde-se com a tonalidade dos galhos em segundo plano, pela proximidade de luminosidade dos dois tons, o dos galhos e o da tez do índio, o que é efetivamente registrado pela película em preto e branco, e finalmente destaca-se claramente do terceiro plano, um espaço de sombra e escuro. Essa composição contribui para duas idéias: Tacuman faz parte desse ambiente, ao passo que confunde-se com os galhos, que causam uma sensação de pertencimento ao local. E, ao mesmo tempo, destaca-se da cena como indivíduo, como dominador do espaço, ou ainda como dono da terra, como diz a legenda.

Todas as imagens desse conjunto são posadas, e remetem à iconografia do século XIX, que, conforme foi explicado no capítulo anterior, busca a imagem do tipo para representar o grupo, e não as particularidades do sujeito enquanto indivíduo. Ao índio são atribuídas características do seu tipo, e como aparece na legenda da imagem, seu título é de dono da terra, ou seja, os índios, em geral, são os verdadeiros donos do Brasil.



Figura 21: MEDEIROS, José. Tacuman no Cuiabá grande. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 80, jul. 1951.

Na última página a reportagem ocupa apenas parte da página, já que a outra metade foi dedicada à publicidade. A imagem no topo mostra Tacuman isolado em fundo branco, empunhando a câmera e o flash de Medeiros. A legenda informa que o índio pediu o aparelho para levar consigo para a tribo quando retornasse, é claro sem ter consciência dos aparatos necessários para fazer a câmera funcionar. Deve-se chamar atenção que este aparelho é de médio formato, equipamento provido pela revista a seus repórteres. Provavelmente, Medeiros fez a foto com sua Leica, câmera de 35mm, de sua preferência.

Tal qual aconteceu no período de Debret, nas obras do artista era mostrada a transculturação, tanto da periferia para a metrópole, quanto da metrópole para a periferia. Aqui, aparece uma dessas vias, onde o índio incorporou visualmente um dos itens mais badalados da sociedade moderna: a máquina fotográfica. Apesar de posar com a câmera fotográfica não trata-se de um auto-retrato, não é a construção de sua auto-imagem. Mesmo quando posa com a câmera fotográfica, o índio continua sendo retratado pelo outro, por José Medeiros, representante de outra cultura, de outro grupo.

Abaixo aparecem dois momentos de Tacuman, um deles o encontro com o coronel Juraci Magalhães, que o índio já conhecia por visita feita à sua tribo. Ao lado, tem-se a emblemática fotografia com Drault Hernany, e na legenda diz-se que agora o índio já está habilitado a gerir os negócios de sua tribo. Hernany aparece em primeiro plano, enquanto o índio está em segundo plano e sorrindo. Essa disposição passa a impressão de um tutor a frente de seu aluno, que acabou de receber preciosas dicas para seus planos futuros.

A última fotografia mostra Tacuman em meio a várias crianças, sorrindo e descontraído. Mesmo com seu futuro como cacique de sua tribo, importante incumbência que em breve será sua, não deixa de aproveitar momentos simples no Cuiabá grande, como é apelidado o Rio de Janeiro pelos Caiamurás.

Apareçam binômios como selva e civilização, e as preferências do índio são citadas, mas em tom de estranhamento. Mesmo que tenha água morna na banheira, o índio continua preferindo seu estilo de vida de tomar banho no rio, com água gelada e envolvido pela adrenalina de poder ser atacado por piranhas a qualquer momento. Essa postura é recorrente, e em todas reportagens do grupo sobre os índios aparece o contato com a civilização, mas ao mesmo tempo enfatiza-se as características da cultura indígena.

Nesse caso, apesar de referir-se a uma etnia, a reportagem ganha mais tom informativo. Trata-se de um evento, a visita do índio à cidade grande, e não das tradições e da cultura de seu povo, mesmo que algumas informações nesse sentido estejam presentes em certas passagens da reportagem.

