

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

IALÊ MENEZES LEITE COSTA

**PIERRE VERGER: UM *OUTRO* OLHAR SOBRE O SERTANEJO NA REVISTA *O*
CRUZEIRO (1946-1951)**

PORTO ALEGRE

2015

IALÊ MENEZES LEITE COSTA

**PIERRE VERGER: UM *OUTRO* OLHAR SOBRE O SERTANEJO NA REVISTA *O*
CRUZEIRO (1946-1951)**

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 obtenção do título de mestra em História.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

PORTO ALEGRE

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE

C837P Costa, Ialê Menezes Leite Costa
Pierre Verger: um outro olhar sobre o sertanejo na revista O
Cruzeiro (1946-1951) / Ialê Menezes Leite Costa. — Porto Alegre,
2015.

182 f.

Diss. (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas,
Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS, 2015.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. Fotojornalismo - Brasil - História. 2. O Cruzeiro (Revista) -
Crítica e Interpretação. 3. Imprensa - Brasil - História. 4. Verger, Pierre
- Crítica e Interpretação. 5. Sertanejos - Imagens - Representação.
I. Monteiro, Charles. II. Título.

CDD: 079.81

Alessandra Pinto Fagundes
Bibliotecária
CRB10/1244

IALÊ MENEZES LEITE COSTA

**PIERRE VERGER: UM *OUTRO* OLHAR SOBRE O SERTANEJO NA REVISTA *O*
CRUZEIRO (1946-1951)**

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.

BANCA EXAMINADORA:

Professor. Dr. Charles Monteiro (Orientador) - PUCRS

Professora Dra. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus - UFF

Professora Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha - UFRGS

Porto Alegre
2015

Com todo meu amor, a minha mãe Sandra La Porta, meu pai Guilherme Augusto Leite Costa, minha irmã Tainah Costa e, especialmente, ao meu companheiro de todas as horas, Guilherme B. Aragon Fernandes.

AGRADECIMENTOS

Parte fundamental do trabalho acadêmico são nossas relações pessoais e profissionais, feitas de pessoas especiais que ajudam a nos compor enquanto sujeitos. Sem as relações humanas qualquer pesquisa no campo das Humanidades não faria sentido. Se hoje me encontro com um texto de dissertação pronto, resultado de uma apurada pesquisa de dois anos, é porque em minha trajetória tive o apoio e incentivo de amigos, familiares e tantas outras relações que não saberia nomear aqui.

Em primeiro lugar, agradeço imensamente a grande receptividade com que fui aceita no Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS e ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos com a qual foi possível a plena realização da minha pesquisa.

Agradeço ao Prof. Dr. Charles Monteiro pela grande disponibilidade com que acolheu minha proposta de pesquisa. Às excelentes aulas ministradas e que foram fundamentais na composição da dissertação.

Ao corpo docente do programa, em especial aos professores doutores Jurandir Malerba, por me instigar ao pensamento crítico em História e pelo prazer das discussões em sala de aula, e Marçal de Menezes Paredes, por me proporcionar o conhecimento de parte riquíssima da historiografia sobre “nacionalismos”, fundamental para que eu pudesse criar diálogos teóricos em minha dissertação e em textos futuros. A esses dois professores minha grande estima e consideração pelas relações sinceramente estabelecidas. À honra de ter tido aulas com a Profa. Dra. Ruth Gauer, as quais me fomentaram o interesse pelas contribuições da História das Ideias, capazes de ampliar minha reflexão durante o percurso da pesquisa.

Ao quadro de funcionários do programa. À secretária Carla Carvalho pelo qualificado trabalho, à Henriette Shinohara e ao Luís Lima da Rosa, querido funcionário do LPHIS, de fundamental ajuda para que eu pudesse realizar a tarefa de utilização digital das fotografias no decorrer da pesquisa.

Aos professores da UFRGS, na qual concluí minha graduação de Bacharel em História, pelo nível de excelência das aulas e pelo incentivo à pesquisa histórica. Em especial, aos professores doutores Fábio Kuhn, por seu envolvimento sincero com as disciplinas e pelos grandes ensinamentos em História do Brasil Colônia e Império, essenciais em minha formação; Enrique S. Padrós por sua maneira especial de nos fazer refletir sobre os diferentes temas da contemporaneidade, nos desafiando a mantermos um pensamento crítico.

À querida Prof. Dra. Sandra Jatahy Pesavento (UFRGS), com a qual tive a grande honra de trabalhar durante os cinco anos de minha graduação, conhecendo através de seus

projetos de pesquisa os meandros da investigação histórica. Através desse trabalho, pude entender a paixão pelas fontes do passado, atuando em pesquisas que me proporcionaram lidar com toda espécie de documentação, aprendizado fundamental na minha formação enquanto pesquisadora. À sua maneira didática de trazer para sala de aula autores, na época, ainda desconhecidos. Minha eterna estima a essa que primeiro me falou sobre a possibilidade em se fazer História a partir de fotografias. Em sua memória.

Ao Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, por conservar grande parte da importante trajetória da revista *O Cruzeiro*, sem a qual seria impossível a realização da presente pesquisa.

A todos os queridos amigos que fizeram da passagem pelo programa de pós-graduação em História da PUCRS uma experiência rica e prazerosa, em especial aos “irmãos” de seleção (e da vida) Lucas Gasparotto e Aline Porto. Aos que tornaram os primeiros semestres da pós-graduação muito mais divertidos: Mariana Couto, Melissa Xavier, Rafael Klein e Saul Estevam Fernandes. Às risadas deliciosas que dividi com Débora Soares Karpowicz, Luciana de Oliveira e Rômulo Farias Brito; aos intelectuais e divertidos momentos com meus colegas de pesquisa, Luísa Kuhl Brasil e Eduardo Knack. Ao querido colega Alex Menez, por seus comentários de incentivo a minha pesquisa. Aos inigualáveis Diego Dal Bosco Almeida, Zé Augusto Miranda, Rafael T. Petry, Lousiana Meireles e Priscila Weber, aos quais devo uma das fases mais divertidas que vivi em Porto Alegre. À Priscila Weber, especialmente, por ter sido uma fundamental e carinhosa incentivadora, acreditando e confiando no meu trabalho desde o momento em que fez parte da minha banca de seleção em 2012, iniciando uma relação de cumplicidade pessoal e acadêmica da qual muito me orgulho.

Ao amigo querido Ivan Dourado, pelo fundamental incentivo para que eu fizesse mestrado na PUCRS (o que me levou a uma experiência riquíssima). Minha grande admiração.

À minha mãe Sandra La Porta por desde cedo ter me ensinado a amar a leitura e por ter me mostrado a beleza do fazer fotográfico. Por sua parceria e apoio desde sempre, pela crença inabalável em mim. Minha eterna gratidão pela educação livre e criativa que me proporcionou. À Tainah, minha querida irmã, por ter sido uma fonte de admiração e inspiração. Em especial, ao meu grande companheiro, Guilherme B. Aragon Fernandes, por ter sido essencial em minha trajetória, me mostrando a plenitude do amor em sua dedicação, carinho e parceria. À minha família, meu eterno amor.

Comecei a viajar, não tanto pelo desejo de fazer pesquisas etnográficas ou reportagens, mas por necessidade de distanciar-me, de libertar-me e escapar do meio em que tinha vivido até então, cujos preconceitos e regras de conduta não me tornavam feliz.

(Pierre Verger)

Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se vêem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos.

(Susan Sontag)

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo identificar por meio das fotorreportagens de Pierre Verger um *outro* olhar acerca da figura do sertanejo na revista *O Cruzeiro* (1946-1951). Pretendemos analisar o olhar de Verger nas páginas de *O Cruzeiro*, buscando inseri-lo no momento de formação da nova identidade visual do periódico, analisando as diferentes linguagens visuais em diálogo, bem como as ideias em circulação no contexto mais amplo. Ainda não se deu devida importância a sua intervenção junto à revista, fazendo-se necessário recuperarmos a dimensão histórica desta trajetória tão importante na formação do fotojornalismo brasileiro, sendo este último visto como formulador de discursos sobre nossa cultura, capaz de atribuir sentidos à construção da região Nordeste e, por conseguinte, a sua população. Por meio de uma análise qualitativa de fotorreportagens, procuramos compreender como se deu a composição dos diferentes olhares acerca da representação do sertanejo na revista *O Cruzeiro*. Acreditamos que Verger compôs um *outro* olhar sobre este “tipo nacional”, tecendo narrativas imagéticas não usuais no contexto da cultura visual proposta pelo periódico, diferenciando-se em relação à recorrência de outros discursos estigmatizantes, embora também contribuindo para a associação entre as categorias “Nordeste” e “passado”.

Palavras-chave: Pierre Verger, Fotojornalismo, *O Cruzeiro*, Sertanejo

ABSTRACT

This research aims to identify another perspective regarding the *sertanejo* figure in the magazine called *O Cruzeiro* (1946-1951) through Pierre Verger's photo reports. We intend to analyze Verger's angle in the pages of *O Cruzeiro*, whose works compound the moment of formation of this journal's new visual identity, also analyzing different connected visual languages as well as considering mainstream ideas at that time in a vast context. It hasn't been given importance to his participation in this magazine, what makes it significant to be recovered by us: the historical dimension of his work in the Brazilian photojournalism formation. The Brazilian photojournalism formation has been seen as a formulator of speeches concerning our culture, being able to attribute meanings to the construction of Northeast identity and its population. This study was made of qualitative analysis of photo reports, where we tried to understand how the construction of different viewpoints on *sertanejo*'s representation was done in the magazine *O Cruzeiro*. We believe that Verger has given other prospect at this "national stereotype", composing unusual imagery narratives in the context of visual culture proposed by the journal, along with differing in relation to the recurrence of other stigmatizing discourses, although he's also contributed to the association between the categories "Northeast" and "past".

Keywords: Pierre Verger, Photojournalism, *O Cruzeiro*, *Sertanejo*

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 *Pierre Verger, Primeiras imagens, 1932*. Fotografia extraída de VERGER, Pierre. **Pierre Verger: 50 anos de fotografia**. Salvador: Fundação Pierre Verger; Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2011, p. 17.

Figura 02 *Pierre Verger, Primeiras imagens, 1932*. Fotografia extraída de VERGER, Pierre. **Pierre Verger: 50 anos de fotografia**. Salvador: Fundação Pierre Verger; Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2011, p. 13.

Figura 03 *Pierre Verger, Taiti, 1933*. Fotografia extraída de VERGER, Pierre. **O mensageiro: fotografias 1932-1962**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

Figura 04 *Pierre Verger, Taiti, 1933*. Fotografia extraída de VERGER, Pierre. **Pierre Verger: 50 anos de fotografia**. Salvador: Fundação Pierre Verger; Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2011, p. 22.

Figura 05 *Pierre Verger, Taiti, 1933*. Sequência de fotografias extraída de ROLIM, Iara Cecília Pimentel. **Primeiras imagens: Pierre Verger entre burgueses e infrequentáveis**. 2009, 231f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p. 118.

Figura 06 *Pierre Verger, China, 1937*. Fotografia extraída de VERGER, Pierre. **Pierre Verger: 50 anos de fotografia**. Salvador: Fundação Pierre Verger; Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2011, p. 124.

Figura 07 *Pierre Verger, China, 1937, (Chiang Kai Shek)*. Fotografia extraída de VERGER, Pierre. **Pierre Verger: 50 anos de fotografia**. Salvador: Fundação Pierre Verger; Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2011, p. 126.

Figura 08 Fotorreportagem “Delinquência juvenil”. Fotos: Jean Manzon/ Texto: David Nasser. *O Cruzeiro*, 01.02.1947. Ano XIX, n.15, pp. 12-13.

Figura 09 Fotorreportagem “Capoeira mata um”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Cláudio Tavares. *O Cruzeiro*, 10.01.1948. Ano XX, n. 12, pp. 12-13.

Figura 10 Fotorreportagem “Delinquência juvenil”. Fotos: Jean Manzon/ Texto: David Nasser. *O Cruzeiro*, 01.02.1947. Ano XIX, n.15, pp. 7-8.

Figura 11 Fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27, pp. 14-15.

Figura 12 Série extraída da página 15 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

Figura 13 Série extraída da página 15 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

Figura 14 Fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27, pp. 18-19.

Figura 15 Imagem extraída da página 18 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

Figura 16 Imagem extraída da página 19 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

Figura 17 Fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27, pp. 20-21.

Figura 18 Imagem extraída da página 20 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

Figura 19 Imagem extraída da página 20 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

Figura 20 Imagem extraída da página 20 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

Figura 21 Imagem extraída da página 20 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

Figura 22 Imagem extraída da página 20 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

Figura 23 Imagem extraída da página 20 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

Figura 24 Imagem extraída da página 20 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

Figura 25 Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, pp. 52-53.

Figura 26 Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, pp. 54-55.

Figura 27 Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, pp. 55-56.

Figura 28-29-30 Imagem extraída da página 55 da Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25.

Figura 29 Imagem extraída da página 55 da Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25.

Figura 30 Imagem extraída da página 55 da Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25.

Figura 31 Imagem extraída da página 56 da Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25.

Figura 32 Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, pp. 52-53.

Figura 33 Imagem extraída da fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, p. 53.

Figura 34 Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, pp. 55-56.

Figura 35 Imagem extraída da página 55 da Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25.

Figura 36 Imagem extraída da página 55 da Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25.

Figura 37 Imagem extraída da página 55 da Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25.

Figura 38 Fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10, pp. 90-91.

Figura 39 Imagem extraída da página 91 da fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10.

Figura 40 Fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10, pp. 92-93.

Figura 41: Imagem extraída da p. 92 da fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10, pp. 92-93.

Figura 42 Imagem extraída da p. 92 da fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10, pp. 92-93.

Figura 43 Fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10, pp. 94-95.

SUMÁRIO

1.	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	15
2.	PIERRE VERGER: CAMINHOS DA FOTORREPORTAGEM (1932-1946)...	41
2.1.	Dimensões de uma trajetória visual	42
2.2.	O Brasil e Verger: a chegada em <i>O Cruzeiro</i>	72
2.2.1.	<i>O Cruzeiro: uma escola de fotorreportagem</i>	77
3.	AS FOTORREPORTAGENS DE <i>O CRUZEIRO</i>: VISUALIDADES EM DIÁLOGO	86
3.1.	Jean Manzon e a formação do olhar sensacionalista em <i>O Cruzeiro</i>	89
3.2.	O estigma do sofrimento nas páginas de <i>O Cruzeiro</i>	97
3.2.1.	O olhar estigmatizante em “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no Asfalto”	101
4.	O OLHAR DE PIERRE VERGER SOBRE O SERTANEJO EM O CRUZEIRO: UMA CONSTRUÇÃO A PARTIR DE DIÁLOGOS	115
4.1.	“Cultura brasileira”: notas sobre um debate	116
4.2.	A construção de um “tal” sertanejo	137
4.3.	“Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”: construindo um <i>outro</i> olhar	145
4.4.	O <i>popular-tradicional</i> em “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro” e “Mamulengo – a poesia do Nordeste”	152
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
	FONTES CONSULTADAS	170
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	171

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O primeiro contato com a obra de Pierre Verger aconteceu muito antes da ideia de realizar a presente pesquisa. Ao olhar suas fotos pela primeira vez fiquei absolutamente seduzida por tamanha beleza e rigor estético. A obra de Verger revelou-se um universo à parte, manifesto através de uma sensibilidade única. Naquele tempo, ainda terminava de escrever meu Trabalho de Conclusão de Curso (2009), a fim de concluir o bacharelado em História. Este tratava da relação entre a fotografia e o Império Brasileiro, através das séries realizadas em torno da figura do imperador Dom Pedro I por ocasião da Guerra do Paraguai.¹ A relação entre fotografia e História já me havia cativado desde os anos iniciais do curso de graduação, gerando um interesse que se perpetua até os dias de hoje.

As imagens de Pierre Verger me “perseguiam” e, positivamente, não saíam da minha cabeça. A beleza captada em suas fotografias mais conhecidas inspirava meus pensamentos. A relação com este fotógrafo, naquele tempo, era de absoluto fascínio. Frente a esse, fui buscando conhecer cada vez mais sua obra, adquirindo a maior parte de seus livros. No site da Fundação Pierre Verger, encontrei outras inúmeras fotografias feitas por Verger, que só enriqueciam meu conhecimento sobre seu trabalho. Foi a partir daí, que não pude mais fugir da vontade imensa de percorrer historicamente sua trajetória, aprofundando o conhecimento de sua obra no campo da História.

Ao realizar a seleção para o Mestrado, optei por apresentar um projeto em torno da obra fotográfica de Pierre Verger, mas que pudesse ser realizado no campo da História, a fim de trazer novos olhares e novas perspectivas sobre as suas imagens. Tendo em vista a quantidade de trabalhos feitos sobre ele em outras áreas de conhecimento, busquei construir um recorte que não fosse usual. A partir do livro “O Brasil de Pierre Verger” (2006) entrei em contato com uma parte de sua obra sobre o interior do Nordeste brasileiro que me fascinou ainda mais, suscitando questões sobre aquele universo representado, me instigando enquanto pesquisadora. Este segmento de sua produção representa uma parcela menor se comparada à realizada em torno da temática afro-brasileira (fundamental para carreira etnográfica de Verger), tocando numa temática menos habitual de seu trabalho. O Nordeste “profundo” ali

¹ COSTA, Ialê Menezes Leite. **A fotografia no Brasil Império**: fotografias de Luiz Terragno e Carlos César na Guerra do Paraguai (1865-1870). 50 f.: il. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação – Bacharelado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, 2009. Ori.: SOUZA, Susana Bleil de.

representado se mostrava altivo e belo, por meio de um olhar que rompia com as tão repetidas imagens acerca da seca, miséria e pobreza ligadas a região, que, por sua vez, são reificadas constantemente pela grande mídia. Crescendo no Rio de Janeiro, pude conviver de perto com a riqueza cultural dos homens e mulheres que haviam migrado do Nordeste, bem como com o preconceito proferido contra essa região e seus habitantes. Não tenho dúvidas, que foi a partir daí que uma grande inquietação me perseguiu.

Ao pensar no projeto de Mestrado, quis realizar uma pesquisa que problematizasse a construção da representação imagética do Nordeste, na figura emblemática do “tipo” sertanejo, empreendida por um olhar, na minha concepção, diferenciado presente em Pierre Verger. A beleza contida em sua obra encantava, já que se mostrava tão antagônica às imagens veiculadas pelos meios midiáticos massivos. Ao descobrir que suas imagens sobre o interior nordestino tinham sido produzidas por ocasião de seu trabalho para a revista *O Cruzeiro*, um periódico que compunha a nova imprensa da época, o interesse só cresceu e invocou curiosidade ainda maior em torno do tema. Sendo assim, construí um recorte temático em torno da construção da representação do sertanejo, empreendida por Pierre Verger nas páginas de *O Cruzeiro*, por ocasião de seu primeiro contrato com a revista, do ano de 1946 a 1951.

Acredito que a História sempre é pensada a partir dos problemas do nosso presente, gerados no contexto atual no qual estamos inseridos. Para compreender melhor os processos históricos em andamento, realizamos, através da pesquisa, uma busca em discursos do passado (representados em nossas fontes). Foi a partir de uma inquietação, vendo o preconceito formulado pelo Sul-Sudeste contra o Nordeste, unida a uma fascinação frente à beleza das fotografias de Verger acerca desse espaço, que a problemática de pesquisa foi sendo elaborada. O fato é que as imagens negativas da região Nordeste foram amplamente exploradas na grande mídia ao longo do tempo e me interessou saber a origem desta prática de representação. As imagens de Verger possibilitaram um rico diálogo entre as diferentes formas de se representar um mesmo “lugar”.

Para além da obra de Pierre Verger, outros elementos surgiram para pensar a temática: como o contexto de circulação de ideias da época e o efervescente debate intelectual em andamento; a nova imprensa em formação (na emblemática figura de Assis Chateaubriand e seus Diários Associados) e o nascimento de uma inovadora forma de fotojornalismo empreendido por *O Cruzeiro*. A fim de agregar todos esses elementos, optei em valer-me do

trabalho de Verger, enquanto fotojornalista, como fio condutor para minha jornada de pesquisa. Pela riqueza e diversidade de sua trajetória, foi possível construir uma problemática que atendesse a inúmeras questões que permeavam aquele contexto.

A presente dissertação nasceu do desejo primeiro de compreender nossa História através da problematização e interpretação de fotografias. Mas não quaisquer fotografias, e, sim, as de um fotógrafo que se propôs a pensar a “cultura brasileira”, por meio de suas imagens. Campo ainda recente, os “Estudos Visuais” possibilitam uma renovação na escrita historiográfica empreendida por nós historiadores. Pensar a “cultura brasileira” a partir das imagens proporciona novas reflexões, capazes de gerar novos argumentos acerca dos estudos culturais. Motivada pela vontade de compreender melhor o debate empreendido no Brasil na primeira metade do século XX, busquei na obra fotográfica de Pierre Verger subsídios para pensar o período. Esse foi marcado pela tentativa de interpretação da nossa brasilidade, por parte de inúmeros intelectuais ansiosos por entender quem era o povo da recente república.

Foi num certo Brasil “perdido no tempo”, representado pelo Nordeste, que os intelectuais da primeira metade do século XX foram buscar inspiração para compreender o Brasil, repensando-o para além das ideias deterministas e racistas que pesavam sobre o país. Desde a marcante obra “Os Sertões” (1902) de Euclides da Cunha, vimos surgir a figura do sertanejo de forma problematizada, mostrando a distância que havia entre o Brasil urbano do litoral e o rural, perdido no semiárido nordestino. Atrás do homem sertanejo, responsável por habitar zonas inóspitas de nosso país, foi “surgindo” a imagem de um brasileiro “original”, forte, mestiço, representação máxima da brasilidade.

A modernidade urbana e a industrialização crescente, marcantes do Centro-Sul do país (principalmente em São Paulo), contrastavam com antigas estruturas presentes na sociedade nordestina. No momento em que o discurso oficial no Brasil ia no sentido de afirmar a modernidade, o Nordeste aparecia como o símbolo do atraso (mediante um processo simbólico de construção desse espaço). As ondas migratórias crescentes devido às secas criaram uma marca de sofrimento, fome e morte em torno do sertanejo. O fato é que se continuarmos analisando o nordeste por esse viés, estaremos fadados a menosprezar uma cultura tão rica, condenando sua imagem à seca, miséria, injustiças e atraso. Não há como lançarmos sob o Nordeste o mesmo olhar com que encaramos o Sul, afinal são espaços que apresentam temporalidades distintas, sujeitas a um ritmo de crescimento diferente. Não cabe

aqui mantermos uma lógica evolucionista, que simplifica uma realidade cultural e social tão diversificada, buscamos, portanto, justamente o contrário.

Pierre Verger chegou ao Brasil em 1946, indo parar justamente na mais importante revista ilustrada brasileira da época, cujo quadro de fotógrafos e sua nova identidade visual se encontravam em formação. *O Cruzeiro* representou um rico espaço de exposição das ideias em debate, privilegiando em suas páginas discussões sobre “cultura brasileira”, “cultura popular” e “arte popular”, sendo estes, conceitos centrais para ser pensada a nação brasileira. Entendemos que este projeto de nação, assim como outros coexistentes na época, buscou dar vazão as suas respectivas demandas, através de uma determinada visão de mundo, sendo essa marcada pelo paradigma urbano de pensamento. No intento de responder a categórica pergunta de “quem, afinal, seria o povo brasileiro?”, o periódico agregou textos e imagens de inúmeros pensadores da época, como Gilberto Freyre, Raquel de Queiroz, ou mesmo, fotógrafos como Marcel Gautherot e Pierre Verger. Foram múltiplos os vetores de discussão desenvolvidos em *O Cruzeiro*, na busca de representar um mosaico desta jovem república. Pierre Verger esteve imbrincado neste processo.

Ainda não se deu devida importância a sua intervenção junto à revista, fazendo-se necessário recuperarmos a dimensão histórica desta trajetória tão importante na formação do fotojornalismo brasileiro, sendo este último visto como formulador de discursos sobre nossa cultura. O papel de Verger junto à revista permanece pouco estudado o que nos motiva ainda mais a explorar esses anos iniciais, entendendo-os como rica contribuição ao estudo do fotojornalismo brasileiro.

Os estudos em torno da obra de Verger têm ficado muito restritos aos aspectos biográficos, bem como a sua inserção na temática africana, assuntos que são amplamente referenciados nas Ciências Sociais (especialmente na antropologia) e também por seus inúmeros biógrafos. Cabe a nós historiadores a investigação de tais imagens, localizando-as em seus contextos e colocando-as em contraposição com outras fontes da época, historicizando-as.

Não houve ainda um espaço justo dentro do campo da História para que possamos discutir as representações contidas na obra de Pierre Verger. Tornou-se lugar comum pensarmos em Verger e logo associá-lo ao camdomblé e à cultura afro-brasileira, favorecendo seu estudo pelas Ciências Sociais. Mas a questão é que sua obra se mostra mais ampla,

trazendo diversos aspectos de nossa cultura e sociedade, como no caso da representação do universo sertanejo. Essas ricas narrativas nos possibilitam múltiplos caminhos de acesso a esse passado, caminhos que nos permitem entender um pouco mais acerca da construção de nossa própria imagem, enquanto sociedade plural e enquanto país.

A possibilidade de nós historiadores somarmos conhecimento ao campo dos “Estudos Visuais” vai no sentido de percebermos as problemáticas históricas por trás de cada construção imagética, ou seja, estabelecermos parâmetros históricos de reflexão, através de uma concepção mais ampla de História, que não hierarquiza fontes escritas e visuais. Partindo dessa premissa, minha pesquisa pretende compreender: **qual foi o papel do fotógrafo Pierre Verger com relação ao processo de construção de discursos imagéticos acerca da figura recorrente do sertanejo na revista *O Cruzeiro*, considerando que sua atuação se deu no momento de formação da nova identidade visual desse veículo (1946-1951)?** Para responder à questão se faz necessário que compreendamos as diferentes visualidades em diálogo na revista, bem como as ideias em circulação no contexto mais amplo, tendo em vista que acreditamos que o olhar de Verger diferencia-se em relação à recorrência de discursos reificantes de visões estigmatizantes sobre este “tipo nacional”. Acreditamos que Verger representou um *outro* olhar acerca da figura sertaneja, capaz de compor narrativas imagéticas não usuais no contexto da cultura visual proposta pela revista.

A fim de atender a nossa problemática de pesquisa, pretendemos partir de três objetivos, quais sejam: i) compreender a trajetória formativa de Pierre Verger, buscando seu diálogo com o campo maior da cultura visual da época, realizado em seus anos iniciais (1932-1946); ii) entender como se deu a construção dos diferentes olhares na revista *O Cruzeiro*, influenciados, por um lado, pela “escola” francesa representada pela importante figura de Jean Manzon, e, por outro, pela preponderância do modelo norte-americano de fotojornalismo da revista *Life*. Pretendemos com isso localizar Pierre Verger no contexto da revista; iii) refletir acerca da participação de Pierre Verger no debate sobre “cultura brasileira” empreendido na época, através de sua atuação em *O Cruzeiro*, tendo sido essa um “palco” para se discutir o tema. Lembramos que os objetivos são orientados por nosso recorte temático principal referente à construção da representação do sertanejo.

Pretendemos com esse caminho possibilitar uma maior compreensão acerca do papel de Verger junto a este importante veículo da imprensa da época. Tal tarefa será fundamentada em bibliografia sobre o tema e análise qualitativa de fotorreportagens. Com relação á análise

das fotorreportagens em si, ressaltamos nossa preocupação em tornar parte do presente texto algumas diretrizes teórico-metodológicas que julgamos importantes na elaboração de conhecimento a partir de tais narrativas imagéticas.

**** *Diretrizes metodológicas de análise de fotorreportagens***

A análise de fotorreportagens exige do historiador um duplo cuidado, já que não se trata apenas de imagem, mas de sua interação dinâmica com o texto, cujo discurso pode, inclusive, contrariar as próprias fotografias em questão. Ao explorar a fonte *O Cruzeiro*, buscamos compreender a identidade da revista para além das questões imagéticas, utilizando, para tal, artigos veiculados no periódico e a rica sessão “Escreve o leitor”, na qual é possível encontrarmos diálogos entre o público e a redação da revista.² Nos interessa localizar a fotorreportagem dentro de seu contexto documental. Entendemos, por sua vez, que antes de chegarmos à linguagem da fotorreportagem propriamente dita, devemos ter em vista as especificidades da expressão fotográfica, percorrendo, para tal, um caminho necessariamente interdisciplinar.

A reflexão teórico-metodológica é parte fundamental, constituindo o alicerce de qualquer pesquisa com imagens. Através dela torna-se possível construir uma análise coesa, capaz de problematizar os inúmeros elementos envolvidos: materiais, culturais, tecnológicos, simbólicos, sociais. Tal esforço ainda continua sendo nosso “calcanhar de Aquiles”, já que, apesar de trabalharmos com pressupostos teóricos bem definidos, eles não dão conta de propor uma metodologia pronta, do tipo manual. Cada pesquisa requer, partindo sempre de diretrizes teóricas bem definidas, uma construção metodológica coerente, que dê conta de analisar a imagem em profundidade. Partindo de uma discussão teórica, propomos pensar algumas diretrizes metodológicas, buscando construir um método qualitativo de análise de fotorreportagens. Entendemos que esta última deve ser baseada no amplo conhecimento dos

² Entendemos que estes diálogos não devem ser lidos como uma relação absolutamente verdadeira, já que é possível todo tipo de manipulação desta sessão. O que nos interessa é o teor desta comunicação, ou seja, o assunto tratado, as preocupações trazidas, a recepção da fotorreportagem, vistos, portanto, como indícios de um imaginário da época. Compartilhamos a concepção de Bronislaw Baczko acerca de imaginário social, segundo a qual, “todas as épocas têm as suas modalidades específicas de imaginar, reproduzir e renovar o imaginário, assim como possuem modalidades específicas de acreditar, sentir e pensar. [...] O imaginário social elaborado e consolidado por uma colectividade é uma das respostas que esta dá aos seus conflitos, divisões e violências reais ou potenciais. Todas as colectividades têm os seus modos de funcionamento específicos a este tipo de representações. Nomeadamente, elaboram os meios da sua difusão e formam os seus guardiães e gestores, em suma, o seu “pessoal”. O imaginário social é, deste modo, uma das forças reguladoras da vida colectiva. As referências simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem à mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis das suas relações com ela, com as divisões internas e as instituições sociais.” BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: ROMANO, Ruggiero (Org.). **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, V. 5, pp. 309-310.

atributos fotográficos, tendo em vista que a fotorreportagem surge a partir da linguagem fotográfica já existente, sendo esta, portanto, ressignificada.

Observamos a crescente preocupação por parte dos historiadores em acompanhar o ritmo de pesquisa realizado por outras áreas de conhecimento a fim de compreender o mundo das imagens, ou, o “mundo como imagem” que nos fala Mirzoeff.³ Enquanto prática ainda recente, a análise de fotografias em História tem proporcionado inúmeras reflexões que buscam entender melhor não apenas o estatuto desse tipo de imagem, mas sua forma de interação com o meio social. A fotografia passa a ser vista como um amplo processo de construção de narrativas imagéticas⁴ que envolve seu autor, sua circulação, sua relação com a cultura visual da época, seu caráter material enquanto artefato, seus elementos simbólicos, seu viés de representar algo passado.

O trabalho com imagens ainda sofre certa desconfiança entre os historiadores e acreditamos que a cobrança e exigência com quem trabalha com imagens sempre são maiores, o que, por sua vez, justifica nossa pausa teórico-metodológica. Entendemos a História como um constante diálogo entre nós, no presente, e nosso objeto, no passado, compreendendo-a como um olhar sobre o passado a partir do presente. O fato é que são as questões do presente que nos mobilizam, são os conflitos e tensões da sociedade contemporânea que nos fazem refletir sobre o passado a fim de buscar respostas coerentes à trajetória histórica. Trabalhar com fotografias enquanto fontes requer cuidados não menos importantes do que se deve ter ao lidar com fontes escritas. Não há História Escrita, tampouco História Visual, afinal o objeto da História é a sociedade no tempo, não suas fontes. Segundo Ulpiano Bezerra de Meneses:

Não se estudam fontes para melhor conhecê-las, identificá-las, analisá-las, interpretá-las e compreendê-las, mas elas são identificadas, analisadas, interpretadas e compreendidas para que, daí, se consiga um entendimento maior da sociedade, na sua transformação. Se houvesse lógica na nomenclatura, as especializações das

³ Citado por FABRIS, Annateresa. Discutindo a imagem fotográfica. In: **Domínios da imagem**. Londrina, ano I, n.1, pp. 31-41, nov./ 2007, p. 32. Disponível em: < <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19252/14688> > Acesso em: março/ 2013.

⁴ Jacques Aumont aponta que “a representação do espaço e a do tempo na imagem são consideravelmente determinadas pelo fato de que, na maioria das vezes, esta representa um acontecimento também situado no espaço e no tempo. A imagem representativa portanto costuma ser uma imagem narrativa, mesmo que o acontecimento contado seja de pouca amplitude. [...] A narrativa é definida muito estritamente pela narratologia recente como conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história. Além disso, esse conjunto de significantes – que veicula um conteúdo, a história, que deve se desenrolar no tempo – tem, pelo menos na concepção tradicional, duração própria, uma vez que a narrativa também se desenrola no tempo. [...] No que se refere à imagem, sobretudo imagem fixa, o critério mais determinante será portanto o da narratividade: a imagem narra antes de tudo quando ordena acontecimentos representados [...]” AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2012, pp. 254-258.

práticas históricas deveriam, por exemplo, tratar de uma História Escrita, quando predominasse a utilização de documentos dessa natureza! [...] para que a observação seja eficaz, é indispensável usar-se *todo e qualquer tipo de fonte* (fontes materiais, escritas, orais, hábitos corporais, etc., etc.) — ainda que as materiais possam predominar. É, contudo, a *dimensão material* da produção/reprodução social (a que acima aludimos) que está sendo estudada. Enfoque semelhante valeria para uma “História Visual”.⁵

As diferentes pesquisas realizadas em História que utilizam as fotografias como fontes, bem como no caso do uso de fotorreportagens, têm procurado adaptar os conceitos e a teorização como um todo, que migram de diferentes áreas (comunicação, história da arte, semiologia, antropologia visual), a uma determinada problemática histórica proposta, buscando a construção de métodos de análise que deem conta de perceber a complexidade da narrativa fotográfica. Partimos dessa proposição interdisciplinar, porém, sem que para isso, tenhamos que nos afastar do campo da História propriamente dito, buscando justamente criar canais de diálogos entre as diferentes áreas envolvidas.

Partindo da premissa acima exposta, consideramos importante manter no horizonte alguns pressupostos necessários no que se refere à pesquisa com fotografias e, por sua vez, com fotorreportagens (vistas aqui como desdobramentos da linguagem fotográfica). Quais sejam: a) compreender a fotografia enquanto *representação* da realidade; b) realizar a “arqueologia” das fotografias, entendendo-as como *artefatos* que se relacionam diretamente com a técnica fotográfica; c) acumular conhecimento sobre o período das imagens, compreendendo a *cultura visual* da época, bem como traçar biografia do *autor*, relacionando sua trajetória com o universo visual no qual está inserido, sem perder de vista seu diálogo com as demais esferas da cultura; d) traçar quadro referencial no que se refere à recepção e interpretação das imagens, buscando, para tal, elementos de uma perspectiva semiótica, sendo esta aplicada na análise dos aspectos formais das fotorreportagens, bem como na compreensão da dimensão gráfica do periódico. Nosso instrumental metodológico se completa com a técnica da análise de conteúdo, orientada a partir da percepção qualitativa de pesquisa documental.

⁵ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, pp. 11-36, 2003, p. 26. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000100002&Ing=pt&nrm=iso > Acesso em: outubro/ 2012.

Representação

Entendemos a fotografia como um documento dotado de um processo de construção socialmente elaborado, permeado por valores e intenções, visto não como “espelho” da realidade, mas como *indício*⁶ de algo passado.⁷ Compartilhamos da ideia expressa por Ulpiano B. de Meneses, segundo a qual documento se constitui enquanto algo “capaz de fornecer informações a uma questão do observador, qualquer que seja sua natureza tipológica, material ou funcional. É preferível, portanto, considerar a fotografia (e as imagens em geral) como parte viva de nossa realidade social”.⁸

⁶ *Indício* é pensado aqui nos termos trazidos por Carlo Guinzburg em seu “método indiciário”. Em “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, o autor demonstra a trajetória de um modelo epistemológico, compartilhado pelas mais diferentes áreas de conhecimento, no qual pistas, sintomas, indícios ou signos pictóricos são sugeridos como pontes de acesso a realidades mais profundas. Guinzburg aponta que “Já lembramos, a propósito da remota origem provavelmente venatória do paradigma indiciário, a fábula ou conto oriental dos três irmãos que, interpretando uma série de indícios, conseguem descrever o aspecto de um animal que nunca viram.” Os indícios trazidos pelas fotografias marcariam nosso contato com um certo passado, ou, parafraseando o autor numa metáfora, com um “animal” que nunca vimos. GUINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 168.

⁷ Retomamos aqui a reflexão feita por Philippe Dubois em “O ato fotográfico”. Nessa obra, o autor propõe recuperar o percurso histórico acerca das diversas posições defendidas por críticos e teóricos da fotografia quanto ao princípio de realidade próprio à relação da imagem fotoquímica com seu referente. Nesse percurso, identifica três momentos: i) a fotografia entendida como *espelho do real*, compondo o *discurso da mimese*. Nessa concepção, atribui-se o princípio da *semelhança* existente entre a foto e seu referente. Ainda segundo o autor: “Trata-se aqui do primeiro discurso (e primário) sobre a fotografia. Esse discurso já está colocado por inteiro desde o início do século XIX [...]. [...] de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que a *mão* do artista intervenha diretamente.”; ii) a fotografia vista como *transformação do real*, através do *discurso do código e da desconstrução*, empreendido em reação ao ilusionismo do espelho fotográfico. “Com esforço tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada. [...] Provavelmente a grande onda estruturalista constitui uma espécie de ponto culminante de todo esse vasto movimento crítico de denúncia do ‘efeito de real’[...].”; iii) a fotografia como *traço de um real*, propagada pelo *discurso do índice e da referência*. “Por mais útil e necessário que tenha sido, esse movimento de desconstrução (semiológica) e de denúncia (ideológica) da impressão de realidade deixa-nos contudo um tanto insatisfeitos. [...] Deve-se, portanto, prosseguir a análise, ir além da simples denúncia do “efeito de real”: deve-se interrogar segundo outros termos a ontologia da imagem fotográfica. É nesse estágio que se situam algumas pesquisas pós-estruturalistas (entre as quais a presente), que encontraram apoio, por exemplo, em certos conceitos das teorias de Ch. S. Pierce, em particular na noção de *índice* (por oposição a *ícone* e *símbolo*), que alguns vêem como que uma lógica, senão uma epistemologia da qual a imagem fotográfica forneceria um modelo exemplar. [...] diferenciam-se radicalmente dos *ícones* (que se definem apenas por uma relação de *semelhança*) e dos *símbolos* (que, como as palavras da língua, definem seu objeto por uma *convenção geral*.” DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1993, pp. 26-50.

⁸ MENESES, Ulpiano Bezerra de. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 29.

Para Roger Chartier, o conceito de representação seria a apresentação de algo em substituição daquilo que se encontra ausente, a "presença de uma ausência".⁹ O passado chegaria até nós por meio de representações, ou seja, de materialidades que substituem ausências (que ficaram no passado). Para Boris Kossoy, a representação fotográfica não é mera substituição do objeto ou do ser ausente. Segundo esse autor, devemos entender que a foto pressupõe uma elaboração na qual uma nova realidade é criada (substituindo aquilo que está ausente), através de complexo processo de criação do fotógrafo.¹⁰

A fotografia, enquanto documento, captura um fragmento da realidade exterior do objeto, sua aparência; não pode ser compreendida independentemente do seu processo de construção. A reflexão acerca do uso de fotografias como fontes tem que perceber as especificidades dessas, já que a fotografia é feita com intuito primeiro de registrar uma imagem na memória, além de ser elaborada de forma subjetiva pelo fotógrafo (este influenciado por seus valores culturais, questões comerciais, suportes técnicos, suas intenções, sua época).

Meneses ressalta que:

A primeira decorrência dessa postura é que trabalhar historicamente com imagens obriga, por óbvio, a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, a que agora cumpre acrescentar a ação. As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e fazê-los atuar. [...] É necessário tomar a imagem como enunciado, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrair a biografia, a carreira, a trajetória das imagens.¹¹

As duas realidades da fotografia, destacadas por Kossoy, são importantes noções a serem apreendidas no que se refere ao seu uso como documento histórico. A *primeira realidade* é o próprio passado, momento exato em que a imagem foi produzida. Os elementos envolvidos neste momento, o fotógrafo, o fotografado, o processo técnico de criação, os objetos utilizados, a iluminação, tudo isso é, por um instante de curta duração, o ato de apreensão do real. Ao fim do rápido instante de "tirar a foto", a imagem obtida já passa a fazer

⁹ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**. São Paulo, v.5, n.11, pp. 173-191, jan.- abr./ 1991, p. 184. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ea/v5n11/v5n11a10.pdf> > Acesso em: agosto/2012.

¹⁰ KOSSOY, Boris. O Relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 25, n. 49, pp. 35-42, jan.-jun./2005, p. 41. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000100003&Ing=pt&nrm=iso > Acesso em: abril/ 2007. Pré-publicação.

¹¹ MENESES, 2003, op. cit., p. 11.

parte de uma *segunda realidade*, que é a realidade da representação. Sendo, portanto, "fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do assunto selecionado no espaço e no tempo (durante sua primeira realidade)".¹²

A *segunda realidade* é a referência de um tempo inacessível ("palpável" através das fontes), um momento "congelado" de um passado, um recorte de uma realidade passada passível de ser observada hoje. Como ressalta Monteiro: "O ato fotográfico é o fruto de um corte, tanto no campo visual (espaço) quanto na duração (tempo), constituindo-se em um fragmento separado e embalsamado do mundo para a posteridade".¹³

A realidade que contemplamos em uma imagem fotográfica é a realidade da representação, uma *segunda realidade* (o documento em si), que substituiu a *primeira realidade*. A fotografia é um documento que apresenta aspecto ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que é um rastro físico-químico do real, é também repleto de valores culturais, estéticos, técnicos, sociais, numa constante relação de intencionalidades. Susan Sontag nos fala que as fotos são, de fato, experiência capturada e que "fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder."¹⁴ A autora completa que "embora em certo sentido a câmera capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e o desenho."¹⁵

O assunto, uma vez representado, torna-se um novo real, retomando o conceito de *segunda realidade*. Segundo Rouillé, a imagem fotográfica seria:

a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; [...] A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar. [...] Da coisa á imagem, o caminho nunca é reto, como creem os empiristas e como queriam os enunciados do verdadeiro fotográfico.¹⁶

Toda fotografia carrega consigo uma história e tem a latência de uma memória, nos mostra roupas, rostos, objetos, expressões de uma época, mas também permite refletir sobre as intencionalidades de sua produção. Não pretendemos negar o caráter indiciário da fotografia, bem como não entendemos esta como resultado mecânico da captação da

¹² KOSSOY, op. cit., p. 37.

¹³ MONTEIRO, Charles. A pesquisa em História e Fotografia no Brasil: notas bibliográficas. **Anos 90**, v.15, n.28, pp. 169-185, dez./ 2008, p. 172. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/7965/4753> > Acesso em: outubro/ 2012.

¹⁴ SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 14.

¹⁵ Ibid., p. 17

¹⁶ ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, pp. 77-79.

realidade. Acreditamos que, parafraseando Rouillé, se há parcela de verdade na imagem, esta se manifesta menos em sua similitude com as coisas do que no contato que tem com elas, tratando-se, portanto, de uma nova modalidade de verdade, mais por contato do que por semelhança.¹⁷

A fim de dar prosseguimento à investigação histórica com fotorreportagens, ou seja, ao trabalhar com imagens técnicas analógicas, consideramos importante manter no horizonte de análise sua materialidade, sem a qual não se realiza o fazer historiográfico. A visão essencialmente materialista de História nos parece inadequada a presente pesquisa, porém é necessário não perder esta dimensão de vista, já que propomos um diálogo mais amplo com a perspectiva histórica. Traçamos o caráter documental da fotografia, sem que para isso defendamos uma ideia de verdade, através de um olhar “positivista” sobre a fonte.¹⁸ Neste ponto importa destacarmos que a recente produção de imagens digitais acarreta novos caminhos de análise, que possam dar conta da possível ausência de referente, algo que não encontramos na presente pesquisa.

Dimensão artefactual

Enquanto historiadores, devemos ter em mente que as fotografias se caracterizam como artefatos constituintes da interação social e, como ressalta Meneses,

Nenhum atributo de sentido é imanente. O fetichismo consiste, precisamente, no deslocamento de sentidos das relações sociais – onde eles são efetivamente gerados – para os artefatos, criando-se a ilusão de sua autonomia e naturalidade. Por certo, tais atributos são historicamente selecionados e mobilizados pelas sociedades e grupos nas operações de produção, circulação e consumo de sentido. [...] Daí a importância da narrativa e dos discursos sobre o objeto para se inferir o discurso do objeto.¹⁹

Percebendo sua natureza artefactual, torna-se indispensável a pesquisa de sua vida pregressa, ou seja, sempre que possível reconstituir os caminhos que ela percorreu, antes de ser “documentalizada” pelo historiador. A fotografia enquanto artefato interage com a cultura material da sociedade em questão e nos possibilita perceber a interação desta com a esfera da cultura visual, compondo um quadro cultural maior. Mitchell nos traz a distinção (sem

¹⁷ Ibid., p. 94.

¹⁸ Ressaltamos aqui que não possuímos qualquer tipo de crença no “verdadeiro fotográfico” que nos fala Rouillé, sendo esta uma noção muito comum no século XIX, associada à defesa de uma verdade contida no documento, a qual seria, portanto, desvelada por nós. Cf. Ibid., pp. 61-95.

¹⁹ MENESES, Ulpiano Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos históricos**, v.11, n.21, pp. 89-103, 1998, p. 91 Disponível em: < <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067/1206> > Acesso em: setembro/ 2012.

aplicação em português) entre *picture* e *image*, na qual a primeira seria o artefato que é pendurado na parede (que se faz imprimir ou circular espacialmente), enquanto a segunda configuraria a imagem que aparece na *picture*. Esta é uma interessante relação para compreendermos melhor o estatuto material da imagem e a oposição material/imaterial. Destaca Meneses a respeito da colocação de Mitchell:

ensina o autor, os dois lados são materiais: a imagem mental precisa da mente-corpo do observador como suporte material, e a imagem material é vetor de uma imagem que poder ser copiada em outro meio, como uma fotografia, uma descrição, uma memória. Ambas compartilham materialidade e imaterialidade.²⁰

No caso da fotografia em fotorreportagens é primordial que possamos compreender sua configuração material, enquanto parte de uma revista, bem como seu processo de passagem da imagem realizada no ato fotográfico até sua constituição em forma de reportagem. Segundo Meyrer,

As fotografias são entendidas como artefatos culturais, situadas no contexto no qual são produzidas, marcadas tanto por quem as produziu quanto por quem as selecionou. Ao analisá-las, devemos levar em consideração o autor (fotógrafo), porém considerando sua categoria profissional – fotógrafo de imprensa – neste caso, os fotógrafos da revista *O Cruzeiro*. [...] Sabemos que suas posturas, cultura, valores pessoais interferiam na produção fotográfica, entretanto, sofriam os limites impostos, por exemplo, pela linha editorial da revista.²¹

Tendo em vista esta questão, Peregrino alerta acerca de *O Cruzeiro* que:

Diversos departamentos colaboravam para edição das reportagens. A parte inicial era feita pelos fotógrafos, que levavam seus trabalhos para serem examinados pela redação e, logo depois, para a diagramação, a composição e a encadernação. Nessa estrutura, o diretor de redação tinha grande poder de decisão, pois era ele quem aprovava as reportagens. O redator, o diagramador e o fotógrafo faziam conjuntamente a escolha das fotos.²²

Como já mencionado, devemos entender a fotorreportagem como resultado de um fazer coletivo, permeado por múltiplas intencionalidades, que, em última análise, pretende comunicar ao leitor ideias específicas, bem como dirigir este no caminho de leitura desejado. Segundo Boni e Acorsi,

O processo de indução da leitura, contudo, não se consuma no momento da obtenção da imagem. Ao chegar à redação, ela passa ainda pelo crivo, critérios ou interesses da edição. O tamanho, o formato, a diagramação, a página em que é publicada e a própria legenda podem ampliar seu leque de conotações. Se grande, na primeira

²⁰ MENESES, 2012, p. 254.

²¹ MEYRER, Marlise R. **Representações do desenvolvimento nas fotorreportagens da revista *O Cruzeiro* (1955-1957)**. 2007, 256f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, p. 24.

²² PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991, p. 21.

página, a imagem conota importância. Pequena, no canto inferior de uma página interna, pode ganhar ares de simples “tapa buraco”.²³

O processo citado acima nos dá a dimensão da múltipla interferência que a imagem fotográfica destinada à imprensa passa desde a produção até a sua recepção. Acrescentamos ainda o importante papel do laboratório da revista, sendo este capaz de ampliar com menor ou maior qualidade os negativos. A potencialidade de impressão do papel utilizado também é elemento técnico de suma importância para o resultado final que chega às mãos do leitor.²⁴

Analisando a revista *O Cruzeiro* dos anos de 1946 a 1951, pudemos constatar uma grande variação na qualidade de impressão das imagens, justificada, por vezes pela queda da qualidade do papel²⁵, bem como possivelmente pelo trabalho de laboratório fotográfico deficiente. As imagens de Pierre Verger reproduzidas nas fotorreportagens deixam muito a desejar quando as comparamos com as publicações posteriores de sua obra. A baixa qualidade de impressão desvalorizava sobremaneira a produção deste fotógrafo. A imagem enquanto artefato nos possibilita refletirmos acerca das questões de ordem técnica e que são importantes na constituição de seus valores simbólicos.

O campo dos “Estudos Visuais” em História está em construção, mas identificamos ser necessária uma sensibilização do olhar por parte dos historiadores que pretendem trabalhar com imagens. A linguagem visual também se realiza com certa intuição, até arrisco dizer que o historiador de fotografias deve ter a sensibilidade de um fotógrafo, nem que seja através do exercício de se imaginar atrás de uma lente. É muito importante que o historiador da fotografia possa compreender o funcionamento do aparato fotográfico, que também faz parte

²³ BONI, Paulo César; ACORSI, André Reinaldo. A margem de interpretação e a geração de sentido no fotojornalismo. *Libero*, Ano IX, n.18, pp. 127-137, dez./2006, p. 132. Disponível em: < <http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/A-margem-de-intepreta%C3%A7%C3%A3o-e-a-gera%C3%A7%C3%A3o-de-sentido-no-fotojornalismo.pdf> > Acesso em novembro/2013.

²⁴ Rouillé destaca ainda que: “O clichê que o espectador mantém em mãos, tanto a reprodução que ele descobre no jornal ou em um livro, é separado da coisa por uma série de etapas: a tomada, a revelação, o negativo, a tiragem, a fotogravura, a impressão, sem falar nas ramificações possíveis, hoje em dia, com as redes digitais. Logo, é pelo viés de uma série de transformações técnicas, materiais e formais que um fenômeno real se torna um fenômeno fotográfico: plano, leve, fácil de observar, de compor, de transportar, de permutar, de arquivar, etc. Cada etapa se caracteriza por uma mudança de matéria: uma transubstanciação. [...] As imagens podem ser associadas ao texto, ficar classificadas em arquivos, ou ramificadas em redes (imprensa, edição, agências, bibliotecas, internet, etc.). ROUILLÉ, op. cit., p. 94.

²⁵ Trazemos aqui o exemplo de um leitor que se dirige a *O Cruzeiro*, através da coluna “Escreve o leitor”, reclamando que: “O papel em que foi impresso, é da pior espécie. É de se lastimar, que o preço seja tão elevado em relação ao que apresenta [...]” Augusto Frazão de Belo Horizonte recebe a seguinte resposta da redação da revista: “[...] quando nos chegamos às mãos apreciações de leitores desatentos, indiferentes a um fenômeno que atingiu a toda a imprensa do país, e não unicamente a nós, e a respeito do qual nós, e os outros órgãos jornalísticos, demos amplas explicações, expondo a contingência em que nos víamos, os prejuízos que sofriamos, e solicitávamos aguardassem fosse superada a crise.[...]”. Coluna “Escreve o Leitor”, *O Cruzeiro*, 17.02.51, p. 4.

do objeto de estudo, não apenas recorrendo aos manuais de fotografia, mas partindo para a compreensão prática. Sabemos que a fotografia também tem sua materialidade, constituindo-se como artefato, que pode ser tocado e se faz circular, compondo a cultura material de determinada sociedade. A dimensão técnica também é importante esfera de conhecimento na pesquisa com imagens.

O trabalho com fotografias tem a particularidade de ser quase sempre realizado a partir de cópias, afinal estamos sempre lidando com ampliações de um negativo. A técnica de produção de uma fotografia é medida pelo tamanho do negativo e não pelas dimensões da fotografia ampliada (por exemplo, negativos de 35 mm, 16 mm, 6X6 cm). As técnicas empregadas no processo de revelação, realizadas no interior do laboratório fotográfico, são de difícil acesso ao pesquisador. O responsável pela revelação possui um amplo espectro de possibilidades de escolhas: desde o tamanho que será feita a cópia, até a iluminação posterior que pode ser usada no momento da revelação, a fim de ressaltar partes da foto. No caso das fotorreportagens encontramos uma complexidade ainda maior, já que as fotografias originais são transformadas para responderem a uma demanda gráfica e de diagramação da página que envolve uma série de preocupações de ordem técnica e simbólica.

Ao contrário da pintura, na qual a técnica empregada no momento da produção da obra é algo supostamente perenizado, na fotografia encontramos a possibilidade de múltiplas alterações posteriores, tendo como base o negativo original. Vivemos a reprodutibilidade técnica em escala industrial e no caso das revistas ilustradas a manipulação do negativo configura prática corrente. Segundo Flusser,

Um quadro tradicional é um original: único e não multiplicável. [...] A fotografia, por sua vez, é multiplicável. Distribuí-la é multiplicá-la. O aparelho produz protótipos cujo destino é serem estereotipados. O termo “original” perdeu sentido, por mais que certos fotógrafos se esforcem para transportá-lo da situação artesanal à situação pós-industrial, onde as fotografias funcionam. [...] Com efeito, a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor se transferiu do objeto para a informação.²⁶

Compreender o estatuto técnico da fotografia possibilita a compreensão de como se deu o ato fotográfico e seus desdobramentos. O advento da câmera Leica entre os fotojornalistas foi fundamental para o crescimento de uma “escola” que priorizava o instantâneo, a fotografia cândida, negando, por sua vez, os parâmetros de uma fotografia posada e artificial. Buscavam, portanto, o registro máximo de uma cena em movimento (no

²⁶ FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios de uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009, p. 47.

calor dos acontecimentos) através do qual o elemento surpresa ou de choque desempenhava papel fundamental.

