

## 5.

### Jogo de espelhos:

#### O Brasil se descobre nas páginas de *O Cruzeiro*.

Após o desligamento do DIP, Jean Manzon vê a imprensa como um natural caminho de volta. E ele acontece pelas mãos de Freddy Chateaubriand, filho de Oswaldo Chateaubriand e sobrinho do paraibano Francisco Assis Chateaubriand<sup>1</sup>, o Chatô, dono do poderoso grupo de empresas Diários Associados, gago e analfabeto até os 10 anos e que se transformara em uma das personalidades mais influentes do país. Freddy assumira a direção da revista *O Cruzeiro*, lançada em 1928, há não muito tempo, mas, àquela altura, a publicação não alcança boas vendas, com uma tiragem que não passava dos 17 mil exemplares<sup>2</sup>. A negociação com Manzon seria feita em altos termos e por isso deveria acontecer diretamente com Chatô. No primeiro encontro com o empresário, a quem Manzon reconhecia como o “Hearst brasileiro”, aludindo ao poderoso fundador do jornalismo sensacionalista norte-americano William Hearst, o fotógrafo se surpreendeu com a aparência curiosa “figura atarracada com ares de intelectual”, e exibindo “um cinturão com cartuchos e, na mesa, à sua direita, pousavam dois revólveres<sup>3</sup>”.

Jean Manzon narra a objetividade do encontro em suas memórias. Teria sido direto, dizendo que a condição para trabalhar na revista seria ganhar o dobro do que recebia no governo: 4 mil cruzeiros. Depois de um rompante (“você está louco!”), Chatô teria se dobrado à proposta - “por amor à revista”, fez questão de frisar. O combinado seria que Manzon, com o robusto salário, faria de tudo para aumentar as vendas da revista.

Há alguns dias trabalhando como fotógrafo da revista, *O Jornal* (integrante dos Diários Associados) publica um comunicado sobre sua contratação:

---

<sup>1</sup> Fernando Morais em sua biografia sobre Chateaubriand informa que Manzon conheceu Freddy na boemia carioca. MORAIS, F., *Chatô - O rei do Brasil*, p. 417.

<sup>2</sup> Não foi encontrada uma fonte segura de contagem de venda da revista na época. Esse número é levantado pelo próprio Manzon quando fala da situação de *O Cruzeiro* à época de sua entrada em Funarte. *José Medeiros: 50 anos de fotografia*, p. 11. André de Seguin des Hons aponta para uma tiragem de 48 mil exemplares no ano de 1942.

<sup>3</sup> Manzon descreve o encontro em REBATEL, H., *Le regard du jaguar*, pp. 157-159. O episódio também está em MORAIS, F., op. cit., pp.417-419.

“Os Diários Associados acabam de realizar uma bela aquisição contratando para os seus serviços de reportagem fotográfica, Jean Manzon, nome que o público prestigia com a sua admiração e entusiasmo. Tendo integrado, na Europa, as redações de *Paris-Soir*, *Match* e *Vu*, que foram as maiores publicações da imprensa ilustrada e diário da época, Jean Manzon logo se destacou, dentre os repórteres-fotográficos europeus, tendo o seu nome alcançado evidência mundial (...) Jean Manzon, atuando nos Diários Associados através de sua grande publicação ilustrada que é *O Cruzeiro*, onde iniciou as suas atividades, divulgando uma belíssima reportagem sobre Candido Portinari, tem amplas possibilidades de reafirmar o seu nome de artista e jornalista, ao mesmo tempo em que aquela iniciativa revela o constante empenho dos Diários Associados em colocar a serviço do público os melhores e reais elementos da imprensa brasileira.”<sup>4</sup>

Manzon trazia uma larga experiência na imprensa estrangeira. Por conta dessa referência de qualidade, em que via suas fotografias estampadas com cores bem impressas sobre papel *couché*, Manzon se choca com a qualidade de *O Cruzeiro*: o papel “jornal”, a impressão e os tons amarronzados que faziam com que na redação brincassem chamando o periódico de “o cocô de Chatô”.

O fotógrafo expressa o descontentamento com a revista:

“Isso não é uma revista, é um catálogo, uma galeria de retratos de família, fixos, posados, idênticos. Ademais, sem dúvida para parecer rica, há um máximo de pequenos clichês, agrupados sobre uma só página como uma coleção de pequenos selos. A tinta, o papel, a impressão são de tão má qualidade que poderíamos dizer que se trata de manchas”<sup>5</sup>.

O fotógrafo ganha carta branca de Freddy para cuidar da capa e mais 10 páginas a cada edição. Assumida a missão, ele conta que acompanhava o trabalho na gráfica, brigava com o responsável pelas rotativas e, assim, descobriu que o problema da impressão não era tanto as máquinas, mas as tintas, de péssima qualidade. Exigiu que se importassem novos e bons produtos dos Estados Unidos, para garantir uma melhor impressão de suas fotos.

Fato é que mesmo com um largo número de publicações ilustradas, como *A sombra*, *A cigarra*, *Careta*, *Fon-fon*, *A noite ilustrada*, *Revista da Semana* e *Kosmos*, os fotógrafos ainda se mantiveram amadores até os anos 40, sem a formação técnica necessária e com equipamentos ultrapassados. O fotógrafo Flávio Damm, contemporâneo de Manzon em *O*

<sup>4</sup> *O Jornal*, 31 de agosto de 1943, p. 8. “Jean Manzon inicia sua colaboração fotográfica nos Diários Associados”. *Apud* COSTA, H., *Um olho que pensa*, p. 147.

<sup>5</sup> *Apud* REBATEL, H., *Le regard du jaguar*, p. 59.

*Cruzeiro*, descreve o cenário do período: “Durante muito tempo a fotografia de imprensa foi muito mambembe. Jean Manzon foi quem trouxe uma mentalidade nova para o jornalismo brasileiro e também todo um novo equipamento, mais prático, leve, sofisticado e eficiente, que mudou a maneira de se fazer fotografia de imprensa<sup>6</sup>”. Luiz Carlos Barreto, que também atuou com fotógrafo e repórter na redação de *O Cruzeiro* a partir de fins dos anos de 1940, ressalta essa inovação trazida por Jean Manzon para o fotojornalismo nacional. “Manzon revolucionou a fotografia trabalhando com uma luz elaborada e levando para o jornalismo um novo padrão de qualidade técnica, em todo o processo: do equipamento, que libertou os fotógrafos do uso da pesada Speedgraphic, trocando pela Rolleiflex e Leica, em menor formato, passando pela impressão até a edição das imagens”.<sup>7</sup>

No que toca à edição das imagens, é importante sublinhar que as fotografias passaram a ter na revista *O Cruzeiro* (e pela primeira vez na imprensa nacional) um papel preponderante, deixando de ser mero auxiliar ou ilustração do texto. A imagem passava a ter importância própria, criando o acontecimento, conferindo-lhe autenticidade e legitimidade. As reportagens estampavam claramente um novo conceito, mais moderno, com fotos de impacto que sangravam em aberturas em página dupla, mudança que aconteceria pela primeira vez em uma matéria de Jean Manzon, em parceria com David Nasser, em novembro de 1943, “Os loucos são felizes?” – sobre a qual falarei mais adiante.

As mudanças no semanário refletiam uma nova demanda nacional, reflexo do crescimento das camadas médias e operárias, da diminuição do analfabetismo, do público de massa que se alargava. Dirigia-se, assim, para uma nova sociedade que emergia no país, decorrente de uma nova conjuntura sócio-política-cultural, pois “naquele momento vivia-se o aumento da industrialização e da urbanização, o crescimento das camadas médias e do operariado, a diminuição do analfabetismo, a formação de públicos de massa e o aumento das necessidades de lazer nos grandes centros. Em suma: a sociedade modernizava-se a passos largos e era preciso atualizar o periódico”<sup>8</sup>.

Em seu livro *Le Brésil – presse et historie*, André de Seguin des Hons comenta a posição conquistada pelo periódico. “A combinação da informação com o sensacional e a aventura tem, para o historiador, uma significação que vai além da simples receita de

---

<sup>6</sup> Flávio Damm em entrevista para este projeto, em maio de 2006.

<sup>7</sup> Luiz Carlos Barreto em entrevista para este projeto, setembro de 2006.

<sup>8</sup> COSTA, H., *Um olho que pensa*, p.140.

sucesso de uma revista. Ela se inscreve na sensibilidade do momento e é possível que essa identificação leitor-revista traduza a exaltação de um período no qual o Brasil aparece, freqüentemente, aos olhos de suas classes médias como um país do futuro (...) A revista atendia tanto a um público popular quanto às classes privilegiadas (...) Mais que um simples reflexo de um movimento ideológico, *O Cruzeiro* foi um de seus amplificadores.”<sup>9</sup>

## 5.1.

### A imagem na imprensa brasileira – breve percurso

É importante situar aqui o fenômeno da imprensa dentro das sociedades modernas com o surgimento do sistema de comunicação de massa, que já se esboça na imprensa industrial a partir do fim do século XIX, sendo afirmado de maneira definitiva durante a primeira metade do século XX. Sobretudo nos interessa apontar, mesmo que de forma breve, a inserção da imagem – que em seu desenvolvimento chegaria à fotografia – dentro do processo de desenvolvimento do jornalismo ilustrado no Brasil.