O caso da reportagem *Diacuí*, feita por Jean Manzon, é trabalhado por Helouise Costa.²¹⁷ A autora explica que nessa reportagem, o sensacionalismo foi explorado de forma sistemática, o que deu origem a uma série sobre o assunto, entre os anos de 1952 e 1953. As matérias trataram do envolvimento do sertanista Ayres Câmara Cunha, com a índia Diacuí. A revista tomou partido do caso e ajudou o sertanista a conseguir autorização para matrimônio religioso e civil, não apenas auxiliou no processo de aculturação ao qual a índia foi submetida, mas foi a principal agente do caso.

Outras questões também são perceptíveis, tais como a relação de gênero e a miscigenação. A referência ao etnocídio dá-se pelo processo que ocorreu durante a série de reportagens: no início a índia aparece nua em sua tribo, em contraste com a cultura urbana, aos poucos práticas e itens foram sendo incorporados, desde relógio de pulso e a utilização do fogão, e termina com as fotos que mostram Ayres ao lado do túmulo de Diacuí, morte que, segundo a revista, foi reflexo do abandono do sertanista.

Na reportagem sobre Tacuman, as proporções são distintas. O índio não vai morar na cidade, apenas visita a grande urbe por consequência de sua curiosidade e vontade. A não ser nas fotos posadas, em que aparece como um tipo de seu grupo, nas outras imagens é registrado vestido tal qual a população urbana, trajando camisa e calças. A aculturação foi momentânea, enquanto Tacuman estava na cidade. Após isso voltou para sua tribo e continuou com as mesmas práticas de antes, mas, sem deixar de notar que o índio gostaria de levar consigo itens da cultura urbana, como a máquina fotográfica.

Não pode-se esquecer o posicionamento político do fotógrafo ao realizar fotografias sobre determinados temas. Como enfatiza Peregrino, “A abordagem de temas sociais reflete o posicionamento de José Medeiros e de outros repórteres que ao retratarem a questão das minorias e da adversidade de certas regiões brasileiras,

²¹⁷ COSTA, Helouise. Diacuí: A fotorreportagem como projeto etnocida. *Studium* (UNICAMP), v. 17, 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/17/01.html>>. Acesso em: 29 jun. 2007.

transformam a fotografia em uma 'bandeira' que aparece à luz de um novo conteúdo ideológico.”²¹⁸

Nesse grupo onde são reunidas as reportagens que tem como tema as etnias brasileiras, fica possível perceber a inclinação etnográfica de Medeiros. Pode-se dizer que o fotógrafo possuía uma espécie de olhar etnográfico, mesmo que não possa ser nomeado como tal, já que não ligou-se formalmente ao campo. Mas em suas produções fotográficas a preocupação em registrar a cultura de determinados grupos é evidente, o que funciona etnograficamente, e provê material a ser examinado pelos etnólogos, antropólogos, historiadores, entre outros.

²¹⁸ PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro – A revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao; Ágil, 1991. p. 100.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que esta pesquisa abordou foi o intervalo entre meados da década de 1940 até o início da década de 1960, período de intensas transformações sociais, econômicas, culturais e tecnológicas, a fim de entender o olhar de José Medeiros sobre a sociedade brasileira.

Nessa época, a fotografia ganhou espaço de destaque nos periódicos. Ao invés de ilustrarem os textos, como acontecia até então, passaram a ser a principal fonte de informação nas reportagens. Esse novo formato, chamado de fotorreportagem, começou a ser utilizado na Europa, principalmente na Alemanha e na França. Com as migrações durante a Segunda Guerra Mundial, foi disseminado para outras partes do mundo, como o Brasil.

Junto com essa nova função, sendo a fotografia possuidora de dados primordiais para a reportagem, o status do fotógrafo também foi modificado. Esses profissionais passaram a ser reconhecidos como verdadeiros heróis, e a ter prestígio de tais, já que enfrentavam situações complicadas e corriam até mesmo perigo de vida a fim de registrar as cenas a que se propunham, e então levar essas imagens até o público para informar e entreter os leitores.

Neste cenário, Medeiros foi o primeiro fotógrafo brasileiro a atuar entre os profissionais dessa área da revista *O Cruzeiro*. Até então apenas fotógrafos estrangeiros compunham o quadro de fotógrafos, tais como Jean Manzon, contratado justamente para implantar o novo formato de reportagens na revista.