Souty aponta que:

Para o grande fotógrafo Henri Cartier-Bresson, contemporâneo de Verger, a fração de segundo do disparo contém todo o mistério da foto. Ele acreditava que em cada situação só existe uma janela para bater aquela fotografia: o “instante decisivo” ou “instante único”. O “disparo fotográfico”, a capacidade de captar o momento decisivo num ato voluntário e intencional, era ditado, acima de tudo, pelo sentido agudo da visão (enquadramento, composição, movimento, luz). Apesar da economia de meios utilizada por Bresson e da rapidez de sua execução, ele tinha plena consciência e domínio do ato fotográfico; ao contrário de Verger, ele era movido por uma grande preocupação com a construção geométrica e pictórica.²⁷

Coexistindo à novidade representada pela câmera Leica, persistiram os fotojornalistas que defendiam o uso da Rolleiflex, sendo esta de grande formato e voltada para um ato fotográfico mais lento, no qual a agilidade não figurava dentre suas qualidades. Ambas as tecnologias foram utilizadas a partir da vontade humana, sendo suas escolhas fundamentadas em dupla preocupação, qual seja, de cunho técnico, mas também simbólico. Cito o exemplo de Pierre Verger, que se manteve fiel à Rolleiflex por toda vida, sem que para tal realizasse fotos necessariamente posadas e artificiais.

Conforme Souty,

Já Verger bate suas fotos da forma mais desprendida possível, sem se *ater a priori* à geometria da imagem ou à composição rigorosa das formas. [...] Ele considerava que as raízes da imagem estão no inconsciente e praticava a fotografia como uma técnica passiva, não atrelada à consciência intencional. [...] O corpo da câmera fotográfica torna-se um instrumento da intuição e espontaneidade. [...] Como fotógrafo, do início dos anos 1930 até o fim dos anos 1940, Verger procura se desligar da consciência intencional, da objetivação e do raciocínio.²⁸

Em entrevista nos anos de 1990, Verger ressalta que “Você não sabe por que bate uma foto. Depois, na revelação, você descobre a coisa que viu, mas não teve tempo de interpretar”.²⁹

Sabemos que cada fotógrafo desenvolve sua maneira própria de fotografar, buscando um estilo pessoal no processo de produção da imagem. Porém, ao comercializar suas fotografias à imprensa, o fotógrafo percebe tal estilo ser alterado (enquadrado na linha editorial da revista), visto que o resultado de seu ato fotográfico passa às mãos de terceiros,

²⁷ SOUTY, Jérôme. **Pierre Fatumbi Verger**: do olhar livre ao conhecimento iniciático. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011, p. 20.

²⁸ Ibid., p. 21 e 27.

²⁹ Entrevista a L. Turiba, “Coco Be Lefó Axé Verger” (1990), p. 80. Apud Ibid., p. 27.

desenvolvendo a partir daí um fazer coletivo que resultará na fotorreportagem em si. No caso do fotojornalismo encontramos uma verdadeira “fábrica de experimentos”, na qual as possibilidades de diagramação da página geram múltiplas esferas de percepção da imagem. Por exemplo, se a fotografia está ocupando toda página ou se foi colocada em série com outras, enfim, tudo é carregado de sentido. Peregrino salienta ainda que “as normas de diagramação estão determinadas pela disposição das fotos, que produz sentido e o significado a partir das diversas associações feitas entre as imagens.”³⁰

No caso da revista *O Cruzeiro*, podemos observar o uso do “recurso de descontinuidade”, o qual se caracteriza pela distribuição do texto da fotorreportagem ao longo da revista e sem uma ordem determinada. Este artifício acabava levando o leitor a explorar a totalidade da revista, bem como cumpria o papel de preencher o espaço em branco em meio às páginas publicitárias.³¹ Dito isso, fica claro o desafio que nós historiadores encontramos para conseguir dominar amplamente os aspectos contidos na imagem e seus “arredores”. Torna-se relevante para a pesquisa que possamos refletir em torno destas questões de ordem técnica que, por sua vez, interagem com elementos de ordem simbólica.

A fotografia não é um documento como outro qualquer, portanto o historiador deve “armar-se” para trabalhar com tal fonte. Neste sentido, alguns apontamentos são possíveis. Como já foi comentado, o fotógrafo produz a imagem através de um processo de construção no qual são atravessadas suas intenções, preocupações estéticas, artísticas, políticas, limitações técnicas, ou seja, misturam-se elementos técnicos e pessoais na concepção da fotografia, bem como elementos coletivos referentes a uma cultura visual maior, manifesta na própria revista.

Cultura Visual

Ao iniciar-se uma pesquisa com imagem, que pretende traçar um recorte trabalhando com um autor em especial, devemos “ir a fundo” na biografia desse fotógrafo. Nesse ponto, a biografia compreende textos com dados biográficos, mas também as próprias imagens desse fotógrafo, que também possuem sua própria narrativa. Enquanto historiadores, precisamos historicizar a trajetória de determinado autor, entendendo-o dentro de seu espaço e temporalidade, compreendendo o contexto histórico no qual estava inserido, bem como

³⁰ PEREGRINO, op. cit., p. 62.

³¹ Cf. SANTOS, M.R. dos.; MANNALA, Thaís. Modernidade e visualidade no projeto editorial de *O Cruzeiro* (1928-1945). *Visualidades*, v.11, n. 1, pp. 149-171, jan.- jun./ 2013, p. 156. Disponível em: < <http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/28190/15847> > Acesso em: junho/ 2013.

aprofundando os estudos no sentido de perceber a cultura visual na qual “circulava”. A percepção da *iconosfera* de determinada sociedade (“o conjunto de imagens que, num dado contexto, está socialmente acessível”³²) nos permite compreender o pensamento visual da época e suas especificidades, que por sua vez se vê intrincado na rede de circulação de ideias do contexto em questão.

Partindo do quadro maior da cultura visual, se faz necessário que criemos diálogos com os aspectos biográficos, estabelecendo relações entre as duas esferas, coletiva e particular. Ana Maria Mauad traz a figura do fotógrafo enquanto mediador cultural:

A manipulação dos atributos técnicos da imagem é exercida por indivíduos que agregam o valor de suas experiências às suas imagens, representando-as nos produtos do seu trabalho. [...] Podemos conceber experiências históricas nas quais as fotografias – meios – transformam e criam sentidos sociais sobre a *realidade mediada*, de acordo com a prática social do fotógrafo – mediador. Tudo isso terá importância para a construção da noção de autoria, incidindo sobre o mediador cultural que aborda a realidade em termos de visualidade.³³

Acreditamos que as ideias circulam livremente pelo contexto, encontrando na fotografia um canal de expressão. Existe uma constante interação entre o verbal e o não-verbal, mas compreendemos que funcionam através de lógicas diferentes, mesmo que interajam permanentemente. Percebemos a cultura como um grande espaço de trocas e diálogos, que nem sempre são conscientes, mas que estão constantemente presentes numa sociedade marcada pela ampla circulação de pessoas. Mauad afirma que:

Historicamente, a fotografia compõe, juntamente com outros tipos de texto de caráter verbal e não-verbal, a textualidade de uma determinada época. Tal ideia implica a noção de intertextualidade para a compreensão ampla das maneiras de ser e agir de um determinado contexto histórico: à medida que os textos históricos não são autônomos, necessitam de outros para sua interpretação.³⁴

Aby Warburg desafia o pesquisador a desconstruir cronologias e perceber os múltiplos tempos das imagens, entendendo-as como partes de um universo maior, independente da temporalidade “oficial”, quase sempre marcada pelas “eras” políticas. O anacronismo acaba ganhando um novo sentido. Complementa Meneses sobre Warburg:

Desenvolvendo uma antropologia da memória social, fundamentada nas imagens e apoiada em fontes heterogêneas. Central em seu pensamento é o conceito de *sobrevivência*, que permite diferenciar o potencial das imagens e compreender tramas que elas tecem.³⁵

³² MENESES, 2012, p. 15.

³³ MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe de Brum. História e Fotografia. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, pp. 278-279.

³⁴ MAUAD, loc. cit.

³⁵ MENESES, 2012, p. 244.

Torna-se muito rico que possamos desconstruir cronologias, relacionando imagens de períodos diversos, percebendo suas *sobrevivências*. Nossa opção em trabalhar com a linguagem do fotojornalismo moderno não descarta a necessidade de dialogarmos com outras propostas visuais da época, bem como as de períodos precedentes. O trabalho do historiador se localiza no desejo de historicizar estas linguagens, percebendo-as como expressões de visões de mundo, permeadas por seu contexto de circulação de ideias, bem como possivelmente influenciadas (em postura de negação ou não) por contextos culturais *sobreviventes*. A cultura como um todo deve ser vista sob o prisma do diálogo e da interação das diferentes esferas, sejam elas visuais ou não.

Recepção/ interpretação da imagem

Para além do processo de construção e circulação da imagem há ainda o processo de recepção desta, que se refere à interpretação do signo fotográfico.

Meneses ressalta que:

É preferível, portanto, considerar a fotografia (e as imagens em geral) como parte viva de nossa realidade social. Vivemos a imagem em nosso cotidiano, em várias dimensões, usos e funções. O emprego de imagens como fonte de informação é apenas um dentre tantos (inclusive simultaneamente a outros) e não altera a natureza da coisa, mas se realiza efetivamente em situações culturais específicas, entre várias outras. A mesma imagem, portanto, pode reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos.³⁶

Diante deste quadro precisamos ter em mente que o espectador que vislumbra a foto traz em sua interpretação seus filtros culturais, valores pessoais ou sociais, credo religioso, conhecimentos ou erudição, condutas, ideias, preconceitos. Se pensarmos em receptores da imagem em tempos atuais torna-se ainda mais complexo, já que estamos vivendo sob um turbilhão de imagens diariamente. Cada indivíduo traz consigo seu "arquivo" de imagens mentais acerca dos diferentes assuntos. A memória é quase sempre povoada de imagens e as fotografias nela ocupam um lugar central.

Ana Maria Mauad chama atenção para o papel do historiador enquanto espectador de imagens:

[...] o historiador entra em contato com este presente/passado e o investe de sentido, um sentido diverso daquele dado pelos contemporâneos da imagem, mas próprio à problemática a ser estudada. Aí reside a competência daquele que analisa imagens

³⁶ Id., 2003, p. 12.

do passado: no problema proposto e na construção do objeto de estudo. A imagem não fala por si só; é necessário que as perguntas sejam feitas.³⁷

Belting nos fala da importância em reconhecermos o papel do corpo enquanto agente de percepção e de ação, como premissa para o entendimento, a concepção, a produção e a memória das imagens, ressaltando ser conveniente falarmos de imagens em sentido antropológico, ou seja, não entendendo essas como “contingência pura” e sim como resultado da interação entre os seres humanos e o mundo, sendo este representado pela nossa própria imaginação.³⁸ As imagens seriam, portanto, resultado da interação entre o espectador e suas experiências. Dito isso, percebemos o cuidado que o historiador deve ter ao lidar com imagens, ou seja, estar munido de uma problemática de pesquisa bem delimitada.

Segundo Flusser, as “imagens são mediações entre homem e mundo”.³⁹ O autor ressalta que:

O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. [...] Em fotografia, não pode haver ingenuidade. [...] Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. [...] Fotografias são imagens em conceito.⁴⁰

O espectador da imagem vive, segundo Kossoy, uma *tensão perpétua* na qual a interpretação da imagem varia e costuma seguir imagens mentais pré-concebidas.⁴¹ O receptor acaba criando uma nova realidade do documento que é o da interpretação, ou seja, o da interpretação do conceito. Como nos fala Martine Joly sobre a fotografia de imprensa, a interpretação do argumento contido na imagem.⁴²

A partir de um enfoque semiológico, Joly nos ajuda a percorrer um caminho de compreensão acerca da atribuição de sentidos conferida às fotografias de imprensa. A autora defende que figuras retóricas, presentes também no discurso visual da fotografia, não são, portanto, exclusividade do discurso verbal. Contribuem para o modo de persuasão da imagem, bem como para o seu tipo de argumentação.⁴³ Ao percebermos a fotografia enquanto permeada de elementos textuais, torna-se possível identificarmos o caráter argumentativo,

³⁷ MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história – interfaces. **Tempo**, v.1, n.2, pp. 73-98, 1996, p. 82. Disponível em: < http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf > Acesso em: outubro/2012.

³⁸ BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Madrid: Conocimiento, 2010, p. 263.

³⁹ FLUSSER, op. cit., p. 9.

⁴⁰ Ibid., p. 15 e 32.

⁴¹ KOSSOY, op. cit., p. 47.

⁴² JOLY, Martine. **La imagen fija**. Buenos Aires: La Marca, 2009.

⁴³ Ibid., p. 170.

retórico da fotografia de imprensa, que ultrapassa o conceito primeiro vinculado a ela, que seria a função de informar.

Através da análise de pranchas de contato⁴⁴ acerca de determinadas fotografias, a autora demonstra ser possível percebermos a construção do argumento da imagem, ou seja, a busca do fotógrafo pelo conceito o qual pretende comunicar. Joly alerta para o caráter argumentativo da fotografia de imprensa, buscando problematizar justamente o elemento de registro da realidade reivindicado por esta categoria imagética. Seria, grosso modo, nos perguntarmos acerca da ideia por trás da foto, e não nos determos na percepção ingênua de que esta apenas informaria sobre certa realidade, já que as fotografias ultrapassam o pretense realismo da representação.⁴⁵ Segundo Joly,

Constatamos, una vez más, que esta foto de reportaje, más allá de la información lisa y llana, vale por la fuerza argumentativa y persuasiva que se ofrece a la interpretación, más allá del simple reconocimiento.[...] El argumento visual sigue siendo un enunciado simple e implícito, la expresión de una opinión, y conserva entonces toda su relatividad, no sólo en cuanto a su expresión sino también en cuanto a su interpretación que, ya lo hemos visto, es aleatoria.⁴⁶

No caso das fotorreportagens ressaltamos ainda a presença de toda uma proposta de imprensa por trás, carregada de ideias e valores específicos, os quais são intencionalmente veiculados aos respectivos leitores. Tampouco essa imprensa mostrava-se homogênea, visto que, por exemplo, no caso de *O Cruzeiro*, sabe-se da ampla circulação de diferentes ideias na redação, que, por vezes, se encontravam em conflito.⁴⁷ Portanto, ao analisar fotorreportagens, devemos atentar para não simplificar as relações presentes no periódico, as quais se achavam traspassadas pelas visões de mundo existentes na revista, incluindo desde o corpo editorial até o fotógrafo e o jornalista envolvidos.

Flusser nos fala acerca da escolha do fotógrafo pelo filme preto-e-branco:

⁴⁴ Pranchas de contato correspondem a “provas” do filme fotográfico, resultando na revelação das fotografias em forma de miniaturas expostas numa página. Assim, uma página de papel fotográfico pode expor inúmeras imagens reveladas do filme em questão, para conferência do fotógrafo ou de outro agente envolvido.

⁴⁵ Em “Ato fotográfico”, Dubois evoca “os propósitos determinados pelos usos antropológicos da foto, que mostram que a significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como uma evidência para qualquer receptor, que sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura. [...] A partir de então, o valor de espelho, de documento exato, de semelhança infalível reconhecida para a fotografia é recolocado em questão. A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência.” DUBOIS, op. cit., pp. 41-42.

⁴⁶ Ibid. p. 196. Tradução livre da autora: “Constatamos, mais uma vez, que esta foto de reportagem, para além da informação superficial, vale por sua força argumentativa e persuasiva que se oferece a interpretação, para além do simples reconhecimento. [...] O argumento visual segue sendo um enunciado simples e implícito, a expressão de uma opinião, e conserva, portanto, toda sua relatividade, não apenas com relação a sua expressão, como também quanto a sua interpretação que, como já visto, é aleatória.”

⁴⁷ Cf. NETTO, Accioly. **O império de papel**: os bastidores de *O cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

As fotografias em preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos.⁴⁸

A dimensão da imagem enquanto conceito nos remete mais uma vez à percepção da fotografia enquanto expressão de ideias. Torna-se rico, portanto, encararmos o universo da cultura visual como profícuo lugar de circulação de ideias e, por sua vez, de recepção dessas. Com relação à fotografia chamada analógica (uma imagem técnica, como o cinema e a televisão), Flusser ressalta que “aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais.”⁴⁹

Na forma de fotorreportagens, as fotografias assumem outra esfera de relação com seu espectador, agora sob a perspectiva do veículo de comunicação, no presente caso, a revista. Neste processo o discurso visual elaborado conjuntamente com o textual traz novos elementos oriundos da manipulação midiática, como a geração de sentido, vista aqui como a indução de leitura realizada pelo periódico. José H. Pereira alerta que uma mensagem pode trazer múltiplos sentidos, seja ela expressa em palavras ou em imagens, sendo necessário recorrermos à semântica a fim de compreender possíveis níveis de interpretação presentes.⁵⁰ O autor defende que a percepção (amparada na semântica) de que encontramos três níveis de interpretação da mensagem pode auxiliar na difícil tarefa de apreensão dos sentidos contidos nessa.

Os níveis de interpretação, absolutamente articulados entre si, seriam: a) o sentido denotativo ou conceitual, que indicaria um caminho de reconhecimento dos motivos presentes na fotografia, elementos identificáveis por todos (essencial na comunicação social, já que é responsável em trazer conceitos acerca das coisas que possam ser compartilhados); b) o sentido conotativo, derivado do denotativo, capaz de trazer sentido indireto, metafórico, figurado, como no caso de palavras que se tornam expressões permeadas de sentidos próprios (por exemplo, a gíria “marmelada”, que além de ser conhecido doce refere-se também a desonestidade da situação). No caso da mensagem visual, identificamos como um exemplo deste sentido a alegoria da *pietá*, a mãe sofredora comumente representada no fotojornalismo

⁴⁸ Ibid., p. 39.

⁴⁹ Ibid., p. 13.

⁵⁰ PEREIRA, José Haroldo. **Curso básico de teoria da comunicação**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003, p. 108.

e que traz consigo uma série de sentidos indiretos, oriundos de um imaginário cristão consagrado;⁵¹ c) o terceiro sentido seria o subjetivo, diretamente relacionado com as experiências pessoais e a percepção individual e psicológica. Como sentido idiossincrático, “o que uma pessoa interpreta de determinada imagem pode não fazer o menor sentido para outra pessoa”.⁵² A interpretação de cada um varia de acordo com as experiências vividas, seu repertório de imagens mentais, formação educacional e política, bem como de acordo com seu nível de interesse e proximidade com o assunto tratado.

A presente pesquisa não pretende elaborar uma análise essencialmente semiótica das fotografias, mas valer-se do instrumental conhecido na área a fim de contribuir na desmontagem fotográfica, como a escolha do uso de tabelas referentes aos aspectos formais de cada fotografia. Para tal, acreditamos ser essencial a perspectiva trazida por Lorenzo Vilches com relação à leitura da imagem jornalística, a partir da qual buscamos elementos a fim de compor as referidas tabelas.⁵³ Essas foram concebidas com intuito de analisar tanto a forma de expressão da imagem fotográfica, suas opções técnicas como: sentido, direção, planos, foco e iluminação, como os elementos da forma de conteúdo: como local e tema retratados. Como dito, a perspectiva semiótica foi acolhida na presente pesquisa apenas para fins complementares de análise, não constituindo nosso foco metodológico.

Sabemos que existe uma lógica narrativa no discurso escrito produzido pelas fotorreportagens, o qual deve ser desconstruído a fim de que se identifiquem os conteúdos de que trata. Partindo da preocupação metodológica da análise qualitativa, pretendemos desmontar a composição fotojornalística, recorrendo como instrumental à técnica conhecida como análise de conteúdo. Sendo esta entendida aqui como definido por Roque Moraes:

A análise de conteúdo constitui uma metodologia de pesquisa usada para descrever e interpretar o conteúdo de toda classe de documentos e textos. Essa análise, conduzindo a descrições sistemáticas, qualitativas ou quantitativas, ajuda a reinterpretar as mensagens e a atingir uma compreensão de seus significados num nível que vai além de uma leitura comum. Constitui-se em bem mais do que uma simples técnica de análise de dados, representando uma abordagem metodológica

⁵¹ Sá-Carvalho e Lissovsky destacam que “a imagem da mãe que sofre tem uma força particular. Diferentemente de outras imagens de dor, em nossa cultura, ela não precisa ser justificada, diante de seu sofrimento não nos questionamos a respeito de sua realidade ou merecimento. Isso se deve em parte à própria relação que ela mantém com a história da arte. A representação do sofrimento materno é impregnada de um sentido que remete a uma série de outras imagens de mães que povoam nosso imaginário, a começar pela “Madonna com a criança”, a imagem mais simbólica da maternidade. A “Madonna é exatamente o símbolo da abnegação, aquela que está ali pelo filho e, assim, pela humanidade inteira.” Ver LISSOVSKY, Maurício; SÁ-CARVALHO, Carolina. Fotografia e representação do sofrimento. *Revista Galáxia*, n.15, pp. 77-90, jun./ 2008, p. 79. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1496/968> > Acesso em: janeiro/ 2014.

⁵² BONI; ACORSI; op. cit., p. 130.

⁵³ VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1987.

com características e possibilidades próprias. [...] ao longo do tempo, têm sido cada vez mais valorizadas as abordagens qualitativas, utilizando especialmente a indução e a intuição como estratégias para atingir níveis de compreensão mais aprofundados dos fenômenos que se propõe a investigar.⁵⁴

O autor ressalta ainda que

Ainda que em sua proposta original a análise de conteúdo se preocupasse mais diretamente com o significado das mensagens para os receptores, na sua evolução, assumiram uma importância cada vez maior as investigações com ênfase tanto no processo como no produto, considerando tanto o emissor como o receptor. [...] A mensagem da comunicação é simbólica. Para entender os significados de um texto, portanto, é preciso levar o contexto em consideração. É preciso considerar, além do conteúdo explícito, o autor, o destinatário e as formas de codificação e transmissão da mensagem.⁵⁵

Ao longo da pesquisa documental foi possível percebermos o refinamento com o qual os textos das fotorreportagens foram escritos, trabalhando a narrativa em torno de conceitos específicos, debatidos nas linguagens verbal e visual. Tais conceitos guiaram nossa respectiva reflexão analítica. Tendo em vista a necessidade em conhecermos os construtores desses discursos, nos deparamos com uma total ausência de trabalhos em torno dos repórteres em questão, como Álvares da Silva, Mário Leão Ramos, F. Balzoni Filho, ou mesmo de fotógrafos como Eugênio H. Silva. Constatamos que as pesquisas têm privilegiado nomes consagrados do fotojornalismo brasileiro, sendo uma lacuna acadêmica estudos que tenham o foco em profissionais menos conhecidos.

Procuramos explicitar no decorrer desta reflexão teórico-metodológica nossa preocupação em criarmos um instrumental metodológico o mais amplo possível para realizar a análise das fotorreportagens, que, por sua vez, abrange fotografia e texto escrito. Pretendemos com a análise qualitativa dar conta, dentro dos limites da pesquisa, do maior número de elementos que configuram a fotorreportagem, realizando inferências que nos possibilitem ampliar as contribuições do presente estudo. Neste ponto, ressaltamos que nosso foco se centra na linguagem visual, o que pressupõe que a presente análise priorizará o discurso visual. Porém, lembramos que o texto da fotorreportagem é parte fundamental, já que esta é entendida como uma estrutura dinâmica formada pela interação entre texto e fotografias.

⁵⁴ MORAES, Roque. Análise de Conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, ano XXII, n.37, pp. 7-32, mar./1999, p. 2. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/90142519/ANALISE-DE-CONTEUDO> > Acesso em: abril/ 2014.

⁵⁵ Ibid., p. 3.

** *Estrutura dos capítulos*

Buscaremos no segundo capítulo analisar a trajetória de Pierre Verger nos anos iniciais de sua carreira até a chegada ao Brasil, ou seja, de 1932 a 1946, a fim de compreender não apenas os aspectos formativos do fotógrafo, mas do próprio campo fotojornalístico, naquele momento em processo de formação. Foi através dos contratos com a imprensa que Verger tornou-se fotógrafo profissional, realizando reportagens pelo mundo. A fase inicial de sua carreira nos permite compreender como se deu a construção de sua trajetória de inserção no campo das imagens, permeada por múltiplas influências estéticas que dialogavam e formavam novos olhares. Não pretendemos esgotar esses dados, já que sabemos da amplitude de movimentos que circulavam naquele período, sendo necessário nos focarmos em alguns deles. É a partir da compreensão de seus anos formativos que se faz possível propormos a análise de sua obra acerca do sertanejo realizada nas páginas de *O Cruzeiro*.

No terceiro capítulo, pretendemos compreender como se deu a construção de diferentes olhares na revista *O Cruzeiro*, influenciados, por um lado, pela “escola” francesa representada pela importante figura de Jean Manzon, e, por outro, pela preponderância do modelo norte-americano de fotojornalismo da revista *Life*. Pretendemos com isso localizar Pierre Verger no contexto da revista. Acreditamos que esse fotógrafo representou uma “terceira via” no periódico, compondo um *outro* olhar acerca da figura sertaneja. A fim de traçar o perfil desse *outro* olhar, faz-se necessário que analisemos de maneira crítica as chamadas “escolas” de fotojornalismo presentes em *O Cruzeiro*, compreendendo as diferentes ideias e visões de mundo que as permeavam.

No quarto e último capítulo, propõe-se, sem qualquer pretensão de esgotar a temática, situar Pierre Verger no respectivo contexto de circulação de ideias no Brasil do período, tendo em vista o efervescente debate sobre “cultura brasileira” que se realizava. Suas fotorreportagens em *O Cruzeiro*, acerca do sertanejo e, mais ainda, sobre o Nordeste, manifestaram seu rico contato com o debate em voga sobre o que seria nossa “cultura brasileira”. Tentaremos elencar algumas das principais referências que parecem fundamentais na trajetória inicial de Pierre Verger no Brasil.

Através destas relações pretendemos explorar elementos que permearam a trajetória intelectual de Verger em seus anos iniciais no Brasil. Com intuito primeiro de perceber as especificidades do olhar de Verger nas páginas de *O Cruzeiro*, buscaremos refletir acerca destes contatos. Finalmente, buscamos delinear algumas ideias acerca da construção da

imagem do Nordeste e, por conseguinte, do sertanejo, as quais Verger teve proximidade, tentando assim enriquecer nossa análise acerca de seu olhar em *O Cruzeiro*.

2. PIERRE VERGER: CAMINHOS DA FOTORREPORTAGEM (1932-1946)

O presente capítulo pretende analisar a trajetória de Pierre Verger nos anos iniciais de sua carreira até a chegada ao Brasil, ou seja, de 1932 a 1946, a fim de compreender não apenas os aspectos formativos do fotógrafo, mas do próprio campo fotojornalístico, naquele momento em processo de elaboração. Foi através dos contratos com a imprensa que Verger tornou-se fotógrafo profissional, realizando reportagens em diversos países do mundo. Esta fase inicial de sua carreira permite compreender como se deu a construção de sua trajetória de inserção no campo das imagens, permeada por múltiplas influências estéticas que dialogavam e formavam novos olhares.

Pretendemos apreender algumas das influências que permearam os anos formativos de Pierre Verger, desde seu contato com a produção de imagens no próprio seio familiar, até seus diálogos com as vanguardas da época.⁵⁶ Não pretendemos esgotar estes dados, já que sabemos da amplitude de movimentos que circulavam naquele período, sendo necessário nos focarmos em alguns deles. É a partir da compreensão de seus anos formativos que se faz possível propormos a análise de sua obra acerca do sertanejo realizada nas páginas de *O Cruzeiro*, por ocasião de seu primeiro contrato com a revista (1946-1951).⁵⁷

⁵⁶ Segundo Icleia Borsa Cattani, as vanguardas artísticas “foram marcadas por uma estética da ruptura e pela inovação, criticando de modo radical as formas tradicionais [acadêmicas] da arte; elas escapavam a conceituações fechadas, inclusive porque se diferenciavam grandemente umas das outras. Elas respondiam, no entanto, a elementos comuns, entre eles reivindicar para si o princípio do termo vanguarda, que, vindo do vocabulário militar, significa aqueles que vão à frente das tropas, que trilham e indicam novos caminhos. [...] As vanguardas só poderiam surgir nas sociedades modernas: com o conceito de tempo linear e a ideia de progresso (que permitiam a criação, constantemente renovada, do novo e do original); com a separação da arte e da produção industrial em série (que levava à criação de obras únicas, sem modelos precedentes); com o novo conceito do sujeito subjetivo, individual e livre.” CATTANI, Icleia Borsa. **Arte moderna no Brasil: constituição e desenvolvimento nas artes visuais 1900-1950**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011, p. 21.

⁵⁷ O período de análise compreendeu os anos de 1946 a 1951, recorte temporal justificado pelo primeiro contrato de Pierre Verger com a revista, bem como corresponde ao período de formação da nova identidade visual do periódico. Porém, ressaltamos que a trajetória do fotógrafo em *O Cruzeiro* foi marcada por dois momentos distintos, que foram claramente perceptíveis na análise do conjunto documental: antes da viagem à África, em finais de 1948, e, após sua volta em 1949. Foi nesse primeiro momento (1946-1948), foco do presente trabalho, que o tema do sertanejo surgiu de forma recorrente na produção de Verger na revista, em contraste com o período posterior a 1949, quando encontramos em suas fotorreportagens o forte apelo etnográfico, através do qual irá iniciar a divulgação de suas descobertas entre as duas margens do Atlântico. Verger assinou seu segundo contrato com a revista em 1957, com duração até final de 1960. Neste período atuou na *O Cruzeiro Internacional*, editada em espanhol (com intuito de circular em toda América Latina), através da qual publicou um total de 83 fotorreportagens. Este período esteve marcado pela forte atuação de Verger enquanto etnógrafo da temática afro-brasileira. Cf. LÜHNING, Angela. **Pierre Verger**, repórter fotográfico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

Pretendemos aproveitar a rica experiência de Verger a fim de contribuir para o quadro de referências acerca do fotojornalismo nascente no Brasil. Através de seu trabalho na pioneira revista *O Cruzeiro*, o fotógrafo fez parte do processo de implementação de um novo tipo de fotorreportagem na imprensa brasileira. O papel de Verger junto à revista permanece pouco estudado o que nos motiva ainda mais a explorar esses anos iniciais, entendendo-os como rica contribuição ao campo maior do fotojornalismo. A trajetória profissional de Verger dialoga com a trajetória da fotografia neste início de século XX, portanto, optamos em traçar um breve quadro referencial que nos permita compreender as inovações ocorridas neste campo imagético.

2.1. Dimensões de uma trajetória visual:

“Léopold Verger et Cie”: imagens em família

Pierre Édouard Léopold Verger nasceu em Paris em 4 de novembro de 1902, filho caçula de Léopold Verger e Maria Adèle Samuel. Possuía dois irmãos mais velhos, Jean, nascido em 1899 e Louis em 1900. O pai de Verger chegou a Paris no início da década de 1890, dando continuidade aos negócios iniciados na Bélgica, sua terra natal. Léopold possuía uma empresa gráfica, a *Léopold Verger et Cie*, atuando no ramo de impressão e edição. A empresa produzia publicidade, calendários e cartões postais, conquistando em curto espaço de tempo grande sucesso empresarial.

O enriquecimento da família projetou-a no universo da alta burguesia parisiense, possibilitando, por um lado, uma clientela de luxo a qual se via seduzida pelos encantos das imagens, e, por outro, a preocupação em enquadrar-se corretamente nas regras e etiquetas deste universo burguês. Verger circulou neste meio desde o nascimento, familiarizando-se com a rotina de pintores e fotógrafos que frequentavam a empresa, o que, por sua vez, foi capaz de gerar um contato profícuo com uma parte da cultura visual da época. Chegou a trabalhar no empreendimento até a morte de seu pai, em 1915, ocasião na qual os tios de Verger assumiram os negócios. A *Léopold Verger et Cie* veio à falência em 1927, deixando para trás uma trajetória de luxo e prosperidade.

Verger era homossexual e sempre se viu à margem do universo burguês no qual estava inserido, não encontrando espaço para assumir suas escolhas, nem em sua casa, tampouco na

sociedade em que vivia, na qual a homossexualidade era vista como patologia.⁵⁸ Tinha frequentes problemas na escola, sofrendo perseguição inclusive dos professores, o que gerou a expulsão de todas as escolas nas quais estudou. Verger não conseguiu se formar no colégio, o que, mais uma vez, levou ao descontentamento profundo da família, que sonhava ver um Verger engenheiro ou mesmo homem de negócios.⁵⁹ Apesar de ter trabalhado algum tempo na empresa de seu pai, rejeitava o título de herdeiro e não tinha pretensão alguma em dar prosseguimento aos negócios familiares.⁶⁰

A relação com sua família era ambivalente, visto que rejeitava os valores burgueses que lhe eram apresentados, demonstrando uma postura de insubordinação frente ao universo social no qual estava inserido, ao mesmo tempo em que se mantinha atrelado à lógica familiar mantenedora deste status. A complexidade desta relação manifesta-se no fato de Verger nunca ter conseguido assumir sua opção sexual entre seus familiares, uma vez que o meio social no qual estava inserido reconhecia nesta escolha um caráter desviante.

O percurso de vida de Verger foi atravessado por uma grande tragédia familiar, capaz de mudar todo o rumo de sua história. Seu irmão Louis, por quem Verger nutria grande admiração, faleceu em 1914, com apenas 14 anos, seguido de seu pai, em 1915. Após a morte do patriarca da família, seu irmão Jean envolveu-se numa vida desregrada e perigosa, vindo a falecer em 1929, aos 30 anos de idade. Em meio a tanto sofrimento, sua mãe Adèle contrai tuberculose, morrendo em 1932. Em sua autobiografia, escrita por ocasião da comemoração de seus 50 anos como fotógrafo (1932-1982)⁶¹, Verger conta que:

Foi por volta dessa época que perdi minha mãe, a única pessoa que não desejava chocar ao adotar um tipo de vida muito diferente daquele prescrito pelas normas da

⁵⁸ ROLIM, Iara Cecília Pimentel. **Primeiras imagens**: Pierre Verger entre burgueses e infreqüentáveis. 2009, 231f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p. 57.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁶¹ Salientamos a importância em percebermos as falas trazidas do autor como expressões acerca do passado, mas que se formulam a partir de seu presente. Ou seja, ao constituir um relato memorialístico sobre sua própria trajetória, Verger o faz a *posteriori*, no ano de 1982, aproveitando a data de comemoração de seus 50 anos como fotógrafo. Cabe esta ressalva para que atentemos para o caráter de construção de uma autobiografia, permeada de intencionalidades por parte do autor. Sabemos que relatos acerca do passado são elaborados em torno do que se quer lembrar e do que se quer esquecer, ou mesmo omitir. Segundo Portelli, “Cada indivíduo, particularmente nos tempos e sociedades modernas, extrai memórias de uma variedade de grupos e as organiza de forma idiossincrática. Como todas as atividades humanas, a memória é social e pode ser compartilhada (razão pela qual cada indivíduo tem algo a contribuir para a história social); mas pelo mesmo modo que *langue se opõe a parole*, ela só se materializa nas reminiscências e nos discursos individuais.” PORTELLI, Alessandro. O Massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 127.

família. Ela certamente teria aprovado que eu seguisse o caminho que tomei, mas teria que suportar reflexões e comentários amargos e desagradáveis das pessoas em volta, que teriam entristecido seus últimos dias.⁶²

Tantas experiências fatais à sua volta, bem como o sofrimento gerado por não “enquadrar-se” socialmente, levaram Verger a reconsiderar a própria existência, chegando a marcar a data de seu suicídio para 10 anos depois, ou seja, 1942. Segundo Souty, “A decisão do suicídio programado (e “esquecido” no último instante) contém um ultimato que o fotógrafo impôs a si mesmo: a morte ou a metamorfose.”⁶³ Após a morte da mãe, último “bastião” de sua família burguesa, Verger retirou a magra herança que restou de seu pai, comprou uma Rolleiflex e colocou em prática seu projeto de libertar-se das amarras burguesas que haviam o prendido por toda a vida. Neste momento apresentou o desejo de finalmente “cair no mundo”.

Em 1982, Verger comenta ainda que:

Tirei minhas primeiras fotografias com a idade de trinta anos, em 1932. Foi naquele ano que fiz, com um vendedor de aparelhos fotográficos de ocasião, a troca do velho *verascópio* Richard da família por uma Rolleiflex que também não estava em sua primeira juventude. [...] Comecei a viajar não tanto pelo desejo de fazer pesquisas etnográficas ou reportagens, mas por necessidade de distanciar-me, de libertar-me e escapar do meio em que tinha vivido até então, cujos preceitos e regras de conduta não me tornavam feliz.⁶⁴

A ideia de liberdade buscada por Verger, mesmo que inicialmente direcionada às “amarras” familiares, encontrou na realidade à sua volta um projeto de liberdade maior, compartilhada por amigos artistas e que acabou por envolver questões mais abrangentes como a guerra e as colônias.⁶⁵ Desta forma, Rolim ressalta que “tornar-se um homem livre era

⁶² VERGER, Pierre. **Pierre Verger: 50 anos de fotografia.** / Tradução: Tasso Gadzanis. 2 ed. rev. e ampliada. Salvador: Fundação Pierre Verger; Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2011.

⁶³ SOUTY, Jérôme. **Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático.** São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011, p. 251.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁵ Assim como outros de seu contexto, Verger esteve em contato com o movimento surrealista em Paris, através do qual pode conviver com ideias inovadoras sobre *liberdade*. Jean Schuster aponta que “Na realidade, o surrealismo envolve-se dia após dia, denunciando e combatendo todas as opressões nas quais se apóia o sistema social tal como ele funciona, com poucas variantes, no mundo inteiro: opressão econômica dos trabalhadores pelos patrões, opressão da mulher pelo homem, opressão do filho pelos pais, opressão do homem de cor pelo homem branco, opressão do cidadão pelo burocrata, etc. Mas essa conjunção de opressões, que fragmenta a liberdade a fim de que ela seja monopolizada por minorias, não deve fazer esquecer que o homem não é somente um objeto social. [...] Gostaria de terminar esta exposição, aqui no Brasil, referindo-me àquilo que foi uma constante do surrealismo: o anti-colonialismo. Contentar-me-ei com citar quatro datas, quatro fatos históricos e quatro intervenções surrealistas, lembrando que a França foi, durante a primeira metade do século 20, juntamente com a Grã-Bretanha, a maior potência colonialista do mundo.” O autor segue mencionando importantes manifestos surrealistas lançados por ocasião do apoio à insurreição de Abd-El-Krim no Marrocos (1925), reprimida pelo exército francês; por oposição à Exposição Colonial em Paris (1931), com a distribuição de panfletos que divulgavam os horrores cometidos nas colônias francesas; no protesto contra a permanência da França no Vietnã (1947), contrários a uma guerra que durou sete anos; por apoio á insubmissão de fileiras do

também tornar-se um homem de seu tempo e de seu grupo.”⁶⁶ A luta pela liberdade se fazia necessária em tempos tão críticos, marcados pelo crescimento do fascismo e nazismo, bem como por um conservadorismo geral. Baumer nos diz que “a liderança intelectual [...] depende certamente de liberdade. Sem liberdade, não pode haver intercâmbio de ideias ou ‘aventura especulativa’.”⁶⁷

No período do entreguerras europeu, a fotografia encontrava-se como frutífero espaço de trabalho, no qual novas experiências, linhas de atuação e um novo quadro de oportunidades surgiam. Desde o início do século observou-se um processo de popularização da produção fotográfica, que acompanhou o crescimento da industrialização de equipamentos e materiais fotográficos.⁶⁸ Esse processo possibilitou uma verdadeira democratização do ofício, desencadeando a formação de inúmeros fotógrafos amadores, bem como incrementou a atividade profissional do fotógrafo, trazendo novas possibilidades de atuação. Consideramos importante inserir o fotógrafo Pierre Verger neste contexto de circulação de ideias, no qual intelectuais e artistas conceberam novas maneiras de olhar o mundo.

Grupo Boucher e as vanguardas: novas linguagens em diálogo

Ainda no agitado ano de 1932, Verger tornou-se representante comercial da *Alliance Graphique*, empresa semelhante à de seu pai, cujo foco era o mercado publicitário. Parece ter sido através da *Alliance Graphique* que Pierre Verger conheceu Pierre Boucher, o qual se mostrou peça fundamental na trajetória de Verger, sendo responsável por lhe apresentar a fotografia e suas novas linguagens. O trânsito de artistas era muito intenso nestes locais de trabalho e as relações de amizade formavam uma rede de contatos.

Verger se viu seduzido pela forma de viver livre e menos convencional do grupo de Boucher, que conjugava ideias e práticas voltadas para a natureza, simplicidade e, para

contingente do exército francês por ocasião da guerra na Argélia (1960), em defesa do movimento argelino por independência. SCHUSTER, Jean. Surrealismo e liberdade. In: PONGE, Robert (Org.). **O Surrealismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1991, pp. 32-37.

⁶⁶ ROLIM, op. cit., p. 57.

⁶⁷ BAUMER, Franklin L. **O pensamento europeu moderno**. Volume II, séculos XIX e XX. Parte IV: o século XX. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 291.

⁶⁸ O ofício fotográfico se viu incrementado nas primeiras décadas do século XX pelo surgimento de inúmeras novas câmeras, de pequeno formato e de menor complexidade de manuseio, a exemplo da famosa câmera alemã Leica em película de 35mm e com 36 negativos em sequência. Acompanhando a evolução técnica das câmeras, observou-se a criação do “sincroflash múltiple” capaz de gerar uma iluminação artificial dispersa pela cena, com menos impacto que o flash a magnésio. A partir da década de 1940 foram observados grandes progressos na tecnologia fotográfica como filmes hiper sensíveis e fotômetros elétricos, sendo esses capazes não apenas de medir a luz, mas também fixar automaticamente os tempos do obturador, bem como a abertura das lentes. Ver BEAUMONT, Newhall. **Historia de la fotografia**. Barcelona: FotoGGrafia, 2006, pp. 220-281.

alguns, a participação no Partido Comunista Francês. O grupo costumava viajar para acampar e fazer canoagem. Numa destas viagens, em julho de 1932, Verger seguiu com os amigos para a Córsega, onde percorreu a pé 1.500 quilômetros. Durante a viagem, com duração de mais de um mês, Pierre Boucher ensinou Verger a fotografar com uma Rolleiflex, que, por sua vez, possuía como acessórios dois pares de lentes de aproximação, que encantaram o futuro fotógrafo. Verger, em sua autobiografia elaborada no ano de 1982, conta que:

Tinha me seduzido pela extraordinária nitidez dos detalhes que sobressaíam nas fotos tiradas de tão curta distância e me permitiam valorizar o contraste do rugoso e do liso, do brilhante e do fosco, o veio da madeira, a espuma de uma onda vindo morrer na areia granulosa de uma praia, as gotas de orvalho sobre um talo de erva, um canto de calçada asphaltada, alguns paralelepípedos e um bueiro e – oh! Triunfo! – um lagarto engolindo uma mosca.⁶⁹



Figura 01: *Pierre Verger, Primeiras imagens, 1932.* Fotografia extraída de VERGER, Pierre. **Pierre Verger: 50** anos de fotografia. Salvador: Fundação Pierre Verger; Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2011, p.17.

⁶⁹ VERGER, op. cit., p. 12.



Figura 02: *Pierre Verger, Primeiras imagens, 1932.* Fotografia extraída de VERGER, Pierre. **Pierre Verger: 50 anos de fotografia.** Salvador: Fundação Pierre Verger; Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2011, p.13.

Boucher trabalhava com frequência para o mercado publicitário, sendo sua imagem mais ligada à abstração e às fotomontagens, produzindo seus trabalhos dentro das novas tendências modernistas que propunham possibilidades visuais inovadoras. A publicidade configurou um novo campo de atuação para os artistas de vanguarda, no qual a falta de regras definidas em relação à composição da imagem fotográfica criou um ambiente de grande liberdade criativa, tendo como principal meio de divulgação os jornais e revistas. Mesmo que pautada pela lógica comercial, a fotografia de publicidade foi capaz de vincular novas experiências estéticas, criando imagens da modernidade através da criação da vanguarda artística.⁷⁰ A propaganda deixou de ser a descrição (em texto) das qualidades do produto e passou a ser a veiculação da imagem enquanto formadora de um conceito em torno da marca ou produto.

As décadas de 1920 e 1930 foram marcadas pelas vanguardas artísticas que trouxeram importantes rupturas com as tradicionais formas de fotografar, negando, por sua vez, antigos parâmetros de composição pictóricos ou a busca incessante pelo referente, sendo esta última uma marca da fotografia oitocentista.⁷¹ Segundo Rolim:

⁷⁰ GUNTHER, Thomas. The spread of Photography Comissions, advertising, publishing. In: FRIZOT, Michel (Org.) **A New History of Photography.** Köln: Könemann, 1998.

⁷¹ Devemos estar atentos a fim de não realizar generalizações acerca deste período, no qual múltiplas propostas e linguagens conviviam, como no caso dos pictorialistas, que ao contrário dos chamados “fotógrafos documentais” (inspirados pela realidade crítica do entreguerras), buscaram como modelo a pintura do século XIX, cujo objetivo maior era conceder à fotografia o estatuto de arte. Helouise Costa aponta que “o pictorialismo foi, em suma, uma reação de ordem romântica que ignorando as características realmente inovadoras que a fotografia apresentava, tentou introduzi-la no universo da arte através de uma concepção clássica de cultura.” COSTA,

Apesar de o Pictorialismo ainda conservar alguns de seus seguidores, surgiram neste período inovadoras linhas de atuação, como a Nova Objetividade, a Nova Visão e o Surrealismo e também ganhou força um tipo de fotografia que depois da Segunda Guerra Mundial ficou conhecida como fotografia Humanista.⁷²

Estamos tratando de um contexto no qual as múltiplas linguagens dialogavam, mesmo que por oposição, estabelecendo discussões acerca do fazer fotográfico que reverberavam na cultura visual da época. A Alemanha marcou o período como um grande polo de disseminação de novas visões acerca da fotografia, cujas linhas de atuação da Nova Objetividade e da Nova Visão propuseram a subversão dos valores pictorialistas, trazendo na primeira delas uma visão “mais próxima da máquina e da ciência do que da mão e da arte”, como aponta Rouillé.⁷³ Já a Nova Visão foi uma tendência ligada a novas possibilidades de captação do real, sendo seu principal expoente László Moholy-Nagy.⁷⁴ Rolim ressalta que este artista “deu início a uma inovadora perspectiva que visava a olhar para o mundo e para as coisas cotidianas sob um novo e diferente ângulo, propondo pontos de vista inusitados”.⁷⁵

O pós-guerra foi marcado por uma descrença no mundo, o qual era visto como caótico e irreconhecível, manifestando o trauma da violência da guerra. Partindo deste mundo fragmentado, a realidade surgiu para as vanguardas como algo disforme e irreconhecível. Segundo Susan Sontag, “Ao proclamar um descontentamento fundamental com a realidade, o surrealismo prognostica uma postura de alienação que, agora, se tornou uma atitude geral nas partes do mundo politicamente poderosas, industrializadas e munidas de câmera.”⁷⁶

Para uma geração mais crítica, a fotografia criada a fim de reproduzir um real aparente, bem como construí-la através de pressupostos puramente pictóricos, já não era possível na nova realidade de crise. Pierre Verger circulou neste contexto inovador e crítico, estando em constante contato com estas vanguardas, preocupadas em subverter a realidade, contrariando normas e regras pré-estabelecidas, com intuito maior de “questionar o ser

Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 27.

⁷² ROLIM, op. cit., p. 71.

⁷³ ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, p. 262.

⁷⁴ Nascido na Hungria, László Moholy-Nagy foi um pintor ligado ao abstracionismo que emigrou para Alemanha em 1922, tornando-se professor da Bauhaus, considerada a mais influente escola de arquitetura e design do século XX. Estava ligado ao Construtivismo russo de Alexander Rodchenko, que causou nos anos 1920 uma ruptura com a fotografia “artística” tradicional, vista como burguesa, criando a partir de 1924 uma nova visão que pretendia demonstrar a dominação do “novo homem” sobre seu meio. As experiências fotográficas de Moholy-Nagy pretendiam superar a fotografia como cópia do real, utilizando para tal a máquina fotográfica como um aparelho sem limites. ROLIM, op. cit., pp. 80-81.

⁷⁵ Ibid., p. 81.

⁷⁶ SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 95.

humano que havia conduzido a sociedade tanto para a guerra como para a expansão territorial através da conquista de colônias.”⁷⁷

Franklin Baumer traz importante contribuição, nos ajudando a pensar acerca do contexto no qual a fotografia moderna se desenvolveu.⁷⁸ Baumer nos fala dos novos conflitos humanos surgidos após a Grande Guerra de 1914, configurando o período do entreguerras europeu como momento de grande crítica aos reminiscentes mundos de pensamento que não mais pareciam explicar a nova conjuntura caótica. A grande crise do período repercutiu de maneira avassaladora entre intelectuais e artistas, gerando movimentos de grande inventividade, bem como foi, por outro lado, responsável pelo “primeiro grande êxodo de cérebros do séc. XX”.⁷⁹

Ao tratar do universo de pensamento da arte, o autor traz o exemplo do cubismo, entendendo-o como uma resposta ao novo contexto crítico, que buscou a realidade dentro de si, numa rejeição à realidade aparente, estando esta em constante desconfiguração frente ao trauma das grandes guerras. Baumer ressalta que:

Foi este impulso para dentro que marcou os cubistas [...]. Eles aniquilaram, deliberada e conscienciosamente, a natureza externa e voltaram-se para dentro, procurando as suas próprias formas, que não se pareciam com a natureza, como era então geralmente entendida: volumes, estruturas, sólidos anti-retratos, etc., era a isto que Apollinaire chama “surnaturel” ou “surréel”. O cubismo, dizia, “não é uma arte de imitação, mas sim uma arte de concepção”. Não tem, e não procura, uma representação ou ideia de natureza.⁸⁰

A fotografia surrealista pareceu se enquadrar neste universo, buscando subverter a realidade, contrariando normas e regras pré-estabelecidas, trazendo com isso formas advindas do inconsciente, que, assim como o cubismo, buscou uma maneira auto-referencial de compor a imagem.⁸¹ Este diálogo foi ressaltado por Moholy-Nagy, em *The New Vision*, apontando

⁷⁷ ROLIM, op. cit., p. 84.

⁷⁸ O autor, identificado com o campo da História das Ideias, nos auxilia a compreender a vida imaginativa e intelectual do homem, localizando-o em sua época, através da percepção da maneira de pensar do período. Estes “universos de pensamento” trazidos por Baumer nos possibilitam ampliar nossa visão sobre a presente pesquisa: compreendendo a trajetória dos fotógrafos e os diferentes movimentos da fotografia inseridos em contexto maior de pensamento, no qual múltiplas esferas do conhecimento se viam intrincadas. Baumer ressalta que “o trabalho do historiador intelectual é descobrir as modas mutáveis nas ideias e explicar essas ideias no seu contexto histórico”; para nós, a cultura visual foi campo profícuo de circulação de ideias e acreditamos que a compreensão acerca deste contexto geral nos possibilita redimensionar o papel da fotografia, entendendo que esta esteve sempre influenciada pelo seu meio social. Ver BAUMER, Franklin L. **O pensamento europeu moderno**. Volume II, séculos XIX e XX. Parte IV: o século XX. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 293.

⁷⁹ Ibid., p. 257.

⁸⁰ Ibid., p. 237.

⁸¹ Em atitude de contestação frente à realidade crítica do pós-guerra e da expansão colonial, “os surrealistas estavam preocupados em encontrar uma outra forma de vida diferente deste ser humano que permitiu que estes acontecimentos fossem uma parte concreta do cotidiano. Uma das opções, além do mundo dos sonhos e do

justamente para a esfera de influência entre a fotografia e o cubismo, configurando uma via de mão dupla, segundo ele “a técnica e o espírito da fotografia influenciaram, direta ou indiretamente, o cubismo.”⁸² O “real”, negado pelos surrealistas e buscado em sua crueza pelo fotojornalismo, torna-se um problema a ser resolvido, sendo visto pelos homens de sua época como algo caótico e pessimista.

Segundo Rolim,

Os integrantes do Movimento concentravam-se em criar formas plásticas libertadoras em suas obras. Para tanto desenvolvem uma metodologia própria no intuito de atingir esta outra realidade libertadora: a escrita automática, a distorção, a dupla exposição, a colagem, a fotocoloragem, as duplicações dos objetos, os estados hipnóticos, o sono, o inconsciente, a deambulação e o *frottage*.⁸³

Os surrealistas na França fizeram parte do movimento que se concentrava na criação libertadora, capaz de trazer novas formas plásticas em suas obras. Eram utilizadas técnicas de distorção da imagem, dupla exposição, colagem, fotocoloragem, as duplicações de objetos, a fim de conferir outra plasticidade às imagens (uma plasticidade conceitual, sem compromisso com a realidade aparente).⁸⁴ Verger não chegou a fazer parte do movimento, mas sem dúvida foi muito influenciado por esta nova estética modernista e pelas ideias que estavam por trás, como a reflexão acerca do “outro”, a problemática do corpo, a relação com o universo primitivo, bem como a referência ao inconsciente.⁸⁵

De acordo com Souty,

inconsciente, para se encontrar esta outra maneira de existência, era a busca pelo “exótico”, que neste período logrou um sentido completamente diferente daquele do século XIX.” ROLIM, op. cit., p. 196.

⁸² Citado por SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 108.

⁸³ Rolim, op. cit., p. 84.

⁸⁴ Segundo Fabris, “Os surrealistas não estariam reagindo à automatização das técnicas materiais, mas demonstrando que o homem pode afirmar sua mais profunda subjetividade ao dar livre vazão ao funcionamento automático do pensamento. Essa atitude teria consequências interessantes na visão da máquina, à qual é atribuído um inconsciente mecânico e, logo, uma irracionalidade que lhe confere uma filiação humana. Desse encontro surge uma nova concepção do sujeito: a subjetividade mais íntima demonstra sua disponibilidade para com um sujeito impessoal inconsciente, [...]”. FABRIS, Annateresa. O surrealismo à luz da fotografia: uma releitura. **XXIV Colóquio CBHA**, p. 7. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/241181961/O-Surrealismo-a-Luz-Da-Fotografia> > Acesso em: agosto/2014.

⁸⁵ Schuster destaca que o surrealismo acreditava que “o racionalismo abafa a voz poética, promulgando a superioridade do consciente sobre o inconsciente, da linguagem utilitária sobre a linguagem lírica, do ato finalista sobre o ato desinteressado, da lógica formal sobre a magia. É assim que o realismo reduz a percepção do mundo a uma representação linear ou plana da qual é deliberadamente excluída a dimensão simbólica. [...] A relação entre o surrealismo e a psicanálise mereceria, por si só, uma conferência. [...] A psicanálise para o surrealismo, é uma teoria que reequilibra o aparelho psíquico e contribui para liberar o funcionamento do espírito, elucidando ao mesmo tempo, em parte, os grandes enigmas da sexualidade e do amor. Ela perturba, enfim, a boa consciência da célula familiar, contra a qual o surrealismo não tem cessado de se insurgir.” SCHUSTER, op. cit., pp. 32-33.