Em *História da imprensa no Brasil*, Nelson Werneck Sodré nos fala dos periódicos que utilizaram pela primeira vez imagens, ainda no século XIX. Entre eles, sublinha a *Lanterna Mágica*, que circulou entre 1844 e 1845, como a primeira publicação ilustrada do país. Já Joaquim Marçal Ferreira de Andrade em seu livro *História da Fotorreportagem no Brasil* aponta que o primeiro periódico a utilizar a fotografia propriamente dita de maneira sistemática foi a *Semana ilustrada*, entre 1865 e 1870, por ocasião da Guerra do Paraguai e graças ao trabalho do alemão Henrique Fleiuss, um pioneiro das artes gráficas e das aplicações da fotografia no país<sup>10</sup>.

Ainda existiram na imprensa os periódicos ilustrados *Marmota da Corte* (1852), *Ilustração Brasileira* (1854), *Brasil Ilustrado* (1855), *Semana Illustrada* (1860), *O Diabo Coxo* (1864), *O Cabrião* (1866) e, um pouco mais à frente a *Revista Illustrada* (1876) e, já

<sup>9</sup> HONS, André de Seguin dês. *Le Brésil – presse et histoire*. Apud COSTA, H., *Um olho que pensa*, p. 143.

<sup>10</sup> Sobre a *Semana ilustrada* e Guerra do Paraguai, ver ANDRADE, J.M. F.de. *História da Fotorreportagem no Brasil*,. Capítulo IV: “Pois foi a Guerra do Paraguai que proporcionou a Henrique Fleiuss, aliado assumido do imperador D. Pedro II, a realização da primeira experiência, na imprensa carioca, de realização de uma cobertura jornalística com editoriais e notícias ilustradas que eram publicadas sistematicamente”. (p. 132).

no início do século XX a *Kosmos*<sup>11</sup>, fundada em 1904, e reconhecida pela qualidade de suas impressões fotográficas. A proliferação de veículos adeptos do uso da imagem (com impressão feita através da xilografia e litografia, tentando superar limitações técnicas) denota a importância que o elemento visual assumia na imprensa brasileira, caminhando para o seu pleno desenvolvimento. Joaquim Marçal analisa que “a partir do advento da fotografia e de suas primeiras aplicações naquele gênero de imprensa, a ilustração adquire novo significado e relevo. A imagem fotográfica passa a cumprir destacada função no sistema de informação desses periódicos, graças a seu suposto estatuto de ‘fiel reprodutora da realidade visual’ ou de ‘portadora de maior objetividade ou neutralidade’ na representação dos fatos jornalísticos.”<sup>12</sup>

No início do século XX, o poeta Olavo Bilac exaltava sua crença no estatuto de veracidade conferido à fotografia e sua então superioridade em relação ao texto. Dizia ele em uma crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, em 1906:

“As palavras são traidoras e a fotografia é fiel. A pena nem sempre é ajudada pela inteligência; ao passo que a máquina fotográfica funciona sempre sob a égide da soberana Verdade, a coberto das inumeráveis ciladas da Mentira, do Equívoco, e da Miopia intelectual”.<sup>13</sup>

E continua o texto falando da revolução na imprensa que representava naquele momento a fotografia:

“Não insistamos sobre os benefícios da grande revolução que a fotogravura vem fazer ao jornalismo. Frisemos apenas que este ponto: o jornal animatógrafo<sup>14</sup> terá a utilidade de evitar que nossas opiniões fiquem, como atualmente ficam, fixadas e conservadas eternamente, para gáudio dos inimigos... Quais de vós, irmãos, não escreve todos os dias quatro ou cinco tolices, que desejariam ver apagadas ou extintas? (...) Daqui em diante, não haverá mais esse perigo: ninguém se arrependerá

<sup>11</sup> Em sua edição inaugural, a *Kosmos* publicou a seguinte nota, apontando para a limitação técnica do período e ainda para a vocação desejada do periódico, que seria também as das revistas ilustradas mais à frente:

“Tomando por modelo as mais notáveis publicações ilustradas européias e norte-americanas, lutando com incriveis embarços em um meio como o nosso tão mal aparelhado para semelhantes empresas (...) queremos fazer das páginas da *Kosmos* um artístico álbum das nossas belezas naturais, dos primores de nossos artistas, propagando o seu conhecimento a outros pontos do país e do estrangeiro”. *Kosmos*, nº1, janeiro, 1906, s.p. *Apud.* COSTA, H., *Um olho que pensa*, p. 106.

<sup>12</sup> ANDRADE, J.M.F.de, *História da fotorreportagem no Brasil*, p. 244.

<sup>13</sup> “Fotójornalismo”, *Gazeta de Notícias*, 13 de janeiro de 1901. IN: BILAC, O., *Vossa Insolência – crônicas*, p. 167.

<sup>14</sup> Bilac se refere ao jornal animatógrafo como aquele que será feito por muitas imagens, sem textos.

do que tiver escrito, pela razão única e simples de que nada mais se escreverá ... No jornalismo do Rio de Janeiro já se iniciou a revolução (...) Preparemo-nos para morrer, irmãos, sem lamentações ridículas, aceitando resignadamente a fatalidade das coisas, e consolando-nos uns aos outros com a cortesia de que, ao menos, não mais seremos obrigados a escrever barbaridades... Saudemos a nova era da imprensa! A revolução tira-nos o pão da boca, mas deixa-nos aliviada a consciência”<sup>15</sup>.

Apesar da crescente utilização da fotografia na imprensa e da patente crença em seu caráter verídico, vemos que somente no século XX a fotografia encontraria sua plena utilização na imprensa, de maneira profissionalizada, passando para a fase verdadeiramente industrial. Joaquim Marçal encontra os três fatos que garantem o desenvolvimento do fotojornalismo no país, nessa virada do século XIX para o século XX, sendo eles:

- 1) O desenvolvimento técnico de sistemas de reprodução – eficaz em termos de qualidade, rapidez e viabilidade econômica – dos originais fotográficos (através de método fotomecânico, com a autotipia)<sup>16</sup>;
- 2) O desenvolvimento tecnológico da própria fotografia a partir da introdução, já no final do século XIX, dos primeiros filmes flexíveis do mercado e emulsões mais sensíveis, sendo, pois, possível a produção de instantâneos. Ainda o desenvolvimento de câmeras mais simples, práticas e com dispositivos e técnicas mais aperfeiçoados, garantindo a possibilidade de reportagens fotográficas;
- 3) O aperfeiçoamento de um novo formato de comunicação impressa - as revistas ilustradas -, criado ainda no século XIX, “mas verdadeiramente desenvolvido e implantado somente após a Primeira Guerra Mundial. (...) consistia numa publicação em formato de revista, de periodicidade quase sempre semanal, fartamente ilustrada com fotografias e na qual os textos, curtos e objetivos, tinham um papel secundário, tendo mesmo em muitos dos casos a função básica de contextualizar as fotografias<sup>17</sup>”.

<sup>15</sup> BILAC, O., *Vossa insolência - crônicas*, pp.169-170.

<sup>16</sup> Autotipia é um processo de fotogravura em relevo que possibilita a reprodução de originais em que há meios-tons, como as fotografias comuns. A imagem é focada através de retícula, que a decompõe em pontos minúsculos, de tamanho variável, segundo a gradação de tons do original.

<sup>17</sup> ANDRADE, J.M.F. de, *História da fotorreportagem no Brasil*, p. 248.

O autor prossegue apontando que nessas publicações as “reportagens se constituíam numa espécie de ‘ensaio fotográfico’. Nasce aí, verdadeiramente, a denominada *fotorreportagem*, que no Brasil só toma corpo, um pouco tardiamente, a partir da revista *O Cruzeiro*, que ‘alterou substancialmente a vida profissional do repórter fotográfico, oferecendo condições para a criação de um espaço de trabalho muito peculiar e criando assim um novo universo editorial para a fotografia de imprensa’”<sup>18</sup>.