Apesar de as referências na bibliografia atribuírem à Medeiros a preferência em registrar principalmente as manifestações culturais dos grupos indígenas e afro-

brasileiros, na série de reportagens com texto e fotografias de sua autoria, o panorama é nitidamente mais amplo.

Entre os temas fotografados têm-se eventos da alta sociedade carioca, como casamentos e festas destinadas ao público grã-fino (principal grupo registrado nas fotografias que José Medeiros fazia antes de ser contratado pela *O Cruzeiro*, quando trabalhava como *freelancer* e vendia seu material para as revistas *Tabu* e *Rio*). Passa por manifestações da cultura popular brasileira, como os folguedos do nordeste, o teatro com assuntos folclóricos nacionais, e as tradições nacionais. Também abrange a cultura de etnias consideradas as raízes nacionais, sendo elas os índios e os afro-brasileiros. Sem dúvida, suas reportagens mais polêmicas, e que mais repercutiram tanto no período em que foram publicadas, como posteriormente, sendo abundantemente tratadas e debatidas por pesquisadores, tratam-se de exemplos do último grupo.

De acordo com o recorte e a amostragem selecionada e analisada, foi possível perceber que Medeiros estava ligado ao projeto da revista, já que tal qual a característica de uma revista magazine, como é o caso de *O Cruzeiro*, de incluir diversos temas e ter diferentes públicos contemplados com a diversidade de assuntos tratados, as reportagens de Medeiros também têm assuntos diversificados.

Não só por este fato. O espaço que suas reportagens recebiam dentro da revista era de destaque, logo nas primeiras páginas, ou nas últimas, locais mais valorizados dentro do periódico. Suas matérias também apareciam nas chamadas de capa do semanal. Mesmo que seu nome não constasse em tal espaço, no índice os títulos das reportagens e a autoria eram listados, onde já era feita a referência à Medeiros.

Era permitido a esse fotógrafo realizar reportagens como autor do texto e das fotografias, justamente a seleção de reportagens analisadas neste trabalho, o que sugere certa liberdade de propor as pautas e realizá-las sozinho. Essa prática poderia indicar uma política de contenção de despesas por parte da empresa, mas seria incoerente, já que *O Cruzeiro* fretava aviões para transportar apenas filmes a serem revelados e rapidamente publicados, a fim de não perder, por vezes a exclusividade, por vezes a rápida publicação dos fatos registrados, geralmente em tempos incríveis para a tecnologia utilizada na época.

Ainda sobre essa questão, foi observado que em algumas reportagens onde David Nasser aparece como autor do texto, José Medeiros aparece como fotógrafo.

A dupla mais famosa de repórter e fotógrafo de *O Cruzeiro* era composta por David Nasser, responsável pelo texto, e Jean Manzon, encarregado das fotografias. Ao que tudo indica, em algumas pautas que Manzon não poderia comparecer, indicava Medeiros para cobri-las, o que aconteceu principalmente no início de sua carreira dentro do periódico, até o começo dos anos 1950. Este dado é mais um indicativo de que Medeiros seguia a linha editorial da revista em que trabalhava, e por isso tinha confiança tanto de seus colegas mais ilustres, inclusive o diretor do departamento fotográfico, Jean Manzon, e também do próprio editor, que a partir de 1950 passou a permitir a esse profissional a realização de pautas por conta própria, sem a necessidade de ser acompanhado por um repórter da revista.

Este período caracterizou-se pela redescoberta do Brasil, e a criação de uma nova imagem no contexto de uma cultura de massa. Surgiu uma nova temporalidade, mais veloz, que empreendia as novas técnicas desenvolvidas e atendia à demanda do mercado, e junto a isso também foi feita a proposta de uma nova visualidade nacional. Ocorreu certo processo de integração, que foi efetivada através de várias manifestações, como através da construção de estradas que passaram a ligar lugares remotos do Brasil aos grandes centros, e também através das fotografias veiculadas em *O Cruzeiro*. Essas imagens mostravam grupos e práticas culturais e sociais das diferentes regiões do país, a fim de levar a conhecimento de pessoas distantes daquelas culturas e tradições as informações sobre as diferentes práticas que formam a riqueza cultural brasileira, e constituem o mosaico da cultura nacional.