Também poderíamos fazer uma aproximação entre essa prática da “fotografia pelo inconsciente” e certas experimentações criativas do grupo surrealista, que na época consistiam em dar livre curso aos “automatismos” e às expansões do inconsciente (escrita automática, “cadáver esquisito”, sonho acordado etc) Tanto que nessa época, um pouco à maneira de André Breton, Verger opõe o imediatismo da visão (o automatismo da percepção) ao aspecto premeditado, refletido do pensamento.⁸⁶

Citando Breton (um dos maiores expoentes do movimento surrealista) Souty destaca ainda que “por seu lado selvagem, natural, a visão é boa, pura, preservada do raciocínio. Os cálculos da razão [que Breton não perde a oportunidade de chamar de ‘razão burguesa’] são repressivos, degenerados, nefastos”.⁸⁷

Outros integrantes do grupo Boucher são importante para a compreensão da trajetória de Pierre Verger, como é o caso de Roger Parry e Fabien Loris, pois foi através deles que Verger se aproximou da *Association des Écrivains et Révolutionnaires (AEAR)* e do *Groupe Octobre*, bem como realizou a viagem inaugural de sua carreira à Polinésia Francesa, a qual trataremos mais adiante.⁸⁸ No ano de 1932, Verger aproximou-se *AEAR*, cuja linha de trabalho era desenvolver uma arte voltada para a luta do proletariado. Faziam parte do grupo pessoas ligadas ao teatro, cinema, música, literatura, escultura, desenho, arquitetura e fotografia, reunidos em torno do objetivo maior de constituir uma frente de luta comunista, através da arte.⁸⁹

Em 1935 a *AEAR* realizou uma grande exposição coletiva de fotógrafos da associação denominada “*Documents de la vie sociale*”, na qual consta a participação de Verger.⁹⁰ O fotógrafo esteve em Moscou por ocasião do 15^o Aniversário da Revolução Russa, mas ao voltar da viagem Verger decidiu encerrar sua participação no grupo. Em relato autobiográfico elaborado a partir de suas memórias, aponta que:

Procurava meu caminho fora da estrada traçada pela minha família e, por um momento, acreditei que conseguiria satisfazer minhas aspirações adotando uma linha de conduta e atividades ditadas por um movimento extremista, anti-burguês. Tive curiosidade de conhecer a Rússia. [...] Quando retornei desta viagem me dei conta de que a solução buscada não consistia em fazer sistematicamente o contrário daquilo que minha família esperava de mim. Pois, mesmo que eu reagisse voluntariamente na direção contrária aos preconceitos que me tinham sido inculcados, era ainda em

⁸⁶ SOUTY, op. cit., p. 24.

⁸⁷ Ibid., loc. cit.

⁸⁸ Roger Parry foi um importante contato de Verger; formado em artes gráficas, tornou-se fotógrafo, realizando experiências com Maurice Tabard, “inspirados nas novas maneiras de expressão da produção cultural como o surrealismo. [...] além de seus amigos do grupo Boucher, aproximou-se de André Kertész, Jacques-André Boiffard, Jean Painlevé, Eli Lotar e Roger Livet, fotógrafos ligados à estética surrealista.”; Parry também esteve envolvido na produção de uma arte voltada para a luta do proletariado, filiando-se à *AEAR*. Ibid., pp. 102-103.

⁸⁹ GAUTRAND, Jean-Claude. Looking at others: humanism and neo-realism. In: FRIZOT, Michel (Org.). **A new history of photography**. Köln: Könemann, 1998, p. 618.

⁹⁰ ROLIM, op. cit., p. 105.

função destes que eu continuava inversamente condicionado, mas ainda assim condicionado [...].⁹¹

Verger esforçava-se em conquistar seu espaço, através de uma nova relação com o mundo e com os diferentes meios sociais, encontrando na *AEAR* uma espécie de nova “amarra” social, que parecia condicionar suas ações.

Foi marcante a influência do Partido Comunista Francês entre as vanguardas artísticas francesas, sendo importante percebermos as redes de comunicação elaboradas por elas. Por exemplo, o fotógrafo Pierre Verger encontrou em Paris a obra do então autor comunista Jorge Amado, traduzido pelo próprio Partido Comunista Francês, que exercerá influência marcante em sua forma de ver o Brasil.⁹² Verger, como tantos outros de seu tempo e espaço, esteve influenciado pelo pensamento comunista, mesmo que, em grande parte, tenha se mostrado incomodado com o viés autoritário de Moscou.

Baumer aponta que a teoria comunista se transforma no século XX, passando por uma revisão leninista e estalinista do marxismo clássico numa direção totalitária. Seria esta a “teoria de mudança desejada”, responsável por retirar a ênfase do proletariado para a vanguarda do partido, já que esta passa a ser o agente central de conscientização, entendendo este momento como altamente repressivo.⁹³ Frente às diretrizes de Moscou, grande parte da intelectualidade de viés comunista, representada também através de círculos de artistas influentes e vanguardistas, passou a criticar a corrente autoritária, tentando voltar a um “marxismo humanista”, portanto, de caráter antiestalinista, sendo a figura de Lukács central neste diálogo.

⁹¹ VERGER, op. cit., p. 16.

⁹² Antes de chegar ao Brasil Pierre Verger leu a obra *Jubiabá* (1935) de Jorge Amado, em versão francesa já que ainda não dominava a língua portuguesa. Desde os primeiros anos em Salvador, Verger estabeleceu relações de amizade com o pintor Carybé e com o escritor Jorge Amado, criando um grupo de amigos que ainda tinha o escultor Mário Cravo e o músico Dorival Caymmi. Rolim lembra que Verger chegou a aparecer em obras de Jorge Amado como: *A morte e A morte de Quincas Berro d'Água* (1961), *Dona Flor e seu dois maridos* (1966), *Teresa Batista* (1972), *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria* (1988), *Navegação de Cabotagem: apontamentos para o livro de memórias que não escreverei* (1992). Carybé ilustrou livros de Pierre Verger como *Orixás e Lendas Africanas dos Orixás* (1997). Ver ROLIM, op. cit., pp. 222-223. Estes diálogos apontam para a intrínseca relação cultural existente entre suas diferentes esferas, neste caso uma interessante “conversa” entre a literatura de Amado (fortemente influenciado pela cultura política comunista) e a cultura visual, nas imagens de Verger e Carybé.

⁹³ BAUMER, op. cit., p. 253.

Na *AEAR*, Verger entrou em contato com o *Bande à Prévert*, grupo composto por artistas e intelectuais engajados, liderado pelo poeta e roteirista Jacques Prévert.⁹⁴ O *Bande à Prévert* foi responsável em criar a companhia teatral *Groupe Octobre*, com intuito de encenar peças direcionadas aos trabalhadores fabris. Verger circulou entre esses grupos, mas não se identificou com a arte engajada, visto que, vinculada a uma atuação comunista, julgava cerceadora. No entanto, foi a partir destes contatos que Verger foi traçando seu quadro de escolhas, a fim de compor sua própria forma de pensar (o modo Verger de ver).

O contato com este universo vanguardista foi fundamental na formação do Verger-fotógrafo, baseada na crítica ao modelo repressor presente na sociedade europeia do início do século. Torna-se rico a presente pesquisa que possamos compreender a trajetória de Verger através da percepção de que este se encontrava em pleno contato com o ambiente das vanguardas, sendo essencial em sua formação o diálogo com tais ideias inovadoras.

Polinésia Francesa

A primeira grande viagem de Pierre Verger não poderia ter sido para um lugar mais emblemático daqueles tempos: a Polinésia Francesa era vista como espaço de inspiração e realização artística. Rolim destaca que:

Em 1929 Paul Éluard, artista surrealista, em seu artigo sobre “savages arts” publicado em uma revista belga, coloca como ilustração um mapa, onde o mundo foi representado tendo a Oceania como foco principal. Neste mesmo ano, a revista *Cahiers d’art*, editada por Christian Zervos, foi formulada inteiramente com artigos sobre a Oceania e oferecia um quadro completo da arte daquele local, onde a Polinésia ocupa lugar de destaque. Zervos defendia a ideia de que a arte da Oceania é a expressão de uma imaginação visionária próxima da arte moderna.⁹⁵

Com sua Rolleiflex em punho, Verger embarcou, em 1932, no navio *Ville de Verdun* em direção ao Taiti. A anexação do arquipélago por parte dos franceses ocorreu em 1880, constituindo-se em 1885 como Estabelecimentos Franceses na Oceania. Mas muito antes da anexação, este território já povoava o imaginário de artistas e viajantes. De acordo com Rolim: “muitas obras literárias e escritos de viagem construíram uma imagem idealizada do

⁹⁴ Jacques Prévert também circulou no movimento surrealista, junto de nomes como Juan Miró, René Magritte e Man Ray. LIMA, Sérgio. **Iniciação ao surrealismo**, Tomo I. Campinas: Ed. da Unicamp; Ed. da UNESP, 1995, p. 57.

⁹⁵ Se por um lado o mundo das artes dava tamanho destaque à Oceania, por outro a nascente etnologia francesa tomava o rumo da África, como demonstrado pela famosa Missão Etnográfica e Linguística Dakar-Djibouti (1931-1933), responsável por trazer inúmeras peças africanas para o Museu de Etnologia do Trocadero (futuro *Musée de l’Homme*). ROLIM, op. cit., p. 108.

Taiti e uma das ideias que prevaleceram sobre o local era a da “pátria de uma cultura sensual e exótica.”⁹⁶

O Taiti assumiu no imaginário francês um lugar de fuga, o qual possibilitava escapar da loucura das grandes cidades, entrando em contato com um universo “primitivo” e intocado. A construção desta região idealizada também perpassou as vanguardas artísticas da época, através de um outro olhar que não observava apenas o elemento exótico do local, mas que buscava neste a qualidade de vida ideal. Identificavam no modo de viver nativo (visto como primitivo) a chave para a inspiração de uma arte livre, na tentativa de fugir da repressiva sociedade europeia do período.

Souty destaca que:

No início do século XX, muitos artistas plásticos das vanguardas europeias (De Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso, Nold, Kandinsky, De Chirico etc) estão em busca de uma dimensão “primitiva” da arte, isto é, uma dimensão original, imediata e inimitável, que estaria além das fronteiras de sua própria cultura. Inspirados na arte africana, oceânica e indígena, esses artistas procuram um tipo de expressão mais simples, mais “direto” e “puro”. Esse movimento, que em arte (pintura e escultura) foi chamado de primitivismo, visa a imagem simbólica, é um meio de simplificar a imagem, de reduzir o tema ao essencial para dar livre curso à intensidade da emoção. Sem reivindicar nada disso, Verger tinha objetivos similares. Afinal, seu jeito de captar imagens em estado de desapego subconsciente e sua maneira de se libertar dos condicionamentos culturais da sociedade da qual saiu não seria uma forma de “primitivismo fotográfico”⁹⁷

Verger manifestava a busca em encontrar seu próprio caminho, longe da sociedade europeia a qual julgava alienada, encontrando no bucolismo polinésio espaço para criação (assim como outros artistas de seu contexto). Encontrou no arquipélago sua inspiração, através de um ideal que perpassou o tempo.

Segundo Souty,

Com certeza não é por acaso que o destino da grande viagem inaugural de Verger [...] tenha sido a “Polinésia feliz” celebrada pelo pintor Paul Gauguin (1848-1903). O projeto de Gauguin de abandonar a vida europeia para se dedicar à vida “primitiva” é considerado pelos historiadores da arte a origem do movimento primitivista. Em 1933, três décadas depois da morte do pintor, Verger e seu companheiro de viagem, o também pintor Eugène Huni, seguem seus passos nas ilhas polinésias.⁹⁸

Em 1890, Gauguin escreve que:

⁹⁶ Ibid., p. 109.

⁹⁷ SOUTY, op. cit., p. 24.

⁹⁸ Ibid., loc. cit.

Quanto a mim, estou resolvido. Vou em breve para o Taiti, uma pequena ilha na Oceania, onde as necessidades materiais da vida podem ser satisfeitas sem dinheiro... Lá pelo menos, sob um eterno sol de verão, num solo maravilhosamente fértil, o taitiano só tem de levantar as mãos para obter sua comida; e além do mais nunca trabalha. Quando na Europa homens e mulheres só sobrevivem depois de um trabalho crescente durante o qual se debatem em convulsões de frio e fome, presas da miséria, os taitianos, ao contrário, felizes habitantes do paraíso desconhecido da Oceania, só conhecem a doçura da vida...⁹⁹

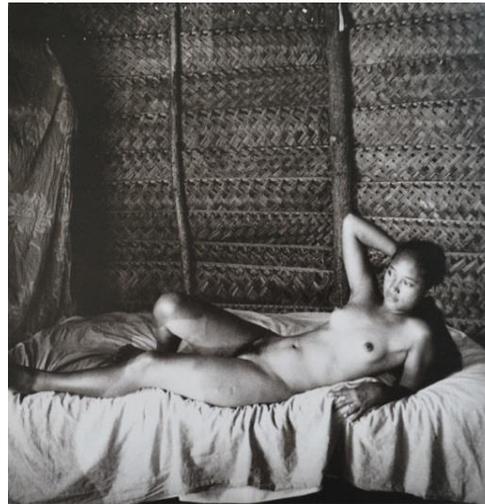


Figura 03: Pierre Verger, *Taiti*, 1933. Fotografia extraída de VERGER, Pierre. **O mensageiro:** fotografias 1932-1962. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

Relembrando a viagem para a Polinésia em seu livro “50 anos de fotografia”, Verger relata que:

Foi um pouco como “turista de bananas” que cheguei ao Taiti, ingenuamente atraído para um paraíso terrestre que os cineastas Flaherty e Murnau tinham espelhado aos meus olhos no acinzentado de Paris, com seus filmes *Moana* e *Tabu*. [...] Havia peixes das mais variadas formas e cores, tão belos, nas lentas evoluções entre os blocos de coral das lagoas, que os pescadores taitianos, envoltos em simples pareôs de cor vermelha e branca, arpoavam em pé nas suas pirogas, com um gesto vivo... e as *vahinéés* taitianas – cujo charme ao mesmo tempo calmo e vulcânico Gauguin soube tão bem exprimir – que “pescavam” o turista de passagem.¹⁰⁰

A influência de Gauguin na forma de Verger fotografar a mulher taitiana (as lindas *vahinéés*, exóticas e nuas, que parecem ter fascinado sobremaneira o homem europeu) nos mostra um rico diálogo entre as gerações, demonstrando a permanência de um imaginário em comum acerca do Taiti. Ao referenciar o pintor Gauguin e os filmes dos cineastas F.W. Murnau e Robert J. Flaherty, Verger demonstrou estar imbuído de múltiplas visões acerca do

⁹⁹ Citado em PERRY, Gill. O primitivismo e o moderno. In: HARRISON, Charles. **Primitivismo, Cubismo, Abstração:** começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. Apud Ibid., p. 111.

¹⁰⁰ VERGER, 2011, op. cit., p. 22.

Taiti, partindo para o local já inserido neste imaginário fantasioso, referido, por sua vez, na cultura visual da época. Interessante notar que ambos os filmes têm sua temática ligada à valorização do primitivo, explorando as paisagens e os nativos das ilhas, o que apenas reforça o anteriormente dito.¹⁰¹

As imagens produzidas por Verger durante o período em que ficou na Polinésia representaram sua busca em encontrar um caminho próprio dentro da fotografia e mais ainda, uma direção para seguir no mundo. São imagens que demonstram inspiração na estética pictorialista, bem como na estética mais abstrata, repleta de plasticidade, colocando Verger em diálogo com trabalhos realizados pelas vanguardas artísticas daquele momento. A influência surrealista surgiu com força na produção de Verger, através de sua relação com a questão do corpo e sua representação.¹⁰²

Suas fotografias remetem ao universo considerado primitivo, “perdido no tempo”, no qual o mundo do trabalho e da cidade não aparece, bem como persiste a ausência dos problemas coloniais. As imagens de Verger reafirmam o velho imaginário sobre a Polinésia paradisíaca, manifestando o caráter de autoexílio desta viagem. “Atmosfera” abalada apenas pelo fato de Verger ter encontrado um calendário feito pela empresa de seu pai, remetendo-o a difícil trajetória vivida na Europa.

O fotógrafo relembra o caso em sua autobiografia:

Achando o Taiti civilizado demais, fui para as Ilhas de Sotavento, a Raiatea, depois a Bora Bora, que representavam para mim o fim do mundo. Arriscava-me, indo além desta ilha, a reencontrar formas de civilização das quais procurava fugir. Uma desagradável surpresa me esperava na primeira choupana onde entrei para descansar. Em plena luz, preso no tabique diante da porta de entrada, um calendário saído da

¹⁰¹ O filme *Moana* de Robert Flaherty retrata os hábitos e os costumes em uma das ilhas Samoa, no Pacífico Sul, com foco na passagem à idade adulta da jovem Moana; já a película *Tabu*, colaboração entre os cineastas F.W. Murnau e Robert J. Flaherty, foi filmada toda no Taiti e retrata o amor impossível entre dois jovens nativos. Ibid., loc. cit.

¹⁰² O corpo foi uma questão cara aos surrealistas, sendo este não mais associado a qualquer tipo de visão de pecado, muito pelo contrário, passa a ser concebido como lugar para o erotismo e desejo. Sergio Lima sinaliza em torno dessa questão: “Segundo André Breton, o Erotismo é o valor comum a todas as obras surrealistas. [...] O corpo é um conjunto relampejante de palavras/ imagens conjugadas numa expressão ou paixão. O corpo abriga a rearticulação possível do Amor. O corpo é o pensamento da matéria (da matéria conjugada) que se faz Amor quando se dá, quando se abre ou se compreende numa iluminação, quando se entreabre numa anúncio objetiva. Qual é o corpo entre-aberto, desdobrado no jamais, em si mesmo? – É o corpo da mulher. A mulher andando ou se-dando-sempre em si mesma, abismando-se em si, em movimento e como-vendo/ comovente, é o amor que passa. O feminino é o que dá passagem ao Amor. O corpo amoroso é invisível no abraço carnal – o corpo significa. [...] O mundo da imagem é o sensível: o corpo. O corpo é a casa do desejo. Ele se dá qual uma efusão luminosa num transbordamento que o configura como fascinante, como excessivo. Esse transbordamento dos sentidos se dá como volúpia, como grande prazer, como fruição desregrada, como gozo num excesso, como volúpia no erótico.” LIMA, op. cit., pp. 367-376.

tipografia de meu pai. Um símbolo de meu passado que vinha me desafiar até naquela longínqua ilha.¹⁰³

Rolim aponta que outro companheiro de viagem de Verger, Roger Parry, ao contrário de Verger, buscou criar fotografias que dessem conta dos problemas da região, captando o desemprego, a pobreza, os ambulantes.¹⁰⁴ Parry manteve seu foco nas cenas mais urbanas da ilha, enquanto Verger foi buscar elementos primitivos, a fauna e flora, os nativos em seu habitat tradicional. Neste sentido, podemos pensar na definição de uma linha de atuação de Verger, que perpassará toda sua obra fotográfica: a busca dos espaços que fugissem da modernidade e que fossem capazes de remeter a um tempo passado. O fotógrafo não parecia estar interessado em destacar os problemas locais ou as dificuldades materiais enfrentadas pelo povo, mas sim conhecer estas pessoas, conectar-se a um universo que considerava ainda primitivo.

As fotografias da Polinésia representaram o cartão-de-visitas de Verger no mundo da fotografia profissional. Ao voltar para Paris em janeiro de 1934, o fotógrafo entrou em contato com Georges-Henri Rivière¹⁰⁵, vice-diretor do *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, que incluiu suas imagens na exposição sobre a Oceania.¹⁰⁶ Através destas imagens, Verger foi convidado a trabalhar no laboratório do museu, o que lhe rendeu um importante novo círculo de amizades. A relação entre as vanguardas e o museu já era algo recorrente. Rolim destaca que:

O trabalho dos etnógrafos, “cujas coleções tornaram possível uma longa associação inconsciente entre artistas europeus e os trabalhos de arte vindas da África, Oceania e Américas”, foram de grande importância para as vanguardas artísticas da primeira metade do século XX.¹⁰⁷

¹⁰³ VERGER, op. cit., p. 24.

¹⁰⁴ ROLIM, op. cit., p. 119.

¹⁰⁵ Georges-Henri Rivière era músico amador e frequentava as vanguardas artísticas do período, colaborando, inclusive, com esporádicos artigos na revista de arte *Cahiers d'Art*, de Christian Zervos. Rivière criou um importante contato entre o museu e a percepção mais modernista de arte, vista, por exemplo, através da relação de atração dos artistas (principalmente surrealistas) pela arte negra, da Oceania e pré-colombiana, o que gerou um rico diálogo entre as diferentes áreas. Ibid., p.193

¹⁰⁶ Localizado em Paris, o *Musée d'ethnographie du Trocadéro* foi criado em 1877 por Ernest-Théodore Hamy, com a intenção de fazer deste um local para conservação, ensino e pesquisa. A longa história do museu acompanhou o próprio desenvolvimento da Antropologia, que neste início de século ainda se via imbuída da visão evolucionista (ainda muito em voga na época). Através do museu foi possível motivar o desenvolvimento da área antropológica e etnográfica, cuja intencionalidade estava relacionada com a expansão francesa no estrangeiro. O caso da chamada África Negra foi emblemático já que o aumento da coleção do museu acerca do tema acompanhou os avanços coloniais franceses naquele território. O museu sofreu uma importante reorganização em 1928 na gestão de Paul Rivet (diretor) e Georges-Henri Rivière (vice-diretor) e em 1937 tornou-se *Musée de l'Homme*. Ibid., p. 187.

¹⁰⁷ WILLIAMS, Elizabeth A. “Art and Artifact at the Trocadero. Ars Americana and the Primitivism Revolution” in *Objects and Others. Essays on Museum and Material Culture*. STOCKING, George. **History of Anthropology**, v.3. Apud Ibid., p. 195.

Entre os novos amigos feitos através do museu, Alfred Mètraux seria um personagem importantíssimo na trajetória futura de Verger, pois foi por meio de sua indicação que conseguiria um contrato com a revista *O Cruzeiro*, já no Brasil da década de 1940. Os contatos feitos, bem como a rede de sociabilidades gerada, tornavam-se essenciais não apenas para Verger, mas para todos que circulavam naquele contexto, marcado pelas novas experiências nos diferentes campos.

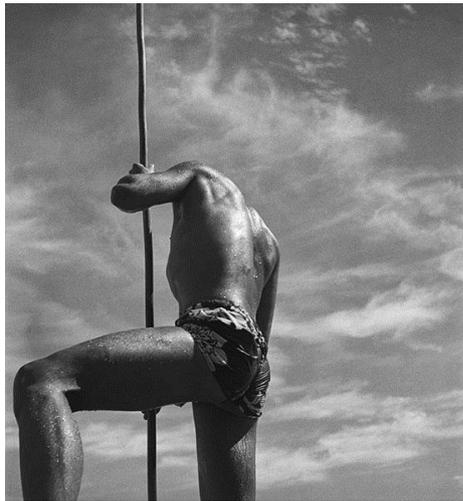


Figura 04: *Pierre Verger, Taiti, 1933.* Fotografia extraída de VERGER, Pierre. **Pierre Verger:** 50 anos de fotografia. Salvador: Fundação Pierre Verger; Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2011, p. 22.

A imagem acima representou para Verger a porta de entrada no importante *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (futuro *Musée de l'Homme*). Percebemos a figura de um homem, realizando a “pesca com arpão”, indicando uma possível atividade tradicional do povo polinésio. Porém, é curioso pensarmos na construção desta imagem e o uso que é feito dela, afinal não se trata de um polinésio, mas do amigo próximo de Verger, o pintor suíço Eugène Huni, que morava no Taiti e foi companheiro de Verger durante sua estada no país. Percebe-se mais uma vez a grande influência da percepção surrealista acerca do corpo, buscando formas de valorização deste, em analogia com a própria escultura grega.



Figura 05: *Pierre Verger, Taiti, 1933.* Sequência de fotografias extraída de ROLIM, Iara Cecília Pimentel. **Primeiras imagens:** Pierre Verger entre burgueses e infrequentáveis. 2009, 231f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p. 118.

A sequência das imagens nos permite perceber a construção do argumento elaborada pelo fotógrafo. Joly alerta para o caráter argumentativo da fotografia, buscando problematizar justamente o elemento de registro da realidade reivindicado por esta categoria imagética.¹⁰⁸ Seria, grosso modo, nos perguntarmos acerca da ideia por trás da foto, e não nos determos na percepção ingênua de que esta apenas informa sobre certa realidade, já que fotografias ultrapassam o realismo da representação.

O caso citado acima, no qual Verger vendeu ao museu imagens que representam a Polinésia Francesa, sabendo que a principal fotografia trata-se não de um nativo, mas de um amigo suíço, nos remete ao próprio caráter de um campo fotográfico em formação, no qual a venda das fotografias era a garantia de um “dinheiro no bolso”, bem como nos chama a atenção para as “armadilhas” presentes nas imagens. A profissão de fotógrafo estava em plena

¹⁰⁸ JOLY, Martine. **La imagen fija.** Buenos Aires: La Marca Editora, 2009.

expansão e seu campo de atuação ainda em formação. As diretrizes que a compuseram encontram suas origens históricas neste momento, marcado pela composição de um novo profissional da imagem, determinado a defender sua autoria e viver de suas fotografias.

O fotógrafo profissional: caminhos da reportagem moderna

A década de 1930, cuja compreensão se faz necessária para análise das décadas seguintes, trouxe a marca do trauma, apresentando reflexões de inúmeros intelectuais e artistas acerca do novo mundo de horror bélico, das novas preocupações, dos novos horizontes de expectativas. Através da leitura de Baumer torna-se possível compreendermos como se promoveu o contexto europeu do “irracionalismo”, marcado pela fuga de inúmeros intelectuais e artistas no momento de crescimento do fascismo. Dentre estes, se encontram os fotógrafos responsáveis por circularem o mundo desenvolvendo a linguagem moderna do fotojornalismo.

Compreender a criticidade daquele momento torna-se tarefa necessária no trabalho de qualquer historiador que pretenda trabalhar com período tão dramático. Não podemos perder sua riqueza humana, evidenciada pela presença de indivíduos e coletividades absolutamente inovadores. Compondo um novo paradigma a ser decifrado, aquele contexto passou a ser sinalizado por uma série de rupturas com antigos conceitos e valores. A geração de fotógrafos que fugiu da Europa em guerra teve a marca do deslocamento, da perda, do desenraizamento, elementos essenciais para compreendermos a visão de mundo daqueles profissionais.

A fotografia passou a ser o grande diferencial entre os meios de comunicação de massa, configurando um novo tipo de reportagem, na qual a fotografia interagiu dinamicamente com o texto, avanço possibilitado pelo aperfeiçoamento dos métodos de impressão.¹⁰⁹ Surgiu, assim, a figura do repórter fotográfico, profissional disposto a percorrer qualquer caminho atrás da reportagem, criando, inclusive, a imagem do fotógrafo-aventureiro, responsável por reproduzir nos jornais e revistas a nova visualidade fotográfica. A fotografia

¹⁰⁹ Segundo Costa, “foram as melhorias do processo de meio-tom e o advento da rotogravura que iniciaram uma mudança na situação de desvantagem da imagem fotográfica em relação à gravura, não apenas no que diz respeito ao aspecto econômico, mas também com relação à qualidade técnica e, conseqüentemente, ao seu caráter informativo. Resultante da adaptação da rotogravura para as rotativas cilíndricas da imprensa comercial, a rotogravura viabilizou a impressão de imagens com grande nitidez, sobre papéis de baixo custo, em tiragens elevadas. A principal inovação da rotogravura, no entanto, residiu em ampliar a flexibilidade do processo de organização de imagens e textos.” COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio. **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)**. São Paulo: IMS. 2012, p. 312.

desse século se viu intrincada numa nova relação com o universo internacional, na qual a imprensa foi um vetor essencial ao desenvolver uma cobertura fotográfica em escala global.

Neste contexto encontrava-se o fotógrafo francês Pierre Verger, fortemente influenciado pela cultura visual de sua época. Devido a grande repercussão da obra etnográfica de Verger e sua vinculação com o candomblé, acostumou-se a estabelecer a imediata relação deste fotógrafo com o campo etnográfico, porém, enquanto historiadores devemos levar em conta a historicidade do caminho realizado por este fotógrafo, sendo possível percebermos seu amplo diálogo com o fotojornalismo da época. Tendo em vista que fotografava desde 1932 e, apenas em 1948, realmente iniciará a trajetória focada no campo etnográfico. A imediata associação da obra de Pierre Verger com a fotografia etnográfica nos parece anacrônica, já que percebemos seu caráter documental, em pleno diálogo com o rico contexto fotojornalístico no qual circulava nas décadas de 1930 e 1940.

Em entrevista pessoal concedida a Jérôme Souty, Verger afirma que:

Nunca quis estudar coisa nenhuma. Queria viver com aquelas pessoas. Quis seguir seu temperamento, viver as coisas e os encontros sem explica-los: Acima de tudo, eu era fotógrafo. Nada de explicações. As explicações nunca me interessaram. O que eu queria era ver as coisas e desfrutar de suas belezas.¹¹⁰

“Le tour du monde” Paris Soir

Em fevereiro de 1934, Pierre Verger estreia no campo do fotojornalismo nascente a convite do jornal *Paris Soir*.¹¹¹ Este periódico inovou a imprensa francesa, atribuindo um novo papel à fotografia em suas páginas, nas quais a imagem surgia como parte integrante da reportagem, estabelecendo com o texto escrito uma relação dinâmica. O *Paris Soir* acabou tornando-se uma verdadeira escola de reportagem, na qual os repórteres eram mandados para todas as partes do mundo, atrás de temas considerados importantes no cenário mundial.

¹¹⁰ SOUTY, op. cit., p. 32.

¹¹¹ Rolim acerca do jornal *Paris-Soir* nos diz que “o maior fenômeno da imprensa no período entre-guerras foi de fato o jornal *Paris-Soir*, que inovou em vários setores, inclusive e, para alguns, principalmente, no uso da fotografia. [...] Em 1934 já havia atingido a marca de 1 milhão de jornais em circulação e em 1937 passou para 1,6 milhões chegando em 1939 a 2 milhões de exemplares. O jornal conseguiu alcançar esse crescimento notável em consequência de seu empenho em transmitir informações diversificadas e muito atualizadas e também por produzir uma diagramação bem elaborada chamando atenção dos seus leitores. Este fato deve-se inclusive à qualidade dos repórteres que contratava e por utilizar intensamente fotografias com dimensões e apelos inovadores, o que tinha grande peso na concorrência entre os jornais. Provoust, na figura de seu chefe de serviço fotográfico, Pierre Renaudon, colocou a fotografia como parte integrante da reportagem.” ROLIM, op. cit., p. 145.

Importante lembrar que a imprensa do período buscava uma relação direta com o universo internacional, que no pós-guerra assumia um papel ainda mais relevante na vida das pessoas, que buscavam este tipo de informação. O fotógrafo ganhou protagonismo, tornando-se a elite profissional do campo em formação e em expansão. Não esqueçamos que também estava presente naquele contexto um outro tipo de fotógrafo, preocupado com a aceitação da fotografia enquanto arte.¹¹² O papel do repórter fotográfico tornou-se central na criação das grandes reportagens, responsável em conectar visualmente as sociedades, criando um tipo de mediação entre estas.

Pierre Verger foi contratado pelo jornal para realizar uma viagem de seis meses ao redor do mundo, juntamente com dois repórteres do jornal: Marc Chadourne e Jules Sauerwein. Verger chega ao jornal através de Chadourne, a quem fora pedir que escrevesse o texto do livro que pretendia publicar com suas imagens sobre a Polinésia.¹¹³ Chadourne estava destinado a embarcar na viagem pelo mundo e sugeriu a um dos diretores do jornal que contratasse Verger para fotografar a reportagem. Esta, que tinha como título *Le Tour du Monde*, iniciou-se em fevereiro de 1934, durando 180 dias, percorrendo Estados Unidos, Japão, China e Filipinas, contando com um total de 5.850 fotografias, das quais apenas 150 foram utilizadas pelo jornal.¹¹⁴ Verger foi convidado às pressas para integrar a equipe. Ele relata em “50 anos de fotografia” como ocorreu o contato com o jornal:

A sorte quis que nosso encontro acontecesse justamente após 6 de fevereiro, no momento em que o partido político dos *Croix de Feu* tinha se esforçado para tomar de assalto a Câmara dos Deputados e, em consequência, o *Front Populaire* decretava uma greve geral de protesto. A opinião pública inquietava-se, e as pessoas achavam que uma revolução iria estourar. [...] Aqueles acontecimentos facilitaram indiretamente minha partida, pois o diretor do *Paris Soir* aceitou a proposta de Chadourne e, preocupado em reservar seus fotógrafos para documentar a esperada revolução, decidiu enviar-me para aquela viagem de volta ao mundo.¹¹⁵

¹¹² Annateresa Fabris acerca dos pictorialistas defensores do valor artístico da fotografia nos diz que “a própria escolha do termo “pictorialismo” é significativa; deriva da expressão inglesa “pictorial photography”, na qual o adjetivo remete a “Picture”, ou seja, imagem ou quadro. [...] Isso implica uma transformação profunda na natureza da fotografia, que passa a ser vista como uma imagem feita à mão, julgada por sua artisticidade e sua capacidade de evocar sentimentos, distante do tradicional estatuto realista a ela associado. Com o intuito de mostrar ao público que a fotografia era arte, são tomadas várias iniciativas, como a fundação de fotoclubes e a organização de exposições especializadas.” FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. V.1, p. 36. Sobre os pictorialistas e a formação de fotoclubes no Brasil ver COSTA, H. & SILVA, R., op. cit.

¹¹³ Marc Chadourne (1875-1975) foi romancista francês e tradutor, escrevendo relatos de viagem, particularmente sobre o Taiti, onde morou e trabalhou por alguns anos. O autor escreveu o romance *Vasco*, cuja trama passa-se nos arquipélagos polinésios e obteve grande sucesso na época. Chadourne foi um dos incentivadores da viagem de Verger à Polinésia. VERGER, op. cit., p. 33.

¹¹⁴ ROLIM, op. cit., p. 151.

¹¹⁵ VERGER, op. cit., p. 33.

Desta forma, Verger iniciava-se como repórter fotográfico em 1934, através de um meio de informação de grande importância e destaque, possibilitando que suas fotografias fossem vistas por milhares de pessoas já em sua estreia. Ao voltar da viagem, Verger foi contratado pelo *Paris Soir* para produzir as fotografias do artigo de André Savignon sobre Londres, bem como recebeu uma proposta do jornal inglês *Daily Mirror* com objetivo de contratá-lo com exclusividade, o que o fotógrafo não aceitou.

Sair pelo mundo foi o caminho que Verger encontrou, assim como outros naquele período, para romper com uma sociedade na qual não encontrava espaço. A fotografia acabou configurando seu passaporte para a nova vida. O fotojornalismo configurou-se como um campo promissor de trabalho nos anos 1930 e Verger aproveitou esse ambiente para viver da fotografia, tornando-se um dos nomes mais importantes da época. O fotógrafo encontrou inúmeras formas de fazer da fotografia seu bilhete de viagem: através da fotorreportagem, da venda de fotografias para diferentes instituições e publicações, da troca de passagens por fotografias.

Diferentes linguagens oriundas de temporalidades diversas permearam sua obra inicial: o pictorialismo (no contato familiar com o estúdio do seu pai), as vanguardas artísticas (em sua relação desenvolvida na década de 1930), a nova fotografia chamada “humanista” (forte influência após o fim da Segunda Guerra)¹¹⁶, através de um diálogo que esteve em comunhão com a cultura visual de seu tempo. Verger não se encontrava ligado diretamente a nenhuma dessas “correntes”, porém ressaltamos estes contatos como essenciais em sua formação. Não devemos olhar para o período a partir de uma visão estanque, que pretende catalogar as diferentes linguagens, visto que estavam em constante diálogo e ainda em processo de conceituação.

Não existiu uma escola “humanista” propriamente dita, mas sim uma linha de atuação que pretendeu buscar na vida humana e no realismo das ruas o tema de atenção de suas câmeras, cujo olhar rejeitava experiências plásticas em voga no trabalho de grandes nomes como Moholy-Nagy, Man Ray e M.Tabard.¹¹⁷ Havia, no chamado olhar “humanista”, uma suposta perspectiva ética na postura do fotógrafo, visto que se propunha a reproduzir

¹¹⁶ A chamada fotografia “humanista” não se apresentou como uma escola fechada de pensamento, pelo contrário, esteve aberta a diferentes influências, oriundas do universo francês ou norte-americano. Os diferentes olhares surgiam em diálogo, demonstrando maneiras diversas de encarar este tipo de linguagem, que foi chamada de “humanista” no imediato pós-guerra europeu. Portanto, apesar do amplo uso do termo atentamos para a ausência de um conceito fechado. Cf. GAUTRAND, op. cit., p. 613.

¹¹⁷ ROLIM, op. cit., p. 87.

fielmente a realidade tal qual se passava no momento. Foi principalmente a partir do fim da Segunda Guerra que a fotografia intitulada “humanista” tornou-se amplamente conhecida, na qual o tema da condição humana, em toda sua diversidade, e de uma nova realidade social se mostraram como elementos fundamentais naquele novo momento do campo fotográfico.

Rolim defende que:

Seu perfil comum era o fato de que os fotógrafos partiam em busca de “vida”, principalmente nas ruas e o ambiente da vida cotidiana era muito importante. Não havia *voyeurisme* nem o sensacionalismo; não havia a intenção de chocar nem de surpreender. Mas havia, antes, uma aproximação respeitosa ao sujeito e à recusa da imagem indiscreta ou roubada. Desta maneira imprimia-se uma cumplicidade com a pessoa fotografada.¹¹⁸

Pierre Verger participou da exposição *The Family of Man*, organizada por Edward Steichen em 1955 no *Museum of Modern Art* de Nova York, a qual, segundo Susan Sontag, configurou-se em “quinhentas e três fotos de 273 fotógrafos de 68 países [que] deveriam convergir – a fim de provar que a humanidade é uma e que os seres humanos, a despeito de todas suas falhas e vilanias, são criaturas atraentes.”¹¹⁹ Esta antologia fotográfica parece ter criado uma proposta de identificação imagética mútua, na qual os espectadores da exposição entrariam em contato com os demais povos do mundo, agora unidos sob o manto da “fotografia mundial”, sendo esta um ilusório instrumento criador de visualidades homogeneizantes e padronizadas. Segundo Sontag:

Tornou-se claro que não existia apenas uma atividade simples e unitária denominada “ver” (registrada e auxiliada pelas câmeras), mas uma “visão fotográfica”, que era tanto um modo novo de as pessoas verem como uma nova atividade para elas desempenharem.¹²⁰

Apesar de ter circulado entre importantes grupos modernistas, Verger não se identificou com suas inovadoras linguagens plásticas e abstratas, tão utilizadas na publicidade do período, optando seguir pelo caminho de uma fotografia mais “documental” (que reivindicava o estatuto de registrar a realidade, através de um testemunho), que encontrava amplo espaço na nova imprensa em expansão.

Souty destaca que:

Sem preocupação estetizante, Verger não usou efeitos especiais nem demonstrou interesse pelas experimentações de vanguarda dos anos 1930 a 1950 (superimpressões, solarização, montagem ou deformação). Também não intervinha

¹¹⁸ Ibid, op. cit., p. 86.

¹¹⁹ SONTAG, op. cit., p. 44.

¹²⁰ Ibid., p. 105.

no processo de revelação. Em matéria de fotografia, Verger é mais descobridor que inventor ou criador.¹²¹

O novo momento do campo fotográfico profissional encontrado nos anos 1930 e 1940 foi marcado pela presença das agências de fotógrafos, que possibilitavam aos profissionais uma infraestrutura necessária ao ofício, incumbindo-se também em vender suas fotografias pelo mundo. A demanda cada vez maior por fotografias em jornais e revistas fez com que houvesse um aumento considerável dessas agências, abrigando fotógrafos assalariados e independentes, os chamados *free lancers*, das mais diversas nacionalidades, a exemplo do próprio Verger.

Alliance Photo

Originada entre os amigos do grupo Boucher, a agência *Alliance Photo* foi fundada em dezembro de 1934 por Pierre Verger, Pierre Boucher, René Zuber, Emeric Feher e Denise Bellon.¹²² Em seguida juntaram-se ao grupo outros fotógrafos como Suzanne Laroche, Juliette Lasserre, Philippe Halsman, Hans Namuth, Georg Raisner, Henri Cartier-Bresson, o polonês Chim (David Seymour) e o húngaro Robert Capa (André Friedmann), bem como Maria Eisner no papel de agente (sendo esta recém chegada da Alemanha, em 1933, momento o qual já se mostrava crítico devido ao avanço nazista).¹²³ Torna-se importante ressaltarmos o papel pioneiro desta agência (pouco referenciada na historiografia sobre o tema), já que dará origem a uma das mais prodigiosas do Século XX e XXI, a *Magnum*.

Gautrand ressalta que a *Alliance Photo*, antes da eclosão da Segunda Guerra caracterizava-se como:

Linked in friend-ship, these photographers, whose preoccupations were still journalistic and documentary, paid particular attention to the glances and smiles they received from people they met and the new cults of leisure and athletic activities, and the exaltation of the body.¹²⁴

Pierre Verger publicou suas fotos em algumas das principais revistas da época como *Life*, *Daily Mirror*, *Paris-Magazine*, *Art et Médecine*, *Vu*, *La Qualité Française*, *Diversion*, *Voilà* e *Arts et Métiers Graphiques*, sendo esta última a de maior prestígio no universo artístico. Os fotógrafos da *Alliance Photo* publicavam frequentemente na *Arts et Métiers*

¹²¹ SOUTY, op. cit., p. 62.

¹²² GAUTRAND, op. cit., pp. 618-619.

¹²³ RITCHIN, Fred. Close witness: the involvement of the photojournalism. In: FRIZOT, Michel (org.). **A new history of photography**. Köln: Könemann, 1998, p. 601.

¹²⁴ GAUTRAND, op. cit., p. 619.

Graphiques. Segundo Rolim, os que mais publicaram na revista foram Pierre Boucher, René Zuber e Pierre Verger, sendo que este fotografa em 1937 a Exposição Universal de Paris, sob encomenda do periódico.

Após tornar-se um “viajante do mundo”, Verger passou a colaborar com o *Musée d’ethnographie du Trocadéro* (a partir de 1937 torna-se *Musée de l’Homme*) através da *Alliance Photo*.¹²⁵ Rolim nos fala sobre as correspondências entre a agente Maria Eisner e o museu tratando da venda da produção dos fotógrafos da agência, configurando um exemplo da prática mercadológica da época, na qual as agências intermediavam a venda das imagens através dos diferentes meios.¹²⁶

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, a agência *Alliance Photo* foi fechada e seu arquivo confiscado pela Gestapo. O casal Suzanne Laroche e René Zuber, ambos da *Alliance*, reuniram-se com antigos companheiros e fundaram a *Agence de Documentation et d’Édition Photographiques*, na cidade de Nice e depois, a partir de 1945, em Paris.¹²⁷ Logo após a guerra, em 1947, Maria Eisner, antiga agente da *Alliance*, foi para os Estados Unidos e fundou a agência *Magnum* em Nova York juntamente com Robert Capa, David Seymour, Henri Cartier-Bresson, Georges Rodger, Bill e Rita Vandivert. A sucursal da *Magnum* em Paris ocupou o local onde funcionava a antiga *Alliance Photo*.

Certamente a *Alliance Photo* foi um caminho muito profícuo para Verger divulgar suas imagens, através dos diferentes meios com os quais a agência se relacionava. Em 1937, Verger viveu um importante momento em sua trajetória profissional: Beaumont Newhall organizou uma exposição no *Museum of Modern Art (MoMa)* de Nova York intitulada *Photography 1839-1937*, na qual algumas imagens de Pierre Verger, bem como de companheiros da *Alliance* (Denise Belon, Pierre Boucher e Emeric Feher) foram escolhidas para participarem da exposição.¹²⁸ Esta foi um marco na história da fotografia e representou

¹²⁵ Lygia Segala ressalta que após tornar-se *Musée de l’Homme*, “a preocupação com o rigor documentário marca uma clara diferença com relação ao *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, que até os anos 1930 conservava e exibia as coleções etnográficas francesas. Neste museu, a justaposição inesperada das peças, na maioria das vezes mal classificadas e sumariamente identificadas, correspondia ao que James Clifford chamou de uma *estética do surrealismo etnográfico*. [...] Alargava-se, no novo museu, a concepção estritamente *anatômica* da antropologia física, abrindo-se espaço para os *atos culturais*. Nas descrições reconstituídas, importavam os registros visuais e a linguagem dos objetos, *lembranças duráveis e precisas* das análises textuais.” SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. **Anais do Museu Paulista. São Paulo**, v.13, n. 2, pp. 73-134. Jul.- dez./ 2005, pp. 75-76.

¹²⁶ ROLIM, op. cit., p. 209.

¹²⁷ Ibid., p. 122; SOUTY, op. cit., p. 26.

¹²⁸ ROLIM, op. cit., p. 182.

para Verger um momento de maturidade em sua carreira, bem como mais um importante trabalho a enriquecer seu currículo.

Dando continuidade ao seu trabalho na *Alliance Photo*, no mesmo ano, Maria Eisner enviou Verger à China para cobrir o conflito sino-japonês. Segundo Rolim, Robert Capa, que naquele momento tinha acabado de trocar a *Alliance* pelo emprego estável no *Ce Soir*, também seguiu para fotografar o conflito e Eisner mandou Verger no intuito que ele chegasse antes de Capa.¹²⁹ Ressaltamos essa situação, pois parece demonstrar uma importante característica do período formativo do campo, no qual ainda era possível saber quem iria cobrir o evento e para quem (através de relações ainda muito personalizadas), ou seja, ainda eram poucos no ofício, possibilitando espaço ainda maior a Verger. Vemos, portanto, o campo sendo enriquecido pelo trabalho de Verger, mas também o próprio Verger sendo valorizado pelo campo, ainda em formação. Ressaltamos ainda que Verger possuía uma grande vantagem para a época que era ser associado a uma agência fotográfica, o que, sem dúvida, lhe rendeu presença bastante competitiva no meio.

Verger, que não era um repórter de guerra, ficou bastante impressionado com a realidade que encontrou e conta, através de sua autobiografia memorialística, tal experiência em tom crítico:

Aceitei partir para China, não porque o espetáculo de uma guerra apresentasse algum atrativo pra mim, mas tinha vontade de voltar para as Filipinas onde havia feito uma breve parada durante a volta ao mundo. [...] Os correspondentes de guerra se precipitaram para lá em bloco, com a esperança de assistir a incidentes dignos de satisfazer a curiosidade dos leitores de seus jornais, [...]. Não esquecerei jamais aqueles rostos esfomeados e aquelas mãos desesperadas estendidas na direção de um pouco de comida e a indiferença geral para com esta trágica situação.¹³⁰

¹²⁹ Ibid., p. 216.

¹³⁰ VERGER, op. cit., p. 122 e 127.



Figura 06: *Pierre Verger, China, 1937.* Fotografia extraída de VERGER, Pierre. **Pierre Verger: 50 anos de fotografia.** Salvador: Fundação Pierre Verger; Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2011, p. 124.

Na viagem à China, Verger chegou a fotografar o chefe de governo do país, Chiang Kai Shek¹³¹, e sabe-se que estas fotografias foram utilizadas como propaganda do governo nacionalista chinês.¹³² Impossível não percebermos no olhar de Verger uma intensa busca pelo belo, através de uma percepção empática com o fotografado. Souty aponta acerca do olhar do fotógrafo que:

As imagens de Verger testemunham, ao contrário, uma empatia profunda com o sujeito fotografado: o olhar do colonizador sobre o colonizado também é abolido, as conotações pitorescas, condescendentes ou exóticas estão ausentes de suas fotografias; não há encenação de uma alteridade inacessível. [...] Os fotografados são sujeitos, e não apenas temas.¹³³

A imagem de Chiang Kai Shek, com sorriso estampado em primeiro plano, nos remete a uma expressão de cativante vigor. Levando em conta o caráter oficial deste tipo de fotografia, comumente integrantes de campanhas políticas, percebemos a construção de um outro Kai Shek, bem diferente do que encontramos em suas fotografias mais conhecidas, através das quais a imagem séria e rígida se perpetua.

¹³¹ Chiang Kai Shek (1887-1975) foi chefe do governo chinês entre 1928 e 1949, deixando o poder quando os comunistas venceram a guerra civil, partindo em exílio para o Taiwan. *Ibid.*, p. 127.

¹³² BOULER. Jean-Pierre Le. **Pierre Fatumbi Verger: um homem livre.** Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002, p. 110.

¹³³ SOUTY, op. cit., p. 126.



Figura 07: *Pierre Verger, China, 1937, (Chiang Kai Shek).* Fotografia extraída de VERGER, Pierre. **Pierre Verger:** 50 anos de fotografia. Salvador: Fundação Pierre Verger; Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2011, p. 126.

Era comum o uso da fotografia enquanto “moeda de troca” e Verger valeu-se dessa artimanha durante toda sua trajetória fotográfica. Colaborou com fotografias para a *Compagnie Générale Transsaharienne*, que financiou sua viagem à Argélia e Níger; *Compagnie Générale Transatlantique*, quando foi para Argel; e com a *Société Anonyme des Transports Tropicaux*, através da qual fez o percurso de Zindre a Argel, passando pelo Hoggar.¹³⁴ As empresas, ligadas aos respectivos governos coloniais, utilizavam as imagens como publicidade. Muitos governos coloniais utilizaram fotografias de Verger para propaganda própria, como ocorreu em 1939 quando foi publicada uma “brochura” denominada *Le Togo*, destinada à propaganda colonial, bem como foram utilizadas com o mesmo fim as imagens do Sudão Francês.

Às vésperas de eclodir a Segunda Guerra Mundial, Verger encontrava-se na ilha de Corregidor a pedido da revista *Life*, retornando à França por mobilização do exército francês, que o destinou à região de Lorena. Após ser desmobilizado, Verger seguiu para Roma, a fim de realizar uma reportagem para a revista *Match*. Pela importância destas revistas cabem algumas considerações. Como já dito, a trajetória do fotojornalismo esteve intimamente ligada ao grande fluxo migratório internacional, decorrente da ascensão de regimes totalitários e conflitos que resultariam na guerra. A revista *Life* foi um exemplo disto, já que seu surgimento em 1936 só foi possível a partir das experiências advindas das revistas ilustradas

¹³⁴ ROLIM, op. cit., pp. 175-176.

europeias (principalmente alemãs), representadas através do deslocamento de importantes profissionais daquele contexto.¹³⁵

Costa lembra que:

Com o surgimento da revista *Life*, a fotorreportagem se transforma numa fórmula passível de ser aplicada aos mais variados contextos. [...] A *Life* rapidamente se firmou como um novo modelo de revista ilustrada. Perseguido a partir de então por inúmeras publicações em todo o mundo [...].¹³⁶

A revista *Match* surgiu na França em 1938, criada com base na “fórmula” de editoração da *Life*, porém através da construção de um viés sensacionalista, que apostava no emprego da foto posada e com truques na confecção das imagens, cujo objetivo era impactar o leitor (uso da “foto-choque”).¹³⁷

Verger soube da guerra enquanto viajava pela América Latina e foi obrigado a embarcar para Dacar, onde trabalhou no serviço de radiotelegrafo e como fotógrafo do Governo Geral da África Ocidental Francesa, tendo como missão fotografar o novo Governador Geral. Em Dacar, Verger conheceu Théodore Monod, diretor do *IFAN (Institut Français d’Afrique Noire)* e, a partir dessa relação, veio a se tornar bolsista da instituição em 1948, o que mudou sobremaneira o perfil de sua atuação.

No mesmo ano de 1940, Verger foi dispensado da guerra e seguiu para o Brasil. Não conseguindo ficar no país, devido à ditadura do governo Vargas (que neste momento limitava a atuação da imprensa), o fotógrafo decidiu então dirigir-se para Argentina, onde trabalhou para os jornais *Argentina Livre* e *Mundo Argentino*.¹³⁸ Verger não tinha intenção de permanecer na Argentina, local que julgou muito “europeu”, longe da realidade a qual buscava. Verger queria entrar em contato com sociedades mais tradicionais, visto que sempre demonstrou seu “encantamento” com formas consideradas mais primitivas de organização social. Para ele, a modernidade realmente não configurava como um polo de atração. Em 1989, Verger comenta que:

As circunstâncias e o interesse que o outro suscita em mim orientam minha atenção de fotógrafo; eu me voltava para as civilizações ameaçadas de extinção e em seguida

¹³⁵ COSTA, op. cit., p. 318.

¹³⁶ Ibid., p. 321.

¹³⁷ Após a ocupação nazista do território francês, a *Match* foi fechada e ressurgiu em 1949, denominada *Paris Match*, mantendo a mesma linha de atuação da antecedente. Ibid., p. 322.

¹³⁸ ROLIM, op. cit., p. 218.

para aquelas que resistiram vitoriosamente ao impacto das arrogantes “civilizações europeias”.¹³⁹

Foi durante sua estada na Argentina que Verger esteve em contato com um dos mais importantes nomes do fotojornalismo internacional, a fotógrafa alemã Gisèle Freund. Segundo Angela Lühning, Freund trabalhava desde 1935 para a revista *Life* e para *Paris Match* (antiga *Match*), abordando as temáticas da América do Sul, estando em consonância com o universo fotojornalístico no qual Verger circulava.¹⁴⁰

Pierre Verger seguiu para o Peru em 1942, ficando no país até 1946. Através de um amigo de Paris, Roger Blin do *Bande à Prévert*, Verger faz contato com o artista Gonzalo More, cujo irmão morava em Lima.¹⁴¹ Juntamente com o diretor do *Museo Nacional de Lima*, Luis Eduardo Valcárcel, Gonzalo consegue intermediar a contratação de Verger pelo museu, que passa a suprir as demandas fotográficas da instituição. As fotografias do Peru revelam um Verger atento a tudo, fotografando não apenas os índios (especialmente importantes para o museu), mas também o universo social peruano, através de um olhar mais abrangente sobre a realidade local. Devemos levar em conta que o fotógrafo estava realizando um trabalho institucional, indicando, portanto, um olhar direcionado.

Após 18 meses trabalhando para o museu, Verger foi despedido por falta de verbas.¹⁴² Sem emprego, Verger, que dependia de suas fotografias para sobreviver, conseguiu um contrato com a *Rubber Development Corporation* (órgão norte-americano que extraía borracha da Amazônia peruana) para produzir fotografias que tratassem das dificuldades encontradas no processo de extração da borracha. Terminado este trabalho, Verger conseguiu um segundo contrato, agora com a empresa de extração de minério de ferro *Cerro de Pasco Copper Corporation*, para realizar fotos de viés publicitário.¹⁴³ Ambas as contratações vinculavam-se a uma proposta documental, de uma fotografia de caráter objetivo, que valorizasse o registro fiel da realidade (mesmo que permeada pelas demandas específicas das empresas envolvidas). Verger passou pela Bolívia antes de seguir para o Brasil e, das imagens

¹³⁹ “Pierre Verger, Bahia-Benim: os amores de Verger”. Informativo Fundação Pierre Verger (novembro de 1989), p.1. Apud SOUTY, op. cit., p. 96.

¹⁴⁰ LÜHNING, op. cit., p. 50.

¹⁴¹ Mais uma vez ressaltamos a importância de atentarmos para a existência de uma rede de contatos através da qual o “campo” das imagens pode de fato se expandir e se diversificar, a exemplo do caso já citado da revista *Life*, no qual a presença de profissionais da imprensa alemã, naquele momento buscando exílio nos Estados Unidos, possibilitou a formação bem sucedida do novo periódico. Tais redes de contatos desencadearam múltiplas esferas de circulação de ideias e valores, os quais, por sua vez, influenciaram as diferentes maneiras de se fotografar e de se expressar ideias. Sobre a revista *Life* ver FREUND, Gisèle. *Mass-media magazines em Estados Unidos*. In: _____. **La fotografia como documento social**. Barcelona: GG MassMedia, 1993.