É portanto nas páginas de *O Cruzeiro* que a fotografia encontra pela primeira vez na imprensa brasileira as condições para um pleno desenvolvimento. A revista, na verdade, representava o ponto absoluto de transição no país, assumindo o papel de “moderno magazine”. Em seu lançamento, a publicação era apresentada como “a revista contemporânea dos arranha-céus”, sendo um periódico portador da modernidade e a primeira com circulação nacional. O editorial do primeiro número de *O Cruzeiro* apresenta claramente esta visão:

“Depomos nas mãos do leitor a mais moderna revista brasileira. Nossas irmãs mais velhas nasceram por entre as demolições do Rio Colonial (...) *O Cruzeiro* encontra já, ao nascer, o arranha-céu, a radiotelefonía, e o correio aéreo: o esboço de um mundo novo no Novo Mundo. (...) A função da revista ainda não foi entre nós, suficientemente esclarecida e compreendida. Em país da extensão desconforme [sic] do Brasil, que é uma amálgama de nações com uma só alma, a revista reúne um complexo de possibilidades que, em certo sentido, rivalizam ou ultrapassam a do jornal: o seu raio de ação é incomparavelmente mais amplo no espaço e no tempo. (...) A revista circula desde o Amazonas ao Rio Grande do Sul, infiltra-se por todos os municípios, utiliza na sua expansão todos os meios de condução terrestre, marítima, fluvial e aérea; entra e permanece nos lares: é a leitura da família e da vizinhança. A revista é um estado intermediário entre o livro e o jornal. Por isso mesmo, que o campo de ação da revista é mais vasto, a sua interpretação dos acontecimentos deve subordinar-se a um critério muito menos particularista do que o do jornal. 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. A cooperação da gravura e do texto concede à revista o privilégio de tornar-se obra de arte. A política partidária seria tão incongruente numa revista do modelo de *Cruzeiro* como num tratado de geometria. Uma revista deve ser como um espelho leal onde se reflete a vida nos seus aspectos edificantes, atraentes e instrutivos. Uma revista deverá ser, antes de tudo, uma escola de bom gosto”.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> ANDRADE, J.M.F. de, *História da fotorreportagem no Brasil*, pp.248-249. A citação que o autor faz se refere ao livro de PEREGRINO, N., *O Cruzeiro – a revolução da fotorreportagem*, p. 104.

<sup>19</sup> *O Cruzeiro*, 6 de dezembro de 1928, editorial. Apud COSTA, H., *Um olho que pensa*, p. 112.

No que toca à utilização de fotografias em *O Cruzeiro*, ponto sobremaneira valorizado nessa apresentação da revista em seus primeiros anos, sabe-se que as fontes eram diversas. “Havia fotografias artísticas realizadas pelos fotógrafos pictorialistas cariocas pertencentes ao Photo Club Brasileiro, segundo os preceitos da pintura acadêmica; fotos tomadas pelo único fotógrafo contratado da revista, Edgard Medina; fotos compradas de agências estrangeiras, veiculadas, em sua maioria, na seção *Pelas Cinco Partes do Mundo*; fotos de atrizes de Hollywood, cedidas gratuitamente pelos estúdios cinematográficos a título de propaganda; fotos produzidas por retratistas de estúdio; fotografias enviadas pelos leitores ou mesmo por profissionais como aviadores, alpinistas e caçadores, que no exercício de suas atividades registravam cenas que acabavam tendo interesse para a revista. Some-se a todos esses tipos de imagem as fotos originalmente produzidas para os jornais dos Diários Associados – *O Jornal e Diário da Noite* -, que não tendo sido utilizadas, eram então adaptadas para a revista”<sup>20</sup>. Helouise Costa avalia a maneira como a fotografia era utilizada na revista no que se referia à composição gráfica. “(...) recorria-se a várias estratégias: variação do formato, sobreposição das bordas, inclusão de molduras desenhadas e recorte de certos elementos que eram destacados no contexto da imagem. Esses recursos visavam dar maior interesse e dinamismo a fotografias, que, em sua maioria, eram o registro de cenas estáticas, caracterizadas por poses convencionais. O resultado eram páginas confusas, formadas por um agrupamento de imagens desconexas, que não atingiam uma unidade de composição.”<sup>21</sup>

Jean Manzon chega ao *O Cruzeiro* no momento de declarada intenção de ampliar a própria produção fotográfica e com a liberdade de operar mudanças, como já apontado, no que dizia respeito à produção de fotografias e também à concepção gráfica da revista. Manzon é o segundo fotógrafo contratado pela publicação. Foi então na redação da revista que encarnou o repórter herói, uma herança do moderno jornalismo europeu, desbravando o país, registrando paisagens nunca antes vistas, revelando o Brasil para os brasileiros. Tudo era publicado, com destaque, em grandes reportagens, seguindo as fórmulas bem-sucedidas das revistas ilustradas estrangeiras, como *Vu* e *Match*, onde havia trabalhado. No início dos anos de 1930 (Antônio) Accioly Netto<sup>22</sup> ingressa em *O Cruzeiro* como secretário de

<sup>20</sup> COSTA, H., *Um olho que pensa*, p. 114.

<sup>21</sup> *Ibid*, p.115.

<sup>22</sup> Ver NETTO, A.A., *O império de papel: os bastidores de O Cruzeiro*, 1998.



redação (aonde iria posteriormente assumir diversos cargos como o de diretor), introduzindo, a partir de meados da década, uma linha editorial mais afinada com as revistas internacionais, no modelo da *Vu* e *Life*.

A atuação de Jean Manzon na imprensa internacional era permanentemente evocada para lhe conferir status, como mostra a reportagem do jornal *A manhã*, de propriedade do governo, sobre exposição do fotógrafo em 1941 na Associação Brasileira de Imprensa (ABI)<sup>23</sup>.

“Vem alcançando o mais amplo sucesso, constituindo um acontecimento artístico-social, a Exposição de Reportagens Fotográficas de Jean Manzon, o grande repórter francês que exerce entre nós suas atividades profissionais. A obra do jovem colega, que trabalhou para as empresas jornalísticas mais destacadas da Europa, chama desde logo a atenção pelo senso de psicologia que denota além de seu valor artístico, dos costumes e dos homens do Brasil. Diariamente no Salão da ABI afluí grande número de pessoas para ver a Exposição de Reportagens Fotográficas. Ali já estiveram, entre outras figuras de destaque, o ministro Oswaldo Aranha e vários diretores de jornais. O titular das Relações Exteriores, como já o fizeram alguns de seus colegas, a Sra. Darci Vargas, os Srs. Lourival Fontes e Herbert Moses<sup>24</sup>, adquiriram trabalhos de Jean Manzon”<sup>25</sup>.

Essa privilegiada rede de contatos conquistada nos tempos em que trabalhava para o DIP será extremamente útil em seu período como repórter de *O Cruzeiro*. Na revista, Manzon sabia que mesmo diante da nova e destacada importância dada à fotografia, ele precisava, para que seu trabalho tivesse ainda mais destaque, de alguém que fizesse bons textos para acompanhar suas reportagens visuais. Os primeiros foram assinados pelo jornalista Franklin de Oliveira. A matéria de estréia, “Portinari íntimo”, publicada em agosto de 1943, trazia onze fotografias clicadas no ateliê do pintor modernista. Já nesse trabalho, Manzon imprime estética herdada de sua experiência na Europa, com ângulos de baixo para cima, imagens mais posadas e utilização de uma cenografia. A fotografia

<sup>23</sup> Não foi encontrada nenhuma documentação sobre a citada mostra na ABI.

<sup>24</sup> Herbert Moses era na época diretor do jornal *O Globo*.

<sup>25</sup> *A Manhã*, 15 de agosto de 1941, p. 7. “O ministro Oswaldo Aranha na Exposição de Reportagens Fotográficas de Jean Manzon”. *Apud* COSTA, H., *Um olho que pensa*, p. 146.

também ocupava, de maneira inédita, uma página inteira<sup>26</sup>. Depois viria uma segunda com outro pintor, Enrico Bianco, assistente de Portinari. Ainda em 1943, Jean Manzon reedita em *O Cruzeiro* matéria que havia publicado na sofisticada revista *Sombra*, onde trabalhara paralelamente ao DIP, apresentando cabeças, braços e pernas de bonecas, numa alusão às mutilações de guerra e em linguagem de viés surrealista.

Mas Manzon procurava um repórter com quem pudesse fazer uma parceria de peso. Lembra de David Nasser, repórter do jornal *O Globo*, que conhecera na desgastante aventura amazônica, em seu tempo de DIP. Nasser<sup>27</sup>, filho de libaneses, talentoso jornalista com o “olho à Balzac”, como diria mais tarde Nelson Rodrigues, teria um acréscimo salarial inexpressivo no novo emprego, mas contaria com a promessa de assinar suas matérias, uma importante moeda na época, quando a prática de assinatura na imprensa ainda não era disseminada. A primeira reportagem da dupla - uma parceria que se estenderia por nove anos, com pequenas pausas - teve como cenário a elegante festa promovida pela mulher de Mendonça Lima, ministro da aviação. “Uma festa da arte”, chamava a manchete para matéria publicada em 16 de outubro de 1943. A segunda, “O destino de uma fazenda”, era clara propaganda da escola de pesca D. Darcy Vargas, em comunidade próxima a Angra dos Reis. Bem aos moldes da *Vu*, Manzon e Nasser publicam em 27 de novembro daquele ano a primeira reportagem propriamente dita, “Os loucos são felizes?”, com quatorze fotos distribuídas em sete páginas, narrando uma incursão dos jornalistas ao Hospital Nacional dos Alienados, na Praia Vermelha, Rio de Janeiro, e com um texto em tom de conversa – o que viria a marcar as matérias da dupla - “O leitor, se imaginava encontrar uma narrativa cheia de histórias curiosas, onde o drama dessas pobres vidas surgisse em lances pitorescos, não leia estas páginas”.

<sup>26</sup> Análise feita por Helouise Costa em sua pesquisa, para a qual pesquisou a fundo a trajetória de *O Cruzeiro* também antes da entrada de Jean Manzon, por isso podendo afirmar do caráter inédito dessa reportagem. COSTA, H., *Um olho que pensa*, p. 157.

<sup>27</sup> David Nasser nasceu em São Paulo, 1917. Iniciou sua carreira no jornalismo aos 16 anos em *O jornal*, periódico matutino integrante dos Diários Associados. Depois trabalha no jornal *O Globo* entre 1936 e 1944, em atuação marcada pelo combate ao nazismo, ao integralismo e ao Estado Novo. Ingressa em *O Cruzeiro* em 1944, onde trabalharia até 1975. Era afiado também em suas críticas ao patrão, Assis Chateaubriand. Paralelamente ao jornalismo se dedicou a uma profícua carreira de compositor. Entre as centenas músicas que compôs estão grandes sucessos como “Nêga do cabelo duro” (com Rubens Soares) e “Canta Brasil” (com Alcir Pires Vermelho). Também publicou diversos livros narrando os bastidores da imprensa. O jornalista Luiz Maklouf empreendeu uma exaustiva pesquisa sobre Nasser, resultando no livro *Cobras criadas*, de 2001.

A reportagem marca uma grande mudança na concepção gráfica da revista e inaugura um novo padrão. A abertura era apresentada em página dupla, tendo a imagem em destaque absoluto, com a foto sangrada na página ímpar; títulos de impacto, no tamanho e conteúdo, buscando quase sempre o tom sensacionalista. A maneira como se apresentava o assunto revelava passos fundamentais no caminho da modernização da imprensa, seguindo o estilo das revistas ilustradas estrangeiras, onde a fotografia exercia, de fato, papel preponderante. *O Cruzeiro*, assim, definia uma nova “forma” para o jornalismo. O conteúdo era variado (tratava-se, por excelência, de uma revista de variedade), mas procurava encontrar no próprio país um assunto permanente.

A revista tinha um Brasil inteiro para revelar e precisava ainda driblar a guerra, que devorava a atualidade. Celebidades políticas, artísticas ou intelectuais eram sempre assunto com repercussão garantida. Assim, em janeiro de 1944, Villa-Lobos, o grande maestro e compositor carioca é apresentado na reportagem da dupla: “Não sou louco, nem gênio”. Alguns meses depois, os repórteres acompanham os preparativos da partida dos soldados da Força Aérea Brasileira em direção ao *front* da Segunda Grande Guerra. O momento é propício para a evocação do heroísmo da gente simples e anônima que encarna o espírito do brasileiro, assim em singular coletivo. Nas reportagens feitas em abril de 1944 “FAB heróica” e “Brasileiros para o front!”, há fotos dos soldados enfileirados; pilotos despedindo-se de familiares. Mais à frente publica “Últimas horas no Brasil”, fazendo evocações afetivas, mostrando soldados com retratos de familiares nas mãos, closes de expedicionários, dando rosto aos novos heróis<sup>28</sup>.

Em São Leopoldo, Minas Gerais, no mesmo ano, em 12 de agosto, Manzon e Nasser vão até a casa do médium Chico Xavier. As fotos que compõem a matéria “Detetive do além” são pitorescas, como a que mostra o ilustre mineiro vestido, dentro de uma

<sup>28</sup> A Segunda Guerra seria assunto para diversas matérias de Jean Manzon para *O Cruzeiro*. “*Sangue do Brasil* cobre a chegada ao país dos feridos de guerra; *Neurose de guerra* trata dos soldados que ‘perderam a lucidez no campo de batalha’; *A volta* mostra o retorno heróico dos expedicionários, recebidos por uma multidão entusiasmada no Rio de Janeiro. Mesmo alguns anos após o conflito, Manzon conseguiria retomar o assunto sob várias perspectivas. Em *Campo-Santo de Pistoia*, publicado em maio de 1948, o fotógrafo iria registrar os locais em que estiveram lutando os expedicionários na Itália, assim como o cemitério onde foram enterrados os 456 brasileiros mortos na guerra. No mês seguinte seria a vez da publicação de *O Dramático Encontro*, reportagem que narra a vinda para o Brasil de uma italiana, que durante a guerra engravidara de um soldado brasileiro. (...) A exploração desse assunto chegaria até o ano de 1950, quando em janeiro Jean Manzon e David Nasser retornariam à Itália, onde iriam descobrir “as últimas lembranças dos mortos” COSTA, H., *Um olho que pensa*, pp. 208-209.

banheira, com a mão estatelada na testa. O texto valoriza a capacidade dos repórteres em chegar à intimidade de um personagem recluso. Nasser contou que teriam se apresentado como jornalistas de um revista americana e que ele teria sido enrolado pelo francês de Manzon<sup>29</sup>.

Mas a grande reportagem chega em 20 páginas, na edição de 24 de julho de 1944: “Enfrentando os Chavantes” (assim mesmo com ch). A objetiva de Jean Manzon registra as primeiras imagens de uma aldeia xavante: ocas distribuídas em semicírculo, mantimentos guardados ao ar livre, robustos selvagens armados de arcos e flechas apontados para a grande ave de metal. Era a descoberta do índio brasileiro, como anunciou na época Antonio Callado (“aquela reportagem representou, no sentido cabal do termo, a descoberta do índio brasileiro”). O texto efusivo de Nasser dizia:

“Os chavantes existiam dentro dos sertões de Goiás. Um cronista poderia afirmar, antes da reportagem, que os chavantes existiam de fato? (...) não poderia dizer se os chavantes eram brancos, azuis ou dourados, nem mesmo chavantes (...). Veio uma reportagem e objetivou o assunto, tornou-o palpável, material, deu-lhes forma definida. Depois disso os antropologistas, os etnólogos, os sociólogos caminharão sobre lajes e não sobre lendas, firmarão seus estudos sobre fatos, não sobre hipóteses”.

A aventura tem um enredo oficial: um avião, um piloto da FAB, Antonio Eugênio Basílio, um mecânico, Antônio, dois repórteres e um destino: Serra do Roncador. Mas muitas versões questionam a origem das fotografias. Alguns não acreditam que o equipamento fotográfico da época fosse capaz de tais registros nas condições de vôo, como o fotógrafo Flávio Damm.

“Era tecnicamente impossível que Manzon tivesse conseguido fazer aquelas fotos: com o avião em movimento e uma câmera de baixa velocidade, como a Rolleiflex, usada habitualmente por ele. Aquelas imagens, em diagonal e com pouca qualidade, dão a impressão de que foram feitas a partir de uma filmagem, ampliando depois os frames do filme. O Carlos Moscovitch, dono da loja Carlos Fotos, na Rua México, me relatou que teria transformado o filme em negativos 6 x 6”<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> O episódio é narrado em detalhes por Luiz Maklouf. CARVALHO, L. M., *Cobras criadas*, p. 120.

<sup>30</sup> Flávio Damm em entrevista já citada.

Outros afirmam que as imagens seriam fruto dos fotogramas de filmes do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), ou ainda que a dupla teria ganhado de presente a documentação, colhida em um sobrevôo feito meses antes pelo ministro João Alberto para o reconhecimento da trajetória da expedição Roncador-Xingu, verdadeira epopéia antropológica empreendida pelos irmãos Leonardo, Cláudio e Orlando Villas-Boas entre 1944 e 1961.

Jean Manzon explica em suas memórias que teria usado uma Gaumont, câmera de obturador rápido capaz de fotografar com precisão cenas em movimento. Ainda descreve nos mínimos detalhes toda a aventura da descoberta dos “índios vermelhos cor de terra”. O resultado da matéria foi um verdadeiro *boom* de vendas e a criação de um mercado negro para a compra da edição. As fotografias rodaram o mundo, reproduzidas nos mais conceituados veículos da imprensa internacional.

Com a matéria, Manzon e Nasser solidificaram a imagem dos jornalistas de grandes façanhas, “caçadores de imagens virgens”, aqueles que desbravam o coração do país, seguem por territórios desconhecidos e de difícil acesso, se lançam em missões arriscadas e revelam personagens ocultos. A reportagem se inicia com imagens dos irmãos Villas-Boas e segue narrando (visualmente) a aproximação à aldeia até chegar à grande foto que se espalha em página inteira, mostrando os índios robustos apontando suas flechas para o avião. A perspectiva da imagem acaba por fazer dos leitores alvo dos “guerreiros”. O fechamento da reportagem é feito com imagens dos próprios jornalistas (personagens de si mesmos), mostrando as marcas das flechas no avião.