Exemplo privilegiado desse processo é Medeiros. Talvez por sua origem nordestina, Medeiros tivesse proximidade com itens da cultura brasileira diferenciados da cultura de grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Esse fator somou características aos quadros da revista, não apenas por sua qualidade técnica, mas também pela proximidade e conhecimento de diferentes facetas da cultura nacional.

O olhar de Medeiros localiza-se entre aquele estrangeiro e exótico, que olha de fora o grupo que fotografa e trata das questões através de seus próprios parâmetros, e o olhar etnográfico, que busca entender o grupo através de suas próprias referências. Mas, diferente de outros fotógrafos do período com Pierre Verger, que empreendiam viagens e detinham-se por determinado período com os

grupos que buscava registrar, Medeiros ia e vinha de norte a sul, de leste a oeste, não apenas dentro do Brasil, mas também no exterior.

Esse fator é proveniente não apenas das características gerais do periódico para o qual trabalhava, revista de variedades que fazia cobertura dos eventos mais diversos, mas também por sua curiosidade pessoal acerca de assuntos variados, o que fica evidente pelo elenco de reportagens de sua autoria.

Pela pesquisa e análise feitas e apresentadas nesse trabalho, pode-se perceber a montagem do mosaico da sociedade brasileira, onde figuram os mais distintos aspectos, desde os grupos mais exóticos, tais como os índios, os curiosos afro-brasileiros com seus rituais secretos, os alegres folguedos do nordeste, as celebridades brasileiras, todos justapostos, dividindo o mesmo espaço, com as mesmas possibilidades de divulgação e circulação, além do simples fato de terem sido registradas, já que, como afirma Sontag, “fotografar é atribuir importância”.²¹⁹

Medeiros, enquanto fotógrafo de *O Cruzeiro*, não empreendia projetos de expedição nos quais poderia passar determinado período acompanhando os costumes, tradições e os pormenores do grupo, a fim de reconhecer suas características mais importantes e notáveis internamente. Com sua preferência pelas câmeras de pequeno formato, deixa evidente sua preferência por mais portabilidade e rapidez na produção das fotografias, e também maior volume de imagens, já que um rolo de 35mm contém 36 poses, quando em contrapartida, aqueles utilizados em médio formato geralmente reúnem apenas 10 poses.

Essa forma de registrar eventos, com imagens em alguns casos espontâneas, sem pose e sem interferência do fotógrafo, e com diversas tomadas de uma única cena, contribuía para a montagem das fotorreportagens, criando como que pequenas histórias através das fotografias. Esse formato era muito mais didático para o público, já que demonstrava o tema tratado em diversos momentos, de distintos ângulos, em locais diferentes. Da mesma forma que o tempo de registro era menor, o tempo de apreensão das imagens também era reduzido, por ser uma seqüência de fotografias de um mesmo tema, muitas vezes até em um mesmo ponto de vista, o que facilita a apreensão de significado sobre o costume, a tradição, enfim, o tema tratado.

²¹⁹ SONTAG, Susan., op. cit., p. 41.

Essa preferência diferencia-se da prática de outros fotógrafos do período que privilegiavam equipamentos de médio formato, exigiam certo período de realização das fotografias, e até mesmo dependiam de maior tempo de interação com o grupo a ser fotografado. Menos fotografias eram feitas, algumas poucas imagens síntese deveriam dar conta de apreender e representar as principais características do indivíduo ou do grupo. Esse tipo de fotografia, assim como durante a sua produção, também exigia do observador mais tempo para apreensão dos múltiplos itens presentes na imagem, o que diferencia-se do intuito da prática vigente no período, a das fotorreportagens, que buscavam maior agilidade tanto na produção quanto no consumo dessas imagens.