¹⁴² ROLIM, op. cit., p. 220.

¹⁴³ VERGER, op. cit., p. 213.

desse local, vinte foram publicadas na revista *Occident* em 1948 e em um artigo de Harold J. Kaplan.¹⁴⁴

Verger se formou enquanto fotojornalista, circulando entre grandes revistas do cenário mundial, bem como experimentou outras múltiplas abordagens em seu trabalho, como no caso de sua passagem pelo Peru. A partir daí sua trajetória será marcada pela íntima relação que irá estabelecer com o Brasil. Chegando ao país em 1946, o fotógrafo foi parar justamente na mais importante revista ilustrada brasileira da época, cujo quadro de fotógrafos e sua nova identidade visual se encontravam em formação. Ainda não se deu devida importância ao seu papel junto à revista, se fazendo necessário recuperarmos a dimensão histórica desta trajetória tão importante na formação do fotojornalismo brasileiro.

Na segunda parte deste capítulo nos reteremos nos elementos constitutivos de sua trajetória inicial no Brasil, quais sejam, a relação com a imprensa de Assis Chateaubriand e seu contato com a revista *O Cruzeiro*. Tentaremos, portanto, traçar algumas referências acerca do periódico, bem como compreendê-lo como parte de uma estrutura maior, buscando, por sua vez, elementos que nos auxiliem na posterior análise das fotorreportagens.

2.2. O Brasil e Verger: a chegada em *O Cruzeiro*

Em 1946, Verger finalmente chegou ao destino que mais desejava nos últimos anos: o sonhado Brasil. Desembarcando primeiramente em São Paulo, teve o encontro “divisor de águas” com o antropólogo Roger Bastide, o qual instigou Verger a seguir para a Bahia (destino definidor de sua trajetória). Bastide, que era professor da recém-criada Universidade de São Paulo, tinha acabado de voltar da Bahia, apontando para a importância da influência africana na região, o que gerou imediato fascínio em Verger. Seguindo para o Rio de Janeiro, procurou Vera Pacheco Jordão em nome do amigo Alfred Métraux. Vera era articulista da revista *O Cruzeiro* e estava precisando de fotografias para ilustrar uma série de artigos sobre o Peru, vendo em Verger a oportunidade perfeita. Os editores de *O Cruzeiro* aceitaram as fotografias e não perderam a chance de contratar o experiente fotógrafo, direcionando-o para a sucursal da revista na Bahia. Verger firmou assim seu primeiro contrato com a revista, de 1946 a 1951, garantindo sua permanência no país.

¹⁴⁴ ROLIM, op. cit., p. 221.

Cabe a nós compreendermos o contexto no qual Verger chegou ao país, bem como o caráter da nova imprensa no Brasil, a fim de traçarmos os elementos constitutivos da nova linguagem da fotorreportagem presente em *O Cruzeiro* (foco da presente pesquisa).

A imprensa por trás da revista

As décadas de 1940 e 1950, no Brasil, foram marcadas por intensas mudanças estruturais, como o aceleração da industrialização e urbanização. O projeto de nação iniciado por Vargas trazia esses elementos como mote, influenciado pela expansão do capitalismo em escala global, configurando, em última análise, a vontade de incluir o Brasil no jogo de forças internacional, através do fortalecimento de sua economia. Para que tal projeto fosse levado a cabo um novo processo entrou em gestação no país: a criação de uma sociedade de massa, capaz de desenvolver uma cultura de massa. De fato, foi a partir de Vargas que a “massa” começou a ganhar espaço no jogo político, se tornando parte (ainda que timidamente, se compararmos com que podemos observar na sociedade atual) da equação da nova nação em construção.

A primeira metade do século XX, no Brasil, foi marcada pela tentativa de compreensão da nossa brasilidade. Inúmeros intelectuais se debruçavam sobre a questão, tentando traçar os elementos constitutivos do que seria o povo brasileiro. O governo se via frente ao “problema” das massas, não mais de escravos, mas agora de cidadãos (ainda que nem todos votassem, visto que os analfabetos permaneciam fora do processo eleitoral). Como unir os diferentes “Brasis” em um mesmo projeto de nação? Se a nação é um plebiscito de todos os dias, como Renan nos fala em sua máxima, torna-se necessário refletirmos sobre o caráter de uma constante construção do “nacional” (nunca como algo dado).¹⁴⁵ A imprensa se constituiu como importante instrumento de expressão em torno de um certo projeto de nação, sendo o nascente fotojornalismo fundamental para que a comunicação com um grande público, agora de consumidores formadores de uma “massa”, fosse facilitada e incentivada.

A tarefa de “pensar o Brasil” se viu difundida pelos mais diversos meios, configurando um efervescente contexto histórico, no qual múltiplas narrativas foram tecidas a fim de responder a tal demanda. A ideia de um país desenvolvido e industrializado, que se quis perpetuar no período, esteve frente a uma questão maior, qual seja, lidar com as

¹⁴⁵ RENAN, Ernst. O que é uma nação? (Conferência realizada na Sorbonne, em 11 de março de 1882). **Revista Aulas**, p.19. Disponível em: < <http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf> > Acesso em: agosto/2013.

disparidades entre interior e litoral, entre o Brasil “perdido no tempo” e o que se desejava moderno. A nova nação precisava equalizar esses dois “Brasis” e, para tal, a formação de um sentimento de pertencimento se fazia necessária, uma identidade que fosse capaz de representar a república nascente.

Benedict Anderson nos fala da importância da imprensa na formação da unidade nacional, vendo no advento do jornal o meio técnico para se fazer representar o tipo de comunidade imaginada correspondente à nação.¹⁴⁶ Anderson ressalta que:

O significado dessa cerimônia de massa – Hegel observou que os jornais são, para o homem moderno, um substituto das orações matinais – é paradoxal. Ela é realizada no silêncio da privacidade, nos escaninhos do cérebro. E no entanto cada participante dessa cerimônia tem clara consciência de que ela está sendo repetida simultaneamente por milhares (ou milhões) de pessoas cuja existência lhe é indubitável, mas cuja identidade lhe é totalmente desconhecida.¹⁴⁷

Partindo desta lógica, nos perguntamos o que era a imprensa neste início de século XX e qual o impacto causado pelo advento do fotojornalismo moderno nesse setor.

O início do século XX observou a eclosão das revistas ilustradas, responsáveis por conquistarem um público leitor cada vez maior (mesmo que ainda não possamos falar de um caráter realmente popular). Ilka Cohen alerta que estas revistas tinham como matéria-prima a novidade, bem como a difusão de um padrão burguês de vida, através do qual um ideal de sociedade urbana ia sendo construído.¹⁴⁸ Trabalhando em torno de temáticas muito limitadas, a imprensa do período caracterizava-se por ser muito local, ou seja, com alcance praticamente restrito à respectiva cidade. O parque editorial brasileiro localizava-se no Rio de Janeiro, sendo a maior parte das publicações voltadas ao público dessa cidade.

A prática de leitura era comumente compartilhada (como ainda hoje é comum observarmos), sendo um exemplar folheado por várias pessoas da família, ou no espaço de

¹⁴⁶ Acreditamos ser rica a perspectiva adotada por Benedict Anderson, na qual a “nação” é pensada enquanto uma “comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada, e, ao mesmo tempo, soberana. Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. [...] ela é imaginada como uma *comunidade* porque, independente da desigualdade e da exploração que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal.” Conforme esse autor, a imprensa representaria, junto ao romance, uma das formas de criação imaginária que proporcionariam os “meios técnicos para se ‘re-presentar’ o tipo de comunidade *imaginada* correspondente à nação.” ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Companhia das Letras, 2008, pp. 32-55.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴⁸ COHEN, Ilka Stern. Diversificação e segmentação dos impressos. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania R. (Org). **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011, pp. 112-114.

trabalho, gerando um número ainda maior de leitores.¹⁴⁹ Nem sempre a atenção se voltava para o texto, já que muitos ainda não dominavam os códigos formais da gramática, entretendo-se através das imagens, geralmente caricaturas, litografias, ilustrações, gerando popularização dessa prática de “leitura”.

O uso cada vez maior de fotografias na imprensa ilustrada, a partir do início do século XX, possibilitou a criação de um público “leitor” crescente, interessado cada vez mais nos acontecimentos do mundo e do Brasil (não apenas nos de sua cidade). Sabemos que a Grande Guerra em 1914 representou um novo paradigma, no qual a compreensão dos conflitos globais passou a ser uma demanda pertinente, gerando uma conexão maior da sociedade brasileira com o universo internacional. Jorge Pedro Sousa ressalta que “de fato, a introdução da fotografia na imprensa abre a primeira janela visual mediática para um mundo que se torna mais pequeno, caminhando para a *familiaridade da aldeia global*”.¹⁵⁰ Costa aponta que:

Após a Primeira Guerra Mundial, o que se vê no âmbito das revistas ilustradas é o aprimoramento das técnicas de impressão, o uso mais extensivo da fotografia, a presença marcante dos anúncios comerciais, menos frequentes nas publicações do início do século, e uma relativa melhoria na distribuição.¹⁵¹

Foi principalmente a partir da década de 1920 que a imprensa brasileira realmente apresentou-se como uma empresa capitalista, marcada pela diversificação de temas e públicos, antenada com o universo jornalístico internacional e voltada para atingir um grande número de leitores/consumidores. Maria de Lourdes Eleutério lembra que os anos de 1920 foram marcados pelo questionamento dos modelos e das formas tradicionais da cultura letrada, resultando na produção de novos impressos, a começar pela fatura e conteúdo renovado da produção modernista.¹⁵²

Interesses econômicos e políticos manifestavam-se através da nova imprensa, mantida pelo mercado publicitário em expansão, também uma novidade do período. Um importante

¹⁴⁹ Através de Pesquisa IBOPE de 1946, Helouise Costa mostra que cada exemplar de *O Cruzeiro* era lido por uma média de cinco pessoas e que a revista tinha entre seu público inúmeros analfabetos. A própria revista tinha orgulho de expor em sua contracapa os números da tiragem semanal da revista, ostentando que “*O Cruzeiro*, a revista que, pelo sensacionalismo das suas reportagens e pelo ótimo conteúdo de suas páginas, sempre variadas e atraentes, tornou-se a revista preferida no país e a que melhor atende aos objetivos do anunciante, porque penetra em todas as classes. A tiragem de *O Cruzeiro* ultrapassa 60.000 exemplares semanais, o que lhe dá um público superior a 360.000 pessoas, sabendo-se que cada exemplar da revista tem, pelo menos, 6 leitores.” COSTA, op. cit., p. 28.

¹⁵⁰ SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000, p. 49.

¹⁵¹ COSTA, op. cit., p. 11.

¹⁵² ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Imprensa a serviço do progresso. In: **História da imprensa no Brasil**. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania R. (Org.). São Paulo: Contexto, 2011, p. 98.

nome nesse novo contexto foi Assis Chateaubriand, jornalista e importante empresário do ramo da comunicação, responsável por criar um “império” capitalista da notícia, voltado para consolidação de uma cultura de massa.¹⁵³ Desde já reiteramos a compreensão de que tal processo se deu de maneira dialética, portanto, através de um diálogo entre empresa e público, compondo uma via de “mão dupla”. Construir uma sociedade de massa também implica a participação de um público, de pessoas que se identifiquem com os discursos veiculados, visto que esta relação não ocorre apenas sob uma ótica de dominação. A construção de uma sociedade de massas no Brasil ocorreu de maneira lenta e gradual (restrita ao universo urbano), mas não devemos menosprezar os esforços da época em concretizá-la.¹⁵⁴

Chateaubriand acreditava que “a conjugação de veículos jornalísticos, agrupados em um só organismo econômico e político, informativo e doutrinário, abrangendo, numa visão imensa, aspirações e interesses das suas respectivas nações e impérios”¹⁵⁵ configurava o modelo de imprensa a ser adotado em seu futuro “império” da notícia intitulado Diários Associados. Ressaltamos o pioneirismo deste empresário, responsável pela implantação de um sistema de comunicação em escala industrial no Brasil, através do qual o campo da publicidade moderna pôde desenvolver-se.

A criação de *O Cruzeiro* representou um novo momento na imprensa brasileira, capaz de influenciar sobremaneira o universo das revistas ilustradas no Brasil. O primeiro periódico brasileiro de circulação nacional e internacional¹⁵⁶ passou a difundir uma nova fórmula de

¹⁵³ Conhecedor da imprensa estrangeira, Chateaubriand foi um dos primeiros empresários do setor a engajar-se em prol de sua modernização, buscando implementar um modelo econômico inspirado no norte-americano, o qual mantém-se através dos anunciantes. Fernando Morais em sua biografia sobre Chateaubriand cita um interessante momento no qual o empresário teria se encontrado com Fitz Gibbon, norte-americano perito em propaganda, e dito: “O senhor vem para o Brasil para me ajudar a acabar com o jornalismo doutrinário, contemporâneo do século passado. Com sua ajuda, quero estabelecer métodos norte-americanos de vender mercadorias por intermédio da imprensa diária. Vamos impor aos magazines novas formas de fazer seus anúncios. Quem não vier atrás de nós vai morrer de fome, seu Gibbon.” MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 143.

¹⁵⁴ Marlize Meyrer, em sua tese referente à década de 1950, ressalta que “é necessário compreender que o período foi, também, dos avanços dos meios de comunicação de massa – imprensa – rádio – televisão e cinema, característica do processo de urbanização acelerada. Com exceção da televisão, os outros meios já vinham se expandindo desde a década de 40. Entretanto, o alcance ainda era restrito a determinados setores da sociedade.” MEYRER, Marlize. **Representações do desenvolvimento nas fotorreportagens de O Cruzeiro (1955-1957)**. 2007. 256f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica, p. 14.

¹⁵⁵ Apud MORGADO, Fernando. *O Cruzeiro e a indústria cultural brasileira*. In: COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio. **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)**. São Paulo: IMS. 2012, p. 268.

¹⁵⁶ Atentamos para necessidade de relativizarmos a noção de distribuição “nacional” para aqueles tempos, já que, como ressalta Ursini, havia uma escassez de infraestrutura de rodovias, sendo estas concentradas em Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Por sua vez, a aviação ainda era incipiente, configurando como principal meio de transporte as vias fluviais ou marítimas. URSINI, Leslye B. **A revista O Cruzeiro na virada de década**

sucesso, baseada na multiplicidade de assuntos, design diversificado, uso massivo de fotografias, bem como a presença marcante da publicidade.¹⁵⁷ Nos deteremos aqui na compreensão de um de seus principais aspectos, qual seja, a pioneira implementação da fotorreportagem moderna no Brasil. Esta ressalva tem a pretensão de alertar que a revista *O Cruzeiro* se mostra demasiada ampla, sendo impossível, na presente pesquisa, dar conta de todos seus elementos.

2.2.1. *O Cruzeiro*: uma escola de fotorreportagem

A revista *O Cruzeiro*, lançada em 1928, foi um dos mais significativos instrumentos da imprensa capitalista da época, cujo projeto inicial só se concretizou por meio da ajuda do então ministro da Fazenda, Getúlio Vargas¹⁵⁸, responsável por disponibilizar um empréstimo bancário a Chateaubriand a fim de viabilizar a publicação. Destacou-se como a mais importante revista ilustrada do Brasil (a primeira de circulação nacional), possuindo destaque por inserir uma série de inovações na imprensa brasileira, como as grandes reportagens e o uso dinâmico das imagens com o texto escrito, aos moldes da imprensa internacional, sendo as décadas de 1940 e 1950 consideradas a “era de ouro” da revista.

Costa aponta que as revistas ilustradas da época tiveram seu surgimento,

intimamente relacionado ao avanço tecnológico que permitiu a inclusão da fotografia nas páginas dos periódicos, à industrialização da imprensa, à comercialização da notícia e à expansão da publicidade”, sendo, essa última, elemento fundamental na nova imprensa.¹⁵⁹

Beatriz Coelho destaca ainda que:

de 1930. 2000, 127f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, p. 52.

¹⁵⁷ COSTA, op. cit., p. 14.

¹⁵⁸ Fernando Moraes conta o episódio no qual Assis Chateaubriand e Getúlio Vargas se conheceram, na ocasião este ainda como deputado federal. Vargas ouviu os planos de Chateaubriand para o futuro, que seriam abrir novos vespertinos no Rio de Janeiro, montar e comprar jornais em São Paulo, Minas Gerais, dando início a uma cadeia nacional de informação. O futuro presidente teria dito: “Mais do que qualquer coisa, este país precisa de instituições que lhe dêem unidade. Cada estado brasileiro é uma ilha voltada de costas para as outras, como se fossem países diferentes. A cadeia de jornais que tu projetas pode ser um embrião da unidade nacional por que eu tanto luto. Se precisares de ajuda para a realização de seus planos, podes contar comigo.” MORAES, op. cit., p. 145.

¹⁵⁹ Costa, citando Baldasty, nos fala que “para que um jornal se tornasse um veículo ideal para a publicidade, do ponto de vista dos anunciantes, era preciso que obedecesse a três princípios gerais: evitar uma abordagem crítica da política, ser otimista em relação ao mundo, e sempre ter um conteúdo amplo o suficiente para interessar a um vasto público potencial, em especial às mulheres, entendidas como a maior mola propulsora do consumo.” BALDASTY, Gerald J. **The commercialization of News in the Nineteen Century**. Madison: University of Wisconsin Press, 1992, pp. 4-5. Apud COSTA, op. cit., p. 310. Tal definição parece adequar-se perfeitamente para o caso de *O Cruzeiro*.

Lançada em 1928, *O Cruzeiro* só contava com um fotógrafo em seus quadros, até a entrada de Jean Manzon, em 1943. Com ampla liberdade de ação, e seguindo o modelo da revista norte-americana *Life*, Manzon transformou a revista, mudando não apenas o estilo e o espaço ocupado pelas fotografias, mas também a própria maneira de se fazer as matérias. Investindo nas grandes reportagens, abrindo espaço para as fotografias, a revista passa a apresentar, em tom aventureiro, o Brasil para a classe média nacional.¹⁶⁰

O editorial do primeiro número de *O Cruzeiro* nos permite perceber os propósitos da publicação compondo a imagem que a revista queria passar, permeados por um verdadeiro viés pedagógico:

Depomos nas mãos do leitor a mais moderna revista brasileira. [...] *O Cruzeiro* encontra, já ao nascer, o arranha-céu, a radiotelegrafia e o correio aéreo: o esboço de um mundo novo no Novo Mundo. B [...] Um jornal pode ser o órgão de um partido, de uma facção, de uma doutrina. Uma revista é um instrumento de educação e cultura [...] O concurso da imagem é nela um elemento preponderante. [...] Uma revista deve ser como um espelho leal onde se reflete a vida nos seus aspectos edificantes, atraentes e instrutivos.¹⁶¹

O Cruzeiro foi responsável por dar espaço à fotografia documental¹⁶² em suas páginas, reforçando seus quadros de repórteres fotográficos. Apostou na redução do espaço destinado ao texto e na ampliação do número de imagens, bem como em novas maneiras de articulá-las entre si, configurando uma inovadora dimensão narrativa. A década de 1940 representou um divisor de águas na revista, já que a chegada do fotógrafo Jean Manzon revolucionou a proposta visual do periódico. Apesar de posteriormente criticado por usar fotos posadas e de caráter sensacionalista em suas reportagens, Manzon iniciou a modernização das páginas de *O Cruzeiro*, trazendo como inspiração sua experiência na revista francesa *Match*, na época referência em fotojornalismo.

A “era Manzon” trouxe *O Cruzeiro* para o mercado internacional das fotorreportagens, através do processo de inovação de sua linguagem. No entanto, a partir do final da década de 1940, começou a ser contestada pelos defensores de uma fotografia de caráter objetivo, que rompesse com a linguagem posada utilizada por Manzon (sob inspiração da *Match* francesa).

¹⁶⁰ COELHO, Maria Beatriz R. de V. O campo da fotografia profissional no Brasil. In: **VARIA HISTORIA**, v.22, n.35, pp. 79-99, jan.-jun./ 2006, p. 84.

¹⁶¹ Editorial de *O Cruzeiro*, n.1, 10.11.1928. Apud COSTA, op. cit., p.12.

¹⁶² Segundo Newhall, a qualidade de autenticidade que uma fotografia supõe pode lhe dar um valor especial como testemunho, sendo, portanto, chamada documental. Segundo o autor, qualquer foto pode ser entendida como documental, desde que contenha informação útil sobre o tema específico que se estuda. Newhall ressalta que uma fotografia documental, para ser aceita como documento, deve estar situada no tempo e no espaço, vinculada a um contexto específico, não se sustentando apenas na imagem, sendo necessária a complementação em palavras. “Documental” seria um termo relacionado à definição de um estilo, marcado pela vontade de se transmitir um fato, seguido pelo desejo de criar uma interpretação subjetiva do mundo. Newhall alerta que seus princípios foram absorvidos e tornaram-se essenciais no fotojornalismo. Ver BEAUMONT, Newhall. **Historia de la fotografia**. Barcelona: FotoGGrafía, 2006, pp. 235-247.

Nesse sentido, a preponderância da influência da revista norte-americana *Life* representou um “divisor de águas” na revista.

Helouise Costa ressalta que:

Comumente atribui-se a renovação em *O Cruzeiro*, ocorrida no início dos anos 1940, à influência da revista *Life*, porém é necessário situar que o modelo de fotorreportagem trazido por Jean Manzon baseava-se genericamente na *Life* e especificamente na *Match*.[...] A orientação editorial da *Match* desde o início privilegiava o uso da foto posada, do truque e do sensacionalismo, características abarcadas pelo conceito de “fotochoque”.¹⁶³

Jorge Pedro Sousa nos traz alguns elementos importantes para pensarmos o que é afinal a fotorreportagem moderna, sempre entendendo esta como uma estrutura dinâmica formada pelo diálogo entre texto e fotografias. Segundo o autor, o fotojornalismo seria uma atividade singular que usa a fotografia como veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as consequências no planeta.¹⁶⁴ Segundo o autor “a fotografia jornalística mostra, revela, expõe, denuncia, opina. Dá informação e ajuda a credibilizar a informação textual”.¹⁶⁵ Sousa ressalta ainda que:

O fotojornalismo é, na realidade, uma atividade sem fronteiras claramente delimitadas. O termo pode abranger quer as fotografias de notícias, quer as fotografias dos grandes projetos documentais, passando pelas ilustrações fotográficas e pelos *features* (as fotografias intemporais de situações peculiares com que o fotógrafo depara), entre outras. [...] Fazer fotojornalismo ou fazer fotodocumentarismo é, no essencial, sinônimo de contar uma história em imagens, o que exige sempre algum estudo da situação e dos sujeitos nela intervinientes, por mais superficial que o estudo seja. [...] Para informar, o fotojornalismo recorre à conciliação de fotografias e textos. Quando se fala de fotojornalismo não se fala exclusivamente de fotografia.¹⁶⁶

Helouise Costa chama nossa atenção para a importante tarefa de considerarmos:

[...] o fotojornalismo como uma forma de representação social historicamente determinada, em constante transformação. Trata-se de um fenômeno ativo da vida social, como conformador de visões de mundo e orientador de atitudes concretas nos indivíduos. [...] O entendimento do fotojornalismo como fenômeno histórico leva a perceber a inutilidade de tentar estabelecer definições generalizantes e a necessidade de situá-lo no contexto do sistema que lhe confere legitimação social.¹⁶⁷

A partir da segunda metade da década de 1940 houve em *O Cruzeiro* um movimento, manifesto também nas fotorreportagens, que procurou novas temáticas da cultura e do povo

¹⁶³ COSTA, op. cit., p. 24.

¹⁶⁴ SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Ed. Letras Contemporâneas, 2004, p. 9.

¹⁶⁵ Ibid., loc. cit.

¹⁶⁶ Ibid., pp. 11-12.

¹⁶⁷ COSTA, op. cit., p. 31.

brasileiro, tendo sido a marca do período a busca pelos povos “perdidos” do interior. A construção de uma nova forma de ver o Brasil, empreendida pelo fotojornalismo, encontrava-se em sintonia com sua época, na qual a busca pela “brasilidade” se fazia presente nas diferentes esferas sociais. *O Cruzeiro* foi responsável por inúmeras fotorreportagens acerca deste tema tão em voga, qual seja, o povo brasileiro, buscando nos rincões do país a imagem de um povo sofrido, vítima de uma luta inglória contra condições sub-humanas de existência, através de um olhar vitimizador, responsável por dar às reportagens acerca do universo sertanejo um tom de denúncia.

Inspirados pela escola norte-americana de fotojornalismo, os novos repórteres da revista buscaram um comprometimento maior com a realidade, com a denúncia, evitando o viés posado e sensacionalista da linha de atuação de Manzon, prevalecendo a partir da década de 50 a preponderância do modelo da revista norte-americana *Life* (preeminente também no âmbito internacional desde então). A saída de Manzon em 1951 contribuiu sobremaneira para consolidar a nova postura na revista. Tendo em vista o complexo diálogo existente em *O Cruzeiro*, percebemos o momento de tensão, no qual diferentes ideias e concepções conviviam. Um projeto “vencedor” não invalida a existência de outros projetos “marginais”.

Costa afirma que

No lugar de uma fotografia posada e essencialmente simbólica que se afirmava pela verossimilhança, impunha-se agora uma fotografia que buscava ser, ou ao menos parecer, espontânea, visando legitimar-se segundo os princípios de veracidade. Foi uma mudança de paradigma, cujas causas não se encontram na fotografia e muito menos na mídia, mas sim no investimento coletivo da sociedade brasileira em se reconhecer, ou não, em determinados tipos de representação.¹⁶⁸

A nova lógica foi permeada pela tensão entre diferentes posturas existentes no seio da revista, que compunha um “jogo de forças”: entre uma comunicação direta e objetiva (representada na figura da máquina moderna Leica, mais rápida e de leve manuseio) e uma mensagem de caráter simbólico e ideológico, marca da fotografia de Manzon (defensor do uso da Rolleiflex pelos fotógrafos da revista). A identidade visual de *O Cruzeiro* foi se transformando e Pierre Verger chegou à revista em pleno processo transitório, alguns anos antes da própria saída de Jean Manzon, indicando a convivência entre velhos paradigmas e novas perspectivas (características de um momento de transição).

¹⁶⁸ Ibid., loc. cit.

O próprio Verger parece indicar esta dinâmica fluida de linguagens, circulando entre as diferentes “escolas”, demonstrando na prática que o fotojornalismo não deve ser visto através de dimensões estanques, mas permeadas de ricos diálogos (mesmo que entre visões aparentemente conflitantes). Sontag alerta que ordenar fotógrafos em escolas ou movimentos “parece um tipo de mal-entendido, que (mais uma vez) tem por base a irreprimível, mas invariável, analogia enganosa entre fotografia e pintura.”¹⁶⁹

A disputa entre o uso da máquina Rolleiflex, padrão defendido por Manzon, e o uso da câmera inovadora Leica, defendida pelos fotógrafos sob forte inspiração da *Life*, representava este “jogo de forças” que na verdade estava muito além da questão técnica. Pierre Verger, por exemplo, fotografava com uma Rolleiflex, câmara esta que usou por toda a vida (mesmo que não tirasse fotografias posadas e sensacionalistas, a exemplo de Manzon). O tipo de câmera não determina a visão que o fotógrafo tem sobre o fazer fotográfico.

Souty ressalta que a Rolleiflex:

É uma máquina de visor central, que fica suspensa do nível do peito até o baixo ventre, o que leva Verger a tirar vários retratos de baixo para cima (o chamado ângulo contra-picado), sem provocar o fotografado olhando-o pelo visor como se fosse um ciclope, como acontece com as câmeras clássicas de uma lente. [...] A Rolleiflex obriga o fotógrafo a inclinar ligeiramente o busto diante das pessoas ou paisagens, como numa saudação, numa prece ou num rito de celebração da beleza do mundo.¹⁷⁰

Segundo Souty, o fotógrafo Robert Doisneau, outro partidário incondicional da Rolleiflex, defendia que esta postura de inclinação do corpo simbolizava atitude de cortesia e humildade, além de servir como uma técnica para o fotógrafo disfarçar a timidez, já que a Rolleiflex permitia um ato fotográfico mais discreto (por não ser necessário levar a câmera ao olho acusando o *clique*). Verger acreditava que:

No simples gesto de levar a máquina [diante do olho] se perde o momento, e a foto que você tira tem um pequeno atraso em relação ao que sentiu, enquanto a Rolleiflex é uma espécie de ventre: pelo umbigo, você tira fotos instantâneas e passa para outra coisa. Você vê pelo umbigo, o que você traz um sentido que talvez se aproxima do parto, da gestação, do trazer o mundo.¹⁷¹

Outros fotógrafos da primeira metade do século XX defenderam o uso da Leica, máquina responsável por trazer uma revolução na maneira de fotografar. Esta câmera apresentava-se em formato leve e silencioso, proporcionando ao fotógrafo uma mobilidade

¹⁶⁹ SONTAG, 2004, p. 159.

¹⁷⁰ SOUTY, op. cit., pp. 56-57.

¹⁷¹ “*Pierre Verger, destin d’un passeur*”, *Portrait sans pareil*, Rádio France Culture (30 de julho de 1994) Apud *Ibid.*, p. 22.

ímpar, facilitando sobremaneira sua busca pela ação.¹⁷² Se por um lado a Rolleiflex era escolhida por produzir imagens de maiores formatos e mais estáticas, a Leica trouxe o movimento da nova fotografia, com seus “instantâneos”, sendo a representação máxima do fotojornalismo nascente. Sobre a Leica, Souty nos fala que:

Essa câmera de visão direta é posicionada no nível dos olhos, como um fuzil, no momento do disparo. Escondido e à espreita, Cartier-Bresson aproxima-se pé ante pé, dispara e bate imediatamente em retirada, numa atitude que lembra a arte da caça. Capta expressões de relance, em “flagrante delito”, às escondidas, como um batedor de carteira.¹⁷³

As diferentes maneiras de fotografar coexistiram nos fins da década de 1940 e mesmo a Leica sendo a opção preferida entre muitos fotojornalistas, a Rolleiflex ainda possuía seus adeptos, como era o caso de Verger, bem como outros na própria *O Cruzeiro*. Torna-se relevante para a pesquisa que possamos refletir em torno destas questões de ordem técnica, que interagem com elementos de ordem simbólica. O momento era de formação do campo, velhas práticas conviviam com as novidades da modernidade recente, gerando um profícuo diálogo entre as diferentes maneiras de ver o mundo.

Sabemos que Verger circulou pelos Estados Unidos, vendendo suas fotografias na imprensa do país, bem como participando de exposições e publicações, tendo, portanto, contato direto com essa “escola”. Porém, a questão da velocidade, tão importante para os fotojornalistas de inspiração norte-americana, não parecia impor-se na maneira de fotografar de Pierre Verger. Talvez o uso da Rolleiflex atendessem justamente à vontade do fotógrafo em criar lentamente o ato fotográfico (o fotógrafo associa o ato a uma gestação e parto, indicando uma relação bastante emotiva com a imagem criada), através de uma temporalidade própria, ao invés de atender à metáfora do fotógrafo-caçador, cuja ação desenvolve-se rapidamente a fim de “abater sua vítima”.

O fato é que, seja através da “antiga” Rolleiflex ou da moderna Leica (predominante na década de 1950), a revista *O Cruzeiro* iniciou um processo de construção de uma ideia de Brasil através das grandes fotorreportagens. Estas foram capazes de compor um mosaico social através da representação dos indígenas, dos sertanejos, dos negros, dos trabalhadores, das cidades, sempre em tom modernizador e tendo em vista o projeto maior de assimilação

¹⁷² Cf. CÓL, Ana Flávia Sípoli; BONI, Paulo César. A insustentável leveza do clique fotográfico. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.1, pp.23-56, 2005, p. 36 Disponível em: < <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1465/1211> > Acesso em: janeiro/2014.

¹⁷³ SOUTY, loc. cit.

daqueles “povos” à civilização brasileira (vinculada ao meio urbano e industrializado).¹⁷⁴ Não podemos esquecer que a intenção original de comunicação direta e objetiva do fato sofre inúmeras transformações ao longo do processo que culmina na publicação da grande reportagem nas páginas da revista, percebida então como uma mensagem de forte caráter simbólico e ideológico.

Sabemos que muitos fotógrafos da revista buscaram produzir imagens que se pretendiam diretas e objetivas acerca de temas essenciais do país e do povo, porém estas fotografias veiculadas através das fotorreportagens devem ser vistas como parte de uma ampla construção de sentidos, na qual a redação do texto, as diretrizes do corpo editorial, a ordem das imagens, o local da reportagem na revista, bem como as inúmeras influências externas contribuíam na composição de certo discurso.¹⁷⁵

Helouise Costa ressalta que:

Os fotógrafos comprometidos com uma visão objetiva do país, refletida na busca por uma imprensa socialmente responsável, buscavam de alguma maneira retratar a essência da vida humana nas várias representações do povo brasileiro dentro da revista, mesmo que muitas vezes em evidente contradição com os interesses do próprio veículo de comunicação e com sua estrutura essencial de revista de variedades. [...] Muitos interesses atravessavam o caminho e o dia a dia da revista, e Assis Chateaubriand, ele mesmo, manobrava pessoalmente uma série de interesses políticos e também comerciais [...].¹⁷⁶

André de Seguin des Hons aponta alguns elementos responsáveis pelo avassalador sucesso de *O Cruzeiro* na imprensa brasileira, como “a abertura para o mundo, o sensacionalismo da grande reportagem, a redescoberta do Brasil e o espetáculo da aventura que foram por ela incorporados como importantes dimensões do jornalismo”.¹⁷⁷ Parece que Verger foi parte fundamental desse movimento, justamente por ter chegado à revista na fase da transição e de maior sucesso do periódico, contribuindo com sua ampla experiência adquirida pelo mundo.

Pierre Verger trabalhou como repórter fotográfico para *O Cruzeiro* de 1946 a 1951, produzindo imagens para a sucursal da revista na Bahia. O fotógrafo participou das

¹⁷⁴ MEYRER, op. cit.

¹⁷⁵ Aproveitamos para lembrar que a própria qualidade da impressão das fotografias nas páginas da revista dependia da “boa vontade” do técnico do laboratório, que poderia, caso quisesse, prejudicar as imagens de um ou outro fotógrafo. Sabemos que Verger, por ocasião da volta ao mundo para o jornal *Paris Soir*, ficou muito surpreso com a péssima qualidade da impressão de suas fotografias e posteriormente descobriu que, por ser fotógrafo de fora do jornal e com contrato de apenas uma reportagem, acabou sendo prejudicado e tendo suas imagens mal editadas e mal impressas no periódico. ROLIM, op. cit., p. 153.

¹⁷⁶ COSTA, op. cit., p. 36.

¹⁷⁷ Apud COSTA, op. cit., p. 19.

reportagens que eram realizadas nas regiões Norte e Nordeste, contribuindo assim para a construção de uma cultura imagética acerca do Nordeste brasileiro, espaço/tema de intenso debate na época.

As fotorreportagens de *O Cruzeiro* buscaram, dentro do tema maior do Nordeste, os rincões do país, atrás da imagem de um povo sofrido. O conjunto destas fotorreportagens parece apontar para a estratégia de representação do sertanejo (ainda hoje utilizada) acerca de sua miséria, de seu incipiente habitat, bem como de seu atraso frente ao Brasil considerado moderno, como ressalta Costa.¹⁷⁸ Parece importante percebermos o processo de construção desta imagem, quase sempre associada ao sofrimento, compreendendo-a como um discurso permeado de visões limitadas e preconceituosas acerca do universo do sertão, cuja beleza e riqueza humana se faz sucumbir frente à miséria material, sempre realçada.

O olhar de Verger que já havia percorrido o mundo com sua Rolleiflex se faz presente na revista, indicando múltiplas percepções em sua maneira de ver, construindo um complexo quadro de referências e influências. Fora da temática afro-brasileira, pouco tem sido explorado acerca de sua produção fotojornalística em torno do universo nordestino sertanejo, geralmente apresentado através de suas manifestações populares, cujos símbolos identitários são passíveis de reflexão e crítica (símbolos identitários de quem? Para quem?).

Verger exemplifica bem o que Costa nos alerta acerca da dimensão do humano na configuração do campo fotojornalístico, a autora aponta que:

[...] a história das revistas ilustradas pode ser melhor compreendida por meio de um mapa imaginário da ampla circulação de pessoas, tecnologias, imagens e ideias, resultantes de diferentes levas migratórias de intelectuais, artistas e técnicos especializados que se viram obrigados a fugir de seus países de origem para escapar da ascensão dos regimes totalitários ou da barbárie da Segunda Guerra Mundial.¹⁷⁹

Através da análise da obra e da trajetória destes inventivos fotógrafos parece estar algumas chaves explicativas para a compreensão mais ampla deste campo, criado a partir de um contexto crítico no qual o deslocamento e o desenraizamento pareciam “dar o tom”.

No período em que trabalhou como fotorrepórter para a revista, Verger já percorria o caminho etnográfico em direção aos estudos africanos, atentando para a realidade da cultura negra nos lugares por onde passava. Durante sua viagem à Pernambuco em 1947, Verger produziu algumas imagens sobre o culto dos xangôs do Recife, enviando-as para Théodore

¹⁷⁸ Ibid., p. 175.

¹⁷⁹ Ibid., p. 322.

Monod (*IFAN*) demonstrando as influências da África no Brasil. O tema interessou Monod, que resolveu conceder a Verger uma bolsa com intuito que este seguisse para o Daomé (atual Benim), a fim de dar continuidade à pesquisa. O tema fascinou o fotógrafo, que passou a frequentar, a partir de 1948, o mais famoso terreiro de candomblé de Salvador, o *Axé Opô Afonjá*, sob o comando de Mãe Senhora. Em 1953, Pierre Verger inicia-se nos cultos *iorubá* tornando-se Pierre *Fatumbi* Verger.

Porém, ressaltamos que a trajetória do fotógrafo em *O Cruzeiro* foi marcada por dois momentos distintos, que foram claramente perceptíveis na análise do conjunto documental: antes da viagem à África em finais de 1948 e após sua volta em 1949. Identifica-se o primeiro momento como foco da presente pesquisa acerca do sertanejo, já que a partir de 1950 encontramos em suas fotorreportagens o forte apelo etnográfico, através do qual irá iniciar a divulgação de suas descobertas entre as duas margens do Atlântico, realizando, inclusive, parceria com textos de Gilberto Freyre, um dos mais importantes especialistas nessa temática.

Tendo em vista o dito até aqui nos parece rico analisar o olhar, sem dúvida diferenciado, de Verger nas páginas de *O Cruzeiro*, buscando em suas imagens um possível diálogo com uma outra maneira de representar o sertanejo, que não pela lógica estigmatizante já explicitada. Pouco foi visto acerca do papel de Verger em *O Cruzeiro*, se fazendo necessário reavaliar esta trajetória, buscando novas interpretações que não se limitem a perspectiva etnográfica. Com intuito maior de compreender o papel de Pierre Verger em *O Cruzeiro* e a constituição de um *outro* olhar na revista, optamos em analisar como se configurou a identidade visual do periódico, tendo em vista diferentes ideias em diálogo.

3. AS FOTORREPORTAGENS DE O *CRUZEIRO*: VISUALIDADES EM DIÁLOGO

No terceiro capítulo, pretende-se compreender como se deu a construção de diferentes olhares na revista *O Cruzeiro*, influenciados, por um lado, pela “escola” francesa representada pela importante figura de Jean Manzon, e, por outro, pela preponderância do modelo norte-americano de fotojornalismo da revista *Life*. Desejamos com isso localizar Pierre Verger no contexto da revista, entendida como um rico espaço de contato entre os diferentes olhares.

Sendo o tema orientador da pesquisa a representação visual do sertanejo, salientamos nosso foco acerca das fotorreportagens que explorem tal temática. O período de análise compreendeu os anos de 1946 a 1951, recorte temporal justificado pelo primeiro contrato de Pierre Verger com a revista, bem como corresponde ao período de formação de uma nova identidade visual do periódico.

Acreditamos que Verger representou uma “terceira via” no periódico, um *outro* olhar acerca da figura sertaneja, capaz de compor narrativas imagéticas não usuais na composição visual proposta pela revista. A fim de traçar o perfil desse *outro* olhar, faz-se necessário que analisemos de maneira crítica as chamadas “escolas” de fotojornalismo presentes em *O Cruzeiro*, compreendendo as diferentes ideias e visões de mundo que as permeavam. Nossa tentativa será apontar alguns elementos deste rico diálogo, entendendo o período como formativo, no qual as origens de seu fotojornalismo parecem se situar.

Encontramos nas fotorreportagens de *O Cruzeiro* narrativas visuais e escritas acerca dos “novos” personagens (grupos sociais e sujeitos) da nação. Ganham espaço na revista setores da sociedade antes marginais, incapazes de figurar nas páginas da revista suas realidades, a exemplo dos indígenas e negros. Novas visualidades surgiram, trazendo ao *local do visível* figuras antes relegadas às narrativas literárias ou artísticas, como parece ter sido o caso do sertanejo. Este era visto como uma figura tipicamente nacional, nascida da mais congruente formação brasileira, qual seja, a miscigenação, segundo ideia difundida na época.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Roberto Ventura destaca que “A ideologia da mestiçagem, como fusão harmoniosa de raças e culturas, se tornou elemento recorrente na cultura brasileira como traço específico ou marca de identidade nacional. Formulada por escritores, políticos e cientistas do final do século XIX e início do século XX, tal ideologia foi incorporada ao senso comum e se tornou parte integrante da representação do país.” Ver VENTURA, Roberto. Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república. In: MOTA, Carlos Guilherme. **Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000) Formação-Histórias**. São Paulo: Senac, 1999, p. 358.

Primeiramente, torna-se importante percebermos que a inserção da representação do *outro*, de grupos ainda marginais, como os sertanejos, se dava a partir de um olhar urbano-litorâneo sobre o interior rural. Este estranhamento fica claro quando analisamos as fotorreportagens em si e percebemos a construção de um discurso estigmatizante sobre o universo do sertão. Ursini lembra que:

Ao mesmo tempo em que *O Cruzeiro* mostra o Brasil para o Brasil, permeia os entendimentos dos leitores a fim de ajustá-los à visão de mundo moderno veiculada pela própria revista. Por exemplo, o leitor se dá conta do lugar que ocupa no Brasil e no mundo bem como toma conhecimento de uma qualificação desse lugar: as pequenas cidades e a área rural em relação à cidade grande, o bucólico em relação ao caótico, o moderno em relação ao tradicional... e assim por diante.¹⁸¹

Se por um lado a imagem do sertanejo passa a integrar as páginas de *O Cruzeiro*, sendo esta a mais importante revista ilustrada da época, a primeira de distribuição nacional e de maior tiragem, por outro, vimos crescer uma estratégia de representação capaz de criar um regime de visibilidade através do qual o sertanejo é vitimizado. Este é mostrado sob o viés da fome, da miséria, do atraso (frente ao Brasil moderno e urbano) como que condenado a viver como indigente pelas estradas ou cidades do Brasil.¹⁸² Ressaltamos que nossa reflexão dirige-se diretamente a formação de uma linguagem visual estigmatizante, não cabendo aqui explicitar o contexto do retirante e as razões de seu êxodo.¹⁸³

Através de uma análise qualitativa de fotorreportagens, buscamos identificar os elementos capazes de criarem em torno do sertanejo discursos reificantes acerca de sua miséria, seu sofrimento, sua pobreza e fuga da terra natal, devido à fome e à seca. Cabe a nós insistirmos na crítica a esse modelo, capaz de criar um tipo de visualidade em torno de preconceitos e estereótipos, os quais são reiterados pela grande mídia até os dias de hoje. Parece importante percebermos o processo de construção desta imagem, quase sempre associada ao sofrimento, compreendendo-a como um discurso permeado de visões limitadas acerca do universo do sertão.

¹⁸¹URSINI, Leslye B. **A revista O Cruzeiro na virada da década de 1930**. 2000, 127f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, p. 53.

¹⁸² França destaca que “é a construção de um famigerado estereótipo do sertanejo que balança na ambivalência entre signo tanto do atraso da nação quanto de reduto de uma originalidade nacional, da genuína brasilidade.” Ver FRANÇA, Rogério dos Santos. **Representação do sertanejo e a idéia de Brasil Moderno em Nestor Duarte**. 2010, 150f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, p. 15.

¹⁸³ Coelho ressalta que “o nordestino não nasce retirante, ele se conforma devido às questões físicas e sociais da região que habita [...] Passam-se os anos e as obras dos retirantes mantêm-se plausíveis e possíveis de ocorrer no país.” COELHO, Tiago da Silva. **Migração nordestina no Brasil varguista: diferentes olhares sobre a trajetória dos retirantes**. 2012, 153f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, p. 103.

A nova visualidade trazida por *O Cruzeiro* foi capaz de gerar novos espaços de visibilidade, criados a partir de uma perspectiva urbana, orientada por um arranjo dos modos de ver acerca do *outro*. Este processo jamais deve ser visto de maneira ingênua, já que traz noções acerca deste *outro*, atribuindo valores e configurando espaços nos quais podem ou devem circular. Angie Biondi alerta que:

Toda produção discursiva e narrativa das situações da vida cotidiana que se coaduna com as imagens midiáticas participam de um atravessamento constante das demarcações morais e das relações éticas. Neste jogo de crença e afetividade que o fotojornalismo elabora, a interpelação do olhar nunca é gratuita, menos ainda o ser visto. [...] O modo de nos relacionarmos com estas imagens também diz do modo como nos relacionamos com o outro na medida em que apontam quais posições ocupamos ou qual distribuição de lugares é oferecida. Estas imagens constituem e são constituintes de um olhar e suas relações.¹⁸⁴

A representação do sertanejo trazida pelas fotorreportagens de *O Cruzeiro* configurou um espaço de visibilidade, no qual ser visto conformou uma certa forma de ver, em torno de valores e ideias compartilhados por uma classe urbana. Esta ressalva nos leva a desenvolver um cuidado no que tange à leitura dessas fotorreportagens. Estas são vistas como construções discursivas permeadas de intenções, presentes desde a proposição da temática até sua configuração final em forma de fotorreportagem. Caracterizando uma narrativa intencional em torno deste *outro*, trazido para dentro das páginas da revista através de experiências forjadas ou não, a fotorreportagem deve ser vista enquanto parte integrante de um todo maior manifesto na imprensa moderna.

Segundo Biondi:

A imprensa, sobretudo, é investida deste lugar da percepção do senso comum e por onde uma moralidade é constituída nos corpos. A noção de desamparo, abandono e negligência a que estas vidas parecem relegadas participa de um modo de distribuir/atribuir responsabilidades e culpas.¹⁸⁵

É consenso na historiografia sobre o tema que a identidade visual de *O Cruzeiro* na década de 1950 foi acentuadamente inspirada no modelo da revista norte-americana *Life*. Porém, ao lidarmos com a análise empírica das fontes no recorte temporal traçado (1946-1951), podemos perceber uma riqueza de diálogos, indicando inúmeras linguagens visuais possíveis, caracterizando um momento de formação desta identidade. Tal período foi

¹⁸⁴ BIONDI, Angie Gomes. **Corpo sofredor:** figuração e experiência no fotojornalismo. 2013, 220f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Federal de Minas Gerais, pp. 156-157.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 122.

marcado, sem dúvida, por conflitos de ideias, nos quais as diferentes maneiras de fazer fotorreportagens conviveram, mesmo que em discordância.

Tentaremos dar conta de alguns elementos importantes da chamada “escola” francesa trazida por Jean Manzon a *O Cruzeiro*, identificando elementos que nos possibilitem refletir sobre as diferentes linguagens visuais. Buscaremos elencar algumas influências em comum entre Manzon e Verger, bem como suas diferenças de atuação, com intuito maior de ampliar a percepção acerca do olhar de Verger na revista.

No segundo momento do capítulo, acreditamos ser essencial a compreensão da formação do olhar que seria predominante no periódico, entendendo-o como uma importante referência para a análise da atuação de Verger neste. O chamado fotojornalismo “humanista” de *O Cruzeiro*, sob inspiração da “escola” norte-americana da revista *Life*, trouxe como marca um rico diálogo com o contexto internacional do fotojornalismo.¹⁸⁶

3.1. Jean Manzon e a formação do olhar sensacionalista em *O Cruzeiro*

O francês Jean Manzon configura como um dos nomes mais importantes da história da revista *O Cruzeiro*. A partir de sua rica experiência na imprensa europeia, foi responsável na concepção de uma nova maneira de se realizar a fotorreportagem no Brasil, colocando a revista em projeção no cenário internacional. Buscaremos acessar alguns elementos de sua trajetória que nos ajudam a compreender sua pioneira atuação em *O Cruzeiro*.

Nascido em Paris em 1915, esteve em contato direto com a fotografia de vanguarda desenvolvida na França, a exemplo do surrealismo, sendo este uma influência fundamental

¹⁸⁶ Encontramos na historiografia recente sobre *O Cruzeiro* uma clara delimitação desta “escola”, chamada então de humanista e relacionada a alguns importantes fotógrafos da revista. Cf. COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio. **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre *O Cruzeiro* (1940-1960)**. São Paulo: IMS. 2012. Porém ao tentarmos demarcar conceitualmente esta “escola” encontramos certa dificuldade, já que a associação desta linha de atuação com a fotografia chamada “humanista” constitui-se como um problema, o qual não configura o foco da presente pesquisa. Como já ressaltado no segundo capítulo, a fotografia “humanista” torna-se um conceito escorregadio, visto que podemos pensá-la através de um viés francês, ou ainda, por um viés norte-americano, sendo este último muito vinculado à atuação da revista *Life*. Para nós, interessa compreender o momento de formação de novas linguagens visuais através das fotorreportagens, sendo para tal necessário analisarmos as visualidades referentes às revistas ilustradas da época, através das quais a revista *O Cruzeiro* pensava sua própria linguagem visual. Ressaltamos, portanto, nossa preocupação em não confundirmos o que se consagrou chamar “escola humanista” em *O Cruzeiro*, com a discussão sobre a categoria maior do que se convencionou denominar fotografia “humanista”. Este cuidado evita que conceitos criados a *posteriori* sejam utilizados como chaves explicativas para nosso período de análise, visto que, como já mencionamos, trata-se de um momento de diálogo de ideias, através das diferentes visualidades presentes nas revistas ilustradas. Como cuidado metodológico não podemos misturar a categoria “fotografia” com a fotografia veiculada na imprensa, através do canal da fotorreportagem. Nosso intuito é sempre manter no horizonte de análise as diferentes visões em comunicação nas páginas da revista *O Cruzeiro*, sejam elas de influência francesa, ou norte-americana.

em sua formação.¹⁸⁷ Antes de chegar ao Brasil, em 1940, Manzon teve ativa participação na imprensa francesa, atuando em importantes revistas como *Vu* e *Match*, bem como no vespertino *Paris-Soir*. Estes periódicos foram marcados pelo uso inovador de fotografias, elaborando novas maneiras de se produzir reportagens na imprensa.

Criada por Lucien Vogel em 1928, a *Vu* foi uma das mais importantes revistas ilustradas do período do entre guerras, sendo marcada pelo uso massivo de fotografias em suas edições. Fortemente influenciada pelo pioneirismo alemão em revistas ilustradas, a *Vu* inovou a imprensa francesa, priorizando o uso da fotografia, bem como apresentando uma diagramação arrojada para a época. Sousa ressalta que:

Desde o início da *Vu* que Vogel associava fotografias de qualidade a textos de qualidade, tendo chamado para a revista não só ótimos fotojornalistas como também escritores de renome, como Philipe Soupalt. Alguns dos fotojornalistas que vieram a integrar o *staff* da *Vu* eram alemães ou imigrados na Alemanha fugidos às perseguições nazis: Man e Capa estavam entre eles. Vieram juntar-se a Kertész e Germaine Krull (1897-1985), entre outros. Com a guerra, alguns deles, como o próprio Kertész, mudar-se-iam para os Estados Unidos.¹⁸⁸

Marcada pela qualidade visual, esta revista trouxe ao público um rico diálogo entre jornalismo e arte, através da atuação de artistas de vanguarda. Costa destaca ainda que:

Outro diferencial da *Vu* foi a orientação política simpatizante das esquerdas, incomum na imprensa comercial, e o posicionamento explícito contra a ascensão dos regimes totalitários, em especial o nazismo. Além disso, a revista publicava edições especiais sobre temas muitas vezes polêmicos, como o colonialismo ou os dilemas da civilização da máquina.¹⁸⁹

O contato de Manzon com esta revista nos parece uma importante dimensão de sua trajetória, o qual possibilitou uma rica convivência com o ambiente das vanguardas artísticas francesas, assim como foi o caso de Verger. Mas sua atuação em *O Cruzeiro* aponta para a preponderância da revista *Match* como principal parâmetro. Nesta, foi comum desde o início o uso de fotografias posadas e de caráter sensacionalista, bem como a prática em se utilizar inúmeros truques para conseguir a imagem. Tais elementos tornaram-se a marca das fotorreportagens de Manzon em *O Cruzeiro*. Peregrino ressalta que:

Jean Manzon foi um mestre do uso consciente da linguagem fotográfica. Suas imagens indicam uma clara intervenção do fotógrafo na captação do fato, com reportagens que refletem montagens e encenações que construía com base na manipulação de procedimentos formais, utilizados para reforçar o caráter opinativo que conferia ao seu trabalho. Havia matérias onde efeitos e maneirismos

¹⁸⁷ COSTA, op. cit., p. 19.

¹⁸⁸ SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000, p. 95.

¹⁸⁹ COSTA, op. cit., p. 317.

fotográficos eram usados indiscriminadamente, ou seja, meios tradicionais de composição transmitiam conotações bizarras, criando imagens não convencionais.¹⁹⁰

Impedido de voltar à França por ocasião da ocupação nazista na Segunda Guerra, Manzon veio para o Brasil em 1940, a convite do cineasta Alberto Cavalcanti.¹⁹¹ Este último lhe forneceu uma carta de apresentação para trabalhar no Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.)¹⁹² do governo ditatorial de Vargas.¹⁹³ Ao chegar ao país, o fotógrafo logo se envolveu na construção da imagem positiva do governo, bem como de seu protagonista, o presidente Vargas. A relação de proximidade com o poder facilitou sua fluente circulação nos reputados círculos da política e da imprensa. O fotógrafo esteve a serviço do D.I.P. até o ano de 1943 quando foi convidado por Freddy Chateaubriand, sobrinho de Assis Chateaubriand, a fazer parte da equipe de *O Cruzeiro*.

O fotógrafo francês Jean Manzon foi essencial na configuração da nova identidade visual de *O Cruzeiro*, sendo pioneiro ao formar um verdadeiro quadro de fotógrafos contratados da revista.¹⁹⁴ Manzon implementou uma nova maneira de fazer fotorreportagem no Brasil, marcada pela influência do fotojornalismo moderno internacional. Até então, *O Cruzeiro* encontrava-se atrasado com relação às publicações europeias e norte-americanas, tanto no quesito linguagem e diagramação, quanto nas técnicas utilizadas. A partir da experiência na *Match*, Manzon propiciou a elaboração da fotorreportagem moderna nas páginas de *O Cruzeiro*. Assim como Verger, defendeu o uso da Rolleiflex na produção das imagens, buscando assim, fotografias mais estáticas e de grande formato.

¹⁹⁰ PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991, pp. 86-87.

