

## 4.

### Que país é este?

#### O cenário ideológico, a integração – e a invenção - da nação.

O projeto de nacionalidade do Estado Novo buscava inculcar na população valores cívicos, de reconhecimento e orgulho em sua identidade nacional. Para isso era necessário apresentar à Nação um país ainda desconhecido, descortinar o Brasil, fazendo-o ganhar consciência de si mesmo e formar identidades. O programa era amplo e incluía um esforço conjunto, unindo propaganda, educação e civismo. Para este fim, “propagavam-se a brasilidade e uma identidade nacional autêntica e autônoma”.<sup>1</sup> O DIP funcionava como espécie de sustentáculo ideológico do regime e, portanto, do projeto nacional.

A fotografia passava a ser utilizada largamente na produção de bens culturais e na promoção da cultura nacional. Dentro do DIP, a Divisão de Divulgação contava com um serviço de edições e revisão geral, com redação própria, que editava, entre outras publicações, o boletim *O Brasil de hoje, de ontem, de amanhã* (publicado entre 1940 e 1944). A instituição ainda contava com “um serviço telegráfico de notícias nacionais e um serviço de clichês e fotografias para distribuir à imprensa brasileira e estrangeira”.<sup>2</sup>

Para o cumprimento da missão, a construção de uma visualidade nacional, o órgão passou a dispor de uma competente equipe de profissionais, da qual Jean Manzon vinha fazer parte – mais tarde, ao lado de outros muitos fotógrafos estrangeiros, como os alemães Peter Lange, Erich Hess, Paul Stille e Erwin Von Dessauer, o francês Marcel Gautherot, além dos brasileiros Jorge de Castro e Epaminondas. A primeira missão de Manzon no DIP, já em 1940, foi registrar manobras militares no Vale do Paraíba. Com as fotografias em mãos, Getúlio Vargas teria ficado fascinado com a técnica do fotógrafo, o que teria lhe garantido o acesso à intimidade do presidente. No conjunto de imagens de Jean Manzon são muitos os registros de momentos íntimos de Vargas, como aniversários com netos, momentos de introspecção em leituras e fumando seu habitual charuto. Vargas teria se tornado fã declarado de Manzon. “Dali pra frente, quando não me via por perto, logo perguntava: ‘Cadê aquele francês que me chama de você?’”, narra Manzon. Não se tratava

<sup>1</sup> D’ARAÚJO, M. C., *O Estado Novo*, p. 40.

<sup>2</sup> GOULART, S., *Sobre a verdade oficial*, p.66. *Apud* COELHO, M.B. de R. de V. “O campo da fotografia profissional no Brasil”. *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 22, nº35, p. 83

de atrevimento do fotógrafo chamar o grande líder de maneira informal, mas falta de familiaridade com o idioma e uma apressada adaptação do pronome *vous* para o tratamento “você” brasileiro<sup>3</sup>.

Não demora muito para que Jean Manzon embarque em uma grande aventura em busca de um mapeamento visual do país – em território seis vezes maior que sua França natal. Ele narra que numa manhã aparentemente rotineira, seguiu para o Espírito Santo com a incumbência de registrar um vôo de demonstração, voltando no mesmo dia ao Rio de Janeiro. Mas dava início, sem aviso prévio, a uma extenuante jornada oficial de três semanas, fazendo escalas em todas as cidades da costa, até Belém, sendo recebido em cada parada por cerimônias pomposas com prefeitos e governadores, como representante oficial do departamento.

A intenção dessa jornada, como do projeto fotográfico do DIP de maneira geral, era dar concretude visual ao país, promovendo um novo “descobrimento” de sua geografia e também de sua gente e cultura, conformando assim uma idéia de nação que se adequasse ao desejado. Antes disso, era preciso mesmo definir e condensar a nação, uma “nação imaginada”. Nesse sentido, a análise de Benedict Andersen torna-se elucidativa, na medida em que propõe uma definição de nação como uma comunidade política, por essência, imaginada – ao mesmo tempo em que é também limitada e soberana. “É imaginada porque até os membros da mais pequena [sic] nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem de sua comunhão”.<sup>4</sup>

Fala-se, portanto, numa construção de nacionalidade, onde entra em cena um jogo de memória e esquecimento, valendo evocar Ernst Renan: “Ora, a essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido bastantes [sic] coisas”<sup>5</sup>. Aplicada a premissa no contexto brasileiro em questão,

<sup>3</sup> Manzon tinha de fato um certo traço irreverente e conquistou muito rapidamente a confiança de Vargas. Em suas memórias (*Le regard du Jaguar*) ele conta que certa vez fez o presidente gargalhar quando lhe apertou a barriga para o fazer retrair-la no momento do clique. “Todos ficaram apreensivos, até mesmo [Lourival] Fontes, mas Vargas se dobrou às minhas fantasias”, diz Manzon. REBATEL, H., *Le regard du jaguar*, p. 146.

<sup>4</sup> ANDERSEN, B., *Comunidades imaginadas*, p. 25. O autor cita ainda Seton-Watson em *Nations and states*. Westview Press, 1977, p. 5: “Tudo o que posso dizer é que uma nação existe quando pessoas em número significativo numa comunidade consideram elas mesmas que formam uma nação, ou se comportam como se assim fosse”.

<sup>5</sup> RENAN, E., “Qu’est-ce qu’une nation?”, *Oeuvres complètes*, Vol. 1, p. 892. *Apud* ANDERSEN, B., *Comunidades imaginadas*, p. 25. No original: “Or l’essence d’une nation est que tous les individus aient

notamos o evidente esforço do governo em apagar toda e qualquer herança de um passado colonial, essencialmente agrário e atrasado, marca da República Velha, e em apontar para uma nova sociedade moderna, industrializada, dinâmica, de gente trabalhadora e de valor – a “argamassa do futuro”.

Uma condição se impõe neste processo: é preciso delimitar para definir – para “imaginar”. Quando é imaginada, a nação pode então ser moldada, adaptada e transformada. Para isso, ela precisa ser, por definição, além de imaginada, da mesma maneira limitada, “porque até a maior das nações, englobando possivelmente milhões de seres humanos vivos, tem fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais situam outras nações. Nenhuma nação se imagina a si própria como tendo os mesmos limites da humanidade”<sup>6</sup>. Assim, entende-se que a criação – ou invenção – de uma identidade nacional somente seria possível de maneira delimitada, ou seja, quando se fosse possível delimitar a nação no que se refere à sua geografia, ao seu povo, à sua cultura. O sentimento de pertencimento de um povo a uma coletividade se dá quando ele se conhece e se reconhece como uma comunidade<sup>7</sup>.

Nesse sentido, impõe-se a necessidade fundamental de se criar uma ligação afetiva das pessoas em relação às invenções e imaginações, enfim, à nação. O caminho dessa ligação está nos produtos culturais do nacionalismo, capazes de forjar uma identidade nacional, colocando à vista elementos desejados para essa delimitação. A imprensa, de maneira geral, ocupava um novo papel diante das mudanças de ordem política, social, religiosa e econômica que chegaram já nos primeiros anos do século XX, com acontecimentos já citados, sendo os principais a crise do modelo liberal, a I Guerra Mundial, a revolução soviética. Assim, aponta Benedict Andersen, “o declínio lento e desigual das certezas interligadas, primeiro na Europa Ocidental, depois noutras regiões, sob o impacto da mudança econômica, das “descobertas” (sociais e científicas) e do desenvolvimento de comunicações mais rápidas, introduziu uma barreira rígida entre a

---

beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses” em “Qu’est-ce qu’une nation?”. No mesmo sentido, Eric Hobsbawm evoca Renan em seu livro *Nações e nacionalismo* (Cia das Letras, 1990, p. 25): “O esquecer, diria até, o erro histórico, são fatores essenciais na formação de uma nação, e, desse modo, os avanços dos estudos da história são especialmente perigosos para a nacionalidade” (tradução minha).

<sup>6</sup> ANDERSEN, B., *Comunidades imaginadas.*, p. 26.

<sup>7</sup> “A nação é imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração reais que possam prevalecer em cada uma das nações, é sempre concebida como uma agremiação horizontal e profunda”. ANDERSEN, B., op. cit., p. 27.

cosmologia e a História. Não é pois surpreendente que por assim dizer, se tivesse desencadeado a busca de uma nova forma de ligar a fraternidade, o poder e o tempo num todo significativo. Nenhum outro fator terá precipitado tanto e tornado esta busca tão fecunda como o capitalismo de imprensa, que permitiu que um número de pessoas que aumentava rapidamente pensassem acerca de si mesmas e se relacionassem com as outras de forma profundamente novas<sup>8</sup>”.

Esse caráter integrador é característica de projetos nacionais e também de sociedades modernas e industriais, onde surge a chamada cultura de massa. Vemos que o período aqui estudado, anos de 1940, é, no entendimento de Renato Ortiz, o momento em que “se pode considerar seriamente a presença de uma série de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa no Brasil. (...) A imprensa já havia consagrado desde o início do século formas como os jornais diários, as revistas ilustradas, as histórias em quadrinhos. Mas não é a realidade concreta dos modos comunicativos que institui uma cultura de mercado: é necessário que toda a sociedade se reestruture para que eles adquiram um novo significado e amplitude social. Se apontamos os anos 40 como o início de uma ‘sociedade de massa’ no Brasil é porque se consolida neste momento o que os sociólogos denominaram de sociedade urbano industrial”<sup>9</sup>. O autor então nos apresenta este cenário de modernização da sociedade brasileira, pós-Segunda Guerra Mundial, em que se nota a solidificação de fenômenos como o crescimento da industrialização e urbanização, transformação do sistema de estratificação social com a expansão das classes média e operária, o advento da burocracia e de novas formas de controle gerencial, o aumento populacional, o desenvolvimento do setor terciário em detrimento do setor agrário. Este é, portanto, o ambiente onde os meios de comunicação, como a imprensa, serão redefinidos.

Nesse contexto brasileiro, a fotografia assume um papel determinante, entendendo-a como um meio não apenas de “representar o mundo visível, mas de tornar o mundo visível”<sup>10</sup>. O mundo que se queria visível era aquele que apontava para uma nova realidade, que conjugava no presente o futuro - (“Desde os seus primórdios, a experiência da fotografia não esteve apenas associada ao passado, como retenção do fluxo temporal,

---

<sup>8</sup> ANDERSEN, B, *Comunidades imaginadas*, p. 57.

<sup>9</sup> ORTIZ, R., *A moderna tradição brasileira*, pp. 38-39.

<sup>10</sup> JAGUARIBE, B. e LISSOVSKY, M., “O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social”, p. 11.

congelamento do movimento, mas inclinava-se igualmente em relação ao futuro, como expectativa do que a imagem viesse a figurar”<sup>11</sup>). Dessa forma, vemos que o Estado Novo entendeu a força assumida pela fotografia como um instrumento para **revelar e ensinar a ver**. Não por outro motivo reuniu, como já citado, um eficiente time de fotógrafos em seus quadros.

Entre as funções desempenhadas por esses fotógrafos ligados ao DIP, estava a produção de material para a imprensa nacional, para publicações oficiais e também para exposições comemorativas do regime, como a “Exposição do Estado Novo” que celebrou, em 1938, seu primeiro ano. De maneira pontual, esse time de profissionais estiveram diretamente ligados à produção de um monumental conjunto de imagens (cerca de 600 em uma contabilização final) que integram a chamada *Obra Getuliana*, concebida como um grande livro comemorativo do governo<sup>12</sup>.

Em todos esses projetos nota-se claramente a evocação de uma **pedagogia do olhar**, uma aposta moderna na fotografia como ferramenta educativa. Não importava apenas *o que* era visto, mas também *como* era visto, pois se fazia necessário que a própria linguagem fotográfica, então herança direta de novas experimentações formais oriundas do modernismo das vanguardas européias – características essas que serão abordadas em capítulo mais à frente – expressasse a modernidade desejada, essa construção em curso, que projetava o caminho do progresso e que apresentava, numa espécie de aglutinação do tempo, o que o Brasil poderia ser, já sendo. A mediação fotográfica revestida de modernidade em seu olhar (sua forma), garantia um status igualmente “moderno” ao que era dado a ver.

A análise de Beatriz Jaguaribe e Maurício Lissovsky aponta essa função creditada à fotografia durante o Estado Novo:

---

<sup>11</sup> JAGUARIBE, B. e LISSOVSKY, M., “O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social”, p. 11.

<sup>12</sup> A *Obra Getuliana* se encontra no Arquivo Gustavo Capanema (CPDOC/FGV), em forma de uma “boneca”. A idéia original era reunir essa série de fotografias produzidas pelos fotógrafos associados ao governo, incluindo Jean Manzon, mas, sobretudo, o alemão Peter Lange, e juntá-las a uma série de textos que continham em forma de relatórios as realizações do governo Vargas. A queda do regime em 1945 impediu a publicação do empreendimento. “Suas fotografias pretendiam ser bem mais que meras ilustrações. Conformam um gigantesco empreendimento pedagógico e publicitário autônomo” (JAGUARIBE, B. e LISSOVSKY, M., op. cit, p. 11).

“A missão modernizadora dessa equipe de fotógrafos exigiria, sobretudo, uma transformação do que havia para ver: não mais a pátria (naturalização romântica da nação, expressa em língua, território, costumes e história), mas o estado (como empreendimento inteligente e ordenado, condição e antecipação da nação). O papel da fotografia ultrapassa aqui, portanto, o de simples registro documental das realizações governamentais. Ela deve ser fática, chamando a atenção sobre si como mediadora técnica do visível. Só assim pode ser portadora das evidências do que é atual e, igualmente, dos signos do que há por vir”<sup>13</sup>.

Os serviços fotográficos do DIP estavam ligados, assim, a alguns temas recorrentes, alinhados ao programa do Estado Novo, tais como a valorização do trabalho, sinais do desenvolvimento econômico, através da modernização de indústrias e desenvolvimento de atividades agrícolas, recuperação de fatos e vultos da história, tradições populares nacionais. Tratava-se de dar visibilidade a idéias pré-concebidas sobre o Brasil. Não seria muito diferente, como se verá à frente, dos temas abordados pela imprensa – analisaremos especificamente a revista *O Cruzeiro*, onde Jean Manzon atuou por oito anos. Assim, vemos que tanto no DIP (porta-voz oficial do governo) como em *O Cruzeiro*, Manzon<sup>14</sup> ajudou a conformar essa idéia desejada de nação brasileira.

Podemos dizer aqui que o fato de não ser possível encontrar um conjunto de imagens especificamente creditadas à produção do fotógrafo durante o período em que trabalhou para o governo, além da escassez de informações sobre suas atividades neste período, não impede uma avaliação sobre a sua produção, uma vez que fica claro que ela se mantém espelhada em sua atividade na imprensa. Além disso, como ele mesmo informa em suas memórias e como é analisado por estudiosos do período, várias imagens produzidas para o DIP foram reaproveitadas em diversas publicações do jornalismo brasileiro, oficiais e não-oficiais.

Tanto nas publicações oficiais do regime quanto na orientação e controle feito na imprensa nacional da época, fica patente a preocupação do Estado Novo em “construir uma

<sup>13</sup> JAGUARIBE, B. e LISSOVSKY, M., “O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social”, p. 12.

<sup>14</sup> Não se estudou aqui diretamente a atuação de Jean Manzon do DIP, muito por conta da falta de crédito dado aos fotógrafos no período. É importante ressaltar ainda o trabalho da pesquisa já citada da *Obra Getuliana*, que indentificou fotografias de Manzon dentre as imagens que formam o conjunto. Vale apontar ainda que não existiu no DIP um órgão estritamente dedicada à fotografia e cinema. As seções eram: propaganda, radiodifusão, cinema e teatro, turismo, imprensa e serviços auxiliares (financiamento de projetos etc). Assim, ainda não se sabe exatamente a qual órgão do Departamento Manzon esteve ligado.

nova estratégia político-ideológica, capaz de legitimá-lo frente à opinião pública<sup>15</sup>” e “fazer produzir, ou aproveitar para seu uso, um conjunto de princípios e idéias pelos quais se auto-interpretava e justificava seu papel na sociedade e na histórias brasileiras<sup>16</sup>”. Para isso, o estado passa a dispor de “aparatos culturais próprios, destinados a produzir e a difundir sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade”<sup>17</sup>, elaborando a montagem de uma propaganda sistemática do governo. O caminho para essa propaganda, que tem como fim a legitimização, é o consenso entre os atores sociais, em uma articulação consenso-força. Ou seja, o discurso evocado é o de uma “ditadura democrática”, de um sistema não arbitrário, onde não existe a violência. Assim, Getúlio Vargas “aparece como o intérprete da consciência coletiva’, captando as grandes reformas sociais presentes no ‘subsciente das massas’”<sup>18</sup>. A força, portanto, está na ideologia, cujos mecanismos de difusão estão voltados diretamente para obtenção do consenso nacional.

No artigo “Cultura e poder político”, Mônica Pimenta Velloso acena para o fato de que existiam, no seio do Estado Novo, tarefas distintas na conformação do projeto ideológico do regime. Assim, a partir de uma idéia de Gramsci, ela trabalha com a idéia de “gradação de qualificações”, onde existem os “grandes intelectuais” e “intelectuais médios”.

“(..) a atividade intelectual deve ser diferenciada em graus, inclusive do ponto de vista intrínseco; estes graus, nos momentos de extrema oposição, dão lugar a uma verdadeira e real diferença qualitativa: no mais alto grau, devem ser colocados os criadores

das várias ciências, da filosofia, da arte etc... no mais baixo, os administradores e divulgadores mais modestos de riqueza intelectual existente, tradicional, acumulada<sup>19</sup>”.

<sup>15</sup> VELLOSO, M. P.. IN: GOMES, A. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M. P., *Estado Novo – Ideologia e poder*, p. 71

<sup>16</sup> OLIVEIRA, L.L. (apresentação) IN: GOMES, A. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M. P., op. cit., p.9.

<sup>17</sup> VELLOSO, M.P. IN: GOMES, A. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M. P., op. cit., p. 72

<sup>18</sup> Ibid, p. 97.

<sup>19</sup> GRAMSCI, A., *Os intelectuais e a organização da cultura.*, p. 11. Apud VELLOSO, M.P., “Cultura e poder”, pp.77-78. IN: GOMES, A. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M. P., op. cit., p. 79.

Aplicando o conceito neste contexto brasileiro ela descreve, de um lado, a elite intelectual, que se encarregava de produzir e manipular as representações que “conformam o discurso estado-novista”; havendo de outro, os intelectuais de menor envergadura e projeção, responsáveis pelas “tarefas práticas da propaganda, no sentido de difundir para o conjunto da sociedade o ideário já estabelecido<sup>20</sup>”. Estes seriam os “militantes” – os divulgadores - e os primeiros, “produtores teóricos”. Para Helouise Costa, o trabalho de Jean Manzon no DIP poderia ser categorizado como atividade militante, “na medida em que a ele cabia dar concretude visual, através da fotografia e do cinema, a um ideário previamente estabelecido<sup>21</sup>”.

Em sua função “militante” nos quadros do DIP, Manzon seguiu em 1942 para o interior da Amazônia com o objetivo de acompanhar a “batalha da borracha”, um verdadeiro esforço de guerra empreendido pelo governo para deslocar um exército de peões para a região de extração do látex, pretendendo assim estimular a produção da borracha nos confins da Amazônia – movimento que era resultado da aproximação do Brasil com os países Aliados. A cobertura é feita a partir de encomenda do Bureau Interamericano, e a experiência é descrita pelo fotógrafo como um sucessão de longos caminhos, com muito calor e doenças. “Isso é pior que a própria guerra”, declarou ele. A aventura lhe rendeu três meses de uma grave desinteria amebiana e 10 quilos a menos.

Na volta, após a demorada recuperação, ele conta que Lourival Fontes tinha deixado o DIP para assumir a embaixada brasileira no México e Luiz de Oliveira era o novo diretor do órgão<sup>22</sup>. A mudança de diretoria fez com que o fotógrafo deixasse oficialmente o governo, mas não o “projeto nacional” para o qual colaboraria em sua nova função, passando a fazer parte da imprensa nacional, ao compor os quadros de *O Cruzeiro*.

---

<sup>20</sup> GOMES, A. de C.; OLIVEIRA, L.L.; VELLOSO, M. P., *Estado Novo – Ideologia e poder*, pp.77-78.

<sup>21</sup> COSTA, H., *Um olho que pensa*, p.145.

<sup>22</sup> Helouise Costa atenta para a necessidade de retificação dessa informação dada por Jean Manzon em suas memórias. Lourival Fontes havia sido demitido de seu cargo de diretor do DIP em 17 de julho de 1942, sendo substituído pelo major Antônio José Coelho dos Reis. Somente em 3 de janeiro de 1945 Lourival assume a embaixada do Brasil no México. Coelho dos Reis permaneceria no DIP até junho de 1943, sendo substituído pelo capitão Amílcar Dutra de Meneses, que ficaria no cargo até maio de 1945. Não foi possível identificar quem seria Luiz de Oliveira, apontado por Manzon. Provavelmente chefe de alguma seção ou divisão do Departamento. COSTA, H., op. cit., pp. 136-137.