Relata-se que Medeiros tinha por costume carregar sua câmera filmadora quando ia fazer cobertura fotográfica de assuntos mais interessantes, e de maior curiosidade, como no caso de tribos indígenas. Essa prática indica outros interesses latentes, como o cinema, e também deixa transparecer a vontade de recolher ainda mais material, com formato distinto, sobre o grupo em questão.

A produção fotográfica de Medeiros foi de extrema importância como fonte de informação, já que suas imagens eram publicadas em um periódico de grande circulação nacional, que chegou a tiragem semanal de 740 mil exemplares em 1954, por ocasião da morte de Getúlio Vargas, com público leitor estimado em quatro milhões. Nesse caso, pode ser detectada a utilização de suas imagens como itens de formação e divulgação da nova visualidade nacional proposta no período.

O eixo da documentação também pode ser pensado, principalmente fazendo referência ao livro *Candomblé*²²⁰ de 1957, primeiro livro de fotografias a ser lançado e editado no Brasil, que mostra o ensaio fotográfico completo da reportagem feita sobre o culto no início da década de 1950 em Salvador. As imagens são acompanhadas por textos e legendas explicativas, além de referências a teóricos e estudiosos dos grupos afro-brasileiros do período, notadamente Nina Rodrigues. Com diversas informações acerca da prática, e principalmente pelo formato da publicação, a intenção de documentação pode ser percebida.

Em outra esfera, num período posterior, ocorre a valorização artística do trabalho de Medeiros, como parte de um processo da época, quando diversas produções de fotojornalistas de períodos anteriores ganharam espaço em museus,

²²⁰ MEDEIROS, José. *Candomblé...*, op. cit.

galerias e coleções de arte. No caso de Medeiros, essa pode ser percebida através de uma série de eventos. Em 1987 foi lançada a exposição itinerante *José Medeiros – 50 anos de Fotografia*, promovida pela Funarte, que passou por São Paulo, Rio de Janeiro e Florianópolis, e gerou o catálogo *José Medeiros*²²¹. Algumas de suas imagens estão na conceituada Coleção Pirelli do MASP, e na lista de exposições individuais das obras, além da já citada de 1987, também consta uma exibição em 1997, no Itaú Cultural, em São Paulo, além de diversas outras mostras coletivas em São Paulo, no Rio de Janeiro, na Suíça, na Alemanha, e na Espanha. Também aparece em seu currículo uma exposição na Casa das Américas, em Cuba.²²² Ou seja, além de ser reconhecido como um fotógrafo importante em seu período, e de seu período nos dias de hoje, também é selecionado para mostrar a visualidade brasileira no exterior.

Recentemente, o acervo de 20 mil negativos, até então guardado pela família, foi adquirido pelo Instituto Moreira Salles, e logo foi editado como exemplo desta coleção o livro *Olho da Rua*²²³, para a divulgação da obra de Medeiros ao público brasileiro. Nesta publicação, as fotografias aparecem não apenas com o intuito da documentação, como registro de práticas sociais de diversos grupos brasileiros, mas também como arte, em livro de grande formato com encadernação luxuosa, e como acervo para possíveis exposições nas diversas galerias da instituição espalhadas pelo Brasil.

Apesar de Medeiros não ter tido ligações oficiais com instituições artísticas durante a produção da sua obra fotográfica, suas imagens são referenciadas por já compartilhar da estética dos fotoclubes do período, que exploravam jogos de luz e sombra e geometrização das formas. Mesmo sem filiação formal, a aquisição de suas fotografias, em época posterior ao de sua produção, por instituições como a Coleção Pirelli, do MASP e o Instituto Moreira Salles, além das já citadas exposições em diversos locais do Brasil e também do exterior, deixa evidente esse novo espaço de utilização das fotografias, o novo estatuto das imagens de Medeiros, consideradas por sua qualidade estética, o que permite falar em fotografias artísticas.

²²¹ PEREGRINO, Nadja & MAGALHÃES, Ângela. *José Medeiros*. Rio de Janeiro: Funarte. 1986.

²²² COELHO, Maria Beatriz R. de V., op. cit.

²²³ KAZ, Leonel. *Olho da rua: o Brasil nas fotos de José Medeiros*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2005.