¹⁹¹ Segundo Tacca, Alberto Cavalcanti morou na França, onde participou da vanguarda francesa, produzindo tanto filmes experimentais como mais convencionais (*Rein que les heures, Le train sans yeux*). Integrou os estúdios Paramount na França, formadores de uma indústria do cinema, e a equipe do General Post Office Film Unit, produtora inglesa que revolucionou o documentário social. Atuando no cinema francês e inglês, Cavalcanti imprimiu seu nome como o mais conhecido diretor de cinema brasileiro da época, com reconhecimento internacional, contando mais de 20 filmes na França e na Inglaterra. Cavalcanti chegou a assumir a produção geral da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1950, na época representante da indústria cinematográfica brasileira. TACCA, Fernando Cury de. **Imagens do sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 106.

¹⁹² Tania de Luca aponta que “a chamada Revolução de 1930 não se limitou a repisar práticas conhecidas, como o suborno ou a violência, antes inovou ao criar órgãos específicos destinados à propaganda e ao controle da informação, caso do sempre citado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), genericamente referido como responsável pela censura na Era Vargas. Vale lembrar, contudo, que o DIP pode ser encarado como culminância de um longo processo que se iniciou em 1931, com a criação do Departamento Oficial de Publicidade (DOP), substituído em 1934 pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), cuja direção coube a Lourival Fontes. Ironicamente, depois do golpe de novembro de 1937, o órgão instalou-se nas dependências do Palácio Tiradentes, ex-sede da Câmara dos Deputados. Em 1938, DPDC transformou-se no Departamento Nacional de Cultura (DNC), que foi novamente reorganizado em 27 de dezembro de 1939, quando foi instaurado o DIP, ainda com Lorival Fontes.” LUCA, Tania Regina de. *A grande imprensa na primeira metade do século XX*. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania R. (Org.). **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011, p. 170.

¹⁹³ COSTA, op. cit., p. 19.

¹⁹⁴ PEREGRINO, op. cit.

Como já mencionado na segunda parte do segundo capítulo, houve na revista, no final da década de 1940, o início de um movimento em defesa do uso oficial da câmera Leica. Os chamados fotógrafos “humanistas” defendiam a moderna Leica, sendo esta considerada internacionalmente como referência na atuação dos fotojornalistas, em especial os da famosa agência Magnum e os da *Life*. Para muitos fotógrafos da época, a Leica era necessária no novo tipo de atuação que se pretendia, a exemplo do “instante decisivo” de Henri Cartier-Bresson ou da “super aproximação” no instante fotográfico defendido por Robert Capa. Esta geração defendeu uma câmera que oferecesse maior agilidade no ofício de fotografar sem ser notado. Tal princípio não parecia fazer parte das preocupações de Manzon.

Fred Ritchin ressalta as diferenças entre a atuação francesa e a norte-americana, defendendo que os franceses trariam uma noção de *reportagem* mais baseada em um olhar indireto, menos incisivo, que se desenvolveria no ritmo dos acontecimentos. Já no conceito de *fotorreportagem* norte-americano caberia um olhar mais direto sobre a cena, com menos nuances visuais, bem como uma abordagem, segundo o autor, mais concreta.¹⁹⁵ Estas noções não devem ser vistas como categorias estanques, mas como dados para refletirmos, já que Manzon esteve muito mais próximo de uma “escola” francesa, do que de uma norte-americana. Estas formas de fotografar estiveram em contato, misturaram-se, influenciaram-se, já que a marca do período foi o deslocamento destes fotógrafos, gerando múltiplas convivências.

O fotógrafo francês foi defensor da Rolleiflex até seus últimos dias na revista, em 1951 (mesmo ano do fim do contrato de Pierre Verger). O uso desta câmera fazia sentido no tipo de diagramação que Manzon pretendia para o periódico, baseada em fotos estáticas e posadas (raramente usava o flagrante).¹⁹⁶ Costa assinala que:

A especificidade da Rolleiflex, de gerar negativos de 6X6 centímetros, levou ao uso recorrente de páginas repletas de inúmeras pequenas imagens quadradas, ou seja, no formato original do negativo. Esse recurso permitia acompanhar o desdobramento sequencial de uma ação, ou fornecia um mosaico de cenas capaz de compor uma visão multifacetada de determinado acontecimento ou situação. [...] Além disso, a edição prioriza o estabelecimento de relações formais entre as fotos, e sempre que possível busca articular a direção dos olhares e gestos dos personagens retratados.¹⁹⁷

Como Verger, Manzon esteve marcado pela experiência do deslocamento, comum no contexto da Segunda Guerra, sendo este um traço do novo fotojornalismo que se formava. A

¹⁹⁵ RITCHIN, Fred. Close witnesses: the involvement of the photojournalist. In: FRIZOT, Michel (Org.). **A new history of photography**. Köln: Könemann, 1998, p. 595.

¹⁹⁶ PEREGRINO, op. cit., p. 88.

¹⁹⁷ COSTA, op. cit., p. 23.

presença do francês no Brasil não só contribuiu para a formatação de uma nova *O Cruzeiro*, como orientou a revista ao universo internacional. Manzon inaugurou a categoria de correspondente estrangeiro, através da qual se dava a cobertura dos eventos internacionais, demonstrando assim uma nova perspectiva relacional com o resto do mundo, visto agora sob a ótica da aproximação.

Percebemos a grande ligação existente entre as trajetórias de Manzon e Verger, que, oriundos de um mesmo contexto, puderam vivenciar muitas experiências em comum, a exemplo do trabalho na imprensa francesa, bem como da circulação no ambiente das vanguardas. Esta proximidade gerou grandes semelhanças no que se refere as suas linguagens visuais. Encontramos no uso da Rolleiflex um mesmo apelo a imagens mais posadas e estáticas, manifestando a vontade de um tempo mais longo no ato fotográfico. Mas foi no aspecto sensacionalista do discurso visual de Manzon que os dois fotógrafos mais se distanciaram, já que em Verger não encontramos este apelo. Além disso, segundo Marcelo Leite, Manzon estaria ligado a uma ideologia de Estado, formada e construída na Era Vargas, compondo um “universo” político no qual o fotógrafo se encontraria envolvido.¹⁹⁸

Lembramos aqui a fotorreportagem de Jean Manzon, “Delinqüência juvenil”, na qual a capoeira é chamada de “escola do crime”, enquanto na de Pierre Verger, “Capoeira mata um”, esta luta é apresentada como genuína representação cultural afro-brasileira, digna de ser admirada.

¹⁹⁸ LEITE, Marcelo Eduardo. *O Cruzeiro: o caso da fotorreportagem “Uma tragédia brasileira: Os paus-de-arara”*. XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Maceió/AL, 2011, p. 10. Disponível em: < <http://intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R28-0787-1.pdf> > Acesso em: janeiro/2014.



Figura 08: Fotorreportagem “Delinquência juvenil”. Fotos: Jean Manzon/ Texto: David Nasser. *O Cruzeiro*, 01.02.1947. Ano XIX, n. 15, pp. 12 e 13.



Figura 09: Fotorreportagem “Capoeira mata um”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Cláudio Tavares. *O Cruzeiro*, 10.01.1948. Ano XX, n. 12, pp. 11 e 12.

Na fotorreportagem da famosa dupla Jean Manzon e David Nasser, “Delinquência juvenil”, a luta da capoeira foi fotografada em ambiente interno, em direta associação ao espaço maior representado, qual seja, a da instituição para delinquentes juvenis, na qual a configuração enquanto prisão foi acentuada. As imagens dos dois jovens lutando a capoeira foram complementadas por legenda que atribui sentido a essa prática, vista então como uma escola para o crime. Em contrapartida, encontramos na fotorreportagem de Pierre Verger e Cláudio Tavares, “Capoeira mata um”, discurso visual e escrito que enobrece a capoeira como uma genuína expressão da influência africana presente na Bahia, formadora de nossa cultura.

Em ambas, esta luta é mostrada em passo-a-passo, numa proposta de participação do leitor no ato em andamento. Porém, através da legenda que foi definido o sentido do discurso acerca desta prática. Sontag alerta que a legenda é “a voz que falta, e espera-se que ela fale a verdade. Mas mesmo uma legenda inteiramente acurada não passa de uma interpretação, necessariamente limitadora, da foto à qual está ligada.”¹⁹⁹ Torna-se importante que estejamos atentos ao diálogo realizado entre imagem e texto escrito, como nos caso da interação entre as fotografias e suas legendas.

Trazemos este exemplo a fim de contribuir na percepção acerca das diferentes intencionalidades manifestas nas páginas da revista. Em Jean Manzon e David Nasser a legenda propõe uma crítica social contra esta prática da cultura negra, associando-a ao crime. Já em Verger e Tavares o caminho foi oposto, visto que cada fotografia retrata determinado golpe da capoeira e leva, uma a uma, certa legenda explicativa, a fim de empatizar o leitor num caminho de compreensão desta prática tão marcante da cultura afro-brasileira.

As linguagens visuais apresentadas por Verger e Manzon aproximam-se em suas influências: ambos franceses, circularam em ambientes em comum. Porém, foi na configuração da fotorreportagem como um todo que passa a ser possível apontarmos as diferentes ideias em conflito (a exemplo da legenda citada). Em Manzon, o *outro* marginal configurado através dos jovens infratores corresponde ao atraso humano, justificado pelo pensamento da época através de teorias científicas, sendo estas mencionadas no texto da fotorreportagem. A imagem do rapaz nu em medição antropométrica é colocada como um exemplo da confirmação de sua inferioridade, justificada pela fala do psiquiatra responsável pelo local.²⁰⁰ Ao lado dessa imagem, vê-se um homem sentado de frente a alguns holofotes, com uma placa contendo um número na altura do seu dorso, configurando o espaço no qual as

¹⁹⁹ SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.125.

²⁰⁰ Remanescente do século XIX, a antropometria era utilizada no escrutínio de criminosos, a fim de comprovar, através de suas medidas corpóreas, sua suposta predisposição à prática criminosa, bem como seu caráter de inferioridade irremediável. Rouillé ressalta ainda que “Antes do emprego das impressões digitais, o controle se apoia, assim, em uma fusão entre fotografia e antropometria. Na época, era esta a ferramenta mais bem adaptada para classificar e identificar os indivíduos, indo além das transformações de suas aparências, fossem elas voluntárias, para despistar as buscas policiais, ou involuntárias, no caso dos cadáveres de desconhecidos depositados no necrotério.” ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, p. 88.

fotografias de frente e de perfil eram tiradas, a fim de compor o processo de identificação do preso.²⁰¹



Figura 10: Fotorreportagem “Delinquência juvenil”. Fotos: Jean Manzon/ Texto: David Nasser. *O Cruzeiro*, 01.02.1947. Ano XIX, n. 15, pp. 7 e 8.

Manzon parece ter sido responsável em difundir na revista uma linguagem sensacionalista, de forte apelo às fotos-choque.²⁰² A imagem de página inteira do bebê subnutrido colocado sob uma folha de jornal remete diretamente a tal recurso. Encontraremos o elemento de choque em inúmeros outros fotógrafos, como José Medeiros e Eugenio Silva. Sendo estes identificados com um fotojornalismo “humanista” na revista, torna-se rico ressaltar que através da análise documental foi possível percebermos a grande influência de Manzon no que viria a ser considerado o fotojornalismo de uma “escola humanista” do periódico.²⁰³ No período analisado, constatamos a preponderância da linguagem visual

²⁰¹ Este processo seria, como aponta Rouillé, “O duplo retrato fotográfico, de frente e de perfil, devido a essa finalidade, condiz com a ficha de medidas antropométricas e com o recenseamento das marcas corporais – cicatrizes, tatuagens, furúnculos, etc.” Ibid., loc. cit.

²⁰² Sobre este tipo de fotografia Sontag alerta que “É uma imagem chocante, e esta é a questão. Recrutadas como parte do jornalismo, contava-se com as imagens para atrair a atenção, o espanto, a surpresa. Como dizia o antigo lema da revista Paris Match, fundada em 1949: ‘O peso das palavras, o choque das fotos’. A caçada de imagens mais dramáticas (como, muitas vezes, são definidas) orienta o trabalho fotográfico e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor.” Ressalta ainda que “imagens do repugnante também podem seduzir. Todos sabem que não é a mera curiosidade que faz o trânsito de uma estrada ficar mais lento na passagem pelo local onde houve um acidente horrível. Para muitos, é também o desejo de ver algo horripilante.” SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. E-book. Pág. 2, p. 8. e Pág. 6, p. 2.

²⁰³ Sergio Burgi ressalta que “Essa nova geração de fotógrafos, ao contrário, se inspiraria na nova linguagem visual surgida no cenário internacional do pós-guerra, com o neorealismo italiano no cinema e a fotografia humanista francesa. O surgimento da agência Magnum de fotojornalismo, de Henri Cartier-Bresson e Robert Capa, em 1947, e os consagrados ensaios de fotógrafos como Robert Doisneau e Willy Ronis na França, e W.

defendida por Manzon. Devido a esta importante herança em *O Cruzeiro*, nos pareceu relevante destacar seu papel na revista.

Tendo em vista a análise documental realizada, observamos a pouca atenção dada por Jean Manzon ao tema do sertanejo. O *outro* trazido por este fotógrafo foi principalmente as comunidades indígenas. Com isso, justificamos o menor espaço destinado a esta “escola”, tendo em vista nosso recorte temático. Buscaremos em seguida dar lugar a análise mais ampla acerca dos discursos presentes na revista em torno do nosso tema central.

3.2. O estigma do sofrimento nas páginas de *O Cruzeiro*

Para que seja possível ressaltarmos a riqueza do olhar de Pierre Verger acerca do sertanejo, visto então sob uma outra ótica de representação, acreditamos ser essencial a compreensão da formação do olhar que seria predominante na revista. Foi interessante percebermos que a formação do que viria a ser chamado de fotojornalismo “humanista” de *O Cruzeiro* nos anos de 1950²⁰⁴, teve seu início na década anterior, porém ainda não nas figuras tão conhecidas como José Medeiros, mas no exemplo de outros fotógrafos menos presentes na bibliografia sobre o tema, como Eugenio Silva, sendo este o caso que trazemos aqui em perspectiva qualitativa de análise.

Se por um lado percebemos na formação desta “escola” uma grande preocupação com um efeito de denúncia evidenciado nas fotorreportagens, por outro buscamos identificar a ambiguidade presente em tais discursos. O discurso da denúncia torna-se problemático, pois, ao mesmo tempo em que mostra uma realidade delicada como a catástrofe da seca, vincula aquelas pessoas a uma categoria de pertencimento, qual seja, a de sofredores. A denúncia de algum fato dramático na imprensa através de uma narrativa visual parece, num primeiro momento, algo positivo, necessário para que haja visibilidade sobre certo acontecimento ou tragédia. Porém, alerta Susan Sontag que:

O que determina a possibilidade de ser moralmente afetado por fotos é a existência de uma consciência política apropriada. Sem uma visão política, as fotos do

Eugene Smith, na revista *Life*, entre outros, são todos trabalhos representativos deste novo momento.”²⁰³ BURGI, Sergio. O fotojornalismo humanista em *O Cruzeiro*. In: COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio. **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre *O Cruzeiro* (1940-1960)**. São Paulo: IMS. 2012, p. 33. Esta citação confirma mais uma vez o que já mencionamos anteriormente: da indefinição do termo “humanista” e no quão difícil torna-se para nós historiadores lidarmos com este, pelo menos no sentido de um conceito referente a uma “escola” de fotojornalismo existente em *O Cruzeiro*.

²⁰⁴ Ibid., op. cit.

matadouro da história serão, muito provavelmente, experimentadas apenas como irreais ou como um choque emocional desorientador.²⁰⁵

Não foi privilégio dos fotógrafos de *O Cruzeiro*, como Eugênio Silva, tratar o tema do *outro* a partir de um olhar vitimizador e estigmatizante. Havia internacionalmente uma grande influência do modelo norte-americano de fotojornalismo da revista *Life*, defensor de uma forma de denúncia, capaz de levar aos leitores as “dores da Segunda Guerra”, bem como, após esta, os inúmeros conflitos resultantes do novo remanejamento mundial. A estética presente nesse modo de representar o *outro* caracterizou-se por um realismo (valor de testemunho) e pela busca de uma estratégia de representação capaz de emocionar o leitor em torno das “dores do mundo”.

Uma grande marca do período da Segunda Guerra, bem como o que a antecede, foi a necessidade do êxodo de intelectuais, artistas e demais pessoas contrárias ao regime nazista e fascista na Europa. A revista *Life* teve grande participação de alemães em sua formação, lembrando que foi na Alemanha que inúmeras novas tendências surgiram, em um rico momento de pioneirismo que se refletiu também na imprensa.²⁰⁶ Segundo Peregrino:

deve-se observar que a experiência da *Life* surgiu no bojo da influência da imprensa europeia e da evolução do cinema, quando então a imagem em movimento se tornou familiar para o espectador. Dentro desse quadro, 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.²⁰⁷

O sucesso das revistas ilustradas no período do entreguerras é atribuído a dois fatores: a presença dos mais importantes fotógrafos da época, bem como pelo surgimento do criativo trabalho de edição.²⁰⁸ Neste processo um importante nome se destacou, o de Stefan Lorant,

²⁰⁵ SONTAG, 2004, p. 29.

²⁰⁶ Anterior ao período autoritário nazista, a República de Weimar teve duração de apenas 15 anos, mas foi capaz de difundir um certo espírito de liberdade que manifestou-se nas diferentes esferas das artes e das letras. A fundação da importante escola modernista de design, artes plásticas e arquitetura, a *Bauhaus*, se deu neste rico momento, através da figura do arquiteto Walter Gropius. Neste ambiente de vanguarda importantes nomes se destacaram, como o já citado Laszlo Moholy-Nagy, capaz de trazer inúmeras inovações à linguagem fotográfica da época a partir de experimentações pioneiras. Viu-se nascer na Alemanha uma nova categoria de fotógrafos, marcada por um acentuado status social, bem como por uma nova maneira de realizar o ofício. Trazemos um caso exemplar na figura de Erich Salomon, considerado o pioneiro na prática da chamada “fotografia cândida”, o conhecido instantâneo, através da qual o ato fotográfico foi equiparado ao ato de caça. Esta maneira de fotografar tornou-se a marca do fotojornalismo moderno, fecundamente marcante na obra de Henri-Cartier Bresson, por exemplo. Segundo Newhall, no final da década de 1920, havia mais revistas ilustradas na Alemanha do que em qualquer outro país do mundo. Em 1930, sua circulação foi estimada em cinco milhões de exemplares, atingindo uma média de 20 milhões de leitores. Cf. NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografia**. Barcelona: FotoGGrafia, 2002.; FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: GG MassMedia, 1993.

²⁰⁷ PEREGRINO, op. cit., p. 39.

²⁰⁸ COSTA, Helouise. **Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo**. São Paulo: FAU/USP, 1998, v.1, p. 52. Apud FABRIS, op. cit., p. 135.

primeiro diretor da revista *Münchener Illustrierte Press*, que assim como a *Berliner Illustrierte Zeitung*, gozou de enorme sucesso. Lorant trouxe a inovadora ideia de contar histórias através da sucessão de imagens, na qual os fotógrafos realizavam séries de fotos sobre certo tema, preenchendo, assim, várias páginas da revista. Freund salienta que Lorant foi fundamental na concepção da ideia de que o público não desejava saber apenas sobre as grandes personalidades (marca da “antiga” imprensa), mas também sobre o homem comum e seu cotidiano. Lorant esteve nas origens do desenvolvimento da “fórmula” da reportagem moderna. Sousa realça que:

Será também Lorant a incrementar a variedade temática das foto-reportagens. Estas deixam de privilegiar unicamente as figuras públicas e os acontecimentos que giravam em sua órbita, para estenderem esse privilégio aos vários assuntos que pudessem afetar o público ou com os quais este se identificava, como os que diziam respeito à sua vida quotidiana, algo que pode ser ilustrado pelas foto-reportagens de Felix Man sobre as piscinas populares, os combates de boxe, os restaurantes e parques de diversões ou até a primeira foto-reportagem noturna. Esta ideia será, mais tarde, a base do sucesso da *Life*.²⁰⁹

A nova imprensa alemã, marcada pelas ideias de vanguarda da época, se viu diretamente atacada pela ascensão do nazismo, sendo obrigada a se deslocar da Alemanha hitlerista. Segundo Freund:

Miles de personas, la élite intelectual y artística, van a exilarse. Los que no lleguen a escapar a tempo, acabarán encerrados em campos de concentración. La prensa queda amordazada y estrechamente controlada. Todos los sospechosos de no admitir las ideas del Tercer Reich pierden sus puestos de trabajo.²¹⁰

Tal êxodo pôde ser percebido pela presença de inúmeros profissionais da imprensa alemã nos Estados Unidos, Inglaterra e França. Fotógrafos como Alfred Einsenstaedt e Fritz Goro se instalaram nos EUA, fazendo parte do quadro de fotógrafos da revista *Life*. O novo estilo de fotojornalismo difundido pelas revistas ilustradas alemãs em princípios dos anos 1930 teve profunda influência nos criadores da *Life*. Newhall aponta que os “Estados Unidos adoptó rápidamente un estilo fotoperiodístico basado en la prensa ilustrada alemana y en la vivaz revista ilustrada francesa *Vu*, fundada em 1928, que Lucien Vogel dirigirá brillantemente.”²¹¹ A *Life* foi fundada em 1936 e em 1937 já alcançava a tiragem de um milhão de exemplares. Freund ressalta que “su éxito fue único y su fórmula se vio imitada más

²⁰⁹ SOUSA, op. cit., p. 81.

²¹⁰ FREUND, op. cit., p. 111. Tradução livre da autora: “Milhares de pessoas, a elite intelectual e artística, vão exilar-se. Os que não escaparam a tempo, acabaram presos em campos de concentração. A imprensa fica amordaçada e estreitamente controlada. Todos os suspeitos de não concordarem com as ideias do Terceiro Reich perdem seus postos de trabalho.”

²¹¹ NEWHALL, op. cit., p. 260. Tradução livre da autora: “Estados Unidos adotou rapidamente o estilo fotojornalístico baseado na imprensa ilustrada alemã e na vivaz revista ilustrada francesa *Vu*, fundada em 1928, que Lucien Vogel dirigia brillantemente.”

o menos por todo el mundo.”²¹² Sabemos que o fator decisivo para tal fórmula de sucesso foi o uso fundamental da publicidade. Freund destaca que:

En Norteamérica, las revistas se hallan enteramente financiadas por la publicidad y sus beneficios dependen de ella. El papel predominante de la publicidad va íntimamente ligado a la transformación de una Norteamérica agrícola en una nación industrial.²¹³

Consideramos fundamental citarmos um importante projeto realizado nos Estados Unidos e que contribuiu imensamente para a configuração do que viria a ser o fotojornalismo-modelo difundido pela *Life*, qual seja, o projeto documental da *Farm Security Administration* (FSA) criado em 1935 com duração até 1942. Fundado no crítico contexto pós-crise de 1929, o projeto foi parte da política americana do *New Deal*, levada a cabo no governo Roosevelt, com fins de reestabelecer a economia e que manifestou grande preocupação com o empobrecimento rural do país.²¹⁴

Sousa indica que na *Life* “o trabalho de projeto foi influenciado pelas rotinas praticadas no *Farm Security Administration* e que importantes projetos fotodocumentais da atualidade, como os de Salgado, ainda vão beber ao estilo, à abordagem e à forma de trabalho do FSA.”²¹⁵ As influências deste projeto foram sentidas nos mais diferentes lugares do mundo, pelo seu caráter documental pioneiro e de forte apelo social. Na “escola humanista” em *O Cruzeiro* podemos identificar elementos que partem desta influência, que por sua vez, também esteve manifesta nas páginas da *Life*.

Conforme Sousa, a FSA teve como missão:

dirigir um vasto projeto fotográfico, documentando, com visão histórica, as atividades do plano de apoio aos agricultores e a vida rural americana. [...] O projeto

²¹² FREUND, op. cit., p. 123. Tradução livre da autora: “Seu êxito foi único e sua fórmula imitada mais ou menos por todo o mundo.”

²¹³ Ibid., p. 124. Tradução livre da autora: “Na América do Norte, as revistas se encontram inteiramente financiadas pela publicidade e seus benefícios dependem dela. O papel predominante da publicidade está íntimamente ligado à transformação de uma América do Norte agrícola em uma nação industrial”.

²¹⁴ Amar destaca que “el gobierno federal, bajo las órdenes del presidente Roosevelt, intentó “aliviar las dificultades de un tercio de la nación” con préstamos en el marco del *New Deal*. La administración encomendó entonces varias investigaciones fotográficas entre las cuales la más famosa es la llevada a cabo por la Farm Security Administration (FSA), creada en 1935 por el sociólogo Roy Emerson Stryker, que reagrupa un equipo de once fotógrafos de renombre, entre ellos Arthur Rothstein, Bem Shahn, Walker Evans, Dorotea Lange, Russel Lee y Marion Post Walcott.” Ver AMAR, Pierre-Jean. **El fotoperiodismo**. Buenos Aires: La Marca, 2005, pp. 44-45. Tradução livre da autora: “O governo federal, sob as ordens do presidente Roosevelt, pretendeu ‘aliviar as dificuldades de um terço da nação’, com empréstimos advindos do *New Deal*. A administração encomendou então várias investigações fotográficas dentre as quais a mais famosa foi levada a cabo pela Farm Security Administration (FSA), criada em 1935 pelo sociólogo Roy Emerson Stryker, que reagrupou uma equipe de onze fotógrafos de renome, entre eles Arthur Rothstein, Bem Shahn, Walker Evans, Dorotea Lange, Russel Lee y Marion Post Walcott.”

²¹⁵ SOUSA, op. cit., p. 116.

FSA teve uma grande repercussão porque as fotografias foram amplamente divulgadas na imprensa, em livros e exposições.²¹⁶

O fotojornalismo moderno esteve conectado ao registro dos problemas sociais, bem como à cobertura dos conflitos bélicos, formando uma visualidade extremamente ligada ao sofrimento das pessoas e à representação deste. Estava presente nesta equação a trajetória de deslocamento dos fotojornalistas, pessoas que fugiram de seus lugares de origem e que perderam entes queridos. A vivência em tempos violentos parece ter orientado a formação do olhar moderno.

Como historiadores, analisamos em retrospectiva e reconhecemos que este tipo de olhar foi capaz de banalizar a “dor dos outros”, fazendo com que, ao invés de se contar a história de sujeitos e seus conflitos, se formassem galerias de sofredores, sem nomes, tampouco qualquer tipo de individualidade. Sontag ressalta que “as vítimas têm interesse na representação de seus sofrimentos. Mas desejam que seu sofrimento seja visto como algo único.”²¹⁷ A massificação da representação do sofrimento que ocorreu em parte da imprensa moderna foi capaz de gerar forte apelo às fotografias-choque com intuito maior de emocionar o leitor, sem que, para isso, tenha feito refletir, ou, realmente, tenha informado sobre o contexto crítico apresentado.

3.2.1. O olhar estigmatizante em “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no Asfalto”

Ao nos depararmos com o conjunto documental das fotorreportagens de *O Cruzeiro*, referentes aos anos de 1946 a 1951, imaginávamos encontrar inúmeras de autoria de José Medeiros, considerado o fotógrafo mais “humanista” da revista, ou seja, considerado o mais vinculado às causas sociais do país. Sabemos de sua importância na história do fotojornalismo e da fotografia no Brasil, mas no período trabalhado foi possível percebermos que sua obra manteve-se atrelada a uma maneira de conceber fotorreportagens herdeira da influência de Jean Manzon, sendo este o responsável por convidá-lo a fazer parte da revista em 1947.

Mas eis que nossa análise apontou para um nome conhecido, porém pouco valorizado na historiografia sobre o tema, o do fotógrafo Eugenio H. Silva. Foram suas fotorreportagens que nos revelaram os efeitos diretos das novas linguagens fotográficas em formação no contexto internacional, como anteriormente citado. A “escola” da revista *Life* pelo mundo

²¹⁶ Ibid., p. 110.

²¹⁷ SONTAG, 2003, cap. 7, p. 13.

encontrou neste fotógrafo um expoente, construtor de um olhar marcado pela objetividade.²¹⁸ Desde 1947, podemos observar algumas fotorreportagens suas vinculadas ao tema do sertanejo, demonstrando visualmente um diálogo direto com as ideias que circulavam no âmbito da cultura visual da época. A maneira como Eugenio Silva registra a figura do retirante nos permitiu elaborar algumas percepções acerca da linguagem utilizada pelo fotógrafo (bem como pelo repórter) na construção de certa estratégia de representação que se tornará recorrente na década de 1950 em *O Cruzeiro*, como já apontado por Helouise Costa.²¹⁹

Propomos, primeiramente, analisar a fotorreportagem de Eugenio Silva, para no quarto capítulo compará-la com a de Pierre Verger. Com intuito de levantar algumas questões para reflexão, assinalamos alguns pontos de vista perceptíveis em nossa análise, sendo estes elaboradores de sentido acerca da figura do sertanejo. Ressaltamos que não possuímos a menor pretensão em esgotar as possibilidades analíticas das fotorreportagens tratadas. Nosso foco limita-se às linguagens visuais e seus discursos acerca da representação do sertanejo, sendo possíveis inúmeras outras abordagens do tema.

Sabemos que existe uma lógica narrativa no discurso produzido pelas fotorreportagens, a qual deve ser desconstruída a fim de que se identifiquem os conteúdos de que tratam. Neste ponto, ressaltamos que o presente estudo propõe seu foco na linguagem visual, o que pressupõe que a análise priorizou o discurso visual. O fotógrafo faz parte do processo de escolha das temáticas das reportagens, bem como define a maneira que irá construir sua narrativa visual. Lembramos ainda que o texto da fotorreportagem é parte integrante da análise (mesmo que não configure seu foco), já que a fotorreportagem é entendida como uma estrutura dinâmica formada pela interação entre texto e fotografias, não sendo possível dissociá-los.²²⁰

O que encontramos na fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto” (21.04.51), com texto de Álvares da Silva e fotografias de Eugenio H. Silva, foi uma abordagem do tema do retirante nordestino pelas estradas do Brasil, no caminho entre o sertão baiano e o sonho redentor da cidade de São Paulo. Os repórteres acompanharam um grupo de retirantes pelas estradas, registrando uma verdadeira odisseia de grande número de pessoas fugidas da seca e que buscava na cidade grande a oportunidade de

²¹⁸ Cf. RITCHIN, op. cit.

²¹⁹ Cf. COSTA, 2012.

²²⁰ PEREGRINO, op. cit., pp. 104-105.

sobrevivência as suas famílias. Este é o fato incontestável, já que sabemos do grande êxodo realizado sob a condição da catástrofe da seca no sertão nordestino. Esta tragédia configura o acontecimento em si, já a maneira como foi representada é o que nos interessa analisar. Cabe aqui realizarmos algumas observações acerca da narrativa traçada pelas imagens e suas legendas, vistas como construtoras de um sentido de leitura do tema.

A fotorreportagem abre com uma importante alegoria, nascida e perpetuada no imaginário cristão, a da mãe que sofre, ou a da *pietà* cristã.²²¹ É nesta personagem que se inicia uma narrativa que passa pelo sofrimento materno frente à situação de fome absoluta e que culminará com a morte. Lissovsky e Sá-Carvalho ressaltam que: “a imagem da mãe que sofre tem uma força particular. Diferentemente de outras imagens de dor, em nossa cultura, ela não precisa ser justificada, diante de seu sofrimento não nos questionamos a respeito de sua realidade ou merecimento.”²²²

Foi na figura de uma mulher que mistura um ar de preocupação e desconfiança, que Eugenio Silva buscou sua primeira imagem, uma fotografia em página inteira, na qual o bebê que está sendo amamentado apresenta fortes marcas em sua pele, demonstrando a fragilidade de saúde na qual se encontram aquelas pessoas.

²²¹ Sobre a alegoria da mãe sofredora nascida da iconografia cristã, Biondi afirma que “Com uma interlocução constante entre gêneros, no fotojornalismo muitas vezes percebe-se uma aproximação com os protocolos exemplares provenientes da pintura. Tal comportamento revela-se como uma das estratégias de leitura do texto fotográfico. [...] O rosto aqui é sofrimento de gênero, já limitado à função específica de um discurso sobre o imaginário visual e cultural do sofrimento feminino. [...] No fotojornalismo o que se busca é o emblema, a marca última que se persegue, é o rótulo que se estabelece e a figura não parece se desprender de sua natureza atávica.” Ver BIONDI, Angie; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. *Dublê de corpo: a retórica do sofrimento no fotojornalismo contemporâneo*. **Revista Contracampo**, Niterói, n.22, pp. 16-30, fev./ 2011, pp. 20-26. Disponível em: < <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/84/60> > Acesso em: janeiro/2014.

²²² LISSOVSKY, Maurício; SÁ-CARVALHO, Carolina. *Fotografia e representação do sofrimento*. **Revista Galáxia**, n.15, pp. 77-90, jun./ 2008, p. 79. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1496/968> > Acesso em: janeiro/2014.



Figura 11: Fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27, pp. 14 e 15.

O plano visto de cima possibilita uma imagem de tom dramático, no qual detalhes como a expressão da mãe e a fragilidade da criança são realçados. A própria legenda da imagem, “A seiva da terra: relegados ao abandono, perseguidos pelo flagelo das sêcas, os sertanejos do Nordeste lutam contra a adversidade, em busca de um futuro melhor. Senão para êles, pelo menos para seus filhos”²²³, indica o caminho de sofrimento de uma mãe a fim de salvar seu filho da imponderável tragédia da seca e da fome. Segundo Peregrino:

Da relação entre a foto e a legenda, deve-se assinalar que a legenda tende a explicitar um conjunto de marcas informativas que ajudam na identificação daquilo que está exibido na foto, seja o personagem ou a ação movida por ele, localizando e ampliando aspectos pormenorizados do fato. Nesse caso, a legenda ilustra e complementa o processo de comunicação icônica.²²⁴

Devemos estar atentos à relação estabelecida entre a fotografia e sua legenda, bem como compreender a interação entre a linguagem visual e a escrita. Sobre a palavra, Peregrino ressalta ainda que:

Ela acrescenta à imagem um saber, sendo também capaz de enfatizar determinados aspectos da fotografia. Dotada de uma função de estruturação, a palavra abre

²²³ Transcrição da legenda da página 14 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n.27.

²²⁴ PEREGRINO, op. cit., p. 64.

caminho para orientar a percepção da imagem, desvendando para o leitor a informação segundo certa ordem.²²⁵

A sucessão das imagens apontou o caminho levado a cabo durante toda fotorreportagem, qual seja, o de trazer na figura das crianças a representação do sofrimento, visto que desde tenra idade lidam com a fome e a luta pela sobrevivência. A sequência abaixo apresenta crianças cuidando de outras crianças, assumindo o papel dos pais, que naquele momento encontram-se ausentes, provavelmente buscando alimentos para seus filhos. O ângulo de aproximação (“close”) utilizado nestas imagens nos traz um efeito de dramaticidade, através da qual uma ideia de crianças “entregues à própria sorte” se faz presente.



Figura 12: Série extraída da página 15 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.



Figura 13: Série extraída da página 15 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

²²⁵ Ibid., p. 47.

Sabemos do efeito emocional que o apelo à imagem infantil traz à narrativa. Dito de outro modo: “poderia ser seu filho”. Tendo em vista o público majoritariamente feminino da revista,²²⁶ o chamado consciente produz efetiva repercussão emocional, criando uma relação de leitura que se vê perpassada pelo sentimento de piedade. Por outro lado, a ampla sequência composta por crianças se alimentando em desespero pelo chão, bem como seu aspecto repulsivo de sujeira e abandono, causa, por sua vez, um distanciamento necessário. Ou seja, a empatia e a produção de uma certa piedade com a dramática situação se dá através de uma distância e isto é fundamental. O sofrimento que se vê nas páginas da revista não é capaz de invadir os lares urbanos (em sua maioria burgueses) dos leitores.

A sensação de estar isento de calamidades estimula o interesse em olhar fotos dolorosas, e olhar para elas sugere e reforça o sentimento de estar a salvo. Em parte isso ocorre porque a pessoa está “aqui” e não “lá”, e em parte devido ao caráter de inevitabilidade que todos os fatos adquirem quando transmutados em imagem. No mundo real, algo *está* acontecendo e ninguém sabe o que vai acontecer. No mundo-imagem, aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira.²²⁷

Sontag parece apontar para algo crucial no que se refere à recepção no fotojornalismo, que é a necessidade do leitor encontrar-se distante do sofrimento representado, ou seja, a geração do sentido da narrativa sendo capaz de criar emoções, porém não aproximações. O horror alheio passa a ser um referente longínquo capaz de criar no leitor a reconfortante sensação de que se vive num lugar positivo, “paradisíaco”, provocando neste um verdadeiro alívio (“que bom que não sou eu, que bom que não estou lá”).

Cól e Boni ressaltam que o choque das imagens de guerras e catástrofes (como a da seca) “passaria a funcionar como instrumento de paralisia social pelo choque, considerando que, não raro, as pessoas ficam excessivamente presas aos elementos da dor e não avaliam as circunstâncias, as causas e as consequências do conflito”.²²⁸ Chamamos atenção para esta

²²⁶ Foi possível percebermos através da publicidade da revista um forte apelo ao universo feminino, indicando-o como público majoritário da revista. Santos e Mannala ressaltam que os “anúncios em destaque privilegiam o público feminino, com conteúdos sobre a vida privada e pública das mulheres, entre eles a casa, os filhos, a beleza e a higiene pessoal.” SANTOS, Marinês R. dos.; MANNALA, Thaís. Modernidade e visualidade no projeto editorial da revista *O Cruzeiro* (1928-1945). **Visualidades**, Goiânia, v.11, n.1, pp. 149-171, jan.-jun./2013, p. 159. Disponível em: < <http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/28190> > Acesso em: dez./2013 Meyrer afirma ainda que a revista “dedicava um amplo espaço ao público feminino em seções como “Elegância e Beleza”, “Lar, Doce Lar”, “Da mulher para a mulher” e “Mundanismo”. Ver MEYRER, Marlise R. **Representações do desenvolvimento nas fotorreportagens da revista *O Cruzeiro* (1955-1957)**. 2007, 256f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, p. 33.

²²⁷ SONTAG, 2004, p.184.

²²⁸ CÓL, Ana Flávia Sípoli; BONI, Paulo César. A insustentável leveza do clique fotográfico. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.1, pp. 23-56, 2005, p. 50 Disponível em: <

questão, visto que é parte da presente proposta de trabalho podermos refletir sobre a banalização de imagens de dor e sofrimento na imprensa, que acabam tornando-se incapazes de qualquer sensibilização no caminho da mudança social.

São nas páginas centrais da fotorreportagem que encontramos o maior impacto visual da narrativa. Eugenio Silva buscou através de duas fotografias, ambas de página inteira, chocar os leitores com a consumação máxima da tragédia dos retirantes: a morte.



Figura 14: Fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27, pp. 18 e 19.

As imagens, da criança agonizante e sua decorrente morte apontam para uma perigosa estratégia de representação: o apelo ao choque.²²⁹ *O Cruzeiro* é uma revista de grande formato, na qual fotografias de página inteira geralmente possuem seu formato padrão em 33X24 cm. Imagens que ocupam toda a página possuem grande apelo visual e, por sua vez, grande impacto emocional, tendo em vista a temática tratada. Ao abrir as páginas centrais de

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1465/1211> > Acesso em: janeiro/2014.

²²⁹ Cól e Boni destacam que “o uso exacerbado de imagens chocantes banalizou o horror e anestesiou o leitor, tirando dele o sendo de indignação e o poder de reação. Quase sempre descontextualizada, mais usada para provocar o choque que passar a informação, as fotografias de guerra parecem não mostrar nenhuma novidade a respeito do conflito, mas invadem privacidade e violam a dor das vítimas.” Esta reflexão nos parece relevante para pensarmos a forma banal através da qual a morte do *outro* é apresentada. Cf. CÓL; BONI, op. cit., p. 43. Sontag adverte ainda que “deveríamos nos sentir obrigados a refletir sobre o que significa olhar tais fotos, sobre a capacidade de assimilar efetivamente aquilo que elas mostram”, fato este que não parece ter sido a prática difundida pelo uso de tais imagens chocantes. Cf. SONTAG, 2003, cap. 6, p. 1.

“Sertanejos no asfalto” nos deparamos com a morte de uma criança, em uma escala surpreendente. O tema da fotografia (a morte infantil), sua diagramação e legenda encerram a ideia de sofrimento em meio à tragédia. É fato que nada de pior poderia acontecer naquela situação.



Figura 15: Imagem extraída da página 18 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

Chama atenção a presença de um olhar objetivo, direto, que privilegia o plano fechado, no qual a ideia de solidão acompanha aquela criança, apenas amenizada com um braço, provavelmente de sua mãe, que acarinha seu rosto pálido. A legenda afirma que “A derradeira luta. Esta criança, que já nasceu sofrendo, não resistiu às múltiplas privações da viagem. Estava agonizando quando esta fotografia foi batida. Mais uma vítima.”²³⁰ A morte é referenciada como a consequência da tragédia da seca, mas, mais do que isso, é colocada como algo inevitável frente àquela catástrofe, vista sob um olhar de passividade. Em momento algum o texto procura dar nome a essa criança, protagonista máxima da dor. Tampouco menciona algo sobre seus pais, sobre a dor da perda. A ideia que fica é de uma indigente solitária, vítima da seca, parte do grupo de sofredores por natureza.

²³⁰ Transcrição da legenda da página 18 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

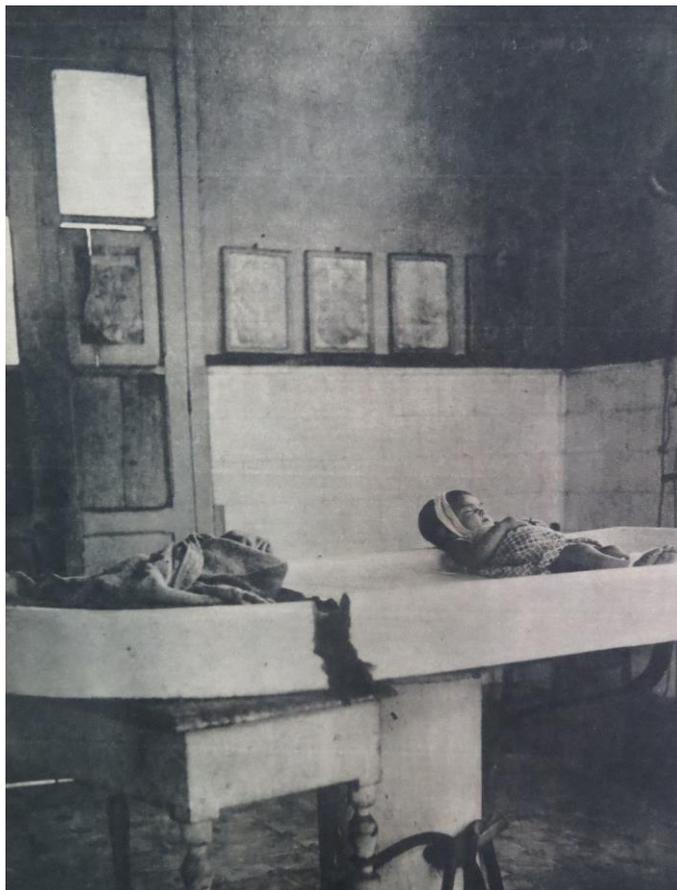


Figura 16: Imagem extraída da página 19 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

Mas é na imagem da página direita que a construção da ideia da morte naquelas condições se fará mais clara. A fotografia nos mostra em plano aberto uma sala (provavelmente localizada na estação ferroviária na qual os retirantes esperam o transporte) onde se vê o corpo de uma criança morta posto em cima de um balcão. A legenda não deixa dúvidas quanto ao falecimento: “O derradeiro sono. No outro dia, com os olhos secos, os pais seguiram viagem. A criança ficou na pedra fria da morgue. Assim é a sêca.”²³¹ A morte é ressaltada, enfatizada em plano fechado (Figura 15), em plano aberto (Figura 16), porém tal morte não possui dignidade alguma. A criança morta não parece ter nome, tampouco pais sofrendo por ela, visto que a narrativa leva a crer que o corpo ali ficou, indigente (como um corpo no necrotério, estendido na morgue, à espera de identificação), como um vestígio mórbido da tragédia da seca.

²³¹ Transcrição da legenda da página 19 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

O texto da legenda fala em pais que com olhos secos seguiram viagem, indicando mais uma vez um discurso sobre a passividade e a falta de ação por parte destes sofredores, já que frente á morte de um filho as lágrimas rapidamente secam, acostumadas com a dor, e o caminho rumo à “salvação” continua. Onde se encontraria a verdadeira emoção destes pais frente à perda do filho querido? O sentimento de resignação que o discurso da legenda induz é perigoso, visto que acomoda aquelas pessoas como sofredores, habituados com a perda, a dor, a morte, com assustadora naturalidade. Seria assim vivenciada esta dramática cena por cidadãos urbanos, leitores de *O Cruzeiro*?

A crueldade da linguagem visual ressaltada, bem como a do texto escrito (destacada através das legendas), encontra-se na ausência de sujeitos, na ausência de rito mortuário, na ausência da dor da família, bem como na total resignação com este tipo de morte. Percebemos então, mais uma vez, um total distanciamento de quem lê a reportagem e de quem vive o fato em si. Acreditamos que este discurso ressalta uma indignação por parte destes sertanejos, uma naturalidade em lidar com a morte, num olhar que parece animalizar estas pessoas. Nos perguntamos: onde estariam os sujeitos por trás desta complexa construção de sentidos? Em meio à temática da morte, o sofrimento se vê animalizado, despersonalizado, afastado da humanidade, da sociedade e seus respectivos valores. Parece cômodo para os leitores urbanos, em suas confortáveis residências, observar a morte alheia sem que para isso tenham que refletir acerca do como e porquê tal situação se consumou.

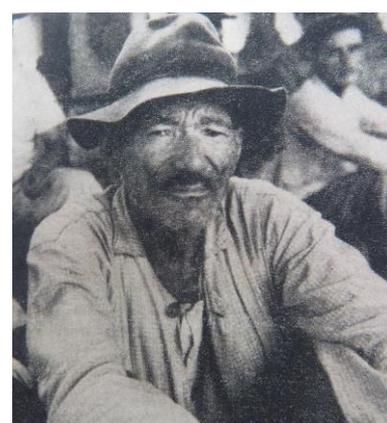


Figura 17: Fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27, pp. 20 e 21.

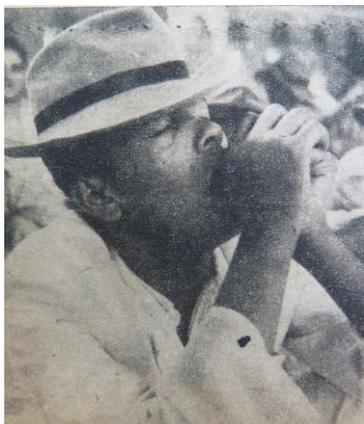
As últimas páginas visuais de “Sertanejos no asfalto” indicam um curioso jogo de luz e sombra, do visível e do invisível, num orquestrado movimento de sentidos. Na página da esquerda encontramos os diversos tipos sociais sertanejos representados, numa certa proposta de classificação destas pessoas. São vistos, como na maior parte das imagens da fotorreportagem, de cima para baixo, indicando sua localização quase sempre sentados no chão, à espera. As expressões são em sua maioria de dor, de cansaço, de preocupação, de choro, numa narrativa homogeneizante, que retrata sujeitos sem nomes, tampouco histórias. Eles conformam um todo sofredor. Ao observar de perto tais imagens percebemos sua multiplicidade, em olhares e expressões que ultrapassam a mera representação da seca, nos levando a refletir sobre a individualidade de cada um, de cada rosto, de cada história pessoal.



Figura 18: Imagem extraída da página 20 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.



Figuras 19-20-21: Imagens extraídas da página 20 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.



Figuras 22-23-24: Imagens extraídas da página 20 da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

Trazidos à luz pelo fotógrafo, esses personagens marginais da nação são apresentados em ângulo frontal, compondo sua visibilidade em torno de rostos sofridos. Quando chegam finalmente à cidade de São Paulo, representada em seus arranha-céus ao fundo, os retirantes estão à sombra. Nada é visto acerca de suas expressões, apenas um grupo fotografado por trás, que se mantém na sombra, à espera das sonhadas oportunidades na urbe.



Figura 24: Imagem extraída da página 21 (“sangrando” para a página 20) da fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n. 27.

Durante toda a fotorreportagem, os retirantes foram mostrados através de seu sofrimento, suas expressões de cansaço e dor, bem como de uma aparente resignação frente à tragédia, tecendo uma passividade marcada nas imagens, até mesmo frente à morte. Sua ação enquanto sujeitos parece menosprezada. Sua visibilidade foi construída em torno do sofrimento, categorizando pessoas como sofredores, não como sujeitos. Sob esta ótica, observamos que ao chegarem à cidade, tornam-se novamente invisíveis: seus rostos não mais aparecem. A última imagem da fotorreportagem não representa apenas a chegada ao sonhado meio urbano, visto como desenvolvido e como modelo da modernidade almejada, mas

também nos mostra que, para esta cidade, os sertanejos continuarão na sombra, invisíveis aos olhos da mídia e do poder.

Não pretendemos com esta análise esgotar as possibilidades da fotorreportagem tratada, apenas tencionamos assinalar alguns importantes pontos de vista, elaboradores de sentidos. O discurso da denúncia torna-se, portanto, perigoso e ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que mostra uma certa realidade problemática como a catástrofe da seca, vincula aquelas pessoas a uma categoria de pertencimento, qual seja, a de sofredores. Seja no olhar sensacionalista de Manzon, seja na visão “humanista”, percebemos a ausência de “escolas” propriamente ditas, com conceitos bem formados. Nos deparamos com uma rica interação.

Buscaremos em seguida problematizar a visão acerca do sertanejo produzida por Verger nas páginas de *O Cruzeiro*. Para tal, tentaremos levantar algumas referências presentes nas relações desenvolvidas por Verger desde sua chegada ao Brasil e que se tornaram fundamentais para sua contribuição no debate sobre “cultura brasileira” empreendido na época. No terceiro e último capítulo tentaremos inserir o fotógrafo neste debate, buscando assim, compreender suas imagens como parte de um contexto historiográfico maior. Retomaremos suas fotorreportagens na última parte do capítulo que se segue, tomando como ponto de partida uma análise de viés comparativo com a fotorreportagem “Sertanejos no asfalto”.

Coube a nós refletir sobre um período pouquíssimo visto, que nos possibilita pensar sobre *outros* olhares que perpassaram o periódico e que, grosso modo, não vingaram.²³² O projeto “vencedor” sempre é o que se perpetua e que atrai a maior parte das atenções de estudos futuros. Podemos perceber a pouca atenção dos historiadores nos olhares “marginais” que permearam este momento formativo de um fotojornalismo pioneiro presente em *O Cruzeiro*, como por exemplo, nas figuras de Pierre Verger e Marcel Gautherot²³³.

²³² Mostra-se comum que as pesquisas em História gravitem em torno de cronologias orientadas por períodos políticos, ou seja, marcadas pelo governo em questão. Com isso, percebemos que a Era Vargas (1930 a 1945), bem como a década de 1950, marcada pelo Governo Desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, recebem grande atenção de nossa historiografia. Porém, foi possível percebermos que os anos compreendidos entre o fim da chamada Era Vargas e o início da tão estudada década de 1950, referentes ao período do Governo de Eurico Gaspar Dutra, recebem pouca atenção.

²³³ Cf. ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (Org.) **O olho fotográfico**, Marcel Gautherot e seu tempo. Textos de Heliana Angotti-Salgueiro, Lygia Segala e Oliver Lugan. São Paulo: Faap, 2007.

4. O OLHAR DE PIERRE VERGER SOBRE O SERTANEJO EM *O CRUZEIRO*: UMA CONSTRUÇÃO A PARTIR DE DIÁLOGOS

O capítulo a seguir propõe-se a situar Pierre Verger no respectivo contexto de circulação de ideias do Brasil do período, tendo em vista o efervescente debate sobre “cultura brasileira” que se encontrava em curso. Como anteriormente apontado, sua produção em *O Cruzeiro* acerca da representação do sertanejo e, mais ainda, do Nordeste, manifestou seu rico contato com o questionamento em voga sobre o que seria nossa “cultura brasileira”. Pela amplitude desse debate, tentaremos aqui elencar apenas algumas das principais referências que parecem fundamentais na trajetória inicial de Pierre Verger no Brasil.

A partir de duas fotorreportagens de Verger em *O Cruzeiro*, “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”²³⁴ e “Mamulengo – poesia do Nordeste”²³⁵, podemos perceber elementos capazes de inserir Verger no debate em questão. Ideias a respeito de “cultura popular” e “arte popular”, vinculadas à noção de tradição associada ao espaço nordestino, nos levaram à discussão maior, empreendida na época por diferentes áreas de conhecimento. Esses conceitos estavam sendo amplamente discutidos, a partir de diferentes olhares e diálogos.

Num primeiro momento do capítulo, destacaremos duas importantes referências que fizeram parte de tal conjuntura, o fotógrafo Marcel Gautherot e o antropólogo Roger Bastide. Sendo o primeiro amigo de Verger desde os tempos do *Musée de l’Homme* em Paris e o segundo desde 1946, quando se conheceram em São Paulo. Em seguida, traremos alguns apontamentos acerca de seu contato com uma *intelligentsia* que conheceu em Salvador, através do escritório de Odorico Tavares (representante da sucursal de *O Cruzeiro* no Nordeste).

Com intuito primeiro de perceber as especificidades do olhar de Pierre Verger nas páginas de *O Cruzeiro*, procuramos refletir acerca destes contatos, a partir do que inferimos na análise das fotorreportagens em destaque. Buscamos delinear algumas ideias acerca da construção da imagem do Nordeste e, por conseguinte, do sertanejo, as quais Verger teve proximidade, na tentativa de enriquecer nosso estudo acerca de seu olhar em *O Cruzeiro*. Finalmente, perseguimos o diálogo entre as diferentes linguagens envolvidas na representação

²³⁴ Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25.

²³⁵ Fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10.

fotográfica do sertanejo na revista, retomando a perspectiva elaborada no capítulo anterior, na tentativa de incrementar a análise das fotorreportagens de Verger.

4.1. “Cultura brasileira”: notas sobre um debate

Pierre Verger conheceu o fotógrafo francês Marcel Gautherot enquanto trabalhava no laboratório fotográfico do *Musée de l’Homme* de Paris. A partir desse encontro, nasceu uma amizade que marcou sobremaneira suas trajetórias. Possuindo sua formação em Arquitetura, Gautherot colaborava na montagem de exposições etnográficas da instituição. Assim como Verger, Gautherot defendia a experiência do deslocamento para a realização de seu ofício, alegando que “a fotografia surgiu antes de tudo do meu desejo de viajar”.²³⁶

Gautherot também circulou pela agência de fotógrafos *Alliance Photo*, publicando suas fotografias em revistas ilustradas francesas (apesar de não ter constituído sua carreira em torno do fotojornalismo).²³⁷ Em 1939, o fotógrafo veio ao Brasil a serviço do *Musée de l’Homme*, afim de fotografar a região amazônica com objetivo de enviar as imagens para a coleção da instituição. A partir desse trabalho, surgiu a paixão pelo país que adotou como lar, tal como Verger.

Morando no Rio de Janeiro, a partir de 1940, o fotógrafo entrou em contato com modernistas ligados ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937 em pleno estado autoritário do governo de Getúlio Vargas.²³⁸ Lygia Segala aponta que:

Apresentado às rodas modernistas no Rio de Janeiro, a segmentos da elite burocrática do Estado Novo interessados no registro, preservação e consagração de bens culturais “nossos”, Gautherot começa a tecer sua rede de relações, de recomendações e de encomenda de fotos. Mais tarde, suas fotografias serão

²³⁶ Apud SEGALA, Lygia. O clique francês do Brasil: a fotografia de Marcel Gauherot. **Acervo**, Rio de Janeiro, v.23, n.1, pp. 119-132, jan./jun. 2010, p. 121. Disponível em: < <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=542> > Acesso em: agosto/2014.

²³⁷ Em resenha sobre a obra “O olho fotográfico, Marcel Gautherot e seu tempo” (2007), com organização de Heliana Angotti-Salgueiro, Ana Maria Mauad destaca sobre o período formativo do fotógrafo que: “Coloca a trajetória de Gautherot na perspectiva do regime de visualidade que se conforma na primeira metade do século XX, visualidade essa definida por um conjunto variado de referências epistemológicas, estéticas e técnicas, dentre as quais destacam-se os movimentos das vanguardas artísticas (surrealismo, dadaísmo, entre outros); a perspectiva construtivista devotada à valorização das formas espaciais e à sua relação com a luz; a Nova Objetividade alemã, cujo foco recai sobre a nitidez e a acuidade visual, associadas à valorização do estilo documental, que defendia a possibilidade do registro objetivo, a valorização do corpo em movimento como a forma estética da perfeição; e, por fim, a valorização do uso etnográfico da fotografia, evidenciando um certo valor epistemológico que passa a ser atribuído à imagem como registro objetivo do mundo.” MAUAD, Ana Maria. Visões plurais em um único olhar: a experiência fotográfica de Marcel Gautherot, 1940-1960. **Anais do Museu Paulista**, SP, v.16, n.2, pp. 267-275, jul.- dez./ 2008, p. 269. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v16n2/a09v16n2.pdf> > Acesso em: novembro/ 2014.

²³⁸ Ibid., loc. cit.

escolhidas para apresentar e divulgar o país no estrangeiro. [...] Buscava-se, em princípio, uma reconstituição por fotografias de manifestações históricas e artísticas, populares e eruditas, edificadas e não edificadas, que construiriam material e simbolicamente a identidade do Brasil.²³⁹

No mesmo ano de 1940, Verger esteve no Rio de Janeiro, hospedando-se na casa do próprio Gautherot. Diferente desse, Verger não conseguiu permanecer no país, em razão de que identificado como fotógrafo de imprensa era mal visto pela ditadura varguista, sendo obrigado a seguir viagem (momento em que se destinou a Buenos Aires). Gautherot se inseriu no círculo de intelectuais que trabalhava junto ao SPHAN, permanecendo no país a serviço do Estado brasileiro. Segala destaca o caráter híbrido desse órgão, já que agregava intelectuais de vanguarda, ao mesmo tempo em que se via guiado pelas diretrizes do poder político central.²⁴⁰ Sabemos que essa combinação constituía uma prática comum naqueles anos.

Além do trabalho para o SPHAN, Gautherot interessou sobremaneira os atuantes do movimento folclórico brasileiro. Segala aponta que “o folclore brasileiro tem uma importância particular na produção fotográfica de Gautherot. Nas viagens pelo interior do país, ele acreditava encontrar um *sentido maior, mais natural* da alma brasileira.”²⁴¹ O reconhecimento de sua obra fotográfica foi fundamental na relação com os pensadores do folclore brasileiro, já que através dela pode se aproximar das ideias que compunham os debates sobre o tema. O movimento folclórico entendeu essas imagens como seu próprio objeto em ação, visto que percebiam as fotografias como registros vivos de nossa cultura. De acordo com Chiarelli:

Durante anos, uma parcela bastante significativa da fotografia brasileira identificou-se com o próprio objeto que optou registrar: o brasileiro. Documentar, registrar, tornar visível a paisagem humana do país tornou-se o interesse principal de muitos dos nossos principais fotógrafos. [...] Dentro desse contexto, a razão de ser da própria fotografia passou a ser, no Brasil, o registro – ou a construção – da identidade do brasileiro.²⁴²

Identificado com o tema da preservação do patrimônio nacional, bem como com o da “cultura brasileira”²⁴³, Gautherot também esteve nas páginas de *O Cruzeiro*. Em menor

²³⁹ Ibid., loc. cit.

²⁴⁰ SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. *Anais do Museu Paulista*, v.13, n.2, pp. 73-134, jul.-dez./ 2005, p. 77. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v13n2/a04v13n2.pdf> > Acesso em: janeiro/2014.

²⁴¹ SEGALA, 2010, p. 125.

²⁴² CHIARELLI, Tadeu. Identidade/ Não-identidade: a fotografia brasileira hoje. In: _____. **A arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002, p. 132.

²⁴³ Segundo Renato Ortiz, “O tema da cultura brasileira e da identidade nacional é um antigo debate que se trava no Brasil. No entanto, ele permanece atual até hoje, constituindo uma espécie de subsolo estrutural que alimenta toda a discussão em torno do que é nacional. [...] Como o leitor poderá perceber, eu procuro mostrar que a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro. [...] é o momento de reconhecermos que toda identidade é uma construção

incidência do que Verger, o fotógrafo colaborou com a revista nesta temática que foi tão cara ao periódico. Como já foi dito, *O Cruzeiro* elaborou discursos imagéticos e textuais sobre a nação²⁴⁴, na tentativa de compor um mosaico do Brasil. Marlise Meyerer destaca que:

Acreditamos que *O CRUZEIRO*, através de reportagens recheadas de fotografias, ajudou a produzir um discurso sobre o nacional, no qual a diversidade física e cultural do país aparecia como traço característico da brasilidade, ou seja, as particularidades regionais transmutavam-se em nacionais, unificando as diferenças.²⁴⁵

Em nossa pesquisa, podemos perceber a grande frequência com que o tema folclórico aparecia nas páginas de *O Cruzeiro*. Lühning alerta que:

Não podemos esquecer que, na época em que Verger começou a trabalhar para *O Cruzeiro*, a discussão sobre o chamado “folclore nacional”, com diversas comissões e propostas institucionais, como a Comissão Nacional de Folclore (1947) e a posterior Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, fora iniciada.²⁴⁶

Verger e Gautherot são comumente associados a essa “corrente” temática, também representada no periódico.²⁴⁷ Apesar do olhar diferenciado que os dois fotógrafos franceses

simbólica (a meu ver necessária), o que elimina portanto as dúvidas sobre a veracidade ou a falsidade do que é produzido. Dito de outra forma, não existe identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais e diferentes momentos históricos. [...] falar em cultura brasileira é falar em relações de poder. [...] Na verdade, a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima. Colocar a problemática dessa forma é, portanto, dizer que existe uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado.”²⁴³ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 8-9.

²⁴⁴ Retomamos aqui a perspectiva adotada por Benedict Anderson (mencionada no quarto capítulo), na qual a nação é pensada enquanto uma “comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada, e, ao mesmo tempo, soberana. Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. [...] ela é imaginada como uma *comunidade* porque, independente da desigualdade e da exploração que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal.” Conforme esse autor, a imprensa representaria, junto ao romance, uma das formas de criação imaginária que proporcionariam os “meios técnicos para se ‘re-presentar’ o tipo de comunidade *imaginada* correspondente à nação.” ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Companhia das Letras, 2008, pp. 32-55. Ainda segundo Stuart Hall, a nação é entendida aqui como um sistema de representação, composto por um conjunto de significados, formando uma comunidade imaginada através de símbolos e representações. HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

²⁴⁵ MEYERER, Marlise R. **Representações do desenvolvimento nas fotorreportagens da revista *O Cruzeiro* (1955-1957)**. 2007, 256f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, p. 88.

²⁴⁶ LÜHNING, Ângela. LÜHNING, Angela. **Pierre Verger**, repórter fotográfico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 18.

²⁴⁷ Helouise Costa ressalta que “A temática do povo brasileiro também esteve muito presente no trabalho de dois importantes colaboradores da revista *O Cruzeiro*: Pierre Verger e Marcel Gautherot. [...] É possível afirmar que as fotorreportagens que Pierre Verger e Marcel Gautherot publicaram em *O Cruzeiro* são bem distintas daquelas produzidas pela equipe contratada da revista. As imagens de ambos revelam independência na escolha dos temas e abordagens, ausência de compromisso com o modelo narrativo da fotorreportagem adotado por *O Cruzeiro* e, sobretudo, uma acentuada preocupação de caráter etnográfico.” COSTA, op. cit., pp. 186-187.

apresentavam, visto sua circularidade em debates de etnografia e antropologia²⁴⁸, percebemos que suas linguagens se adequavam às pretensões da linha editorial da revista, que privilegiava naqueles anos os discursos sobre o folclore e as expressões da chamada “cultura popular”.²⁴⁹ Podemos encontrar no nosso *corpus* documental, referente aos anos de 1946 a 1951, uma grande reincidência dessa temática.²⁵⁰

²⁴⁸ Ambos circularam no contexto de importantes instituições como o *Musée de l'Homme* em Paris. Naquele momento, uma nova concepção museológica se encontrava em gestação, buscando na efervescente discussão etnográfica subsídios para se repensar o papel do museu e de suas coleções. Segala ressalta que “No seu *Manuel d'Ethnographie*, publicado em 1947, Mauss [...] sublinha o uso da fotografia enquanto *método de observação material*, recomendando que a documentação da vida social seja feita sem pose. Na nova ordem argumentativa do *Musée de l'Homme*, a preocupação com o rigor documental marca uma clara diferença com relação ao *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* [...]”. SEGALA, 2005, op. cit., p. 75. Instituições como o *Musée de l'Homme* tornavam-se espaços privilegiados para a atuação de etnógrafos que se viam imbrincados na “missão” de repensar a disciplina antropológica. A reformulação desse campo se dava através de um trânsito intenso de intelectuais, configurando um ambiente de trocas, como demonstra, por exemplo, a vinda de Lina Lévi-Strauss ao Brasil, por ocasião da criação da *Sociedade de Etnografia e Folclore* em 1937. Vilhena destaca que “a atividade principal da Sociedade passou a ser o curso de extensão ministrado pela ex-assistente do Museu do Homem de Paris, Dina Lévi-Strauss – mulher do jovem professor francês contratado pela USP, Claude Lévi-Strauss”. VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 90.

²⁴⁹ Tendo em vista o caráter da revista (instrumento de uma classe média urbana) nos parece interessante destacar que, segundo Albuquerque Jr., naquele contexto: “O discurso nacional-popular vai tendendo, pois, a reelaborar a própria noção de cultura popular, introduzindo a necessidade de que esta, para expressar os interesses do povo, fosse dotada de uma visão “revolucionária” em relação à condição deste povo e da sociedade nacional como um todo. Cultura popular torna-se sinônimo de “cultura não alienada”, manifestações estéticas voltadas para a discussão da questão do poder e da política. Na verdade, esta chamada “cultura popular” é cada vez mais a cultura das classes médias, insatisfeitas com a sua pouca participação no mundo da política do país”. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011, p. 214. Roger Chartier defende ainda que “A cultura popular é uma categoria erudita. [...] os debates em torno da própria definição de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à “cultura popular”. Produzido com uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita, o conceito de cultura popular tem traduzido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais (e, entre eles, os *scholars*) com uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos “exóticos”. [...] tanto os bens simbólicos como as práticas culturais continuam sendo objeto de lutas sociais onde estão em jogo sua classificação, sua hierarquização, sua consagração (ou, ao contrário, sua desqualificação). Compreender “cultura popular” significa, então, situar neste espaço de enfrentamentos as relações que unem dois conjuntos de dispositivos: de um lado, os mecanismos de dominação simbólica, cujo objetivo é tornar aceitáveis, pelos próprios dominados, as representações e os modos de consumo que, precisamente, qualificam (ou antes desqualificam) sua cultura como inferior e ilegítima, e, de outro lado, as lógicas específicas em funcionamento nos usos e nos modos de apropriação do que é imposto.” CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, v.8, n.16, pp. 179-192, 1995, pp. 179-185. Disponível em: < <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144> > Acesso em: agosto/2014. Acreditamos que essa ideia se enriquece no diálogo com a visão trazida por Carlo Guinzburg, através da qual o autor defende que “É bem mais frutífera a hipótese formulada por Bakhtin de uma influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante. Mas precisar os modos e os tempos dessa influência [...] significa enfrentar o problema posto pela documentação, que no caso da cultura popular é, como já dissemos, quase sempre indireta. Até que ponto os eventuais elementos da cultura hegemônica, encontráveis na cultura popular, são frutos de uma aculturação mais ou menos deliberada ou de uma convergência mais ou menos espontânea e não, ao contrário, de uma inconsciente deformação da fonte, obviamente tendendo a conduzir o desconhecido ao conhecido, ao familiar.” GUINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Cia das Letras, 1998, pp. 24-25.

²⁵⁰ Percebemos que a historiografia sobre *O Cruzeiro* tem mantido seu foco na década de 1950, o que, por sua vez, parece ter tirado um pouco a qualidade do olhar analítico sobre os anos que a antecedem. Talvez isso

Interessa aqui apreendermos alguns elementos acerca do movimento folclórico, visto que compôs uma importante corrente de pensamento daquela época, a qual Verger esteve em contato. Sobre o movimento, Vilhena destaca que:

Baseados em instituições ligadas diretamente ao Estado, praticados por autores polígrafos sem treinamento acadêmico especial, voltados para um aproveitamento político imediato de suas pesquisas, esses estudos [...] parecem ser uma hipérbole do modelo de ciência social que o processo de institucionalização nesse campo estaria marginalizando. Não há dúvida de que a inexistência de uma estrutura institucional que garantisse uma relativa autonomia em relação ao plano político contribuiu para a “marginalização” dos estudos de folclore.²⁵¹

Havia por parte do movimento a necessidade de institucionalização, considerada capaz de garantir legitimidade científica aos seus estudos. Apesar de inúmeras ações neste sentido, como, por exemplo, a criação da *Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia* em 1941 por Arthur Ramos, ou do *Instituto Brasileiro de Folclore* em 1942, bem como a *Sociedade Brasileira de Folclore* criada por Câmara Cascudo (também no ano de 1941), Vilhena ressalta que “todas elas acabaram por ter uma existência efêmera em função de sua dependência da figura de seus fundadores, mostrando a fragilidade de seus esforços de coordenar as pesquisas folclóricas brasileiras.”²⁵²

O debate sobre o folclore encontrou amplo espaço na imprensa do país, sendo esta o principal veículo para o diálogo com o mundo externo ao folclorístico.²⁵³ Em *O Cruzeiro*, a marcante recorrência da temática dos folguedos²⁵⁴ em suas fotorreportagens indica um forte contato com o movimento folclórico, visto que o folguedo era considerado por esse movimento como a “principal manifestação de nossa cultura popular tradicional: a de captar o seu objeto ‘em ação’”.²⁵⁵ O próprio Verger fotografou inúmeros folguedos nordestinos, produzindo fotorreportagens acerca do tema.²⁵⁶ As imagens sobre a arte e as festas populares nordestinas ganharam grande relevo nas páginas da revista, bem como representavam objetos

justifique o porquê se menciona tão pouco a recorrência da temática da “cultura popular” e do “povo brasileiro” nas páginas da revista, através de fotorreportagens de diferentes fotógrafos e repórteres (não apenas os identificados com uma “linha etnográfica”, como Verger e Gautherot).

²⁵¹ VILHENA, op. cit., p. 55.

²⁵² Ibid., p. 93.

²⁵³ Ibid., p. 204.

²⁵⁴ Segala ressalta que “no debate dos folcloristas, os folguedos populares (danças, desfiles, autos e jogos), conservados pela tradição oral e realizados como empreendimento coletivo, eram então privilegiados para a observação e a identificação dos processos de formação da ‘cultura brasileira’”. SEGALA, 2005, p. 85.

²⁵⁵ VILHENA, op. cit., p. 173.

²⁵⁶ Fotorreportagens publicadas em *O Cruzeiro*, como, por exemplo: “Frevo” (19.04.1947) com fotos de Pierre Verger/ Texto de Odorico Tavares; “Maracatu” (29.03.1947) com fotos de Pierre Verger/ Texto de Odorico Tavares; “Capoeira mata um” (10.01.1948) com fotos de Pierre Verger/ Texto de Cláudio Tuiuti Tavares.

privilegiados para o movimento folclórico, indicando assim um diálogo entre essas esferas.²⁵⁷

Segundo Vilhena:

Logo no final de 1948, o primeiro ano em que já existiam comissões estaduais organizadas, Renato Almeida envia uma carta circular a todos os secretários gerais pedindo-lhes que incentivem os folguedos natalinos e que façam um apelo às autoridades locais para que colaborem com essa iniciativa ou que, pelo menos, não lhes cobrem impostos, de forma a “manter vivas as tradições do nosso povo” (07/12/49, Corr. exp.) [...] Dirigindo-se ao presidente do I Congresso de Municípios Brasileiros, ele define nossas “artes e tradições populares” como “não apenas de alta significação cultural, mas, por igual, fator básico de continuidade nacional” [...] ele tenta convence-los de que, na sua preservação, estaria em jogo a proteção da “seiva tradicional da nacionalidade” (03/04/50, Corr. exp.).²⁵⁸

O Cruzeiro reivindicava para si o papel de ser a grande revista integradora do território nacional, demonstrando a preocupação recorrente do período em se conseguir “fazer comunicar” todo o país.²⁵⁹ A questão nacional também foi cara ao movimento folclórico, que pretendia ser um vetor de assimilação do país. Como destaca Vilhena, seu objetivo foi “congregar intelectuais de todas as regiões do país para definir a identidade nacional, [...], pretendendo expressar em sua organização igualmente a mesma visão de nação que ele constrói em seus estudos”.²⁶⁰ A construção desta nação, desejada por esses intelectuais, também foi elaborada por espaços na imprensa, a exemplo de *O Cruzeiro*, bem como pela presença de olhares estrangeiros como o de Verger e Gautherot.²⁶¹

²⁵⁷ Ressaltamos aqui algumas fotorreportagens de *O Cruzeiro* a título de exemplo: “Zabumba” (08.02.1947) com fotos de José Medeiros/ Texto de Luiz Alípio de Barros; “Cavalhada” (08.03.1947) com fotos de José Medeiros/ Texto de Luiz Alípio de Barros; “O frevo com água e tudo” (13.03.1948) com fotos de José Medeiros/ Texto de José Leal; “Olha o maracatu, o elefante chegou” (03.02.1951) com fotos de Peter Sheier/ Texto de Arlindo Silva. Nosso *corpus* documental apontou para a marcante presença do fotógrafo José Medeiros na abordagem desta temática, sendo comum encontrarmos fotorreportagens suas inseridas no mesmo recorte que as de Pierre Verger. Segundo Gautherot, “Além de Verger, naquele período quase ninguém se interessava em registrar o folclore. Às vezes, [aparecia] o José Medeiros, mandado pela revista *O Cruzeiro*.” Apud LÜHNING, op. cit., p. 33.

²⁵⁸ VILHENA, op. cit., p. 186.

²⁵⁹ Segundo Meyer, “Podemos dizer que a revista *O CRUZEIRO* buscava cumprir esse papel integrador; de um lado, por ser a principal publicação a atingir todo o espaço nacional; de outro, por tentar trazer para suas páginas a diversidade do país, num esforço de construção de uma cultura nacional na medida em que nacionalizava e elitizava o popular.” MEYERER, op. cit., p. 93.

²⁶⁰ Ibid., p. 254.

²⁶¹ Parece interessante ressaltarmos que, segundo Eric Hobsbawm, “as nações são, do meu ponto de vista, fenômenos duais, construídos essencialmente pelo alto, mas que, no entanto, não podem ser compreendidas sem ser analisadas de baixo, ou seja, em termos das suposições, esperanças, necessidades, aspirações e interesses das pessoas comuns, as quais não são necessariamente nacionais ou menos ainda nacionalistas. [...] Essa visão de baixo, isto é, a nação vista não por governos, porta-vozes ou ativistas de movimentos nacionalistas (ou não nacionalistas), mas sim pelas pessoas comuns que são o objeto de sua ação e propaganda, é extremamente difícil de ser descoberta. Felizmente, os historiadores sociais aprenderam como investigar a história das ideias, das opiniões e dos sentimentos no plano sub-literário, de modo que hoje estamos mais seguros de não confundir – como os historiadores habitualmente faziam – os editoriais de jornais escolhidos com a opinião pública. Com certeza, ainda não sabemos muito. Todavia, três coisas estão claras. Primeiro, as ideologias oficiais de Estados e movimentos não são orientações para aquilo que está na mente de seus seguidores e cidadãos, mesmo dos mais leais entre eles. Segundo, e mais especificamente, não podemos presumir que, para a maioria das pessoas, a identificação nacional – quando existe – exclui ou é sempre superior ao restante do conjunto de identificações de

Segundo Ianni,

O fato de que são muitos os estrangeiros que se debruçam sobre dilemas e perspectivas da sociedade brasileira, em geral também procurando traçar as linhas mestras dessa história, pode ser tomado como mais um elemento intrigante. [...] cabe reconhecer que cada interpretação do país nasce de um dado clima intelectual, envolvendo questões e tensões que flutuam no ar e desafiam uns e outros.²⁶²

Foi no clima intelectual que configurava a década de 1940²⁶³, que Gautherot aproximou-se de um dos maiores líderes do movimento folclórico brasileiro, o sociólogo e folclorista, Edison Carneiro. As fotografias de Gautherot, principalmente as do Nordeste do país, geraram grande entusiasmo em Carneiro, que as utilizava como objetos de estudo, ou para publicações e exposições.²⁶⁴ O folclorista era ligado às temáticas da cultura afro-brasileira, trabalhando com folguedos típicos da Bahia, a exemplo da capoeira presente nas ruas de Salvador. As imagens de Gautherot sobre essa expressão cultural encontram grande semelhança com as fotografias de Verger, através de um olhar que valoriza esse elemento da “cultura popular”. Lühning ressalta que Verger manteve estreito contato com Gautherot nos primeiros anos no Brasil, realizando viagens para os mesmos locais na mesma época ou em épocas próximas, mantendo, assim, um intenso diálogo.²⁶⁵

Gautherot e Verger possuem inúmeras séries fotográficas acerca do mesmo tema, como as que fizeram na região do Rio São Francisco, demonstrando olhares que se cruzavam por meio do interesse pela “cultura popular brasileira”.²⁶⁶ Assim como Verger, Gautherot leu

outro tipo, mesmo quando possa ser sentida como superior às outras. Terceiro, a identificação nacional e tudo o que se acredita nela implicado pode mudar e deslocar-se no tempo, mesmo em períodos muito curtos.” HOBSBAWM, Eric J. **Nações e nacionalismos desde 1870: Programa, mito e realidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2008, pp. 19-20.

²⁶² IANNI, Octavio. Tendências do pensamento brasileiro. **Tempo Social**, USP, São Paulo, n.12, pp.55-74, nov./2000, pp. 56-60. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v122/ianni.pdf>> Acesso em: outubro/2014.

²⁶³ Vanessa Alves Menezes assinala que: “Entre as décadas de 1930 e 1950 o país assistiu seu processo de urbanização, acompanhado de uma forte onda de migração e ao surgimento de correntes culturais que defendiam uma nova postura da tradicional relação do Brasil com os centros metropolitanos de produção cultural. Nesse cenário, intelectuais e artistas buscavam pensar o Brasil a partir de outro olhar, direcionado para as especificidades do país. Superando-se com o movimento modernista, o país inaugurava o nacionalismo para as singularidades e diferenças regionais.” MENEZES, Vanessa Alves. A contribuição do fotógrafo Pierre Verger no processo identitário do Nordeste brasileiro. **V Fórum Identidades, I Congresso Nacional Educação e Diversidade**, Itabaiana/SE, 2011, p. 5. Disponível em: <http://200.17.141.110/forumidentidades/Vforum/textos/Vanessa_Alves_Menezes.pdf> Acesso em: janeiro/2014.

²⁶⁴ SEGALA, Lygia. **Dinâmica do folclore e reconhecimento social**. A capoeira angola baiana nos estudos de Edison Carneiro e nas fotografias de Marcel Gautherot. Cultures-Kairós, Capoeiras? Objets sujets de la contemporanéité, Théma versions originales (portugais du Brésilésil), Mis à jour le 16/12/2012. Disponível em: <<http://revues.mshparisnord.org/cultureskairós/index.php?id=542>> Acesso em: agosto/2014, p. 2.

²⁶⁵ LÜHNING, op. cit., p. 11.

²⁶⁶ Ibid., loc. cit.

o livro “Jubiabá” (1935), de Jorge Amado, antes de chegar ao Brasil em 1939, encantando-se pelo cotidiano popular da cidade de Salvador. Segundo Segala:

Estreitam laços por citações recíprocas, por afinidades diversas no trabalho, na crença e na política, Edison Carneiro, o escritor Jorge Amado, o compositor Dorival Caymmi, Carybé, Marcel Gautherot e Pierre Verger, principalmente. Gautherot retrata esses artistas e intelectuais que trabalham na capital baiana. Todos eles tem com a cultura popular, com o “povo”, uma relação animada, como tema, como experiência cotidiana.²⁶⁷

Tal círculo de amizades gerou um favorável contexto de circulação de ideias, através do qual Verger pode entrar em contato como o acalorado debate em voga. Sendo este composto por diferentes posturas, Omar Ribeiro Thomaz aponta que:

Para além de constituir um campo privilegiado de observação e análise, uma tradição de pensamento nativa se propunha a interpretar suas particularidades. Tradição que não era unívoca, pois implicava diferentes visões sobre o país, sua viabilidade política, social e cultural em meio a um debate que acompanhava a própria transformação do país.²⁶⁸

Oriundo de uma experiência francesa, tendo passado por importantes instituições como o *Musée de l’Homme* em Paris e o Museu Nacional de Lima (Peru), Verger chega ao Brasil como fotógrafo experiente e já com uma “bagagem” adquirida acerca da temática cultural e etnográfica. Seu olhar, sem dúvida, diferenciado, já demonstrava um caminho diferente em sua trajetória fotojornalística. Pierre Verger é considerado um marco na história dos estudos afro-brasileiros. Antes de se tornar Pierre *Fatumbi* Verger, o fotógrafo esteve em contato com importantes pensadores da cultura, proporcionando diálogos que contribuíram na composição de seu olhar.

O Nordeste brasileiro foi marcadamente um foco do movimento folclórico, tal como para os estudiosos da temática cultural de um modo geral. Identificada através do elemento da mestiçagem, a região era entendida como expressão positiva da genuinidade brasileira.²⁶⁹ Segundo Ortiz:

A região é uma das partes desta diversidade que define a unidade nacional. O elemento da mestiçagem contém justamente os traços que naturalmente definem a

²⁶⁷ SEGALA, 2012, p. 3.

²⁶⁸ THOMAZ, Omar Ribeiro. Tigres de papel: Gilberto Freyre, Portugal e os países africanos de língua oficial portuguesa. In: BASTOS, Cristina; ALMEIDA, Miguel V.de; BIANCO, Bela Feldman. **Trânsitos Coloniais:** diálogos críticos luso-brasileiros. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 53.

²⁶⁹ Vanessa Alves Menezes aponta que: “A identidade nordestina, construída entre os anos 30 e 60, por meio dos discursos da indústria cultural e midiática, permeou um imaginário subjetivo. O Brasil, tanto do ponto de vista conceitual quanto institucional, imaginou o Nordeste pela demonstração de sua originalidade como cultura mestiça, e assim, buscou sua unidade nacional na diversidade regional. Dessa forma, o espaço nordestino e seus tipos são fixados no imaginário nacional como um território da tradição.” MENEZES, op. cit., p.14-15.

identidade brasileira: unidade na diversidade. Esta fórmula ideológica condensa duas dimensões: a variedade de culturas e a unidade do nacional.²⁷⁰

Não é nosso propósito penetrar no debate sobre mestiçagem, visto que o aprofundamento sobre o tema não compõe nosso horizonte de pesquisa. Porém, parece relevante que percebamos a complexidade envolvida na questão da construção da imagem de um “tipo” nacional, na figura emblemática do sertanejo-nordestino. Ianni afirma que:

[...] o que se depreende dos múltiplos tipos que povoam o pensamento social brasileiro, em suas versões científicas, literárias e dos diferentes setores sociais, em suas atividades e fabulações, é que levam consigo uma forte conotação cultural, com acentuados ingredientes psicossociais. [...] No caso da sociedade brasileira, às vezes tem-se a impressão de que a sua história se traduz e se reduz a uma coleção de mitos originários de tipos que teriam sido elaborados no empenho de “compreender” ou explicar situações, acontecimentos, dilemas, perspectivas.²⁷¹

Ao apresentar fotorreportagens acerca da “cultura popular” e do “tipo” sertanejo, Pierre Verger adentrou no universo conceitual em discussão.²⁷² Segundo Vilhena, “tendo sido os folcloristas os primeiros a formular um discurso sistemático sobre o tema da chamada ‘cultura popular’, discutir sua produção implica também em discutir esse polêmico conceito.”²⁷³ Consoante Meyrer, “as transformações econômicas e sociais pelas quais passavam o país traziam consigo a necessidade de inserção da cultura popular entendida cada vez mais como sinônimo de brasilidade.”²⁷⁴ A “cultura popular” seria vista, portanto, como “documento que fala sobre a nação, de uma forma quase mítica. Este ideário distingue o popular-rural, visto como positivo, do popular urbano, negativo.”²⁷⁵ Para aqueles intelectuais, a chamada “cultura popular” seria a essência da nacionalidade, esperando para ser “lapidada”.²⁷⁶

²⁷⁰ ORTIZ, op. cit., p. 93.

²⁷¹ IANNI, Octavio. Tipos e mitos do pensamento brasileiro. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 4, n.7, pp. 176-187, jan.-jun./ 2002, pp. 181-185. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/soc/n7/a08n7> > Acesso em: outubro/2014.

²⁷² Canclini salienta que, “Na América Latina, o popular não é o mesmo quando é posto em cena pelos folcloristas e antropólogos para os museus (a partir dos anos 20 e 30), pelos comunicólogos para os meios massivos (desde os anos 50), e pelos sociólogos políticos para o Estado ou para os partidos e movimentos de oposição (desde os anos 70). Em parte, a crise teórica atual na investigação do popular deriva da atribuição indiscriminada dessa noção a sujeitos sociais formados em processos diferentes. [...] A elaboração de um discurso científico sobre o popular é um problema recente no pensamento moderno.” CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 207.

²⁷³ VILHENA, op. cit., p. 30.

²⁷⁴ MEYRER, op. cit., p. 90.

²⁷⁵ VELLOSO, Mônica Pimenta. A Dupla Face do Jano: Romantismo e Populismo. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV, 2002, pp. 187-190. Mário de Andrade afirmava que “é de boa ciência afastar-se de qualquer colheita folclórica a documentação das grandes cidades, quase sempre impura”. ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1962, p. 166.

²⁷⁶ MEYRER, loc. cit.

Os folcloristas brasileiros encontravam-se inseridos no contexto do debate internacional, criando polêmicas conceituais acerca da definição do que consistiria o folclore. O movimento acabou por distanciar-se da visão de folclore difundida em outros lugares, como, principalmente, na Europa. Vamos retomar brevemente apenas o elemento central desse “conflito”, qual seja, o debate em torno do conceito de tradição. Acreditamos ser esse um fator pertinente para se pensar a obra de Verger.

A visão de folclore defendida pelo movimento brasileiro reconhecia na espontaneidade das expressões populares o genuíno caráter folclórico, independente do seu caráter tradicional ou atual. Ou seja, não viam no “primitivismo” ou no “tradicionalismo” os elementos necessários para conceituação de um fato folclórico, podendo esse ser baseado em um “folclore nascente”. Segundo Vilhena, “Esse conceito supõe que o surgimento de certos fenômenos folclóricos possa ser testemunhado pelo pesquisador”.²⁷⁷ De acordo com o movimento folclórico,

São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular.²⁷⁸

A ideia da não necessidade da tradição para confirmar um fato folclórico ia de encontro à visão defendida por uma “escola” europeia, a qual enfatizava o caráter necessariamente tradicional do folclore. A difusão do conceito brasileiro de folclore despertou críticas de importantes folcloristas como o norte-americano Stith Thompson, Georges-Henri Rivière, diretor do *Musée des Arts et Traditions Populaires* de Paris (ex vice-diretor do *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, futuro *Musée de L’Homme*), e do sociólogo e antropólogo Roger Bastide. A respeito desse último, Vilhena aponta que: “adotando o parâmetro tradicional fornecido por Varagnac e supondo que a herança portuguesa dominaria nosso folclore, todo ele passa a ser examinado por Bastide a partir de suas anomalias em relação a esse padrão europeu.”²⁷⁹ Atuando, portanto, numa outra corrente desse debate, Bastide foi fundamental nesse cenário.

Como podemos perceber, a discussão em torno da questão da tradição era definidora de uma ou outra matriz conceitual em relação aos estudos folclóricos. Vilhena ressalta que “Tais polêmicas parecem ter dado origem a um movimento folclórico latino-americano

²⁷⁷ VILHENA, op. cit., p. 141.

²⁷⁸ Ibid., p. 140.

²⁷⁹ Apud Ibid., p. 163.

marcado pela defesa de posições conceituais específicas que o afastavam dos seus colegas europeus.”²⁸⁰ Pierre Verger esteve em contato com ambas as matrizes, elaborando a partir de suas imagens um certo discurso acerca da questão.

Ressaltamos apenas que, segundo Lühning,

Mesmo tendo atuado num contexto imbuído de uma busca do cultural com conotações folclóricas, certamente não podemos nem devemos chamar Verger de folclorista, pois sua visão de cultura era diferente da de muitos intelectuais e estudiosos da época.²⁸¹

Nossa proposta não é identificar Verger com nenhuma das “correntes” que compunham o debate, mas sim apontar para pontos de contato com as mesmas. Em seguida, pretendemos delinear algumas das questões que permeavam a relação entre Verger e Bastide. Ambicionamos, assim, ampliar ainda mais o quadro de influências do fotógrafo.

O francês Roger Bastide configura como um notável nome na formação da disciplina sociológica no Brasil, atuando no país no momento de institucionalização do campo. Bastide chegou a São Paulo em 1938, trabalhando como docente e pesquisador na recém-criada Universidade de São Paulo (USP, 1934). Permaneceu vinculado à instituição até 1954, quando abandonou o trabalho acadêmico. Além de sua circulação no universo acadêmico “uspiano”, Bastide também esteve em contato com os modernistas paulistas. Fernanda Peixoto defende que “é no debate com os modernistas que o sociólogo problematiza o seu olhar estrangeiro – logo, a sua identidade – na busca da ‘alma brasileira’, estabelecendo um patamar de observação”.²⁸² Segundo Peixoto, o diálogo entre Bastide e os pensadores modernistas, em especial com Mário de Andrade, foi fundamental na constituição de sua análise sobre a “cultura brasileira”.²⁸³ Bastide chegou ao Brasil no momento de efervescência de um certo regionalismo paulista, construído, por sua vez, a partir da elaboração de um *outro* chamado Nordeste. Para Albuquerque Júnior,

Os modernistas são fruto deste deslumbramento dos sentidos com o novo mundo urbano que parecia nascer célere, na década de vinte, em São Paulo. Até para estes o Nordeste emerge como um “grande espaço medieval” a ser superado pelos “influxos modernizantes, partidos de São Paulo”.²⁸⁴

²⁸⁰ Ibid., p. 145

²⁸¹ LÜHNING, op. cit., p. 19.

²⁸² PEIXOTO, Fernanda. Diálogo interessantíssimo: Roger Bastide e o modernismo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.14, n.40, pp. 93-109, jun./1999, p. 93. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v14n40/1711.pdf> > Acesso em: agosto/2014.

²⁸³ Ibid., loc. cit.

²⁸⁴ ALBUQUERQUE JR., op. cit., p. 57.

A imprensa da época representava lugar privilegiado para exposição de ideias acerca do debate sobre a cultura do país, assim compunha um espaço para construção de discursos imagéticos sobre o tema (como no caso da atuação de Pierre Verger e Marcel Gautherot nas páginas de *O Cruzeiro*). Bastide foi autor de inúmeros artigos publicados em jornais e revistas locais, abordando uma pluralidade de temas, divulgando, assim, os resultados das pesquisas por ele realizadas.²⁸⁵ Fernanda Peixoto destaca que:

*O Estado de S. Paulo, o Diário de S. Paulo, a Folha da Manhã, a Folha de S. Paulo, vários suplementos culturais do Rio de Janeiro, além das Revista do Arquivo Nacional, Anhembi, Revista do Brasil, dentre outras, terão em Bastide um colaborador sistemático. Fala-se na publicação de um artigo por semana, entre 1939 e 1945, sobre diversos temas: a cultura e a literatura francesas; a literatura e as artes plásticas no Brasil; estética em geral e estética afro-brasileira; a sociologia brasileira etc.*²⁸⁶

Em 1944, realizou sua primeira viagem ao Nordeste brasileiro, passando por Salvador, Recife e João Pessoa. Foi no Nordeste que Bastide encontrou, assim como outros intelectuais de seu contexto, dados empíricos para refletir sobre a “cultura brasileira”.²⁸⁷ Segundo Albuquerque Jr.,

Mesmo Roger Bastide, um intelectual francês, também pensa o Brasil por meio dessa cisão dual entre São Paulo e Nordeste. Para ele, o Nordeste se caracterizaria por ser o lugar das normas arcaicas de relações raciais, de camaradagem afetiva, do trabalho comunitário, da manutenção de uma ética pré-burguesa. [...] Nos discursos dos intelectuais “sulistas”, mesmo que por adoção como Bastide, o Nordeste é visto como a região “embebida em história”, “em que a ânsia de possuir tudo novo, de modernizar-se, de ficar na última moda não inspira. Suas pedras cantam o passado, falam de um Brasil antigo, arquitetonicamente português”²⁸⁸

De acordo com Lühning, o escritor Jorge Amado acompanhou Bastide em sua primeira visita a Salvador, escrevendo na imprensa local sobre a “peregrinação do ilustre intelectual francês” pelos candomblés da cidade.²⁸⁹ A autora sublinha que:

O Imparcial traz, nos dias 21, 22 e 25 de janeiro de 1944, três pequenas notas, informando a chegada e visita de Bastide. Já no dia 8 de fevereiro há um longo artigo de Jorge Amado analisando a visita em retrospectiva, como acompanhante de Bastide em diversos lugares, e ressaltando a sua simpatia, que fez com que ele logo se integrasse e fizesse diversos amigos. [...] A viagem de 1944 foi a base para a publicação de seu livro *Imagens do Nordeste místico*, que mais tarde serviria para uma troca de informações entre Verger e Bastide.²⁹⁰

²⁸⁵ LÜHNING, Angela (Org.). **Verger-Bastide: dimensões de uma amizade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p. 9.

²⁸⁶ PEIXOTO, op. cit., p. 94.

²⁸⁷ LÜHNING, 2002, loc. cit.

²⁸⁸ ALBUQUERQUE JR., op. cit., pp. 119-121.

²⁸⁹ LÜHNING, op. cit., p. 10.

²⁹⁰ *Ibid.*, loc. cit.

No ano de 1944, Bastide já era amplamente conhecido entre a intelectualidade brasileira, ocupando lugar de destaque nos debates sobre a nossa cultura. A honra de recebê-lo em Salvador, registrada por Jorge Amado, advém do lugar de extremo prestígio que Bastide já conquistara no país. Naquele momento, Amado já havia adquirido relevante lugar entre os pensadores brasileiros, representando através de sua literatura um olhar apurado sobre a “cultura popular” brasileira.²⁹¹ Bastide publicou seu livro “Imagens do Nordeste místico em branco e preto” logo no ano seguinte, em 1945, pela “Seção de Livros” da Empresa Gráfica “O Cruzeiro” S.A., pertencente a Assis Chateaubriand.

No ano de 1946, ocorreu, finalmente, o encontro entre Bastide e Verger, sendo definidor na trajetória dos dois. Logo ao chegar a São Paulo, em 17 de abril, Pierre Verger conheceu Roger Bastide, iniciando assim uma parceria de anos. Ambos se interessavam pela questão da cultura afro-brasileira e de imediato esta afinidade gerou grande aproximação entre os dois.²⁹² Verger conta em seu livro autobiográfico, *50 anos de fotografia*, que Bastide “falou-me com bastante calor de sua recente viagem à Bahia e deu-me alguns nomes de pessoas para saudar em seu nome”.²⁹³ Através do trabalho para a revista *O Cruzeiro*, foi justamente para Bahia que Verger se destinou. Souty aponta que “Entre 1947 e o fim dos anos de 1950, as informações etnográficas ou históricas transmitidas pelo fotógrafo alimentam diretamente os trabalhos do sociólogo. A partir de 1947, Verger envia fotos a Bastide que lhe dão ideias para artigos”.²⁹⁴

A relação entre eles só cresceu com o passar do tempo. Logo na década seguinte, Verger levou Bastide para conhecer a África, numa expedição realizada em torno do interesse pelas interações entre a cultura africana e brasileira. Em 1958, Verger declara:

²⁹¹ Além de conhecido literato, Jorge Amado também teve importante atuação na política do país. Em 1946, Amado foi deputado da Assembleia Constituinte pelo Partido Comunista e, através do cargo, pode aprovar um artigo que garantia liberdade religiosa no Brasil. Até então, as religiões afro-brasileiras eram tratadas com violência, sendo seus membros, inclusive, presos. Esta importante conquista evitava as ações violentas contra os terreiros de candomblé e seus praticantes, mas ainda manteve-se a exigência de uma licença ou autorização da Secretaria de Segurança Pública para sua atuação. Apenas em 1976, por decisão do então governador da Bahia, Roberto Santos, foi possível realizar os cultos livremente. Ver **Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia**. Lauro de Freitas: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012, p. 50.

²⁹² Consta, inclusive, a publicação de um artigo em junho de 1949 na revista *A Cigarra*, intitulado “Candomblé”, com fotografias de Pierre Verger e texto de Roger Bastide. TACCA, Fernando Cury de. **Imagens do sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 74.

²⁹³ VERGER, Pierre. **Pierre Verger: 50 anos de fotografia**. Salvador: Fundação Pierre Verger; Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2011, p. 268.

²⁹⁴ SOUTY, Jérôme. **Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011, p. 140.

Foi Roger Bastide quem me revelou a África no Brasil, ou, mais exatamente, a influência da África na Região Nordeste deste país. Meu primeiro encontro com ele se deu em São Paulo. Ele se interessou por minhas atividades de fotógrafo itinerante voltado para a etnografia. Aconselhou-me vivamente a ir à Bahia, região sobre a qual o livro *Jubiabá*, de Jorge Amado, havia-me dado uma primeira ideia. [...] Isto se passou em 1946. Tive o privilégio, 12 anos mais tarde, de lhe mostrar, em contrapartida, a influência do Brasil no Daomé e na Nigéria.²⁹⁵

Se por um lado, Verger esteve em contato com o movimento folclórico, através da relação com Marcel Gautherot, por outro, o fotógrafo estabeleceu uma forte amizade com o sociólogo Roger Bastide, crítico das ideias daquele grupo. Peixoto destaca acerca da visão de Bastide sobre o tema:

Em suas palavras: “O povo não é criador, mas conservador. Toda a concepção romântica que se perpetua na ciência do folclore, essa crença numa arte espontânea, ingênua, jorrando da imaginação e da sensibilidade camponesas, precisa ser revista e corrigida”.²⁹⁶

A visão de Bastide acerca da origem das manifestações populares que compunham o folclore brasileiro se apresentava antagônica a do movimento folclórico. Como já foi dito, Bastide creditava à herança portuguesa toda formulação das expressões folclóricas brasileiras, identificando no que era chamado de “criação” pelo movimento, apenas anomalias em relação ao padrão europeu.²⁹⁷ A matriz do pensamento de Bastide seria uma corrente europeia, a qual enfatizava sobremaneira o caráter necessariamente tradicional do folclore.²⁹⁸ Era bem possível que Verger se aproximasse de alguma maneira dessa corrente.²⁹⁹

O antagonismo existente entre Bastide e o movimento folclórico brasileiro não se dava apenas no âmbito conceitual. Do ponto de vista institucional, Bastide localizava-se numa das mais importantes universidades do país, em pleno momento de formação do campo sociológico no Brasil. Um dos grandes diferenciais da USP era poder reivindicar para si um caráter autônomo, livre da ingerência estatal. Segundo Vilhena:

Ao contrário do que aconteceu na então capital do país, “a potência econômica de São Paulo” teria permitido que a USP sobrevivesse sem precisar do apoio do governo federal, reforçando a “autonomia (relativa) que a Constituição de 1934 deixava aos Estados da Federação em matéria de ensino”.³⁰⁰

²⁹⁵ VERGER, Pierre. As múltiplas atividades de Roger Bastide na África [1958]. In: LÜHNING, op. cit., p. 39.

²⁹⁶ BASTIDE, Roger. **Psicanálise do cafuné**. Curitiba: Guaíra, 1941. P.10. Apud PEIXOTO, op. cit., p. 101.

²⁹⁷ VILHENA, op. cit., p. 163.

²⁹⁸ Ibid., p. 162.

²⁹⁹ Souty aponta que “Sua obra, que se constituiu em plena antropologia clássica, não reflete os ares dos tempos. Entretanto, comporta elementos que poderiam ser relacionados à tradição culturalista, como certo existencialismo (busca das “raízes” e da “tradição africana”) e certa tendência a conceber a cultura como um todo, estável e permanente.” SOUTY, op. cit., p. 418.

³⁰⁰ Ibid., p. 51.

O movimento folclórico, ao contrário, dependia do governo para alcançar seus objetivos, visto que seus recursos advinham da esfera estatal. Foi comum, por exemplo, que secretários-gerais da *Comissão Nacional do Folclore* (CNFL)³⁰¹ ocupassem cargos nos governos estaduais e locais no intuito de sanar a “míngua de recursos” que enfrentavam.³⁰²

Roger Bastide, representante de uma “escola sociológica” no Brasil, não acreditava na possibilidade do caráter científico dos estudos de folclore, defendido pelo movimento folclórico. Para o sociólogo, os folcloristas não deveriam criar uma área de conhecimento autônoma, e sim utilizarem o método sociológico, uma vez que, segundo este autor, “o folclore não flutua no ar, só existe encarnado numa sociedade”.³⁰³ A formação das Ciências Sociais no âmbito da universidade excluiu a presença dos estudos folclóricos (vistos como parte da disciplina sociológica), sendo incompatível com seu método científico a criação dessa nova cátedra. Segundo esta visão, o folclore não seria capaz de configurar um campo disciplinar *sui generis*, fazendo parte, portanto, de disciplinas já constituídas, como a antropologia e a sociologia.³⁰⁴

Segundo Canclini,

grande parte dos estudos folclóricos nasceu na América Latina graças aos mesmos impulsos que os originaram na Europa. De um lado, a necessidade de arraigar a formação de novas nações na identidade de seu passado; de outro, a inclinação romântica de resgatar os sentimentos populares frente ao iluminismo e ao cosmopolitismo liberal. Assim condicionados pelo nacionalismo político e humanismo romântico, não é fácil que os estudos sobre o popular produzam um conhecimento científico.³⁰⁵

O desejo do movimento folclórico em atingir a esfera universitária foi rechaçado no âmbito institucional das Ciências Sociais do período (representada pela preponderância da escola “uspiana”), o qual criticava fortemente o pretensão método dos estudos folclóricos, defendido pelo movimento como científico. O fato é que “o folclore conseguiu tornar-se um item significativo da agenda de política cultural do país nas esferas federal, estadual e mesmo municipal. Esse sucesso relativo, porém, não parece ter sido alcançado na área acadêmico-

³⁰¹ Criada em 1947, a *Comissão Nacional do Folclore* foi uma das comissões temáticas do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), organizada no Ministério de Relações Exteriores para ser a representante brasileira na UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura). A CNFL teve como objetivo criar um órgão capaz de reunir o contingente de intelectuais folcloristas, em todas as partes do Brasil, em defesa das manifestações folclóricas do país. Este engajamento em prol da valorização da “cultura popular” foi concebido por eles “não apenas como um objeto de pesquisa, mas principalmente como o lastro para a definição de nossa identidade nacional.” VILHENA, op. cit. p. 21.

³⁰² Ibid., p. 201.

³⁰³ Apud Ibid., p. 161.

³⁰⁴ Ibid., p. 135.

³⁰⁵ CANCLINI, op. cit., p. 211.

universitária.”³⁰⁶ A constituição do campo sociológico no Brasil configurou-se como território de disputas institucionais que abarcavam diferentes forças no seio da sociedade intelectual da época. Tendo em vista a amplitude do tema, não cabe sua abordagem aprofundada na presente pesquisa.

Tentamos trazer apenas alguns tópicos que permeavam o debate acerca da “cultura popular” da época, o qual Verger provavelmente teve proximidade. A relação com Gautherot, e possivelmente com outras pessoas daquele círculo social, indica pontos de contato com o movimento folclórico e seus pensadores. Por outro lado, Verger também conviveu com Roger Bastide, importante sociólogo e antropólogo deste contexto, personagem fundamental na institucionalização da disciplina sociológica no Brasil.

Tendo como fio condutor a imprensa representada em *O Cruzeiro*, buscaremos a seguir outras relações estabelecidas por Verger em sua trajetória inicial no Brasil, a partir de sua circulação pelo escritório de Odorico Tavares em Salvador. Com base na composição deste quadro de influências, iniciado no quarto capítulo da dissertação, pretendemos compreender melhor como se deu a construção de um “tipo sertanejo” nas fotorreportagens de Verger em *O Cruzeiro*.

Houve uma grande fluidez de pensamento no contexto intelectual do período tratado, por meio do qual percebemos a circularidade das ideias com as quais Verger pode conviver, se aproximando, assim, do debate que transcorria. A imprensa formava esse lugar capaz de agregar diferentes intelectuais e artistas em um mesmo universo de discussão. Exponentes do debate sobre “cultura popular” e seus desdobramentos podiam ter, portanto, suas ideias circulando em âmbito nacional.³⁰⁷

Ao chegar ao Brasil em 1946, Verger encontrava-se sem qualquer perspectiva de trabalho no país, hospedando-se na casa do amigo Marcel Gautherot no Rio de Janeiro, como anteriormente mencionado. Foi no restaurante barato de uma pensão no bairro de

³⁰⁶ VILHENA, op. cit., p. 42.

³⁰⁷ *O Cruzeiro* também disponibilizava a exportação de seus exemplares para fora do Brasil, ampliando, assim, seu âmbito de alcance. Mesmo que em pequeno número, consideramos relevante destacar esse elemento. Encontramos na coluna “Escreve o Leitor”, de 23.12.1950, a seguinte carta, enviada por Diógenes Magalhães do Rio de Janeiro: “Conquanto o segrêdo seja a alma do negócio, indago qual a circulação de O CRUZEIRO em Portugal. Isto é, quantos exemplares vão para Lisboa e Pôrto, e quantos para as colônias?” Responde a redação da revista que: “A circulação de O CRUZEIRO consta nos relatórios que são publicados periodicamente, não constituindo por isso segrêdo algum. As nossas remessas para o exterior são diminutas, pois não chegamos para atender o mercado interno. Para Portugal, em virtude das dificuldades e demora das remessas, que são feitas por via marítima, têm ido ultimamente poucas centenas de exemplares, e para as colônias africanas, precisamente 183 números.”

Copacabana, frequentada por jovens artistas e intelectuais, que Verger conheceu o artista e jornalista Carybé.³⁰⁸ Nascido na Argentina em 1911, Hector Bernabó, mais conhecido como Carybé, esteve no Brasil inúmeras vezes até conseguir sua permanência definitiva, proporcionada pelo convite do jornalista e político Carlos Lacerda para que trabalhasse na implantação da Tribuna da Imprensa.³⁰⁹ Tal como Verger, Carybé circulou por muitos lugares da América Latina, escolhendo, por fim, a Bahia como o lugar que viveria o resto de seus dias. Bem como Verger e Gautherot, Carybé havia se fascinado pela Bahia desde a leitura do romance *Jubiabá* (1935), de Jorge Amado. José Barreto de Jesus destaca que:

É o primeiro de seus livros em que aborda o cotidiano da cidade de Salvador, descreve suas ruas, fala da alma de sua gente, mergulha em seus mistérios. O principal personagem é o negro Antonio Balduino, livre, capoeirista, boêmio, baianíssimo. Outra figura marcante do livro é o “preto velho” Jubiabá, sábio, curandeiro, feiticeiro.³¹⁰

A imagem da Bahia construída por Jorge Amado permeou o imaginário daquela época, criando verdadeiro fascínio em artistas e intelectuais. Uma certa visualidade daquele local foi sendo produzida desde visões muito semelhantes, compartilhadas, por exemplo, pelo pintor Carybé e pelo fotógrafo Pierre Verger. As imagens concebidas por ambos dialogavam diretamente com a obra do escritor Jorge Amado. Foi também no Rio de Janeiro em 1946 que Verger conheceu o escritor baiano. Os três tornaram-se grandes amigos, em torno do amor pela Bahia e pela cultura afro-brasileira.

Ainda no Rio de Janeiro, Verger conseguiu entrar em contato com a articulista de *O Cruzeiro*, Vera Pacheco Jordão, através da indicação feita por Alfred Metraux, seu amigo dos tempos do *Musée d'Ethnographie du Trocadéro (Musée de l'Homme)*. Vera estava escrevendo uma reportagem sobre a comunidade inca no Peru e as imagens de Verger sobre o local foram oportunamente aceitas.³¹¹ A partir deste contato, Verger conseguiu um contrato com a importante revista, o que lhe garantiu um “visto de residente” no Brasil. Segundo José Barreto de Jesus, Chatô teria indicado a sucursal nordestina dos Diários Associados para Verger trabalhar a fim de evitar possíveis conflitos com o fotógrafo francês Jean Manzon, residente no Rio de Janeiro, onde se localizava a matriz da revista.³¹²

³⁰⁸ JESUS, José Barreto de. (Org.). **Carybé e Verger: gente da Bahia**. Salvador: Fundação Pierre Verger: Solisluna Design Editora, 2008, p. 18.

³⁰⁹ Ibid., p. 16.

³¹⁰ Ibid., p. 46.

³¹¹ Deste encontro resultou, portanto, as seguintes fotorreportagens veiculadas na revista *O Cruzeiro*: “Cuzco – Cidade dos Deuses” (07.09.1946) com fotos de Pierre Verger/ Texto de Vera Pacheco Jordão; “Cuzco – Imperial e Colonial” (05.10.1946) com fotos de Pierre Verger/ Texto de Vera Pacheco Jordão.

³¹² JESUS, op. cit., p. 18.

Chegando a Salvador, Verger entrou em contato com o jornalista Odorico Tavares, pernambucano que dirigia a sucursal nordestina do periódico e era correspondente de *O Cruzeiro* na região.³¹³ A partir desse encontro nasceu uma profícua relação, através da qual a dupla realizou inúmeras fotorreportagens, principalmente em torno da temática afro-brasileira. Como mencionado, a imprensa configurava um privilegiado espaço de trabalho para intelectuais e artistas da época, tornando, assim, o escritório do influente Odorico Tavares em Salvador em um lugar concorrido. Segundo Jesus:

Por lá passavam Jorge Amado, Mário Cravo Júnior, José Valadares, Dorival Caymmi, Vivaldo da Costa Lima, Godofredo Filho, Mirabeau Sampaio, José Pereira, Vasconcellos Maia, Dom Clemente Nigra, do São Bento, Lygia Sampaio, Rubem Valentim, Wilson Lins e, claro, Carybé, que parecia estar em todos os lugares ao mesmo tempo.³¹⁴

Frequentando este notável espaço de circulação de intelectuais e artistas, Verger conviveu com uma proeminente vanguarda baiana (composta, obviamente, não apenas por baianos). O fotógrafo relata em sua autobiografia que:

Ali encontrei alguns amigos que conheci em outros lugares e fiz laços de amizade sólidos e novos: Carybé e Jorge Amado, que celebram com pincel ou a pena os felizes resultados da mistura das raças; Mário Cravo, que talha a madeira, forja o ferro, molda materiais plásticos e povoa as praças da Bahia com monumentos de formas redondas e estranhas; Caymmi, que canta a doçura de morrer no mar, os coqueiros de Itapoã e o cansativo trabalho que dá às baianas a confecção dos acarajés e dos abarás; Vivaldo Costa Lima, uma espécie e Pico Della Mirandola dos conhecimentos universais; Mirabeau Sampaio, que deixaria a medicina e a arte de calçar seus contemporâneos para talhar a pedra-sabão e colecionar virgens muito antigas; Dom Clemente da Silva Nigra com quem me pareço tanto que muitas vezes me foram endereçadas saudações com um ar diferente e devoto que meu estilo de vida absolutamente não justifica; os amigos mais recentes da Editora Corrupio que souberam tirar-me da concha.³¹⁵

As décadas de 1940 e 1950 na Bahia foram marcadas por um movimento de renovação e busca de modernidade, o qual resultou em profundas transformações no campo do saber e das artes.³¹⁶ Em julho de 1951, Pierre Verger e Odorico Tavares chegaram a produzir uma

³¹³ Além de jornalista, Odorico, era também escritor, poeta e colecionador de arte, tendo se fixado em Salvador no ano de 1942, para dirigir os Diários Associados na Bahia. Cf. VERGER, op. cit., p. 270.

³¹⁴ JESUS, op. cit., p. 21.

³¹⁵ VERGER, loc. cit.

³¹⁶ JESUS, op. cit., p. 86. Em relação ao movimento artístico moderno em Salvador, Icleia Cattani afirma que: “Como nos outros estados, já havia na cidade um tímido início de tentativas vinculadas a movimentos europeus do século XX, tais como o Romantismo e o Realismo. [...] A primeira exposição de Arte Moderna na Bahia ocorreu em agosto de 1944, com obras de Tarsila, Di Cavalcanti, Segall, Santa Rosa, Goeldi, Portinari, Djanira, Flávio de Carvalho, Volpi, Augusto Rodrigues entre outros. [...] No mesmo ano, Carlos Bastos e Mário Cravo organizaram uma mostra coletiva, evento de grande importância para a arte moderna da cidade. Pouco após, ambos partiram para estudar nos Estados Unidos, o que evidencia o deslocamento das questões da modernidade para novos centros artísticos no pós-guerra, quando Nova York substituiria Paris. [...] A primeira geração de modernos em Salvador foi composta principalmente por Mário Cravo, Genaro de Carvalho, Carlos Bastos, Lygia Sampaio, João Quaglia e outros. Em 1948, foi criada a revista *Cadernos da Bahia* que patrocinou, em 1950, a mostra Novos Artistas Baianos, consagrando esta primeira geração. O Salão Baiano de Belas Artes surgiu logo

fotorreportagem sobre o tema, intitulada “Revolução na Bahia” que trazia em seu *lead*³¹⁷: “Em 1947, a ‘Arte Moderna’ faz sua primeira aparição na Bahia, usando de um estratagema para não chocar o público”.³¹⁸ A fotorreportagem mostrava obras de artistas como Mário Cravo Júnior, Pancetti, Carybé, Genaro Carvalho, Lygia Sampaio, Maria Célia e Poty, valorizando as expressões artísticas daquele contexto, porém mantendo como referência São Paulo e o movimento modernista.³¹⁹ Apesar de trazer às páginas da revista a efervescência artística na Bahia, o discurso manteve a relação de atraso com o “Sul desenvolvido”, sendo o movimento local considerado subsidiário e retardatário. Odorico Tavares escreveu que:

O movimento que renovou as artes plásticas brasileiras, dando-lhes força e prestígio até então desconhecidos, chegou tarde à Bahia. Em 1944, já há vinte e dois anos da Semana de Arte Moderna, um grupo de intelectuais desejou fazer uma mostra de pintura contemporânea, pela primeira vez na capital baiana.³²⁰

Nas páginas de *O Cruzeiro* podemos encontrar também uma série de fotorreportagens que Verger realizou com Gilberto Freyre. Desde 1948, o importante sociólogo era colunista da revista, escrevendo sobre temáticas ligadas à “cultura brasileira”.³²¹ Freyre foi um intenso colaborador de jornais e revistas daquele contexto, a exemplo do *Diário de Pernambuco*, *A Província*, *O Estado de S.Paulo*, *Revista do Brasil*. O contato entre Verger e Freyre se deu por ocasião da produção de quatro fotorreportagens, em 1951, acerca da temática dos ex-escravos e seus descendentes que retornaram à África.³²² Os textos foram escritos por Freyre e as

após os *Cadernos*. Fizeram parte da primeira edição, jovens artistas da segunda geração de modernos da cidade: Calasans Neto, Juarez Paraíso, Sante Scaldaferrì, Carlos Bandeira, Maria Célia Calmon, Hansen Bahia, João Quaglia, Raimundo de Oliveira.” CATTANI, op. cit., p. 86.

³¹⁷ O *lead* seria um tipo de resumo da notícia localizado no início da reportagem, adiantando a ideia do que será trabalhado ao longo do texto.

³¹⁸ Fotorreportagem “Revolução Baiana”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 07.07.1951. Ano XXIII, n.38.

³¹⁹ Odorico Tavares foi um importante fomentador das Artes na Bahia, sendo o responsável pela organização da primeira exposição de arte moderna da Bahia, em 1944, bem como pelo incentivo pela criação da Sociedade de Cultura Artística da Bahia e do Museu de Arte Moderna da Bahia. Odorico foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1971. Cf. VERGER, op. cit., p. 270.

³²⁰ Fotorreportagem “Revolução Baiana”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Odorico Tavares. *O Cruzeiro*, 07.07.1951. Ano XXIII, n.38, p.65.

³²¹ Gilberto Freyre foi um dos maiores representantes da linha “culturalista” de interpretação da nossa cultura, contrariando os paradigmas raciais que compunham sobremaneira nosso quadro intelectual. Segundo Meyer, “Foi Gilberto Freyre o maior intérprete dessa linha, que transformava a negatividade do mestiço em positividade a partir do chamado *mito das três raças*, completando a formulação de uma identidade do brasileiro. A ideologia da mestiçagem tornou-se, então, censo comum para ser celebrada nos grandes eventos como carnaval e futebol. O que era o mestiço tornou-se, afinal, nacional.” MEYRER, op. cit., p. 89. Sobre o *mito das três raças* Cf. Da Mata, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. Petrópolis, RJ: Vozes, 1981.

³²² Trata-se da série de fotorreportagens, veiculada na revista *O Cruzeiro*, intitulada “Acontece que são baianos”, com fotos de Pierre Verger/ Texto de Gilberto Freyre, composta por quatro fotorreportagens: “Acontece que são baianos” (11.08.1951); “O senhor do Bomfim domina a África” (18.08.1951); “Casas brasileiras na África” (25.08.1951); “A dinastia dos Xaxá de Souza” (08.09.1951). Segundo Lühning, “Verger ressaltou que os colaboradores de *O Cruzeiro* provavelmente eram racistas e não se colocaram de forma muito favorável em relação aos seus artigos sobre assuntos da cultura de origem africana. A única exceção foram os quatro artigos já mencionados sobre os descendentes de brasileiros na África, que foram ‘salvos’ pelo próprio Chateaubriand, que

fotografias realizadas por Verger em sua viagem à África dois anos antes. Josélia Aguiar acrescenta que:

Amado, apontado como principal intérprete da Bahia no século XX, afina-se com Freyre, particularmente no que se refere ao elogio da mestiçagem. Verger, cuja imagem é atrelada à de Amado, em diversas oportunidades citava Freyre, com quem dividiu série de reportagens sobre os brasileiros na África para *O Cruzeiro*.³²³

Segundo Lühning, os artigos de Freyre não teriam sido possíveis sem a pesquisa empreendida por Verger na África, constando na correspondência entre os dois uma menção ao envio do material levantado pelo fotógrafo em solo africano.³²⁴ A autora aponta ainda que:

Somente anos mais tarde, por ocasião da republicação dos textos (1959), mesmo que sem as fotos, Freyre incluiu uma nota introdutória, na qual destaca a importância de Verger como idealizador e realizador dos artigos, além de profundo conhecedor do assunto.³²⁵

Pouco se sabe da relação entre estes dois pensadores da cultura, mas ressaltamos esse contato, visto a relevância de Freyre no contexto intelectual da época. Freyre basearia sua obra numa ideia de ancestralidade primordial portuguesa que, ainda que atravessada pela influência ameríndia e africana, manteria sua preponderância na cultura, língua e religião do Brasil.³²⁶ A ideia de uma identidade em comum entre o Brasil e as colônias portuguesas, forjada por uma origem lusitana, parece encontrar uma esfera de diálogo com a noção identificada em Roger Bastide, anteriormente mencionada. Percebemos, assim, uma instância

se empenhou pela sua publicação, confiando os textos a Gilberto Freyre.” LÜHNING, op. cit., p. 33. Após a publicação da série, encontramos em *O Cruzeiro* de 17.11.51, na coluna “Escreve o leitor”, uma carta de um leitor indignado com a recorrência do tema nas páginas da revista: “Sou baiano e apesar de não ser do tipo bairrista, sinto-me chocado com o que se vem verificando nas reportagens publicadas nessa revista sobre a Bahia, sempre relacionadas com africanos e candomblés. Em minha terra só existirá isso de interessante?” O leitor Volner Lustosa, de Recife, recebe a seguinte resposta “escorregadia” da redação: “Não e nem a focalização de um aspecto social, realmente existente, deve melindrar a quem quer que seja, pois a sua divulgação permitirá estudos e análises, que levarão a melhor compreensão e solução de diversos problemas.” Coluna “Escreve o leitor”, *O Cruzeiro* (17.11.51). De maneira tímida, algumas fotorreportagens foram sendo construídas em torno da questão da *africanidade*, mas ainda sob um olhar marginal. Em “As noivas dos deuses sanguíneos”, polêmica fotorreportagem de 15.09.1951, encontramos imagens do fotógrafo José Medeiros referentes ao ritual de iniciação das filhas de santo (iaôs) do candomblé, sendo estas fotografias marcadas pelo ineditismo, já que na época os rituais ainda mantinham-se em segredo. Por esta razão, Pierre Verger optou em não divulgar suas imagens sobre os rituais, visto que percebeu a importância em perpetuar o *mistério* da religião. A matéria de *O Cruzeiro* teria sido uma resposta à fotorreportagem veiculada anteriormente pela revista francesa *Paris Match*, intitulada *Les possédées de Bahia*, que teria causado indignação pelo viés sensacionalista em torno da liturgia sanguínea do candomblé, gerando tal resposta da revista brasileira, acompanhada do discurso de que “faria melhor que a revista francesa”. A fotorreportagem de José Medeiros se apresentou tão sensacionalista quanto a francesa de Henri-Georges Clouzot, sendo o próprio título da reportagem indicativo deste caminho. Cf. TACCA, Fernando de. **Imagens do sagrado**: entre *Paris Match* e *O Cruzeiro*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

³²³AGUIAR, Josélia. **O corpo nas ruas**: a fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia ioruba. 2008, 102f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p. 52.

³²⁴LÜHNING, 2004, p. 29.

³²⁵Ibid., loc. cit.

³²⁶Cf. THOMAZ, 2007.

de interação entre Freyre e Bastide que, possivelmente, poderia ser ampliada a Verger, girando em torno das diferentes conceituações de tradição empreendidas na época. Comumente Freyre é aproximado ao pensamento folclorístico tradicional³²⁷, através de uma vinculação que nos parece arbitrária. Tendo em vista o indício de um rico contato entre Freyre e Bastide, caberia investigar uma possível esfera de influência entre os dois autores e Verger. Devido às limitações da presente pesquisa, o aprofundamento sobre essa questão não se fará possível, mas consideramos importante mencioná-la.

Apesar de seu grande interesse pela região Nordeste, Freyre limitava-se a divulgar suas ideias acerca do que chamava “Nordeste da cana-de-açúcar”. Em “Nordeste” (1937), o autor assinalava sua atenção para:

um dos Nordeste, acentue-se bem, porque há, pelo menos, dois, o agrário e o pastoril; e aqui só se procura ver de perto o agrário. O da cana-de-açúcar, que se alonga por terras de massapê e por várzeas, do norte da Bahia ao Maranhão, sem nunca se afastar muito da costa.³²⁸

Nessa obra, Freyre não esconde a pouca identificação que tem com o *outro* Nordeste, declarando que:

O massapê é acomodaticio. É uma terra doce ainda hoje. Não tem aquele ranger de areia dos sertões que parece repelir a bota do europeu e o pé do africano, a pata do boi e o casco do cavalo, a raiz da mangueira-da-índia e o broto da cana, com o mesmo enjoo de quem repelisse uma afronta ou uma intrusão. A doçura das terras de massapê contrasta com o ranger da raiva terrível das areias secas dos sertões.³²⁹

Ainda ressalta:

Aliás há mais de dois Nordeste e não um, muito menos o Norte maciço e único de que se fala tanto no Sul com exagero de simplificação. As especializações regionais de vida, de cultura e de tipo físico no Brasil estão ainda por ser traçadas debaixo de um critério rigoroso de ecologia ou de sociologia regional, que corrija tais exageros e mostre que dentro da unidade essencial, que nos une, há diferenças às vezes profundas.³³⁰

Frente a essa ressalva percebemos que não apenas lidamos com uma categoria desde cedo problematizada, como também continuamos repetindo velhos estigmas. Haja vista nosso problema de pesquisa, nos deteremos, justamente, na construção de um estereótipo em torno

³²⁷ Sobre Gilberto Freyre, Vilhena aponta que “Permanecendo fora da universidade e da política ideológica, ele consegue atrair as críticas tanto intelectuais quanto políticas de todos os comentadores. O ensaísmo, o ecletismo teórico, a indefinição disciplinar, todas essas características condensariam um modelo de intelectual “tradicional” e “arcaico”. Todos esses traços, somados à sua obsessão pelo tema da nossa “identidade nacional”, parecem associá-lo à visão tradicional que se tem dos folcloristas, constituindo potencialmente uma espécie de modelo paradigmático que permitiria, numa análise rápida, classificá-los, [...], na nossa história intelectual.” VILHENA, op. cit., pp. 57-58.

³²⁸ FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. São Paulo: Global, 2004, p. 37.

³²⁹ Ibid., p. 47.

³³⁰ Ibid., p. 46.

do sertanejo que, por sua vez, encontrava-se reproduzido nas páginas de *O Cruzeiro*. Porém, alertamos para a complexidade da questão, já que apesar de lidarmos com uma certa categoria, identificada com o termo “sertanejo”, acreditamos que esta não existe por si só, sendo oriunda de um intrincado processo de atribuição de valores e sentidos.

4.2. A construção de um “tal” sertanejo

Frente a esse quadro composto de breves referências acerca do debate sobre “cultura brasileira”, alguns pontos sobressaem. Sendo pautado por ideias de Brasil, sobre seu povo e sua cultura, se tencionava chegar a tão almejada ideia de nação brasileira. Esta suposta unidade era construída e vislumbrada a partir das diferenças regionais. Apenas a partir do conhecimento das especificidades de cada canto do país parecia ser possível construir uma ideia coerente de nação. O fato é que, nesta acalorada discussão, as imagens acerca do Nordeste, produzidas tanto por artistas, quanto por intelectuais, foram constituindo um importante referencial para se pensar essa região brasileira. Estas imagens não foram apenas responsáveis por “dar uma cara” ao Nordeste, mas colaboraram na construção da própria ideia de Nordeste. Segundo Manuel Correia de Andrade, “até os anos trinta do século passado, as pessoas se referiam ao Brasil como se ele fosse composto de duas grandes porções, o Norte e o Sul [...]”³³¹

Durval Muniz de Albuquerque Jr. argumenta que:

A invenção do Nordeste, a partir da reelaboração das imagens e enunciados que construíram o antigo Norte, feita por um novo discurso regionalista, e como resultado de uma série de práticas regionalistas, só foi possível com a crise do paradigma naturalista e dos padrões tradicionais de sociabilidade que possibilitaram a emergência de um novo olhar em relação ao espaço, uma nova sensibilidade social em relação à nação, trazendo a necessidade de se pensar em questões como a da identidade nacional, da raça nacional, do caráter nacional, trazendo, ainda, a necessidade de se pensar uma cultura nacional, capaz de incorporar os diferentes espaços do país.³³²

A partir de narrativas, simbologias e construções imagéticas, foram sendo elaborados discursos regionalistas que ajudaram a consolidar o Nordeste enquanto região culturalmente estabelecida. O agenciamento desses discursos no cenário intelectual e artístico brasileiro gerou a edificação da ideia do nordestino enquanto um “tipo” regional, dotado de características que o fariam capaz, inclusive, de representar o cerne de uma identidade

³³¹ ANDRADE, Manuel Correia de. Uma visão autêntica do Nordeste. In: FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. São Paulo: Global, 2004, pp. 13-36.

³³² ALBUQUERQUE JR., op. cit., p. 52.

nacional.³³³ Um certo discurso regionalista do início do Século XX, tomou o sertanejo como protótipo para a construção do nordestino.³³⁴ Enfatizamos nossa preocupação em falar de “um certo” discurso, já que julgamos que há um discurso único regionalista parece arbitrário. O momento era de debate e de disputas, as diferentes manifestações se encontravam nessa “arena” e buscavam a aceitação de seus conceitos e “teses” no contexto intelectual em questão.

Cabe ressaltar que o termo “Nordeste” foi usado pela primeira vez para designar a área de atuação da Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), criada em 1919. O que hoje consideramos Nordeste fazia parte da macro região Norte. Albuquerque Jr. alega que:

O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito deste fenômeno [...] É a seca que chama atenção dos veículos de comunicação, especialmente os jornais do Sul do país, para a existência do Norte e de seus problemas. Ela é, sem dúvida, o primeiro traço definidor do Norte e o que o diferencia do Sul [...] O tema da seca foi, sem dúvida, o mais importante, por ter dado origem à própria ideia da existência de uma região à parte, chamada Nordeste, e cujo recorte se estabelecia pela área de ocorrência deste fenômeno.³³⁵

Símbolo desse contexto, o sertão surgiu como categoria de pertencimento da região. Constata-se que, mesmo existindo inúmeros “sertões” pelo Brasil, é o nordestino que instiga o imaginário brasileiro. Segundo Moraes:

O sertão não se qualifica, do ponto de vista clássico da geografia, como um tipo empírico de lugar, isto é, ele não se define por características intrínsecas de sua composição ou do arranjo de seus elementos numa paisagem típica. Não são as características do meio natural que lhe conferem originalidade, como o clima, o relevo, ou as formações vegetais. O sertão não é, portanto, uma obra da natureza.³³⁶

A partir dessa ideia, podemos entender a construção da categoria sertão enquanto elaboração simbólica, na qual critérios valorativos são atribuídos a este espaço, bem como às pessoas que nele vivem. Ressalta Sá:

[...] a realidade sertaneja afirmou-se como substância de mitologias, ou seja, o sertão aparece nas narrativas literárias, fotográficas, cinematográficas e históricas como um lugar “que, simultaneamente, se afirma e se nega, é tempo sobretudo de outros tempos, é reino do fantástico e do mítico”. [...] Talvez a categoria *sertão*, como nenhuma outra, seja construída por meios tão diversos e, ao mesmo tempo, composta de múltiplos e variados significados, que ela se torna vinculada à própria

³³³ POTIER, Robson William. Sertão praticado, sertão representado: a caatinga como espaço de fartura ou privação, de ficar ou de passar. **Outros Tempos**, v.10, n.15, pp. 188-206, 2013, p. 194. Disponível em: < http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/261/180 > Acesso em: outubro/2014.

³³⁴ Ibid., loc. cit.

³³⁵ ALBUQUERQUE JR., op. cit., p. 81 e 138.

³³⁶ MORAES, Antonio Carlos Robert. O Sertão: um “outro” geográfico. **Terra Brasilis**, 4 – 5, 2003, p. 2. Disponível em: < <http://terrabrasilis.revues.org/341> > Acesso em: outubro/2014.

cultura brasileira. Desse modo, podemos associar a categoria *sertão* à busca da brasilidade essencial, materializada em imagens e representações diversas, dentre as inúmeras construções míticas acerca da identidade nacional.³³⁷

Nesse sentido, Albuquerque Jr. aponta que:

O sertão aparece como o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras. O sertão é aí muito mais um espaço substancial, emocional, do que um recorte territorial preciso; é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, bem como fatos históricos de interiorização como as bandeiras, as entradas, a mineração, a garimpagem, o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, as secas, os êxodos. O sertão surge como a colagem dessas imagens, sempre vistas como exóticas, distantes da civilização litorânea.³³⁸

A criação do “tipo” sertanejo, como representante de uma autenticidade brasileira, torna-se elemento fundamental para se pensar a construção da região Nordeste e sua identidade. Consoante Potier,

No início do século XX, o sertão, enquanto espaço culturalmente estabelecido e o sertanejo, enquanto tipo social, já era representados e reconhecido a partir de um rico repertório de imagens e símbolos relativamente cristalizadas, produzidos por discursos oriundos de diversas formas de construções narrativas e processos históricos, apropriados tanto por habitantes do próprio sertão, quanto pelo indivíduo de fora, do litoral ou de outras regiões do país.³³⁹

Como podemos constatar no capítulo referente às diferentes visualidades em *O Cruzeiro*, através de análise qualitativa da fotorreportagem “Sertanejos no asfalto”, existe todo um sentido de construção imagética a valorizar a figura do retirante da seca como símbolo do universo sertanejo. Não foi apenas nas páginas de *O Cruzeiro* que esta temática tornou-se marcante, afinal encontramos eco deste tipo de abordagem no pensamento da época, expressado através de suas variadas esferas, como na literatura e nas artes plásticas.

Intelectuais como o escritor Graciliano Ramos, com seu emblemático livro “Vidas secas” (1938) e Cândido Portinari com sua série “Retirantes” (1944), nos mostram a vontade de lançar um olhar atento sobre o povo sertanejo e seu sofrimento, como aponta Tiago da Silva Coelho:

A ação expressionista de mostrar o sofrimento do interior dos retirantes e atirá-lo ao observador há de ser pensado como uma decorrência da amizade entre Graciliano e Portinari. Assim as imagens que se tornaram ícones das cenas sofríveis da retirada, ficaram marcadas na memória coletiva através destes quadros de 1944. As obras apresentam o início, o meio e o fim da trajetória do retirante, ele não é em essência

³³⁷ SÁ, Antônio Fernando de Araújo. O sertão de Pierre Verger. **Projeto de História**, v.40. pp. 357-391, 2010, p. 359 Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6136> > Acesso em: novembro/2012.

³³⁸ ALBUQUERQUE JR., op. cit., p. 67.

³³⁹ POTIER, loc. cit.

migrante, ele se caracteriza assim nos momentos de extrema necessidade. O nordestino não nasce retirante, ele se conforma devido às questões físicas e sociais da região que habita [...] Passam-se os anos e as obras dos retirantes mantêm-se plausíveis e possíveis de ocorrer no país.³⁴⁰

A partir daí devemos problematizar este tipo de abordagem, já que nos leva a uma estratégia de representação do sertanejo que privilegia sobremaneira o aspecto do êxodo retirante. Acerca da formação de uma visualidade sobre o tema, Albuquerque Jr. argumenta que:

Estas obras se caracterizam, em primeiro lugar, por serem gestadas a partir de uma politização da arte, da inserção da pintura como um momento da ação transformadora do social; em segundo lugar, caracterizam-se por sua postura realista, que buscava retratar situações capazes de refletir o que se considerava ser o real, dando à imagem o papel de reprodutora da realidade. [...] esta pintura é conservadora por se submeter a formas já canonizadas pela sensibilidade e gostos dominantes. [...] O nacionalismo leva a pintura a enfatizar a temática, tornando-a narrativa e tradicional, com um verniz moderno. [...] O drama regional da seca nordestina é elevado à condição de símbolo das injustiças sociais e da necessidade de construção de um novo mundo.³⁴¹

Representações sociais obedecem a lógicas que ultrapassam a realidade representada, sendo permeadas por inúmeras questões de caráter político, ideológico, pessoal, econômico, cultural. Retomando os trabalhos de Portinari e Graciliano Ramos, observamos alguns elementos que podem demonstrar tal complexidade. Portinari, que tem sua obra “Retirantes” amplamente reconhecida, vista como verossímil da situação dos migrantes nordestinos, nunca havia estado no Nordeste. A construção de sua narrativa se deu a partir de suas experiências na cidade paulista em que cresceu, situada na rota dessa migração, bem como da convivência com o amigo Graciliano Ramos. Ao abordar a temática sertaneja, Portinari eterniza “figuras esqueléticas, fantasmagóricas, de olhos tristes e vazados”³⁴² cercadas pela fome, pela seca, pela morte de crianças, por ossadas expostas ao sol escaldante e urubus à espreita, compondo assim uma das imagens nordestinas mais reproduzidas.³⁴³

³⁴⁰ COELHO, Tiago da Silva. **Migração nordestina no Brasil varguista: diferentes olhares sobre a trajetória dos retirantes.** 2012, 153f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, pp. 102-103.

³⁴¹ ALBUQUERQUE JR., op. cit., pp. 271-279.

³⁴² Ibid., p. 278.

³⁴³ Assim como Graciliano Ramos, Cândido Portinari trabalhou junto ao Estado Novo de Vargas. Segundo Icleia Cattani: “As temáticas de suas obras também contribuíram para elevá-la a símbolos nacionais. Ao abordar os trabalhadores, a multiplicidade étnica e ao utilizar uma paleta diferenciada da europeia, o artista tornava-se arauto de uma “arte nacional” e até mesmo “nacionalista”. Portinari tornou-se o pintor moderno “oficial” durante o Estado Novo, quando Getúlio Vargas harmonizou, por algum tempo, divergências sociais e econômicas sob o interesse abrangente do Estado Nacional. Mas o promotor da arte e da arquitetura modernas, portanto também de Portinari, foi Capanema, o Ministro da Educação do período, que atuou numa brecha do próprio regime ditatorial, com o acordo tácito de Vargas.” CATTANI, op. cit., p.74.

Assim como pudemos identificar no fotojornalismo “denúncia” pretendido em *O Cruzeiro*, através da exploração da temática da seca, os discursos criados em torno deste tema, associando todo o rico universo nordestino à fome, miséria e seu conseqüente êxodo, tornam-se problemáticos ao condenar aquelas populações à condição de sofredores. Por mais que a denúncia social estivesse presente nessas narrativas, precisamos estar alertas a construção de uma perspectiva estigmatizante. A afirmação de qualquer discurso sempre se faz em contraposição a outro, ou seja, a representação de um Nordeste subdesenvolvido tornava o chamado “Sul” mais moderno. Esta oposição era explorada sobremaneira nas páginas de *O Cruzeiro*, bem como pela grande imprensa em geral, manifestando, assim, uma maneira de se pensar o país.

Segundo Albuquerque Jr., a temática da seca não parece ter sido utilizada apenas por este “Sul” que se pretendia cosmopolita, mas também pelas próprias classes dirigentes do Nordeste. De acordo com o autor:

O discurso da seca e sua “indústria” passam a ser a “atividade” mais constante e lucrativa nas províncias e depois nos Estados do Norte, diante da decadência de suas atividades econômicas principais: a produção de açúcar e algodão. A seca torna-se o tema central no discurso dos representantes políticos do Norte, que a instituem como problema de suas províncias ou Estados. Todas as demais questões são interpretadas a partir da influência do meio e de sua “calamidade”: a seca. [...] A descrição das “misérias e horrores do flagelo” tenta compor a imagem de uma região “abandonada, marginalizada pelos poderes públicos”. Este discurso faz da seca a principal arma para colocar em âmbito nacional o que chama de interesses dos Estados do Norte, compondo a imagem de uma área “miserável, sofrida e pedinte”.³⁴⁴

Não pretendemos explorar a fundo tal problemática, tendo em vista a questão proposta pela pesquisa, porém nos parece importante atentarmos para este outro elemento presente na “equação”. Podemos perceber o incômodo com esta questão na fala do próprio Gilberto Freyre, em seu livro “Nordeste” (1937), na qual o autor reclama que:

A palavra “Nordeste” é hoje uma palavra desfigurada pela expressão “obras do Nordeste” que quer dizer: “obras contra as secas”. E quase não sugere senão as secas. Os sertões de areia seca rangendo debaixo dos pés. Os sertões de paisagens duras doendo nos olhos. Os mandacarus. Os bois e cavalos angulosos. As sombras leves como umas almas do outro mundo com medo do sol. Mas esse Nordeste de figuras de homens e de bichos se alongando quase em figuras de El Greco é apenas um lado do Nordeste.³⁴⁵

Mesmo que a partir de um olhar que desmerece esse *outro* Nordeste, Freyre indica que a problemática da construção de uma região única chamada Nordeste sempre se fez presente. Podemos até pensar numa certa disputa entre os “Nordestes”: o que representaria o sertanejo

³⁴⁴ ALBUQUERQUE JR., op. cit., p. 72.

³⁴⁵ FREYRE, op. cit., p. 45.

e, o outro, o litorâneo, do qual fala Freyre. Afinal, qual deles configuraria a tal “identidade nordestina”?

Esse questionamento nos leva à complexidade do processo de exploração da temática da seca na representação do universo sertanejo, assim como nos instiga a refletir sobre a edificação deste universo em particular. Nosso trabalho localiza-se na questão visual presente em *O Cruzeiro*, porém, atentamos para o fato de que os elementos estruturais devem sempre permear nosso horizonte de pesquisa, a fim de auxiliarem na construção de um argumento que seja coerente. Pretendemos contribuir para que possamos ultrapassar velhos paradigmas existentes na sociedade e construir novas perspectivas, que fujam de visões maniqueístas.

Mesmo que atuando numa mesma plataforma (a de produção de estereótipos nordestinos) encontramos em autores como Rachel de Queiroz³⁴⁶, por exemplo, um discurso de forte valorização do universo sertanejo.³⁴⁷ A autora, também colunista de *O Cruzeiro*, traz em sua obra um sertão idealizado, elaborado em sua narrativa como o melhor lugar para se viver, livre dos males da sociedade moderna. Albuquerque Jr. aponta que:

Para autores como Rachel de Queiroz e José Américo, o sertão aparece como o repositório do verdadeiro caráter nacional, reduto de uma sociabilidade comunitária, familiar e orgânica, onde os valores e os modos de vida contrastam com a civilização capitalista moderna, com a ética burguesa assentada no individualismo, no conflito e na mercantilização, no conflito e na mercantilização de todas as relações.³⁴⁸

A ideia de resistência às metrópoles e às máquinas (símbolos do capitalismo em crescimento) aparecia nas obras de autores como Rachel de Queiroz e Jorge Amado. Estes se viam fortemente influenciados pelo pensamento de viés comunista, sendo simpatizantes de uma literatura identificada com a crítica ao desenvolvimento das estruturas capitalistas de produção. Albuquerque Jr. ressalta ainda que:

Rachel trabalha com uma imagem idealizada do homem do sertão nordestino, o mito de sertanejo, ao mesmo tempo em que fala de ação e valentia, fala de reação ao urbano, às modificações tecnológicas, fazendo da denúncia das transformações sociais, trazidas pelo capitalismo e sua ética mercantil, o ponto de partida para a utopia de uma sociedade nova que, no entanto, resgatasse a pureza, os vínculos comunitários e paternalistas da sociedade tradicional. [...] Podemos dizer, pois, que

³⁴⁶ Rachel de Queiroz nasceu em Fortaleza, no Ceará, em 1910, filha de famílias tradicionais dos municípios de Quixadá e Beberibe, como os Alencar e os Queiroz. Foi simpatizante do Partido Comunista na década de trinta, sendo sua visão de revolução mais associada a uma “reação romântica à artificialidade do mundo moderno, à necessidade do uso de máscaras sociais.” Albuquerque Jr., op. cit., pp. 160-161.

³⁴⁷ Poderíamos encontrar um diálogo com Euclides da Cunha, no que se refere a uma valorização do “tipo” sertanejo. Em “Os Sertões” (1902) o autor afirma: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”. CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992, p. 64.

³⁴⁸ Ibid., p. 140.

Rachel de Queiroz se situa a meio caminho entre a construção do Nordeste como um espaço da tradição, um espaço da saudade do mundo do sertão dos seus antepassados, e o Nordeste como espaço de revolução social, como espaço anti-burguês, ponta de lança de uma transformação social mais profunda no país, por seu grau de injustiças e de misérias.³⁴⁹

Observamos que quando o Nordeste positivo aparece, com seu sertão imaculado, seu povo forte e criativo, existe a ligação direta com a ideia de um passado, de um reduto tradicional. A identidade regional foi sendo construída em torno de elementos como a tradição e o popular, buscados no universo sertanejo. Esses não surgiram apenas na literatura ou no pensamento sociológico da época, mas também se mostraram nas fotorreportagens com as quais trabalhamos. A criação de um “tipo” nacional na figura do sertanejo ocorre, como indica Ianni,

Diante da realidade histórico-social complexa e problemática, [quando] elaboram-se tipos com os quais a realidade se revela inteligível. Aos poucos, no entanto, pode ocorrer a ideologização ou reificação, o que promove a metamorfose do tipo em mito. Então, acentua-se a distância entre a realidade e o tipo e, mais ainda, entre a realidade e o mito. Assim, a realidade desloca-se, afasta-se, evapora-se, torna-se inofensiva.³⁵⁰

Albuquerque Jr. nos fala de uma verdadeira idealização do popular empreendida por estes pensadores do Nordeste. Para eles, a “cultura brasileira” genuína se situaria neste pedaço de Brasil tradicional, conectado a um passado rural e pré-capitalista, a uma produção artesanal, ao rudimentar e a uma visão estática que encontraria nos rincões nordestinos experiências mais próximas de uma autêntica identidade brasileira. Potier ressalta que:

Nas composições imagéticas construídas para representar o povo brasileiro mestiço e pobre, a partir do nordestino, imagens e símbolos ligados ao sertão e ao sertanejo serão agenciadas como estratégia para representar um Brasil natural e ainda primitivo, de um povo mestiço, simples, mas em equilíbrio com o ambiente. Símbolos e imagens do sertão também serão selecionadas, atualizadas e condensadas em obras que pretendem denunciar a miséria e a fome do nordestino tido como bárbaro, semi-selvagem, subdesenvolvido.³⁵¹

Observamos que tanto a partir de uma visão positiva quanto negativa, o Nordeste surgiu, através da reificada imagem do sertão, como espaço vinculado a um passado tradicional, portador de um caráter primitivo capaz de perenizar uma ideia de atraso. Conforme Albuquerque Jr.,

O Nordeste é gestado e instituído na obra sociológica de Gilberto Freyre, nas obras de romancistas como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz; na obra de pintores como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres etc. O Nordeste é gestado como o espaço da saudade dos tempos de glória, saudades do engenho, da

³⁴⁹ Ibid., p. 161-165.

³⁵⁰ IANNI, 2002, p. 185.

³⁵¹ POTIER, op. cit., p. 203.

sinhá, do sinhô, da Nega Fulô, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região.

Ainda segundo o autor, obras como as de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Cândido Portinari, João Cabral de Melo Neto, produziriam “Nordestes” vistos pelo avesso: como região da miséria e da injustiça social, bem como o *locus* da reação à transformação revolucionária da sociedade. Albuquerque Jr. afirma que autores considerados “revolucionários” ou de “esquerda” estariam presos aos mesmos temas, imagens e enunciados consagrados por discursos chamados de “tradicionalistas”. Alerta ainda que os discursos daqueles pensadores:

Aprofunda, de certa forma, a própria elaboração regional, feita pelos discursos tradicionalistas, que haviam escolhido o lugar de vítimas, de coitadinhos, de pedintes, de injustiçados, para ocuparem nacionalmente. Estes “revolucionários” ajudam os “reacionários” a consagrarem uma dada imagem e um texto da região, que se impõe, até hoje, como verdade; uma visibilidade e uma dizibilidade das quais poucos, como os tropicalistas, conseguiram fugir.³⁵²

A questão central é percebermos o estabelecimento de um paradigma para a região Nordeste, no qual passado e atraso se tornam elementos centrais. Não acreditamos que visões evolucionistas, que imponham ritmos de crescimento homogêneos, contribuam para compreensão da nossa história. Paul Ricoeur nos fala de “fluxos temporais” que ocorrem simultaneamente em determinada contemporaneidade, refletindo sobre o lugar do tempo histórico, permitindo, assim, inferir sobre uma “mediação entre o tempo privado do destino individual e o tempo público da história”.³⁵³ Faz-se necessária a relativização da noção de tempo, a fim de captarmos os diversos ritmos de percepção da modernidade pelas diferentes populações do Brasil. A busca pelo tradicional se dava frente à imposição de uma modernidade, fatores que operam a partir de seus opostos. Devemos, portanto, alcançar os discursos por traz dessas categorias, entendendo que são estes que agregam o sentido simbólico ao pensamento dual.

Albuquerque Jr. nos provoca a pensar:

Por que perpetuarmos este Nordeste que significa seca, miséria, injustiça social, violência, fanatismo, folclore, atraso cultural e social? É preciso fugir do discurso da súplica ou da denúncia da miséria; é preciso novas vozes e novos olhares que compliquem esta região, que mostrem suas segmentações, as cumplicidades sociais dos vencedores com a situação presente deste espaço. Se o Nordeste foi inventado para ser este espaço de barragem da mudança, da modernidade, é preciso destruí-lo para poder dar lugar a novas espacialidades de poder e saber.³⁵⁴

³⁵² ALBUQUERQUE JR., op. cit., p. 47.

³⁵³ RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus. 1997.

³⁵⁴ ALBUQUERQUE JR., op. cit., p. 352.

No momento seguinte, retomaremos a fotorreportagem “Sertanejos no asfalto”, com fotografias de Eugenio Silva, com intuito de formar um diálogo com as fotorreportagens de Pierre Verger selecionadas. A partir daí, buscaremos trazer algumas das questões postas pelo debate historiográfico trabalhado na primeira parte do capítulo. Acreditamos que a exposição do debate das ideias que permeavam o momento de produção das imagens gera subsídios para que o leitor entenda melhor a análise das fotorreportagens em questão. Porém, alertamos para nossa perspectiva metodológica, a qual realiza a pesquisa bibliográfica a partir das inferências realizadas no exame das fotorreportagens em si. Partimos das imagens e do discurso textual para dar prosseguimento à construção de nosso argumento de pesquisa.

4.3. “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”: construindo um *outro* olhar

Se em “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”, com fotografias de Eugenio Silva, encontramos o olhar denunciante homogeneizante capaz de criar uma verdadeira galeria de sofredores, retirantes sertanejos sem nome e sem histórias, em “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”, de Pierre Verger, veremos um quadro bem distinto. Observamos a construção de um *outro* olhar sobre o universo do sertão e seus habitantes. A ausência de sujeitos e individualidades identificada na fotorreportagem de Eugenio Silva se vê contrastada pela linha de atuação de Verger. Este traz ao leitor a perspectiva da trajetória pessoal de Vitalino Pereira, criador de inúmeras peças de barro inspiradas no universo sertanejo. O olhar empático de Verger nos mostra um artista popular, que, visto sob ângulo edificante, acaba gerando aproximação com o leitor.

Verger fotografava o que considerava belo, para ele a modernidade realmente não configurava um polo de atração, tampouco seus conflitos e sofrimentos. Se na página de abertura da fotorreportagem de Eugenio Silva observamos o apelo à alegoria da mãe sofredora, tão presente no imaginário cristão, na de Verger vemos surgir imponente, em página inteira, o rosto contemplativo e altivo de Vitalino.



Figura 25: Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, pp. 52-53.

O anonimato dá espaço à noção de indivíduo, de sujeito, de alguém ativo, capaz de criar no árido ambiente sertanejo uma rica narrativa de personagens familiares. O apelo à denúncia dá espaço a um olhar que busca na arte do nativo do interior pernambucano a mais pura expressão da riqueza sertaneja.

Foram anos importantes no que se refere à discussão do campo das artes no Brasil. Frente às novas linhas de atuação modernistas somavam-se as novas perspectivas acerca do que se considerava uma “arte popular”. Bem como se buscou discutir os elementos de uma cultura genuinamente brasileira. Tais conceitos estavam em acalorado debate. Pierre Verger esteve em contato direto com esse ambiente de ideias.

A fotorreportagem sobre Vitalino nasceu deste contexto, já que foi a partir da iniciativa de Augusto Rodrigues, artista plástico pernambucano, que a arte sertaneja “invadiu” a cidade do Rio de Janeiro, sendo apresentada em diversas exposições. O interesse urbano no que seria considerada uma “arte popular”, expressão do folclore brasileiro, levou a revista *O Cruzeiro* a realizar uma reportagem sobre o artista por trás daqueles bonecos de barro. Lembramos aqui que de maneira alguma teremos consenso sobre o caráter de arte presente em

Vitalino, visto por muitos como mero artesão, por sinal até os dias de hoje.³⁵⁵ O debate parece ainda estar em aberto.

Identificamos em “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro” elementos dessa discussão, bem como certas ideias do repórter e do fotógrafo com relação a este debate. Ao longo da fotorreportagem o discurso foi no sentido de construir uma ideia de processo artístico, sendo este elaborado de maneira metódica e cuidadosa por Vitalino. As imagens que se seguem trazem o passo-a-passo da construção artística deste sertanejo, mostrando a complexidade presente na criação dos bonecos de barro.

Encontramos em “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro” o que pode ser identificado como uma divulgação publicitária de sua obra, visto que há exímio rigor estético na composição dos “quadros” retratando estas. Verger circulou entre importantes grupos modernistas europeus e mesmo não se identificando com as inovadoras linguagens plásticas e abstratas destas correntes, sem dúvida, aprendeu com elas. Estamos certos da contribuição destes ricos contatos na formação do fotógrafo, uma vez que, por exemplo, através de seu amigo Pierre Boucher, esteve em proximidade com as linguagens fotográficas modernas experimentadas no âmbito da publicidade.

Verger elabora um processo de valorização do trabalho de Vitalino, mantendo seu foco sobre o processo de criação do artista e sobre as obras acabadas. Das 21 fotografias presentes na fotorreportagem, 16 imagens referem-se unicamente a este processo e seus resultados. A criação em barro é elevada ao estatuto de arte, e Vitalino passa de mero artesão popular à artista representativo da “cultura brasileira”.

³⁵⁵ Cf. MARTINS, José de Souza. Mestre Vitalino: a arte popular no imaginário conformista. In: _____. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2011, pp. 139-147.



Figura 26: Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, pp. 54-55.

Encontramos nas fotorreportagens o apelo à imagem da infância, capaz de gerar múltiplos sentidos à narrativa. Em “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto” a sequência das imagens apontou o caminho levado a cabo durante toda fotorreportagem: trazer na figura das crianças a expressão máxima do sofrimento. Já em “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro” as crianças, vistas em seu ambiente familiar, são apreendidas sob um olhar respeitoso, que não pretendeu dar ênfase a sua miséria material, mas sim ao seu protagonismo enquanto ajudantes do artista Vitalino. Os filhos de Vitalino ganham nome, idade e uma relação de dignidade, sendo mostrados enquanto sujeitos, inseridos em suas atividades diárias vinculadas à atividade criativa do pai.



Figura 27: Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, pp. 55-56.

Mesmo que inseridas em um ambiente hostil, de luta e de pobreza, como enfatiza a fala trazida do próprio Vitalino (“Aqui de meu mesmo, só tenho a noite e o dia”³⁵⁶), as personagens aspiram a um lugar no mundo, buscando suas individualidades, através de um processo de diferenciação. Não encontramos um “todo sofredor”, mas sujeitos ativos frente ao seu contexto, mesmo que este se apresente em toda sua adversidade. O sofredor passivo dá lugar ao lutador.



³⁵⁶ Trecho extraído do texto da página 58 da fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25.

Figura 28-29-30: Imagens extraídas da página 55 da Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25.

O universo sertanejo em Vitalino inspira uma ludicidade ímpar, por meio da qual, não apenas seus filhos, mas as crianças sertanejas no geral ganham todo um arsenal de brincadeiras através dos bonecos de barro. Vitalino se apresenta como um incentivador da infância, criando em seu público infantil o fascínio absoluto frente às criações em barro, permeadas de aventuras, de humor e de elementos típicos daquele contexto, criando uma empatia com o público consumidor. A última imagem nos mostra Vitalino em seu momento glorioso, no qual o retorno de seu público mais fiel se faz presente. Torna-se assim um empreendedor da alegria.



Figura 31: Imagem extraída da página 56 da Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25.

O discurso positivo em “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro” se vê em profundo contraste com o sensacionalismo de “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”, a exemplo das já citadas imagens da morte infantil “em grande formato”.

Representando um conflito de ideias, em “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro” encontramos uma supervalorização do universo sertanejo, visto sob um olhar que o torna ambiente inspirador, fugindo da percepção de que este seria uma alegoria do atraso frente ao Brasil urbano moderno.

Sob um olhar que estigmatiza o *outro*, o fotojornalismo chamado “humanista”³⁵⁷ foi capaz de denunciar realidades problemáticas, mas não sem atribuir sentidos a estas. E é neste ponto que devemos estar atentos. Segundo a principal linha editorial da revista, o sertão é visto em contraposição a urbe, sendo esta a referência de modernidade almejada. Meyrer aponta o processo civilizatório empreendido por *O Cruzeiro* na década de 1950, que trazia como mote o combate ao passado em prol de um ideal de desenvolvimento vinculado diretamente ao urbano, sendo este visto como símbolo do futuro desejado.³⁵⁸

O trabalho de Pierre Verger em *O Cruzeiro* aponta para outro caminho, traçando uma estratégia de representação do sertanejo capaz de criar sujeitos e valorizar seu ambiente peculiar, criando condições para que pensemos o habitat sertanejo como frutífero e criativo, não apenas como hostil, pobre e seco. A terra rachada está lá, porém não é o foco, este é colocado sobre a riqueza humana do sertão e não em suas incipiências. O olhar do *viajante romântico* parece se apresentar de alguma maneira em Verger, buscando na figura do mestre Vitalino a representação idealizada da beleza e criatividade popular, numa perspectiva que parece ignorar qualquer tipo de conflito ou problema. Foi no homem simples e no ambiente materialmente desfavorável que o fotógrafo encontrou sua inspiração, criando uma narrativa edificadora e empática com o universo do sertão.

Mesmo que sob um ângulo edificante, Verger contribuiu para a ideia de um Nordeste localizado no passado, associado a práticas consideradas tradicionais. Não há a busca pela modernidade, pela referência urbana, pelo contrário, há uma clara valorização do habitat tradicional sertanejo. Ambas as fotorreportagens trabalham a relação entre passado e futuro, porém, sob diferentes ângulos. Em “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no

³⁵⁷ Segundo Sergio Burgi, “A produção fotográfica em *O Cruzeiro* sofreu uma consistente inflexão, entre 1947 e o início dos anos 1950, em direção a um fotojornalismo de viés mais humanista. Concretizada por fotografos como José Medeiros, Luciano Carneiro, Flávio Damm, Luiz Carlos Barreto, Henri Ballot e Eugênio Silva, que passaram a integrar a equipe da revista, esta nova visão do fotojornalismo trouxe para as fotorreportagens de *O Cruzeiro* maior ênfase na objetividade e o caráter documental e jornalístico. Foi uma importante mudança em relação ao modelo anterior, adotado pela revista em 1943, quando, com a contratação de Jean Manzon, passou a realizar fotorreportagens inspiradas nas revistas europeias, como *Vu* e *Voilà*, baseadas naquele momento em uma narrativa fotográfica concebida e estruturada principalmente como aventura e espetáculo, apoiadas frequentemente no voyeurismo e no sensacionalismo jornalístico.” BURGI, op. cit., p. 33.

³⁵⁸ MEYRER, op. cit.

asfalto” o discurso mantém-se amparado na linha editorial de *O Cruzeiro*, a partir da qual a ideia de urbe desenvolvida (futuro) e sertão atrasado (passado) é veiculada. Já em “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro” encontramos no olhar de Pierre Verger um caminho inverso, capaz de criar uma imagem positiva do passado, de um universo tradicional ainda presente no interior nordestino.

4.4. O popular-tradicional em “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro” e “Mamulengo – a poesia do Nordeste”

Em “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”, identificamos a construção de uma ideia de “primitivismo” na maneira como, por exemplo, a mão de Vitalino se mistura com o barro. No detalhe, identificamos a mão de Vitalino amassando o barro, sendo ambos aparentemente da mesma cor acabam misturando-se numa simbiose. O barro visto, alegoricamente no imaginário cristão, como matéria prima da criação divina, ganha relevância nesta fotografia.



Figura 32: Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, pp. 52-53.



Figura 33: Imagem extraída da fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, p. 53.

O texto da fotorreportagem agrega o sentido bíblico:

As mãos de agora em diante, vão ter um papel preponderante no milagre da criação que apenas começa. Do barro amorfo, sairão figuras humanas, animais e objetos vários. A temática da cerâmica popular é numerosa como a descendência de Abraão. Tudo tem a sua origem no barro, que é a matéria primeira.³⁵⁹

Este tipo de discurso parece apresentar o ambiente sertanejo sob um olhar de enaltecimento, através da atribuição de um caráter celestial ao ofício de Vitalino. Segundo Potier:

Esse ambiente representado pelo perfeito equilíbrio e harmonia entre os elementos da paisagem, se utilizará de elementos naturais do sertão, organizados imageticamente de modo a remeter a simbolismos que fazem lembrar o paraíso bíblico. Também servirá para que o poeta se utilize das imagens de pureza e inocência recorrentemente agenciadas nas representações do homem sertanejo, a fim de mostrá-lo em perfeita sintonia com as práticas do seu espaço, práticas que auxiliarão na composição do caráter puro, simples e despretensioso desse homem que, nesse tipo de discurso, não precisa mais do que o sertão para sentir-se rico e abençoado.³⁶⁰

A fotorreportagem aponta para um enobrecimento da “arte popular” de Vitalino, que, através de sua cerâmica, foi responsável por divulgar cenas tradicionais do ambiente

³⁵⁹ Trecho extraído do texto da fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, p. 66.

³⁶⁰ POTIER, op. cit., p. 196.

sertanejo.³⁶¹ Durval de Albuquerque Júnior sublinha a recorrência de uma “verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra.”³⁶²

A partir de imagens que nos mostram Vitalino em seu processo de construção artesanal, por meio do qual constrói sua arte no barro, a ideia de uma tradição ceramista vai sendo formulada.³⁶³ A noção de tradição vai sendo constituída através da repetição de imagens de Vitalino com seus filhos, passando adiante seus conhecimentos, uma vez que a tradição da cerâmica se perpetua de geração para geração. Encontramos, portanto, fotografias de Vitalino colocando o barro no forno de cozer, auxiliado por seu filho mais velho, bem como de parte da família reunida trabalhando no aperfeiçoamento do barro que se tornará arte em cerâmica. Completa a série a imagem de seu filho “testando” os bonecos de barro, envolvido com o que representava sua brincadeira e seu ofício. A legenda indica que Manoel, seu filho, estaria modelando as peças, já empreendendo a “arte popular” em cerâmica. Uma concepção de continuidade se depreende daí, demonstrando a percepção de que o ofício se perenizaria através do aprendizado dos filhos de Vitalino.

³⁶¹ Acerca desse tema, Canclini pontua: “Por que tão poucos artesãos chegam a ser reconhecidos como artistas? As oposições entre o culto e o popular, entre o moderno e o tradicional, condensam-se na distinção estabelecida pela estética moderna entre arte e artesanato. Ao conceber-se a arte como movimento simbólico desinteressado, um conjunto de bens “espirituais” nos quais a forma predomina sobre a função e o belo sobre o útil, o artesanato aparece como o outro, o reino dos objetos que nunca poderiam dissociar-se de seu sentido prático. [...] A Arte corresponderia aos interesses e gostos da burguesia e de setores cultivados da pequena burguesia, desenvolve-se nas cidades, fala delas e, quando representa paisagens do campo, faz isso com óptica urbana. [...] O artesanato, ao invés disso, é visto como produto de índios e camponeses, de acordo com sua rusticidade, com os mitos que aparecem em sua decoração, com os setores populares que tradicionalmente o fazem e o usam. [...] O que chamamos arte não é apenas aquilo que culmina em grandes obras, mas um espaço onde a sociedade realiza sua produção visual.” CANCLINI, op. cit., pp. 242-246.

³⁶² ALBUQUERQUE JR., op. cit., p. 91.

³⁶³ Segundo Canclini, “Os processos constitutivos da modernidade são encarados como cadeias de oposições confrontadas de um modo maniqueísta. A bibliografia sobre cultura costuma supor que existe um interesse intrínseco dos setores hegemônicos em promover a modernidade e um destino fatídico dos populares que os arraiga às tradições. [...] É preciso desfazer as operações científicas e políticas que levaram o popular à cena. Três correntes são protagonistas dessa teatralização: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político. Nos três casos, veremos o popular como algo construído, mais que preexistente. [...] O caráter construído do popular é ainda mais claro quando recorreremos às estratégias conceituais com que foi sendo formado e a suas relações com as diversas etapas da instauração da hegemonia.” CANCLINI, op. cit., pp. 205-207.



Figura 34: Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, pp. 55-56.

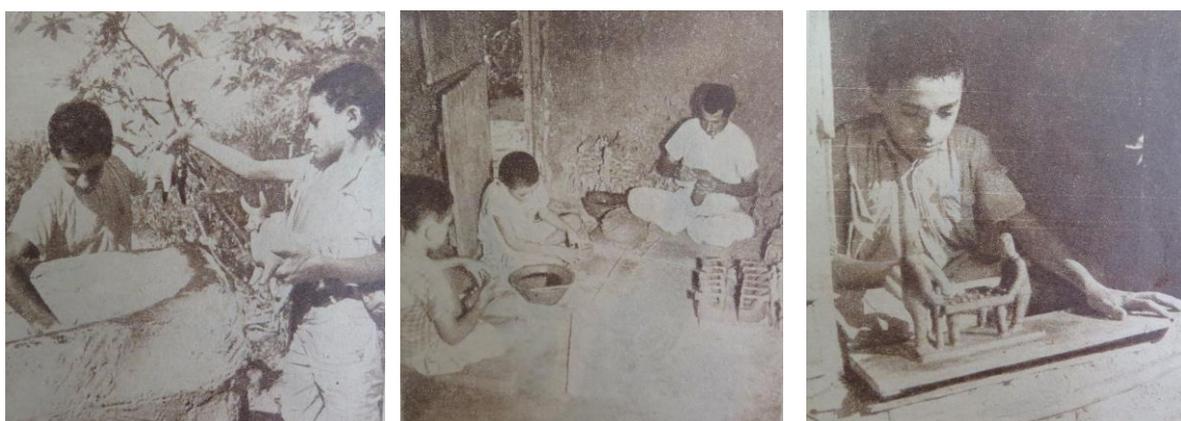


Figura 35-36-37: Imagens extraídas da página 55 da Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25.

A ideia de uma sobrevivência no tempo através das gerações também aparece no texto da fotorreportagem:

Tem a exuberância de que nasce com a força da terra e tem, ainda mais, a força do sangue dos antepassados que [p.66] irrompe na memória coletiva como uma recordação imemorial, sob a forma de reminiscências, esbatidas na alma do povo, na vida do povo. Ato de criação genuína dêsse mesmo povo – é um traço de união entre as gerações.³⁶⁴

No texto, a “arte popular” de Vitalino vem associada à noção de “arte do primitivo”, na qual uma criatividade rudimentar parece destacada. Apesar de construir em torno de

³⁶⁴ Trecho extraído da fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, p. 58 e 66.

Vitalino uma aura de artista, não se trata de uma arte qualquer. Essa passa a ser identificada pelo conceito de “arte popular”, na qual qualquer tipo de erudição tem que ser evitada, para que se configure enquanto tal.³⁶⁵ O repórter, Mário Leão Ramos, escreve acerca do caráter espontâneo desse tipo de arte, valorizando a presença do elemento autodidata e intuitivo.

Com uma espantosa economia de meios, que a reveste de um hábito de pobreza franciscana do ponto de vista técnico, uma arte popular – a dos bonecos de barro – transformada em indústria caseira floresce, no interior de Pernambuco, com um viço capaz de fazê-la transcender o limitado mundo que a viu nascer. Ao ser indagado sobre como aprendeu a fazer tudo aquilo, Vitalino respondeu com a verdade: em parte alguma. [...] A cerâmica popular nordestina traduz, assim, numa linguagem fácil que pode ser entendida pelo simples, pelas crianças e pelos incultos. As mãos vão trabalhando. Nas trevas, do caos de onde êle tira tudo, uma única luz: a intuição.³⁶⁶

Também encontramos esse tipo de discurso na fotorreportagem “Mamulengo – poesia do Nordeste”, com texto de F. Balzoni Filho e fotos de Pierre Verger, através da qual o teatro mamulengo foi igualmente enobrecido e elevado à expressão da “arte popular”.³⁶⁷ A narrativa traz a figura de “Cheiroso”, apelido de Severino Francisco da Silva, destacando-o como grande artista popular. O texto da fotorreportagem ressalta a respeito do teatro de “Cheiroso”:

O encadeamento dramático dessa história, apesar de todo o seu primitivismo, e nisto talvez resida seu maior encanto, encontra-se desenvolvido de modo admirável, concorrendo para isso a propriedade com que “Cheiroso” se utiliza de uma técnica teatral, que nêle é, provavelmente, instintiva.³⁶⁸

Como em relação a Vitalino, o texto ressalta o caráter intuitivo deste tipo de arte, associada ao “popular”. É afastada qualquer ideia de erudição, ou conhecimento adquirido de

³⁶⁵ A “arte popular” foi parte da discussão acerca da “cultura popular” empreendida pelo movimento folclórico. A partir da conceituação formal do “fato folclórico”, realizada no I Congresso Brasileiro de Folclore (1951), refletimos sobre a visão que aqueles intelectuais tinham sobre a negatividade da influência erudita na esfera popular. Vilhena destaca que, segundo o movimento, “Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica”. VILHENA, op. cit., p. 140.

³⁶⁶ Trecho extraído do texto da fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, p. 58 e 66.

³⁶⁷ Optamos em manter nosso foco de análise na fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”, por constituir um exemplo categórico em torno da temática sertaneja e não apenas nordestina. Ressaltamos que a escolha em trazer a fotorreportagem “Mamulengo – a poesia do Nordeste”, que não se ambienta no sertão propriamente dito, baseou-se na vontade de empreender um diálogo entre a construção da ideia de sertanejo e de nordestino, já que, como exposto, são processos absolutamente interligados, porém não se referem à mesma coisa. Ou seja, não há como compreender a elaboração da imagem acerca do sertanejo, sem que, para isso, compreendamos a produção de uma identidade nordestina maior, referente ao contexto mais amplo da região. Porém, não devemos entender as representações sobre o universo sertanejo como a única face da identidade dessa região, já que identificamos diferentes formas de expressão cultural entre o interior nordestino e o litoral. Apesar do diálogo fluido, intentamos manter o foco sobre nosso recorte temático. Esta observação justifica o menor espaço destinado à análise das imagens de “Mamulengo – a poesia do Nordeste”.

³⁶⁸ Trecho do texto da fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10, p. 96.

maneira formal, elementos vistos como deturpadores da verdadeira identidade “popular”. No início da fotorreportagem sobre “Cheiroso”, o repórter defende que:

Todo o Nordeste é cheio de poesia. A poesia como que, está no ar e, às vezes temos a impressão de que poderemos colhê-la com a mão. [...] Alguns conseguem transferi-la para o papel, mas não é desses que desejamos falar aqui. Desejamos, sim, falar de todos, que, entre o Atlântico e o verde mar nervoso dos canaviais, vivem a poesia, que transforma o Nordeste num tratado documentado de poética viva, de que pode servir de exemplo o teatro de mamulengo.³⁶⁹

“Cheiroso”, chamado por Balzoni Filho de “mestre do gênero”, “abre” a fotorreportagem com uma imagem que dignifica tal título. Assim como na abertura de “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”, uma fotografia de página inteira traz o rosto de “Cheiroso” em ângulo fechado, ressaltando sua expressão de alegria. Texto e imagem contribuem para a exaltação deste representante do teatro mamulengo nordestino.



Figura 38: Fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10, pp. 90 e 91.

Sua arte se viu valorizada no discurso da fotorreportagem. Das 25 fotografias da fotorreportagem, oito retratam apenas os bonecos do teatro, em sua maioria em cena, no momento da atuação. O ato artístico foi mostrado passo-a-passo, valorizando cada etapa da montagem do teatro e de sua apresentação.

³⁶⁹ Trecho do texto da fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10, p. 91.

A terceira imagem da série nos mostra o sucesso que “Cheiroso” adquiriu com seu teatro mamulengo. Trata-se de uma fotografia da entrada de uma residência, na qual um grupo de pessoas se comprime para tentar ver algo que acontecia no interior da casa, onde ocorria a apresentação de “Cheiroso”. A imagem mostra também uma pessoa pendurada na árvore e outra em cima do muro, no desejo de também assistir o espetáculo, compondo, assim, a ideia do absoluto sucesso do teatro mamulengo. Com certo exagero, o texto de Balzoni fala que:

[...] em pouco tempo o seu renome correu mundo e agora é famoso. Gente da “estranja” vai visita-lo e se enche de exclamações, de admirações entusiasmadas e confessadas. Mas “Cheiroso” é um homem simples. Continua o mesmo de sempre, humilde, risonho, trabalhador.³⁷⁰

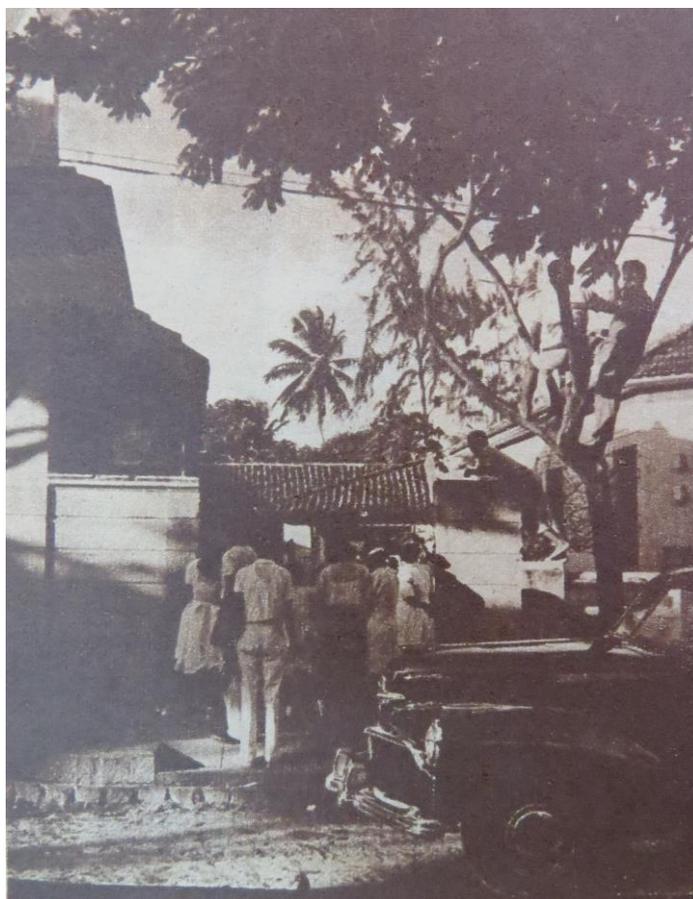


Figura 39: Imagem extraída da página 91 da fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10.

O sucesso de “Cheiroso” continua sendo mostrado, por intermédio do grande assédio desempenhado pelas crianças. Aliás, das 25 fotografias da fotorreportagem, dez retratam crianças absolutamente fascinadas com o mamulengo de “Cheiroso”. A repetição das imagens

³⁷⁰ Trecho do texto da fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10, p. 92.

em torno do público de “Cheirosos”, e seu deslumbramento, demonstra a preocupação em enfatizar a grande popularidade que gozaria esse artista.



Figura 40: Fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10, pp. 92 e 93.



Figura 41-42: Imagens extraídas da p.92 da fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10, pp. 92 e 93.



Figura 43: Fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10, pp. 94 e 95.

A relação estabelecida entre o sucesso da “arte popular” e o universo infantil foi trazida em ambas as fotorreportagens em análise. Em “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”, as crianças aparecem como sua grande crítica, em alusão à crítica de arte realizada nos círculos eruditos. Mário Leão Ramos escreve que:

Os bonecos de barro são mais procurados como brinquedos de criança. E a meninada é seu público efetivo, maior admirador e, oficialmente, o seu melhor crítico, uma crítica que é exercida pela avaliação das preferências e dos efeitos causados. Vitalino, êle mesmo com uma larga e grande alma infantil, nos seus 38 anos de homem quase maduro, estabelece-se com seu público miúdo uma espécie de entendimento de igual para igual. Isto é, de criança para criança.³⁷¹

Em “Mamulengo – a poesia do Nordeste”, “Cheiroso” foi tratado de maneira semelhante por F. Balzoni Filho:

O teatro de mamulengo de “Cheiroso”, porém ainda habita no seu largo âmbito de adesão o mundo da infância. Aliás, tôda arte rudimentar e simples, pelo menos nos eu conteúdo formal, está bem próxima do mundo fantástico das crianças. Por isso, é que elas ficam cheias de uma alegria ruidosa e pura, quando tomam um contato qualquer com o teatro de mamulengo de “Cheiroso” e com isso fica mais do que satisfeito, êle fica feliz, como se fôsse uma criança. Na verdade, continuará nêle sempre a existir a criança que êle uma vez foi.³⁷²

³⁷¹ Trecho extraído do texto da fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25, p. 53.

³⁷² Trecho do texto da fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10, p. 96.

Os discursos, visuais e escritos, apontam para uma aproximação entre a “arte popular” nordestina e a infância, compondo a ideia de uma arte de certa maneira infantilizada, primitivizada e rudimentarizada. O universo infantil super valorizado, acaba constituindo o público de ambas expressões artísticas. Não poderiam, portanto, serem comparadas à “arte erudita”, visto que essa, obviamente, seria voltada para um público adulto. Neste momento de debate em torno de uma conceituação acerca da “arte popular”, torna-se comum encontrarmos discursos que colocam esta expressão propositalmente distante de uma perspectiva erudita.

Com já dito, não pretendemos esgotar qualquer possibilidade de análise em torno do *corpus* documental em questão. Sendo esse de grande riqueza, acreditamos que múltiplas questões podem ser elaboradas e trabalhadas junto a essas fontes. Tendo em vista nossa problemática de pesquisa, buscamos no último capítulo realizar alguns apontamentos acerca do debate empreendido na época. Pela sua amplitude e pelo limitado espaço de uma dissertação de Mestrado, intentamos criar algumas relações entre este efervescente contexto e Pierre Verger. Foi através do periódico, no recorte temporal traçado, que Verger pode acercar-se desta esfera de discussão. Tentamos esboçar aqui a ideia da imprensa enquanto fundamental espaço de diálogo e difusão de ideias.

A construção de um “tipo” sertanejo foi absolutamente intrincada à elaboração de uma identidade nordestina, formulada a partir de âmbitos marcadamente urbanos. O olhar da cidade sobre o campo, através de pensadores da “cultura brasileira”, foi capaz de edificar um imaginário em torno do sertanejo, que passa desde a valorização da miséria, sob a ótica da seca, até a idealização deste “tipo” como nacional, atribuindo-lhe valores positivos. Os meandros dessas *invenções* foram sendo articulados pela intelectualidade da época, criando um contexto de atribuição de sentidos àquele espaço (visto aqui como espaço construído simbolicamente). Ainda que partindo de um mesmo lugar, da criação de estereótipos em torno daquele universo, encontramos discursos que se diferenciam no que tange ao olhar que vitimiza e ao que enobrece. Parece ter havido espaço para ambos nas páginas de *O Cruzeiro*.

Verger apresentava um olhar empático, capaz de exaltar o sertanejo e o nordestino em suas mais belas expressões. A idealização deste “tipo” sob o enfoque *romântico* de Verger produziu discursos positivos de valorização dos sujeitos atuantes nesta história, os verdadeiros personagens daquele contexto, como Vitalino e “Cheiroso”. Ao mesmo tempo em que Verger trouxe um *outro* olhar sobre o sertanejo nas páginas da revista, enfatizando seu protagonismo e subjetividade (ao contrário da visão estigmatizante explicitada através de “Sertanejos no

asfalto”), contribuiu com a noção do Nordeste enquanto lugar de tradição, vinculando a região a uma ideia de passado. Ressaltamos que esta construção não seria possível sem o contato com o diálogo intelectual e artístico realizado na época e que encontrou amplo espaço na imprensa. A “polifonia” existente naquele contexto, perceptível, inclusive, desde as páginas de *O Cruzeiro*, possibilitou que diferentes “vozes” elaborassem discursos formuladores da representação do sertanejo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A opção em trabalhar com a obra fotojornalística de Pierre Verger deu-se a partir da compreensão de que ela poderia gerar questões mais amplas sobre o contexto de análise. Compreender o fotógrafo por trás da obra nos levou a um saudável movimento de perceber o contato de Verger com a cultura visual de sua época, bem como com demais esferas da cultura. A riqueza de sua trajetória possibilitou uma pesquisa que, apesar das limitações de um mestrado, nos colocou em proximidade com importantes tendências daquele contexto. A sequência dos capítulos indicou nosso itinerário de trabalho, partindo de um período anterior ao nosso recorte temporal, a fim de gerar uma maior compreensão dos aspectos formativos de Verger, para chegar, finalmente, ao seu trabalho na revista *O Cruzeiro*.

A partir do rico olhar de Verger, podemos captar a complexidade de suas influências, compostas desde seu contato com a empresa gráfica de seu pai, passando pelas amizades do circuito surrealista parisiense, até chegar a sua atuação fotojornalística propriamente dita. Tendo crescido em um ambiente extremamente conservador, Verger esteve “amarrado” ao contexto burguês familiar até o trágico momento em que se viu sozinho no mundo, após a morte de todo seu núcleo familiar. Mesmo vivenciando absoluta tristeza, foi a partir desse drama que Verger decidiu “correr mundo”, fazendo da fotografia seu passaporte para a nova vida.

A trajetória de Pierre Verger até sua chegada definitiva ao Brasil foi de um trânsito intenso e atravessada por múltiplos diálogos com diferentes âmbitos da cultura. Tentamos ao longo do segundo capítulo traçar um quadro de referências presentes nesta trajetória, marcada sobremaneira por seu contato com movimentos de vanguarda, a exemplo do surrealismo. Tendo como linha condutora o trabalho de Verger como fotógrafo de imprensa, tentamos demonstrar a amplitude do contexto visual daquele período, marcado pela formação do campo profissional fotojornalístico.

Verger começou seu trabalho com fotografia a partir de variadas influências, mostrando-se primordial seu contato com o movimento surrealista. Naquela época, os surrealistas apresentavam marcante interesse pelas sociedades coloniais, que ainda se encontravam sob o julgo do governo francês. Foram extremamente críticos ao colonialismo e buscaram, através de um movimento engajado, fazer frente às diretrizes oficiais. As linhas de atuação comunistas despertaram grande interesse entre esse grupo. Apesar do contato, Verger não se identificou nem com o comunismo, tampouco com a dura crítica ao colonialismo

francês (empreendida pelos surrealistas). Pelo contrário, o fotógrafo esteve, em muitos momentos, patrocinado por governos coloniais, os quais trocavam as fotografias de Verger por transporte em seus territórios. Desde sua primeira grande viagem, com destino a Polinésia Francesa, Verger buscou fotografar o que considerava marcas do passado, pretendendo, assim, preservar o que julgava de caráter tradicional e, possivelmente, em vias de extinguir-se. A atração pelo “primitivismo” foi um traço em comum com o movimento surrealista.

Para compreender um pouco da biografia desse fotógrafo, procuramos evitar seu enquadramento em uma ou outra tendência, visto que Verger entrou em contato com muitas linhas de atuação do período sem que, para isso, se identificasse totalmente com uma ou com outra. Sua relação com a fotografia gravitou em torno de seu interesse por sociedades consideradas primitivas, nas quais o caráter tradicional era evidente. Não por acaso, Verger trabalhou como fotógrafo em importantes instituições etnográficas como o *Musée de l'Homme* em Paris e o Museu Nacional de Lima, realizando séries fotográficas que já indicavam sua empatia com o assunto. Mas foi no campo fotojornalístico em formação que Verger estruturou a fase inicial de sua carreira, através, principalmente, da venda de fotografias para a imprensa. Ainda pouco estudada, a agência *Alliance Photo* foi fundamental nesse momento, representando um importante meio para a divulgação do trabalho de notáveis fotógrafos, como Henri Cartier-Bresson e Robert Capa.

Na segunda parte do segundo capítulo, procuramos apresentar brevemente o contexto da imprensa no Brasil daquele período, compreendendo, assim, o lugar ocupado pela revista *O Cruzeiro*. Parte de um amplo processo de estruturação de uma grande imprensa no país, *O Cruzeiro* compunha o “império da notícia” dos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Tendo como foco o trabalho de Verger nesse periódico, nos pareceu importante perceber em qual ambiente o fotógrafo trabalhou em seus anos iniciais no país. A partir desses elementos, a reflexão acerca de seu papel na revista *O Cruzeiro* foi se constituindo.

Desde seu período formativo até o trabalho na principal revista brasileira da época foi inumerável sua tecitura de contatos, através dos quais pode compor seu próprio repertório, fundamental para sua futura atuação etnográfica. Não seria possível no curto espaço de uma dissertação de Mestrado realizar um inventário de todas as relações estabelecidas por Verger, visto que o caminho deste nos mostrou uma infindável teia de interlocutores. Buscamos, portanto, um recorte temático condutor, qual seja, a construção imagética da figura do

sertanejo na revista *O Cruzeiro*, a fim de podermos realizar uma reflexão de alguma forma contributiva para compreensão desse fotógrafo, bem como do contexto de ideias da época.

No terceiro capítulo pretendemos, justamente, aprofundar a análise sobre o papel de Verger junto ao periódico, compreendendo a cultura visual existente no seio da revista. Diferentes linhas de atuação dialogavam na formação de uma nova visualidade, na qual o fotojornalismo apresentava-se como vetor de uma nova imprensa em crescimento, na figura dos Diários Associados de Assis Chateaubriand. A linguagem fotojornalística, marcada pela inovadora presença narrativa da fotografia, configurava a grande novidade nas páginas da revista, capaz de torna-la um veículo massivo da imprensa de caráter nacional. Foi interessante constatar que Verger chegou à revista justamente no momento de formatação de um novo fotojornalismo, orientado, por um lado, pela presença do fotógrafo francês Jean Manzon, e, por outro, pela influência do modelo fotojornalístico norte-americano da revista *Life*.

Nossa pesquisa apontou para um momento formativo, no qual o chamado fotojornalismo “humanista” de *O Cruzeiro* ainda encontrava-se em gestação. Este seria considerado a marca da visualidade da revista na década de 1950, como ressalta Costa e Burgi.³⁷³ Porém, em nosso recorte temporal, de 1946 a 1951, ainda observamos uma aproximação entre o tipo de abordagem empreendida por Jean Manzon, sob inspiração da revista francesa *Match*, marcadamente sensacionalista, e o de influência norte-americana da *Life*. Ambas apresentavam o apelo sensacionalista, diferenciando-se no que se refere à fotografia posada, marca da produção de Jean Manzon. Devido ao nosso recorte temático, centrado na representação da figura do sertanejo, focamos a análise na fotorreportagem que revelaria ingredientes do que viria a ser um fotojornalismo referenciado no modelo da revista *Life*. O tema Nordeste ou sertanejo não apareceu nas fotorreportagens da famosa dupla Jean Manzon e David Nasser.

Encontramos na fotorreportagem de Eugenio H. Silva, “Sertanejos no asfalto”, traços da linha de atuação que marcaria a década seguinte, os quais nos possibilitaram algumas reflexões. Através da bibliografia foi possível “mapear” o processo de formação do fotojornalismo da *Life*, marcado pela presença de profissionais oriundos do belicoso contexto europeu, no qual o movimento nazista obrigou o êxodo de milhares de intelectuais e artistas.

³⁷³ COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio. **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre *O Cruzeiro* (1940-1960)**. São Paulo: IMS. 2012.

Esse deslocamento foi um traço fundamental do fotojornalismo nascente, no qual a representação do sofrimento acabou se configurando como uma marca. A partir dessa característica, podemos identificar na fotorreportagem de Eugenio Silva, a formação de uma estratégia de representação responsável em criar galerias de sofredores.

O estigma de sofrimento criado em torno do sertanejo apontou para um caminho comum no fotojornalismo de *O Cruzeiro*, qual seja, explorar sobremaneira os aspectos negativos daquele universo, ressaltando a seca e a miséria enfrentadas pela população do interior nordestino, vinculando esses indivíduos ao atraso, frente à modernidade sulista. Apesar de centrarmos nossa análise em poucas fotorreportagens, a fim de realizar um trabalho verdadeiramente qualitativo, tivemos contato com todas as fotorreportagens de *O Cruzeiro*, compreendidas do ano de 1946 a 1951. A partir daí, foi possível construirmos um quadro de referências, o qual indicou a recorrência da estratégia de representação anteriormente citada.

Nesse capítulo, nos pareceu relevante identificar as diferentes maneiras de se representar um mesmo “tipo” sertanejo, considerado, na época, como encarnação de uma genuinidade nacional. A revista *O Cruzeiro* indicou uma estratégia de representação em torno do tema que parece ter sobrevivido até os dias de hoje na grande mídia. A valorização dos aspectos negativos do ambiente sertanejo, através de um olhar que privilegia o sensacionalismo em torno da tragédia da seca, indicou a construção de uma maneira de representar aquele contexto que se manteve atual. Identificamos, portanto, através das fotorreportagens, algumas das origens da construção do estereótipo sobre o sertanejo, capaz de gerar uma categoria de pertencimento identificada com o sofrimento. Não mais sujeitos, tornam-se sofredores por excelência. O pretense desejo de denúncia não deve nos cegar para a criação de uma visão estigmatizada em torno do tema, capaz de contribuir para o imaginário de vitimização do povo nordestino, bem como de identificação de seu universo com o atraso.

Procuramos no quarto e último capítulo ampliar o quadro de influências de Pierre Verger em seus anos iniciais no Brasil. Chegando ao país quando o debate sobre “cultura brasileira” encontrava-se a pleno vapor, o fotógrafo esteve em contato com importantes nomes daquele contexto. No desejo de compreender o papel desempenhado por Verger nas páginas de *O Cruzeiro*, buscamos elementos capazes de inserir o fotógrafo no debate em curso. Assim como a grande imprensa no geral, as fotorreportagens da revista foram responsáveis por elaborarem discursos sobre a nação, criando narrativas imagéticas e textuais produtoras de sentidos e difusoras de ideias acerca das questões em debate, como “cultura

popular” e “arte popular”. A discussão desses conceitos, vinculada a noção de tradição associada ao espaço nordestino, encontrou ampla arena nas páginas do periódico, bem como em outros veículos da imprensa da época, sendo essa um lugar privilegiado para difusão de ideias. Tentamos, portanto, localizar Verger nesse contexto de circulação de ideias, inserindo-o nesse debate, através de sua atuação em *O Cruzeiro*.

Pierre Verger esteve em contato direto com importantes correntes de pensamento daquele contexto. Buscando delinear as ideias acerca do Nordeste e sobre o sertanejo em debate no período em questão, apontamos três importantes referências presentes na base da constituição do olhar de Verger sobre o tema. Sendo elas: i) sua relação com Marcel Gautherot, notável fotógrafo ligado ao movimento folclórico; ii) a amizade com Roger Bastide, nome fundamental para compreensão da formação do campo sociológico no Brasil; iii) o contato com um significativo círculo de intelectuais e artistas que frequentavam o escritório de Odorico Tavares em Salvador, representante da sucursal de *O Cruzeiro* no Nordeste.

A partir desses três eixos, nos acercamos da discussão sobre “cultura brasileira” em curso na época, destacando a presença de pensadores da cultura na imprensa, fundamental na construção da região chamada Nordeste enquanto lugar da tradição, sendo essa categoria base de uma ampla contenda conceitual. O discurso de valorização do urbano e do moderno empreendido em *O Cruzeiro* encontrava no Nordeste o seu contraponto, associando-o a ideia de passado e atraso, frente ao Sul desenvolvido, que, por sua vez, apontaria para o futuro. Identificamos que essa ideia encontrou eco em diferentes narrativas que, mesmo que partindo de uma valorização da região e de uma idealização do “tipo” sertanejo, foram capazes de contribuir no conceito de um Nordeste localizado no passado, permeado pelo elemento da tradição.

Comparando os discursos presentes nas fotorreportagens de Eugenio Silva e de Pierre Verger, evidenciou-se uma marcante diferença. Em “Sertanejos no asfalto”, encontramos um todo sofredor, composto por pessoas migrando pelas estradas do Brasil, sem nomes, como indigentes. A ausência de sujeitos nessa linha de atuação se viu contraposta pela narrativa de Verger, que se demonstrou capaz de trazer os personagens daquele universo, dando-lhes dignidade e subjetividade. Em “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”, Verger atua no sentido de valorizar o ambiente sertanejo, enaltecendo a arte no barro, considerada marca de

uma tradição nordestina. Na representação da figura de Mestre Vitalino, realizada por Verger, podemos identificar uma idealização desse artista popular.

Em *O Cruzeiro*, podemos pensar na definição de uma linha de atuação de Verger, que perpassará toda sua obra fotográfica, marcada pela busca de sujeitos, espaços e práticas locais tradicionais, próprias da região em oposição à ocidentalização das grandes metrópoles brasileiras. Não parecia estar interessado em destacar os problemas locais ou as dificuldades materiais enfrentadas pelo povo, mas sim conhecer estas pessoas, conectar-se a um universo que considerava ainda primitivo. Representar este *outro* de maneira digna foi uma marca da produção de Verger. O fotógrafo trouxe sujeitos “de verdade”, com nome e sobrenome, à difícil equação de compor uma nação brasileira. A fotografia foi seu instrumento de participação no debate que transcorria. Lembrando que este tipo de imagem comporta conceitos, passíveis de serem captados através de uma análise cuidadosa.

Mesmo que sob olhar empático, Verger contribuiu na elaboração de uma região vinculada ao passado e ao atraso frente ao desenvolvimento urbano sulista. A presente pesquisa interessou-se em compreender o papel de Verger na sociedade brasileira da época, o qual desempenhou, naquele momento, através da atividade junto à revista *O Cruzeiro*. Frente à recorrente representação imagética do sertanejo enquanto sofredor, presente na principal linha de atuação da revista (identificada com o modelo da *Life*), a produção de Verger trouxe um *outro* olhar sobre essa figura nas páginas do periódico, atribuindo-lhe protagonismo. Através de nossa pesquisa, podemos perceber a preponderância da visão passadista sobre o Nordeste, presente entre intelectuais e artistas do período. A construção dessa região enquanto lugar da saudade acarretou uma perigosa geração de sentido, visto que sua criação ocorreu em contraponto à região “Sul”.

Os diferentes olhares que encontramos nas fotorreportagens em análise apontaram para uma abordagem diferente, no que se refere à construção de um estereótipo em torno do sertanejo, porém criaram um ponto de contato na ideia de um Nordeste enquanto lugar do passado. O papel de Pierre Verger junto a *O Cruzeiro* mostrou-se complexo, dado que, como dito, apresentou duas faces: uma capaz de dignificar o sertanejo, através de um olhar edificante e, outra, colaboradora da percepção do Nordeste enquanto lugar do passado e da tradição. Verger compôs um *outro* olhar na revista em contraponto a principal linha editorial do periódico, identificada no fotojornalismo de inspiração na *Life*. A partir do primeiro, o sertanejo ganhou protagonismo, frente ao todo sofredor do segundo. Porém, Verger não pôde

fugir do paradigma passadista associado à região. Esta constatação apenas afirma o que temos insistido no presente trabalho, de que o fotógrafo esteve envolvido no âmbito de circulação de ideias de sua época, compondo assim seu “repertório”.

Pretendemos com essa pesquisa alertar para a problemática da estigmatização de parcelas da população brasileira, bem como para a criação de “tipos”, a exemplo do sertanejo, capaz de enquadrar os indivíduos em certas categorias, permeadas de um sentido previamente constituído. A narrativa acerca deste *outro* (a figura do sertanejo) deu-se tendo em vista que seu processo de construção ocorreu através de um estranhamento. Não é o sertanejo falando sobre si, mas intelectuais e artistas compondo discursos em seu nome. Apesar da marcante sensibilidade da obra de Verger em *O Cruzeiro*, o “seu” sertanejo não deixa de manter o vínculo cultural com o passado. Mesmo que dignificado pelas lentes do fotógrafo, o sertanejo permaneceu enquanto um “tipo”, gerando uma categoria de enquadramento social constituída a muitas mãos (e mentes).

Se, por um lado, podemos constatar esse paradigma, por outro, tentamos mostrar a necessidade de revê-lo e ultrapassá-lo. Neste sentido, refletirmos acerca do caráter da imprensa no Brasil se mostra uma tarefa fundamental, tendo em vista que podemos identificar aspectos absolutamente questionáveis. O fotojornalismo, assim como outros tipos de discursos da época, ajudou a atribuir sentidos à construção da região Nordeste e, por conseguinte, a sua população. O desejo de se encontrar o nacional a partir do regional criou estereótipos e discursos estigmatizantes, a fim de marcar especificidades. Cabe a nós perceber a complexidade desses discursos, possibilitando, assim, a revisão histórica de problemáticos conceitos.

Por que, afinal, perpetuarmos a ideia de um Nordeste enquanto espaço de saudade e de resistência à transformação? Por que continuarmos mantendo o foco nas dificuldades da região, associando-a constantemente à miséria, à injustiça social, à violência, ao atraso, ao folclore (como se tais temas remetessem unicamente a essa parte do Brasil)? Por que o discurso vitimizador tende a acompanhar as narrativas midiáticas sobre a região? Precisamos girar o ângulo e buscar novas perspectivas interpretativas do Nordeste, que considerem sua diversidade, suas diferentes realidades, seus diferentes saberes, possibilitando a percepção da região enquanto espaço da alteridade, no qual a invenção de um patamar homogeneizante não se faça presente.

FONTES CONSULTADAS:**Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (Porto Alegre/RS):****Revista *O Cruzeiro* – abril/1946 a dez/1951 (ANEXO A)****Fotorreportagens em análise (em ordem de aparecimento):**

Fotorreportagem “Delinquência juvenil”. Fotos: Jean Manzon/ Texto: David Nasser. *O Cruzeiro*, 01.02.1947. Ano XIX, n.15.

Fotorreportagem “Capoeira mata um”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Cláudio Tavares. *O Cruzeiro*, 10.01.1948. Ano XX, n. 12. P. 12 e 13.

Fotorreportagem “A tragédia dos deslocados nacionais - Sertanejos no asfalto”. Fotos: Eugenio H. Silva/ Texto: Álvares da Silva. *O Cruzeiro*, 21.04.1951. Ano XXIII, n.27.

Fotorreportagem “Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: Mário Leão Ramos. *O Cruzeiro*, 10.04.1948. Ano XX, n. 25.

Fotorreportagem: “Mamulengo – a poesia do Nordeste”. Fotos: Pierre Verger/ Texto: F. Balzoni Filho. *O Cruzeiro*, 27.12.1947. Ano XX, n. 10.

Memorial Jesuíta – UNISINOS (São Leopoldo/ RS):**Revista *O Cruzeiro* 1947-1950* (ANEXO A)****Catálogos de exposição:**

O Brasil de Pierre Verger. (Catálogo da Exposição). Rio de Janeiro: Fundação Pierre Verger, 2006.

Arte do barro e o olhar da arte: Vitalino e Verger. (Catálogo da exposição) Salvador: Fundação Pierre Verger, 2009.

Livros de divulgação da obra fotográfica de Pierre Verger:

O mensageiro: fotografias 1932-1962. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

Pierre Verger: 50 anos de fotografia. Salvador: Ed. Corrupio, 2011.

Acervo fotográfico on-line no site da Fundação Pierre Verger:

www.pierreverger.org

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (org.) **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1998.

_____. Imagem e fotografia: aprendendo o olhar. In: **Corpo e Significado: ensaios de Antropologia Social**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001. 2 ed.

AGUIAR, Josélia. **O corpo nas ruas: a fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia ioruba**. 2008, 102f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

AMAR, Pierre-Jean. **El fotoperiodismo**. Buenos Aires: La Marca, 2005.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARRACLOUGH, Geoffrey. **Introdução à História Contemporânea**. São Paulo: Círculo do Livro, 1964.

THOMAZ, Omar Ribeiro. Tigres de papel: Gilberto Freyre, Portugal e os países africanos de língua oficial portuguesa. In: BASTOS, Cristina; ALMEIDA, Miguel V.de; BIANCO, Bela Feldman. **Trânsitos Coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. Pp. 45-70.

BAUMER, Franklin L. **O pensamento europeu moderno**. Volume II, séculos XIX e XX. Parte IV: o século XX. Lisboa: Edições 70, 1990.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: ROMANO, Ruggiero (Org.). **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. V.5.

BEAUMONT, Newhall. **Historia de la fotografia**. Barcelona: FotoGGrafía, 2006.

BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Madrid: Conocimiento, 2010.

BIONDI, Angie Gomes. **Corpo sofredor: figuração e experiência no fotojornalismo**. 2013, 220f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

_____. BIONDI, Angie; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. **Dublê de corpo: a retórica do sofrimento no fotojornalismo contemporâneo**. **Revista Contracampo**, Niterói, n.22, pp.

16-30, fev./ 2011. Disponível em: <
<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/84/60> > Acesso em:
 janeiro/2014.

_____. O sofredor como exemplo no fotojornalismo: notas sobre os limites de uma identidade. **Brazilian Journalism Research**, v.7, n.1, 2011. Disponível em: <
<http://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/287/269> > Acesso em: novembro/2013.

BONI, Paulo César; ACORSI, André Reinaldo. A margem de interpretação e a geração de sentido no fotojornalismo. **Líbero**, Ano IX, n.18, pp. 127-137, dez./ 2006. Disponível em: <
<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/A-margem-de-intepreta%C3%A7%C3%A3o-e-a-gera%C3%A7%C3%A3o-de-sentido-no-fotojornalismo.pdf> > Acesso em: novembro/2013.

BOULER. Jean-Pierre Le. **Pierre Fatumbi Verger: um homem livre**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CATTANI, Icleia Borsa. **Arte moderna no Brasil: constituição e desenvolvimento nas artes visuais 1900-1950**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**. São Paulo, v.5, n.11, pp. 173-191, jan.- abr./ 1991. Disponível em: <
<http://www.scielo.br/pdf/ea/v5n11/v5n11a10.pdf> > Acesso em: agosto/2012.

_____. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, v.8, n.16, 1995, pp.179-192. P.179, 184-185. Disponível em: <
<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144> > Acesso em: Agosto/2014.

CHIARELLI, Tadeu. Identidade/ Não-identidade: a fotografia brasileira hoje. In: _____. **A arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002. Pp.

COELHO, Maria Beatriz R. de V. O campo da fotografia profissional no Brasil. **Varia História**, v.22, n.35, pp. 79-99, jan-jun./ 2006. Disponível em: <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752006000100006 >
 Acesso em: abril/ 2013.

COELHO, Tiago da Silva. **Migração nordestina no Brasil varguista: diferentes olhares sobre a trajetória dos retirantes**. 2012, 153f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre.

COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio. **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)**. São Paulo: IMS. 2012.

_____.; SILVA, Renato R. da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Roberto Cataldo. **Visões da história: a fotografia como documento múltiplo**. 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS.

DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1994. (Coleção ofício de arte e forma)

FABRIS, Annateresa. Discutindo a imagem fotográfica. **Domínios da imagem**. Londrina, ano I, n.1, p. 31-41, nov./ 2007. Disponível em: < <http://pt.calameo.com/read/00080604040af44b46ab9> > Acesso em: março/ 2012.

_____. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. V.1.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios de uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FRANÇA, Rogério dos Santos. **Representação do sertanejo e a idéia de Brasil Moderno em Nestor Duarte**. 2010, 150f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: GG MassMedia, 1993.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. São Paulo: Global, 2004.

FRIZOT, Michel (Org.). **A new history of photography**. Köln: Könemann, 1998.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. O Relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.25, n.49, pp. 35-42. jan.-jun./ 2005. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000100003&Ing=pt&nrm=iso > Acesso em: abril/ 2007. Pré-publicação

_____. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____.; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX**. São Paulo: Edusp, 2002.

GUINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

IANNI, Octavio. Tendências do pensamento brasileiro. **Tempo Social**, USP, São Paulo, n.12. pp. 55-74, nov./ 2000. P.56. Disponível em: < <http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v122/ianni.pdf> > Acesso em: outubro/ 2014.

JESUS, José Barreto de. (Org.). **Carybé e Verger: gente da Bahia**. Salvador: Fundação Pierre Verger: Solisluna Design Editora, 2008.

JOLY, Martine. **La imagen fija**. Buenos Aires: La Marca, 2009.

LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. **Os fotógrafos do Império: a fotografia brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Capivara, 2005.

LE GOFF, J. As mentalidades. In: ____ ; NORA, P. **História: novos problemas, novas abordagens, novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LEITE, Marcelo Eduardo. *O Cruzeiro: o caso da fotorreportagem “Uma tragédia brasileira: Os paus-de-arara”*. **XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**, Maceió/AL, 2011. Disponível em: <<http://intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R28-0787-1.pdf>> Acesso em: janeiro/ 2014.

LIMA, Sérgio. **Iniciação ao surrealismo**, Tomo I. Campinas: Ed. da Unicamp; Ed. da UNESP, 1995.

LISSOVSKY, Maurício; SÁ-CARVALHO, Carolina. Fotografia e representação do sofrimento. **Revista Galáxia**, n.15, pp. 77-90 jun./ 2008. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1496/968>> Acesso em: janeiro/ 2014.

LÜHNING, Ângela. Pierre Fatumbi Verger e sua obra. **Afro-Ásia**, 21-22, pp. 315-364, 1998-99. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n21_22_p315.pdf> Acesso em: novembro/ 2012.

_____. (Org.). **Verger-Bastide: dimensões de uma amizade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. (Org.) **Pierre Verger**, repórter fotográfico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania R. (Org). **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011.

MARTINS, José de Souza. Mestre Vitalino: a arte popular no imaginário conformista. In: _____. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2011. Pp.139-147.

MAUAD, Ana Maria S. A. Através da imagem: fotografia e história – Interfaces. **Revista Tempo**, v.1, n.2, pp.73-98, 1996. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf> Acesso em: novembro/ 2012.

_____. MAUAD, Ana Maria. Visões plurais em um único olhar: a experiência fotográfica de Marcel Gautherot, 1940-1960. **Anais do Museu Paulista**, SP, v.16, n.2, pp. 267-275, jul.-dez./ 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v16n2/a09v16n2.pdf>> Acesso em: novembro/ 2014.

____; LOPES, Marcos Felipe de Brum. História e Fotografia. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. Pp. 263-281.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, v.11, n.21, pp. 89-103, 1998. Disponível em: < <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067/1206> > Acesso em: setembro/ 2012.

____. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, pp.11-36, 2003. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000100002&Ing=pt&nrm=iso > Acesso em: junho/ 2009.

____. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. Pp. 243-262.

MENEZES, Vanessa Alves. A contribuição do fotógrafo Pierre Verger no processo identitário do Nordeste brasileiro. **V Fórum Identidades, I Congresso Nacional Educação e Diversidade**, Itabaiana/SE, 2011. Disponível em: < http://200.17.141.110/forumidentidades/Vforum/textos/Vanessa_Alves_Menezes.pdf > Acesso em: janeiro/ 2014.

MEYRER, Marlise R. **Representações do desenvolvimento nas fotorreportagens da revista O Cruzeiro (1955-1957)**. 2007, 256f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

MONTEIRO, Charles. A pesquisa em História e Fotografia no Brasil: notas bibliográficas. **Anos 90**, v.15, n.28, pp.169-185, dez./ 2008. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/7965/4753> > Acesso em: outubro/ 2012.

____. Imagens sedutoras da modernidade urbana: reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 1950. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.27, n.53, pp.159-176, 2007. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100007 > Acesso em: outubro/ 2012.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O Sertão: um “outro” geográfico. **Terra Brasilis**, 4 – 5, pp.1-8, 2003. Disponível em: < <http://terrabrasilis.revues.org/341> > Acesso em: Outubro/ 2014.

MORAES, Roque. Análise de Conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, ano XXII, n.37, pp.7-3, mar./ 1999. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/90142519/ANALISE-DE-CONTEUDO> > Acesso em: março/ 2013.

MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOTA, Carlos Guilherme. **Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000) Formação-Histórias**. São Paulo: Senac, 1999.

NETTO, Accioly. **O império de papel: os bastidores de *O Cruzeiro***. Porto Alegre: Sulina, 1998.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. Diálogo interessantíssimo: Roger Bastide e o modernismo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.14, n.40, pp.93-109, jun./ 1999. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v14n40/1711.pdf> > Acesso em: agosto/ 2014.

_____. Bastide e Verger entre “áfricas” e “brasis”: rotas entrelaçadas, imagens superpostas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n.51, pp.41-66, São Paulo, set./ 2010. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34659/37397> > Acesso em: outubro/ 2012.

PEREGRINO, Nadja. ***O Cruzeiro*: a revolução da fotorreportagem**. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

PEREIRA, José Haroldo. **Curso básico de teoria da comunicação**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.15, n.29, pp.9-27, 1995.

PÔSSA, Cláudia Maria de Moura. **Toque Verger: estudo da obra fotográfica de Pierre Verger**. Disponível em: < http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com_content&task=view&id=60&Itemid=556 > Acesso em: Novembro/ 2012.

POTIER, Robson William. Sertão praticado, sertão representado: a caatinga como espaço de fatura ou privação, de ficar ou de passar. **Outros Tempos**, v.10, n.15, pp. 188-206, 2013. Disponível em: < http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/261/180 > Acesso em: outubro/ 2014.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus. 1997.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC.

ROLIM, Iara Cecília Pimentel. **O Olho do Rei: imagens de Pierre Verger**. 2002. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

_____. **Primeiras imagens: Pierre Verger entre burgueses e infrequentáveis**. 2009. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. O sertão de Pierre Verger. **Projeto de História**, v.40, pp. 357-391, jun./ 2010. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6136> > Acesso em: novembro/ 2012.

SANTOS, M.R. dos.; MANNALA, Thaís. Modernidade e visualidade no projeto editorial de *O Cruzeiro* (1928-1945). **Visualidades**, v.11, n. 1, pp. 149-171, jan.-jun./ 2013. Disponível em: < <http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/28190/15847> > Acesso em: junho/2013.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. **Anais do Museu Paulista**, v.13, n.2, jul.- dez./ 2005. Pp. 73-134. P.77. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v13n2/a04v13n2.pdf> > Acesso em: janeiro/2014.

_____. O clique francês do Brasil: a fotografia de Marcel Gauherot. **Acervo**, Rio de Janeiro, v.23, n.1, pp. 119-132, jan./jun. 2010. Disponível em: < <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=542> > Acesso em: agosto/ 2014.

_____. **Dinâmica do folclore e reconhecimento social**. A capoeira angola baiana nos estudos de Edison Carneiro e nas fotografias de Marcel Gautherot. Cultures-Kairós, Capoeiras? Objets sujets de la contemporanéité, Théma versions originales (portugais du Brésilésil), Mis à jour le 16/12/2012. Disponível em: < <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.pgp?id=542> > Acesso em: agosto/ 2014.

SCHUSTER, Jean. Surrealismo e liberdade. In: PONGE, Robert (Org.). **O Surrealismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1991.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. E-book.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

_____. **Fotojornalismo**: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Ed. Letras Contemporâneas, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Ed. SENAC, 2010.

SOUTY, Jérôme. **Pierre Fatumbi Verger**: do olhar livre ao conhecimento iniciático. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

TACCA, Fernando Cury de. **Imagens do sagrado**: entre *Paris Match* e *O Cruzeiro*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

URSINI, Leslye B. **A revista O Cruzeiro na virada de década de 1930**. 2000, 127f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

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

____. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A Dupla Face do Jano: Romantismo e Populismo. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

VERGER, Pierre. **O Brasil de Pierre Verger**. (Catálogo da Exposição). Rio de Janeiro: Fundação Pierre Verger, 2006.

____. **O mensageiro**: fotografias 1932-1962. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

____. **Arte do barro e o olhar da arte**: Vitalino e Verger. (Catálogo da exposição) Salvador: Fundação Pierre Verger, 2009.

____. **O olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

____. **Pierre Verger**: 50 anos de fotografia. Salvador: Fundação Pierre Verger; Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2011.

VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística**. Barcelona: Paidós, 1987.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

ANEXO A – Tabela “O Cruzeiro: exemplares consultados” – Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (Porto Alegre/RS)

ANO XVIII (1946)		ANO XIX (1946)		ANO XX (1947)		ANO XXI (1948)		ANO XXII (1949)		ANO XXIII (1951)		ANO XXIV (1951)	
06.04.46	N.24	26.10.46	N.1	25.10.47	N.1	23.10.48	N.1	22.10.49	N.1	21.10.50	N.1	20.10.51	N.1
13.04.46	N.25	02.11.46	N.2	01.11.47	N.2	30.10.48	N.2*	29.10.49	N.2	04.11.50	N.3	03.11.51	N.3
20.04.46	N.26	09.11.46	N.3	08.11.47	N.3	06.11.48	N.3	05.11.49	N.3	11.11.50	N.4	10.11.51	N.4
27.04.46	N.27	16.11.46	N.4	15.11.47	N.4	13.11.48	N.4	12.11.49	N.4	18.11.50	N.5	17.11.51	N.5
04.05.46	N.28	23.11.46	N.5	22.11.47	N.5	20.11.48	N.5	19.11.49	N.5	02.12.50	N.7	24.11.51	N.6
11.05.46	N.29	30.11.46	N.6	29.11.47	N.6	27.11.48	N.6	26.11.49	N.6	09.12.50	N.8	01.12.51	N.7
18.05.46	N.30	07.12.46	N.7	06.12.47	N.7	04.12.48	N.7*	03.12.49	N.7	16.12.50	N.9	08.12.51	N.8
25.05.46	N.31	21.12.46	N.9	13.12.47	N.8	11.12.48	N.8	10.12.49	N.8	23.12.50	N.10	15.12.51	N.9
01.06.46	N.32	ANO XIX (1947)		20.12.47	N.9	18.12.48	N.9	17.12.49	N.9	30.12.50	N.11	22.12.51	N.10
08.06.46	N.33	04.01.47	N.11	27.12.47	N.10	25.12.48	N.10	24.12.49	N.10	06.01.51	N.12	29.12.51	N.11
15.06.46	N.34	11.01.47	N.12	ANO XX (1948)		ANO XXI (1949)		ANO XXII (1950)		13.01.51	N.13	-	-
06.07.46	N.37	18.01.47	N.13	03.01.48	N.11	08.01.49	N.12	07.01.50	N.12*	20.01.51	N.14	-	-
20.07.46	N.39	25.01.47	N.14*	10.01.48	N.12	15.01.49	N.13	14.01.50	N.13	27.01.51	N.15	-	-
27.07.46	N.40	01.02.47	N.15	17.01.48	N.13	22.01.49	N.14	21.01.50	N.14	03.02.51	N.16	-	-
03.08.46	N.41	08.02.47	N.16	31.01.48	N.15	29.01.49	N.15	28.01.50	N.15	17.02.51	N.18	-	-
10.08.46	N.42	15.02.47	N.17	07.02.48	N.16	05.02.49	N.16	04.02.50	N.16	24.02.51	N.19	-	-
17.08.46	N.43	22.02.47	N.18	14.02.48	N.17	12.02.49	N.17	11.02.50	N.17	03.03.51	N.21	-	-
24.08.46	N.44	01.03.47	N.19	21.02.48	N.18	26.02.49	N.19	18.02.50	N.18	17.03.51	N.22	-	-
07.09.46	N.46	08.03.47	N.20	28.02.48	N.19	05.03.49	N.20	25.02.50	N.19	24.03.51	N.23	-	-
14.09.46	N.47	15.03.47	N.21	06.03.48	N.20	12.03.49	N.21	18.03.50	N.22	31.03.51	N.24	-	-
21.09.46	N.48	22.03.47	N.22	13.03.48	N.21	26.03.49	N.23	25.03.50	N.23	07.04.51	N.25	-	-
28.09.46	N.49	29.03.47	N.23	20.03.48	N.22	02.04.49	N.24	01.04.50	N.24	14.04.51	N.26	-	-
05.10.46	N.50	05.04.47	N.24	27.03.48	N.23	09.04.49	N.25	08.04.50	N.25	21.04.51	N.27	-	-
12.10.46	N.51	12.04.47	N.25	03.04.48	N.24	16.04.49	N.26	15.04.50	N.26	28.04.51	N.28	-	-
19.10.46	N.52	19.04.47	N.27	10.04.48	N.25	23.04.49	N.27	22.04.50	N.27	05.05.51	N.29	-	-
-	-	03.05.47	N.28	17.04.48	N.26	30.04.49	N.28	29.04.50	N.28	12.05.51	N.30	-	-
-	-	10.05.47	N.29	24.04.48	N.27	07.05.49	N.29	06.05.50	N.29	19.05.51	N.31	-	-
-	-	17.04.47	N.30	01.05.48	N.28	14.05.49	N.30	13.05.50	N.30	26.05.51	N.32	-	-
-	-	24.05.47	N.31	08.05.48	N.29	21.05.49	N.31	20.05.50	N.31*	02.06.51	N.33	-	-
-	-	31.05.47	N.32	15.05.48	N.30	28.05.49	N.32	27.05.50	N.32	09.06.51	N.34	-	-
-	-	07.06.47	N.33	22.05.48	N.31	04.06.49	N.33	03.06.50	N.33	16.06.51	N.35	-	-
-	-	14.06.47	N.34	29.05.48	N.32	11.06.49	N.34	10.06.50	N.34	23.06.51	N.36	-	-
-	-	21.06.47	N.35	05.06.48	N.33	18.06.49	N.35	17.06.50	N.35	30.06.51	N.37	-	-
-	-	28.06.47	N.36	12.06.48	N.34	25.06.49	N.36	24.06.50	N.36	07.07.51	N.38	-	-
-	-	12.07.47	N.38	19.06.48	N.35	09.07.49	N.38	08.07.50	N.38	14.07.51	N.39	-	-
-	-	26.07.47	N.40	26.06.48	N.36	16.07.49	N.39	15.07.50	N.39	21.07.51	N.40	-	-
-	-	02.08.47	N.41	03.07.48	N.37	23.07.49	N.40	22.07.50	N.40	28.07.51	N.41	-	-
-	-	09.08.47	N.42	10.07.48	N.38	30.07.49	N.41	29.07.50	N.41	04.08.51	N.42	-	-
-	-	16.08.47	N.43	17.07.48	N.39	06.08.49	N.42	05.08.50	N.42	11.08.51	N.43	-	-
-	-	23.08.47	N.44	14.07.48	N.40	13.08.49	N.43	12.08.50	N.43	18.08.51	N.44	-	-
-	-	30.08.47	N.45	31.07.48	N.41	20.08.49	N.44	19.08.50	N.44	25.08.51	N.45	-	-
-	-	06.09.47	N.46	07.08.48	N.42	27.08.49	N.45	26.08.50	N.45	08.09.51	N.47	-	-
-	-	13.09.47	N.47	14.08.48	N.43	03.09.49	N.46	02.09.50	N.46	15.09.51	N.48	-	-
-	-	20.09.47	N.48	21.08.48	N.44*	10.09.49	N.47	09.09.50	N.47	22.09.51	N.49	-	-
-	-	27.09.47	N.49	28.08.48	N.45	17.09.49	N.48	16.09.50	N.48	06.10.51	N.51	-	-
-	-	04.10.47	N.50	04.09.48	N.46	24.09.49	N.49	23.09.50	N.49	-	-	-	-
-	-	11.10.47	N.51	11.09.48	N.47	08.10.49	N.51	30.09.50	N.50	-	-	-	-
-	-	18.10.47	N.52	18.09.48	N.48	-	-	07.10.50	N.51	-	-	-	-
-	-	-	-	25.09.48	N.49	-	-	14.10.50	N.52	-	-	-	-
-	-	-	-	02.10.48	N.50	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	09.10.48	N.51*	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	16.10.48	N.52	-	-	-	-	-	-	-	-

* Exemplares consultados no acervo do Memorial Jesuíta – UNISINOS (São Leopoldo/RS)

ANEXO B - Tabela “Dados gerais da fotorreportagem”

DADOS GERAIS	
Revista da publicação	
Título da fotorreportagem	
Data de publicação	
Local retratado	
Tema retratado	
Jornalista	
Fotógrafo	
Crédito das fotos	
Número de fotos (total)	

ANEXO C – Tabela “Aspectos formais da fotorreportagem”

VISIBILIDADE - ASPECTOS FORMAIS	
Aspectos técnicos	Cor
	Câmara
Linguagem fotográfica - forma da expressão	Enquadramento I - Sentido da foto (horizontal ou vertical)
	Enquadramento II - Direção da foto (esquerda, direita e centro)
	Enquadramento III- Planos (geral, de conjunto, médio, close)
	Enquadramento IV- Profundidade de campo (fechado ou aberto)
	Enquadramento V - Ângulos (frontal, picado, contra picado e lateral)
	Nitidez I - Foco
	Nitidez II - Definição de linhas
Gramática Visual	Nitidez III - Iluminação
	Número da foto (ordem na matéria)
	Página ocupada
	Localização da imagem
	Disposição na página
Localização da legenda	
Texto da legenda	
Composição da cena - forma do conteúdo	Tema
	Tipo (ação, personagem, ambiental, detalhe)
	Gênero(s) retratado(s)
	Objeto (s) retratado(s)
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo)
	Atributo da paisagem II - (urbano ou rural)
	Tempo retratado (dia/noite)
Expressão (alegria, tristeza, etc...)	