Manzon voltaria ao encontro dos índios, em 1947, no Xingu, merecendo passagem no diário dos irmãos Villas-Boas.

“O repórter Manzon, o agitado Manzon, iniciou uma série de fotografias com índios flechando peixes. Desnecessário lembrar a fama internacional desse repórter. Manzon, fora da máquina, é um grande sujeito; com a máquina, um respeitável documentarista, mas implica com os mínimos detalhes. Numa pescaria movimentada, sabe pegar os flagrantes melhores. Manzon não fotografa. Ele fixa quadros e tipos”<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> VILLAS-BOAS, C.e VILLAS-BOAS, O.. *A marcha para o oeste: a epopéia da expedição Roncador-Xingu*, p. 257.

Nesse novo encontro, o fotógrafo fixa imagens de índios receptivos, felizes, dóceis, brincalhões, sensuais - personagens de um autêntico conto romântico. Quarenta e cinco delas são publicadas em duas matérias de *O Cruzeiro*. Jean Manzon dá destaque às imagens de peitos e bundas desnudos, do cotidiano sensual indígena (banhos de rio, amamentação, relações afetivas) tema principal de uma matéria que a revista publicaria em 15 de agosto de 1947 sob o título “As donas do Brasil”. Vale aqui sublinhar que a afirmação presente no diário de Villas-Boas atenta para o caráter “posado” das fotografias de Manzon, que “fixa quadros e tipos”, encenando as imagens.

Depois do sucesso estrondoso da matéria dos Xavantes, uma notícia ganha destaque na imprensa: “Um carro em disparada atropelou o repórter-fotográfico Jean Manzon. Em estado desesperador, a vítima foi levada ao Hospital Miguel Couto, onde, pouco antes de morrer, pediu ao médico que o assistia para que seus amigos o enterrassem com sua máquina”. O texto que anunciava nas rádios dos Diários Associados a abertura da reportagem *A Vida dos Mortos*, relatava o falso atropelamento do fotógrafo francês na Av. Atlântica, em Copacabana, causando verdadeira comoção no Rio de Janeiro. Um telefonema da presidência da República pedia informações sobre o sepultamento, mas Manzon não estava morto. Na verdade se encontrava em seu apartamento, cercado por coroas de flores e bebericando seu uísque, como mostraria foto publicada na revista na edição seguinte. A idéia de matar o fotógrafo partiu do próprio, pensando numa pauta sobre cemitérios e em alguma grande notícia que ganhasse vulto após a grande repercussão com os índios. A farsa aumentou ainda mais o prestígio da dupla Manzon/Nasser.

Toda a encenação jornalística foi apoiada por Chatô. “Apesar de todas as sua incoerências, Chatô tinha uma qualidade inalterável: não recuava jamais diante de uma extravagância, por maior que ela fosse”<sup>32</sup>, declarou Manzon. Nasser, em seu livro *O Velho Capitão e outras histórias reais* (“Velho Capitão” é como se referia ao empresário) define: “Chateaubriand nunca deixou de ser um menino. Um menino que levava o seu carrossel debaixo do braço e o punha, muitas vezes, a girar em praça onde não devia”.

A revista *O Cruzeiro*, que até a entrada de Jean Manzon contava com apenas um fotógrafo na redação, inovou o fotojornalismo criando a maior equipe de fotógrafos já existente no país. “No auge da revista, a equipe era composta por 30 fotógrafos, só no Rio

---

<sup>32</sup> REBATEL, H., *Le regard du jaguar*, p.202.

de Janeiro”.<sup>33</sup> Nomes como Indalécio Wanderley, Luciano Carneiro, Luis Carlos Barreto, José Medeiros, Flavio Damm, Ed Keffel, Roberto Maia, Peter Scheier, Henri Ballot, Eugênio Silva, Edgar Medina, Salomão Scliar, Marcel Gautherot, Lutero Ávila e Badaró Braga formaram o time de fotojornalistas que fizeram história em *O Cruzeiro*, numa época em que fotógrafos de revistas, principalmente desse moderno magazine, pioneiro em distribuição nacional, eram tão famosos quanto são hoje os galãs de novela. Uma imagem registrada pela lente do piauiense José Medeiros, levado à revista pela mãos de Manzon, dá a medida desse prestígio: no tradicional baile a fantasia do Hotel Glória, em 1958, um folião veste-se de Jean Manzon e é flagrado com máquina na mão, levando um beijo estalado na testa. Os fotógrafos, de fato, tinham participação ativa nas reuniões de pauta e passaram a dispor das melhores condições de trabalho, fretando aviões quando achavam necessário e investindo em longas reportagens que exigiam pesquisas de campo e que muitas vezes eram publicadas em capítulos – podendo durar mais de um mês. Ainda viajavam para coberturas internacionais e editavam as fotografias junto com os redatores.

O jornalista Alberto Dines sublinha a importância de Jean Manzon nesse processo de valorização do papel do fotógrafo dentro das redações brasileiras. “Ele criou o fotojornalismo, a individualidade do fotojornalista. Antes dele, o fotógrafo de jornal era sempre um tipo menos qualificado dentro da imprensa, que nunca estava integrado ao grupo intelectual do *métier*. O Manzon trouxe essa noção de que o fotojornalista é igual a um outro jornalista”.<sup>34</sup> Luiz Carlos Barreto lembra que Manzon elevou de maneira expressiva o *status* da profissão. “Ele mesmo andava de cadillac conversível, morava no Parque Guinle, ganhava um ótimo salário e tinha entrada nas altas rodas”<sup>35</sup>. Flávio Damm sublinha ainda que “foi Manzon quem emprestou elegância aos fotojornalistas e ensinou a todos nós a nos vestir com propriedade, mesclando calça clara e paletó escuro”<sup>36</sup>. Mas diz que na redação não transbordava simpatia (“era um pouco arrogante. Só tratava bem Irineu, um mulato responsável pelo laboratório fotográfico da revista”<sup>37</sup>), e que o clima entre ele e os fotógrafos não era dos mais amistosos.

<sup>33</sup> COELHO, M.B.R. de V., “O campo da fotografia profissional no Brasil”, p. 85.

<sup>34</sup> Alberto Dines em entrevista já citada.

<sup>35</sup> Luiz Carlos Barreto em entrevista já citada.

<sup>36</sup> Flávio Damm em entrevista já citada.

<sup>37</sup> Ibid.

De fato existia na redação uma oposição de estilos entre os fotógrafos, o que representava também uma oposição filosófica sobre a fotografia. Existiam, de um lado, os partidários do flagrante (como José Medeiros, Luiz Carlos Barreto e Flávio Damm) e, de outro, os adeptos das fotografias pousadas, construídas, caso de Manzon e de Ed Keffel. A divergência começava entre a escolha das câmeras fotográficas: Rolleiflex e Leica. Por questões técnicas, cada uma delas era indicada para um tipo de fotografia: a produzida ou a instantânea. A Rolleiflex produzia negativos de 6 x 6 cm (quadrados), permitindo grandes ampliações e boa definição de imagem. Mas a regulação de seus controles na hora do disparo fotográfico exigia mais tempo de exposição. A Leica por sua vez representava um avanço técnico em diversos sentidos (como o pioneirismo do obturador de cortina, silencioso e discreto), principalmente em relação à velocidade. A simplicidade de manejo possibilitava a produção de fotografia em tempo curto, gerando os conhecidos “instantâneos”<sup>38</sup>.

Mas o que se discutia, na verdade, era o papel do fotógrafo e sua interferência na cena registrada. Manzon declaradamente produzia suas imagens, como um esteta: olhava, planejava e calculava antes de acionar o disparador de sua Rolleiflex. “Às vezes saía com três flashes, mesmo na rua, para amenizar o excesso da luz tropical”<sup>39</sup>, conta Luiz Carlos Barreto. Jean Manzon não comunga com Cartier-Bresson na crença de seu “momento decisivo”<sup>40</sup>, aquele instante que resume a situação. Decisivo, para Manzon, era mesmo o olhar – não o momento. Abdica, assim, do tempo aleatório da fotografia para adotar o tempo privilegiado da pintura, cristalizando idéias, como apontou a pesquisadora Helouise Costa, em um artigo sobre o fotógrafo<sup>41</sup>. Ele domina o tema, jamais o inverso. Pois ele arranja, ordena, serializa, controla – como iremos analisar mais detidamente adiante. Não

<sup>38</sup> A Leica lançada em 1927 na Alemanha se transformaria num mito da fotografia nas mãos de artistas com Henry Cartier-Bresson. Já o seu lançamento foi um enorme sucesso, sendo vendidas mil câmeras fotográficas. Em 1933 esse número havia subido para mais de cem mil câmeras vendidas. Apesar do sucesso entre os fotógrafos independentes, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, a Leica era vista com desconfiança pela direção de jornais e revistas, que a consideravam, por conta de sua apresentação técnica e física simplificada, quase um brinquedo. Porém 10 anos depois a câmera passou a ser utilizada majoritariamente pela imprensa desses tanto dos países da Europa quanto dos Estados Unidos.

<sup>39</sup> Luiz Carlos Barreto em entrevista já citada.

<sup>40</sup> Para o fotógrafo francês, o momento decisivo era a essência da situação. "Para mim, a fotografia é o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, do significado de um acontecimento e da organização exata das formas que o expressam".

<sup>41</sup> COSTA, H. “Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon”. *In* Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Nº 27, 1998.



falamos assim de uma ruptura com o que aprendera com a estética moderna na Europa. Pelo contrário, essa gramática absorvida na imprensa estrangeira do período, que buscava a ampliação da visualidade, é que deu a ele a capacidade de “construir” suas imagens a partir de uma série de novos recursos técnicos.

Para David Nasser, Jean Manzon é o “Debret do século XX”, que trocou o desenho, a aquarela, a goma-arábica visual, pelas lentes, para revelar o país, ali, a meio caminho entre o artista e o documentarista. “As guerras napoleônicas nos mandaram o pintor Debret, o aluno de Louis David, numa histórica missão de arte. Outra guerra trouxe, para a história do jornalismo desse país – e para a documentação viva, física, real, colorida de uma época -, um pintor de tintas mais reais, pois as arranca diretamente do real”<sup>42</sup>. Accioly Netto, diretor de redação da revista, analisa a atuação de Manzon, apontando que ele “era um esteta e como tal achava que a realidade devia ser transformada em obra de arte, para agradar o público”<sup>43</sup>.

Mas na redação de *O Cruzeiro* era crescente o time de fotógrafos influenciados por Cartier-Bresson e Eugene Smith,<sup>44</sup> que apostavam assim nas cenas espontâneas, na luz natural, na agilidade proporcionada pela Leica. Entre eles, além de Flávio Damm, os já citados Luiz Carlos Barreto e José Medeiros, ainda estavam Luciano Carneiro, João Martins e Henri Ballot. Mesmo assim, a direção da revista, seguindo o que acontecera nos Estados Unidos no início do século, chegou a proibir o uso da Leica e o almoxarifado teve ordens durante um longo tempo de fornecer filme somente para Rolleiflex e o laboratório mantinha apenas carretéis de revelação no tamanho 6x 6. Mas os fotógrafos narram que existiam maneiras de subverter as ordens para produzir imagens instantâneas, seus flagrantes.

O semanário contava ainda com uma equipe de profissionais de texto de primeira qualidade: seções humorísticas de Nássara e Millôr Fernandes, colaborações de Otto Maria Carpeaux, Murilo Rubião, Graciliano Ramos, Marques Rebelo, Joel Silveira, Adalgisa Nery, Raquel de Queirós, artigos de Austregésilo de Athayde, Gilberto Freyre, seções

<sup>42</sup> David Nasser em texto publicado no *Cruzeiro* em 1964.

<sup>43</sup> NETTO, A.A., *O império do papel*, p. 91.

<sup>44</sup> Eugene Smith, fotógrafo americano, ficou conhecido pelas fotografias feitas no *front* durante a Segunda Guerra Mundial. É dele a frase: “O jornalismo fotográfico, devido ao enorme alcance das publicações que o utilizam, exerce maior influência sobre o pensamento e a opinião pública do que qualquer outro rumo da fotografia”.

femininas assinadas por Maria Tereza e Elza Marzullo, e musicais a cargo de Fernando Lobo e Ary Vasconcelos.

Foi na redação da Rua do Livramento que nasceu também a tradição do trabalho jornalístico feito em dupla, inaugurado por Jean Manzon e David Nasser. Luiz Carlos Barreto, que antes de atuar como fotógrafo, se dedicava aos textos da revista, lembra das “dobradinhas” que se formaram. “Zé Medeiros trabalhava muito com José Leal, Eugênio Silva com Arlindo Silva, Jorge Ferreira com Henri Ballot, e eu trabalhava com o Indalécio Wanderley”<sup>45</sup>.

Entre Nasser e Manzon existia certa disputa de ego, o que ficava evidente na disposição alternada das assinaturas: ora, texto de David Nasser, fotos de Jean Manzon; ora, fotos de Jean Manzon, texto de David Nasser – não havendo razão evidente para tais alterações.

Mas foi sozinho que Jean Manzon, segundo ele mesmo conta, atravessou os cordões de isolamento que cercavam o Palácio da Guanabara em 29 de outubro de 1945, dia que marcava o fim do Estado Novo. Era o único jornalista presente no lugar, tendo sido convidado por um amigo dos tempos do DIP. Manzon narra que teria sido saudado por Getúlio Vargas em sua chegada: “Ah! Eis o artista, ele vem fazer meu último retrato antes da queda”. O fotógrafo descreve em detalhes o semblante meditativo do presidente, os passos pelo Palácio com as mãos cruzadas nas costas. Depois testemunha os diálogos de Vargas com o ex-chefe de polícia João Alberto<sup>46</sup> e a porta fechada do gabinete. Mais tarde, fumando charuto, Vargas retornaria à sala para anunciar com admirável tranquilidade a partida, que era também o fim do regime estadonovista<sup>47</sup>. No dia seguinte, o fotógrafo acompanha a família Vargas ao aeroporto, a caminho da fazenda em São Borja. O testemunho deu origem à reportagem “A queda e Vargas”, onde aparecem militares envolvidos no golpe de deposição posando para as câmeras e o texto: “Os últimos momentos da ditadura são aqui fixados, neste flagrante histórico de Jean Manzon, repórter fotográfico que se limitou a acompanhar os acontecimentos como técnico de imprensa, sem

---

<sup>45</sup> Luiz Carlos Barreto em entrevista já citada. Vale sublinhar que Barreto, por conta de sua experiência com redator cuidava muitas vezes das imagens e também dos textos de suas reportagens. Parte das fotografias produzidas no período por ele foram reunidas no livro *Passagem*. (Objetiva, 2001).

<sup>46</sup> A substituição de João Alberto no cargo de chefe da Polícia do Distrito Federal por Benjamin Vargas, irmão do presidente, foi o estopim para a deflagração do golpe promovido pela cúpula das Forças Armadas em outubro de 1945.

<sup>47</sup> Vide fotografia em anexo 5.0

comentar nem intervir. Todos os conceitos e opiniões de política são do jornalista David Nasser”<sup>48</sup>.

Na redação d’*O Cruzeiro*, Jean Manzon continuaria sua caça por grandes reportagens. O luxo exorbitante dos cassinos cariocas, que reunia importantes nomes da sociedade e grandes atrações internacionais, como Bing Crosby, Maurice Chevalier e Josephine Baker, chamaram a atenção do fotógrafo, impressionado com os cenários do jogo: “a cúpula do cassino Quitandinha era maior que a de São Pedro, no Vaticano<sup>49</sup>”, dizia. Depois de estreitar laços com funcionários do hotel, Manzon consegue fazer uma série de imagens no Cassino de Copacabana: mesas de bacará cercada por célebres personalidades da cidade, crupiês arrumando montanhas de dinheiro e fichas sobre as mesas após o encerramento da noite.

As imagens acabam vendidas a Roberto Marinho proprietário do jornal *O Globo* por alto valor, após a recusa de Chatô, que se negou a publicá-las dizendo-se amigo de empresários do jogo<sup>50</sup>. O jornal, àquela altura (início do ano de 1946), já iniciava uma discreta campanha contra os cassinos e esperava a hora certa de publicar as imagens. No dia 28 de abril de 1946, a reportagem ganha a primeira página do diário com a manchete. “Vejam a primeira imagem de uma série sensacional realizada pelo famoso repórter Jean Manzon, o primeiro a fotografar os índios Xavantes. Desta vez, sua objetiva capta para vocês o meio de uma selva ainda mais misteriosa: aquela do inferno do jogo, onde se fazem a cada dia fortunas escandalosas”. Outras cinco matérias viriam a seguir. Em 5 de maio, antes da série terminar, uma notícia ganha destaque anunciando o decreto assinado pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra proibindo o jogo em todo território nacional<sup>51</sup>. Com a medida, cerca de 50 mil pessoas ficaram sem emprego do dia para a noite. “Eu já tinha feito inimigos na vida, mas nunca um tal exército de uma só vez”<sup>52</sup>. Depois que um turista desavisado foi confundido na Av. Rio Branco com Manzon e acabou no hospital, o fotógrafo achou por bem passar uns tempos na Argentina, onde fez reportagem sobre o presidente Juan Domingo Perón e sua mulher, a popular Eva Perón.

<sup>48</sup> A matéria foi publicada em 10 de novembro de 1945. Ver imagens em anexo.

<sup>49</sup> Manzon *Apud* REBATEL, H., *Le regard du jaguar*, pp. 196-197.

<sup>50</sup> MORAIS, F., *Chatô – O rei do Brasil*, pp. 469-471.

<sup>51</sup> Segundo Manzon, o decreto já estava pronto havia tempo e a reportagem serviria como justificativa para a medida.

<sup>52</sup> Manzon *Apud* REBATEL, H., *op. cit.*, p. 202.

Na volta ao Brasil, um novo escândalo: em 11 páginas de *O Cruzeiro*, Manzon e Nasser apresentavam um deputado do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) “sem máscara”, em diversas situações: banho matinal, passeio descontraído com bóias e bola na praia e, por fim, tomando champanhe de fraque e cueca em seu apartamento na Avenida Atlântica, em Copacabana. As fotografias foram publicadas em 29 de junho de 1946. Barreto Pinto afirmou que o fotógrafo havia dito que as imagens seriam feitas da cintura pra cima. Depois chegou a falar em nota oficial com o título “Desfazendo uma chantagem”, que tudo não passava de uma armação “de um turco e de um francês assalariados do sr. Chateaubriand”. No que Manzon respondeu:

“(…) Sou repórter-fotográfico absolutamente neutro, e executo apenas serviços de interesse estritamente jornalístico, seja qual for o assunto. Sem paixões, sem ódio, e visando apenas servir ao público. (...) Nunca, em minha carreira, fiz um truque fotográfico. Os negativos dessa discutida reportagem estão aqui, à disposição de quem deseje vê-los. (...) Todas as fotografias que batemos de Barreto Pinto foram posadas por ele. Outras piores não se pôde publicar.”<sup>53</sup>

O episódio valeu ao deputado primeiro uma suspensão de quatro meses imposta pelo seu partido PTB e mais tarde a cassação do mandato por quebra de decoro parlamentar, a primeira na história política do Brasil. Mas a reportagem fez do deputado uma figura das mais populares da política brasileira, e, dos jornalistas, verdadeiras celebridades.

Em 1947 a revista *O Cruzeiro* experimentava grande aumento de vendas, e sua tiragem chegava a 200 mil exemplares. Neste ano, acontece a primeira viagem ao exterior da dupla, para o Egito. “Por incrível que pareça meu camelo teve sede no deserto”, começava a matéria de Nasser intitulada “Week-end no Egito”. A jornada internacional da dupla prosseguiria pela Itália, Líbano e Palestina, na companhia de Chatô e de Paulo e Gilda Sampaio, donos da companhia Panair. O material renderia diversas reportagens. O *Cruzeiro*, que vinha se dedicando tão fortemente ao “descobrimento do Brasil” ao longo dos últimos anos, queria agora expandir os horizontes investindo em matérias que apresentassem o mundo e personagens curiosos, além de Hollywood e as matérias que chegavam prontas toda semana dos Estados Unidos sobre as estrelas do cinema.

<sup>53</sup> Manzon *Apud* CARVALHO, L. M., *Cobras criadas*, pp. 152-153.

Em 1948, sem David Nasser, Manzon fotografa Carmem Miranda, fazendo dupla com Alex Viany. Em seguida, parte para Porto Alegre para cobrir V Congresso Eucarístico Nacional, onde produz imagens de grande apelo visual. Entre 1949 e 1950, a dupla volta a ação com importantes reportagens políticas, como a entrevista com o governador de Maceió Silvestre Péricles, irmão do general Góis Monteiro. Até que em 1951 é publicada a última matéria dos dois, “O rei que Nostradamus previu”, fruto das andanças pela Europa. Encontrariam-se tempos à frente, na década de 1960, em reportagem sobre Portugal e manteriam amizade até a morte de Nasser, em 1980. Desfazia-se uma dupla que a imprensa nacional não veria igual. É o que se costumava dizer: o repórter era um Jean Manzon das palavras. O fotógrafo, um David Nasser das imagens.

Foi em Paris, em 1951, que Jean Manzon se preparou para aquela que seria sua última reportagem para *O Cruzeiro*. A missão era flagrar o doutor Hjalmar Schacht, antigo ministro do Terceiro Reich que após o julgamento de Nuremberg decidira ir a Paris com a esposa. O fotógrafo procurou seu personagem por toda cidade até que um amigo deu a informação de que ele jantaria do restaurante Tour d’Argent. Manzon reservou uma mesa junto com uma amiga, desmontou a câmera e a levou no bolso. No momento certo, foi ao banheiro, montou o equipamento, saiu e espocou seu flash três vezes, partindo em disparada. Na volta à redação carioca, apresentou despesas à direção e ouviu reclamações enfáticas sobre o excesso de notas de táxi.

“De volta ao Rio apresentei minhas notas fiscais à revista e recebi como resposta: ‘quanto táxi!, você deveria tomar ônibus pelo menos de vez em quando!’ Não esperei o dia seguinte para enviar minha carta a Assis Chateaubriand. Foi uma decisão cruel e difícil de deixar assim brutalmente o trabalho que tanto amei. Mas eu sabia há algum tempo que não poderia durar para sempre”<sup>54</sup>.

Manzon acaba trocando *O Cruzeiro* pela revista *Manchete*, “publicação semanal criada por Adolfo Bloch para colar nos calcanhares da concorrente Associada”<sup>55</sup>.

Àquela altura já havia feito mais de 338 reportagens<sup>56</sup> na revista. Trinta e três delas, estavam publicadas desde 1945 no livro *Mergulho na aventura*, feito com David Nasser,

<sup>54</sup> REBATEL, H., *Le regard du jaguar*, p. 232 (tradução minha).

<sup>55</sup> MORAIS, F., *Chatô – O rei do Brasil*, p. 616.

<sup>56</sup> Esse número foi levantado por Helouise Costa em sua pesquisa de doutoramento.

edição que dava a justa idéia de qual era a grande aposta da dupla: o mergulho na aventura de “desbravar” o país e sua gente.

A idéia da imprensa ligando pessoas e unindo a nação era inteiramente encampada pela revista *O Cruzeiro*, que desempenhava naquele momento, anos de 1940 e 1950, importante papel no sentido de conformar um imaginário sobre o Brasil, apresentando pela primeira vez um vasto e poderoso material sobre o país e, portanto, consolidando um verdadeiro patrimônio simbólico brasileiro. A revista tinha poder para isso, devido a sua crescente circulação: em 1942 sua tiragem era de 48 mil exemplares; em 1949 o número passou para 300 mil, chegando a 630 mil em 1955<sup>57</sup>.

Chatô apostava no jornalismo de resultados. Motivado pela ganância de lucros, se via apoiado no status de veracidade do qual desfrutavam as reportagens e também numa certa ingenuidade dos leitores da época. Assim, *O Cruzeiro* se importava mais com a verossimilhança que com a verdade. Nesse sentido, nota-se que havia espaço dentro da publicação para a “invenção”, para a construção de imagens que moldavam um país, criando consistência visual para um imaginário nacional que se formava. A intenção era, por um lado, estar de acordo com o grande projeto nacional encampado no país e, por outro, “devolver para o Brasil um espelho esperado de si mesmo”<sup>58</sup>.

Freddy Chateaubriand, então diretor da revista, explica, mais de cinquenta depois, a mentalidade que dominava a redação, na figura de David Nasser e Jean Manzon:

“Os fatos não eram importantes para o David, e sim a criatividade. Ele inventava coisas para poder valorizar as reportagens. Foi o Manzon que ensinou isso pra ele. (...) Eu nem ia checar. Se vendia, eu não ia fazer busca. Vendeu, está certo. Nunca fiz pesquisa para apurar as reportagens de Jean Manzon e David Nasser. Eu aceitava, porque antes de tudo o Assis queria que vendesse”.

E continua dizendo: “Manzon tinha escrúpulo zero. Nenhum escrúpulo. E o David, mais ou menos a mesma coisa. (...) Era um jornalismo de resultados. Viver de jornal era a coisa mais difícil do mundo”<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Revista PN. Rio de Janeiro, dez. 1942; Anuário Brasileiro de Imprensa, 1949 e Anuário Brasileiro de Imprensa, 1955, respectivamente. *Apud* COSTA, H., “Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon”, p. 157.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> Freddy Chateaubriand *Apud* CARVALHO, L.M., *Cobras criadas*, p. 127.

A dupla – e a revista de modo geral -, tinha a seu favor uma crença quase inabalável que o povo mantinha no jornalismo. Alberto Dines confirma que naquela época “a imprensa era inquestionável. Se estava impresso, era verdade. O período era mesmo o do ilusionismo e mistificação jornalística”<sup>60</sup>.

## 5.2.

### Jogo de Forças – Imprensa e Estado Novo

É importante levar em conta que várias imagens produzidas por Jean Manzon, enquanto trabalhava no DIP, foram aproveitadas mais tarde em matérias de *O Cruzeiro*, como, por exemplo, as imagens que compõem a reportagem “43 dias nas selvas amazônicas” publicada em janeiro de 1944, narrando aventuras e descobertas no Norte do país em tom de realidade fantástica.

Assim, notamos que, de uma forma ou de outra, a visão do DIP se mantinha presente na imprensa. Fosse através da censura direta feita de maneira implacável, fosse por meio de negociatas que incluíam ameaças de corte de cotas de papel, dificuldades de importação de materiais e equipamentos e restrição de repasse de verbas públicas. Com isso, o regime conseguia ter na imprensa um grande aliado, e “os jornais passaram, assim, por gosto ou a contragosto, a servir à ditadura”.<sup>61</sup>

Muitas vezes a censura nem era mesmo necessária, pois parte da imprensa pensava igual ao governo. O próprio estado incorporou ao patrimônio a Rádio Nacional, a de maior sucesso no país, o vespertino *A noite*, as revistas *Carioca*, *Noite ilustrada* e *Vamos ler!* Alguns veículos, no entanto, não se dobraram ao regime (não foram muitos), caso do *Diário de Notícias*, no Rio, e em São Paulo, do *Estado de São Paulo*, que ficou sob intervenção até 1945. O que se via no país era a utilização por parte do governo dos meios de comunicação de massa em seu intuito de conformar mentalidades. No mesmo padrão dos projetos autoritários europeus, o nacionalismo moderno brasileiro necessitava do poder da imprensa e da educação para atingir as massas.

<sup>60</sup> Alberto Dines em entrevista já citada.

<sup>61</sup> SODRÉ, N.W., *História da imprensa no Brasil*, p. 439.

O Estado Novo pôde contar com o apoio quase permanente de Assis Chateaubriand e seu conglomerado de comunicação. É verdade que Chatô manteve uma relação contraditória com Vargas, com quem esteve aliado na Revolução de 1930. Depois rompeu no episódio da Revolução Constitucionalista de 1932<sup>62</sup>, colocando-se ao lado dos constitucionalistas. Por conta do episódio, Vargas provocou a falência de *O jornal*, fechou outros veículos, impediu a circulação de *O Cruzeiro* por alguns meses, mantendo Chatô sob liberdade vigiada e o prendendo em algumas ocasiões de manifestações acirradas contra o governo. Dois anos depois, uma série de acordos fez com que Chateaubriand recuperasse a direção de todas as suas publicações. Chatô<sup>63</sup> tornava-se então, por conveniência – e pela sobrevivência de seus negócios – estadonovista durante todo o período do regime, de 1937 a 1945, passando a servir ao poder e dele ter suas benesses.

A ligação de Chateaubriand com Getúlio Vargas remonta da própria compra da revista *O Cruzeiro* em 1928, quando, sem dinheiro, o empresário recorreu ao então ministro da fazenda, convencendo-o a fazer uma intermediação para empréstimo bancário.

“Antes de bater às portas do Vaticano, entendeu que talvez fosse mais eficiente recorrer àquele a quem todos os banqueiros – mineiros ou não – obrigatoriamente prestavam reverência: o ministro da fazenda, seu amigo Getúlio Vargas. (...) a *Cruzeiro* de Chateaubriand era uma revista com papel da melhor qualidade, repleta de fotografias, contaria com os melhores articulistas e escritores do Brasil e do exterior, e assinaria todos os serviços estrangeiros de artigos e fotografias. Impressa em quatro cores pelo sistema de rotogravura, a revista teria de ser rodada em Buenos Aires, já que a qualidade das gráficas brasileiras estava ‘abaixo do nível das africanas’. E tinha mais: *Cruzeiro* seria semanal, com tiragem de 50 mil exemplares (...), que circulariam em todas as capitais e principais cidades do Brasil. Os olhos de Vargas faiscaram.”<sup>64</sup>

Getúlio Vargas via, assim, o nascimento de uma revista que poderia lhe servir à frente como poderoso instrumento de manipulação política. E assim aconteceu.

“Dos artigos de Chateaubriand emanava tamanha e tão convicta louvação das virtudes da ditadura recém-implantada que o governo decidiu que a Agência nacional passaria a distribuí-los em seu serviço gratuito despachado diariamente

<sup>62</sup> No episódio de 1932, Chateaubriand colocou os veículos de comunicação de seu conglomerado a serviço dos rebeldes paulistas que se insurgiam contra o governo federal.

<sup>63</sup> Vale aqui ressaltar que no período do Estado Novo Chatô expandiu seus negócios e patrimônio. Ver livro de Fernando Morais.

<sup>64</sup> MORAIS, F., *Chatô – O rei do Brasil*, pp. 177-178.



para jornais de todo o país. Além de sair em todos os Diários Associados, os elogios do jornalista ao novo regime ganhavam as páginas de centenas e centenas de outros jornais. (...) Chateaubriand deu ordens para que as duas rádios Tupi abrissem um programa semanal de doutrinação da população segundo os princípios do Estado Novo, cujo conteúdo ficaria a cargo de palestrantes indicados pelo governo. Com objetivos idênticos, o Diário da Noite de São Paulo abriu uma coluna permanente e entregou-a à Comissão de Doutrina e Divulgação do Departamento Nacional de Propaganda (que meses depois se transformaria no temido DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda). O *Cruzeiro* não fugia ao modelo e se transformaria num veículo de propaganda do Estado Novo.”<sup>65</sup>

No já mencionado artigo sobre Lourival Fontes, publicado em *Constelação Capanema*, Lúcia Lippi Oliveira aponta as relações entre o DIP e alguns órgãos de imprensa do país, confirmando a afirmação de Fernando Moraes: “entre os que aderiram ou se beneficiaram do governo estão os Diários Associados e seu diretor Assis Chateaubriand, cujos artigos passaram a ser distribuídos para os jornais do país pela Agência Nacional, haja vista a qualidade dos elogios que o jornalista fazia ao Estado Novo.”<sup>66</sup>

Mas apesar de estreita relação entre Chateaubriand e o regime, os veículos dos Diários Associados não escapavam da vigilância do DIP, como aponta David Nasser. “Durante um ano e meio não publicamos uma palavra escrita por mim, uma foto de Jean Manzon, sem o visto do DIP”.<sup>67</sup>

De maneira geral, *O Cruzeiro* permanecia afinado com as expectativas do Estado Novo. Isso pode ser notado a partir de uma análise do conteúdo de muitas matérias da revista (digo aqui, as feitas por Jean Manzon, objeto desse estudo), que serviam de maneira explícita para afirmação das idéias que balizavam a ideologia do governo, afirmando suas realizações, a modernização do país, seu desenvolvimento econômico, seu povo de valor, os costumes populares e as grandes figuras do regime, destacando-se muitos políticos, entre eles o emblemático líder Getúlio Vargas, verdadeira metonímia do regime.

Mesmo com o fim do Estado Novo, *O Cruzeiro* continuava afinado com o governo, o que fica evidente nas matérias publicadas pela revista. Em 16 de fevereiro de 1946, Nasser e Manzon se unem para escrever “O 16º presidente”, um perfil glorificante de Dutra, com vinte e sete fotos de Manzon, tendo onze delas o novo presidente como foco. Poucos meses depois publicam “O Vale da Redenção”, fazendo profundos elogios à

<sup>65</sup> MORAIS, F., *Chatô – O rei do Brasil*, p. 376.

<sup>66</sup> OLIVEIRA, L.L. IN: BONEMY, H., *Constelação Capanema*, p.54.

<sup>67</sup> David Nasser IN: ANDRADE, L.M., *Cobras criadas*, p. 181.

siderúrgica de Volta Redonda, dando destaque a nova fisionomia que o país ganhava com a industrialização. Nessa série de imagens, Manzon investe em ângulos novos, em um rico jogo de contra-luz, geometriza as formas. Revela um olhar moderno para revelar um país da mesma forma. Um país em transformação, com pés no futuro - herança direta da imagem “imaginada” pelo Estado Novo, mesmo após o fim do regime. A explicação se encontra no fato de que no período que se sucedeu à ditadura de Vargas não houve, de fato, nenhuma transformação substancial na ordem política ou social. “As estruturas sociais e econômicas permanecem intactas. E, na verdade, não poderia ser de outra forma. As oposições vencedoras a 29 de outubro representavam elites econômicas e oligarquias regionais afastadas do poder em 30, ou que o tinham sido durante o Estado Novo, e não tinham interesse algum em realizar qualquer transformação de peso, que viesse a permitir a real participação das massas populares no processo de decisões políticas”.<sup>68</sup>

Trata-se de uma observação importante uma vez que a atuação de Jean Manzon em *O Cruzeiro* acontece até 1951. Assim, entendendo o período como espécie de continuação do Estado Novo pode-se “ler” com mais propriedade essa produção do fotógrafo feita a partir de uma ótica sobre o Brasil que, definida por Helouise Costa, resultaria de uma “síntese muito pessoal: de um lado o populismo e o nacionalismo como substrato ideológico, de outro, o seu olhar de estrangeiro.”<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> ALMEIDA JÚNIOR, A. M. de. “Do declínio do Estado Novo ao suicídio de Getúlio Vargas”. IN: FAUSTO, B. (org). *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil republicano*, vol. 3, Sociedade e Política, p. 239.

<sup>69</sup> COSTA, H., “Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon”, p.158.