Esses diferentes usos sociais da fotografia são comunicantes entre si, e muitas vezes uma única imagem é permeada pelos três aspectos, principalmente do ponto de vista do historiador, que pode utilizar a fotografia como fonte documental (sem nunca esquecer a crítica às fontes), também como fonte de informação, ou seja, como determinado grupo deixava-se ou fazia-se representar no período, e ainda como arte, como acontece com vários fotógrafos que trabalharam como fotojornalistas, e hoje em dia suas imagens são organizadas em exposições, a fim de divulgar a forma de fotografar de determinado período, além de mostrar a beleza das imagens e os temas representados nas fotografias.

Com a estrutura montada a partir da teorização de Menezes, onde partiu-se do visual, da cultura visual do período, passou-se pelas referências de outros fotógrafos da época e das relações de poder que permitem o visível, ou que negam, o invisível, o que aparece e não aparece, até chegar na parte da visão, com ênfase nas técnicas e na observação específica de Medeiros sobre a sociedade brasileira, foi possível perceber que este fotógrafo esteve inserido em seu tempo, dialogou com outros produtores de imagens, e também com outros campos da cultura, como por exemplo quando suas imagens remetem ao modernismo figurativo de Portinari.

Suas imagens, assim como grande parte das fotografias veiculadas por diversas mídias no período, faziam parte de um grande projeto de unificação nacional, de redescobrimto e valorização da cultura nacional. Tal fato aparece na produção de Medeiros, que fotografou diversas manifestações da cultura brasileira para o mesmo espaço, o que justapôs toda variedade de diferentes regiões, e criou um mosaico da sociedade brasileira.

Esta é apenas a primeira aproximação do vasto material produzido por Medeiros, em sua experiência como fotorepórter. Outras abordagens são facilmente perceptíveis, como no caso da identidade nacional que aparece em seu trabalho, composto em sua maioria por retratos, e foi justamente produzido em um período de discussão sobre essas questões, como foi mostrado no decorrer do texto. Outros temas podem ser discutidos, como a diferença do olhar de um fotógrafo brasileiro e um fotógrafo estrangeiro sobre a sociedade brasileira do período. Em outra forma de abordagem, determinado assunto pode ser selecionado, como o folclore do nordeste, ou a cultura indígena, e então a partir desse tema analisar de que forma Medeiros registrou essa determinada faceta da sociedade brasileira.

Um sem número de possibilidades fica em aberto, para serem exploradas por diferentes disciplinas, e enriquecer os estudos sobre a cultura visual da época. Não apenas das fotografias, mas também de outras mídias produzidas por este profissional, já que o olhar de José Medeiros continuou sendo refinado e treinado quando passou a trabalhar com cinema, por volta de 1965, como diretor de fotografia, e chegou até mesmo a dirigir seu próprio longa-metragem, em 1980.

Diante desse panorama, resta enfatizar a importância de José Medeiros como fotógrafo brasileiro pioneiro, que registrou as mais distintas manifestações da cultura brasileira, nos lugares mais remotos do Brasil, em um período de intensas transformações mundiais e nacionais, em que uma nova visualidade vinha sendo proposta, visando a integração das distantes e distintas regiões do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. Fotos e palavras, do campo aos livros. *Studium* (UNICAMP), v. 12, 2002/2003. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/12/1.html>>. Acesso em: 17 jul. 2008.

AGNOLETTO, Taiane Caroline. Entre a modernidade e o caos: imagens do Rio de Janeiro na revista *O Cruzeiro* (1950-1960).

ALEGRE, Maria Sylvia Porto. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.). *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeos nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998.

AMARAL, Aracy (coord.). *Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Melhoramentos, c1998.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007.

BAITZ, Rafael. *Um continente em foco: a imagem fotográfica da América Latina nas revistas semanais brasileiras (1954-1964)*. São Paulo: Humanistas/FFLCH/USP, 2003.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAURET, Gabriel. *Fotografia: história, estilos, tendências, aplicações*. Lisboa: Edições 70, 2000.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BITTENCOURT, Luciana Aguiar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Moreira (orgs.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CAMARGO, Denise. Identidade negra e mestiçagem no Brasil: uma reflexão sobre o processo da fotografia das heranças compartilhadas. *Studium* (UNICAMP), v. 26, p.

01-02, 2008. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/26/06.html>>. Acesso em: 4 nov. 2008.

CANABARRO, Ivo. *A construção da cultura fotográfica no Sul do Brasil: imagens de uma sociedade de imigração*. Tese de Doutorado. Orientação de Ismênia de Lima Martins. Niterói: UFF, 2004.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2000.

CAUDURO, Flávio Vinicius. Design e transgressão. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n.16, p. 101-110, dez. 2001.

COELHO, Maria Beatriz R. de V. O campo da fotografia profissional no Brasil. In: *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p. 79-99, jan./jun. 2006.

COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas: Fotojornalismo e Modernidade na revista O Cruzeiro*. 1992. 192 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Diacuí: A fotorreportagem como projeto etnocida. *Studium (UNICAMP)*, v. 17, 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/17/01.html>>. Acesso em: 29 jun. 2007.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COSTER, Eliane. *Fotografia e Candomblé - modernidade incorporada?* 2007. 122 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) - Centro de Educação e Humanidades - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

DAMM, Flavio. História do Fotojornalismo Brasileiro [24 abr. 2003]. Entrevistador: Ana Maria Mauad. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense (UFF) - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI).

_____. José Medeiros. *Photos: o portal da fotografia*. 2004. Disponível em <http://photos.uol.com.br/materia.asp?id_materia=1700>.

D'ARAÚJO, Maria Celina. *As Instituições brasileiras da Era Vargas*. Rio de Janeiro: UERJ/ED. FGV, 1999.

DEBROISE, Olivier. *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

DUARTE, Adriano Luiz. Moralidade pública e cidadania: a educação nos anos 30 e 40. *Educ. Soc.* [online], v. 21, n. 73, pp. 165-181, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-73302000000400011&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: 23 set. 2008.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 5ed. Campinas: Papyrus, 2001.

ELKINS, James. *Visual studies – a skeptical introduction*. London; New York: Routledge, 2003.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. A imagem técnica: do fotográfico ao virtual. In: FABRIS, Annateresa e KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006. pp. 157-178.

_____. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: _____ (org.). *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 11-37.

_____. *Identidades Virtuais: uma leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Labirinto e Identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. 10ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HOBSBAWN, Eric. Os Anos Dourados. In: *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 253-281.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *José Medeiros*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997.

KAZ, Leonel. *Olho da rua: o Brasil nas fotos de José Medeiros*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2005.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p.97-115, jan.-jun. 2006.

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Biográfico brasileiro. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. [s.l.]: Instituto Moreira Sales, [s.d.].

_____. *Fotografia e História*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Fotografia. In: ZANINI, Walter(org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. 2 v., v. 2: p. 866 – 913.

_____. *Hercules Florence. 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LEITE, Marcelo Eduardo. Os múltiplos olhares de Christiano Júnior: vendo a rua da sala de poses: um inventário da escravidão. *Stadium* (UNICAMP), v. 10, 2002. Disponível em: <<http://www.stadium.iar.unicamp.br/10/6.html>>. Acesso em: 5 ago. 2008.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura visual e curadoria em museus de História. *Estudos Ibero Americanos* (Porto Alegre), v.31, n.2, 2005 Porto Alegre. p. 53-77.

_____. *Fotografia e Cidade*. Da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954). Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1997.

LIMA, Valéria. *J.-B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816 - 1839)*. Rio de Janeiro: UNICAMP, 2007.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular – introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

_____. *José Medeiros*. Rio de Janeiro: Funarte. 1986.

MARANHÃO, Ricardo. *O Governo Kubitschek*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Brasil, v. 13, n.01, p. 133-174, jan.-jun. 2005.

_____. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 31-48, jan.-jun. 2008.

_____. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*. Tese de Doutorado. Orientação de Raquel Soihet. Niterói: UFF, 1990.

MEDEIROS, José. *Candomblé*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1957.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: NOVAIS, Fernando A (coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz.

História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: O ofício do historiador, *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, n.45, jul. 2003.

_____. *Rumo a uma "história visual"*. In: MARTINS, José de S.; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia. (orgs.). O Imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru: Edusc, 2005.

MICHELON, Francisca Ferreira. *Cidade de Papel: a modernidade nas fotografias impressas de Pelotas (1913-1930)*. Tese de Doutorado. Orientação de Ruth Gauer. Porto Alegre: PUCRS, 2001.

MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London: Routledge, 1999.

MOURA, Gerson. *Tio Sam Chega ao Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. 2ª. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEREGRINO, Nadja Maria Fonsêca. *A fotografia de reportagem: sua importância na revista O Cruzeiro (1944-1960)*. 1990. 163 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Pós-graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.

_____. *O Cruzeiro – A revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao; Ágil, 1991.

POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Tese de Doutorado. Orientação de Sandra Jatayh Pesavento. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 2. Vol.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 1997.

RIBEIRO, Luiz César Queiroz; PECHMAN, Roberto (orgs.). *Cidade, Povo e Nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

ROUILLÉ, André. Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 27, 1998, pp.302-311. trad. Patrice C.Willaume.

SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 2005, p.295-307.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUTY, Jerome. A representação do negro nas fotos de Pierre Verger (1902-1996). *Studium* (UNICAMP), nov. 2007. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/jerome/index.html>>. Acesso em: 23 jul. 2008.

SOUZA, Iara Lis S. Carvalho. Breve nota sobre a fotografia de Pierre Verger. *Studium* (UNICAMP), v. 01, 1999. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/um/pg7.htm>>. Acesso em: 23 jul. 2008.

TABOSA JR, Florilton. Brasilidade, carnaval e travestismo: considerações para uma análise da fotografia de Pierre Fatumbi Verger. *Studium* (UNICAMP), v. 19, 2005. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/19/02.html>>. Acesso em: 23 jul. 2008.

TACCA, Fernando de. *Candomblé – Imagens do Sagrado*, Campos – Revista de Antropologia Social (publicação do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social), UFPR, 03 ano 2003, Edição Especial textos escolhidos da IV Reunião de Antropologia do Mercosul, pp. 147-164.

TAGG, John. La difusión de la fotografía: reformismo y retórica documental en el New Deal. In: _____. *El Peso de la Representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p. 199-235. p. 218-220.

TOTA, Antonio Pedro. In: *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

VERGER, Pierre. *O fumo da Bahia e o tráfico dos escravos do Golfo de Benim*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais/Univ. da Bahia, 1966.

VERGER, Pierre; LÜHNING, Ângela (org.). *Pierre Verger: Repórter Fotográfico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

Reportagens

LEAL, José; MEDEIROS, José. 'Na cabeça para matar'. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXI, número 18, p. 24 - 30; 82; 86; 6; 10; 22, fev. 1949.

_____. Dois índios admiram o Rio. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXII, número 15, p. 64 - 70; 96, 1950.

_____. O jogo é franco em Pernambuco. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXI, número 18, p. 12 - 22, fev. 1949.

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

_____. Arte unânime 'chez' Pignatari. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXVII, número 4, p. 64 - 65, nov. 1954.

_____. Atlas ainda carrega seu mundo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXX, número 52, p. 44 - 47, out. 1958.

_____. João Grilo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXXII, número 8, p. 110 - 111, dez. 1959.

_____. O flamengo conquistou a Suécia. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 103 - 106, jul. 1951.

_____. Saveiro da Bahia vem de mar grande. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXX, número 49, p. 142 - 145 set. 1958.

_____. Tacuman no Cuiabá grande. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 38, p. 77 - 80, jul. 1951.

SILVA, Arlindo; MEDEIROS, José. As noivas dos deuses sanguinários. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, número 48, p. 12-25; 26; 45; 49; 128, set. 1951.

LOCAIS DE PESQUISA

Biblioteca Central da PUCRS

Biblioteca de Ciências Sociais e Humanas da UFRGS

Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa