

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
NÍVEL MESTRADO**

**JÚLIA CAPOVILLA LUZ RAMOS**

**NA BORDA EXTREMA DO VISÍVEL:  
Discursos sobre identidade nacional nas fotorreportagens de Pierre Verger  
em *O Cruzeiro* (1946-1951)**

**São Leopoldo**

**2012**

JÚLIA CAPOVILLA LUZ RAMOS

NA BORDA EXTREMA DO VISÍVEL:

Discursos sobre identidade nacional nas fotorreportagens de Pierre Verger  
em *O Cruzeiro* (1946-1951)

Dissertação apresentada como requisito para o título de Mestre em Ciências da Comunicação de Mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), na área de concentração Processos Midiáticos, linha de pesquisa Linguagem e Práticas Jornalísticas.

Orientadora: Prof. Dra. Beatriz Alcaraz Marocco

São Leopoldo  
2012

R175n Ramos, Júlia Capovilla Luz  
Na borda extrema do visível: discursos sobre identidade nacional nas fotorreportagens de Pierre Verger em O Cruzeiro (1946-1951)/ Júlia Capovilla Luz Ramos. -- 2012.  
169 f. : il. ; 30cm.

Dissertação (mestre em Ciências da Comunicação) -- Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, 2012.

Orientador: Profa. Dra. Beatriz Alcaraz Marocco.

1. Reportagem. 2. Rede Discursiva. 3. Fotorreportagem. 4. Pierre Verger. 5. Identidade Nacional. I. Título. II. Marocco, Beatriz Alcaraz.

CDU 070

JÚLIA CAPOVILLA LUZ RAMOS

“NA BORDA EXTREMA DO VISÍVEL: DISCURSOS SOBRE IDENTIDADE NACIONAL NAS FOTORREPORTAGENS DE PIERRE VERGER EM O CRUZEIRO (1946-1951)”

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Aprovada em 06 de julho de 2012

BANCA EXAMINADORA



---

Prof. Dr. Paulo César Boni – UEL

---

Profa. Dra. Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves – UFRGS



---

Profa. Dra. Beatriz Alcaraz Marocco – UNISINOS

*Dedico este trabalho à Augusta, minha filha,  
que faz minha vida cada dia mais feliz.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço

À prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Beatriz Marocco, minha orientadora, pela paciência, competência, agilidade, franqueza e amizade com que me tratou ao longo da orientação. Agradeço-lhe, ainda, por me encorajar a entrar no universo foucaultiano;

Aos professores do PPG em Comunicação da Unisinos, com quem aprendi muito;

Aos colegas de mestrado, por formarem “a melhor turma de todos os tempos”;

Aos colegas do grupo de pesquisa, pela amizade, troca e discussões sempre pertinentes;

Aos funcionários do PPGCOM da UNISINOS, pela atenção e ajuda nos momentos de dúvida;

À CAPES, que financiou e possibilitou minha dedicação nos anos de pesquisa do mestrado;

À Fundação Pierre Verger pelo apoio e acesso aos acervos fotográficos, bem como liberação de imagens para utilização na dissertação;

À Augusta Capovilla Estrela Gonzalez, minha filha, por me fazer conhecer o maior amor do mundo;

Ao Cristiano Estrela, meu marido, pela compreensão, auxílio e cumplicidade na vida e na fotografia;

À minha mãe, Eloísa Capovilla, pelas horas de sono perdidas em função da leitura deste trabalho, pelas críticas, sugestões e, acima de tudo, pelo carinho;

Ao meu pai, Genito Ramos, pela paciência e ajuda;

À minha irmã, Cecília Capovilla, pelas muitas idas e vindas para a UNISINOS e pelas “vibrações positivas”;

À Maria Tereza, Michaela, João Pedro, Arthur, Selma, Sérgio, Tia Tereza e Márcia, por se revezarem para cuidar da minha “pitoca” com todo o amor enquanto eu redigia essa dissertação.

“O material visual deve capturar forças não visíveis. Tornar visível,  
e não tomar ou reproduzir o visível”

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*

“Cada visível guarda uma dobra invisível que é preciso desvendar a  
cada instante e em cada movimento”

*Adauto Novaes*

“La fotografía narra con la misma intensidad con la que obvia,  
dice tanto como calla.

Y en esse vaivém entre lo visible y lo invisible,  
brota el esplendor de su saber”

*Marta Gilli*

“A fotografia é uma narrativa direcionada sempre para um ponto  
onde algo ainda não foi dito, embora tenha sido obscuramente pressentido,  
que se desenvolve *na borda extrema do visível*”

*Nelson Brissac Peixoto*

## RESUMO

Como as reportagens fotográficas das festas populares do nordeste do Brasil, realizadas por Pierre Verger para a revista *O Cruzeiro* (1946-1951), se relacionam com a construção da nação brasileira na “Era Vargas”? Para responder a esta pergunta-problema, Michel Foucault (1926-1984) nos aponta um caminho: por meio dos discursos. Pretende-se, neste trabalho, discutir quais foram as contribuições das fotorreportagens de Pierre Verger para a construção de uma identidade nacional entre os anos de 1946 a 1951. Publicadas em *O Cruzeiro*, essas fotos propõem um jogo de invisibilidade e visibilidade ao articular o discurso do Estado, da revista e do próprio fotógrafo (“autor”), formando uma rede, sem, contudo, explicitar tal operação ou limitá-la ao que está dentro do quadro imagético. Tampouco, se trata de aprisionar tais fotografias num discurso pedagógico proposto a partir do Estado Novo, pois, ao mesmo tempo, elas apontam um esforço de escapar da episteme da época.

**Palavras-chave:** Rede Discursiva. Fotorreportagem. Pierre Verger. *O Cruzeiro*. Identidade Nacional.



## ABSTRACT

How do the photographic reports of folk festivals in the northeast of Brazil, made by Pierre Verger for the magazine *O Cruzeiro* (1946-1951), relate to the construction of the Brazilian nation in the "Vargas era"? To answer this problem question, Michel Foucault (1926-1984) points out one way: through the speeches. It is intended, in this work, to discuss what the contributions of Pierre Verger Photo Reports were, in order to build a national identity from 1946 to 1951. Those photos published in *O Cruzeiro* suggest an array of invisibility and visibility by articulating the discourse of the State, the magazine and the photographer himself ("author"), forming a network, without, however, making evident such operation or restrict it to what is inside the imaging picture. Nonetheless, it is about imprisoning such photographs in a pedagogical discourse proposed by the New State, because, at the same time, they show an effort to escape from the episteme of the time.

**Keywords:** Discursive Network. Photo Report. Pierre Verger. *O Cruzeiro*. National Identity.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Formulação da realização fotográfica. ....	22
Figura 2 - Invisibilidade e visibilidade fotográfica. ....	23
Figura 3 - Planos fotográficos.....	31
Figura 4 - Amizade entre Getúlio Vargas e Assis Chateaubriand.....	41
Figura 5 - Páginas iniciais das reportagens <i>Maracatu, Frevo e Bumba-meu-boi</i> .....	55
Figura 6 - Disposição fotográfica e tipos de fotos encontradas nas fotorreportagens <i>Maracatu, Frevo e Bumba-meu-boi</i> .....	56
Figura 7 - Foto de abertura da reportagem <i>Maracatu</i> .....	58
Figura 8 - Fotografias de <i>personagens</i> .....	61
Figura 9 - Fotografias de <i>ação</i> .....	64
Figura 10 - Fotografia de <i>ambiente</i> .....	66
Figura 11 - Fotografias de <i>detalhe</i> .....	70
Figura 12 - Fotografia de <i>fechamento</i> .....	68
Figura 13 - Foto de <i>abertura</i> da reportagem <i>Frevo</i> .....	69
Figura 14 - Fotografias de <i>ação</i> .....	71
Figura 15 - Fotografias de <i>personagens</i> .....	73
Figura 16 - Fotografias de <i>detalhe</i> .....	75
Figura 17 - Fotografia de <i>fechamento</i> .....	76
Figura 18 - Fotografia de <i>abertura</i> da reportagem <i>Bumba-meu-boi</i> .....	77
Figura 19 - Fotografias de <i>detalhe</i> .....	79
Figura 20 - Fotografias de <i>ação</i> – situações cômicas.....	81
Figura 21 - Fotografias de <i>ação</i> – situações de “luta”.....	82
Figura 22 - Fotografias de <i>ambiente</i> .....	83
Figura 23 - Fotografias de <i>ação</i> - sequência “morte do boi”.....	85
Figura 24 - Fotografia de <i>fechamento</i> .....	86

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2 INVISIBILIDADE E VISIBILIDADE NA FOTOGRAFIA DE PIERRE VERGER: UM JOGO DE ENTRAR E SAIR DO QUADRO</b> .....	<b>19</b>
2.1 JOGOS DE INVISIBILIDADE E VISIBILIDADE NA FOTOGRAFIA .....	21
<b>2.1.1 Invisibilidade: A Fotografia como Operadora de Múltiplos Discursos</b> .....	<b>24</b>
<b>2.1.2 Visibilidade: A Fotografia como Materialização da Rede Discursiva</b> .....	<b>26</b>
2.1.2.1 A Linguagem Fotográfica.....	27
2.1.2.1.1 Gramática Visual.....	28
2.1.2.1.2 Texto.....	29
2.1.2.1.3 Enquadramento .....	29
2.1.2.1.4 Ponto de Vista e Angulação .....	31
2.1.2.1.5 Campo.....	32
2.1.2.1.6 Movimento .....	33
<b>3 FOTORREPORTAGENS DE PIERRE VERGER NA REVISTA O CRUZEIRO: FORMAÇÃO E OPERAÇÃO DE UMA REDE DISCURSIVA</b> .....	<b>34</b>
3.1 O DISCURSO DO ESTADO: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL NA “ERA VARGAS”.....	35
3.2 O DISCURSO DA REVISTA: A POSITIVIDADE DO POPULAR E A GRAMÁTICA VISUAL DE <i>O CRUZEIRO</i> .....	40
<b>3.2.1 A Fotografia em <i>O Cruzeiro</i></b> .....	<b>44</b>
3.3 O DISCURSO DO AUTOR: A AUTONOMIA DO FOTÓGRAFO E O PAPEL DO INTELECTUAL PIERRE VERGER .....	46
<b>3.3.1 O Repórter Fotográfico</b> .....	<b>48</b>
<b>3.3.2 O Intelectual</b> .....	<b>50</b>
<b>4 AS FESTAS POPULARES DO NORDESTE PELAS LENTES DE PIERRE VERGER: UM DISCURSO SOBRE A IDENTIDADE NACIONAL?</b> .....	<b>54</b>
4.1 <i>MARACATU</i> : “NÃO SOMOS UM CLUBE CARNAVALESCO, SOMOS UMA NAÇÃO”.....	58
4.2 <i>FREVO</i> : LIBERDADE AO CARNAVAL DE 1947 .....	69
4.3 <i>BUMBA MEU BOI</i> : UM AUTO BRASILEIRO .....	77
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: NA BORDA EXTREMA DO VISÍVEL</b> .....	<b>87</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>91</b>
<b>APÊNDICE A - QUADROS DE ANÁLISE DAS FOTOS DE <i>MARACATU</i>, <i>FREVO E BUMBA-MEU-BOI</i></b> .....	<b>97</b>
<b>ANEXO A – LISTA DAS FOTORREPORTAGENS DE PIERRE VERGER DE 1946- 1951</b> .....	<b>140</b>
<b>ANEXO B - FOTORREPORTAGENS NA ÍNTEGRA: <i>MARACATU</i>, <i>FREVO E BUMBA-MEU-BOI</i></b> .....	<b>145</b>
<b>ANEXO C - TEXTOS DAS REPORTAGENS <i>MARACATU</i>, <i>FREVO E BUMBA-MEU- BOI</i></b> .....	<b>153</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho, cujo título é “Na Borda Extrema do Visível: discursos sobre identidade nacional nas fotorreportagens de Pierre Verger em *O Cruzeiro* (1946-1951)”, é fruto de uma inquietação que já vinha se desenhando antes mesmo de meu ingresso no mestrado em Comunicação.

Em 2007, desenvolvi um ensaio ao final da Pós-Graduação *Lato Sensu* em Jornalismo Literário<sup>1</sup>, no qual as potencialidades narrativas das fotografias de Verger eram analisadas. No ano seguinte, com o trabalho de conclusão do Curso de Jornalismo, pude dar continuidade ao estudo da relação entre narrativas e fotografias. O último capítulo da monografia se detinha na análise do audiovisual *Olhares Nômades*, organizado pela Fundação Pierre Verger a partir do acervo do fotógrafo sobre o Brasil, e sua relação com a construção da identidade brasileira.

Durante esses anos de leituras e pesquisas foi possível perceber, em inúmeras publicações, que as fotos de Pierre Verger sobre o Brasil eram tidas como elementos fundamentais para a compreensão da cultura e construção da identidade brasileira.

Apesar das afirmações serem legítimas, nada me afastava da idéia de que Verger era, também, um “homem do seu tempo”. Ou seja, sua atuação como fotógrafo e, por conseguinte, sua produção fotográfica, faz parte de um contexto que pode revelar algo sobre os discursos operados em uma determinada época, além dos processos de criação dessas fotografias.

Em 2009, escrevi o projeto para a seleção no mestrado em Ciências da Comunicação da Unisinos, ainda com a intenção de trabalhar com a obra de Pierre Verger, porém, com foco na sua atuação como fotojornalista<sup>2</sup>. O período escolhido foi o do primeiro contrato com a revista *O Cruzeiro* (1946-1951), que o próprio Verger considerava como sua estréia no fotojornalismo<sup>3</sup>. O objetivo do projeto era verificar como as fotos de Verger ajudavam a construir uma identidade brasileira, inserida num projeto civilizatório nacional, presente na

---

<sup>1</sup> Pude realizar a Pós-Graduação *Lato Sensu*, pois já havia concluído a graduação em Publicidade e Propaganda na UNISINOS em 2003.

<sup>2</sup> Fotojornalista é quem trabalha com fotojornalismo, também conhecido como repórter fotográfico. Definição de fotojornalismo ver na sequência da introdução deste trabalho.

<sup>3</sup> Segundo Lühning (2004, p. 15), Pierre Verger “chegou a ser contratado duas vezes por *O Cruzeiro*, primeiramente para trabalhar para a editoria nacional, entre 8 de julho de 1946 a 1951, e, num segundo contrato, de 23 de abril de 1957 até meados do ano de 1960, para *O Cruzeiro Internacional*, que, na época, era publicada em espanhol, abordando assuntos de uma temática mais variada e não centrada exclusivamente no Brasil”. Ela também nos diz que a atuação de Verger durante o primeiro contrato era voltada somente para a parte fotográfica, mesmo quando sugeria a pauta. Já no segundo contrato, “ele assumia tanto as fotos quanto os textos”, embora a maioria dessas reportagens tenha permanecido inédita (LÜHNING, 2004, p. 09).

linha editorial da revista *O Cruzeiro*<sup>4</sup>, e proposto por Getúlio Vargas a partir da década de 1930.

Esse objetivo, no entanto, sofreu algumas alterações durante o processo de pesquisa, pois, notei que havia uma tensão entre a criação autoral de Verger, a linha editorial da revista *O Cruzeiro* e o projeto político-pedagógico do governo a partir do Estado Novo. A tensão percebida poderia ser uma pista que, com uma metodologia adequada, evidenciaria os jogos de relações, materializados nas fotorreportagens de Pierre Verger, entre três instâncias: Estado, imprensa e autor. Por último, caso esses jogos de relações pudessem ser realmente evidenciados nas fotografias, quais seriam, então, as tramas, disputas e discursos que os constituiriam. Assim, este foi o caminho que escolhi trilhar ao longo desta pesquisa.

Historicamente, do Estado Novo (1937-1945) até o fim do período Dutra (1946-1951) - sucessor que o próprio Vargas ajudou a eleger -, a questão da identidade nacional foi encarada como um projeto de governo para o Brasil. Havia um esforço em reconceituar o “popular” e encontrá-lo principalmente nas manifestações e festividades populares. Essas passam a ser vistas como as expressões mais autênticas da alma nacional. Nessa reconceituação do popular há um elemento novo: a positividade (VELLOSO, 2003).

O jornalismo, inserido neste processo, passa a operar também numa “agenda positiva”<sup>5</sup>, ajudando a legitimar os discursos do Estado sob pena de censura. Julgamos que esta positividade está manifesta, dentre outros lugares, na revista *O Cruzeiro* e, mais especificamente, nas fotorreportagens de Pierre Verger. Em 1947, ele fotografou três festas populares do Recife (PE): Maracatu, Frevo e Bumba-meu-boi<sup>6</sup>; que serão meu objeto de análise.

Para chegar neste *corpus documental*, pesquisei nas revistas disponíveis nas coleções da biblioteca Unisinos e do Museu Hipólito José da Costa consultadas entre junho e agosto de

---

<sup>4</sup> Inicialmente a revista se chamava somente *Cruzeiro*, sendo o artigo *O* inserido tempos depois e compondo o nome com o qual tornou-se (re)conhecida. Segundo Morais (1994, p. 177), Assis Caheteaubriand “por meio de amigos soube que o jornalista português Carlos Malheiros Dias planejava lançar uma revista de circulação nacional. No meio do caminho faltara dinheiro e o lusitano começava a desistir. Ao tomar conhecimento disso, Chateaubriand quis saber quanto custaria ressuscitar o projeto, lançar a revista e indenizar Dias pelos gastos já realizados [...] com quinhentos contos de réis ele assumiria o controle integral da empresa que formalmente já existia - e que, ironicamente, mesmo não sendo dona de uma única linotipo, chama-se Empresa Gráfica Cruzeiro S.A”. Este foi o episódio, segundo o autor, que antecedeu o “retumbante lançamento da revista *Cruzeiro* ocorrido em dezembro de 1928” (MORAIS, 1994, p. 177). Foi uma das mais importantes revistas semanais brasileiras, chegando a tiragem de 850 mil exemplares por semana na década de 1950 (NETTO, 1998, p. 123).

<sup>5</sup> Entendemos “agendamento” dentro da teoria da “agenda-setting”, desenvolvida em 1968 pelos americanos Malcolm McCombs e Donald Shaw, cuja definição considera que a imprensa seleccione e hierarquize os temas da atualidade que a sociedade deve debater. “Em outras palavras, a agenda da mídia estabelece a agenda pública” (McCOMBS, 2009, p. 22).

<sup>6</sup> O significado e a análise destas festas populares serão tratados no capítulo 4.

2010<sup>7</sup>. Nelas foi possível contabilizar, entre os anos de 1946 a 1951, 50 reportagens com fotografias de Pierre Verger. Dessas, 44 possuíam os créditos com seu nome, sendo que 01 “foto da semana” não se enquadra no conceito de fotorreportagem (que necessita de, pelo menos, duas fotos). Das 43 fotorreportagens restantes, 36 foram realizadas no Brasil (30 foram digitalizadas e 06 xerocadas para construção de acervo pessoal da pesquisa). Contudo, 09 fotorreportagens (130 fotografias) tratavam do que identificamos como “festas populares do Nordeste brasileiro”, sendo que apenas 03 (43 fotografias) não estavam mais associadas a “rituais religiosos”<sup>8</sup>, sendo 02 caracterizadas como folguedos<sup>9</sup> e 01 como dança popular<sup>10</sup>. É a partir destas fotorreportagens que iremos trabalhar mais profundamente na dissertação: *Maracatu* (29/03/1947, Recife-PE, texto de Odorico Tavares, 13 fotos de Pierre Verger); *Frevo* (19/04/1947, Recife-PE, texto de Odorico Tavares, 13 fotos de Pierre Verger); e *Bumba Meu Boi* (13/12/1947, arredores de Recife-PE, texto de Luiz Alípio de Barros, 17 fotos de Pierre Verger). Para cada uma das 43 fotografias que compõe as reportagens foi elaborado um quadro de análise (**Apêndice A**) no qual foi contemplado aspectos técnicos (cor do filme e tipo de câmera), a linguagem fotográfica (enquadramentos, movimento, linhas, pontos e luz), a gramática visual (número da foto na reportagem, página ocupada, localização e disposição na página, formato e localização da legenda), a descrição do texto da legenda, além dos elementos de composição da cena retratada (tema, tipo, gênero, objeto, ambiente, paisagem, tempo e expressão).

Essa incursão nos documentos ajudou a formular a seguinte pergunta-problema, que agora se desenha mais nitidamente e que passa a nortear a pesquisa: quais são os discursos sobre identidade nacional presentes nas fotorreportagens sobre as festas populares do nordeste do Brasil realizadas por Pierre Verger e publicadas na revista *O Cruzeiro* no ano de 1947?

Ainda, podemos desdobrar o problema-horizonte em outros questionamentos não menos importantes: 1) Quais mecanismos o governo utiliza para legitimar os discursos sobre identidade nacional? 2) Como a revista *O Cruzeiro* colabora/participa/da visibilidade para a construção de um discurso sobre identidade nacional? 3) Qual o papel de Pierre Verger neste processo?

---

<sup>7</sup> Tabela na íntegra disponível no item Anexo A.

<sup>8</sup> Maracatu nasceu como uma manifestação de origem política e religiosa, mas passou a acontecer durante os dias de carnaval.

<sup>9</sup> Os folguedos são apresentações que reúnem dança, música e teatro, tendo sua origem relacionada a temas religiosos, mas que, com o passar do tempo, perderam o caráter sacro.

<sup>10</sup> “Frevo (folclore) = dança dessa música [*frevo*] também de origem africana, comum no carnaval pernambucano, e que o dançarino, necessariamente ágil e resistente, executa com uma sombrinha aberta” (FREVO..., 1998. p. 992.).

Nossa hipótese neste momento é, portanto, que as fotorreportagens de Pierre Verger sobre as festas populares do nordeste brasileiro operam relações entre “o Brasil da era Vargas” e a “construção da identidade nacional” e as materializam quando publicadas em *O Cruzeiro*.

Para responder as questões elaboradas acima, Michel Foucault (1926-1984) é um dos teóricos que pode nos apontar um caminho, se pensarmos a fotografia como a articuladora de uma “rede discursiva”. O que Foucault mostra é que, independente da autoria dos textos ou de sua unidade material, há sempre uma rede de discursos com a qual a obra se relaciona e que lhe é exterior. À luz de seu pensamento, e outros que veremos mais adiante, pretendemos discutir quais foram as contribuições das fotorreportagens de Pierre Verger para positivar as festas populares do nordeste brasileiro como representações de uma identidade nacional.

Uma vez apresentados os questionamentos que movem esta pesquisa, gostaria de evidenciar o percurso metodológico realizado. Podemos dividi-lo em etapas:

- a) Levantamento bibliográfico sobre história do fotojornalismo; sobre a vida e a obra de Pierre Verger; sobre a Revista *O Cruzeiro* e a biografia de Assis Chateaubriand; sobre história do Brasil – década de 1930, 1940 e 1950 –; sobre Getúlio Vargas; sobre cultura brasileira; sobre identidade nacional; sobre análise fotográfica e sobre discurso<sup>11</sup>;
- b) Pesquisa da pesquisa em trabalhos acadêmicos (artigos, dissertações e teses) sobre a gramática visual da revista *O Cruzeiro*, o trabalho de jornalistas e fotógrafos na revista; a atuação e as fotorreportagens de Pierre Verger em *O Cruzeiro*<sup>12</sup>;
- c) Verificação do estado da arte através da pesquisa em autores que analisaram a obra de Pierre Verger tanto na revista *O Cruzeiro* quanto na sua pesquisa sobre o trânsito cultural afro-brasileiro;
- d) Constituição do *corpus documental* da pesquisa, já explicitado anteriormente.

Após estas etapas, iniciei a escrita da dissertação, que será composta de 04 capítulos: a introdução, que mostrará a trajetória e a processualidade da pesquisa, além de abarcar os conceitos que serão utilizados ao longo do trabalho; o segundo capítulo que apresentará a metodologia de análise fotográfica; o terceiro capítulo que tratará da construção de uma rede discursiva sobre a identidade nacional operada e materializada nas fotorreportagens de Pierre Verger na revista *O Cruzeiro*; e, finalmente, no capítulo 4 faremos a aplicação da metodologia proposta no capítulo 2 ao analisarmos três fotorreportagens de Pierre Verger publicadas na

---

<sup>11</sup> Vide item “Referências”.

<sup>12</sup> Idem anterior.

revista *O Cruzeiro* no ano de 1947, verificando as invisibilidades e visibilidades dos discursos sobre a identidade nacional. A bibliografia existente a respeito do trabalho\biografia de Pierre Verger é um fator que não torna esta investigação tarefa fácil, por ter que se realizar sob um ângulo diferenciado. Porém, ao mesmo tempo, o material possibilita acharmos caminhos ainda não percorridos, como os que abordam os aspectos discursivos da obra de Pierre Verger, relacionados acima.

Para tanto, alguns autores foram decisivos, entre os quais, sem esgotar a lista, cito: Ângela Lühning (2004), cujo texto remonta a biografia, atuação e produção de Verger enquanto esteve trabalhando para *O Cruzeiro*, dando atenção especial ao período do segundo contrato do fotojornalista com a revista, além de publicar matérias inéditas de Verger em diferentes partes do mundo. Cláudia Pôssa (2009), por seu turno, apresenta a visão geral da atuação de Verger enquanto repórter fotográfico em *O Cruzeiro* e como essa experiência marcou sua produção posterior; Marlise Regina Meyrer (2007) defende as representações do desenvolvimento brasileiro nas fotorreportagens da revista *O Cruzeiro* (1955-1957), sem tratar especificamente das fotografias de Pierre Verger; Nadja Pelegrino (1991) fala das mudanças ocorridas no campo do fotojornalismo brasileiro com a criação da revista *O Cruzeiro* e seus métodos de trabalho, com ênfase no trabalho do fotógrafo e editor de fotografia da revista a partir de 1943, Jean Manzon; o caráter e as contribuições antropológicas da fotografia de Pierre Verger no Brasil foi o recorte estudado pela autora Rosane de Andrade (2005).

O recorte que proponho tem sua fundamentação ancorada na fotografia e suas possíveis análises. Sobre este assunto, usaremos como base e sem esgotar a lista, autores como André Rouillé (2009), François Soulages (2010), Susan Sontag (2004), Boris Kossoy (2000; 2007; 2009), José de Souza Martins (2008) e Jorge Pedro Sousa (1998; 2004). Esses autores comungam a idéia de que o processo fotográfico não pode se dissociar do contexto ao qual está ligado. Quando materializadas, as fotografias tornam-se documentos<sup>13</sup> a serem pesquisados. Para Martins (2008, p. 26-27),

Na concepção popular da fotografia a sociedade se projeta, se propõe interpretativamente. Essa não é a única leitura possível da fotografia [...] é o

---

<sup>13</sup> Não entendemos o documento fotográfico da mesma forma como foi pensado no século XIX, origem do fotojornalismo. Conforme Rouillé (2009, p. 167), o documento fotográfico era tido como um decalque das coisas do mundo, uma vez que o jornalismo se servia deste propósito. Porém, “a imagem fotográfica não é um decalque, mas um mapa da coisa: menos uma duplicação do que um operador”. Pensamos a fotografia como operadora de uma rede discursiva.



que se poderia definir como uma leitura documental e, portanto, uma das matérias-primas do conhecimento relativo à construção social da realidade.

Para Sontag (2004, p. 41), “fotografar é atribuir importância. [...] não há como suprimir a tendência inerente a todas as fotos, de conferir valor a seus temas”. Kossoy (2007, p. 60) diz ainda que “é fundamental que se perceba o papel da imagem fotográfica enquanto [...] instrumento de propaganda e suporte de processos de criação/construção de realidades e ficções, seja em sua produção seja em sua recepção”.

Lembramos, porém, que dentro do vasto campo dos estudos de fotografia, nos deteremos na atuação de Pierre Verger enquanto fotojornalista da revista *O Cruzeiro* (1946-1951). Para tanto, se faz necessário definirmos o que estamos entendendo por fotojornalismo. Sousa (1998) mostra que há duas formas de entendê-lo: *Lato sensu* e *Stricto sensu*.

No sentido lato, entendemos por fotojornalismo a actividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’ para a imprensa ou outros projectos editoriais ligados à produção de informação de actualidade. [...] Podemos usar a designação fotojornalismo para denominar também o fotodocumentalismo e algumas foto-ilustrativas que se publicam na imprensa. [...] No sentido restrito, o fotojornalismo distingue-se do fotodocumentalismo. [...] enquanto a ‘fotografia de notícias’ é, geralmente de importância momentânea, reportando-se a ‘actualidade’, o fotodocumentalismo tem, tendencialmente, uma validade quase intemporal (SOUSA, 1998, p. 3).

O próprio autor acredita, porém, que a separação do conceito de fotojornalismo proposta é muito tênue e que, tanto no sentido amplo quanto no restrito, a fotografia tem sempre a ambição de “testemunhar”. Para nós, cabe pensar no sentido *lato* da questão: entendemos, neste trabalho, o fotojornalismo de Pierre Verger como sinônimo de um fotodocumentalismo, isto é, uma atividade que procura “centrar-se na forma como determinado acontecimento revela e/ou afecta as condições de vida das pessoas envolvidas” (SOUSA, 1998, p. 3). Suas fotorreportagens, em nosso entendimento, vão além de um conjunto de fotografias publicadas em um mesmo periódico, cuja unidade se dá pelo tema, pelo reconhecimento da “autoria” e pelo carácter ilustrativo de uma matéria jornalística escrita (mesmo que não se restrinja ao carácter meramente ilustrativo).

Os assuntos eram preferencialmente as manifestações populares do nordeste do Brasil, o que, em nosso entendimento, contribuíram para a construção da Nação brasileira e sua identidade. Para Ortiz (1994, p. 08), “a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretção do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro”.

Podemos dizer que colocar a problemática da relação entre as fotorreportagens de Pierre Verger e a construção da identidade nacional a partir do Estado Novo é deixar latente as tensões existentes numa “história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado” (ORTIZ, 1994, p. 09).

Renato Ortiz (1994), Carlos Fico (1997) e Zygmunt Bauman (2005), entre outros, servem de base para falar de cultura e identidade. Sobre identidade, a entendemos sempre em relação ao outro: um processo construído e compartilhado; uma permanente sensação de reconhecer-se, lutar e pertencer.

Tornamo-nos conscientes de que o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’ (BAUMAN, 2005, p. 17).

Ele ainda diz que,

[...] de fato a ‘identidade’ só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, um ‘objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que esta luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta (BAUMAN, 2005, p. 21-22)

De uma certa maneira Bauman mostra que a identidade é um atributo virtual, ao qual não corresponde à realidade de nenhum grupo social. Assim como nunca haverá duas pessoas totalmente iguais, não é possível aplicar um mesmo conceito para todos. Se identidade está relacionada epistemologicamente com “ser idêntico” e se essa igualdade é atributo ausente entre os indivíduos, há que se buscar as esferas e as condições em que este atributo é evocado. Por isso, quando falamos em identidade, optamos por usá-la sempre acompanhada do termo *nacional*. Ou seja, a identidade, no período estudado, não seria brasileira, uma vez que o país possui múltiplas identidades, mas seria fruto ou faria parte de um projeto de construção do Estado Nação na era Vargas.

A concepção nacionalista da cultura brasileira ganharia dimensão oficial durante o Estado Novo (1937-1945). [...] Pode-se dizer que, durante o Estado Novo, a assim chamada ‘identidade brasileira’ seria amplamente redefinida – pelo menos do ponto de vista governamental. Muitos dos elementos que posteriormente seriam utilizados pela propaganda política

foram estabelecidos nessa época: a valorização da mistura racial, a crença no caráter benevolente do povo, o enaltecimento do trabalho, uma certa ideia de nação – baseada nos princípios da coesão e da cooperação (FICO, 1997, p. 34).

Para Benedict Anderson (2008), um dos pilares da construção das Nações é a possibilidade de forjar uma identidade única. A Nação, segundo Anderson (2008, p. 12) é uma “comunidade imaginada”, “modelada, adaptada e transformada”.

Nações são imaginadas como *comunidades* na medida em que, independentemente das hierarquias e desigualdades efetivamente existentes, elas sempre se concebem como estrutura de camaradagem horizontal. Estabelece-se a ideia de um nós coletivo, irmanando relações em tudo distintas. (ANDERSON, 2008, p. 12).

Vale questionar que mesmo mobilizando esforços para forjar uma Nação e uma identidade nacional brasileira, o governo da época não possuía controle absoluto sobre tal projeto político<sup>14</sup>. Para Anderson (2008, p. 12), uma Nação não é algo estável e naturalmente constituído; é uma construção “tão limitada como soberana, na medida em que inventa ao mesmo tempo em que mascara”. Podemos pensar que o projeto nacional de Vargas tenta, justamente, naturalizar uma identidade que é construída, inventando um *ethos*. A imprensa seria um desses meios utilizados pelo governo para auxiliar na construção desta unidade.

[...] o romance e o jornal proporcionariam os meios técnicos ideais para ‘representar’ o tipo de comunidade imaginada a que corresponde uma nação. [...] A partir deles se daria uma espécie de confirmação hipnótica da solidez de uma comunidade, a qual naturaliza a história e o próprio tempo (ANDERSON, 2008, p. 12-13).

O que se verifica, neste sentido, é que a identidade nacional só pode ser evocada no plano do discurso e surge como recurso para a criação de um “nós coletivo”. Para nós, as fotorreportagens de Pierre Verger são operadoras destes jogos de inventar e mascarar os discursos sobre a identidade e a nação brasileira idealizadas politicamente a partir do Estado Novo (1937): jogos de invisibilidade e visibilidade da fotografia. Cabe ao pesquisador verificar como esta identidade é construída e em que contexto ela é evocada.

Ao falarmos em discursos, utilizamos como base a obra de Foucault. Neste sentido, Marocco (2004) mostra que,

---

<sup>14</sup> Sobre o projeto político de Getúlio Vargas a partir do Estado Novo, ver principalmente os trabalhos de Capelato (1998; 2003); Gomes (1996); e Velloso (1996; 2003).

A noção foucaultiana de discurso possibilita conceber o discurso jornalístico [...] como uma prática que transporta uma dupla coação: a das regras e técnicas propriamente jornalísticas que marcam os limites de um tipo de saber que pretende se diferenciar em um domínio próprio, e a dos discursos não jornalísticos que marcam a interferência sobre o domínio jornalístico das diferentes instâncias de poder (MAROCCO, 2004, p. 18-19).

Ao fim e ao cabo, nosso intuito é utilizar a obra de Foucault como base para falar da rede discursiva que pensamos estar sendo operada pelas fotorreportagens de Pierre Verger em *O Cruzeiro*. Esta rede, em nosso ver, se constitui pelos discursos do Estado (governo), da Revista (linha editorial e gramática visual) e do próprio autor (práticas propriamente fotojornalísticas e contribuições pessoais), sem, contudo, escapar de uma espécie de trama que envolve todas as sociedades e épocas, a qual chamamos de “contexto sócio-histórico”.

## 2 INVISIBILIDADE E VISIBILIDADE NA FOTOGRAFIA DE PIERRE VERGER: UM JOGO DE ENTRAR E SAIR DO QUADRO

Michel Foucault (1926-1984) chamou a atenção para as dificuldades de análise das unidades do discurso de uma ou mais obras literárias em seu livro “Arqueologia do saber” (1986)<sup>1</sup>. Ele questiona, entre outras coisas, se a unidade de um livro ou uma coletânea – que pode ser materializada num autor, gênero ou mesmo num suporte - não se mostra fraca em relação à unidade discursiva a qual dá apoio. E se essa unidade discursiva, por sua vez, poderia ser homogênea e uniformemente aplicável a todos os outros discursos (FOUCAULT, 1986, p. 26).

O que Foucault mostra é que, independente da autoria dos textos ou de sua unidade material, há sempre uma rede discursiva com a qual a obra se relaciona e que lhe é exterior.

É que as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso a um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede (FOUCAULT, 1986, p. 26)

Foucault (1986) continua seu pensamento mostrando que, por exemplo, em autores e contextos históricos-sociais diferentes essas relações também variam, revelando que a unidade discursiva de uma obra nunca será a mesma de outra.

[...] a unidade do livro, mesmo entendida como feixe de relações, não pode ser considerada como idêntica. Por mais que um livro se apresente como um objeto que se tem na mão; por mais que ele se reduza ao pequeno paralelepípedo que o encerra: sua unidade é variável e relativa. Assim que a questionamos, ela perde sua evidência; não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos (FOUCAULT, 1986, p. 26).

Michel Foucault pensou em livros, mas podemos estender seu pensamento para as fotografias e outras produções autorais. No nosso caso, interessa-nos colocar em discussão o que no interior das fotografias nos leva para fora do quadro imagético. Falar do jogo de invisibilidade e visibilidade no qual a possibilidade de “entrar e sair” é que torna latentes suas tensões. “As imagens permitem, pois, este duplo movimento: sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (NOVAES, 2005, p. 12).

---

<sup>1</sup> A primeira edição data de 1969.

Essa poderia ser, talvez, a verdadeira vocação da pesquisa (ou da análise) sobre fotografias: discutir a carga informativa que transborda do enquadramento e faz da imagem construída pelo fotógrafo muito menos indício de um acontecimento específico e muito mais resultado de seus atravessamentos externos. “Fazer aparecer, em sua pureza, o espaço em que se desenvolvem os acontecimentos discursivos não é tentar restabelecê-lo em um isolamento que nada poderia superar; não é fechá-lo em si mesmo; é tornar-se livre para descrever, nele e fora dele, jogos de relações” (FOUCAULT, 1986, p. 33).

No caso das fotografias, se trata de encontrar no que está manifesto a “conversa semi-silenciosa de um outro discurso” e não de descobrir sua suposta verdade original. Sobretudo, o que se busca na análise fotográfica que aqui propomos não é somente revelar o ponto de união entre os múltiplos discursos<sup>2</sup> articulados e materializados nas fotorreportagens de Pierre Verger, mas, “todas as coerções do discurso: as que limitam seus poderes, as que dominam suas aparições aleatórias, as que selecionam os sujeitos que falam” (FOUCAULT, 1996, p. 37).

As reflexões deste capítulo, que darão suporte para a análise do *corpus* documental no capítulo 4, partem dos conceitos de Michel Foucault para tentar perceber e compreender os jogos de relações – a que estamos chamando de *jogos de invisibilidade e visibilidade* - nas fotorreportagens de Pierre Verger para a revista *O Cruzeiro* (1946-1951) e como essas fotografias articulam toda uma rede de discursos ou rede discursiva.

Nossa hipótese, já apresentada na *Introdução*, é que as fotorreportagens de Pierre Verger sobre as festas populares do nordeste brasileiro operam relações entre “o Brasil da era Vargas” e a “construção da identidade nacional” e as materializam quando publicadas em *O Cruzeiro*.

---

<sup>2</sup> Por discurso entendemos a significação proposta por Foucault (1986, p. 90): “ora domínio geral de todos os enunciados, ora grupo individualizável de enunciados, ora prática regulamentada dando conta de um certo número de enunciados” ou melhor, “Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados, na medida em que se apóiem na mesma formação discursiva” (FOUCAULT, 1986, p. 135). Por sua vez, os enunciados não se referem somente a frases, como o proposto pela linguística. Foucault (1986) defende que os enunciados se manifestam por meio de elementos visuais que não somente as palavras, uma vez que elas servem para comentar um enunciado e não para defini-lo. Finalmente, em nosso entendimento, os elementos constitutivos da fotografia formariam, portanto, enunciados. “[...] um gráfico, uma curva de crescimento, uma pirâmide de idades, um esboço de repartição, formam enunciados; quanto às frases de que podem estar acompanhados, elas são sua interpretação ou comentário; não são o equivalente deles: a prova é que, em muitos casos, apenas um número infinito de frases poderia equivaler a todos os elementos que estão explicitamente formulados nessa espécie de enunciados. Não parece possível, assim, definir um enunciado pelos caracteres gramaticais da frase [...] o enunciado não é imediatamente visível; não se apresenta de forma tão manifesta [...] é, ao mesmo tempo, não visível e não oculto” (FOUCAULT, 1986, p. 93, 126).

O *corpus* documental que usaremos para verificar a hipótese levantada é composto de 43 fotografias<sup>3</sup>, divididas em três fotorreportagens de Pierre Verger sobre as festas populares do nordeste e que chegaram ao grande público no ano de 1947, pelas páginas da revista *O Cruzeiro*. A partir delas é que iremos realizar nossa análise.

## 2.1 JOGOS DE INVISIBILIDADE E VISIBILIDADE NA FOTOGRAFIA

Trabalhar com Foucault possibilita também perceber os jogos de relações entre a invisibilidade e a visibilidade dos diferentes discursos que afetam o material fotográfico desde a sua concepção até a sua recepção, mesmo que o autor nunca tenha trabalhado diretamente com fotografias. Suas contribuições para o campo da escrita e da arte ajudam a pensar como as fotografias operam múltiplos discursos – isto é, operam uma rede discursiva – muito antes do *click*. Ainda, possibilita saber como as fotografias, após serem disparadas, materializam alguns enunciados dessa mesma rede discursiva, tornando-se objetos a serem estudados.

Pensar em invisibilidade e visibilidade na fotografia não se trata, contudo, de buscar imagens que congelem movimentos que o olho humano não é capaz de captar. Não é desta capacidade técnica que torna visível o que até então não se podia ver pelo olho humano que estamos falando. Tampouco da invisibilidade proclamada por Barthes (1984), em que a fotografia não passaria de instrumento de visualização de seu referente. É, sobretudo, do jogo operado pelas fotografias; a tentativa de apreender aquilo que é inapreensível, de dar forma ao que é abstrato: às idéias, aos discursos, às culturas, às identidades.

Por isso, acreditamos que trazer outros autores pode contribuir ainda mais para a análise e para a compreensão dos jogos de invisibilidade e visibilidade operacionalizados pela fotografia. Boris Kossoy é um deles, pois mostra que,

Toda fotografia é o frontispício de um livro sem páginas, um elo que nos anuncia algo que, ao mesmo tempo, nos despista. Resta-nos mergulharmos nesses fragmentos deslizantes de ambiguidade e evidência, para tentarmos desvendar os mistérios que se escondem sob olhares interessantes e paisagens perdidas (KOSSOY, 2007, p. 61).

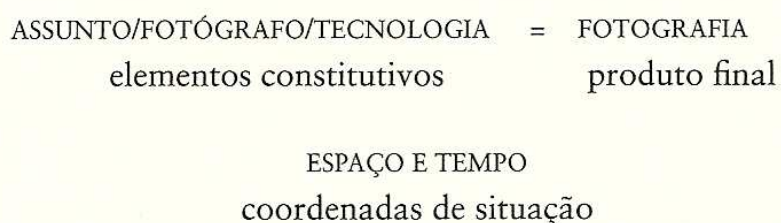
Kossoy (2009) entende o instante da realização fotográfica como o ponto de união entre três elementos, aos quais ele chama de “constitutivos” (Figura 1): o fotógrafo; a

---

<sup>3</sup> Conforme explícito no primeiro capítulo do presente trabalho, as fotorreportagens analisadas serão: Maracatu (29/03/1947, Recife-PE, texto de Odorico Tavares, 13 fotos de Pierre Verger); Frevo (19/04/1947, Recife -PE, texto de Odorico Tavares, 13 fotos de Pierre Verger); e Bumba Meu Boi (13/12/1947, arredores de Recife-PE, texto de Luiz Alípio de Barros, 17 fotos de Pierre Verger).

tecnologia utilizada e disponível em uma determinada época; e o assunto. O assunto, por sua vez, seria escolhido pelo fotógrafo (e capturado pela objetiva da câmera fotográfica) em função de determinado “espaço e tempo”. A esses elementos, Kossoy deu o nome de “coordenadas de situação”. Todo esse processo faz parte, para o autor, da “primeira realidade” da fotografia. Isto é, a realidade que estaria diretamente vinculada ao ato; a ação do fotógrafo no momento do registro.

**Figura 1 - Formulação da realização fotográfica.**



Fonte: Kossoy (2009, p. 37).

Contudo, para Kossoy, há ainda uma outra realidade no interior da fotografia que decorre deste processo, mas que dele se desvincula e acaba ganhando uma realidade própria: é a “segunda realidade” ou realidade do “documento”. Na realidade do documento fotográfico, o autor busca não somente o que é possível ver (o “aparente”), a duplicidade como seu exterior; mas, sobretudo, o que está invisível (o “oculto”), a “realidade interior” da fotografia.

Podemos entender que o autor vê um jogo de invisibilidade e visibilidade na fotografia enquanto “documento”; isto é, somente após ela se materializar. Essa perspectiva difere da nossa, embora em muitos outros pontos elas venham a se encontrar novamente, pois, para nós, as fotografias operam esses jogos do invisível e do visível antes mesmo de existirem enquanto documento, de materializarem-se, de serem publicadas. Nossa compreensão vai mais ao encontro do que pensa José de Souza Martins (2008), quando diz:

O que o fotógrafo registra em sua imagem não é só o que está ali presente na fotografia, mas também, e sobretudo, as discrepâncias entre o que pensa ver e o que está lá, mas não é visível [...] A fotografia, no que supostamente revela e no seu caráter indicial, revela também o ausente, dá-lhe visibilidade” (MARTINS, 2008, p. 28).

Portanto, ao observarmos o esquema por nós elaborado (Figura 2), estamos entendendo a “invisibilidade” da fotografia enquanto prática, enquanto processo criativo; a

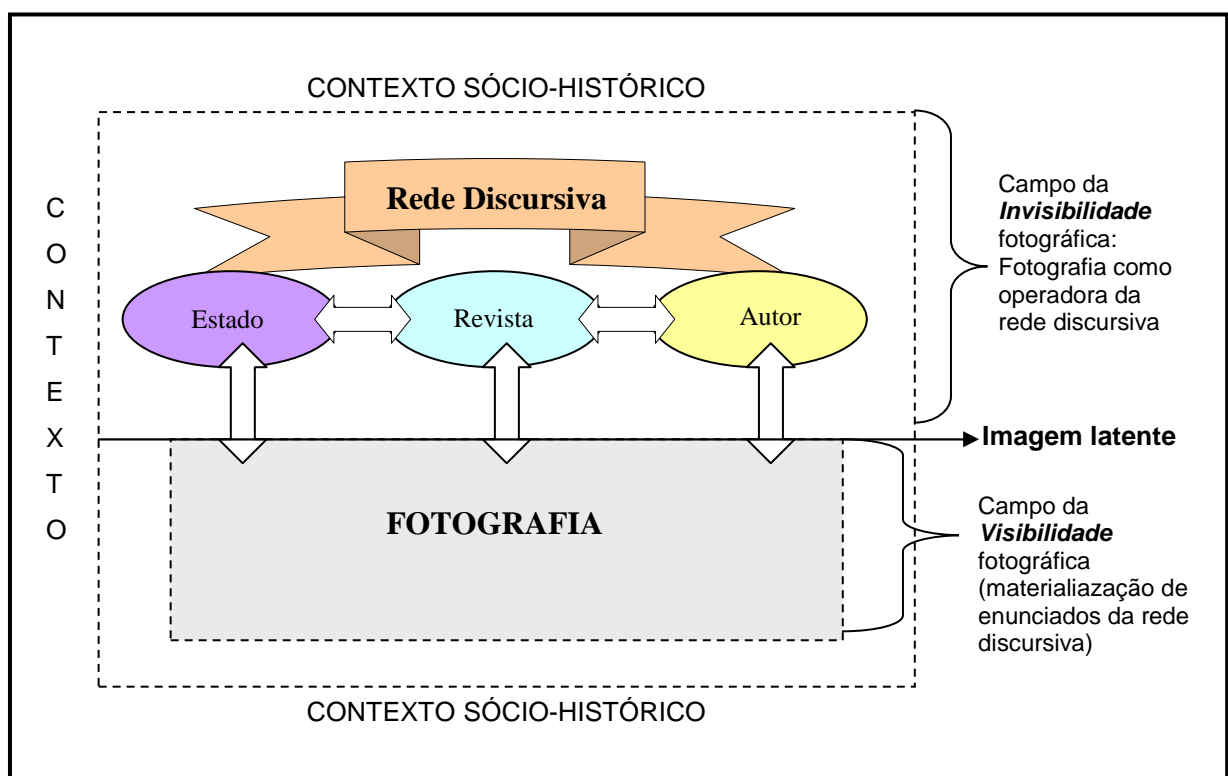


fotografia como operadora de múltiplos e até mesmo contraditórios discursos de uma época, como operadora de uma rede discursiva.

A “imagem latente”<sup>4</sup> seria o instante central entre um *antes* (o tempo da tomada) e um *depois* (o tempo da imagem). Já a “visibilidade”, seria a materialização de alguns enunciados desses discursos que constituem uma rede; tudo o que podemos ver nas fotografias que nos dá pistas sobre uma época. O objeto fotográfico seria a materialização de alguns enunciados dessa rede discursiva.

Neste quadro (abaixo) aparecem os aspectos que vão conduzir nossa análise fotográfica, já que percebemos três correntes discursivas, oriundas do Estado, da revista e do autor, atuando nesse material em 1947, período a que nomeamos de “contexto sócio-histórico”.

Figura 2 - Invisibilidade e visibilidade fotográfica.



Fonte: Elaborado pela autora.

É neste sentido que pensamos a ação do fotógrafo Pierre Verger: ao apertar o disparador, ele não o faz sozinho e, embora tenha certa autonomia no trabalho, não é/está livre do seu contexto. Assim como pensa Rouillé (2009), as imagens do fotógrafo

<sup>4</sup> Termo usado por André Rouillé (2009, p. 209) para designar “essa imagem invisível inserida pela luz nos saís de prata, à espera de ser quimicamente revelada” (ROUILLÉ, 2009, p. 222).

operam um ajuste tão rápido quanto complexo entre três temporalidades heterogêneas: o passado singular, ao mesmo tempo singular e coletivo, do fotógrafo; o presente do estado de coisas; e o futuro dos usos supostos da imagem. O disparo acontece toda vez que se atinge uma certa convergência entre estas temporalidades em jogo no processo fotográfico (ROUILLÉ, 2009, p. 225).

Portanto, há uma rede de relações e discursos que envolvem o fotógrafo, que o faz agir, que o faz escolher por determinada tecnologia, tema, assunto, pessoa, ângulo em meio a tantos outros. É o que Foucault chamou de “prática discursiva”. Há jogos de força e de poder que operam na constituição de qualquer obra autoral. Uma rede de discursos que se articula e faz visível e invisível alguns de seus enunciados. É isso o que buscaremos compreender nas fotorreportagens de Pierre Verger.

### **2.1.1 Invisibilidade: A Fotografia como Operadora de Múltiplos Discursos**

Se os jogos de invisibilidade e visibilidade na fotografia se realizam por meio de uma rede discursiva, se faz necessário saber quais são os discursos que fazem articular as reportagens fotográficas das “festas populares” do nordeste do Brasil realizadas por Pierre Verger e a “construção da nação brasileira” na era Vargas.

Publicadas no ano de 1947 em *O Cruzeiro*, essas fotos propuseram um jogo de invisibilidade e visibilidade ao articular o discurso do Estado, da revista e do próprio fotógrafo (“autor”), sem, contudo, explicitar tal operação ou limitá-la ao que está dentro do quadro imagético. Veremos a construção de cada um desses discursos formadores dessa rede discursiva mais profundamente no próximo capítulo.

Interessa-nos, agora, definir o que entendemos pelo caráter “invisível” das fotografias e que nortearão nossa análise: práticas operadas pelo fotógrafo antes de apertar o disparador. Para Foucault (1986, p.136), as práticas também são discursivas, sendo estas “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa”.

Neste sentido, não há como negar que as escolhas por determinados enquadramentos, ângulos e assuntos aconteçam somente por força de uma dada realidade e que essa prática discursiva estaria desarticulada das vontades dos próprios fotógrafos.

A fotografia não pode ser a reprodução do real, que é sempre infinitamente complexo e diferente. Quando é classificada como ‘realista’, é sempre em

função de uma certa ideia do realismo e de uma dada situação histórica [...] Só se acredita nesse realismo se se quiser esquecer as condições de produção da fotografia (SOULAGES, 2010, p. 88-89).

Não somente isso, a bagagem cultural destes fotógrafos, os contextos sócio-históricos aos quais eles pertencem ou desenvolvem seus trabalhos também seriam permeados por discursos invisíveis que, invariavelmente, deverão ser operados pelas fotografias.

Mas por que nos é tão caro colocar em discussão a invisibilidade das fotografias? Em nosso entendimento, não há como visibilizar enunciados materializados nas fotos em questão sem procurar desvendar a rede discursiva que os constitui e que lhes dão suporte. “A prática material e estética da fotografia apoia-se no conjunto dos enunciados que a guiam, que a mantêm, orienta-na, justificam-na e que a defendem” (ROUILLÉ, 2009, p. 255).

A invisibilidade seria, portanto, a conversa semi-silenciosa dos discursos operados pela prática fotográfica, que povoam determinado contexto sócio-histórico e que se encontram no extra-campo do objeto fotográfico. Para Foucault (1986, p. 28) “tudo que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio”. Essa invisibilidade das práticas se tornaria visível por meio de enunciados presentes nas fotorreportagens de Pierre Verger. E como investigar esses enunciados? Mais uma vez, Foucault mostra o caminho,

Trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, [...] de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado. [...] As relações discursivas, como se vê, não são internas ao discurso, [...] caracterizam [...] o próprio discurso enquanto prática (FOUCAULT, 1986, p. 31, 52-53).

A invisibilidade seria, portanto, o processo virtual de construção da imagem fotográfica, isto é, antes de tornar-se material ou objeto de análise. Portanto, é nosso dever enquanto pesquisador não negligenciar as condições e os discursos operados no tempo anterior à tomada fotográfica.

Quando Verger, em nosso entendimento, articula uma rede discursiva composta pelo discurso do Estado, da revista *O Cruzeiro* e autoral, ao fotografar as festas populares do nordeste brasileiro, ele mostra, acima de tudo, que o objeto de sua fotografia vai além dos corpos e indumentárias dessas manifestações culturais; pode nos revelar a tentativa de construir uma identidade nacional, operando uma dupla função: “o objeto a ser fotografado não é esse objeto fotografado” (SOULAGES, 2010, p. 52). Para nós, a obra fotográfica de Verger vai além do objeto visado, extrapolando o referente.

Mas não devemos cair na armadilha da autoria absoluta. Sim, toda fotografia traz as marcas de um autor/fotógrafo, mas não se resume a elas. É por isso que existe uma rede discursiva que a faz mover-se num contexto específico. O autor age, portanto, querendo ou não, sob determinadas circunstâncias definidas sócio-historicamente, ou, como afirma Soulages (2010, p. 76) “ela é sempre feita por um homem que é ele próprio trabalhado e dominado inconscientemente por modelos a serem reproduzidos ou a serem evitados, por pulsões e desejos”.

Assim sendo, as reportagens fotográficas de Pierre Verger para a revista *O Cruzeiro*, durante seu primeiro contrato, surgem como marca visível de uma prática constituída pela ação do fotógrafo e pelas condições de criação e manipulação dos elementos enquadrados e, apesar de sua existência ser comprovada justamente pela materialização dessas imagens, sua essência se mantém misteriosa e sua realidade, invisível (SOULAGES, 2010).

### **2.1.2 Visibilidade: A Fotografia como Materialização da Rede Discursiva**

Até o momento, vimos que o campo visual da fotografia opera um jogo de esconde e mostra de práticas discursivas. Porém, conforme Rouillé (2009, p. 163), “as visibilidades não se extraem diretamente das coisas, mas produzem-se indiretamente, trabalhando a forma, a imagem e a escrita fotográfica”. O que o autor quer dizer é que para perceber as invisibilidades das práticas e dos discursos operados pela fotografia, é preciso dominar uma gramática visual que manifestaria, por meio de linguagem específica, alguns enunciados desses discursos.

Essa linguagem específica da fotografia se manifesta por enquadramentos, planos, composições, linhas, pontos, campos, formas, poses e objetos que possuem significados e intenções específicas. Na busca por visibilizar os enunciados dos discursos articulados pela fotografia de Pierre Verger, entendemos ser necessário conhecer melhor sua linguagem própria. A visibilidade fotográfica não seria automática, mas responsável por hierarquizar os elementos posto à ver no quadro imagético. Conforme Rouillé (2009, p. 267),

A visibilidade lembra que as formas fotográficas, por mais mecânicas que sejam, não tem nada de automáticas (como se afirma ainda hoje), que, ao contrário, dependem indiretamente da maneira como a máquina-fotográfica é posta em ação, isto é, a maneira como, em cada caso, são dispostos os aparelhos, os corpos, as coisas, as luzes, os olhares.

E o autor mostra, ainda, que cada um dos elementos da linguagem fotográfica geradores de sentido são agrupados a partir do ponto de vista do fotógrafo (discurso do autor) que nunca é neutro.

Cada ponto de vista consiste em uma configuração particular de percepções e de afeições, assim como de distâncias, de tempos de exposição, de enquadramentos, de velocidades, de formas, etc., isto é, de enunciações propriamente fotográficas (ROUILLÉ, 2009, p. 203).

Torna-se necessário, portanto, identificar e compreender, dentro da linguagem fotográfica, alguns pontos que usaremos para a análise de nosso *corpus* documental.

### 2.1.2.1 A Linguagem Fotográfica

A linguagem fotográfica, cujo entendimento se faz necessário quando se pretende analisar fotorreportagens<sup>5</sup>, é composta por inúmeros elementos e procedimentos que visibilizam intenções na hora de compor cenas. Geradores de sentidos, os elementos extra e intra quadro são os responsáveis por definir o discurso fotojornalístico e por pré-conceber o entendimento do público leitor, mas principalmente por materializar as idéias dos fotógrafos sobre determinado assunto.

Longe de ser infinitamente aberto, o olhar está restrito e guiado pelos interesses presentes do fotógrafo, e pela amplitude de sua vida passada – cultural, social, psíquica, intelectual, profissional, histórica, etc. Vida essa que sedimentou automatismos e proibições, recorrências e lacunas, cuja configuração é, ela mesma, dependente das maneiras de ver de uma época, de seus regimes de visibilidade. Ora, esses regimes, que comandam os olhos do fotógrafo, afetam também seu corpo inteiro e inspiram-lhe posições, distâncias das coisas, posturas e uma dinâmica (ROUILLÉ, 2009, p. 225).

As mensagens fotojornalísticas se dão por meio da gramática visual da publicação na qual estão inseridas, do texto, como também por uma linguagem própria da fotografia, como os planos, as poses, o ponto de vista, a profundidade de campo e o movimento. Compreender cada um destes elementos se torna, portanto, imprescindível para a compreensão dos jogos de

---

<sup>5</sup> Metodologicamente, sobre a análise fotográfica, pensamos como Camargo (2005) ao trabalhar com as fotorreportagens da revista *O Cruzeiro*. “Diferentemente de uma fotografia que é olhada isoladamente, tendo como suporte o papel fotográfico e que pode ser tocada, segurada, manipulada e colecionada de diversas formas, as imagens da revista *O Cruzeiro*, em virtude do processo de produção e reprodução (pré-impressão, impressão e pós-impressão) não são fotografias, mas ‘coisas de revista’, ou seja, imagens sobre outro suporte, a página da revista. Mas podemos afirmar que a linguagem original das imagens na revista é a fotografia, a qual devemos considerar para a análise” (CAMARGO, 2005, p. 187).

relações operados pelas imagens. Inúmeros autores trabalharam na separação e classificação dos elementos e seus significados dentro da linguagem fotográfica e cinematográfica.

Todavia, mesmo utilizando como referência alguns desses autores, não é nossa intenção nos prendermos aos seus respectivos esquemas classificatórios, considerando, somente, os elementos que percebemos nas fotografias de Pierre Verger e seus possíveis significados, já que a fotografia não é uma máquina de produção de significados fechados e não variáveis.

#### 2.1.2.1.1 Gramática Visual

As revistas ilustradas desempenham importante papel na sociedade moderna e industrial desde o seu advento. Muito antes da televisão, elas foram as responsáveis por levar informação de uma só vez para um grande número de pessoas. É para essa sociedade moderna que as revistas ilustradas se dirigem e, neste contexto, o fotojornalismo também passa a se apresentar por meio de uma nova linguagem e estética. Com isso, ocorre uma nítida mudança: a fotografia deixa de ser mera ilustração do texto para ser o fio condutor da notícia. E isso se deu com a adoção mundial das grandes reportagens como gênero jornalístico por excelência dessas publicações. No Brasil, e especificamente no caso da revista *O Cruzeiro*, passam a ser produzidos “textos visuais, que se estabelecem numa relação de simultaneidade entre a foto e a página e o conjunto de páginas, [...] cuja diagramação impõe determinados ritmos” (PEREGRINO, 1991, p. 47).

A diagramação pode ser vista como uma espécie de arquitetura ao organizar os elementos nas páginas das revistas para que desempenhem determinadas funções. “Um jogo com regras próprias, uma gramática da imagem” (CAMARGO, 2005, p. 194). Na revista *O Cruzeiro* a diagramação constrói uma verdadeira narrativa visual por meio da sequencialização das imagens dentro de uma ordem cronológica dos acontecimentos. Essas fotos de formatos diversos (grandes, pequenas, sangradas, abertas, fechadas) ficam dispostas numa cadeia e remetem à movimentação quase natural dos personagens, presentificando suas ações. Além disso, possuem funções pré-definidas: enquanto as fotos de página inteira utilizadas para marcar o início, o meio e o fim da reportagem traziam “o foco para qual converge a notícia”, as imagens de médio e pequeno formato publicadas no miolo da reportagem retratavam “a série de episódios na qual se articulavam os diversos momentos da situação” (PEREGRINO, 1991, p. 60). Também, a autora mostra que a além de cobrir uma página inteira, a foto de abertura da reportagem “privilegiava a zona da esquerda” com a intenção de corresponder “à conduta de leitura do nosso sistema de escrita, que se faz da esquerda para a direita” (PEREGRINO, 1991, p. 62).

Acreditamos que, por meio do entendimento da gramática visual de *O Cruzeiro*, conseguiremos compreender melhor o discurso da revista e sua operação sobre o material fotográfico de Pierre Verger.

#### 2.1.2.1.2 *Texto*

No fotojornalismo, o texto possui diferentes funções. Segundo Jorge Pedro Sousa (2004), elas se dividem, basicamente, entre chamar a atenção para a fotografia ou para algum de seus elementos; complementar informaticamente a fotografia; direcionar ou reorientar o significado da leitura; e analisar, interpretar e/ou comentar a fotografia ou seu conteúdo.

No caso da revista *O Cruzeiro*, nosso objeto de análise, o texto aparecia de quatro diferentes formas: título, créditos, legenda<sup>6</sup> e reportagem. Raras vezes, aparecia uma quinta possibilidade de texto: box com comentários sobre algum ponto tratado na reportagem. Em todos os casos, mesmo com a intenção de esclarecer e informar os leitores, os textos eram considerados coadjuvantes em relação às fotos. Eles podiam começar em uma página e terminar em outra sem estabelecer nenhuma relação de continuidade (por exemplo, iniciar na página 3, continuar na página 5, seguir para a 2 e finalizar na página 30), o que nunca acontecia com as imagens.

[...] de uma forma geral em todas as fotorreportagens de *O Cruzeiro*, fica claro que existe uma relação de poder entre imagem e texto, na qual a imagem possui a maior força e uma relação direta com a legenda. Não seria possível ‘continuar’ a reportagem com imagens em outras páginas, porém com o texto é possível, mesmo que este fique diagramado e misturado a outros assuntos pouco afins da edição (CAMARGO, 2005, p. 193-194).

#### 2.1.2.1.3 *Enquadramento*

Um outro aspecto que iremos levar em conta em nossa análise das fotografias de Verger são os enquadramentos: recortes pelos quais observamos as cenas congeladas pelas lentes do fotógrafo. Eles concretizam-se nos planos, que, por sua vez, são divididos em categorias, cada qual, com significados e intenções variáveis. O *Plano*

---

<sup>6</sup> A legenda, muitas vezes, era feita pelos próprios fotógrafos da revista, porém algumas vezes podia ser “contraditória à interpretação inicial do leitor e até mesmo a do fotógrafo” (COSTA, 1994, p. 89).

*Geral* (Figura 3) é também conhecido como “aberto”, pois costumam mostrar o ambiente no qual a cena enquadrada se desenvolve. Serve para situar o observador ou para revelar a singularidade de determinado local. Para Boni (2000, p. 67), porém, este plano não deve ser “tão aberto a ponto de transformar o homem num mero elemento figurativo do cenário e não tão fechado a ponto de valorizar o referencial humano em detrimento do ambiente”.

O *Plano Americano* (Figura 3) é quando um sujeito é enquadrado do joelho para cima e o *Plano Médio* (Figura 3), da cintura para cima<sup>7</sup>. Sobre este último, Erausquin (1995, p. 114) nos diz que, “los planos medio realzan muchos aspectos del código gestual, además de favorecer la identificación de los personajes”. Já o *Primeiro Plano* ou *Close* (Figura 3) possui a função de aproximar o observador da cena retratada, gerando dramaticidade. Peregrino (1991, p. 94) define o *close* como “uma forma de compor frequentemente usada pelo fotógrafo para suscitar a empatia desejada, com a remissão a categorias universais de estados emotivos que fazem parte da experiência do espectador”. O *Big Close* é o detalhe de alguma cena ou personagem ainda mais aproximado que o *close*, dominando o quadro.

Mesmo que os planos possuam esta classificação mais convencional, Boni (2000, p. 61) faz uma ressalva interessante, apontando um caminho para uma possível inovação fotográfica que marcaria o estilo de alguns fotógrafos.

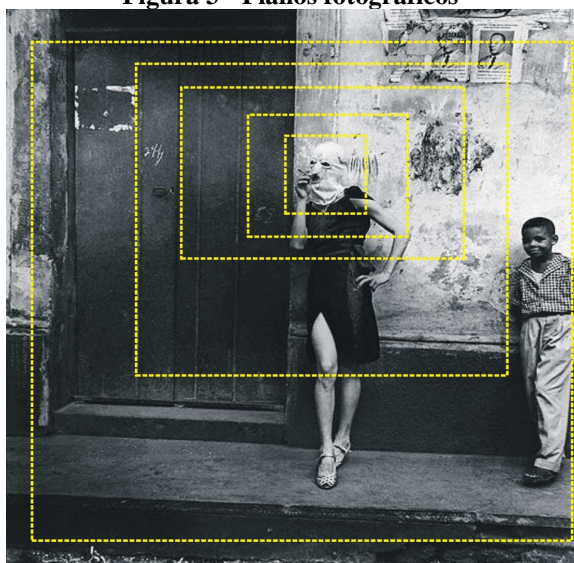
O fotógrafo pode dominar o significado do elemento ‘plano’, conhecer três ou quatro planos dos mais aceitos e usados pelos profissionais da área, e derivar a partir deste conhecimento. Pode inovar, criar, experimentar novas propostas de plano. Estará, se assim o fizer, contribuindo para aumentar o não codificado vocabulário da linguagem fotográfica. Mais que isso. Estará criando um estilo próprio de escrever fotograficamente.

---

<sup>7</sup> Há autores que consideram o enquadramento de todo o corpo humano, da cabeça aos pés, também como plano médio (BONI, 2000; VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994; COSTA, 1987). Porém, com base na bibliografia sobre a linguagem cinematográfica (REY, 1997; WATTS, 1999; CARMONA, 1996) usaremos a definição de plano médio que considera “quando a câmera foca o personagem da cintura para cima” (REY, 1997 p. 51). O termo *plano* também pode ser entendido como a posição de um elemento dentro da imagem em relação ao seu “fundo”. Por exemplo: nas tomadas realizadas com uma lente grande angular, há a necessidade de se ter sempre um primeiro plano que sirva de apoio para que haja harmonia na composição fotográfica (GURAN, 1992, p. 28).



**Figura 3 - Planos fotográficos<sup>8</sup>**



**Do quadro menor para o maior:**

- 1. Close**
- 2. Primeiro Plano**
- 3. Plano Médio**
- 4. Plano Americano**
- 5. Plano Geral**

Fonte: Elaborado pela autora sobre fotografia de Pierre Verger.

#### *2.1.2.1.4 Ponto de Vista e Angulação*

O ponto de vista é um dos elementos mais importantes para a compreensão das práticas do repórter fotográfico Verger, já que por meio delas é que acreditamos estarem manifestos os enunciados mais significativos do autor sobre a identidade nacional. Para Aumont (2007, p. 156), “o ponto de vista pode designar: 1. um local, real ou imaginário, a partir do qual uma cena é olhada; 2. o modo particular como uma questão pode ser considerada; 3. enfim, uma opinião, um sentimento com respeito a um fenômeno ou a um acontecimento”. Em se tratando de fotografia, o primeiro sentido corresponde ao olhar do fotógrafo em relação à cena, ou, mais raramente, a direção em que algum personagem, também presente na foto, contempla a cena. É um plano que funde fotógrafo e/ou personagem e público. Os outros dois sentidos transformam o enquadramento num julgamento de valor sobre o que é representado na fotografia. Isso se dá por meio de angulações que podem valorizar, desvalorizar ou tornar comum determinada cena. O *Ângulo Normal* é o que “imita” o modo natural com que o fotógrafo olharia determinada cena/pessoa, isto é, na “altura do olho”. O *Plongée* ou, conforme Sousa (2004, p. 68), o *Plano Picado*, é quando “a tomada de

<sup>8</sup> Reprodução de imagem de Pierre Verger publicada em Badarel (2006, p. 32).

imagem faz-se de cima para baixo, tendendo a desvalorizar o motivo fotografado” e no *Contra-Plongée* ou *Plano Contrapicado*, “a tomada de imagem faz-se de baixo para cima, tendendo a valorizar o motivo fotografado”<sup>9</sup>. Sobre o ângulo de baixo para cima, Martins (2007) afirma ser herança da escola fotojornalística europeia do entre-guerras.

#### 2.1.2.1.5 Campo

Como estamos trabalhando com a hipótese de que as fotografias de Verger articulam toda uma rede de discursos sobre identidade nacional dentro e fora do quadro imagético, nos é, ainda, muito caro entender a noção de campo<sup>10</sup>. Na fotografia, “o campo é um espaço profundo, mas representado sobre uma superfície plana” (AUMONT, 2007, p. 223). É através da impressão de profundidade que se tem a dimensão do cenário no qual a ação se passa. Uma fotografia *com profundidade de campo* é aquela em que é possível visualizar nitidamente o ponto mais distante em relação ao que está em foco no primeiro plano da imagem. Numa fotografia *sem profundidade de campo* o “entorno” do personagem ou da ação principal não é nítido. Quanto as suas significações, Sousa (2004, p. 76) diz que

A utilização expressiva da profundidade de campo é comum em fotojornalismo. Uma pequena profundidade de campo pode servir, por exemplo, para relevar objetos em relação ao fundo e ao(s) primeiro(s) plano(s). Uma grande profundidade de campo é importante, por exemplo, na fotografia de paisagens.

Em relação aos sentidos da imagem, há ainda a expressão conhecida como *extra-campo* ou *fora-de-campo*: se entendermos o campo como “um fragmento de espaço recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista”, então é porque existe “o espaço global do qual esse campo foi retirado” (AUMONT, 2007, p. 224-226). Quando uma fotografia nos “joga” para fora de suas bordas, a intenção é que o espectador prolongue/complete imaginariamente esse quadro.

---

<sup>9</sup> Para Erausquin (1995, p. 115) é preciso relativizar a força “positivadora” do *contra plongée*, pois “en conexión con otros elementos de codificación, puede caracterizar negativamente al personaje, presentándole como prepotente y antipático ante el receptor”.

<sup>10</sup> “Na terminologia corrente [...] em geral se faz uma distinção entre o *campo de filmagem* que define a porção de espaço enquadrado e o *plano cinematográfico*, que habitualmente é definido em relação à proporção que a figura humana é enquadrada. Não se trata, porém, de uma distinção rigorosa por não ser rigidamente definida nem respeitada” (COSTA, 1987, p. 180).

### 2.1.2.1.6 Movimento

Por meio de recurso técnico possibilitado pela própria câmera fotográfica e segundo a vontade do fotógrafo é possível travar ou prolongar um movimento. “No primeiro caso, é ‘congelado’ um instante do movimento que animava o motivo; no segundo caso, explora-se um efeito de arrastamento, que, por vezes, resulta numa exploração eficaz da idéia de velocidade” (SOUSA, 2004, p. 76). No caso das fotografias de Pierre Verger para *O Cruzeiro* a opção mais comum foi o uso do congelamento, talvez porque, conforme Sousa (2004), no fotojornalismo “os gestos significativos, as posições sugestivas, precisam frequentemente de ser congeladas para que lhes possa ser imposto um sentido” (SOUSA, 2004, p. 77).

Há ainda uma terceira forma de registrar um movimento, ou melhor, de cristalizar o movimento planejado de uma pessoa: a *Pose*. De uma forma não espontânea, os gestos e as expressões significativas dos indivíduos ou de um grupo determinam sentidos premeditados à imagem fotográfica. Porém, nem sempre a mensagem que a pessoa pretende passar por meio de determinada pose é a mesma que a do fotógrafo, podendo gerar controvérsia (o que confere um tom cômico ou dramático à imagem).

Por trás da fotografia, mesmo aquela com intenção documental, há uma perspectiva do fotógrafo, um *modo de ver* que está referido a situações e significados que não são diretamente próprios daquilo que é fotografado e daqueles que são fotografados. Mas referido à própria e peculiar inserção do fotógrafo no mundo social (MARTINS, 2008, p. 63-64).

Nossa intenção é, então, perceber, por meio dessas categorias da linguagem fotográfica os modos como o fotógrafo Pierre Verger visibiliza suas intenções e enuncia fragmentos de seu discurso por meio da posição que ocupa em relação à construção da imagem, hierarquizando valores dentro do plano visual e nele gerando sentidos.

### **3 FOTORREPORTAGENS DE PIERRE VERGER NA REVISTA *O CRUZEIRO*: FORMAÇÃO E OPERAÇÃO DE UMA REDE DISCURSIVA**

No capítulo anterior, Foucault mostra que há sempre uma rede discursiva com a qual a obra se relaciona e que lhe é exterior. Ao longo da pesquisa, ficou claro também, que existem no jogo da invisibilidade e da visibilidade pelo menos três correntes discursivas distintas atuando nas fotografias de Pierre Verger, já explicitadas no esquema construído no capítulo anterior (Figura 2). Muitas vezes, esses discursos convergem, noutras, se chocam. Seriam eles o que, a partir de agora, chamaremos de “Discurso do Estado” (DE), “Discurso da Revista” (DR) e “Discurso do Autor” (DA). Todos esses discursos se formaram e circularam num determinado período histórico, a que nomeamos de “contexto sócio-histórico”, o que nos leva a pensar que as fotorreportagens publicadas em *O Cruzeiro* evidenciam enunciados proferidos por instituições e personagens que possuem uma trajetória temporal que deve ser levada em conta, não sendo eles oriundos do nada, nem destituídos de raízes históricas.

Essas raízes históricas, no âmbito do trabalho, remontam, no caso do DE, ao período político que vai das décadas de 1930 a 1950 no Brasil e que englobam o período do Estado Novo (1937), instituído por Getúlio Vargas, até o final do governo de Eurico Gaspar Dutra, em 1951. Nesta época havia um esforço muito grande por parte do Estado em construir um discurso uniforme sobre a identidade nacional, conforme veremos a seguir.

Porém, por se tratar de fotojornalismo, o material de Verger publicado na revista *O Cruzeiro*, durante o seu primeiro contrato entre os anos de 1946 a 1951, sofre certa interferência institucional, responsável pelo teor da publicação, pelo discurso presente na linha editorial da revista, pela temática que deve ser explorada, pela disposição das imagens em suas páginas, dentre outros controles discursivos manifestos nas fotorreportagens de Pierre Verger. A isso é que denominamos “Discurso da Revista”.

Contudo, as imagens construídas pelo fotógrafo revelam, também, traços autorais. Quando falamos em DA, queremos dizer que não há fotografia sem autor, uma vez que seria impossível o desprendimento total das bagagens culturais carregadas por cada indivíduo, como já anunciamos no capítulo 2, pois no momento em que o fotógrafo direciona suas lentes para determinado local/pessoa/paisagem/temática já acontece uma escolha que, em última instância, é pessoal. Em última instância, porque, para nós, a fotografia, como já falamos anteriormente, é feita num espaço-tempo em que se articula uma rede discursiva. Em se tratando de uma rede, é evidente que os discursos se interpenetrem formando uma trama na qual não é mais possível separar ou identificar quando começa um discurso e termina o outro.

Assim, as ações do Estado durante a “Era Vargas” acabam por orientar as práticas jornalísticas que, por sua vez, atuam sobre o trabalho dos repórteres fotográficos. Neste sentido, quais teriam sido as contribuições das fotorreportagens de Pierre Verger para a construção de uma “identidade nacional” no período estudado?

### 3.1 O DISCURSO DO ESTADO: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL NA “ERA VARGAS”

A partir do Estado Novo (1937), a questão da modernidade passa a ser encarada como um projeto de governo para o Brasil, no qual o Estado era o responsável por “organizar a sociedade” e colocar em evidência as tradições culturais do país como alicerces do nacionalismo, ressaltando as manifestações populares. A imagem de um país desencontrado veio carregada de forte apelo emocional, cuja identidade deveria estar baseada nas “raízes do povo e da nação” e somente poderia ser formada “pela mão forte dos líderes de um Estado autoritário” (HARDMAN, 1998).

A doutrina nacionalista, como qualquer outra doutrina, buscou unificar um discurso sobre a identidade nacional pela homogeneização, anulando as multiplicidades; mas, ao mesmo tempo, também evidenciou as diferenças, isto é, excluindo o que considerava fora dos seus limites; operando num binarismo típico da Modernidade<sup>1</sup>.

A doutrina liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros; mas ela se serve, em contrapartida, de certos tipos de enunciação para ligar os indivíduos entre si e diferenciá-los, por isso mesmo, de todos os outros. A doutrina realiza uma dupla sujeição: dos sujeitos que falam aos discursos e dos discursos ao grupo, ao menos virtual, dos indivíduos que falam (FOUCAULT, 1996, p. 43).

Ao mesmo tempo, pensamos esse processo de modernização brasileira não só como um projeto doutrinário da era Vargas, mas como um movimento intelectual organizado, com raízes históricas no final do século XIX. É preciso levar em conta, também, que o processo de modernização extrapola a vontade política de um determinado grupo e ganha outros sentidos “na dinâmica do cotidiano” (VELLOSO, 1996, p. 34).

---

<sup>1</sup> Mesmo inúmeros autores tendo evidenciado os binarismos da modernidade, Latour (1994) defende que “nossa sociedade ‘moderna’ nunca funcionou de acordo com a grande divisão que funda seus sistemas de representação do mundo: a separação radical entre a natureza, de um lado, e a cultura, de outro. Na prática, os modernos não pararam de criar objetos híbridos, que pertencem à natureza e a cultura ao mesmo tempo.”

O que o governo de Getúlio Vargas busca, portanto, com o apoio de inúmeros setores da sociedade, é justamente transformar as manifestações culturais do Brasil em símbolos de coesão social, que são, propositalmente, manipulados como representações de identidade nacional<sup>2</sup>, mesmo que para isso tenha que, muitas vezes, operar de forma esquizofrênica: ora empurrando para baixo do tapete as imensas diferenças sociais e econômicas do Brasil; ora elevando-as como virtudes que merecem destaque. Há, assim, o desejo de formular um *ethos* brasileiro, originado a partir de um processo de apropriação e reelaboração de símbolos culturais do país.

Partindo dessa premissa, um dos aspectos que chamam particularmente a atenção no interior do projeto cultural pensado para o Brasil a partir do Estado Novo é o esforço ideológico de reconceituar o “popular”. Este passa a ser definido como a expressão mais autêntica da alma nacional e nessa reconceituação do popular há um elemento novo: a positividade.

É no discurso modernista que esta concepção começa a envolver certa carga de positividade. Através das manifestações da cultura popular, temos a pista para conhecer e revelar o Brasil autêntico. É, porém, no período do Estado Novo que vemos manifestar, na sua forma mais bem acabada, essa construção ideológica que instaura a positividade do popular (VELLOSO, 2003, p. 174).

A autora ainda mostra que “este tipo de raciocínio vem, portanto, fundamentar a intervenção do Estado na organização social. E isso tem lógica, posto que ele é visto como a única entidade capaz de salvar a identidade nacional” (VELLOSO, 2003, p. 174).

*Grosso modo*, o raciocínio constrói-se da seguinte forma: o povo é potencialmente rico em virtudes – pureza, espontaneidade, autenticidade; mas, para manifestar este aspecto positivo precisa de intermediação das instâncias superiores. Estas têm o dom da expressão (os intelectuais) e o da organização e ordem (os políticos). A imagem do Estado “pai grande” e do intelectual salvacionista se entrecruzam, então, em direção ao popular (VELLOSO, 2003, p. 174).

Esse movimento pela positividade encabeçado pelo Estado e manifesto em outros discursos, também passa pelo conceito de *raça* discutido pelas elites brasileiras desde o início o século XIX. “Nos discursos do dia-a-dia, na representação popular, nos jornais de circulação diária, é quase corriqueiro o argumento que [...] encara a raça como uma questão de importância fundamental nos destinos da nação” (SCHWARCZ, 2001, p. 245). Heranças das teorias de

---

<sup>2</sup> 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 (ORTIZ, 1994, p. 09).

autores como Silvio Romero ( 1895 apud SCHWARCZ, 2001, p. 11) e Mário de Andrade (1928 apud HERSCHMANN; PEREIRA, 1994, p. 42), o “elogio à mestiçagem”, atribui à mistura de raças a viabilidade do Brasil como nação. Schwarcz (2001, p. 249) acredita que até hoje,

Raça permanece, porém, como tema central no pensamento social brasileiro, não mais como fator de ‘desalento’, mas talvez como ‘fortuna’, marca de uma especificidade reavaliada positivamente. [...] fazem parte de uma lógica que se mantém e que sempre tendeu a ver a nação como um resumo das raças que a compõem.

Ortiz (1994) entende que o nacional e o popular passam a ser “dois elementos imprescindíveis para a construção de uma identidade brasileira”, traduzidas pelos conceitos de meio e raça. Em discurso proferido em 1º de maio de 1938, Vargas diz que “um país não é apenas uma aglomeração de indivíduos em território, mas é, principalmente, uma unidade de raça, uma unidade de língua, uma unidade de pensamento” (CAPELATO, 1998, p. 145).

Capelato (2003, p. 128), também aponta algumas formas de intervenção do Estado para construir esta “positividade” que deveria estar, a partir dos anos 1930 e 1940, atrelada à identidade do povo brasileiro. Havia incentivo às músicas cujas letras enaltecessem o discurso oficial, como o caso de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, e “Bonde de São Januário”, de Wilson Batista e Aaulfo Alves; ou, então, os compositores eram pressionados a alterar as letras de suas canções retirando palavras como “malandro” e “malandragem”. No cinema, concursos com prêmios em dinheiro incentivavam a realização de documentários que mostrassem “as comemorações e festividades públicas, as realizações do governo e os atos das autoridades”. O jornalismo, inserido neste processo, passa a operar também numa “agenda positiva”<sup>3</sup>, que julgamos estar manifesta, dentre outros lugares, nas fotorreportagens de Pierre Verger para *O Cruzeiro*.

Para tanto, no caso do Brasil Estado-Novista, e mesmo durante o governo do presidente Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), candidato que o próprio Vargas ajudou a eleger, foi preciso criar procedimentos disciplinadores e de controle que garantissem a legitimação do discurso do poder sobre a identidade dos brasileiros. Não por acaso, foi na década de 30 que surgiram os primeiros cursos de Ciências Sociais e, na década de 40, criada a Comissão Nacional do Folclore (CNFL)<sup>4</sup>, instituição para-estatal do Instituto

<sup>3</sup> Ver conceito de “agendamento” na *Introdução* deste trabalho.

<sup>4</sup> [...] “a Comissão Nacional do Folclore organiza-se imediatamente após a queda do Estado Novo, e é difícil pensar que ela nada tenha a ver com o esforço de ‘bandeirantismo cultural’ por ele promovido. Além disso, seu objetivo de ‘promover uma ação político-ideológica de construção de um *ser nacional*’ é por demais sugestiva das diretrizes da política cultural getuliana” (GOMES, 1996, p. 172).

Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), organizada no Ministério das Relações Exteriores para ser a representante brasileira na Unesco (VILHENA, 1997)<sup>5</sup>.

Ainda, para fiscalizar a institucionalização do discurso, reprimir os opositores e tirar a cultura popular brasileira dos “guetos”, trazendo-a aos centros urbanos para ser apreciada e vivenciada, Vargas cria o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP.<sup>6</sup> O Departamento tinha o encargo de produzir material de propaganda e incentivar a produção de bens simbólicos que enaltescessem o poder, a figura do líder, sua relação direta com as massas, além de demonstrar a preocupação do governo com a formação de uma identidade nacional coletiva através da associação entre Estado, Pátria, Nação e povo (CAPELATO, 2003, p. 124).

O discurso estado-novista valorizava os setores populares, invertendo uma fala que sempre imputou ao povo a responsabilidade dos males do país; a partir dos anos 30, as elites de outrora foram criticadas pelo seu distanciamento da ‘alma da nacionalidade’, deixando-se fascinar pelos exemplos alienígenas. Esse tipo de argumento justificava a intervenção do Estado na organização social, política e cultural: ele era apontado como a única entidade capaz de comandar a construção da identidade nacional. Elaborou-se, então, um projeto político-pedagógico para educar as massas (CAPELATO, 2003, p. 137).

---

<sup>5</sup> Todavia, o interesse pelos estudos folclóricos brasileiros já era bastante evidente desde a década de 1920, período de grande efervescência cultural do país, com o resgate do nacionalismo e surgimento do movimento antropofágico, em particular pela Semana de Arte Moderna de 1922. Não estamos aqui pensando na figura de Getúlio Vargas como a personificação da vontade de criar uma “identidade” para os brasileiros, muito pelo contrário, conforme tentamos explicar ao longo do texto, seu projeto político estava dentro de uma cultura da época, que objetivava a transformação do Brasil num Estado-Nação e que visava, inicialmente, questões de ordem econômica.

<sup>6</sup> Em 1931 foi criado o Departamento Oficial de Propaganda, que se transformou em Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural. Em 1939 foi criado, por decreto do governo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), diretamente subordinado à Presidência da República, tendo como funções centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional interna ou externa. Cabia a esse órgão realizar a censura do teatro, do cinema, do rádio, da literatura, da imprensa, das atividades recreativas e esportivas. Deveria, também, promover e patrocinar manifestações cívicas, exposições para demonstrar as realizações do governo, produzir cartilhas para crianças, documentários, jornais nacionais, de exibição obrigatória em todos os cinemas. O DIP passou a ser dirigido pelo jornalista Lourival Fontes, afinado com os idéias do Estado Novo. Em cada estado havia um Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. Todos os jornalistas tinham de ter registros nesse órgão. Ele foi responsável pela criação de duas revistas: *Cultura Política* e *Ciência Política*. A primeira publicava artigos elaborados por intelectuais orgânicos que produziam discursos de orientação ideológica sobre o Estado Novo, destinados a um público seletivo. A segunda era produzida por intelectuais de menor peso e se dirigia ao grande público; caracterizou-se como “escola de patriotismo”, fazia proselitismo político, difundindo os ensinamentos do Estado Novo. Na imprensa e no rádio, o controle foi mais intenso, pois, além da censura, o DIP ficou encarregado de incorporar opositores e criar órgãos novos. A Rádio Nacional foi encampada em 1940, os jornais *A Manhã* do Rio de Janeiro, dirigido por Cassiano Ricardo, em 1941 e *A Noite* de São Paulo, em 1942, expressavam a voz do governo. Em março de 1940 o jornal *O Estado de S. Paulo* sofreu intervenção e passou a seguir a orientação do governo (CAPELATO, 2003, p. 141).



A tolerância terminava na medida em que surgissem críticas ao governo. Os meios de comunicação, por exemplo, cerceados na liberdade<sup>7</sup>, ficaram impedidos pelos censores do DIP de expressar opiniões contrárias ao regime. Por isso, nesse período, muitos veículos de comunicação acabaram aderindo ao poder para continuar tendo certa autonomia. Apesar das restrições, inúmeros intelectuais mantinham relações próximas com órgãos de cultura durante o Estado Novo.

A cooptação dos jornalistas se deu através das pressões oficiais, mas também houve concordância dos setores da imprensa com a política do governo. É importante lembrar que Getúlio Vargas atendeu a certas reivindicações da classe, como, por exemplo, a regulamentação profissional que garantia direitos aos trabalhadores da área. Muitos jornalistas não se dobraram às pressões do poder, mas, segundo Nelson Werneck Sodré, foram raríssimos os jornais empresariais que não se deixaram corromper por verbas e favores oferecidos pelo governo. Por um lado, o autoritarismo do Estado Novo explica a adesão e o silêncio de jornalistas; por outro lado, não se pode deixar de considerar que a política conciliatória de Getúlio Vargas aliada à ‘troca de favores’ também surtiu efeito entre os ‘homens de imprensa’ [...]. Muitos representantes de imprensa, antes opositores do governo Vargas, acabaram por enaltecê-lo durante o Estado Novo, como foi o caso de Assis Chateaubriand [...] (CAPELATO, 1998, p. 76).

A partir do Estado Novo, os governos utilizam-se dos meios de comunicação e, principalmente, da imprensa, como aliados na divulgação de seus ideais e doutrinas. Não se trata, contudo, de dizer que os meios de comunicação passam a trabalhar para o Estado, mas que começam a operar, digamos, num nível abaixo. Muito daquilo que era de interesse do Estado, sob pena de censura ou por favorecimentos escusos, passa a ser também de interesse de uma indústria cultural que começava a tomar forma no país.

---

<sup>7</sup> A constituição brasileira de 1937 legalizou a censura prévia aos meios de comunicação. A imprensa, por meio de uma legislação especial, foi investida da função de caráter público, tornando-se instrumento do Estado e veículo oficial da ideologia estadonovista. O artigo 1.222 exterminava a liberdade de imprensa e admitia a censura a todos os veículos de comunicação. A lei prescrevia: “Com o fim de garantir a paz, a ordem e a segurança pública, a censura prévia da imprensa, do teatro e do cinematógrafo, da radiodifusão, facultando à autoridade competente proibir a circulação, a difusão ou a representação” (*Anuário da Imprensa Brasileira*, DIP, 1941). [...] A partir de 1940, 420 jornais e 346 revistas não conseguiram registro no DIP. Aqueles que insistiram em manter sua independência ou se atreveram a fazer críticas ao governo tiveram sua licença cassada. As “publicações inconvenientes” foram suprimidas (CAPELATO, 1998, p. 69-70).

### 3.2 O DISCURSO DA REVISTA: A POSITIVIDADE DO POPULAR E A GRAMÁTICA VISUAL DE *O CRUZEIRO*

O caso de submissão à censura do DIP da revista *O Cruzeiro* não foi diferente, com apenas um agravante: foi o próprio Getúlio Vargas quem conseguiu, anos antes, quando ocupava o cargo de ministro da Fazenda, o empréstimo para que o jornalista Assis Chateaubriand fundasse sua revista de circulação nacional<sup>8</sup>. Mesmo sendo um anti-nacionalista declarado, era a vez de “Chatô” retribuir ao político, além de, continuar adotando a velha prática de “acender uma vela para cada santo e, assim, garantir ao seu império sempre uma porta aberta de cada lado” (MORAIS, 1994, p. 18).

Portanto, para falar da revista *O Cruzeiro*, é inevitável falar de seu proprietário Assis Chateaubriand. Os interesses pessoais e políticos do dono dos *Diários Associados*<sup>9</sup> orientavam a maioria dos assuntos tratados pelos seus produtos jornalísticos, deixando revelar, muitas vezes, a relação de “amor e ódio” entre ele e Vargas desde que se conheceram. No primeiro encontro entre o jornalista e o então deputado Getúlio Dorneles Vargas, Chateaubriand, que já era dono de um vespertino do Rio de Janeiro, revelou que gostaria de montar uma cadeia nacional de informação. A resposta que obteve de Vargas (apud MORAIS, 1994, p.145) não poderia ser melhor:

Mais do qualquer outra 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.

Esta amizade rendeu (Figura 4), anos depois, o lançamento da revista *O Cruzeiro* capaz de operar um verdadeiro milagre para a época<sup>10</sup>: no dia 10 de dezembro de 1928 a revista estava “nas bancas de Belém a Porto Alegre, simultaneamente” (MORAIS, 1994, p. 187). Nos conturbados anos 1930, o jornalista se uniu à causa da Aliança Liberal, lutou na revolução em favor de Getúlio e aderiu ao Estado Novo. Inúmeras vezes, colocou seus jornais

<sup>8</sup> Ver em Moraes (1994, p. 177-179).

<sup>9</sup> Nome pela qual ficou conhecida a cadeia de jornais, rádios e televisão comandada por Assis Chateaubriand. Segundo Silva (2004, p. 45), “em setembro de 1942, Assis Chateaubriand, então com 32 anos de idade, compra o matutino *O Jornal*, primeiro de um império que chega a ter 40 jornais e revistas, 36 estações de rádio, 16 emissoras de TV, uma agência de notícias, uma editora e uma empresa de propaganda, formando o império jornalístico conhecido como Diários Associados”.

<sup>10</sup> “Nós éramos uma imagem que chegava no Amazonas, em qualquer lugar, para o sujeito que esperava ver o carnaval do Rio de Janeiro ou a fotografia do gol da Copa do Mundo. Nós éramos o visual da nação em termos nacionais” (BARRETO apud PEREGRINO, 1991, p. 27).

e suas revistas à disposição do governo de Vargas, inundando páginas com ampla cobertura fotográfica das atividades do político gaúcho, sendo o único a estampar por três vezes a capa<sup>11</sup> de *O Cruzeiro* (desbancando o tradicional rosto feminino).

**Figura 4 - Amizade entre Getúlio Vargas (esq.) e Assis Chateaubriand (dir.).**



Chateaubriand com Vargas após o triunfo da Revolução: começa o "casamento tallado a canivetas".

Fonte: Moraes (1994, p. 254).

Mesmo parecendo ter sólidas relações, Chatô discordaria inúmeras vezes de Vargas, o que lhe renderia uma prisão, exílio, e o fechamento de um jornal da sua cadeia. Durante a ditadura varguista, porém, “*O Cruzeiro* não fugia ao modelo da maioria e se transformara num veículo de propaganda do Estado Novo” (MORAIS, 1994, p. 376). Durante o governo Dutra, as relações do jornalista com a alta cúpula da política brasileira continuavam fortes: foi para Chateaubriand que Dutra deu a primeira entrevista como presidente e foi para Dutra que o jornalista entregou um dos primeiros aparelhos de televisão que aportou em terras brasileiras<sup>12</sup>. Conforme Martins (2007, p. 61-62),

<sup>11</sup> A primeira foi na Revolução de 30; a segunda, quando foi deposto, em 1945; e a terceira quando foi eleito presidente pela segunda vez, em 1950/51.

<sup>12</sup> Nas memórias do jornalista Samuel Wainer, uma passagem se mostra relevante quanto as relações entre Chateaubriand e o presidente Dutra: “Num determinado dia, Chateaubriand levou-me à casa do major McCrimmon para que eu contasse ao presidente Eurico Gaspar Dutra, também convidado, como estava Getúlio Vargas. Era impressionante o desembaraço com que Chateaubriand tratava o presidente. Em meio ao meu relato sobre as conversas com Getúlio, ele dava gargalhadas e, de vez em quando, tapinhas no traseiro de Dutra.

- Temos que continuar essa ditadura – dizia Chateaubriand, rindo muito” (WAINER, 1989, p. 114).

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 11 delas o novo presidente como foco. Poucos meses depois publicam ‘O Vale da Redenção’, fazendo profundos elogios à siderúrgica de Volta Redonda. [...] A explicação encontra-se 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.

Chateaubriand também dava demonstrações do que considerava ser “a verdadeira identidade nacional”, mesmo sendo conhecido como um grande apaixonado pela cultura americana. Certa ocasião em que promoveu uma grande festa no castelo de Corbeville, nas cercanias de Paris (França), Chatô (apud MORAIS, 1994, p. 527). falou que seu plano era:

apresentar à alta sociedade do Velho Mundo o Brasil verdadeiro, o Brasil que somos nós: um Brasil de mestiços autênticos, mulatos inzoneiros, índios e negros a promover a vasta experiência de cruzamentos que empreendemos no trópico, em vez do falsificado Brasil branco, de catálogos de grã-finos que, *parvenus* e *snoobs*, tentam impingir filaiuciosamente ao mundo.

Este episódio ilustra que a revista tinha, através da figura de Chateaubriand, o seu próprio plano para a nação. Para Martins (2007, p. 58), a idéia da revista ligando pessoas e unindo os estados foi encampada principalmente nos anos de 1940 e 1950, ajudando a formar um imaginário sobre o Brasil por meio da publicação de “um vasto e poderoso material sobre o país e, portanto, consolidando um verdadeiro patrimônio simbólico brasileiro”. A intenção era, por um lado, não romper com o grande projeto nacional proposto pelo governo e, por outro, “devolver para o Brasil um espelho esperado de si mesmo” (MARTINS, 2007, p. 58).

Porém, segundo Meyrer (2007), ao mesmo tempo que exaltava o popular, o discurso presente na revista muitas vezes imputava às manifestações populares o rótulo de “folclore”, no qual “o povo” deveria ocupar determinados espaços e manter-se à margem da alta sociedade. Sendo assim, por mais que a linha editorial da revista evitasse se chocar com o pensamento político vigente, os assuntos de cunho “nacionalista” não eram considerados merecedores de destaque durante todo o período em que o fotógrafo francês Pierre Verger atuou como repórter fotográfico da revista, no primeiro contrato. Neste sentido, Flávio Damm (apud LÜHNING, 2004, p. 24), um dos fotógrafos que colaborava com a publicação, diz que Verger “nunca escreveu um artigo de capa que aparecesse publicado nas primeiras ou nas últimas páginas, mas sim que apareciam no miolo da revista, onde eram acomodados os artigos que em geral não abordavam os assuntos em concordância plena com a linha editorial da revista”.

Os assuntos que tinham maior visibilidade na revista foram listados por Accioly Netto, diretor de redação de *O Cruzeiro* por mais de 40 anos, em seu livro *O Império de Papel: instantâneos da vida política, social e artística nacional e internacional*; o universo feminino retratado nas festas da alta sociedade ou nos desfiles de moda; os banhos de mar e sol na praia de Copacabana ou na piscina do hotel Copacabana Palace; além dos carnavais de rua e de clubes. Mas as capas eram, em sua maioria, destinadas as estrelas de Hollywood.

As agências de publicidade de Hollywood nos forneciam gratuitamente magníficas fotografias de suas estrelas e galãs. Este material era aproveitado com destaque, formando histórias ou servindo para as capas coloridas (NETTO, 1998, p. 49).

Ainda assim, podemos dizer que a revista *O Cruzeiro* abarcava inúmeras pistas dos valores considerados primordiais para a construção da “identidade brasileira” no período estudado. Ao selecionar e legitimar o que era de interesse do público leitor e o que deveria ser compartilhado socialmente mesmo em maior ou menor grau, os profissionais da revista traziam para a pauta as manifestações populares da cultura brasileira, não apenas para serem consumidas, mas para serem absorvidas no imaginário social, servindo de referência para os comportamentos socialmente aceitos.

O trabalho realizado em *O Cruzeiro* trazia, de certa forma, uma espontaneidade brasileira, dando notícias de um Brasil ainda desconhecido que emergia através e até ‘atrás’ das reportagens. De um ‘ouvir falar’, partiu-se para uma objetivação do assunto, com o desconhecido tornando-se algo visível e presente (LÜHNING, 2004, p. 13).

Neste sentido, a revista passa a construir um discurso que lhe é próprio, mas, ao mesmo tempo, que é orientado pelo discurso do governo. Esses discursos, todavia, estão manifestos não somente nos textos, mas também no material fotográfico. A fotografia passa a atuar como uma operadora de poder; operadora de uma rede de discursos que se apóiam uns nos outros, remetem uns aos outros, mas que em certos casos podem se negar ou anularem-se (FOUCAULT, 2002, p. 51).

Trata-se de uma observação importante uma vez que a atuação de Pierre Verger durante seu primeiro contrato com a revista *O Cruzeiro* encerra-se em 1951. Assim, entendendo o período Dutra como uma espécie de continuação do Estado Novo, pode-se visibilizar com mais propriedades os discursos sobre identidade nacional atuando na produção do fotógrafo.

### 3.2.1 A Fotografia em *O Cruzeiro*

Ainda nas primeiras décadas do século XX, começava a nascer um novo jeito de fotografar muito por influência dos estrangeiros que passaram a atuar como fotojornalistas na imprensa brasileira. Este “novo jeito” deixava para trás o caráter exótico do povo brasileiro presente nas fotografias do século XIX e passava a apresentar uma visão mais ampla de cultura.

A revista *O Cruzeiro* contratou o maior contingente de fotógrafos do país: chegou a comportar 20 em 1952, sendo que contava com apenas dois em 1943. Inicialmente, as imagens eram distribuídas aleatoriamente nas páginas da revista, sem diagramação, nem local definido. Mas isso mudou quando muitos fotógrafos europeus experientes vieram para o Brasil em função dos conflitos durante a Segunda Guerra Mundial e passaram a colaborar com a publicação. Entre eles, o francês Jean Manzon, que viria a ser o editor de fotografia de *O Cruzeiro*<sup>13</sup> e que anteriormente havia trabalhado no DIP<sup>14</sup>.

[...] o grande diferencial de *O Cruzeiro* foi seu investimento em fotografia principalmente entre as décadas de 40 e 50, pois neste período muitos fotógrafos europeus [...] vieram para o Brasil trazendo na bagagem um novo olhar para a fotografia: a fotorreportagem. [...] A partir de 1943, Jean Manzon deixa o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP – e passa a integrar a equipe de *O Cruzeiro*, inaugurando um dos momentos de maior expressão do fotojornalismo no Brasil através da revista (CAMARGO, 2005, p. 186).

Determinados assuntos publicados dentro da revista passaram a ter, portanto, lugares definidos através dos quais foi possível visibilizar certos discursos. Esses locais obedeciam uma gramática visual pré-estabelecida e planejada pelo corpo editorial da publicação. Essa gramática visual servia, entre outras coisas, para hierarquizar os assuntos de interesse, dando maior destaque para algumas reportagens que para outras, além de tornar explícito o peso da relação texto-imagem, conforme vimos no capítulo 2.

<sup>13</sup> Sobre isso, Martins (2007, p. 9) nos diz que “Manzon iniciaria sua atividade na revista *O Cruzeiro*, de Assis Chateaubriand, exercendo a função de repórter fotográfico e mantendo uma produção afinada com as idéias disseminadas pelo regime na época, a partir, é claro, do controle exercido pelo DIP e também devido às ligações pessoais de Chatô com o governo, então representado na figura de Getúlio Vargas”. Para saber especificamente sobre a contratação de Jean Manzon pela *O Cruzeiro* ver Moraes (1994, p. 417-420).

<sup>14</sup> “Manzon se encanta com o Rio de Janeiro e resolve ficar no Brasil. Através de Adalgisa Nery conhece Lourival Fontes, marido da poetisa, homem forte de Vargas e diretor do temido Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A seu convite o francês monta o Departamento de Fotografia e Cinema do DIP” (SILVA, 2004, p. 47). Martins (2007, p. 36), conta que após a saída de Lourival Fontes do DIP, Manzon também deixa oficialmente o governo “mas não o projeto nacional para o qual colaboraria em sua nova função [...] ao compor os quadros de *O Cruzeiro*”. Sendo assim, “tanto no DIP (porta-voz oficial do governo) com em *O Cruzeiro*, Manzon ajudou a conformar essa idéia de nação brasileira” (MARTINS, 2007, p. 34).

Com Manzon, a revista, então, começa a investir pesadamente em reportagens semanais ilustradas, “cuja diagramação impõe determinados ritmos que operam com golpes e pausas. Nela se revela a intenção do editor que destaca os elementos que considera mais importantes e imprime o movimento visual ao qual está associado o texto” (PEREGRINO, 1991, p. 47). Grande parte das fotorreportagens passa a ter a mesma disposição: na página da esquerda há uma grande foto sangrada que abre a matéria que, por sua vez, finaliza com outra foto de mesmo formato à direita. Ao longo das demais páginas que compõem o “miolo” da reportagem, outras imagens são distribuídas em abundância e obedecem, na maioria das vezes, a uma sequência cronológica.

É a diagramação um dos elementos que temperam e ‘dão sabor’ à narrativa visual da página. Uma das características principais dessa nova linguagem do jornalismo, a fotorreportagem, iniciada no Brasil por *O Cruzeiro* é a narrativa visual criada pela sequência das imagens – quase uma arte sequencial – que constrói a história em um espaço e um tempo próprios através de ângulos, planos, posicionamentos, legendas, recortes, imagens amplas e imagens pequenas (CAMARGO, 2005, p. 194).

Também foi Jean Manzon quem introduziu a dobradinha repórter-fotógrafo, no qual um ficava responsável pelo texto e outro somente pelo material fotográfico. A formação de duplas foi um processo importado das revistas estrangeiras nas quais Manzon já havia trabalhado. Passou a ser comum, dentro de *O Cruzeiro*, que os temas abordados pelas fotorreportagens fossem os de maior interesse dos fotógrafos, mesmo com todos os procedimentos regulatórios, dentro e fora da revista, que interferiam na produção das mesmas. Peregrino (1991, p. 67) diz que as fotorreportagens de autoria de Pierre Verger, “na maioria das vezes, são dedicadas ao folclore e à cultura popular com as quais mantém uma estreita ligação”.

Desde que tivera pela primeira vez, embora rapidamente, no Brasil, em 1940, o fotógrafo francês Pierre Verger sempre quisera retornar e fixar residência no país. Mas, somente com o contrato para trabalhar na revista *O Cruzeiro*, em 1946, cujo departamento fotográfico era chefiado por Jean Manzon, é que conseguiu seu visto de permanência.

O interessante é que, apesar de o estilo de fotorreportagem ter sido implantado por Manzon, Verger foi uma das pessoas que, ao ser contratado pelo *O Cruzeiro*, não somente já havia trabalhado para a *Paris Match*, como tivera experiência profissional com outras revistas na França e na Inglaterra, além de sua colaboração constante para agências fotográficas. Constatamos, dessa forma, que entre os colaboradores de *O Cruzeiro* havia pessoas com experiência e visão muito diversificada (LÜHNING, 2004, p. 15).

E a autora continua,

Certamente, Verger ocupa um lugar de destaque como fotógrafo no universo da fotografia e de estudos de documentação e visibilização da cultura brasileira, pois realmente tornou visível o que para muitos ficava oculto pelo véu de um regionalismo pálido ou significava uma demonstração e um atestado de atraso cultural, preferencialmente a ser esquecido e ignorado em vez de ser visto, olhado e divulgado (LÜHNING, 2004, p. 15).

Dentre as cláusulas do primeiro contrato de Pierre Verger com a revista *O Cruzeiro*, uma merece destaque: o assunto das reportagens deveria ser “sempre de caráter popular, a fim de abranger a grande massa de leitores das nossas revistas”<sup>15</sup>. Esses procedimentos que regulam o trabalho de Pierre Verger no âmbito do fotojornalismo para revista *O Cruzeiro*, interferem na produção do sujeito e lhe imputam a categoria de “autor”, já que regulam suas práticas e lhe conferem, neste caso, uma obrigatoriedade temática.

A função do autor, um controle relevante no jornalismo, interfere nos textos como uma forma de ordem. O autor é pressionado a levar em conta a unidade dos textos assinados por ele. É pressionado a revelar ou ao menos dar indícios de autoria para passar ao texto a sua autoridade (MAROCCO, 2010, p. 03).

Se o material fotográfico também sofre interferência da função do autor, o que faz especificamente esse fotógrafo e suas fotografias tão especiais quanto a de seus colegas? Justamente, o fato de, mesmo atravessadas por inúmeros discursos e procedimentos discursivos, serem únicas e autorais (no sentido de manifestação da subjetividade); próprias de um discurso que somente poderia ser manifesto por ele e mais ninguém.

### 3.3 O DISCURSO DO AUTOR: A AUTONOMIA DO FOTÓGRAFO E O PAPEL DO INTELLECTUAL PIERRE VERGER

No discurso jornalístico podemos identificar pelo menos duas instâncias de autor: aquela que confere autoria à publicação jornalística ou a um profissional em nome de uma unidade editorial; e outra que remete às escolhas pessoais, conscientes e inconscientes, de um único autor.

No caso de *O Cruzeiro*, os repórteres fotográficos desfrutavam de certa autonomia no trabalho, principalmente na escolha das pautas, na seleção do material e na redação das

---

<sup>15</sup> Citação do texto do contrato em Lühning (2004, p. 26).



legendas, mas isso não impedia que, em nome de uma unidade editorial, inúmeras mãos interferissem no processo de edição. Essa unidade podia ser percebida principalmente na diagramação das fotografias, cuja inspiração foram as grandes magazines estrangeiras como a americana *Life* ou a francesa *Paris Match*. Tais estilos foram incorporados pela publicação brasileira pelo então editor de fotografia Jean Manzon. Sobre o processo de edição do material fotográfico dentro da redação de *O Cruzeiro*, Peregrino (1991, p. 22-23) conta que,

A cada semana se fazia uma reunião de pauta, a partir da qual eram definidas as reportagens. Os fotógrafos e repórteres escolhiam o assunto de acordo com os seus interesses e os propunham à chefia de redação. [...] O processamento do material obtido era feito em *O Cruzeiro* e o fotógrafo marcava junto com o redator, ou sozinho, as fotos que correspondiam à necessidade da reportagem.

Ao mesmo tempo em que o fotógrafo acompanhava todo o processo de construção da fotorreportagem (da concepção à publicação) era o diretor de redação quem dava a palavra final e, obviamente, com a aprovação e segundo interesses nem sempre claros do diretor-geral, Assis Chateaubriand.

Diversos departamentos colaboravam para a 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 (PEREGRINO, 1991, p. 21).

Essa “palavra final” objetivava, entre outras coisas, consolidar um estilo fotojornalístico que “procurava transmitir, em imagens impressas, o imaginário de um país que, praticamente, só se conhecia pelas ondas do rádio” (KAZ, 2006, p. 06)<sup>16</sup>. Estilo esse que foi absorvido pelos profissionais da revista e que ia ao encontro dos ideais nacionalistas do governo. A procura pela compreensão do país passa, então, a ser incorporada ao discurso não só da revista como de seus colaboradores, entre eles os repórteres fotográficos.

Conforme Lühning (2004, p. 18), “não podemos esquecer que na época em que Verger começou a trabalhar para *O Cruzeiro*, a discussão sobre o chamado ‘folclore nacional’ [...]”

<sup>16</sup> Martins (2007, p.10) também fala do papel das revistas ilustradas, e especialmente de *O Cruzeiro*, em dar visualidade para o país. “Muito significativo é verificar que, naquele momento, graças e muito às revistas ilustradas, com destaque para *O Cruzeiro*, o Brasil ganhava visualidade para além das ondas do rádio. Existia, assim, a necessidade de se revelar o Brasil para os brasileiros. Nesse sentido, *O Cruzeiro* abraçou essa espécie de visão, revelando regiões e culturas do país e ajudando a criar uma identidade para ele – alcançando leitores em diversas partes do território brasileiro. O que se diz comumente, para dar a dimensão do alcance da publicação, é que a revista chegava a lugares aonde o diário oficial não chegava. A tiragem durante toda a década de 1940 foi ascendente – chegando ao ápice de 750 mil exemplares na edição do suicídio de Getúlio Vargas, em 1954. Tratava-se, portanto, de uma visão de Brasil compartilhada – e adotada – pelas massas”.

fora iniciada”. É de 1947 a criação da Comissão Nacional do Folclore. Por isso, Verger não foi o único a fotografar as culturas populares do nordeste do país para *O Cruzeiro*. Porém, o que o diferenciava de seus colegas fotojornalistas era sua postura com relação ao que fotografava. Muitas vezes, os fotógrafos da revista realizavam “procedimentos jornalísticos éticos espúrios”, conforme Silva (2004, p. 50), mas que “eram bem absorvidos e mesmo incentivados pela direção da revista”<sup>17</sup>.

### 3.3.1 O Repórter Fotográfico

Um episódio bem marcante foi a reportagem sobre o candomblé que a revista *O Cruzeiro* encomendou como resposta à reportagem “*Les possédées de Bahia*” realizada por Henri-Georges Clouzot para a revista francesa *Paris Match*. Intitulada “As noivas dos deuses sanguinários”, a fotorreportagem brasileira de cunho sensacionalista foi realizada pelo fotógrafo José Medeiros que viajou até Salvador e “pagou a mãe-de-santo para fotografar três iaôs dentro de sua reclusão, as etapas do ritual de iniciação e a festa de saída” (TACCA, 2009, p. 20).

A direção de *O Cruzeiro* já havia solicitado esta mesma pauta para Pierre Verger, que se negou em fazê-la por considerar a abordagem pouco ética. Verger, por seu envolvimento com o universo religioso afro-brasileiro, já havia, inclusive, feito fotos dos rituais de iniciação, mas revelou não ter interesse em publicá-las no contexto do embate entre *O Cruzeiro* e a *Paris Match*, “empresas de comunicação com conteúdo de um fotojornalismo muitas vezes sensacionalista”, mas que as publicaria caso estivessem, “dentro de sua reflexão da ponte cultural religiosa África-Brasil” (TACCA, 2009, p. 74).

Fernando de Tacca (2009, p.74) ainda mostra que ao assumir tal postura, Verger

escapa conscientemente de uma manipulação de seu trabalho pela direção da revista *O Cruzeiro*, interessada em *contrapor-se* à matéria da *Paris Match*, para reafirmar-se no cenário midiático brasileiro como instrumento genuíno de defesa dos temas nacionais.

Sobre este episódio, Ângela Lühning (2004, p. 43), mais uma vez contribui para o entendimento da atuação do repórter fotográfico Pierre Verger ao dizer que,

---

<sup>17</sup> Sobre este assunto, a autora retoma uma história que marcou época no jornalismo brasileiro. Em matéria publicada em 29 de junho de 1946 na revista *O Cruzeiro*, o então deputado Barreto Pinto se deixa fotografar de cuecas e fraque por Jean Manzon, “possivelmente convencido pelo fotógrafo de que as tomadas seriam apenas da cintura para cima” (SILVA, 2004, p. 50). Este episódio lhe custou o mandato.

A controvérsia em relação ao artigo ‘As noivas sanguinárias’, que, segundo Verger, foi abordado de forma inadequada, demonstra que provavelmente ele tinha uma postura autocrítica diferente e própria, e que servia como medidor de decisões a serem tomadas. Talvez possamos entender esse exemplo como sintomático pela sua atuação, delineando limites, somente impostos por ele mesmo e, em grande parte, diferentes daquilo que a redação e a direção da revista pediam.

Apesar de não existir um trabalho específico que compare a atuação de Verger com a de seus colegas de dentro da revista, outros textos nos dão pistas de que possuía uma forma de trabalho diferenciada. Jean Manzon, por exemplo, mesmo implantando um estilo fotojornalístico considerado moderno para os padrões da época, ficou conhecido por fazer fotos posadas, e muitas vezes, forçadas, “quando os acontecimentos não ajudavam” (MAUAD, 2005, p. 57).

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 de luz tropical’, conta [o fotógrafo de *O Cruzeiro*] Luiz Carlos Barreto (MARTINS, 2007, p. 52).

Outra característica bem marcante de *O Cruzeiro* era transformar seus fotógrafos em “heróis”<sup>18</sup> e “aventureiros”. Com ares sensacionalistas, eles realizavam feitos extraordinários, como fotografar discos voadores<sup>19</sup> ou “enfrentar” tribos indígenas nunca antes fotografadas. Aliás, havia também, por parte dos fotógrafos, preferências quanto às temáticas: Luciano Carneiro gostava de aviação, Luis Carlos Barreto se aproximava do futebol, Indalécio Wanderley era o “fotógrafo das misses”, Flávio Damm fazia reportagens sobre o sertão ou crimes e Pierre Verger mirava suas lentes para os negros (PEREGRINO, 1991, p. 22). “Verger ainda 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” (LÜHNING, 2004, p. 33).

---

<sup>18</sup> “As grandes reportagens que transformam estes repórteres em heróis muitas vezes não apenas misturam realidade e sonho, como são puro produto de ficção, como na série de matérias sobre a Amazônia, publicada a partir de janeiro de 1944, em que os autores David Nasser e Jean Manzon afirmam ter passado 43 dias na selva, o que mais tarde o próprio diretor da revista Accioly Neto, desmente: *ao que consta a série ‘amazônica’ foi feita no Rio mesmo, com jacarés do Jardim Zoológico, na Quinta da Boa Vista, e ‘garimpeiros’ de um acampamento da construção civil, na Barra da Tijuca, tudo bem planejado e produzido por Jean Manzon, que era um esteta e, como tal, achava que a realidade devia ser transformada em obra de arte, para agradar o público*” (SILVA, 2004, p. 46).

<sup>19</sup> A este episódio Silva (2004, p. 50-51) classifica de “o exemplo mais expressivo da manipulação da reportagem fotográfica” e nos conta que “em maio de 1952 *O Cruzeiro* publica um encarte ‘Extra’ com o título ‘Disco voador na Barra da Tijuca’. A reportagem de Ed Keffel [*fotógrafo*] e João Martins [*repórter*], segundo os próprios autores, teria sido fruto do acaso. [...] A apresentação da reportagem é claramente sensacionalista”.

Portanto, a fórmula encontrada por Verger para exercer seu trabalho fotográfico foi optar pela relação íntima e prolongada com o universo cultural a ser fotografado, além de recusar-se a comandar cenas, evitando uma postura normativa e possibilitando a presença do acaso e do imprevisto em sua obra (PÔSSA, 2008, p. 05). “eticamente, há na postura de Verger um respeito pelo Outro, ao tomar partido das surpresas que ocorrem no momento do encontro” (PÔSSA, 2008, p. 05).

Com essa postura Verger procura fazer com que suas imagens fluam ao sabor dos acontecimentos, rompendo com qualquer tipo de encenação, mas tendo a consciência do seu papel dentro da construção destas imagens ao escolher por determinadas posições e ângulos de tomada da cena que manifestam intenções e valores dentro do plano visual.

Por este motivo, se faz necessário perceber que todo discurso é proferido de algum lugar e evidenciam posições que não são exteriores a esse discurso. No caso específico do fotógrafo Pierre Verger, seus posicionamentos tomam forma por meio de sua obra, tornando visível tanto sua bagagem cultural e suas escolhas pessoais, quanto seu papel como intelectual autorizado à falar sobre determinados assuntos.

### 3.3.2 O Intelectual

A partir do Estado Novo começa a se configurar uma nova concepção de intelectual, tentando-se diluir as fronteiras entre o “homem de letras” e o “homem político”. Exige-se que os intelectuais abandonem a “torre de marfim” e circunscrevam sua esfera de ação aos domínios do Estado. “Os intelectuais aparecem como porta-vozes dos anseios populares porque seriam capazes de captar o ‘subconsciente coletivo’ da nacionalidade” (VELLOSO, 2003, p. 156).

Deve-se levar em conta que Pierre Verger era também reconhecido como um intelectual quando chegou ao Brasil, o que lhe possibilitava certa autonomia<sup>20</sup> no trabalho como repórter fotográfico e lhe autorizava a falar em nome do “povo” que fotografava<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> “Permaneceu como repórter enquanto foi possível manter independência e concepção própria das imagens” (PÔSSA, 2009, p. 06).

<sup>21</sup> “O que eu gostava, quando viajava, era viver com o povo e vê-los viver num modo de vida diferente do meu. Eu estava interessado no que não era eu. Ou naquilo que era eu, nos outros” (VERGER apud NÓBREGA; ECHEVERRÍA, 2002, p. 83).

Não se trata, a partir desse momento, de “dar voz ao popular”, mas de sentir-se autorizado a falar dele e por ele<sup>22</sup>. Tampouco Verger era um intelectual orgânico<sup>23</sup>, mas esse era o ideal estadonovista, que via nessas figuras a possibilidade de mediação no processo de construção da identidade nacional.

Verger, ao chegar ao Brasil, também se afinou com as teorias sobre a formação do povo brasileiro, discutidas pelos intelectuais da época, como o escritor Jorge Amado e o sociólogo Gilberto Freyre. O autor de *Casa Grande e Senzala* via como traço positivo o caráter mestiço do brasileiro, mistura bem elaborada do branco português com o ameríndio e os negros africanos, idéia com a qual o fotógrafo francês compactuava.

Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional (ORTIZ, 1994, p. 41).

Além disso, Gilberto Freyre levanta a questão do regionalismo como substrato para a construção do nacional. “Para ele o regional nordestino constitui a matriz básica da organização social em todo o Brasil. É no pós-1930 que entra em jogo uma disputa sobre qual regionalismo daria base à melhor sociedade brasileira [...]. No confronto entre regionalismos parece ser vitoriosa a variante nordestina na valorização do homem miscigenado” (OLIVEIRA, 2003, p. 333-334).

A construção da identidade nacional passou a necessitar, portanto, desses mediadores: os intelectuais. E os estudos da cultura brasileira, através da intervenção do Estado, passaram a encerrar internamente uma dimensão de poder. “O candomblé, o carnaval, os reisados, etc.

---

<sup>22</sup> “Para lançar uma luz sobre as discussões a propósito do ‘povo’ e do ‘popular’, basta ter em mente que o ‘povo’ ou o ‘popular’ (‘arte popular’, ‘religião popular’, ‘medicina popular’) é um dos alvos que estão em jogo na luta entre os intelectuais. O fato de estar ou de se sentir autorizado a falar do ‘povo’ e para o ‘povo’ (no duplo sentido: *para* o ‘povo’ e *no lugar* do ‘povo’) pode constituir, por si só, uma força nas lutas internas dos diferentes campos, político, religioso artístico, etc. – força tanto maior quanto menor for a autonomia do campo considerado. Máxima no campo político, onde se pode jogar com todas as ambiguidades da palavra ‘povo’ (‘classes populares’, proletariado ou nação, *Volk*)” (BOURDIEU, 1990, p. 181).

<sup>23</sup> Na perspectiva de Gramsci, o “intelectual orgânico” é uma espécie de “funcionário especializado” que filia-se às ideologias de um Estado ou partido político e as dissemina para a sociedade civil, não possuindo nenhuma iniciativa autônoma. Ver mais em Gramsci (2006).

são, desta forma, apropriados pelo discurso do Estado, que passa a considerá-los como manifestação de brasilidade” (ORTIZ, 1994, p. 41).

O próprio Verger declarou certa vez que sua visão da cultura negra no Brasil coincidia com do historiador Luís Viana Filho e que creditava à colonização portuguesa e à mistura racial aqui consumada a formação do “verdadeiro Brasil”.

O mestiço é o branco da Bahia [...]. Os mestiços faziam parte da sociedade e, principalmente, os filhos naturais dos senhores de engenho que eram criados em boas escolas para fazer carreira política ou nas profissões liberais. Foram esses mestiços que formaram o Brasil, enquanto os filhos legítimos ficavam nas casas grandes sem fazer nada (VERGER *apud* NÓBREGA; ECHEVERRÍA, 2002, p. 339).

Também é possível perceber a inserção de Verger nas vertentes de pensamento da época por meio de suas amizades. A intelectual carioca Vera Pacheco Jordão foi quem lhe recomendou ao jornalista Odorico Tavares, com quem fez dupla em *O Cruzeiro*, além dos grandes amigos que fez na Bahia e seriam seus parceiros para o resto da vida: Jorge Amado e Carybé. Segundo Nóbrega e Echeverría (2002, p. 402), as idéias de Verger “ganham o respeito de muitos intelectuais no Brasil com quem trabalhou – como Odorico Tavares, Gilberto Freyre e Carybé”. Além disso, Pierre Verger “reconhece a enorme contribuição do escritor Jorge Amado ao valorizar as qualidades do ‘mestiço’ no Brasil, enquanto muitos se preocupavam em denunciar as desvantagens da mistura”. Foi o próprio quem disse: “o valor da obra de Jorge Amado está justamente em mostrar que o mestiço tem as qualidades das duas raças. [...] Essa mistura é que faz a grandeza do Brasil” (VERGER *apud* NÓBREGA; ECHEVERRÍA, 2002, p. 339).

Como fotógrafo, a pesquisadora Cláudia Maria de Moura Pôssa, identificou três influências em sua formação antes de desembarcar em terras brasileiras: os artistas ligados ao surrealismo<sup>24</sup>, o grupo de etnólogos do Museu do Homem (em Paris) e as personalidades ligadas a *nouvelle vision*<sup>25</sup> fotográfica francesa. Como já havia trabalhado para publicações e agências na França, seu trabalho alcançou reconhecimento tanto no país de origem como no Brasil, local em que iniciou também seu ofício de pesquisador, anos depois de entrar em *O Cruzeiro*, aprofundando temáticas já exploradas nas fotorreportagens para a revista. Neste

<sup>24</sup> Movimento que influenciou muitos modernistas, o Surrealismo teve sua origem na Paris dos anos 1920 e se caracterizava principalmente pela defesa do inconsciente na criação artística, opondo-se ao racionalismo e à lógica da sociedade industrial.

<sup>25</sup> *Nouvelle Vision* foi um movimento artístico nascido na Alemanha em 1925 com a publicação da obra de László Moholy-Nagy chamada *Peinture, photographie, film* [Pintura, fotografia e filme]. Ganhou a Europa e muitos de seus expoentes mais famosos residiam na França do entre-guerras. Ver mais sobre o assunto em Rouillé (2009, p. 261-273).

sentido, as palavras de Pôssa (2008) são interessantes, pois evidenciam o conflito entre ser “apenas fotógrafo” e ser “etnógrafo” vivenciado por Verger.

Verger não era um etnógrafo que lançou mão da fotografia. Sua relação com a fotografia é anterior ao seu trabalho como antropólogo. [...] Porém, ele já era reconhecido como um etnógrafo mesmo antes de se colocar como estudiosos da área. Reconhecia o papel de documento das fotografias e, informalmente, já atuava como antropólogo visual, muito antes de receber o título acadêmico e da disciplina existir como tal (PÔSSA, 2008, p. 05).

Mesmo com todos os atributos que o enquadravam na categoria “intelectual”, enquanto estudioso da cultura e do homem, Verger torcia o nariz para os seus pares e desdenhava de suas práticas: “Pessoalmente, não gosto muito de intelectuais. São pessoas que estão sempre representando e, sabendo que se faz uma imagem deles, cultivam essa postura, aparentando o que não são [...]” (VERGER apud NÓBREGA; ECHEVERRÍA, 2002, p. 181).

Contudo, o fotógrafo, apesar de pertencer a grupos delimitados socialmente, consegue ultrapassar as diretrizes que definem estes pertencimentos por meio de uma postura rompedora. Verger, ao lutar por uma liberdade de atuação profissional, constrói um processo contínuo de apropriação cultural e ação criadora ao empunhar sua Rolleiflex sobre as manifestações populares do nordeste brasileiro, mesmo que suas imagens materializem, em última instância, os anseios e expectativas de um projeto político.

Com o intuito de entender de forma mais aprofundada o envolvimento de Verger com a cultura popular do nordeste brasileiro por meio de suas fotografias, sua contribuição para a construção da identidade nacional e para termos mais argumentos para a compreensão deste seu discurso visual, julgamos necessária a análise pormenorizada de três fotorreportagens realizadas pelo fotógrafo francês para a revista *O Cruzeiro*, em 1947, durante seu primeiro contrato. Os discursos que se entrelaçam dar-se-ão a ver nas imagens do povo brasileiro emoldurados por Verger.

#### **4 AS FESTAS POPULARES DO NORDESTE PELAS LENTES DE PIERRE VERGER: UM DISCURSO SOBRE A IDENTIDADE NACIONAL?**

Pierre Verger fotografou as seguintes festas populares em Recife (PE): Maracatu, Frevo e Bumba-meu-boi. O material deu origem a três fotorreportagens publicadas na revista *O Cruzeiro* em março, abril e dezembro de 1947, respectivamente. Para nós, essas fotos propuseram um jogo de invisibilidade e visibilidade ao articular o discurso do Estado, da revista e do próprio fotógrafo (“autor”), sem, contudo, limitar tal operação ao que está dentro do quadro imagético. Os discursos oriundos destas três instâncias, e discutida no capítulo anterior, ajudam a evidenciar os jogos de relações operacionalizados e materializados em tais fotografias. Portanto, os movimentos de análise deste capítulo partem dos conceitos de Michel Foucault sobre rede discursiva para tentar perceber e compreender os jogos de relações – a que estamos chamando de *jogos de invisibilidade e visibilidade* - nas fotorreportagens de Pierre Verger para a revista *O Cruzeiro* e como essas fotografias articulam essa RD.

Vale retomar, rapidamente, o que estamos entendendo por invisibilidade e visibilidade na fotografia, conceitos discutidos no capítulo 2 deste trabalho. A invisibilidade seria os jogos de força e de poder dos discursos operados pela fotografia antes do fotógrafo apertar o disparador, que povoam determinado contexto sócio-histórico, mas que se encontram no extra-campo do documento fotográfico. Já a visibilidade seria a possibilidade de perceber os enunciados dos discursos articulados pela fotografia por meio dos elementos dispostos dentro do quadro imagético, evidenciados pelo ponto-de-vista, enquadramento e ângulo das fotografias que compõem as fotorreportagens de Verger.

Porém, antes de nos aprofundarmos na análise de cada fotorreportagem separadamente, queremos destacar alguns pontos em comum entre o material selecionado e evidenciar o processo de escolha das fotos que iremos analisar mais profundamente. Em termos de gramática visual, o que se pode notar nestas fotorreportagens é a recorrência de uma disposição que marca um estilo e uma proposta pedagógica da revista: o intuito que as fotografias fossem as grandes responsáveis em narrar os fatos. A começar pelo número elevado de imagens (mais de dez) e pela sequência que seguem: há sempre fotos de página inteira (sangradas) na abertura e no fechamento das matérias (Figura 5).



Figura 5 - Páginas iniciais das reportagens *Maracatu*, *Frevo* e *Bumba-meu-boi*<sup>1</sup>



Fonte: O CRUZEIRO (29 mar. 1947, p. 56-57; 19 abr. 1947, p. 60-61; 13 dez. 1947, p. 64-65)

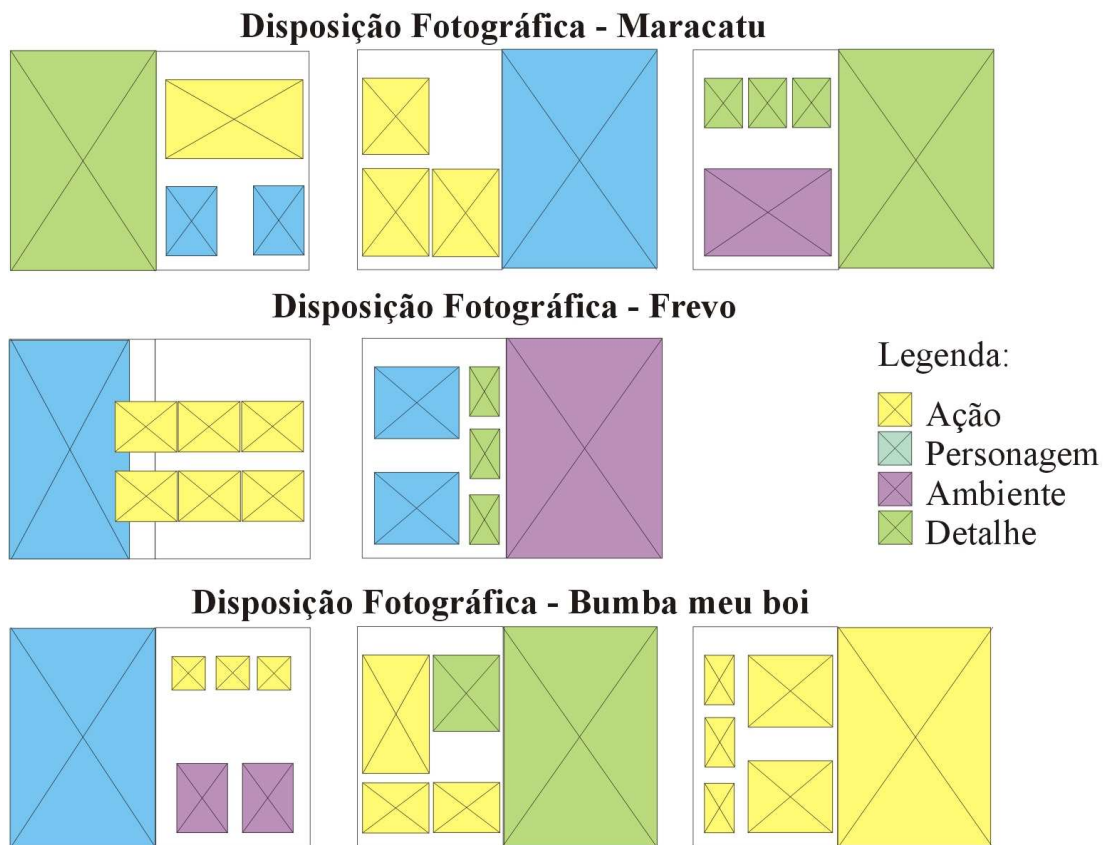
Há, também, o que identificamos como fotos de *ação* (o acontecimento em si), fotos de *personagens* (executores da ação), fotos de *ambiente* (local onde se desenvolve a ação), e foto de *detalhe* (objetos ou ornamentos utilizados pelos personagens) (Figura 6). Vale ressaltar que as fotografias que estamos atribuindo a categoria de *detalhe* não correspondem a um *plano de detalhe*<sup>2</sup>, mas possuem relevância em função dos ornamentos e objetos que

<sup>1</sup> Reproduções digitais das páginas da revista *O Cruzeiro*. Fotos de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra no “Anexo B” deste trabalho.

<sup>2</sup> Segundo Boni (2000, p. 72) “o plano de detalhe, como a própria denominação sugere, é um plano de pormenor, que destaca apenas uma parte do objeto ou do corpo de uma pessoa. [...] No Brasil também é conhecido por Primeiríssimo Plano. Nos Estados Unidos, recebe a denominação de *big close-up*”. Na linguagem cinematográfica também é chamado de *insert*.

aparecem no quadro. Também, muitas das imagens realizadas por Verger para a *O Cruzeiro* enquadrar-se-iam em mais de uma categoria, mas sua permanência em apenas uma delas se deu em função do que julgamos ser mais adequado ao processo de análise.

**Figura 6 - Disposição fotográfica e tipos de fotos encontradas nas fotorreportagens *Maracatu*, *Frevo* e *Bumba-meu-boi*<sup>3</sup>**



Fonte: Elaborado pela autora

Pensamos que esta disposição fotográfica se dá, sobretudo, para que o leitor possa ter noção do assunto apresentado sem, necessariamente, recorrer ao texto. Além disso, as fotorreportagens “começam” e “terminam” em páginas que seguem uma sequência crescente, porém, o texto escrito pode continuar em páginas aleatórias dentro da revista. Por exemplo, a reportagem *Maracatu* possui 13 fotos distribuídas pelas páginas 56 a 61. Já o texto, inicia na página 57, segue na página 58 e 60, vai para a página 4, continua na página 16 e termina na página 14. Assim, de um modo geral, é possível dizer que as imagens na revista *O Cruzeiro* possuíam certa autonomia com relação ao texto, mesmo sabendo que os fotógrafos formavam dupla com os repórteres que escreviam as matérias e que muitas delas tornaram-se famosas,

<sup>3</sup> Esquema inspirado em Peregrino (1991, p. 37).

como Pierre Verger e Odorico Tavares<sup>4</sup>. Com relação a este assunto, Camargo (2005, p. 193-194) diz que, “de uma forma geral em todas as fotorreportagens de *O Cruzeiro*, fica claro que existe uma relação de poder entre imagem e texto, na qual a imagem possui a maior força [...] possui seu espaço garantido, é ela que ‘verdadeiramente’ narra os fatos”. Contudo, isso não exclui a leitura e utilização de trechos das matérias ou das legendas como fontes de pesquisa e como forma de visibilizar, principalmente, o discurso da revista.

Ao todo, as três fotorreportagens selecionadas para a análise são compostas por 43 fotografias: 13 da reportagem *Maracatu*, 13 de *Frevo* e 17 de *Bumba meu boi* (**ver fichas em Apêndice A**). A análise de tal material um a um, todavia, seria um trabalho exaustivo do ponto de vista da escrita quanto da leitura e optou-se, portanto, em dividir em grupos tais fotografias de cada matéria segundo os critérios evidenciados acima (foto de abertura, foto de fechamento, ação, personagem, ambiente e detalhe).

Do ponto de vista temático, fica evidente a recorrência: as festas populares do nordeste brasileiro e suas origens africanas. Tidas como elementos capazes de traduzir a cultura de uma Nação, o Frevo e os folguedos Bumba-meu-boi e Maracatu foram trazidos pelos escravos africanos do golfo do Benin para o Brasil, assunto sobre o qual Verger dedicou anos de pesquisa. Há ainda, a intenção tanto autoral, por parte do fotógrafo Pierre Verger, quanto política-pedagógica, por parte do Estado e da intelectualidade brasileira da época, e até mesmo da revista *O Cruzeiro*, inserida neste contexto sócio-histórico, em materializar uma certa positividade, conferindo dignidade aos protagonistas de tais festejos populares e sublinhando seu caráter nacional. Todavia, para além dos discursos articulados, conforme discutimos até o momento, como podemos, então, observar essa “positividade” operando nas fotorreportagens de Pierre Verger? Ou melhor, como essas fotorreportagens operam e materializam esses discursos positivos? O caminho adotado foi procurar ver *quem* foram os

---

<sup>4</sup> “O jornalista, escritor, poeta e colecionador de arte pernambucano Odorico Tavares (1912-1980) fixou-se em Salvador em 1942 para dirigir os Diários Associados na Bahia” (VERGER, 2011, p. 270). “O encontro de Verger com a redação de *O Cruzeiro* lhe rendeu um contrato com a maior revista do país, assinado em 8 de junho de 1946. Fazia parte da equipe da revista, no Rio de Janeiro, o fotógrafo Jean Manzon, também francês, que fazia dupla com o jornalista David Nasser. Na impossibilidade de absorção de dois grandes fotógrafos no mesmo núcleo de redação, Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados, transferiu os serviços de Verger para a sucursal da Bahia, na época, dirigida por Odorico Tavares. [...] sendo assim, estava tudo acertado, ele faria fotos sobre a Bahia, com toda a liberdade [...] Deste material que Verger entregava a Odorico Tavares (algumas informações contabilizam cerca de 80 reportagens publicadas, mas nos arquivos da extinta revista, foram encontradas apenas 60) surgiram belas reportagens em *O Cruzeiro*, *A Cigarra* e o *Cruzeiro edición internacional*, que publicaram cerca de 60 delas, das quais 27 com textos de Odorico Tavares. Esta parceria funcionou por muitos anos [...] Havia, ainda, outro interesse na amizade, já que o escritório de Odorico era ponto de reunião de intelectuais e artistas da Bahia” (NÓBREGA; ECHEVERRÍA, 2002, p. 150, 159).

retratados e por qual *ponto-de-vista* foram retratados, merecendo, cada fotorreportagem, especial atenção e análise pormenorizada.

#### 4.1 MARACATU: “NÃO SOMOS UM CLUBE CARNAVALESCO, SOMOS UMA NAÇÃO”

**Figura 7 - Foto de abertura da reportagem *Maracatu*<sup>5</sup>**



Fonte: O CRUZEIRO (29 mar. 1947, p. 56)

O imponente elefante faz as honras da fotorreportagem que se anuncia: *Maracatu*. A fotografia que cobre a página de abertura da matéria traz o símbolo deste folguedo que se

---

<sup>5</sup> Reprodução digital de página da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

apresentou nos dias de carnaval do Recife em 1947, tradição que resiste até hoje<sup>6</sup>. Na imagem (Figura 7), o animal vai acorrentado ao suporte que lhe carrega assim como as raízes do *Maracatu Elefante* de Pernambuco estão acorrentadas às origens africanas da festa do rei congo. “O Maracatu Elefante é nação<sup>7</sup>, não é clube de Carnaval. O que é agora, é o mesmo de cem anos passados”, afirma *Santa*, a rainha do *Maracatu* de Recife em trecho da reportagem. Ligadas às irmandades negras do Rosário, as danças de cortejo aos monarcas congolezes passaram a se apresentar no Carnaval e, ao longo do tempo, deixaram de lado seu aspecto religioso. Ou, conforme o jornalista Odorico Tavares, redator da matéria, “aproveitaram-se do Carnaval, iludiram a perspicácia dos brancos opressores e festejaram seus reis, as suas instituições, a sua religião”, citando o antropólogo Arthur Ramos, que assim descreveu o folguedo pernambucano na obra *O negro brasileiro*.

Do modo como esta foto foi tirada, tem-se a impressão de compartilhamento da visão de quem acompanha o cortejo *in loco*. Ao observar a cena de baixo para cima, por trás das lentes do fotógrafo, o ângulo *contra-plongée* engrandece a alegoria e lhe confere, de certa forma, um caráter totêmico. Em uma foto mais aberta (Figura 10), porém, percebe-se que o elefante não é tão grande quanto parece. Para obter este efeito, Verger certamente aproximou-se do objeto e o “recortou” no detalhe, já que a câmera Rolleiflex que utilizava possuía duas lentes fixas (portanto, sem a possibilidade de *zoom* ou troca por lentes teleobjetivas), o que resultou numa profundidade de campo quase nula. O fotógrafo, ainda, enquadrrou o símbolo do *Maracatu* entre o céu aberto e parte da copa de uma árvore, que aparece no canto direito da imagem. Estes dois elementos ajudaram a “aumentar” o tamanho real do elefante alegórico,

---

<sup>6</sup> O Maracatu-nação, também conhecido como “de baque virado”, não possui origem definida. Segundo Guillen (2004, p. 42-43), “os maracatus-nação foram definidos recorrentemente como reminiscência dos antigos rituais de coroação de Reis Congo, que ocorreram em vários locais do Brasil desde o século XVII até o século XIX, quando a igreja no processo de romanização proibiu que manifestações da cultura popular acontecessem no interior dos templos católicos. A eleição do último Rei Congo pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, D. Antônio de Oliveira Guimarães, ocorreu em 1848, reinado este que durou até 1872. Depois disso não mais teria havido eleição de reis e rainhas sacralizada pela Igreja Católica, o que teria dado origem aos cortejos reais que caracterizam os maracatus. Ao longo dos anos, o maracatu se consubstanciaria como um brinquedo de carnaval, reminiscência africana, descrição tipificada por Pereira da Costa em seu *Folck-lore Pernambucano* de 1908. Afora os problemas de se estabelecer uma linearidade entre o fim da coroação dos Reis Congo e o surgimento do maracatu, que não se comprova historicamente, uma vez que existiam maracatus concomitante à eleição dos reis, o fim dessas mesmas eleições não significou o término da coroação de Reis e Rainhas dos maracatus, realizados agora por membros dos grupos, possivelmente em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário no bairro de Santo Antônio. As dificuldades documentais que cercam a história dos afro-descendentes não nos impediu de encontrar pontualmente rituais de coroação de rainha de maracatu ao longo do século XX”.

<sup>7</sup> O termo “Nação” passou a ser utilizado para identificar o local de origem ou a etnia dos africanos que foram trazidos para o Brasil no período da escravidão. Os reis e rainhas do maracatu, por sua vez, funcionavam como lideranças políticas intermediárias entre o poder do Estado Colonial e os escravos de mesma nacionalidade. Com a abolição, no fim do século XVIII, o Maracatu passou gradualmente a ser caracterizado como um fenômeno típico dos carnavais recifenses (HISTÓRIA..., 2012)

uma vez que, para figurar entre nuvens e acima de árvores é preciso, todavia, ser grande. Essa estratégia de engrandecer o objeto fotografado, que será percebida noutras imagens de Verger analisadas na sequência, pode ser entendida como a tentativa de positivar o assunto em questão, ou seja, as manifestações populares do nordeste brasileiro, cujas origens estão na miscigenação e nos trânsitos culturais, principalmente, entre a África e o Brasil. Não podemos esquecer que o elefante é, também, o animal símbolo das savanas africanas e que, num imaginário coletivo, representam todo o continente.

Ainda no campo de visibilidade da foto, os olhos do animal, que parece pairar sobre nós, possuem certo ar triunfante e vislumbram um horizonte que extrapola o quadro, jogando-nos para fora, para um futuro que se anuncia: o início do desfile, mas também o início da reportagem. Num movimento quase imperceptível, nossos olhos acompanham os olhos do animal e percebemos a proeminência de seus dentes que também apontam para fora do quadro (ou para a página ao lado). Mas, eis que, ao tentar escapar do quadro, somos trazidos de volta pela tromba do elefante que obriga nossos olhos a “escorregar” para baixo e para a esquerda até nos depararmos com a legenda<sup>8</sup> que enfatiza seu papel na abertura do folgado: “O Elefante – símbolo do mais velho maracatu do Brasil, abre o cortejo”. Ao continuarmos o movimento, percebemos que há um ângulo de 90° graus, proporcionado pelo encontro do suporte de madeira que carrega o elefante com as patas dianteiras do animal, que nos “convida” a subir pela borda direita do quadro e, novamente, encontramos seus olhos. É como se a imagem só fizesse sentido se conseguíssemos realizar tal movimento circular.

Extra-quadro, o sentido pode ser entendido como uma metáfora da situação identitária nacional da época, na qual toda a potencia da nossa cultura estaria ancorada em nossas raízes miscigenadas e que somente poderíamos vislumbrar um futuro próspero para a Nação se não nos esquecêssemos do passado. Há ainda, se mostrando no invisível desta fotografia, a vontade do autor em fazer parte desta história sem, contudo, a protagonizar. Conforme Nestrovski (2011, p. 51)

Do lado de cá da foto, do lado do narrador [*Verger*], pode-se intuir algo mais: o desejo de estar nessa história e assumir para si mesmo essa força. Algo poderoso, que se deixa adivinhar, noutra plano ainda, como destino possível para este país que não sabe bem o que é. Algo que, àquela altura [*entre os anos de 1946 e 1953*] ele não era o único a ver, embora tenha sido um dos primeiros a fotografar.

---

<sup>8</sup> Muitas vezes, o próprio Verger escrevia as legendas das fotos ou suas anotações serviam para que outros jornalistas as fizessem. No arquivo da Fundação Pierre Verger, Ângela Lühning (2004, p. 08), diz ter encontrado, “ao levantar o material referente a sua atuação em *O Cruzeiro* [...], textos escritos [...] que se encontravam cuidadosamente separados, juntamente com as respectivas fotos”.

É neste sentido que a invisibilidade do discurso autoral se enuncia. Essa forma de positivar o retratado, recorrente nas fotorreportagens de Verger, e de tentar compartilhar esta positividade com quem/o que coloca em foco, deixa escapar o estilo, a personalidade, a intencionalidade e o mergulho de Verger num discurso da época, sem, contudo, ficar subjugado a ele. Mesmo não tendo autonomia plena no seu trabalho, ele encontrava espaço para realizar escolhas, determinar estratégias e definir campos de luta, mostrando-nos que os discursos sobre identidade nacional também ganhavam sentidos por meio de suas ações. É isso que lhe confere valor autoral e artístico: o processo aparentemente singular de se construir uma foto, próprio do fotógrafo, reitera-se e se revela no conjunto de sua produção num determinado contexto sócio-histórico.

Essa mesma tentativa de positivar o fotografado pode ser percebida nas fotos em que se “apresentam” os personagens principais do *Maracatu*, uma vez que Verger escolhe registrá-los em *closes* e novamente em *contre-plongées*. São eles, respectivamente, o rei, a *Dama* com a boneca chamada *D. Emília* e a rainha *Santa* (protagonista) (Figura 8).

**Figura 8 - Fotografias de personagens<sup>9</sup>**



Fonte: O CRUZEIRO (29 mar. 1947, p. 57-59)

Nos rostos dos personagens retratados acima não há sorrisos. Há, sim, expressões sisudas, compenetradas na ação que desempenham. Semblantes que “mostram uma grande presença” (TAVARES; VERGER, 1947a, p. 16), afirmam a importância de seus papéis e marcam seus espaços de atuação. Nota-se que o foco de atenção nas três fotos são os olhos dos personagens. No caso do Rei, eles miram o horizonte e, ao mesmo tempo, o franzir de seu cenho demonstra a

<sup>9</sup> Reprodução digital de imagens da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”

responsabilidade de carregar a história de seus antepassados. O mesmo semblante cerrado pode ser notado na personagem que segura a boneca, contrastando com o rosto angelical do artefato, descrito por Odorico Tavares como: “negras de feições arianas, cabelos lisos, as mais delicadas e finas, cheias de autênticas figuras de ouro, de encantadores vestidos” (TAVARES; VERGER, 1947a, p. 16). *D. Emília*, a boneca, é que aparece na imagem em primeiro plano e acima da linha da cabeça da carregadora, que está em segundo plano. A importância da boneca no auto também se deixa revelar pelas roupas, que na foto parecem ser confeccionadas com o mesmo material do vestido de quem a leva. A miniatura é um importante símbolo do *Maracatu*, mas Verger imprime seu discurso de positivação deixando em foco o rosto da *Dama* que aparece em segundo plano. Talvez, o que quisesse dizer é que, para ele, a força da nossa cultura está nos indivíduos que a mantém viva, muito mais do que nos símbolos aos quais eles prestam suas homenagens. Na última foto do grupo está a Rainha, que incorpora a personagem: “Santa, rainha do maracatu há cinquenta anos, impregnada de misticismo, transfigurada na sua enérgica velhice, é de uma grande majestade” (TAVARES; VERGER, 1947a, p. 04). De olhos fechados, nos remete à postura de transe das filhas-de-santo dos terreiros de candomblé. As mãos encostadas no peito dão a idéia de uma prece ou uma dança. Ambas ações consolidam um quadro representativo da cultura africana que marcaram a cultura brasileira.

No geral, os *closes* dos rostos dos personagens dão a dimensão espacial de intimidade e dramaticidade. Essa aproximação, associada ao ângulo “de baixo para cima”, confere grandeza e força aos personagens e um certo posicionamento de subordinação por parte do fotógrafo. As pessoas são o grande objeto na obra de Pierre Verger, conforme aponta Pôssa (2008), mas há um “ponto-de-vista”<sup>10</sup> privilegiado para registrá-las e que marca o posicionamento do autor perante o objeto. “As fotos reconhecidas como de Verger, as fotos em que se reconhece a sua assinatura são aquelas em que aparecem as pessoas como centro de atenção, seja o caso de retratos, seja o caso de grupos” (PÔSSA, 2008, p. 06). Essa valorização evidenciada pelo ponto-de-vista pode ser entendida, também, como forma de transferir um certo poder para os sujeitos fotografados. Eles emprestam seus rostos numa negociação na qual, num microcosmo, saem-se soberanos perante o fotógrafo e, num nível macro, via fotorreportagem, saem-se soberanos perante a sociedade. Aqui, concordamos com Pôssa (2008, p. 06) quando diz que, “é uma estratégia de valorizar o Outro, um gesto de cortesia, e também uma forma de conhecimento”.

Podemos pensar, a partir do exposto acima, que aquilo que Pôssa (2008) chamou de “forma de conhecimento” vai ao encontro do que Foucault (2010) chamou de o “saber das

---

<sup>10</sup> Este é, com efeito, o termo técnico pelo qual se designa o ponto que, pela própria construção, corresponde, no quadro, ao olho do pintor (AUMONT, 2002, p.31). No caso da fotografia, nos referimos à visão do fotógrafo.



peessoas”: aquele saber que não é o do lugar-comum, mas, ao contrário, é particular, regional, local e incapaz de ser totalizado e apropriado univocamente por um poder governamental ou institucionalizado, isto é, uma “insurreição dos saberes antes de tudo contra os efeitos de poder centralizadores” (FOUCAULT, 2010, p. 171).

Rouillé (2009, p. 184) chama de *dialógica* a forma como alguns repórteres atuam: “atento às pessoas” e “preocupado em colocá-las no centro do processo”, transformando os regimes do visível e do invisível “para acessar o que está sob nossos olhos, mas não sabemos ver”, ou seja, tornam “visíveis os sem-fisionomia e sem-imagem, os excluídos tanto da visibilidade dominante como da vida social e política” e fazem isso “junto com eles, não sem eles”. Em *Maracatu* é possível perceber, portanto, a intenção do fotógrafo em evidenciar esses saberes populares e o discurso da revista, neste caso, vai ao encontro do discurso do autor, com base no texto. Em certas passagens, a reportagem descreve de forma negativa as tentativas do governo Vargas de “orientar” as manifestações populares e de “mobilizar as massas”.

Na floresta noturna que é agora a cidade, o Elefante vai atravessando, é o símbolo do mais antigo Maracatu do Recife, atrás dele, vem um tesouro, um patrimônio de beleza de cultura negra, que os tempos não puderam liquidar. Nem os tempos, nem os que pretenderam fazer do Carnaval do Recife uma festa organizada, orientada, conduzida. A multidão recua como num respeito religioso de um segundo, para depois irromper nos mais calorosos aplausos. Nenhum homem público e nenhum condutor de homens, nenhum político, nenhum ditador ou demagogo, teve palmas mais ardentes e mais sinceras (TAVARES; VERGER, 1947a, p. 57).

O que chama atenção, neste caso específico, é que na fotorreportagem em questão não constam imagens dessa multidão que “irrompe nos mais calorosos aplausos”, descrita por Odorico Tavares. No grupo que classificamos *de ação*, há a predominância de planos médios, além de fotografias feitas em local de acesso restrito<sup>11</sup> aos membros do *Maracatu* (Figura 9).

---

<sup>11</sup> Talvez herança dos tempos da repressão. Conforme Guillen (2006, p. 36-37) “nos anos finais do século XIX e adentrando as primeiras décadas do século XX, assistimos no Recife um formidável teatro de controle social em que as ruas da cidade e diversos tipos de divertimentos populares se transformam em cenário para as mais dramáticas ocasiões para a encenação de confrontos e conflitos. [...] Os maracatus estavam no epicentro dessas representações. Desde meados do século XIX foram criadas posturas municipais que objetivavam controlar os momentos de divertimento dos negros, pois estes eram propensos a violências e arruaças. [...] diversas manifestações da cultura afro-descendentes eram constantemente alvo de críticas, consideradas bárbaras e incivilizadas, e que as autoridades deveriam tomar providências para seu pleno desaparecimento. [...] Assim, o maracatu e o catimbó eram alvos certos de jornalistas quando se tratava de criticar as ‘coisas de negros’ que ainda teimavam em existir. A tônica geral recaía sobre a repressão, objeto de cuidados policiais”.

**Figura 9 - Fotografias de ação<sup>12</sup>**



Fonte: O CRUZEIRO (29 mar. 1947, p. 57-58)

Destacamos, neste grupo, a fotografia em que a Rainha *Santa* aparece com sua espada em riste e o cetro na mão direita, uma vez que é evidente seu protagonismo na reportagem e no folgado. Percebemos novamente a utilização por parte de Verger do plano contra-picado. Nele, a postura da senhora inclinada para a esquerda denota altivez perante o público (seja ele o participante da festa ou o leitor da revista), que a observa meio de lado e de baixo para cima, como verdadeiro súdito. Além disso, o olhar da Rainha parece procurar um outro olhar a sua altura: “Santa, a rainha chega [...] faz as mais solenes mesuras de cumprimentos com o cetro para o interventor. Nada porém de subserviência nos seus gestos. Antes o cumprimento de um chefe para outro” (TAVARES; VERGER, 1947a, p. 57-58). Sua postura também lembra a de uma guerreira, com sua espada levemente levantada, pronta para a “luta”. Ademais, ela se difere dos outros participantes do cortejo por estar sob o pálio<sup>13</sup> ou “umbrella”, uma espécie

<sup>12</sup> Reprodução digital de imagens da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

<sup>13</sup> “Constituem insígnias reais a coroa, o cetro, o manto e o pálio. Convém destacar que, com relação ao pálio, na Idade Média e também nos reinados africanos designavam o poder real, e é uma insígnia típica do cortejo,

de sombrinha signo do poder real, que aparece no canto direito da imagem, protegendo parte da sua cabeça. Neste sentido, uma vez coroada, a personagem era reconhecida como autoridade não somente pelos membros do folgado, mas também por outras autoridades oriundas dos mais diversos setores da sociedade. Sobre isso, Guillen (2004, p. 48) conta que,

Ainda que muitas vezes eivado de um caráter pantomímico, a coroação permitia que reis e rainhas do maracatu fossem reconhecidos como tal não só pelos de sua 'nação', mas também pelos poderes constituídos que permeavam a relação dos maracatus com a sociedade de uma forma mais geral.

*Santa*, ao ser retratada por Verger, demonstra ter consciência da dimensão de seu papel e de sua importância enquanto mediadora simbólica deste processo e, conforme Guillen (2006, p. 38), enquadra-se perfeitamente no discurso político da época, que depositava nos negros parte do legado identitário da nação brasileira.

Do início do século XX às décadas que consolidam Dona Santa com sua autoridade real, as representações em torno do maracatu mudaram. É preciso considerar que Dona Santa ganha visibilidade como rainha do maracatu Elefante em meio a um complexo amálgama de questões que tinham como pano de fundo certa definição de qual seria a identidade nacional, para qual os negros tinham contribuições significativas que precisavam ser reconhecidas. Dona Santa, ao que tudo indica, soube como poucos encontrar seu lugar em meio a esse debate, representando ao mesmo tempo o que de mais tradicional havia na cultura afrodescendente [...] Se ela sabia disso? Difícil dizer, mas foi assim representada por diversos intelectuais, a partir das mídias também as mais diversas possíveis: fotografia, cinema, contos, reportagens jornalísticas, etc (GUILLEN, 2006, p. 38).

A autora ainda diz que, ao ganhar as páginas da revista *O Cruzeiro*, a rainha do Maracatu Elefante se afirma nacionalmente como “símbolo da mais tradicional manifestação da cultura popular pernambucana” (GUILLEN, 2006, p. 40).

Quando voltamos nossa análise para o ambiente no qual o *Maracatu* é encenado, percebemos que a única fotografia de plano geral da reportagem não mostra a praça da Independência, no centro de Recife, onde encontra-se a igreja Nossa Senhora do Rosário. Tampouco vê-se as autoridades civis saudando a Rainha do folgado. Nela, descortina-se uma rua de terra, cercadas de casas simples e “gente de cor” (Figura 10).

---

pois ele marca a distância dos súditos que circundam rei e rainha, que dessa forma ocupam sempre o centro” (GUILLEN, 2004, p. 45).

**Figura 10 - Fotografia de ambiente<sup>14</sup>**



Fonte: O CRUZEIRO (29 mar. 1947, p. 60)

Em trecho da matéria, há uma possível explicação para tal escolha: “Antes que o Maracatu fizesse sua entrada triunfal nas praças do Recife, assistimos a sua saída de sua sede, no subúrbio de Ponto de Parada. Fica bem distante, numa pequena casa, em meio a um areal, cercado de mangueiras seculares, enormes, belas, rivalizando com as admiráveis árvores de fruta-pão. Uma ladeira africana ou um pequeno subúrbio do Recife?” (TAVARES; VERGER, 1947a, p. 04). Mas nossa análise propõe avançar na questão, procurando entender o que, em termos de discurso, a revista e o Estado enunciam e que está na borda do visível. Em nosso entendimento, ao revelar o local e a dinâmica do cortejo por meio das fotos de Pierre Verger, há a intenção de ambos em delimitar o espaço de atuação dos negros na sociedade. “Dizer ao negro, e à negra, como eles e elas devem ser, quais os lugares a ocupar, como se portar etc” (GUILLEN, 2006, p. 41). Mesmo positivando suas ações, as fotos de Verger, ao serem publicadas na revista *O Cruzeiro*, não escapam de uma ressignificação, na qual o auto é caracterizado como “folclore”, como encenação, como a representação de reis e rainhas de “brincadeira”, carnavalizados e destituídos de poder monárquico.

Também, podemos perceber nesta fotografia, uma certa “musicalidade” que não se faz presente nas outras imagens que compõe a fotorreportagem *Maracatu*. A mulher que aparece no quadrante esquerdo da imagem segura a ponta de sua saia num gesto típico de dança. Uma das características desta manifestação popular pernambucana é, justamente, ser acompanhada

<sup>14</sup> Reprodução digital de imagem da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

por um batuque de bombos, gonguês, alfaias e do coral dos tiradores de loas. Só que nem os músicos, nem os instrumentos estão representados nesta e nem nas demais fotografias de Verger da série *Maracatu*. No grupo que identificamos como imagens de *detalhes* também só aparecem objetos não-sonoros utilizados no folguedo (Figura 11).

**Figura 11 - Fotografias de *detalhe***<sup>15</sup>



Fonte: O CRUZEIRO (29 mar. 1947, p. 60)

Podemos pensar que a “falta” de imagens que dessem conta do aspecto musical da festividade seria uma escolha pensada por Pierre Verger visando corroborar com a afirmação do *Maracatu* como “Nação” e deixando para trás sua vertente carnavalesca. Também, na fotografia de plano geral fica evidente o sentido pedagógico da gramática visual de *O Cruzeiro*, já que as fotos que compõe a reportagem seguem a mesma trajetória do cortejo: inicia com o Elefante e encerra-se com o estandarte (Figura 12).

<sup>15</sup> Reprodução digital de imagens da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

**Figura 12 - Fotografia de fechamento<sup>16</sup>**



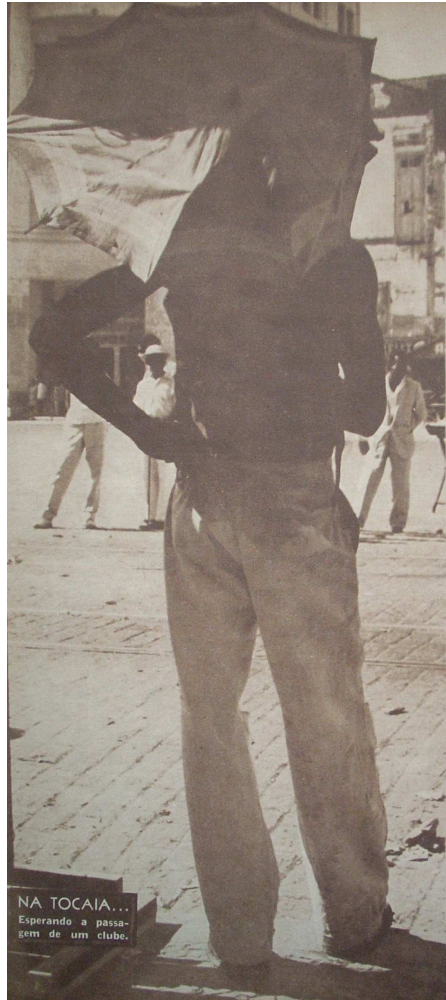
Fonte: O CRUZEIRO (29 mar. 1947, p. 61)

Através das lentes de Verger encaramos o estandarte de frente. O ângulo escolhido pelo fotógrafo para registrar essa insígnia revela que o artefato ocupava uma posição menos relevante no auto, “mas sem deixar de ser considerável” (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 37). Todavia, Guerra-Peixe (1980, p. 37) ainda diz que “o estandarte ou ‘pavião’ [...] tem para o grupo o sentido correspondente ao que uma bandeira exprime para um país”. Na foto, na altura dos olhos, observa-se um brasão ao centro da bandeira, cujo significado é explicitado pela legenda: “o estandarte do Maracatu Elefante com as armas de Portugal ao centro”. Uma referência histórica, com certeza, que remete ao tempo em que os africanos da costa do Benin aqui aportavam para servirem de escravos aos senhores desta terra que também obedecia à coroa portuguesa.

<sup>16</sup> Reprodução digital de página da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

#### 4.2 FREVO: LIBERDADE AO CARNAVAL DE 1947

Figura 13 - Foto de *abertura* da reportagem *Frevo*<sup>17</sup>



Fonte: O CRUZEIRO (19 abr. 1947, p. 60)

Um homem à espera de seu momento. Tocaia, palavra escolhida para descrever a imagem na legenda, quer dizer espreita, mas também quer dizer emboscada. Protegido do sol pela sombrinha, um folião aguarda o momento em que o frevo irromperá pelas ruas do Recife. E ele, como um animal a farejar a chegada da presa, atacará a jugular e tomará para si a pulsação e a força que se desprende da fera ferida que é o carnaval. É com a imagem acima que Verger nos apresenta *Frevo*, fotorreportagem sobre essa manifestação popular

---

<sup>17</sup> Reprodução digital de imagem da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

pernambucana que mistura música e dança, surgida no final do século XIX<sup>18</sup>, e inicialmente chamada de "marcha nortista" ou "marcha pernambucana" (figura 13). Etimologicamente, a palavra frevo vem de "frever", corruptela de "ferver": era como se tivesse derramado água quente sob os pés dos foliões e a eles só restassem pular.

A foto que abre a matéria mostra um homem de costas. Talvez ele nem saiba que estamos a vigiá-lo. Espectador e fotógrafo, na tocaia<sup>19</sup>, também, a contemplar um momento qualquer antes da festa. Com um dos braços na cintura e o outro a segurar o guarda-chuva quebrado, o homem de costas parece esperar por algo que virá da direita do quadro, evidenciado pela sombra de seu corpo projetada na lona e pela parte ínfima de seu chapéu que se revela por detrás da sombrinha. Além dele, esperam outros três homens, que flagrados de frente para a câmera, também olham para a direita do quadro e não parecem perceber a presença das lentes. Estaria o fotógrafo escondido atrás do folião em primeiro plano? Ou obedecendo a preceitos práticos da fotográfica, como o proclamado por Cartier-Bresson, no qual o fotógrafo deveria agir "como um gato, sem incomodar"<sup>20</sup>? Qualquer uma das opções, no entanto, torna visível a vontade de Verger em não ser notado, em não querer quebrar esta mística que se deixa ver na fotografia em questão: a de que o que se espera ver encontra-se, na verdade, fora do quadro, que o principal ainda estaria por vir. Assim como os homens retratados, espectador e fotógrafo também esperam pelo início do frevo, mas novamente pelo começo da narrativa jornalística. Não é de surpreender, portanto, que esta foto tenha sido a escolhida para abrir a reportagem.

Na página seguinte, o que se anunciava, enfim, revela-se: seis fotos em sequência mostram um aglomerado de gente vista de cima, se movimentando, empunhando sombrinhas e tocando instrumentos de sopro (Figura 14). Uma massa amorfa? Um mar de gente sem rumo? Uma confusão de corpos em transe? Uma catarse coletiva? Uma explosão de alegria e musicalidade? Em nosso entendimento, o enunciado mais marcante dessas imagens seria o seguinte: a afirmação da força do coletivo sobre o individual. No texto da reportagem, a revista *O Cruzeiro* reafirma a intenção em evidenciar a importância desse coletivo:

Que seria do frevo, sem o visual, sem o magnetismo a que nos arrastam os movimentos alheios, que nos conduz irresistivelmente para as loucuras do 'passo'? Aceitamos um dançarino isolado, fora da multidão, mas o

<sup>18</sup> O Frevo foi inscrito no Livro das Formas de Expressão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN- em 2007. A primeira vez que a palavra foi utilizada data de 9 de fevereiro de 1907 em periódico pernambucano.

<sup>19</sup> Dorival Caymmi (apud NÓBREGA; ECHEVERRÍA, 2002, p. 343) assim descreveu Verger: "Um homem silencioso, discreto, equipadíssimo, com suas máquinas, e aquela roupa de tom bege de campanha [...] assim como se fosse um caçador; de fato um caçador de coisas da beleza, não é?"

<sup>20</sup> Bitar (2012).



aceitamos como um virtuose e não como o próprio frevo. [...] Há o apêlo do coletivo, a ligação mágica e invisível do coletivo. E o indivíduo, aparentemente senhor todo poderosos do frevo, não é senão um pobre instrumento do todo, do coletivo que êle, também, vai construir. (TAVARES; VERGER, 1947b, p. 34-64).

Também podemos pensar que esse “senso de coletividade” evocado pelas imagens de Verger é ao mesmo tempo uma reivindicação presente no discurso do Estado que, na época, tentava construir o Brasil enquanto Nação. Conforme Martins (2007, p. 88), “o carnaval é apresentado assim como [...] a festa que une toda a nação, sem distinção de classe ou cor, em torno da música, da dança e da alegria”. E o frevo, neste contexto, surge como um “símbolo identitário – não de um grupo étnico específico, mas como símbolo de ‘pernambucanidade’, e, num sentido mais amplo, de ‘brasilidade’”<sup>21</sup>.

**Figura 14 - Fotografias de ação<sup>22</sup>**



Fonte: O CRUZEIRO (19 abr. 1947, p. 60-61)

O fotógrafo, um solitário, então, contrasta com o bloco denso e frenético desse “povo” que se arrasta pelas ruas do Recife. Recortadas do ambiente e no ângulo *plongée*, a multidão assemelha-se a um formigueiro. A impressão que se tem é a de que ele escolheu tal angulação por

<sup>21</sup> Texto “Frevo – Patrimônio Cultural brasileiro” do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (2007, p. 02.)

<sup>22</sup> Reprodução digital de imagens da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

falta de espaço para movimentar-se, o que impediria seu trabalho, e optou por fotografar de uma local “acima” dos foliões. Mas o “olhar de cima” também é o olhar de Deus: o mesmo que monitora a tudo e a todos, que vigia suas ações, mas que as abençoa. Verger ao observar o carnaval “de fora”, se distingue da massa e reafirma-se como um estrangeiro neste país. Não era um deles, mas se sentia autorizado a falar “deles” e por “eles”. Para Nestrovski (2011, p. 60-61),

quando alguém como Verger está batendo uma foto [...] sabe que está fotografando cada rosto, cada corpo para além dos limites da matéria e espaço. Está fotografando uma circunstância; e a interpretação das circunstâncias não tem fim. Quando alguém como Verger está batendo uma foto, naquele lugar e naquele tempo, entra também, ele mesmo, na história do que está sendo fotografado.

Autorizada a falar e a fazer também estava a Federação Carnavalesca, entidade governamental fundada em 1935 que tinha por objetivo “determinar regras e normas para um carnaval aceitável” (GUILLEN, 2006, p. 37). Ainda que em 1947, conforme o texto da revista, tenha sido “o ano da libertação do Carnaval pernambucano” (TAVARES; VERGER, 1947b, p. 30), Guillen (2006, p. 37) afirma existir nesta mesma data um “debate sobre o excesso de controle que a Federação exercia sobre a folia carnavalesca nas páginas dos jornais da cidade de Recife”, do qual até mesmo Gilberto Freyre participou “em favor de um carnaval espontâneo e popular, raiz da autêntica cultura pernambucana”.

A sensação sufocante provocada pelas fotografias de *ação*, dispostas acima, remetem, todavia, a claustrofobia de uma prisão, onde ninguém entra e ninguém sai. Metáfora, talvez, da situação em que se encontravam os foliões pernambucanos: presos às regras impostas pela Federação. Cerceados na liberdade de curtirem a festa como bem entendessem, esses homens aparecem espremidos pelo quadro. Verger, por meio dos enquadramentos, mais uma vez torna visível o seu posicionamento sobre as festas populares, corroborando com o discurso da revista:

Veio o Estado Novo e a Federação tornou-se uma grande arma para abafar as manifestações livres do povo. O Dip carnavalesco começou a agir diretamente nos clubes, nos maracatus, nas troças, no próprio frevo, música e dança. Tudo controlado [...] Os membros dos grandes clubes tinham que aparecer vestidos, a caráter, pelos figurinos impostos pela Federação. Vimos as coisas mais ridículas e mais monstruosas: [...] as mocinhas reduzidas a um estranho pomar, homens sufocados em cetins apertados, com espadas ao lado, cerceados no direito sagrado de entrar no frevo. (TAVARES; VERGER, 1947b, p. 30).

Contudo, essas imagens condensam a potência de algo que está em ebulição: “a grande batalha” (TAVARES; VERGER, 1947b, p. 61). A explosão que se apresenta é a tal “liberdade” ao carnaval e a seus seguidores. Ao mesmo tempo em que os movimentos dos foliões delimitam um espaço coletivo, seus gestos reivindicam pontos de atenção individual em cada uma das seis fotografias de *ação*: um homem parece tentar “escapar” pelo canto inferior direito da moldura (foto 1); outro ocupa o centro do quadro, revelando seu rosto no contrafluxo da multidão sem face (foto 2); um trio de foliões faz “trenzinho” diante da banda e parece “entrar” na imagem ao lado pela parte inferior da moldura, à esquerda (foto 3); um homem de braços abertos e sombrinha na mão é levado pela multidão e “arrastado” para a foto ao lado tal qual um cristo crucificado (foto 4); um dançarino de guarda-chuva em riste lança um sorriso sem dentes para a câmera (foto 5); e outro dançarino aponta a sombrinha para o lado esquerdo do quadro, nos fazendo voltar para a imagem anterior (foto 6). Estamos presos a um sistema de referência, em que uma fotografia remete à outra, fazendo nosso olhar circular por elas, sem achar uma saída.

Nas imagens que se seguem, porém, Verger amplia o enquadramento, deixa espaços de “respiro” entre suas margens e coloca em foco os personagens do frevo realizando acrobacias. Ou seja, não somente o “povo” está liberto, mas os leitores da revista também. Juntamente com os retratados, eles ganham as ruas. O coletivo se dispersa e o show agora passa a ser dos passistas, os grandes protagonistas do frevo. (Figura 15).

**Figura 15 - Fotografias de *personagens***<sup>23</sup>



Fonte: O CRUZEIRO (19 abr. 1947, p. 63)

Ainda em sua origem, o frevo trazia capoeiristas à frente do cortejo e, das gingas e rasteiras que eles usavam para abrir caminho, teria nascido o *passo*, nome dado às acrobacias

<sup>23</sup> Reprodução digital de imagens da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

associadas ao som dos metais. Mas as fotos de Verger nos levam não aos capoeiras de outrora, “negros incivilizados” que incomodavam os “cidadãos de bem” provocando brigas e arruaças<sup>24</sup>, mas sim aos passistas que dançam sorrindo, que fazem do carnaval palco para a apresentação de seu bailado. Na primeira foto deste grupo, o ângulo de tomada é o *contra-plongée*, que nos leva a, pelo menos, três possibilidades de interpretação: a tentativa do fotógrafo de positivar e engrandecer os personagens retratados e suas ações, a tentativa do fotógrafo de igualar a visão do espectador à de uma platéia em um teatro, transformando a rua em palco do frevo; e, por fim, ao aproximar do chão as lentes da câmera, Verger tenta dar maior visibilidade às pernas e aos pés dos dançarinos afim de destacar a complexidade dos passos realizados. Também, “vitalidade”, “equilíbrio” e “genialidade” foram as palavras escolhidas por Odorico Tavares para descrever o bailado desses passistas no texto da reportagem.

Ainda no campo da visibilidade da primeira imagem, percebe-se três transeuntes olhando para os passistas: um no canto esquerdo do quadro, outro ao centro e um terceiro à direita. Enquanto os outros dois homens passam pelo local, o terceiro homem encontra-se parado. Assim como os leitores da revista, que por trás das lentes do fotógrafo assistem ao espetáculo de dança, esses homens ao fundo da fotografia suspendem suas ações temporariamente, transformando-se em uma platéia que cerca os atores. Os fios de luz que cortam o céu da cidade, também criam uma perspectiva na imagem que remete a um espetáculo, pois, assim como as luzes de um teatro colocam em foco seus protagonistas, as linhas escuras que saem dos postes, sob o fundo claro do céu, apontam para o centro do quadro e convergem para os passistas. Ou seja, para Verger, o frevo é, antes de tudo, uma arte! E uma arte que nos eleva, algo positivo, que nos remete ao passado, mas nos leva para o futuro. Que está na alma não somente dos foliões, mas de todos os brasileiros: “Um povo triste e cansado nunca poderia ter criado música e dança tão poderosas, tão másculas, tão belas. O frevo não poderia ser a obra-prima de um povo esgotado” (TAVARES; VERGER, 1947b, p. 64).

---

<sup>24</sup> Sobre isso ver Guillen (2006).

**Figura 16 - Fotografias de *detalhe***<sup>25</sup>



Fonte: O CRUZEIRO (19 abr. 1947, p. 63)

Nas imagens de *detalhe* (Figura 16), podemos observar a recorrência da sombrinha, insígnia máxima do frevo. Historicamente, elas eram utilizadas como armas de defesa pelos capoeiristas, mas também como “proteção contra o sol e até de provedor alimentar (pedaços de charque e miúdos eram amarrados às suas hastes)”, vindo a se tornar “acessório quase indissociável da figura do passista” (NÓBREGA, 2006, p. 65). Conforme descrição feita por Pierre Verger, “os guarda-chuvas funcionavam como contrapeso” dos dançarinos que sapateavam “em constante desequilíbrio” e restabeleciam “o prumo por um triz”, juntamente com “movimentos de quadril” e “grandes gestos dos braços” (VERGER apud LÜHNING, 2004, p. 175).

Mário de Andrade (apud ARAÚJO, 2007, p. 91), um dos principais representantes dos estudos de folclore no Brasil, contudo, via no utensílio uma relação direta com os pálios dos reis africanos, “até agora permanecido noutras danças folclóricas nossas. [...] O guarda-chuva do passista seria assim uma sobrevivência utilitária dum costume afro-negro permanecido entre nós”. Mais uma vez evoca-se a contribuição do negro nas tradições do nosso país, assunto do qual Verger era um grande entusiasta e pesquisador.

<sup>25</sup> Reprodução digital de imagens da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

**Figura 17 - Fotografia de fechamento<sup>26</sup>**



Fonte: O CRUZEIRO (19 abr. 1947, p. 64)

Na verdade, a sombrinha é o único elemento presente em todos os grupos de fotografias da reportagem. A mesma pode ser vista também na imagem de fechamento (Figura 17), que cobre a página inteira com um grande plano geral. Nela, é possível ver a multidão que toma conta do ambiente: a praça da independência em Recife. Figuras sorridentes, de braços para o ar, capturadas em meio ao frevo há mais de sessenta anos. Da forma como foi tirada, leitor e fotógrafo comungam o papel de narradores, pois desde o ponto de vista escolhido (de cima para baixo), somos capazes de descrever a dimensão do carnaval pernambucano de 1947, “o maior do mundo” (TAVARES; VERGER, 1947b, p. 30). O que mais impressiona nessa cena, no entanto, é sua atmosfera positiva e redentora. Cada um de nós compartilha com os foliões esse sentimento de liberdade: estamos dentro e fora do quadro, fora e dentro do frevo, “nas ruas livre, livre de tudo, até mesmo das correntes da chamada Federação Carnavalesca” (TAVARES; VERGER, 1947b, p. 30).

Tudo isso se encontra visível e invisível na fotorreportagem de Pierre Verger sobre o frevo. “Entre o que pode ser visto, capturado, impresso e reimpresso – e o que está lá, mas não pode ser reproduzido” (MARTINS, 2011, p. 46). Ou seja, a partir de dados visíveis, as fotografias

<sup>26</sup> Reprodução digital de página da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

de Verger desvelam a articulação de discursos sobre a identidade nacional até então invisíveis, porém, fundamentais para a compreensão de sua obra.

#### 4.3 *BUMBA MEU BOI*: UM AUTO BRASILEIRO

**Figura 18 - Foto de abertura da reportagem *Bumba Meu Boi*<sup>27</sup>**



Fonte: O CRUZEIRO (13 dez. 1947, p. 64)

Metade escura, metade clara. A imagem dividida em duas partes revela a condição espacial da cena: a noite abriga uma performance iluminada artificialmente. Na foto que abre a reportagem *Bumba-meu-boi* (Figura 18), o homem branco que possui “o posto de Capitão” (BARROS; VERGER, 1947, p. 68) sorri candidamente dentro de sua farda folclórica de “oficial de marinha” (BARROS; VERGER, 1947, p. 68). Meio homem, meio animal é ao “cavalomarinheiro” a quem todos os personagens do folguedo obedecem. É ele que veste gravata e, também, quem segura as rédeas do cavalo com a mão direita e o cigarro, com a esquerda. Todos signos de poder, se entendidos como pequenos “luxos” concedidos aos mais abastados. Nem o dedo em riste de seu ajudante o intimida: tem a altivez de quem comanda o espetáculo. Seu rosto não leva máscaras, seu chapéu é justo à cabeça, seu cavalo mira o horizonte. O centauro

<sup>27</sup> Reprodução digital de página da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

pernambucano está em primeiro plano. Isto faz da fotografia de abertura o retrato de um personagem paradoxo: ao mesmo tempo em que coordena a função não a protagoniza, porque não dá nome ao espetáculo. Ainda no campo da visibilidade, percebe-se que os olhares dos dois homens se cruzam, que estão no mesmo nível; assim como se cruzam seus corpos, desenhando uma espécie de letra “x” na imagem. Para conseguir este efeito, o fotógrafo provavelmente esteve muito próximo da ação, colocando-se no mesmo nível que os fotografados. Estavam “em pé de igualdade”, segundo o próprio Verger. Igualdade proporcionada pelo tempo que desfrutou com a trupe do folguedo. Em suas memórias, o fotógrafo francês conta que conseguiu,

[...] estabelecer relações amistosas num meio em que antes eu apenas havia me aproximado sem nele penetrar. Uma performance difícil para um filho de ‘burguês’ europeu. Tornei-me amigo de gente de condição bem modesta e num pé de igualdade bastante satisfatório. Esta amizade nasceu durante uma viagem sobre a carga de um caminhão, por ocasião de uma excursão pelo interior de Pernambuco. São carregadores negros, integrantes de um grupo de Bumba-meu-boi. Divertidos, estes beberrões em grande estilo me lembraram os bufões da nossa idade média. (VERGER apud NÓBREGA; ECHEVERRÍA, 2002, p. 168).

Além de evidenciar seu *modus operandi*, o cruzamento capturado por Verger na imagem em questão também pode ser entendido, extra-campo, como uma metáfora do cruzamento de raças. Vilhena (1997) aponta que a identidade nacional está baseada no mito fundador das três raças (branca, indígena e negra). “Se uma definição da identidade brasileira é formulada, via folclore, no plano cultural, seu caráter singular seria também, conforme a ‘fábula das três raças’, um produto histórico da ‘integração’ dos estratos étnicos que compuseram a sociedade brasileira” (VILHENA, 1997, p. 159). Neste sentido, o Bumba-meu-boi foi reivindicado como um auto genuinamente brasileiro por inúmeros pensadores da época, como Luís da Câmara Cascudo (1967, p. 37), que o classificou como “o único *made in Brazil* em quase todas as suas peças e no próprio dinamismo lúdico”. Apesar de outros estudiosos relacionarem sua origem a encenações européias e africanas, para ele o folguedo envolvia “a imaginação, a graça e a malícia próprias do mulato”, sendo possível perceber “a influência dos três contingentes culturais: o europeu, o indígena e o africano”, além de “aceitar o Bumba-meu-boi como produto de criatividade do povo brasileiro” (VALENTE, 1979, p. 31).

O Bumba-meu-boi é o mais original de todos os espetáculos populares nordestinos. Embora com influências européias, sua estrutura, seus assuntos, seus tipos são caracteristicamente brasileiros e a música que atravessa todo o espetáculo [...] possui um ritmo, uma forma, uma cômica nacionais (BORBA FILHO, 1966, p. 15).



Essa defesa pela origem brasileira do auto pode ser entendida como um esforço conjunto (do governo e dos intelectuais) para forjar uma identidade nacional, que também estaria manifesta nas páginas de *O Cruzeiro*: “*Bumba meu boi, Boi-Kalemba, Bumba, Boi, Reis* é um auto brasileiro, único em sua espécie, criação mestiça, sem igualdade e semelhança em Portugal e África” (BARROS; VERGER, 1947, p. 66). Partindo-se desta premissa, podemos pensar a revista como um espaço privilegiado para os intelectuais dialogarem com a opinião pública sobre os processos de constituição identitária da sociedade brasileira. Neste sentido, o mito das três raças evocado pelo texto e pela imagem de abertura se transfigura em capital simbólico presente, também, noutras fotografias que compõe a reportagem, especialmente nas que classificamos como *detalhe* (Figura 19).

**Figura 19 - Fotografias de detalhe<sup>28</sup>**



Fonte: O CRUZEIRO (13 dez. 1947, p. 66-67)

Estamos diante dos sujeitos a quem foi atribuído o papel de formadores do “povo brasileiro”. Na fotorreportagem *Bumba-meu-boi*, o homem branco dirige a festa, o negro pinta o rosto<sup>29</sup> e transforma a realidade em comédia, enquanto o indígena deve matar o boi. Ou seja, o europeu comanda, o africano diverte e o índio executa. Simplificando mais ainda, podemos pensar em três palavras: poder, ousadia e servidão. Elas evidenciam relações objetivas de

<sup>28</sup> Reprodução digital de imagens da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

<sup>29</sup> Mesmo que traços físicos considerados marcadamente negros não sejam identificados na figura do “Arreliquim” (acima), o personagem, também conhecido como “Mateus”, aparece também em outros folguedos com o rosto pintado de preto e fazendo uma voz “de falsete, arremedando a linguagem dos antigos negros da costa”. (BARROS; MEDEIROS, 1947, p. 29).

poder que tendem a se reproduzir nas relações de poder simbólico, conforme aponta Bourdieu (1990, p. 163). Além disso, essas palavras funcionariam como signos de uma identidade étnica ou racial ao reforçarem estigmas. Ao mesmo tempo, porém, segundo Martins (2007, p. 99), o “encontro do branco, do índio e do negro” garantiam “o reconhecimento coletivo da nação”.

Mas rompendo com a imagem de “bom selvagem”, o homem trajado de índio afirma sua presença: olha para a câmera como quem enfrenta o inimigo na hora da luta. Adornado por um cocar de penas, seus cabelos negros e lisos contornam o rosto e sugerem um movimento de dança ou um passo de guerra. Seus olhos atravessam as lentes do fotógrafo e nos desafiam a contracenar com ele. Ao nos encarar de baixo para cima, o personagem, ao contrário do que o plano picado realiza, não fica diminuído, uma vez que Verger coloca seus olhos em foco. Isto torna evidente a vontade do fotógrafo em não diminuir a figura (nem a participação) do indígena no folguedo, muito menos sua contribuição na formação da identidade nacional. Ao fim e ao cabo, acontece uma troca entre as partes: a atitude respeitosa de Verger gera confiança no “homem do povo”. Neste sentido, fotografar deixa de ser entendido como um “roubo” no qual o modelo se oferece inutilmente às lentes do fotógrafo. Segundo Rouillè (2009, p. 183), dentro desta estrutura, “o modelo torna-se um ator, um verdadeiro parceiro, um sujeito” e “a astúcia do ladrão (caçador) de imagens cede lugar à capacidade do fotógrafo em ganhar a confiança de seus modelos-parceiros”.

É possível visibilizar esta reciprocidade também pela distância tomada por Pierre Verger de seus retratados, como no caso da imagem do “Arreliquim” ou Arlequim<sup>30</sup>. Numa fração de segundos entre um piscar de olhos e uma cantada de lôa, a boca aberta do palhaço torna-se o centro de atenção da imagem. Seus lábios ligeiramente fora de foco revelam uma condição mecânica da fotografia: para conseguir a nitidez dos detalhes da pintura do rosto do personagem sem perder a luminosidade, Verger fecha o diafragma e diminui a velocidade da câmera, o que faz com que a profundidade de campo inexista e tudo o que se movimenta, borre. Para evidenciar detalhes da caracterização do Arreliquim, como os limites da pintura de seu rosto até a orelha, o fotógrafo coloca-se muito perto, porém mais para o lado direito do personagem (e não de frente). Também, posiciona-se abaixo da linha de seus olhos, engrandecendo ainda mais as expressões. Provavelmente, Verger, ao fotografá-lo deste ângulo e de olhos fechados, quisesse mostrar que mesmo tendo consciência de sua intenção em fotografá-lo (manifesta pela proximidade de ambos), o retratado estava totalmente entregue ao

---

<sup>30</sup> “Junto ao cavalo do Capitão está sempre o *Arlequim*, que faz as vezes de pajem” (BORBA FILHO, 1966, p. 26). “O arlequim é uma réplica do *Arlechino*, da comédia italiana” (VALENTE, 1979, p. 32).

que fazia, sem posar. A ideia de espontaneidade evidencia a opinião de Pierre Verger sobre a manifestação popular a que se vê confrontado.

Esta espontaneidade também aparece manifesta na inversão da ordem social proporcionada pelo Bumba-meu-boi. Diferentemente de outros autos representados no país, como o Maracatu, este possui como característica fundante a comédia e a sátira de situações presentes no cotidiano da região e do país. Assim como as imagens de Verger tentam romper com paradigmas sociais, o folguedo também o faz por meio da representação e da brincadeira (Figura 20). A rigor não existe enredo, sendo uma continuidade de acontecimentos e episódios mais ou menos conectados. Segundo Câmara Cascudo (1967, p. 38), o Bumba-meu-boi “funciona como as antigas *revistas de costumes*, sacudindo o teatro nas gargalhadas comunicantes. [...] Nenhum outro auto popular possui essa vocação satirizante, incontida, lógica”.

**Figura 20 - Fotografias de ação – situações cômicas<sup>31</sup>**



Fonte: O CRUZEIRO (13 dez. 1947, p. 65-68)

O caráter cômico da apresentação começa nos figurinos: o cavalo-marinho é feito de armação com uma abertura no meio de onde sai metade do corpo humano, sendo as patas do cavalo e os pés do cavaleiro pintados sobre o pano que cobre a armação; o boi é feito de uma estrutura de madeira coberta com um pano pintado sob o qual fica um homem que deve ter movimentos precisos e rápidos; papéis femininos são representados por homens trajados de mulheres. Em duas das três imagens acima aparece a figura da “D. Joana, que é um homem vestido de mulher” e que “vai tirando a roupa até ficar de camisola” (BARROS; VERGER, 1947, p. 76).

<sup>31</sup> Reprodução digital de imagens da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

Já na primeira fotografia do grupo de *ação*, o cavalo-marinho derruba um de seus assistentes, marcando a presença da “pancadaria” muito comum nos divertimentos populares, “desde a *commedia dell’arte* à comédia de pastelão do cinema mudo, passando pelas pantomimas de circo”, numa “reminiscência das velhas farsas populares” (BORBA FILHO, 1966, p. 16). Bumba-meu-boi nada mais é que zabumba-meu-boi, conforme Pereira da Costa, e “zabumba”, por sua vez, é o nome dado ao instrumento tocado na função, mas também quer dizer “tunda, bordoada e pancada”. Afim de mostrar como o folguedo, em muitos momentos, se transfigurava em “luta”, Verger registra diversas situações em que os personagens parecem se enfrentar pela movimentação e postura de seus corpos, estando ou não o boi em cena (Figura 21)

**Figura 21 - Fotografias de *ação* – situações de “luta”<sup>32</sup>**



Fonte: O CRUZEIRO (13 dez. 1947, p. 68)

Outras situações engraçadas se devem a improvisação dos diálogos e das danças, numa mistura de literatura de cordel, toada de pastoril, canções populares, de louvações, de loas, de tipos burlescos, de assombrações, do bestiário e do romanceiro. Também, as paródias de eventos muitas vezes condenáveis socialmente, são elemento constante no folguedo, conforme descrito na reportagem:

*O Engenheiro* vem a mando do Govêrno medir as terras, o *Capitão* reclama e o *Engenheiro* quer multar ao *Capitão*. Vem o *Fiscal da Prefeitura* resolver a questão e dá razão ao *Capitão*, mas o *Engenheiro* diz qualquer coisa a êle e o *Fiscal* muda logo de opinião e depois de receber a multa do *Capitão*, o *Engenheiro*, no escondido, racha-a com o *Fiscal*. (BARROS; VERGER, 1947, p. 74).

<sup>32</sup> Reprodução digital de imagens da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

A questão do dinheiro, aliás, é de suma importância no auto. Cada ator é responsável por arrecadar uma quantia da platéia por meio de piadas ou “sorte”, sistema que consiste em colocar um lenço no ombro do espectador que deve devolvê-lo com uma cédula dentro. Porém, a representação nem sempre funciona e os atores devem criar outras maneiras engenhosas e hilariantes para conseguir “um troco”. A platéia, por sua vez, se faz presente em maior número nas imagens em que Verger “apresenta” os personagens *Mané Gostoso* e *Ema*, por isso classificamos tais fotografias de *ambientais* (Figura 22).

**Figura 22 - Fotografias de *ambiente*<sup>33</sup>**



Fonte: O CRUZEIRO (13 dez. 1947, p. 65)

Nessas imagens é possível perceber que tanto o público quanto os atores assistem às performances e esperam sua vez de participar em pé. Essa fusão de assistentes, espectadores e atores derruba de vez a clássica separação entre palco e platéia. Verger percebe essa característica intrínseca do folguedo e fotografa os números na posição de espectador-participante. Assim como os demais, ele cerca os atores e reflete, como um espelho, o outro lado do círculo. Mas ninguém olha para as lentes do fotógrafo, já que a performance faz parte da “brincadeira” e sua presença pode ser considerada como mais um elemento de comunhão entre os participantes. Engajados em um mesmo projeto, fotógrafo e fotografados, percebem a imagem construída no obturador como um momento e não como um fim. Conforme Borba Filho (1966, p. 24), “num espetáculo como o

<sup>33</sup> Reprodução digital de imagens da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

Bumba-meu-boi, aliás, todos representam, até mesmo o público”. O autor ainda define o folguedo como,

[...] teatro praticado pelo povo sem a consciência de estar praticando teatro, seus componentes referindo-se a função como ‘brinquedo’. O capitão de uma bumba nunca diz: ‘Vou representar hoje’, mas ‘Vou brincar hoje’, ‘brinco há tantos anos’, ‘Vou brincar até a barra quebrar’, ainda subconsciente empregando a palavra ‘brinquedo’ no sentido de ‘jogo’, que é a designação medieval para o ato de representar (BORBA FILHO, 1966, p. 22).

Outro elemento que liga atores e platéia é o consumo de bebida alcoólica. A cachaça é citada tanto no corpo da reportagem - “há muita cachaça, muito sangue quente e muita cabeça zonzá” (BARROS; VERGER, 1947, p. 76) -, quanto na legenda - “às vezes o homem que faz de boi toma suas cachaças, e começa a distribuir chifradas com todo o mundo” (BARROS; VERGER, 1947, p. 69). Além desses exemplos, estudiosos no assunto como Borba Filho (1966, p. 23) também evidenciam a importância da bebida no auto:

Num espetáculo dessa duração (geralmente começa às nove horas da noite e termina às cinco horas da manhã) é espantoso como os interpretes cantam, dançam e representam sem mostrar cansaço, tomando cachaça nas várias saídas de cena. Bebem os atores e bebe o público, numa variante atual das comemorações a Dionísio, quando os sátiros e os bacantes entregavam-se à orgia.

Mas como positivar o consumo excessivo de álcool? Talvez evitando se posicionar sobre o tema, Verger omite tal elemento de suas fotos e relaciona o entusiasmo do público aos pontos altos do folguedo: a morte e a ressurreição do boi. A morte do personagem principal é apresentada por uma sequência composta por três fotografias (Figura 23): após dar chifradas em todo o mundo, espalhando a assistência, colocando em polvorosa a função, o boi é finalmente morto pelo *caboclo de penas*.

Figura 23 - Fotografias de ação - sequência “morte do boi”<sup>34</sup>



Fonte: O CRUZEIRO (13 dez. 1947, p. 66)

Mais uma vez evoca-se a bravura do índio na última foto da sequência e o ângulo *contra-plongée* contribui para essa valorização. Outra característica bastante peculiar desta imagem é a utilização do plano americano. Para conseguir tal efeito, Verger deve ter posicionado a câmera na metade de seu tronco e a girado levemente para cima. Essa escolha é evidenciada pela altura do personagem em primeiro plano com relação ao animal, que aparece mais ao fundo da imagem. Também, tal escolha centraliza no quadro a ferramenta usada pelo caboclo para ferir o boi, enfatizando a questão da morte, um dos momentos mais esperados do auto. Já é dia claro quando o boi ressuscita (Figura 24), “se levanta, há uma grande alegria, e todos os personagens se reúnem na *Roda Grande*, com o *Boi* no centro” (BARROS; VERGER, 1947, p. 76).

<sup>34</sup> Reprodução digital de imagens da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

**Figura 24 - Fotografia de fechamento**<sup>35</sup>



Fonte: O CRUZEIRO (13 dez. 1947, p. 69)

Cercado pela gente, pela paisagem, pelo fotógrafo, pelos leitores da revista, o animal se impõe na imagem que encerra a reportagem *Bumba-meu-boi*. Sobre “duas patas”, ele levanta cabeça e troco com a leveza de quem “desencarnou” e a força de quem (re)nasceu. Ao bailar, movimenta todos a sua volta, pois personagem e platéia compartilham o mesmo espaço e o mesmo sentimento. Assim, está na diversidade e na troca de papéis a unidade e a originalidade do folguedo. Temos desenhado neste cenário, portanto, através das imagens de Verger e da gramática visual de *O Cruzeiro*, a intenção de valorizar essa mistura. Ao atualizar a fábula das três raças, a miscigenação passa a ser vista como condição positiva e necessária para o progresso da nação. Afinal, todos se reconhecem e tem vez não só nas festas populares como no país. Para Martins (2007, p. 93), “valoriza-se o popular e faz-se dele parte do grande projeto estético da nação [...] Fonte inesgotável de riqueza cultural, o popular nos forneceria a matéria-prima para esboçarmos os traços gerais da nossa identidade”. Sendo assim, a atualização do mito de origem<sup>36</sup> abriga diferentes membros da sociedade sob o grande guarda-chuva do Estado nacional moderno, reconhecendo a todos como brasileiros.

<sup>35</sup> Reprodução digital de página da revista *O Cruzeiro*. Fotografia de Pierre Verger, Recife, 1947. Conferir material na íntegra em “Anexo B”.

<sup>36</sup> “De fato, a interpretação racial, a constatação de que essa era uma nação singular porque miscigenada, é antiga e estabelecida no país. [...] percebe-se como é arraigado o argumento de que ‘o Brasil se define pela raça’. [...] vez por outra, é ainda possível ouvir a utilização do argumento, seja para reafirmar certa diferença cultural entre as raças, seja para afirmar uma valorização da mestiçagem” (SCHWARCZ, 2001, p. 247-249).



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: NA BORDA EXTREMA DO VISÍVEL

Como fechamento deste trabalho gostaria de responder à pergunta-problema que foi proposta no início da pesquisa: quais os discursos sobre identidade nacional presentes nas fotorreportagens sobre as festas populares do nordeste do Brasil realizadas por Pierre Verger e publicadas na revista *O Cruzeiro* em 1947?

Foi possível perceber durante a análise de *Maracatu*, *Frevo* e *Bumba-meu-boi* a presença de uma rede formada pelo discurso do Estado, pelo discurso da revista *O Cruzeiro* e pelo discurso do próprio Pierre Verger (autor) dando suporte e significado à obra fotográfica, mas que, ao mesmo tempo, evidenciou a concepção de identidade nacional defendida por cada uma dessas instâncias, que ora se encontravam; ora se chocavam. Por meio deste movimento, conseguimos perceber uma certa tensão entre a criação autoral de Verger, a linha editorial da revista *O Cruzeiro* e o projeto político-pedagógico do governo a partir do Estado Novo.

Neste caminho, optamos por desenvolver uma metodologia que ajudasse a perceber esses jogos de relações dos discursos sobre identidade nacional no material fotográfico em questão, ao qual chamamos de *jogos de invisibilidade e visibilidade* da fotografia. Assim, procuramos entender a invisibilidade da fotografia enquanto prática, enquanto processo criativo; a fotografia como operadora de múltiplos e até mesmo contraditórios discursos de uma época. Já a visibilidade, seria a materialização de alguns enunciados desses discursos por meio de elementos da linguagem fotográfica geradores de sentido, como a gramática visual de *O Cruzeiro*, que evidenciou o discurso da revista, além dos enquadramentos, planos, campos, ângulos, e agrupados a partir do ponto de vista do fotógrafo (discurso do autor) que nunca é neutro.

Ao mapearmos nas fotorreportagens de Pierre Verger, através do movimento de mostrar e esconder certos enunciados dessa rede discursiva, vimos um esforço em transformar as manifestações populares, sobretudo as do nordeste do país, em símbolos positivos e fundamentais para o progresso brasileiro. Isso porque, a questão da identidade nacional foi encarada como um projeto de governo para o Brasil a partir do Estado Novo (1937-1945), mas que perdurou até o fim do período Dutra (1946-1951). Buscando o engajamento de inúmeros setores da sociedade, de um modo geral, o Estado lançou mão de mecanismos para controlar e disseminar seus discursos sobre a nação. Criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que fiscalizava e pautava inúmeros órgãos de imprensa, sob pena de censura. Inserido neste processo, a revista *O Cruzeiro*, o veículo de circulação nacional de

maior influência da década de 1940 e 1950, passou a operar também nessa “agenda positiva”, ajudando a legitimar os discursos do Estado.

Essa positividade estava manifesta, dentre outros lugares, nos textos das reportagens da revista *O Cruzeiro* e nas fotografias de Pierre Verger, cuja produção abordava as temáticas presentes no discurso do período. Isto não impediu que, muitas vezes, a revista trouxesse em seus textos opiniões contrárias à política-pedagógica do Estado, evidenciando que tinha seu próprio projeto nacional. Também, as fotorreportagens materializaram o discurso do autor que muitas vezes tentava romper com o discurso do Estado e da revista, pois ambos viam na figura do “popular” alguém que precisasse ser guiado e orientado politicamente. Mesmo assim, muitas vezes, o discurso de Verger sobre a identidade nacional não conseguiu escapar de uma espécie de trama que envolve todas as sociedades e épocas, a qual chamamos de “contexto sócio-histórico”. Como seu envolvimento, mesmo que involuntário, nos assuntos de cunho folclórico, muito em voga no ano de 1947, já que nesta data foi criada a Comissão Nacional do Folclore, o que colocava as manifestações populares no epicentro dos debates intelectuais, o que pudemos perceber, em última instância, foi uma pluralidade discursiva controlada.

Pudemos verificar, neste sentido, ainda, que a identidade nacional só pôde ser evocada no plano do discurso e surgiu como recurso para a criação de um “nós coletivo”. Por isso a necessidade de se trabalhar com o conceito de rede discursiva, partindo-se das considerações de Michel Foucault sobre o feixe de relações discursivas operadas pelas obras literárias. Mesmo que Foucault não tenha trabalhado diretamente com fotografias, por meio de seus conceitos foi possível perceber como estes discursos fizeram operar esta rede e marcaram de forma enunciativa as imagens realizadas por Pierre Verger.

Ao analisar as imagens que compõe a fotorreportagem *Maracatu* encontramos estratégias, por parte do fotógrafo, para engrandecer os personagens retratados utilizando-se bastante do ângulo *contra-plongé* e dos planos aproximados como o *close* e o *primeiro plano*. Extra-campo, associamos essas escolhas realizadas pelo autor, aos enunciados oriundos dos discursos do Estado e da revista *O Cruzeiro* que consideravam as manifestações populares do nordeste brasileiro fruto da miscigenação e dos trânsitos culturais entre o continente africano e o brasileiro, e que depositavam nos negros parte significativa do legado identitário da nação brasileira. Além disso, observou-se uma preponderância de imagens cujas pessoas estavam em foco, visibilizando um mesmo fenômeno: a intenção de Verger em enaltecer o saber popular e único presente nestas festas, isto é, um saber que não poderia (nem deveria) ser institucionalizado, pois corria o risco de perder seu “caráter autêntico”. Este discurso,

todavia, encontrava ressonância nos folcloristas da época, com os quais Verger tinha alguma afinidade e trocava ideias.

Essa mesma preocupação aparece na fotorreportagem *Frevo*. Verger compactua com o discurso dos folcloristas que primavam pela liberdade e a espontaneidade da dança pernambucana. O fotógrafo fez reverberar esse discurso por meio de *planos médios e gerais*, além do uso do *congelamento* dos movimentos dos foliões. Ao destacar as pernas e os pés dos passistas, Verger alça o frevo à categoria de *arte*. Também, ao direcionar seu foco sobre as sombrinhas utilizadas pelos dançarinos, o fotógrafo ilustra uma parte significativa do texto da reportagem que remonta a história do uso do artefato pelos negros descendentes de africanos que aqui aportaram nos tempos da escravidão. Mais uma vez evoca-se suas contribuições como heranças culturais do país.

Outro discurso que circulava na época em que a fotorreportagem *Frevo* foi publicada era o da “coletividade”, evocado principalmente pelo Estado que, ainda em 1947, tentava construir a tão sonhada “unidade nacional”. Verger contribui com este discurso buscando mostrar em suas imagens o “senso de coletividade” da dança pernambucana. Através do enquadramento, da ausência de profundidade de campo e do ângulo *plongéé*, o autor ajuda a afirmar a força do coletivo sobre o individual.

Já na fotorreportagem *Bumba-meu-boi* foi possível encontrar por meio do *modus operandi* do fotógrafo a atualização da formação do *ethos* brasileiro pela fábula das três raças: branca, indígena e negra, uma das bases do discurso sobre a identidade nacional, principalmente via folclore. Justamente na mestiçagem, produto deste cruzamento de raças, estaria a “raiz” brasileira desta manifestação que, apesar das semelhanças com outras apresentações populares de origem africanas e portuguesas, precisavam ser incorporadas como representação e capital simbólico das tradições do nosso país. Verger destaca a figura do branco, do índio e do negro no auto, mas tenta romper com os estigmas a eles impostos novamente por meio da linguagem fotográfica, sua “arma” discursiva. O fotógrafo também procura misturar-se com as pessoas e com o ambiente do Bumba, apostando numa espécie de reciprocidade como forma de valorizar e elogiar a miscigenação, que extra-campo passa a ser vista como condição positiva e necessária para o progresso da nação.

Como se trata de uma rede discursiva que dá suporte à obra de Verger, ao serem publicadas em *O Cruzeiro*, suas fotografias não escapam de uma resignificação, que está presente tanto na gramática visual da revista, que marcava o estilo e a proposta pedagógica de ter a fotografia desempenhando papel principal na hora de narrar os fatos, quanto na linha editorial, responsável por restabelecer os laços entre as festas populares do nordeste brasileiro

e a cultura africana. Lançamos um olhar sobre a revista *O Cruzeiro* a fim de perceber as convergências entre o projeto de nação imaginado por Vargas e a imagem do país apresentada pela publicação.

Portanto, e seguindo os preceitos de Foucault, conseguimos, com este trabalho, encontrar uma rede discursiva sobre identidade nacional sendo operada na obra de Pierre Verger enquanto repórter fotográfico de *O Cruzeiro* nos anos de 1946 a 1951. Chegar a este resultado só foi possível por meio de uma operação complexa e profunda que resgatou, através de fragmentos sobre as práticas autorais e as determinações históricas sofridas pelos sujeitos, toda a teia discursiva na qual as fotorreportagens sobre o maracatu, o frevo e o bumba-meu-boi estão amarradas.

O que buscamos com estes movimentos de análise foi, justamente, mostrar como todo esse emaranhado discursivo tentava materializar, através da produção fotográfica de Pierre Verger, o projeto de construção da nacionalidade encampada pelo Estado Novo. Remontar essa rede por meio da análise fotográfica, finalmente, nos possibilitou revelar não somente o jogo invisível de fazer operar os discursos sobre identidade nacional e a maneira como esses enunciados foram materializados, mas, sobretudo, como isso se dá na borda extrema do visível.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2005.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2002.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 12. ed. Campinas: Papirus, 2007.
- BADAREL, Alex (Org.). **O Brasil de Pierre Verger**. Rio de Janeiro: Fundação Pierre Verger, 2006.
- BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. Imagens de Salvador, por Pierre Verger, na revista O Cruzeiro. **Cadernos do MAV**, Salvador, ano 4, n. 4, p. 29-42, 2007.
- BARROS, Luiz Alípio de; VERGER, Pierre. Bumba-meu-boi. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p. 64-69, 13 dez. 1947.
- BARROS, Luiz Alípio de; MEDEIROS, José. Reisados e Guerreiros. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p. 129, 20 dez. 1947.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BECEYRO, Raúl. **Ensayos sobre fotografía**. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- BITAR, João. **Um grupo de aventureiros movidos por uma ética**. Disponível em: <<http://www.imafotogaleria.com.br/noticias/noticia.php?cdTexto=5>>. Acesso em: 08 maio 2012.
- BONI, Paulo César. **O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000. Tese (Doutorado em Comunicação) -- Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2000.
- BORBA FILHO, Hermilio. **Espectáculos populares do nordeste**. São Paulo: Buriti, 1966.
- BOULER, Jean-Pierre Le. **Pierre Fatumbi Verger: um homem livre**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CAMARGO, Hertz Wendel de. Imagem e Seqüência: a gramática visual da fotorreportagem na revista O Cruzeiro. **Línguas e Letras – Estudos Lingüísticos**, Cascavel, v. 6, n. 10, p. 185-194, 1º sem. 2005.

CAPELATO, Maria Helena. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papyrus, 1998.

CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lúcia de Almeida Neves (Org.). **O Brasil Republicano**: o tempo do nacional-estadismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v. 2, p. 107-143.

CARMONA, Ramón. **Como se comenta um texto fílmico**. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1996.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.

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

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

COSTA, Helouise. Um olhar que aprisiona o outro: o retrato do índio e o papel do fotojornalismo na revista O Cruzeiro. **Imagens**, Campinas, v. 2, p. 82-91, 1994.

ERAUSQUIN, Manuel Alonso. **Fotoperiodismo**: formas y códigos. Madrid: Síntesis, 1995.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

FOUCAULT, Michel et al. **O homem e o discurso**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Esto no es una pipa**: Ensayo sobre Magritte. 5. ed. Barcelona: Anagrama, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 28. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Veja: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. **La verdad y las formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1973. Disponível em: <<http://www.pensamientopenal.com.ar/04042008/filosofia02.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2010.

FREVO. In: MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**, São Paulo: Melhoramentos, 1998. p. 992.

GOMES, Angela de Castro. **História e historiadores**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

GRAMSCI, Antonio. Caderno 12 (1932): apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In: GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. v. 2, p. 13-54.

GUERRA-PEIXE, C. **Maracatus do Recife**. Recife: Irmãos Vitale/Secretaria de Cultura da Cidade do Recife, 1980.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Dona Santa, Rainha do Maracatu: memória e identidade no Recife. **Caderno de Estudos Sociais**, Recife, v. 22, n. 1, p. 33-48, jan./jun. 2006.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Rainhas Coroadas: história e ritual nos maracatus-nação do Recife. **Caderno de Estudos Sociais**, Recife, v. 20, n. 1, p. 39-52, jan./jun. 2004.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

HARDMAN, Francisco Foot (Org.). **Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

HERSCHMANN, Micael M.; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **A Invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HISTÓRIA do maracatu. Disponível em: <<http://www.maracatu.org.br>>. Acesso em: 8 maio 2012.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Frevo - bens culturais registrados**. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/folBemCulturalRegistradoE.jsf>>. Acesso em: 8 maio 2012.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Frevo – patrimônio cultural brasileiro**. 2007. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=943> >. Acesso em: 8 maio 2012.

KAZ, Leonel; JABOR, Arnaldo. **O olho da rua: o Brasil nas fotos de José Medeiros**. Rio de Janeiro: Apazível Edições, 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 3.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

KOSSOY, Boris. **Realidade e ficções na trama fotográfica**. 2.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LÜHNING, Ângela (Org.). **Pierre Verger: repórter fotográfico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

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

MAROCCO, Beatriz. Os “livros de repórteres”, o “comentário” e as práticas jornalísticas. In: INTERCOM: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 33., 2010, Caxias do Sul. **Anais...** São Paulo: INTERCOM, 2010. 1 CD-ROM.

MAROCCO, Beatriz. **Prostitutas, jogadores, pobres e vagabundos no discurso jornalístico**. Porto Alegre: Século XIX; São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2004.

MARTINS, Alberto. Alcatrazes. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOGUEIRA, Thyago (Org.). **Por trás daquela foto**: contos e ensaios a partir de imagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 130-155.

MARTINS, Ana Cecília Impellizieri de Souza. **Bem na foto**: a invenção do Brasil na fotografia de Jean Manzon. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007. 197f. Dissertação (Mestrado em História) -- Departamento de História do Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2007.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MAUAD, Ana Maria. Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. **História**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 41-78, 2005.

MCCOMBS, Maxwell. **A teoria da agenda**: a mídia e a opinião pública. Petrópolis: Vozes, 2009.

MEYRER, Marlise Regina. **Representações do desenvolvimento nas fotorreportagens da revista O Cruzeiro (1955-1957)**. 2007. Tese (Doutorado) -- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2007.

MORAIS, Fernando. **Chatô**: o rei do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NESTROVSKI, Arthur. O Futuro do Passado: Pierre Verger, com Vinícius e Obama. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOGUEIRA, Thyago (Org.). **Por trás daquela foto**: contos e ensaios a partir de imagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 42-63.

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

NÓBREGA, Antonio. Verger revela a arte. In: BADAREL, Alex (Org.). **O Brasil de Pierre Verger**. Rio de Janeiro: Fundação Pierre Verger, 2006. p. 64-73.

NÓBREGA, Cida; ECHEVERRÍA, Regina. **Verger**: um retrato em preto e branco. Salvador: Corrupio, 2002.

NOVAES, Adauto (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Senac, 2005.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da Modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lúcia de Almeida Neves (Org.). **O Brasil Republicano**:



o tempo do nacional-estadismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v. 2, p. 323-349.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 4. ed. São Paulo: Senac, 2009.

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

PÔSSA, Cláudia. O repórter Pierre Verger. In: INTERCOM: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. **Anais...** São Paulo: INTERCOM, 2009. 1 CD-ROM.

PÔSSA, Cláudia. **O toque Verger: estudo da obra fotográfica de Pierre Verger**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2008. Disponível em: <<http://www.pierreverger.org/fpv>>. Acesso em: 18 maio 2010.

REY, Marcos. **O roteirista profissional: televisão e cinema**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Silvana Louzada da. **Fotojornalismo em revista: o fotojornalismo em O Cruzeiro e Manchete nos governos Juscelino Kubitschek e João Goulart**. 2004. 196f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) -- Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2004.

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

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Senac, 2010.

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

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

TACCA, Fernando Cury de. **Imagens do sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

TAVARES, Odorico; VERGER, Pierre. Frevo. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p. 30, 34, 36, 60-63, 19 abr. 1947b.

TAVARES, Odorico; VERGER, Pierre. Maracatu. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p. 4, 16, 18, 56-61, 29 de mar. 1947a.

VALENTE, Waldemar. **Folclore brasileiro**: Pernambuco. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1979.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lúcia de Almeida Neves (Org.). **O Brasil republicano**: o tempo do nacional-estadismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v.2, p. 145-179.

VERGER, Pierre; MOURA, Diógenes. **Pierre Verger**: fotografias para não esquecer. São Paulo: Terra Virgem, 2009.

VERGER, Pierre. **Pierre Verger**: 50 anos de fotografia. 2.ed. Salvador: Fundação Pierre Veger, 2011.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997.


WAINER, Samuel. **Minha razão de viver**: memórias de um repórter. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

WATTS, Harris. **Direção de câmera**: um manual de técnicas de vídeo e cinema. São Paulo: Summus, 1999.

**APÊNDICE A - QUADROS DE ANÁLISE DAS FOTOS DE MARACATU, FREVO E  
BUMBA-MEU-BOI**

<b>DADOS GERAIS</b>	
<b>Título da reportagem</b>	<i>Maracatu</i>
<b>Data de publicação</b>	<i>29/03/1947</i>
<b>Local retratado</b>	<i>Pernambuco – Brasil</i>
<b>Jornalista</b>	<i>Odorico Tavares</i>
<b>Fotógrafo</b>	<i>Pierre Verger</i>
<b>Crédito das fotos</b>	<i>Sim</i>
<b>Nº de fotos (total)</b>	<i>13</i>



<b>VISIBILIDADE</b>	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>close</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de baixo</i>
	Movimento: <i>parado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante superior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte superior direita da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>01 - Foto de abertura</i>
	Página ocupada: <i>56</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página: 
	Formato: <i>33cm altura x 24cm largura</i>
	Localização da legenda: <i>Box sobre a imagem no canto inferior esquerdo</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>O ELEFANTE – símbolo do mais velho maracatu do Brasil, abre o cortejo.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Maracatu</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiental e detalhe): <i>detalhe.</i>
	Gênero(s) retratado(s): <i>nenhum</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>elefante cenográfico.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
	Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>
	Expressão (alegria, tristeza etc.):



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>horizontal</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>parado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante superior</i>
	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte central da foto</i>
<b>Gramática Visual</b>	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>02 - Foto sequência</i>
	Página ocupada: <i>57</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>15,5cm altura x 22,5cm largura</i>
	Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem na parte superior da página</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>“SANTA”, A RAINHA DO MARACATU Elefante prepara-se para subir ao trono auxiliada por duas solícitas damas de honra. Seu vestuário é magnífico.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Maracatu</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiental e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>trono, vestimentas e adornos.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>interno</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza):
Tempo retratado (dia/noite):	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>concentração</i>	



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>close</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de baixo</i>
	Movimento: <i>parado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante central</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte central da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>03 - Foto sequência</i>
	Página ocupada: <i>57</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
<b>Texto da Legenda</b>	Formato: <i>9,5cm altura x 7,5cm largura</i>
	Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem na parte inferior esquerda da página</i>
	<i>O REI DO MARACATU com sua coroa adamascada.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Maracatu</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiental e detalhe): <i>personagem.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>Vestimenta e adorno.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza):
	Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>concentração</i>	



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>close</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>parado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante central</i>
	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte central da foto</i>
<b>Gramática Visual</b>	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>04 - Foto sequência</i>
	Página ocupada: <i>57</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>9,5cm altura x 7,5cm largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem na parte inferior direita da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>A RAINHA DO MARACATU – 50 anos de reinado!</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Maracatu</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiental e detalhe): <i>personagem.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>Vestimenta e adorno.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>interno</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza):
Tempo retratado (dia/noite):	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>concentração</i>	



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>horizontal</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de baixo</i>
	Movimento: <i>parado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante central</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte superior da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>05 - Foto sequência</i>
	Página ocupada: <i>58</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
Formato: <i>13cm altura x 15cm largura</i>	
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem na parte superior da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>O REI E A RAINHA do “Maracatu Elefante” iniciam a marcha rodeados de sua corte deslumbrante de sedas e ouropéis. Todos levam espadas desembainhadas.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Maracatu</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiental e detalhe): <i>ação.</i>
	Gênero(s) retratado(s): <i>Homens e Mulheres</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>Vestimentas, adornos, espadas, trono e flores.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>seriedade</i>	



<b>VISIBILIDADE</b>	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i> Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i> Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i> Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i> Movimento: <i>parado</i> Linhas: <i>verticais</i> Pontos: <i>quadrante central</i> Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte central da foto</i>
<b>Gramática Visual</b>	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>06 - Foto seqüência</i> Página ocupada: <i>58</i> Localização da imagem: <i>página esquerda</i> Disposição na página: <div style="text-align: center;"> </div> Formato: <i>15,5cm altura x 11cm largura</i> Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem na parte inferior esquerda da página</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>O REI E A RAINHA do “Maracatu Elefante” no ato da coroação para 1947.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Maracatu</i> Tipo (Ação, personagem, ambiental e detalhe): <i>Ação.</i> Objeto(s) retratado(s): <i>Vestimentas, coroas, espadas, trono e flores.</i> Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>interno</i> Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): Tempo retratado (dia/noite): Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>seriedade</i>





VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>médio</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de baixo</i>
	Movimento: <i>parado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante central</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>incidência de luz sobre toda a foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>07 - Foto sequência</i>
	Página ocupada: <i>58</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
<b>Gramática Visual</b>	Formato: <i>15,5cm altura x 11cm largura</i>
	Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem na parte inferior direita da página</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>UMA ATITUDE belicosa da Rainha Santa brandido uma espada ponteaguda.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Maracatu</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiental e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>Vestimentas, coroas, espadas e guarda-chuva.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>
	Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>soberba</i>



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>close</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de baixo</i>
	Movimento: <i>parado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante central</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>incidência de luz sobre toda a foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>08 - Foto destaque</i>
	Página ocupada: <i>59</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
<b>Formato</b>	<i>33cm altura x 24cm largura</i>
	Localização da legenda: <i>Box sobre a imagem na parte superior direita da página</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>UMA DAMA com a Boneca, um dos elementos mais importantes do Maracatu.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Maracatu</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiental e detalhe): <i>personagem.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>Vestimenta, adorno e boneca.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza):
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>concentração</i>	



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>close</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>sem</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante superior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>incidência de luz sobre toda a foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>09 - Foto sequência</i>
	Página ocupada: <i>60</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>9cm altura x 7cm largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem na parte superior esquerda da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>“CORBEILLE” com um sapato surrealista...</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Maracatu</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiental e detalhe): <i>detalhe.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>Flores e sapato.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza):
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.):	



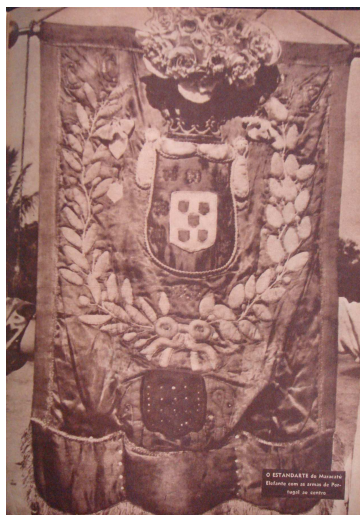
<b>VISIBILIDADE</b>	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>médio</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de baixo</i>
	Movimento: <i>parado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante superior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte inferior da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>10 - Foto sequência</i>
	Página ocupada: <i>60</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>9cm altura x 7cm largura</i>
	Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem na parte superior central da página</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>UMA DAMA com a taça conquistada.</i>
<b>Composição da cena</b>	Tema: <i>Maracatu</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiental e detalhe): <i>detalhe.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>Vestimenta, adornos e taça.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza):
	Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>
	Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>seriedade</i>




<b>VISIBILIDADE</b>	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>close</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>sem</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante superior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>incidência de luz sobre toda a foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>11 - Foto sequência</i>
	Página ocupada: <i>60</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>9cm altura x 7cm largura</i>
	Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem na parte superior direita da página</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>OUTRA “CORBEILLE” com o elefante.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Maracatu</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiental e detalhe): <i>detalhe.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>Flores e elefante.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza):
	Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>
	Expressão (alegria, tristeza etc.):




VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>horizontal</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>parado</i>
	Linhas: <i>verticais e horizontais</i>
	Pontos: <i>quadrante superior, central e direita</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>incidência de luz sobre toda a foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>12 - Foto sequência</i>
	Página ocupada: <i>60</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>14,5cm altura x 22cm largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem na parte inferior da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>AS ÚLTIMAS HORAS DA TARDE o cortejo prepara-se para sair de sua sede. O Rei e a Rainha já foram entronizados e marcham logo em seguida aos grandes símbolos que são, primeiro o Elefante, e logo depois o Tigre, humildemente acorrentado na sua carroça. O vistoso estandarte ergue-se alto e garboso...</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Maracatu</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiental e detalhe): <i>ambiental.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>Vestimenta, adornos, estandartes, flores e carroça.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>seriedade</i>	



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>close</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>parado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante central</i>
	Iluminação: <i>incidência de luz sobre toda a foto</i>
<b>Gramática Visual</b>	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>13 - Foto de encerramento</i>
	Página ocupada: <i>61</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
	
	Formato: <i>33cm altura x 24cm largura</i>
	Localização da legenda: <i>Box sobre a imagem no canto inferior direito</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>O ESTANDARTE do Maracatu Elefante com as armas de Portugal ao centro.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Maracatu</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiental e detalhe): <i>detalhe.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>estandarte.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza):
	Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>
	Expressão (alegria, tristeza etc.):

DADOS GERAIS	
<b>Título da reportagem</b>	<i>Frevo</i>
<b>Data de publicação</b>	<i>19/04/1947</i>
<b>Local retratado</b>	<i>Pernambuco – Brasil</i>
<b>Jornalista</b>	<i>Odorico Tavares</i>
<b>Fotógrafo</b>	<i>Pierre Verger</i>
<b>Crédito das fotos</b>	<i>Sim</i>
<b>Nº de fotos (total)</b>	<i>13</i>



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>parado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
<b>Gramática Visual</b>	Pontos: <i>quadrante central</i>
	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte inferior da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>01 - Foto de abertura</i>
	Página ocupada: <i>60</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
	
	Formato: <i>33cm altura x 17,5cm largura</i>
	Localização da legenda: <i>Box sobre a imagem no canto inferior esquerdo</i>
	<b>Texto da Legenda</b>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Frevo</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>personagem.</i>
	Gênero(s) retratado(s): <i>homens</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>guarda-chuva.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>urbano</i>
	Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>tranquilidade</i>	





VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>horizontal</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III – profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de cima</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrantes inferior e central</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte central e inferior da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>02 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>61</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda e direita</i>
	Disposição na página:
<b>Gramática Visual</b>	Formato: <i>12cm altura x 11,5 largura</i>
	Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto superior esquerdo</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>ONDE HOUVER frevo há sempre um guarda-chuva aberto, inteiro ou quebrado...</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Frevo</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>guarda-chuva.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>urbano</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>	




VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de cima</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrantes inferiores</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte inferior da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>03 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>61</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda e direita</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>12cm altura x 11,5 largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto inferior esquerdo da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>NÃO HÁ DINHEIRO – a inflação está devorando as economias. Mas o frevo persiste...</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Frevo</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>chapéu e guarda-chuva.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>urbano</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>	



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de cima</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante central</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte central da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>04 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>62</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>12cm altura x 11,5 largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no centro superior da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>NO MEIO da multidão o frevo domina. Não há quase lugar para dançar, mas assim mesmo o povo se agita, principalmente quando rompem os trombones!</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Frevo</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s):
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>urbano</i>
	Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>	




VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de cima</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrantes superior e inferior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte inferior da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>05 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>62</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
	
	Formato: <i>12cm altura x 11,5 largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto superior direito da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>NADA DE CUICAS, nada de pandeiros, nada de tamborins. Esses são instrumentos do samba. O frevo quer metais que vibram estridentes nas ruas recifenses.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Frevo</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>instrumentos de sopro</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>urbano</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>	



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de cima</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante inferior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte direita da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>06 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>62</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
Formato: <i>12cm altura x 11,5 largura</i>	
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no centro inferior da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>AQUELE HOMEM, com sua camisa de meia listrada, é um milagre de resistência física. Durante horas está dançando violentamente com seu guarda-chuva em riste.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Frevo</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>guarda-chuva</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>urbano</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>	



<b>VISIBILIDADE</b>	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i> Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i> Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i> Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de cima</i> Movimento: <i>congelado</i> Linhas: <i>verticais</i> Pontos: <i>quadrantes central e superior</i> Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte esquerda inferior da foto</i>
<b>Gramática Visual</b>	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>076 - Foto de sequência</i> Página ocupada: <i>62</i> Localização da imagem: <i>página direita</i> Disposição na página:  Formato: <i>12cm altura x 11,5 largura</i> Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto inferior direito da página</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>UM “PASSISTA” abre uma clareira no meio do povo e faz letras prodigiosas. E, apesar da fadiga, ninguém pensa em descansar. Para isso há o resto do ano.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Frevo</i> Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i> Objeto(s) retratado(s): <i>guarda-chuvas</i> Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i> Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>urbano</i> Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i> Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>




VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>horizontal</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de baixo</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante superior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>incidência de luz sobre toda a foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>08 - Foto de seqüência</i>
	Página ocupada: <i>63</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
<b>Formato</b>	Formato: <i>14cm altura x 15cm largura</i>
	Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto superior esquerdo da página</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>AQUI NIJINSKI morreria de inveja... Onde se pode apreciar melhor o frevo é nos espaços abertos onde os dançarinos podem exibir um número variado de passos de alta acrobacia que deslumbra a multidão.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Frevo</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>personagem.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>guarda-chuvas</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>urbano</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>	



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>horizontal</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de baixo</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante superior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte superior esquerda da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>09 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>63</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>14cm altura x 15cm largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto inferior esquerdo da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>O BLOCO VAI MARCHANDO pelas ruas de Recife e os dançarinos do frevo vão acompanhando a música, que é realmente “infernical” com os metais estridentes dos populares Capiba ou Antônio Sapateiro...</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Frevo</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>personagem.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>chapéus</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>urbano</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>	





VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de cima</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrantes centrais</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte inferior esquerda da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>10 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>63</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página: 
	Formato: <i>9,5cm altura x 7cm largura</i>
	Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto superior direito da página</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>O GUARDA-CHUVA é grande, mas o dançarino também é um dos melhores da cidade.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Frevo</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>detalhe.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>guarda-chuva</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>urbano</i>
	Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>
	Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>concentração</i>



<b>VISIBILIDADE</b>	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante central e superior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte central e inferior esquerda da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>11 - Foto de seqüência</i>
	Página ocupada: <i>63</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
<b>Formato</b>	Formato: <i>9,5cm altura x 7cm largura</i>
	Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no centro direito da página</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>“TESOURA”, “chan de barriguinha”, “dobradiça”, são os passos exibidos.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Frevo</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>detalhe.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>guarda-chuva</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>urbano</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>concentração</i>	



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de cima</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante superior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte central e inferior da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>12 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>63</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>9,5cm altura x 7cm largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto inferior direito da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>“DANÇA INDIVIDUAL”, diz Bastide. E êsse frevista o comprova exuberantemente.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Frevo</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>detalhe.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>guarda-chuva</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>urbano</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>concentração</i>	




<b>VISIBILIDADE</b>	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de cima</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante inferior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte superior da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>13 - Foto de encerramento</i>
	Página ocupada: <i>64</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
Formato: <i>33cm altura x 24cm largura</i>	
Localização da legenda: <i>Box sobre a imagem no canto inferior direito</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>PRAÇA DA INDEPENDÊNCIA. Quartel general do frevo.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Frevo</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ambiente.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>guarda-chuvas e chapéus</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>urbano</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>	

DADOS GERAIS	
Título da reportagem	<i>Bumba meu boi</i>
Data de publicação	<i>13/12/1947</i>
Local retratado	<i>Pernambuco – Brasil</i>
Jornalista	<i>Luiz Alípio de Barros</i>
Fotógrafo	<i>Pierre Verger</i>
Crédito das fotos	<i>Sim</i>
Nº de fotos (total)	<i>17</i>



VISIBILIDADE	
Aspectos Técnicos	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
Linguagem Fotográfica	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>americano</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de baixo</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais e diagonais</i>
	Pontos: <i>quadrantes superiores e centro</i>
Gramática Visual	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte superior da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>01 - Foto de abertura</i>
	Página ocupada: <i>64</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
Formato: <i>33cm altura x 24cm largura</i>	
Localização da legenda: <i>Box sobre a imagem no canto inferior esquerdo</i>	
Texto da Legenda	<i>O CAVALO MARINHO, ou capitão, é quem dirige o espetáculo; metade cavalo, metade homem, o Cavalo Marinho é, sem dúvida, um dos personagens mais importantes do folguedo.</i>
Composição da Cena	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>personagem.</i>
	Gênero(s) retratado(s): <i>homens</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>cavalo fantasia.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>noite</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>	




VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III – profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrantes superiores</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte central da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>02 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>65</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
	
	Formato: <i>8cm altura x 7cm de largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto superior esquerdo</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>“DONO” da função, o Cavalo Marinho vai manobrando tudo, dirigindo o show, gritando pelos seus “auxiliares”.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>cavalo fantasia e chapéu.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>noite</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>tensa</i>	



<b>VISIBILIDADE</b>	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrantes superiores</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte central e inferior da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>03 - Foto de seqüência</i>
	Página ocupada: <i>65</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>8cm altura x 7cm de largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no centro superior da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	“CAVALO MARINHO” <i>Chega prá diente, e faz uma mistura prá tôda essa gente</i> . “Cavalo Marinho” <i>chega pra diente...</i> ”
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>cavalo fantasia, chapéu e bastão.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>noite</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>seriedade</i>	




VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>horizontais</i>
	Pontos: <i>quadrantes centrais</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte central da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>04 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>65</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
	
Formato: <i>8cm altura x 7cm de largura</i>	
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto superior direito da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>UM A UM os personagens vão aparecendo. Fazem suas partes, interpretam os seus respectivos papéis, e se retiram em silêncio, felizes.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>cavalo fantasia, chapéu e bastão.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>noite</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>	





VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrantes inferiores</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte central e inferior da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>05 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>65</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>13cm altura x 11cm largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto inferior esquerdo da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>MANÉ GOSTOSO, trepado nas suas pernas de paus, faz o diabo no terreiro, com uma riqueza de movimentos assustadora. Sempre se escolhe para êste papel uma pessoa forte, moça e ligeira.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ambiente.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>pernas de pau.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>noite</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>concentração</i>	




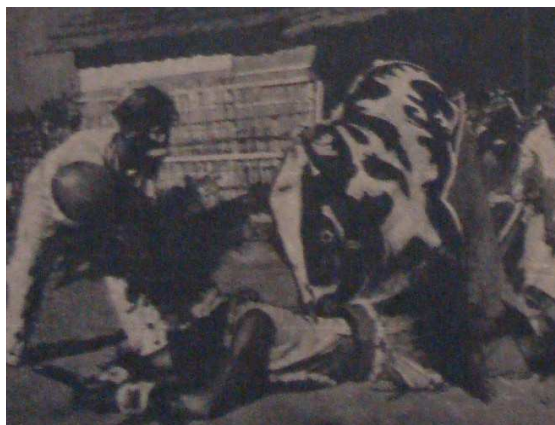
VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I - sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II - planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrantes centrais</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte central e inferior da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>06 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>65</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
	
	Formato: <i>13cm altura x 11cm largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto inferior direita da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>A EMA é um dos personagens mais famosos do Bumba meu boi. Apesar da sua parte ser pequena a Ema conseguiu cair no agrado dos admiradores do Bumba, alguns dos quais a cercam com entusiasmo.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ambiente.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>fantasia de ema, bastão de madeira.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
	Tempo retratado (dia/noite): <i>noite</i>
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>atenção</i>	




VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I – sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II – planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>americano</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de baixo</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrantes superiores e inferiores</i>
	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte superior da foto</i>
<b>Gramática Visual</b>	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>07 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>66</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>19,5cm altura x 14,5 cm largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no centro direito da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>O BOI, numa cena com o caboclo de penas. Varia muito, de folgado para folgado, o personagem encarregado de matar o boi. O boi, depois de medicado pelo Doutor de boi, ressuscita.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>fantasia de boi, fantasia de índio e machadinha.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>tensão</i>	



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I – sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II – planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>close</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de cima</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante central</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte superior da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>08 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>66</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
	
Formato: <i>9,5cm altura x 7,5cm largura</i>	
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto superior direito da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>GASTA-SE muito com os enfeites.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>detalhe.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>cocar de índio.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>força</i>	



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I – sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>horizontal</i>
	Enquadramento II – planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante central e inferior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>incidência de luz sobre toda a foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>09 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>66</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
	
Formato: <i>8,5cm altura x 11,5cm largura</i>	
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto inferior esquerdo da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>O BOI quando aparece movimentado tudo. Faz uma confusão dos diabos. Chifra todo o mundo, espalha a meninada que foge apavorada e rápida.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>fantasia de boi e cocar de índio.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>tensão</i>	



<b>VISIBILIDADE</b>	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I – sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>horizontal</i>
	Enquadramento II – planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante superior e inferior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte central da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>10 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>66</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
Formato: <i>8,5cm altura x 11,5cm largura</i>	
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto inferior direito da página</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>O BOI malhado faz a sua dança, seus salamaleques, suas mesuras. O Boi toma conta do folgado, enche tudo com a sua grandeza, a sua importância.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>fantasia de boi e de índio.</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>noite</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>	



<b>VISIBILIDADE</b>	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I – sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II – planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>close</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>lateral</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante inferior</i>
	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte esquerda da foto</i>
<b>Gramática Visual</b>	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>11 - Foto de destaque</i>
	Página ocupada: <i>67</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>33cm altura x 24cm largura</i>
	Localização da legenda: <i>Box sobre a imagem no canto inferior direito.</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>O “ARRELIQUIM” aparece sempre segurando as rédeas do “Cavalo Marinho”.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>detalhe.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>-</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
	Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>
	Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>



<b>VISIBILIDADE</b>	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i> Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I – sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II – planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>lateral</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante superior</i>
	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte direita da foto</i>
<b>Gramática Visual</b>	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>12 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>68</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>9cm altura x 7cm largura</i>
	Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto superior esquerdo.</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>O Cow-boy tem também sua influência no guarda-roupa do “Bumba”.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>chapéu de cowboy</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
	Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>
	Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>tensão</i>





<b>VISIBILIDADE</b>	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I – sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II – planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante superior</i>
	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte direita da foto</i>
<b>Gramática Visual</b>	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>13 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>68</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>9cm altura x 7cm largura</i>
	Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto esquerdo.</i>
<b>Texto da Legenda</b>	<i>O “Arreliquim” e o Vaqueiro num passo de dança bem conhecido.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): -
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
	Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>
	Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>




VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmara: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I – sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II – planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante superior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte superior da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>14 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>68</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>9cm altura x 7cm largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto inferior esquerdo.</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>O “Cavalo Marinho” (Capitão), numa cena movimentada com o “Vaqueiro”.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>cavalo e espingarda</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>enfrentamento</i>	



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I – sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>horizontal</i>
	Enquadramento II – planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante superior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte esquerda da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>15 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>68</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>10,5cm altura x 14cm largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto superior direito.</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>D. JOANA, um personagem engraçado do “Bumba”. Vai tirando a roupa, até ficar de camisola. O “Chorão” pede a D. Joana para que ela devolva a roupa que havia tomado emprestado.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s):
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>noite</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>	



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I – sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>horizontal</i>
	Enquadramento II – planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>aberto</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais</i>
	Pontos: <i>quadrante superior</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte central da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>16 - Foto de sequência</i>
	Página ocupada: <i>68</i>
	Localização da imagem: <i>página esquerda</i>
	Disposição na página:
	
	Formato: <i>11,5cm altura x 15cm largura</i>
Localização da legenda: <i>Abaixo da imagem no canto inferior direito.</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>UMA CENA engraçada do “Bumba”. D. Joana está firme, no seu “elegante” traje. Até o guarda-chuva está presente, e D. Joana se movimenta num requebrado dengoso tôda cheia de salameleques.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>guarda-chuva</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>noite</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>alegria</i>	



VISIBILIDADE	
<b>Aspectos Técnicos</b>	Cor: <i>PB</i>
	Câmera: <i>Roleiflex</i>
<b>Linguagem Fotográfica</b>	Enquadramento I – sentido da foto (horizontal ou vertical): <i>vertical</i>
	Enquadramento II – planos (geral, americano, médio, close e big close): <i>geral</i>
	Enquadramento III - profundidade de campo (fechado ou aberto): <i>fechado</i>
	Enquadramento IV – ângulos (de frente, de cima, de baixo, ou ângulo lateral): <i>de frente</i>
	Movimento: <i>congelado</i>
	Linhas: <i>verticais e diagonais</i>
	Pontos: <i>quadrante central</i>
<b>Gramática Visual</b>	Iluminação: <i>maior incidência de luz sobre a parte superior e direita da foto</i>
	Nº da foto (ordem em que aparecem na matéria): <i>17 - Foto de encerramento</i>
	Página ocupada: <i>69</i>
	Localização da imagem: <i>página direita</i>
	Disposição na página:
	Formato: <i>33cm altura x 24cm largura</i>
Localização da legenda: <i>Box sobre a imagem no canto superior direito.</i>	
<b>Texto da Legenda</b>	<i>“O BOI”. O malhado dança. Às vezes o homem que faz de “boi” toma suas cachaças, e começa a distribuir chifradas com todo o mundo.</i>
<b>Composição da Cena</b>	Tema: <i>Bumba Meu Boi</i>
	Tipo (Ação, personagem, ambiente e detalhe): <i>ação.</i>
	Objeto(s) retratado(s): <i>fantasia de boi</i>
	Atributo da paisagem I - (ambiente interno ou externo): <i>externo</i>
	Atributo da paisagem I - (urbano ou rural/natureza): <i>rural</i>
Tempo retratado (dia/noite): <i>dia</i>	
Expressão (alegria, tristeza etc.): <i>tensão</i>	

**ANEXO A – LISTA DAS FOTORREPORTAGENS DE PIERRE VERGER DE 1946-1951**

Tabela 1 - Lista das fotorreportagens de Pierre Verger publicadas em *O Cruzeiro*, durante o primeiro contrato (1946-1951)<sup>1</sup>

Matéria	Nº de Fotos	Texto	Status	Data	Local	Créditos
Cuzco – Cidade dos Deuses	13	Vera Pacheco Jordão	Desconsiderada	07/09/1946	Peru	Sim
Cuzco - Imperial e colonial	10	Vera Pacheco Jordão	Desconsiderada	05/10/1946	Peru	Sim
Trovadores da Bahia	22	Odorico Tavares	Digitalizada	26/10/1946	Brasil	Sim
Saveiros do Recôncavo	14	Odorico Tavares	Digitalizada	30/11/1946	Brasil	Sim
A aldeia festeja a Virgem do Carmo	14	Vera Pacheco Jordão	Não Encontrada	14/12/1946	Brasil	Desconhecido
A vitória do Rei Índio	08	Vera Pacheco Jordão	Desconsiderada	04/01/1947	Desconhecido	Desconhecido
O mundo trágico da talha baiana	15	Godofredo Filho	Digitalizada	01/02/1947	Brasil	Sim
Itinerário das feiras da Bahia	15	Odorico Tavares	Não Encontrada	15/02/1947	Brasil	Desconhecido
O ciclo do Bonfim	13	Odorico Tavares	Digitalizada	22/03/1947	Brasil	Sim
<b>Maracatu</b>	<b>13</b>	<b>Odorico Tavares</b>	<b>Digitalizada</b>	<b>29/03/1947</b>	<b>Brasil</b>	<b>Sim</b>
Atlas carrega seu mundo	15	Odorico Tavares	Digitalizada	05/04/1947	Brasil	Sim
<b>Frevo</b>	<b>13</b>	<b>Odorico Tavares</b>	<b>Digitalizada</b>	<b>19/04/1947</b>	<b>Brasil</b>	<b>Sim</b>
O reino de Iemanjá	12	Odorico Tavares	Não Encontrada	26/04/1947	Desconhecido	Desconhecido
A. B. C. da Bahia	25	Rodolfo Coelho Cavalcanti	Digitalizada	03/05/1947	Brasil	Sim
Caymmi na Bahia	11	Odorico Tavares	Digitalizada	17/05/1947	Brasil	Sim
Conceição da Praia	11	Odorico Tavares	Impressa	31/05/1947	Brasil	Sim
O reduto de Antônio Conselheiro – Roteiro de Canudos I	12	Odorico Tavares	Digitalizada	19/07/1947	Brasil	Sim
O repórter Euclides da Cunha – Roteiro de Canudos II	2	Odorico Tavares	Digitalizada	19/07/1947	Brasil	Sim
Depoimento dos sobreviventes – Roteiro de Canudos III	15	Odorico Tavares	Digitalizada	20/07/1947	Brasil	Sim
Fotografia da Semana	01	sem assinatura	Desconsiderada	27/09/1947	Brasil	Sim

continua...

<sup>1</sup> Tabela elaborada pela autora, consultando o acervo disponível no Museu Hipólito José da Costa (Porto Alegre, 2010) e na biblioteca da UNISINOS (São Leopoldo, 2010). Os destaques em amarelo são para as fotorreportagens das festas populares do Nordeste do Brasil, sendo que, as escritas em negrito, foram as fotorreportagens escolhidas para análise em profundidade. Ao todo, contabilizamos 50 fotorreportagens e uma “foto da semana” nos acervos consultados. Lühning (2004), aponta que “dos mais de 100 artigos confeccionados para o primeiro contrato, somente cerca da metade havia sido publicada” e que esses números foram confirmados pelas anotações do próprio Verger: “117 no primeiro” (p. 21). Ela ressalta ainda que, “das 117 reportagens que constam das anotações, aproximadamente 5 falam sobre o Peru (referente ao período antes da sua chegada no Brasil), 37 sobre Recife e Pernambuco, 7 sobre o Pará, 46 sobre a Bahia, 7 sobre o Maranhão e 15 sobre assuntos diversos” (p. 26).

Matéria	Nº de Fotos	Texto	Status	Data	Local	Créditos
A pesca do xaréu	10	Odorico Tavares	Digitalizada	18/10/1947	Brasil	Sim
<b>Bumba meu boi</b>	<b>17</b>	<b>Luiz Alípio de Barros</b>	<b>Digitalizada</b>	<b>13/12/1947</b>	<b>Brasil</b>	<b>Sim</b>
A poesia do nordeste – Mamulengo	25	F. Balzoni Filho	Digitalizada	27/12/1947	Brasil	Sim
Capoeira mata um!	23	Cláudio Tuiuti Tavares	Digitalizada	10/01/1948	Brasil	Sim
A vida de circo	17	Guerra de Holanda	Impressa	17/01/1948	Brasil	Sim
Cultura popular – Ex-votos	16	Antônio Rangel Bandeira	Digitalizada	31/01/1948	Brasil	Sim
O calvário dos sertões baianos	17	Odorico Tavares	Digitalizada	27/03/1948	Brasil	Sim
Chiou. Perdeu!	18	Fernando Lobo	Digitalizada	03/04/1948	Brasil	Não
Vitalino e o mundo dos bonecos de barro	21	Mário Leão Ramos	Digitalizada	10/04/1948	Brasil	Sim
<b>Afoché – Ritmo bárbaro da Bahia</b>	<b>22</b>	<b>Cláudio Tuiuti Tavares</b>	<b>Digitalizada</b>	<b>29/05/1948</b>	<b>Brasil</b>	<b>Sim</b>
Tubarão	08	Franklin de Oliveira	Impressa	30/10/1948	Brasil	Sim
Baianas das saias rodadas	15	José Leal	Digitalizada	05/02/1949	Brasil	Sim
Roteiro poético do Capibaribe	13	José Césio Regueira Costa	Digitalizada	12/11/1949	Brasil	Sim
Lagoa do Abaeté	11	Odorico Tavares	Digitalizada	12/11/1949	Brasil	Sim
Pai Rosendo faz uma ialorixá	15	René Ribeiro	Impressa	19/11/1949	Brasil	Sim
Pancetti e os mares da Bahia	12	Odorico Tavares	Digitalizada	11/11/1950	Brasil	Sim
<b>Cosme e Damião – Os santos mabaças</b>	<b>16</b>	<b>Odorico Tavares</b>	<b>Impressa</b>	<b>18/11/1950</b>	<b>Brasil</b>	<b>Sim</b>
Mataripe	17	Odorico Tavares	Não Encontrada	25/11/1950	Desconhecido	desconhecido
A cozinha da Bahia	19	Odorico Tavares	Digitalizada	02/12/1950	Brasil	Sim
O canhão de João de Botas	03	Gustavo Barroso	Desconsiderada	09/12/1950	Desconhecido	Não
Rafael, o pintor	17	Odorico Tavares	Digitalizada	06/01/1951	Brasil	Sim
<b>Nª Srª da Boa Morte das Negras de Cachoeira</b>	<b>16</b>	<b>Odorico Tavares</b>	<b>Digitalizada</b>	<b>13/01/1951</b>	<b>Brasil</b>	<b>Sim</b>
A escultura afro-brasileira na Bahia	16	Odorico Tavares	Impressa	14/04/1951	Brasil	Sim
A casa do Tio Juca	12	Odorico Tavares	Digitalizada	26/05/1951	Brasil	Sim
<b>Decadência e morte da lavagem do Bonfim</b>	<b>09</b>	<b>Odorico Tavares</b>	<b>Digitalizada</b>	<b>23/06/1951</b>	<b>Brasil</b>	<b>Sim</b>
Revolução na Bahia	11	Odorico Tavares	Digitalizada	07/07/1951	Brasil	Sim
Acontece que são baianos I	15	Gilberto Freyre	Digitalizada	11/08/1951	África	Sim
Acontece que são baianos II – O Senhor do Bonfim domina a África	13	Gilberto Freyre	Impressa	18/08/1951	África	Sim
Acontece que são baianos – Casas brasileiras na África	10	Gilberto Freyre	Digitalizada	25/08/1951	África	Sim
Acontece que são baianos – Brasileiros, grão-senhores na África	06	Gilberto Freyre	Não Encontrada	01/09/1951	África	Sim
Acontece que são baianos – A dinastia dos Xaxá de Souza	11	Gilberto Freyre	Digitalizada	08/09/1951	África	Sim

## Lista 1 - Relação de todos os Artigos Listados por Verger

### Reportagens de *O Cruzeiro*<sup>2</sup>

#### (Lista manuscrita por Verger)

1. Cuzco – cidade dos deuses – VPS – 7/9/46 (*Vera Pacheco Jordão*)
2. Cuzco – imperial e colonial – 5/10/46 (*Vera Pacheco Jordão*)
3. A aldeia festeja a Virgem do Carmo – VPS – 14/12/46 (*Vera Pacheco Jordão*)
4. ?
5. A vitória do Rei Índio – 4/1/46 (“Dia de Reis”) (*Vera Pacheco Jordão*) (4/1/47)
6. ?
7. ?
8. ?
9. ?
10. ?
11. ?
12. Poetas populares (“Trovadores”) (*Odorico Tavares* – 26/10/1946)
13. Saveiros – Odorico Tavares - 30/11/46 (“Saveiros do Recôncavo”)
14. *Bois taillés* (o mundo trágico) – Godofredo Filho – 1/2/47 (“O mundo trágico da talha baiana”)
15. Canudos – Odorico Tavares – 19/7/47 (“Roteiro de Canudos I. O reduto de Antônio Conselheiro”)
16. Canudos – Odorico Tavares – 19/7/47 (“Roteiro de Canudos II. O repórter Euclides da Cunha”)
17. Canudos – Odorico Tavares – 19/7/47 (“Roteiro de Canudos III. Depoimentos de sobreviventes”)
18. Canudos – Odorico Tavares – 27/3/48 – Monte Santo (“O calvário dos sertões baianos”)
19. *Foires et Marches* - Odorico Tavares – 15/2/47 (“Itinerário das feiras da Bahia”)
20. Caymmi – Odorico Tavares – 15/5/47 (“Caymmi na Bahia”)
21. Senhor dos Navegantes (Odorico Tavares)
22. *Tout sur la tête* (“Atlas carrega o seu mundo”) – Odorico Tavares – 17/4/47 (5/4/47)
23. Conceição - Odorico Tavares – 31/5/47 – (“Conceição da Praia”)
24. Capoeira – Cláudio Tavares (“Capoeira mata um”) (10/1/48)
25. Bonfim - Odorico Tavares – 22/3/47 (“O ciclo do Bonfim”)
26. Sono reparador
27. Maracatu - Odorico Tavares – 29/3/47
28. Frevo – 19/4/47 (*Odorico Tavares*)
29. *Yemanjá* – 26/4/47 (*Odorico Tavares* – “O reino de Iemanjá”)
30. ABC da Bahia
31. Xaréu - Odorico Tavares – 18/10/47 (18/9/47) (“A pesca do xaréu”)
32. *Peinture populaire*
33. Briga de canários – F. Lobo – 3/4/48 (“!Chiou, perdeu!”)
34. *Panthéiste* – Gonçalves Fernandes – *A Cigarra* – 3/49 (“Adoradores de astros na Várzea do Recife”)
35. Capibaribe – J. Cesco R. Costa – 12/9/49 (“Roteiro poético do Capibaribe”) (12/11/49)
36. Caroá – José Leal - *A Cigarra* – 4/49 (6/49)
37. Candomblé (Bahia) – Bastide - *A Cigarra* – 4/49 (6/49)
38. Penitência em Itamaracá
39. Três irmãos em Recife [riscado]
40. Odorico Nerino - Odorico Tavares – 17/1/48 (“De cidade em cidade. A vida de um circo, *Guerra de Holanda*”)
41. Xangô
42. Vitalino – Mario Leão Ramos – 10/4/48 (“Vitalino e o mundo dos bonecos de barro”)

<sup>2</sup> Todas as informações em itálico e em parênteses são complementações ou eventuais correções que conseguimos realizar até o presente momento, especialmente em relação ao título exato com o qual as referidas reportagens de fato foram publicadas e a data exata. As demais informações, todas oriundas da lista de Verger, foram mantidas tal qual foram encontradas, mantendo abreviações e/ou títulos provisórios em francês. Entendemos esta listagem também como possibilidade de, eventualmente, levantar mais informações sobre outros artigos de Verger (LÜHNING, 2004, p. 69).



43. Santa Rita
44. Mamulengo - Odorico Tavares – 27/12/47 (“Mamulengo – a poesia do Nordeste” – *F. Balzoni Filho*)
45. Pai Resende faz um *Iyawo* (“Pai Resende faz um ialorixá” – *René Ribeiro?* – 19/11/49)
46. Ex-votos de madeira – A. R. Bandeira – 31/1/48 (“*Cultura popular – ex-votos*”)
47. Vaquejadas
48. Bumba-meu-boi - Odorico Tavares – 14/12/47 (*Luiz Alípio Barros, 13/12/47*)
49. Azulejos da Igreja de São Francisco
50. Ladeiras
51. Afoché - Cláudio Tavares – 28/5/48 (“Afoché – ritmo bárbaro da Bahia”)
52. Absinto
53. Arte Afro-Brasileira - Odorico Tavares – 14/4/51 (“A escultura afro-brasileira da Bahia”)
54. Baianas das saias rodadas – José Leal (5/2/49)
55. Samba
56. Festa na Vila – Recife
57. Feira a São Francisco
58. Belterra – Borracha
59. Fordlândia – centro agropecuário
60. Org. Social Belt e Ford
61. Santarém (*artisanats*)
62. Juta da Amazônia
63. Fazenda Murutueux
64. Arqueologia Amazônica
65. Fortes e subestações de São Luís
66. Tubarões do Maranhão – Franklin de Oliveira – 30/10/48 (“Tubarão”)
67. Divino Espírito Santo
68. Tambor-de-crioula
69. Babaçu
70. São Raimundo de Mulundus
71. Dique
72. Sobrados
73. Paramaribo
74. *Voudou* do Taiti
75. Brasileiros na África – Festas profanas (“Acontece que são baianos?” *G. Freyre 11/8*)
76. Brasileiros na África – Festas religiosas (“Acontece que são baianos?” *G. Freyre 18/8*)
77. Brasileiros na África – Arquitetura – Casas brasileiras na África (“Acontece que são baianos?” *G. Freyre 25/8*)
78. Brasileiros na África – Os Xaxá de Souza – Brasileiros-Grão (“Acontece que são baianos?” *G. Freyre 9/51*)
79. Reis Africanos – Odorico Tavares – 29/9/51 (“Inflação de reis africanos”)
80. Santo Antônio
81. 2 de julho
82. Lapa – *médecins à*
83. Lapa – *psychiatre à*
84. Santeiros da Bahia
85. Contrastes de Arquitetura – Bahia
86. Festa da Boa Morte em Cachoeira (*Odorico Tavares* – “Nossa Senhora da Boa Morte dos Negros de Cachoeira” – 13/1/51)
87. Fortes da Bahia - Odorico Tavares – 13/1/51
88. Cosme e Damião - Odorico Tavares – 13/1/51 (“Cosme e Damião – Os santos mabaços” 18/11/50)
89. Pancetti, pintor dos Mares da Bahia - Odorico Tavares – 2/11/50 (“Pancetti e os mares da Bahia” – 11/11/50)
90. Mataripe (refinaria de petróleo) - Odorico Tavares – 25/11/50
91. Quitutes à Bahia - Odorico Tavares – 2/12/50 (“Cozinha da Bahia”)
92. Revolução na Bahia (*peintres*) - Odorico Tavares – 07/07/51
93. Não é doce morrer no mar (pescadores) (*Odorico Tavares*)
94. Rafael Pintor - Odorico Tavares – 6/1/51 (“Rafael, o Pintor”)
95. Nossa Senhora das Candeias (*Odorico Tavares* – “A Virgem das Candeias”)
96. Arigofe
97. Bonfim (decadência e morte de) - Odorico Tavares – 23/5/51 (“Decadência e morte da lavagem do Bonfim”) (23/6/51)
98. Samba – A *Cigarra* – Cláudio Tavares – 4/49 (“Roda de Samba”)
99. Tio Juca - Odorico Tavares
100. Batucadas (Mexicanas)
101. Semana Santa
102. São Francisco do Conde
103. *Églises de Bahia* (“As igrejas”, *Odorico Tavares*)
104. Coleção – Curiosidade
105. Coleção – Prataria
106. Coleção – Cerâmica (*Odorico Tavares*)
107. Coleção – Móveis
108. Rio das Contas
109. Respostas da Bahia à Clouzot
110. Desfile de Nossa Senhora – 15/8 – Pelourinho (*Odorico Tavares*)
111. Pelourinho
112. Garcia d’Ávila – Castelo de Condes e Torres
113. Relicários de São Bento
114. Carybé
115. Cosme e Damião na África
116. Na terra das Minas de Salomão
117. ?
- TEXTOS NÃO LISTADOS POR VERGER QUE FORAM PUBLICADOS DURANTE ESTE PERÍODO
- (*Iemanjá também mora em Itapoá – Darwin Brandão – A Cigarra – 4/49*)
- (*Lagoa do Abaeté - Odorico Tavares – 12/11/49*)
- (*Martírio de glória de Cosme e Damião – Franklin de Oliveira – 25/9/54*)
- (*Os romeiros – Franklin de Oliveira – 25/9/54*)
- (*Homens ao mar – duas fotos – 25/9/54*)
- Fonte: LÜHNING (2004, p. 69-73).

## Lista 2 - Relação das Fotorreportagens de Pierre Verger

### Revista A Cigarra

1. *Adoradores de astros na várzea de Recife* (3.1949), texto: Gonçalves Fernandes
2. *Roda de samba* (4.1949), texto: Cláudio Tuiuti Tavares
3. *Candomblé* (6.1949), texto: Roger Bastide
4. *Caroá*, texto: José Leal

### Revista O Cruzeiro

5. *Cuzco – Cidade dos deuses* (7.9.1946), texto: Vera Pacheco Jordão
6. *Cuzco – Imperial e colonial* (5.10.1946), texto: Vera Pacheco Jordão
7. *Saveiros do Recôncavo* (30.11.1946), texto: Odorico Tavares
8. *A aldeia festeja a Virgem do Carmo* (14.12.1946), texto: Vera Pacheco Jordão
9. *A vitória do Rei Índio* (04.1.1947), texto: Vera Pacheco Jordão
10. *O mundo trágico da talha baiana* (1.2.1947), texto: Godofredo Filho
11. *Itinerário das feiras da Bahia* (15.2.1947), texto: Odorico Tavares
12. *O ciclo do Bonfim* (22.3.1947), texto: Odorico Tavares
13. *Maracatu* (29.3.1947), texto: Odorico Tavares
14. *Atlas carrega o seu mundo* (5.4.1947), texto: Tavares
15. *Frevo* (19.4.1947), texto: Odorico Tavares
16. *O reino de Iemanjá* (26.4.1947), texto: Odorico Tavares
17. *Caymmi na Bahia* (17.5.1947), texto: Odorico Tavares
18. *Conceição da Praia* (31.5.1947), texto: Odorico Tavares
19. *Roteiro de Canudos* – (19.7.1947), texto: Odorico Tavares
  - I. *O reduto de Antônio Conselheiro*
  - II. *O repórter Euclides da Cunha*
  - III. *Depoimentos dos sobreviventes*
20. *A pesca do xaréu* (18.10.1947), texto: Odorico Tavares
21. *Bumba-meu-boi* (13.12.1947), texto: Luiz Alípio de Barros
22. *Mamulengo – A poesia do Nordeste* (27.12.1947), texto: F. Balzoni Filho
23. *A vida de um circo* (17.1.1948), texto: Guerra de Holanda
24. *Cultura popular – ex-votos* (31.1.1948), texto: Antônio R. Bandeira
25. *O calvário dos sertões baianos* (27.3.1948), texto: O. Tavares
26. *Chiou, perdeu!* (3.4.1948), texto: Fernando Lôbo
27. *Vitalino e o mundo dos bonbecos* (10.4.1948), texto: Mário Leão Ramos
28. *Afoché – ritmo bárbaro da Bahia* (29.5.1948), texto: Cláudio Tuiuti Tavares
29. *Tubarão* (30.10.1948), texto: Franklin Oliveira
30. *Baianas das saias rodadas* (5.2.1949), texto: José Leal
31. *Roteiro poético do Capibaribe* (12.11.1949), texto: José Césio Costa
32. *Pancetti* (11.11.1950), texto: Odorico Tavares
33. *Cosme e Damião – Os Santos Mabaças* (18.11.1950), texto: Odorico Tavares
34. *Mataripe* (25.11.1950), texto: Odorico Tavares
35. *A cozinha da Bahia* (2.12.1950), texto: Odorico Tavares
36. *Rafael, o pintor* (6.1.1951), texto: Odorico Tavares
37. *N. S. da Boa-Morte das Negras de Cachoeira* (13.1.1951), texto: Odorico Tavares
38. *A escultura afro-brasileira na Bahia* (14.4.1951), texto: Odorico Tavares
39. *A casa do tio Juca* (14.4.1951), texto: Odorico Tavares
40. *Decadência e morte da lavagem do Bonfim* (23.6.1951), texto: Odorico Tavares
41. *Revolução na Bahia – Artistas Baianos* (7.7.1951), texto: Odorico Tavares
42. *Acontece que são baianos* (11.8.1951), texto: Gilberto Freire
43. *Senhor do Bonfim domina a África* (18.8.1951), texto: Gilberto Freire
44. *Casas brasileiras na África* (25.8.1951), texto: Gilberto Freire  
*Brasileiros Grão-Senhores na África*, texto: Gilberto Freire
45. *A dinastia dos Xaxá de Souza* (9.1951), texto: Gilberto Freire
46. *Inflação de reis africanos* (29.9.1951), texto: Odorico Tavares
47. *Martírio e glória de Cosme e Damião* (25.9.1954-edição colorida), texto: Franklin de Oliveira
48. *El viejo y el mar* (16.9.1957 – edição internacional), texto: Fernando G. Campoamor
49. *Así eran los astecas* (1.1.1958 – edição internacional), texto: Mário Dantino
50. *La moda viene de África* (1.7.1958 – edição internacional), texto: Nora Toupet

Fonte: TACCA (2009, p. 74-76).

## ANEXO B - FOTORREPORTAGENS NA ÍNTEGRA: *MARACATU, FREVO E BUMBA-MEU-BOI*

### Fotorreportagem 01 – *Maracatu*<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Publicada em *O Cruzeiro* (29 de março de 1947, p. 56-61, 04, 16 e 38). Fotos de Pierre Verger e textos de Odorico Tavares. Recife, 1947. Digitalização feita pela autora. Vale destacar que, na sequência, anexaremos somente as páginas das matérias nas quais há fotografias (p. 56-61). Acima, reprodução das páginas 56 e 57.

Fotorreportagem 01 (continuação) – Maracatu <sup>2</sup>



<sup>2</sup> Idem ao anterior. Acima, reprodução das páginas 58 e 59.

Fotorreportagem 01 (continuação) – Maracatu <sup>3</sup>



<sup>3</sup> Idem ao anterior. Acima, reprodução das páginas 60 e 61.

Fotorreportagem 02 – Frevo<sup>4</sup>



<sup>4</sup> Publicada em *O Cruzeiro* (19 de abril de 1947, p. 60-63, 30, 34 e 64). Fotos de Pierre Verger e textos de Odorico Tavares. Recife, 1947. Digitalização feita pela autora. Vale destacar que, na sequência, anexaremos somente as páginas das matérias nas quais há fotografias (p. 60-63). Acima, reprodução das páginas 60 e 61.

Fotorreportagem 02 (continuação) – Frevo<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Idem ao anterior. Acima, reprodução das páginas 62 e 63.

Fotorreportagem 03 – *Bumba Meu Boi*<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Publicada em *O Cruzeiro* (13 de dezembro de 1947, p. 64-70, 74, 76 e 107). Fotos de Pierre Verger e textos de Luiz Alípio de Barros. Recife, 1947. Digitalização feita pela autora. Vale destacar que, nas páginas seguintes, anexaremos somente as páginas das matérias nas quais há fotografias (p. 64-69). Acima, reprodução das páginas 64 e 65.



Fotorreportagem 03 (continuação) – *Bumba Meu Boi*<sup>7</sup>



<sup>7</sup> Idem ao anterior. Acima, reprodução das páginas 66 e 67.

Fotorreportagem 03 (continuação) – Bumba Meu Boi<sup>8</sup>



<sup>8</sup> Idem ao anterior. Acima, reprodução das páginas 68 e 69.

**ANEXO C - TEXTOS DAS REPORTAGENS MARACATU, FREVO E BUMBA-MEUBOI**

**MARACATU<sup>1</sup>**

*Texto de Odorico Tavares - publicado na revista O Cruzeiro em 29/03/1947*

Recife – Nesta noite de domingo de carnaval, a multidão como um monstro partido em milhares de pedaços, que ainda se contorce na sua agonia imensa, delira sob o frêvo. A hoje majestosa Praça da Independência, ontem a modesta Pracinha, é um palco onde afluem de tôdas as partes os atores e assistência dêste espetáculo dos mais impressionantes do mundo que é o Carnaval do Recife. Será o comerciante sisudo, o operário austero, o preocupado condutor de bondes aquêlo maravilhoso dançarino que mostra habilidades geniais nos setores do frevo? E aquela pequena, de onde veio da burguesa Boa Vista, do grã-finismo da Boa Viagem, de São José tão povo, ou dos mangues de Afogados? E aquêlo outro mais e mais outro, dez, cem mil, que dançam a mais fascinante dança, levada pelos instintos, pela loucura que sai dos metais e das orquestras dos clubes? Ninguém poderá descrever. É sentir, profundamente, intensamente, o diabólico que existe no monstro que se parte e se contorce. Mas eis que de repente, um alto-falante consegue fazer-se ouvir:

– “Lá vem o Maracatu Elefante!”

Todos olham, todos param um pouco na sua dança, e vemos vindo, serenamente, majestosamente, lá dos lados da Rua Nova, um grande elefante, no seu carro, abrindo pela multidão, que recua para deixá-lo passar. Símbolo totêmico, dirão e muito certo os eruditos. Na floresta noturna que é agora a cidade, o Elefante vai atravessando, é o símbolo do mais antigo Maracatu do Recife, atrás dele, vem um tesouro, um patrimônio de beleza de cultura negra, que os tempos não puderam liquidar. Nem os tempos, nem os que pretenderam fazer do Carnaval do Recife uma festa organizada, orientada, conduzida.

A multidão recua como num respeito religioso de um segundo, para depois irromper nos mais calorosos aplausos. Nenhum homem público e nenhum condutor de homens, nenhum político, nenhum ditador ou demagogo, teve palmas mais ardentes e mais sinceras:

– “Lá vem o Maracatu Elefante!”

Cada vez mais êle se aproxima. Como que o próprio elefante não vem sôbre rodas, parece que flutua grave e majestoso sôbre a multidão. Depois, um tigre das selvas africanas, prêso, acorrentado, como se êle expressasse fôrças do mal, como se fôsse o inimigo da grande “nação”. Pergunta-se por que o tigre, no cortejo ninguém explicará. Símbolo totêmico, repetirá o erudito. Atrás, humilhado, como a grande presa do Elefante vitorioso. E logo após o cortejo; à frente uma dama traz suspensa no ar a boneca do Maracatu, depois a bandeira, o rei e a rainha, sob o pátio, os tocadores com seus bombos e seus gonguês, todos ladeados pelas damas, pelas baianas. Não há o dinamismo terrível do frevo, no passo ritmado, grave e pesado

---

<sup>1</sup> Foram preservados as grafias originais e os erros de digitações encontrados nos textos das reportagens tal qual encontramos nas revistas.

da “nação” que atravessa esta multidão de brancos e pretos, que passa indiferente a tudo e todos. Só a música dos bombos e gonguês, música africana, de batuques fortes, ritmados, impressionantes é que pode conduzir êste cortejo real através a massa humana. Que música, que ritmo, que pancada forte, que ruído abafado, como se as selvas africanas viessem trazer todos os seus mistérios para as ruas do Recife. Santa, a rainha do “Maracatu Elefante” tendo ao lado o rei, vai digna, com a majestade de mil rainhas. A música pára um pouco, ouve-se os batuque dos bombos, dos gonguês e, de novo, a praça já está sob o império do Maracatu Elefante. A sua entrada é de conquistador, entrada de reis na praça submetida pelo seu esplendor majestoso, pelo esplendor de um cortejo real, dominando quase num respeito religioso a multidão do frevo. Ante o palanque das autoridades, aproximam-se, e passa o lento elefante, depois o tigre acorrentado, chega flutuando quase que magicamente a bela e negra boneca das mais arianas feições, Santa, a rainha chega com o rei e faz as mais solenes medidas de cumprimentos com o cetro para o interventor. Nada porém de subserviência nos seus gestos. Antes o cumprimento de um chefe para outro. E então o batuque cresce, torna a praça um imenso terreiro de um grande rei africano. E a voz clara da Santa, no seus 70 anos, se levanta, para cantar a glória de sua nação, o valor de seu maracatu:

“Elefante  
 Possui braço forte  
 No Sul nem no Norte  
 Ninguém não te dá  
 Se eu me encontro  
 com outra Nação  
 Eu meto o facão  
 Mas não deixo passar”

E o côro responde orgulhoso e altivo, cômico da glória e do poder do Elefante, de século e meio de existência. À dança e o canto do maracatu, ao seu rei, sua rainha, suas damas, seu embaixador, associa-se a multidão, no passo lento, espáduas revoltas, quadris violentos. Todos como que se deixam dominar, brancos e pretos, pelo poder desta nova rainha Ginga, senhora absoluta de uma grande nação. Santa e seu povo – o maracatu dos escravos da Boa Vista – agora tiranizam seus antigos senhores, fazem servos aos brancos donos de outras eras. E o cortejo segue, deixa a praça submissa, ainda sob o império de sua grandeza religiosa.

Para onde vão o elefante, o tigre, a boneca, todo o cortejo, o pátio vermelho conduzindo o rei, a rainha, para onde, sob a vibração da sua música aterrorizadora? O Maracatu segue o seu caminho, sabe seu destino: eis que entra pela Rua Estreita, vai prestar a sua homenagem à grande dama, a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Diante da igreja que um rei português Dom Afonso VII doou aos escravos do Recife, sempre os maracatus, os reis do Congo vieram dançar. Nada impede que se execute a cerimônia: nem ordens da polícia, nem ordens do clero; os negros vêm trazer seu cortejo, sua embaixada, a saudação de sua nação à Nossa Senhora Negra. E no pátio da igreja, pouco iluminado, quase deserto, a cerimônia é impressionante, como que o maracatu se transfigura na homenagem, que se despe de todo o sentido carnavalesco, para que tome todo o aspecto da magnitude religiosa. Santa, rainha do maracatu há cinquenta anos, impregnada de misticismo, transfigurada na sua enérgica velhice, é de uma grande majestade. Batem os bombos, estalam os gonguês. Depois, pelas ruas desertas, prossegue o cortejo, pelas ruas velhas e estreitas de Santo Antônio, pelas ruas coloniais, ruas antigas de escravos vendendo e mercando; por estas ruas misteriosas, por êstes becos estreitos e soturnos é que o maracatu se agiganta, que seus instrumentos repercutem, como se a terra se abrisse para ressurgir êste cortejo de negros, de vestes ricas e

belas, de vozes de mil anos ressoando na noite, de um orquestra que atravessa séculos para aqui chegar na pureza única de seus sons mágicos. Abrem-se portas, janelas se acendem. Curiosos aparecem, querem aplaudir, o “Maracatu Elefante”. Êle passa agigantado, no seu misticismo, na sua religiosidade, na beleza de suas canções:

“Segue o embaixador  
Que mostra o sinal  
A nossa Bandeira  
Nacional

Eu vou  
Pra Loanda  
Buscar missanga  
Para Saramundá”

### **Saída do Maracatu**

Antes que o Maracatu fizesse sua entrada triunfal nas praças do Recife, assistimos a sua saída de sua sede, no subúrbio de Ponto de Parada. Fica bem distante, numa pequena casa, em meio a um areal, cercado de mangueiras seculares, enormes, belas, rivalizando com as admiráveis árvores de fruta-pão. Uma ladeira africana ou um pequeno subúrbio do Recife?

A bandeira encarnada e branca tremula à frente da casa, é a bandeira legítima do “Elefante”. Os carros com os bichos estão ali recolhidos, prontos para a saída que se dará dentro de alguns instantes. A preta velha Santa está se vestindo, transfigurando-se, despindo-se de seus democráticos hábitos de filha de africanos para tornar-se a rainha poderosa do “Maracatu Elefante”. A seu lado, ajudando-a estão duas damas já luxuosamente vestidas, de cetim brilhante, diademas, brincos de ouro, suas côres as mais belas das combinações as mais perfeitas. Há cinquenta anos que Santa é a rainha do Maracatu. “Mocinha, diz-nos ela, e assumi o pôsto que nunca deixei. Também nunca permiti que se desfigurasse o nosso Maracatu”. E repetiu-nos cheia de brio e dignidade a frase: “o Maracatu Elefante é nação, não é clube de Carnaval. O que é agora, é o mesmo de cem anos passados”. Santa explica que é filha de mussulanos, nasceu, criou-se e casou-se na Boa Vista, bairro de que tanto se vangloria. É admirável na energia de seus 70 anos. Temos a impressão de que ela é fôrça que tudo aciona e que sua ausência seria o fim do “Elefante”. Quando seu marido morreu – êle que era o rei do maracatu e capitão da Guarda Nacional e seu retrato esta como que fiscalizando as glórias do “Elefante” – ela assumiu o contrôle de tudo e o resultado ser hoje o seu maracatu o que guarda com maior dureza o esplendor dos temas passados.

Falta alguma coisa? Onde estão aquelas jóias que Santa colocou ali ao lado? Quem dá conta de seu apito, pois como comandará o cortejo, na confusão das ruas? Por que não chegou ainda o melhor tocador de gonguê? Tudo é Santa que providencia e ela é um milagre de energia que todos obedecem passivamente. “Êste é o último ano que o Elefante sai”, diz-nos ela aos gritos. Ninguém importa, todo ano ela diz a mesma coisa e nas proximidades do Carnaval está com sua vitalidade espantosa, reunindo, coletando, tomando as providências, botando o Elefante na rua. Eis que vai começar a cerimônia da coroação, que precede a saída do Maracatu.

A pequena salinha, com suas paredes repletas de fotografias das figuras do Maracatu, muitas belas de Lula Cardoso Aires, está tôda enfeitada de bandeirinhas de papel de sêda

branco e vermelho, que é a côr simbólica. No trono, onde ficarão o rei e a rainha e, ao lado, as damas e os tocadores tôdos eles de camisa e bonés branco e encarnado, pois branco e encarnado são a maioria dos suntuosos vestidos das damas.

Em cima de uma mesa, as bonecas do maracatu, negras de feições arianas, cabelos lisos, as mais delicadas e finas, cheias de autênticas figuras de ouro, de encantadores vestidos. É D. Emília, D. Leopoldina, é o Rei do Congo. Somente D. Emília é que terá as honras do cortejo.

Vai começar o grande espetáculo. Entra Santa, a rainha do maracatu, acompanhada do rei. Vem vestida como uma grande soberana, seu porte é de quem traz no sangue séculos de nobreza que o tempo não destruiu. À sua entrada, ouve-se um toque de um bombo, a princípio surdo, depois cresce, ou outros se juntam no bater. Agora é a vez dos gonguês. Já não se ouve uma só voz, já ninguém compreende o que seu vizinho possa dizer. Já aquela pequena sala deixou de ser uma humilde residência de pretos para ser a sala do trono de uma grande rainha. O bater dos bombos e gonguês toma conta de todos, se apodera de todos e é como se o espírito das selvas fôsse o grande senhor. Lá estão o rei e a rainha, imponentes no seu trono, gloriosos, aparentemente indiferentes ao ritmo infernal da orquestra estranha. Santa tem na mão o cetro de ouro e na direita a espada flamejante. O seu rosto mostra uma grande presença, uma grave e extraordinária alegria. A sua Nação ressurgue naquele momento, ela atravessa os anos, cada vez mais restaurada na sua plenitude. A seu lado direito, o estandarte do Maracatu, com suas armas, com suas côres encarnada e branca, tendo acima um ramalhete cheio de medalhas de ouro e prata, glória de 147 anos. Os bombos e os gonguês baixam um pouco e a rainha já coroada, levanta-se e canta:

“Viva Nosso Senhor rei da côrte  
Viva a família real  
Viva o nosso presidente  
Viva a coroa imperial”.

Todos repetem a mesma toada. Eis que Santa levanta-se, desce do trono, vem estar com seus súditos, que recuam um pouco. A rainha, então de cetro e espada nas mãos, dança uma encantadora dança aos sons dos bombos e gonguês, uma dança aparentemente guerreira, mas que não é senão de mesuras e cumprimentos a todos com a espada de ouro. O seu manto azul e amarelo, sua coroa rosa e dourada, seus brincos de brilhante, seus colares, suas luvas, seus lisos e compridos cabelos já ninguém percebe, pois todos olham encantados para os passos graciosos da Rainha de 70 anos, que uma jovem de vinte, naquele momento, invejaria. No trono, o rei, com sua cabeleira lisa e dourada, é feliz como um príncipe consorte. A rainha tira outra toada que o côro responde e repete várias vêzes:

“A bandeira é brasileira  
Nosso rei veio de Loanda  
Viva Dona Emília ôi  
Princesa Pernambucana”

Já é tardinha e o sol vai se pondo. A cerimônia cessa e todos deixam a sala para a rua, onde se organizará o cortejo. Já está lá fora o carro com o elefante e outro com o tigre acorrentado. Atrás formam as damas trazendo “corbelles” com os mais estranhos enfeites. Já vêm o rei e rainha sob o pátio, onde na extremidade superior está o crescente, por fim a orquestra. E, ao se movimentar pelo areal de Ponta de Parada, toca a orquestra, barulhos de

bombos, toques de gonguês, neste crepúsculo sangrento, corpos na cadência de sua dança, cheia de um ritmo grave e solene, também cheia de um sensualismo que não se resiste. E vai o Maracatu Elefante marcar mais um grande dia de sua história:

“Oh que belas Campinas  
Dona Emília avista  
Segue o meu povo  
Para a Boa Vista”.

E D. Emília, a boneca, vai dominando a noite que se aproxima, vai seguindo suspensa no ar, para a Boa Vista, terra onde nasceu a sua rainha, Santa. Ao bater dos tocadores, o cortejo se avoluma, vai crescendo, ninguém resiste a esta música que esfria a espinha dorsal, que faz contorcer ombros, que faz tremer quadris, que deixa a mente em completo torpor. Já as ruas movimentadas, já o prestígio é enorme, a grande nação dos negros de Pernambuco se mostrará em tôda a sua grandeza, pelas ruas principais. E já não são os membros do cortejo que cantam e dançam, é a cidade que vem submissa cantar e dançar ao lado da Rainha e do Rei do Maracatu Elefante:

“Ô – lê – ô  
No mar vento areia  
O sol alumeia  
Com seu resplendor

Ô – lê - ô  
Nosso Rei  
Que veio de Mina  
A nossa Rainha  
Já se coroou”.

E o prestígio vai rompendo multidões, sob aplausos do povo, abafando os estertores do frevo, dominando tudo, majestoso, impressionante, quando na Praça da Independência, ouve-se o grito, pelos alto-falantes:

– Lá vem o Maracatu Elefante!”

### **Os outros Maracatus**

Não é porém o “Maracatu Elefante” o único, hoje, do Recife. Êle é que representa um guardião das velhas tradições, da pureza do rito e velha solenidade. Mas ainda há os outros grandes maracatus, que nos dias de Carnaval vêm disputar os aplausos da multidão. Alguns dêles já deixando infiltrar elementos exóticos, deixando que as coisas genuinamente carnavalescas assumam um lugar de destaque. Mas vale a pena ver o desfile do “Cambinda Brilhante”, com seus tiradores de loa, gritando:

“Ou que beco estreito  
Chegado a espinho  
É Cambinda Briante  
Que vem em caminho”  
Ou o “Cambinda Nova”;  
“Se o Recife fôsse meu

Eu mandava ladriá  
 Com pedrinha diamante  
 Pra Cambinda passeá”  
 O próprio “Pôrto Rico” saudado pelo “Elefante” com esta toada tão cheia de diplomacia:

“Nas águas verdes do mar  
 Tem paquete bonito  
 Quando o farol deu siná  
 Eu avistei Pôrto Rico”

Também o “Leão Coroado”:  
 “Eu vou-me imbora para Loanda  
 Eu vou-me imbora e vorto cá...  
 Apronta o barco, ou barqueiro  
 No verde má de navegá”.

E mais o Sol Nascente, o Almirante do Forte, o Cruzeiro do Forte, Cambinda Velha, o águia de Ouro, o Leão da Aldeia, e tantos outros. Todos recusando a denominação de clube carnavalesco. “Somos uma nação”. E nada há de carnavalesco nos prítitos que assistimos e maracatus pelas Ruas do Recife. São êles sobreviventes das antigas coroações de rei Congo, que os visitantes estrangeiros como Koster, Stewart e outros descreveram. E sôbre isso, há farta literatura de mestres como Pereira da Costa, Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Roger Bastide, Ascenço Ferreira, Artur Ramos, etc. E sua presença nos carnavais, o autor de “O negro brasileiro” assim justifica: “não festejam apenas sobrevivências históricas e totêmicas. Festejam religião. Aproveitaram-se do Carnaval, iludiram a perspicácia dos brancos opressores e festejaram seus reis, as suas instituições, a sua religião”.

Ainda ouvimos Santa falar pelo seu maracatu e pelos verdadeiros maracatus do Recife:

“Não somos um clube carnavalesco, somos uma nação”.



## FREVO

*Texto de Odorico Tavares - publicado na revista O Cruzeiro em 19/04/1947*

Recife – Procuo reconhecer depois de cinco anos de uma ausência mais demorada, não somente a fisionomia da cidade – de que tanto se orgulham de tê-la transformado – mas também a fisionomia do povo. O amigo me mostra entusiasmado que o Recife é outro Recife. “Olhe aqui, diz-me êle, não se parece isto a Esplanada do Castelo? E ali a ponte nova? E os arranha-céus?” Eu olhava mas o que mais me preocupava era a feroz gravidade da multidão que passava. Todos ligeiros, rápidos, como se fôsem perder o negócio vital, imprescindível, como se tivesse de realizar algo decisivo para as suas vidas. Eram homens e mulheres, cansados, suados que tinham de ser apressados. A minha ternura fraternal dava-me ímpetos de ir abraçar velhos companheiros de muitos anos, que iam passando e que não via há tempos. No entanto, lá iam êles, indiferentes, mal me cumprimentando, como se nos tivéssemos visto há poucas horas. Lembrei-me então da minha primeira visão de São Paulo: as multidões de escuro, soturnas, indo e voltando, como se não tivessem outro destino senão aquêle caminhar desesperado. Como achei aquela gente profundamente infeliz! Para onde iam, que faziam que queriam? Que sentido de vida andar, andar sempre, até o fim, o fim irremediável? Assim me pareceu a multidão no Recife. Algo se havia passado para que perdesse aquela doçura de vida de que também era possuidora.

Pensei desde logo: era aquela gente que iria, no dia seguinte, expandir-se no Carnaval? Era aquela gente a mesma dos carnavais heróicos, cheia da maior vitalidade, a vitalidade espantosa que assombraria aos mais experimentados observadores? Não estaríamos em face de um povo a quem retiraram as mais sólidas energias, a quem podaram os ramos mais verdes de sua árvore gigantesca?

Os três dias de Carnaval de 1947 foram decisivos para as minhas inquietações. Encontrei-me, reconciliei-me com meu povo, êle era o mesmo que fazia do Carnaval uma “grande batalha”. Porque não houve fôrça, não houve anos de ditadura, de coações, de pressões policiais, ou mesmo de progressos materiais, que detivessem o povo em suas casas. Ele veio para a rua, forte, espontâneo, poderoso, mostrar as mesmas grandezas do tempo passado. Estava ali nas ruas livre, livre de tudo, até mesmo das correntes da chamada Federação Carnavalesca.

Houve um tempo que se organizou esta federação, já às vésperas da Ditadura. Sua finalidade era estimular de tôdas as maneiras o Carnaval do Recife. Veio o Estado Novo e a Federação tornou-se uma grande arma para abafar as manifestações livres do povo. O Dip carnavalesco começou a agir diretamente nos clubes, nos maracatus, nas troças, no próprio frevo, música e dança. Tudo controlado, como se fôsse possível contrôle para as ondas do mar. Os membros dos grandes clubes tinham que aparecer vestidos, a caráter, pelos figurinos impostos pela Federação. Vimos as coisas mais ridículas e mais monstruosas: pobres moças dos cordões fantasiadas de fruta da terra: de manga, de abacaxi, de sapoti, de jaca de mamão. Homens de André Vidal, de Camarão, de Henrique Dias. O autor de “Nordeste” voltou da Europa e encontrou um seu amigo, uma grande fôrça do carnaval pernambucano, sufocado numa fantasia de Maurício de Nassau. Seu grito de “Meu Deus que vejo: o velho Natividade fantasiado de Maurício de Nassau”, ficou célebre. E era um espetáculo doloroso ver os grandes clubes reduzidos a esta degradação: as mocinhas reduzidas a um estranho pomar, homens sufocados em cetins apertados, com espadas ao lado, cerceados no direito sagrado de

entrar no frevo. Porque de espadas à cintura, fardas dos séculos passados, ou balançando mangas e jacas, não é possível ter movimentos livres a grande dança. “Era como arrastar o leão de outrora por uma corda amarrada ao pescoço pelas ruas da cidade. O pobre leão sem dentes dando rugidos de gata velha”. Otávio Moraes descreve a grandeza dos maracatus, derrubada pelas pontas de rua, rei e rainha, damas e tocadores, sentados pelo chão, pálio fechado, tristes, miseráveis, aguardando a hora de entrar na Rua Nova. Horário certo, como se aquilo fôsse um colégio de meninos internos. Tôda a majestade do maracatu liquidada naquela degradação. O carnaval do Recife reduzida a uma pantomima de circo. Cada qual esperando sua vez para as chacotas, para os deboches.

### **Ano de Libertação**

1947 foi o ano da libertação do Carnaval pernambucano. Que os clubes, que as troças, os blocos, os caboclinhos e os maracatus fôssem novamente senhores dos seus destinos. As almas danadas da Federação quiseram acabar o carnaval, tentaram envenenar, confundiram, ameaçaram as diretorias dos clubes. Que não saíssem, que o futuro govêrno perseguiria as agremiações. Nada adiantou; o Recife inteiro veio para as ruas, o frevo encontrou novamente seu povo, sem fardas nem espadas, sem Maurício de Nassau e Henrique Dias. Passou o império das frutas. De pés e mãos livres, o povo voltou ao seu grande encontro com sua música e sua dança. Vi novamente a grandeza do frevo: o povo pernambucano integrado no maior carnaval do mundo.

E pela manhã, logo cêdo, desde o primeiro dia, começaram a descer dos lados do Arruda, de Água Fria, de Afogados, do Cordeiro, de Santo Amaro, do Pôrto da Madeira, de todos os recantos da cidade – começaram a descer as troças em que o improvisado das fantasias se junta ao improvisado do milagre dos “passos” dos seus dançarinos. São essas troças, O Cachorro do Homem do Miúdo, Tubarões do Pina, Índios em Folia, O bagaço é meu, e centenas outras que vêm dar o colorido, a animação das manhãs do carnaval do Recife. Suas bandeiras são rudimentares, suas fantasias quase que não existem, suas orquestras não se podem comparar com as grandes orquestras dos clubes e dos blocos. Mas que seria das manhãs de ressacas, que seria das ruas Nova, Imperatriz, Concórdia, Parca da Independência se estas troças não viessem trazer o inferno de sua animação? Com elas, vêm os ursos, os mascarados, e, ao calor feroz do verão recifense, se esbagaçam no frevo de suas orquestras ou de alto-falantes. São os foliões renitentes que não conhecem cansaço, os guardiões do Carnaval que só voltarão para casa na quarta-feira de Cinzas. E se recolhem estandartes e orquestras depois do meio dia, a maioria de componentes das roças aderem aos clubes que saem tarde, aos blocos, ficam ao pé dos alto-falantes. Também os grandes mestres do frevo, os bailarinos geniais, os grandes improvisadores do “passo” estão ali. À noite, a massa imensa como que não lhes permite certo desembaraço de movimentos. E as grandes modalidades do frevo os mais delirantes movimentos, as mais incríveis posições que possam ser permitidos, sob a ação de uma música infernal, cujo ritmo o sustentaria por um milagre – tudo se expõe aos olhares maravilhados do que não têm suas ligações íntimas com a música e a dança do carnaval pernambucano.

E só à tardinha, à noite quando as ruas são imensas massas gelatinosas se movendo com uma lentidão de coisas semimortas, é que os grandes clubes começam a aparecer. Ninguém queira ter um sentido definitivo do frevo, ouvindo os discos comerciais. Éle está puro, intacto nas grandes orquestras de enormes trombones e de firmes pistons – em instrumental poderoso de metais que dilaceram as entranhas das ruas com seus gritos desesperados. Um frevo de Antônio Sapateiro, de Artur Gabriel, de Levino, de Zumba, é

frevo que requer bandas, pelo menos, de vinte trombones e numerosos pistons. E quando arrebenta um “Luzia no frevo”, um “Metralhadora pesada”, em plena Rua Nova ou na Pracinha, o apêlo irresistível à dança, atinge aos mais indiferentes, àquele sisudo pai de família, que deixa seu pessoal de lado e “cai na onda”, atinge o sério funcionário público que não tira a gravata no carnaval mas volta esbagaçado para casa; tinge a senhora que pensa gravemente nos horrores do pecado carnavalesco e na quarta-feira de cinzas vai à igreja, mas horrorizada consigo mesmo. Olhem-se as ruas nesta hora de loucura: tem-se a impressão que o chão está eletrificado, que todos estão sendo atingidos, nos pés, pela poderosa corrente. Os mais variados movimentos que pernas e braços tomam! Que genialidade no acompanhar a música, nos seus gritos desesperados de loucura! Neste subir e baixar, quanta graça, quanta energia máscula, quanta genialidade descarrega em músculos que conhecem todos os segredos da dança e do equilíbrio!

Ninguém tente descrever o frevo, ninguém tente desdobrar em palavras o inferno desta dança que a música descarrega em tôda a sua grandeza no corpo e na alma do pobre dançarino, da pobre e imensa multidão. Já do Sr. Jorge de Lima uma página sôbre o frêvo. Parecia-me mais uma aula de ginástica sueca, tal a descrição monótona. José Lins do Rêgo, outro grande conhecedor do Nordeste, confessou de uma vez que descrevendo o carnaval do Recife num seu romance, “todo seu palavreado não chegara aos pés da festa pernambucana”. Quem pode acompanhar a grandeza do frevo e trazê-la com palavras e com frases para os livros e os jornais? Que os pintores sejam mais felizes, que êles gravem os momentos, que fixem a maravilha de “passos” como o “chá de barriguinha”, o “tesoura”, a “dobradiça”, como o fêz em uma série magnífica de desenhos Augusto Rodrigues. Como Lula Cardoso Aires, em um óleo de primeira ou nos painéis com que decorou o Clube Internacional. Como Luís Soares ou Manoel Bandeira, Hélio Feijó, Luís Jardim. A fôrça dos lápis e dos pincéis é muito maior do que a das pobres palavras, humilhadas, batidas por esta grandeza da música e da dança. Mesmo o frevo vem reagindo a tôdas as sutilezas dos cronistas, como reage aos eruditos, aos pesquisadores de suas origens. De onde vem a música? Uns dizem que sua origem é negra, que vem das canções dos negros escravos, mistura disso ou daquilo, enquanto alguns, pela forte instrumental metálico dizem que se origina dos dobrados e lembra, evocam afinidades da música; o acompanhamento popular que antecede e precede as bandas os antigos capoeiras transformados em dançarinos do frevo. E as danças quando apareceram, quando o carnaval pernambucano conheceu, com todos os seus detalhes, o frevo? Afirmam uns, apoiados em Pereira da Costa que em 1909. Mas Pereira da Costa não esclarece sôbre o aparecimento da dança e da música, mas sim da palavra: “o têrmo frevo, vulgaríssimo e corrente entre nós, apareceu pelo carnaval de 1909”. “Olha o frevo” – era a frase de entusiasmo que se ouvia, no delírio da confusão e apertões do povo unido, compacto, ou em marcha, acompanhando os clubes.” Existiria o frevo antes? Mesmo sôbre a etimologia aparecem coisas deliciosas: querem que venha de **fervor** ou de **fervura** e até de **frívolo**. Um amor de confusão. E deixemos que os pesquisadores se degladiem, enquanto as multidões “caem na onda”.

### **Um Triunfo do Individualismo**

Um cronista, tomado de mais amor e compreensão pelo povo nordestino, fala no “triumfo do individualismo” que é o frevo. É uma tese que apaixona, quando se sabe que ela aparece pela primeira vez e quando se sente a solidão que o frevo nos imprime, no maior furor da dança. Quem se mete na “onda”, com tôda a atração da música, conhece do homem solitário em que se transforma o dançarino. Porque somos arrebatados, somos jogados no meio da multidão, a música nos consome como um fogo sagrado e somos então levados para

o mundo dos movimentos que criamos, que estamos criando naquele momento. O dançarino de frevo é, aparentemente, assim um solitário. Pouco importa que seu companheiro, que os milhares de companheiros, que a multidão se contorça, delire, que braços e pernas surjam e desapareçam naquela massa em agonia. Não há coordenação de movimentos de um para o outro. É este milagre de improvisações individuais que constitui a grande força do frevo. Daí a tentação a que somos levados para aceitá-lo como o “triunfo do individualismo”. Mas quando sabemos que há uma força maior que nos aciona, que nos arrasta e nos conduz, uma força que age em conjunto com a música – que é o próprio contágio coletivo – é que somos forçados a encontrar nossas restrições. Que seria do frevo, sem o visual, sem o magnetismo a que nos arrastam os movimentos alheios, que nos conduz irresistivelmente para as loucuras do “passo”? aceitamos um dançarino isolado, fora da multidão, mas o aceitamos como um virtuose e não como o próprio frevo. Aquêlê homem com os milagres do seu guarda-chuva roto, aquela baiana se contorcendo, aquêlê garôto com sua camisa de meia listrada e sua calça branca – a verdadeira fantasia do carnaval do Recife – eles, reunidos, como que nos convidam para a grande dança, êles nos arrastam ao furor da música de um Zumba ou de um Antônio Sapateiro. Há o apêlo do coletivo, a ligação mágica e invisível do coletivo. E o indivíduo, aparentemente senhor todo poderosos do frevo, não é senão um pobre instrumento do todo, do coletivo que êle, também, vai construir.

### **Obra Prima de um Povo**

Passam os grandes clubes, com seus cordões, suas bandeiras, seus lampeões, suas orquestras, os metais reluzindo, milhares de pessoas acompanhando, passam os blocos com as meninas cantando as marchas-canções, belas meninas de lindas fantasias; passam os caboclinhos rápidos, fulminantes, ferozes, no seu ritmo de pancadas firmes; passam os maracatus com sua grave tristeza, seu solene cortejo religiosos; passam mascarados, ursos, passa o boi. Ao longe, nesta madrugada de quarta-feira de cinzas, chegam ainda os gritos desesperados das marchas, através dos pistons e dos trombones de dourados reluzentes. O frevo ainda domina corpos cansados que não se querem render; ainda sob os céus, pelas pontes e pelas ruas, a grande música do povo pernambucano domina, nos últimos instantes do seu império livre e absoluto. Dentro em pouco a cidade tomará sua feição normal e encontrarei, novamente nas amplas e novas avenidas, os homens apressados, comerciais, suados, ávidos de seus negócios, caminhando, rápidos como se fôssem à procura do irremediável. Mas ninguém se iluda das energias criadoras dêste povo. Elas se revelarão sempre esplêndidas no maior carnaval que o mundo conheceu. Um povo triste e cansado nunca poderia ter criado música e dança tão poderosas, tão másculas, tão belas. O frevo não poderia ser a obra-prima de um povo esgotado.

## BUMBA MEU BOI

*Texto de Luiz Alípio de Barros - publicado na revista O Cruzeiro em 13/12/1947*

Box – Continuando a apresentação de reportagens do ciclo de Natal do folclore nordestino<sup>1</sup>, publicamos aqui o segundo trabalho da série, o **Bumba meu boi**, uma das tradições mais representativas do vasto campo folclórico do Brasil. Não temos a pretensão de com estas notas oferecer mais do que uma simples informação aos leitores, sobre o curioso folguedo. Aos estudiosos no assunto – e existem tantos no Brasil – compete o trabalho de pesquisa, o trabalho de profundidade. E nos trabalhos já publicados pelos conhecedores e estudiosos, como Luís da Câmara Cascudo, Ascenso Ferreira, Melo Moraes Filho, Renato Almeida, Gustavo Barroso, Artur Ramos, e outros, encontramos auxílio magnífico, - auxílio êste que conseguiu melhorar consideravelmente os nossos despreziosos conhecimentos e foi sem dúvida uma contribuição maravilhosa e imprescindível na confecção desta reportagem. As fotografias que ilustram estas páginas foram conseguidas em um **Bumba meu boi** dos arredores do Recife. Queremos agradecer, também, aos Drs. Théo Brandão e Diegues Júnior pelas ricas contribuições.

Numa das suas notas para a 3ª edição do livro de Melo Moraes Filho, *Festas e tradições populares do Brasil*, página 86, assim se refere sobre o *Bumba meu boi* Luís da Câmara Cascudo, sem dúvida, uma das mais abalizadas opiniões no assunto: “*Bumba meu boi, Boi-Kalemba, Bumba, Boi, Reis* é um auto brasileiro, único em sua espécie, criação mestiça, sem igualdade e semelhança em Portugal e África, representação satírica onde convergem influências européias e negras, fundindo cantos de Pastoris, toadas populares, louvações, loas dos presépios. Aparece no Ciclo de Natal até Dia de Reis. Números de figuras várias entre os Estados assim como a denominação das mesmas. E uma série de verdadeiros *sketches*, cantados, dançados, declamados, numa revivescência de auto seiscentista pela apresentação dos personagens, *vis* cômica, intenção social de ridicularizar determinadas expressões poderosas e um rico elemento de informação etnográfica pela multidão de dados psicológicos e materiais sobrevivente ao próprio ambiente”.

O *Bumba meu boi* (o de Pernambuco, que é o que conhecemos) em geral é dançado nos terreiros (pátios) em frente ou ao lado das casas. Colocam-se bancos, cadeiras, tamboretas ou caixões de querosene em volta do espaço aonde vai ser apresentado o folguedo; os assentos são para os assistentes, que são muitos e grande parte tem mesmo que ficar de pé. Raramente faltam os clássicos enfeites de papel, que cruzam e oferecem um ar festivo ao ambiente. Num canto fica a *orquestra*: variando muito de folguedo para folguedo, mas sempre apresentado violas, ganzás, zabumbas e às vezes birimbaus. Para alegrar o ambiente, a *orquestra*, enquanto a função não tem início, sapeca alguns números movimentados. Não demora muito começa a função. Chegam as *Cantadeiras*, que variam também de número, e colocam-se perto da *orquestra*. Daí há pouco chega o *Cavalo Marinho*, o *Capitão*, como é também conhecido, e movimenta o espetáculo. O *Cavalo Marinho* é quem dirige o *show*, é êle “quem

<sup>1</sup> A primeira reportagem da série, *Chegança e Fandango*, foi publicada em 6 de dezembro de 1947, com texto de Luiz Alípio de Barros e fotos de José Medeiros (26 fotos). Ocupa as páginas 14-21 e 58, 92 e 06 e se passa em Alagoas. A terceira reportagem da série, *Reisados e Guerreiros*, foi publicada em 20 de dezembro de 1947, com texto de Luiz Alípio de Barros (em colaboração com o Dr. Theo Brandão) e fotos de José Medeiros (as do *Reisado* foram tiradas em Alagoas (dez. 1946) e as do *Guerreiro*, em Maceió (dez. 1947) – sendo, ao todo, 23 fotos). Esta matéria ocupa as páginas 128-135, 44, 48, 56 e 114.

faz e acontece”. Metade *cavalo*, metade homem, metido numa túnica de oficial e tendo na cabeça um quépi. O *Cavalo* é “oficial de marinha” e possui o pôsto de “Capitão”. Vem sempre acompanhado pelo *Mateus*, pelo *Sebastião* e pelo *Arreliquim* (Arlequim), êste último sempre segurando as rédeas do *Cavalo Marinho*.

O número de figurantes do *Bumba meu boi* varia muito. Adiante tocaremos neste detalhe. Agora vamos descrever que assistimos nos arredores de Recife. Ali, a mando do *Capitão*, todos os personagens vão aparecendo e saindo, depois de apresentado o seu número. Todos os personagens do folguedo ficam esperando a *vez* numa barraca ou biombo de pano armado lá para um canto. Ali se vestem e dali saem para entrar em cena, enquanto a assistência vibra na expectativa do que vai acontecer, e os meninos, com os olhos fitos do personagem do *Bumba*, são verdadeiras pilhas de nervo.

O *Capitão* ordena que a *Cantadeira* cante, êle canta as toadas iniciais da função, e *Mateus* e *Sebastião* fazem o côro. Não demora muito entra em cena o *Valentão*, o *duro*, um dos personagens mais interessantes do *Bumba*. O *Valentão* ou *Tuntunqué*, chega e é uma fera. Vem espalhando brasa, faz um salamaleques e canta uma lôa:

Sou um valentão afamado  
Como eu não pode haver  
Qualquer susto que me fazem  
Me ponho logo a tremer...

Continua a lôa, e depois chega o *Queixoso*, um pobre câmara cuja mulher e filha foi seduzida por um conquistador e faz sua queixa, e o *Valentão* vai logo dizendo se êle tem dinheiro, ele, *Valentão*, está disposto a ajudá-lo, mais o *Queixoso* prossegue na sua história e o *Valentão* pergunta porque ele não reagiu e o *Queixoso* responde que o homem tinha pistola e faca e o *Valentão* diz que um homem não pode ser desfeitiado desta maneira e o *Queixoso* quer o vil conquistador morto ou amarrado, e o *Valentão* pergunta se o *Queixoso* tem dinheiro e este diz que sim e então o *Valentão* diz

Então passe para cá  
Onde é que mora o homem?

E continua o diálogo entre o *Queixoso* e o *Valentão*, com algumas cantigas de *Cantadeira*, e lá para as tantas passa rápido pela cena o conquistador, e *Valentão* vê tudo e nada faz, e entra o *Capitão* que ordena o *Valentão* que ele entregue as armas e a *Cantadeira* diz então:

TEJE prêso e amarrado  
Seu duro, seu valentão  
Seu cara de jacaré,  
Seu dente de tubarão.

O *Valentão* tem então as mãos amarradas, e há um diálogo entre êle e o *Queixoso*, e êste manda o *Tuntunqué* bater palmas. E êle “bate palmas” com os pés. E o *Queixoso* diz:

Quero palma é CAS mão.

E o *Valentão*:  
É uso do meu sertão

HOME bate palma com os pés  
Muié bate com as mão.

O *Queixoso* aproveitando a ocasião quer pegar o *Valentão* “de jeito”, pois o pobre estava amarrado. Mas o *Valentão* bota a “bôca no mundo”, e o *Capitão* vem acudí-lo. O *Queixoso* e o *Valentão* são então expulsos da cena, debaixo de tremenda surra de *Mateus* e *Sebastião*, os “ajudantes de ordem” do *Capitão*. O *Valentão* faz prodígios para se livrar da peia. Em geral escolhem para interpretar o *Valentão* um sujeito moço, forte e ligeiro, pois o papel exige movimentos de gato.

E entra em cena o *Cavalo Marinho*, que enche o *picadeiro* com o seu passinho ritmado, a traseira balançando num movimento horizontal, com a cadência do movimento de um pêndulo, enquanto a *Cantadeira* entoa o clássico

Cavalo Marinho  
Chega pra DIENTE.  
Cavalo Marinho  
Chega pra DIENTE.  
Faz uma misura  
A tôda essa gente  
Faz uma misura  
A tôda essa gente.

Cavalo Marinho  
...de pandeiro,  
Cavalo Marinho  
...de pandeiro.  
Dança meu cavalo  
Pra ganhar dinheiro.  
Dança meu cavalo  
Pra ganhar dinheiro.

Depois vem se sucedendo os personagens, a *Pastorinha*, o *Engenheiro*, que aparece medindo tudo, acompanhado dos auxiliares, que trazem seus instrumentos de trabalho. O *Engenheiro* começa a medir o chão. Pergunta para os auxiliares quanto deu a medição e os auxiliares respondem um número qualquer e o *Engenheiro* “faz de conta” que vai escrevendo num papel. E manda medir o *Cavalo Marinho*:

Mede do rabo pro rabicho  
E do rabicho pro rabo.

O *Engenheiro* vem a mando do Govêrno medir as terras, o *Capitão* reclama e o *Engenheiro* quer multar ao *Capitão*. Vem o *Fiscal da Prefeitura* resolver a questão e dá razão ao *Capitão*, mas o *Engenheiro* diz qualquer coisa a êle e o *Fiscal* muda logo de opinião e depois de receber a multa do *Capitão*, o *Engenheiro*, no escondido, racha-a com o *Fiscal*.

E aparecem em seguida vários outros personagens, que vão se sucedendo com pequenos intervalos. Nesses intervalos é que os personagens aproveitam para lançar suas sortes.

Diz o *Cavalo Marinho*:

– Ô, Arreliquim?

E êste responde:

– Pronto, senhor meu amo.

O *Cavalo Marinho*:

– Sabe a quem vai levar esta sorte? A “seu” Zé da Hora.

Sai o *Arreliquim* e coloca o lenço do *Cavalo* no ombro da pessoa indicada. Esta oferece uma prenda – sempre dinheiro - e o *Arreliquim* recebe e dá ao *Cavalo*. Se a prenda é valiosa – se o dinheiro é muito – o *Cavalo* faz umas medidas, uns salamaleques junto do doador, em sinal e agradecimento.

Mas continua a função e chega o *Mestre do Tiá*, a quem é encomendado enxovais, e quando se canta o

Se eu soubera,  
Ou Tiá.  
Que tu era bordadeira,  
Ou Tiá.

E vem o *Babau*, com cabeça de cavalo, armação de pau ou de balaio recoberto de saia. Assemelha-se ao *Jaragua*, mas é um pouco menor, e canta-se:

Oia o Babau,  
Oia o Babau...

Oi, fecha a porta e mete o pau,  
Oi, fecha a porta e mete o pau.

E o *Mané Gostoso*, ou *Mané Pequenino*, trepado numas pernas de pau, e fazendo movimentos no terreiro:

– Mané Gostoso  
Quem vem vê

– Uma perna de pau  
Pra se vê...

E a *Ema*:  
Oia o passo da Ema  
Ui lá e lô  
Lá no meu sertão  
Ui lá e lô.  
Todo PASSO voa,  
Ui lá e lô.  
Só a Ema não,  
Ui lá e lô.



E o *Pinica-pau*, com uma máscara representando êste passarinho, com um bico enorme e dando bicadas na assistência:

Pinica-pau de atrevido  
De um pau fêz um tambor

E vêm outros personagens, o *Mané das Batatas*, a *Catirina*, o *Padre*, que vem ouvir a confissão de *Mateus*, e *João de Alemquer*, e o *Jaraguá*, a *Zabelinha*, a *Cobra*, e *Jaraguá*:

Lá vem o Jaraguá  
Com o dente de fora,  
Quem tiver mêdo  
Que vá IMBORA.

E *D. Joana*, que é um homem vestido de mulher, e depois aparece o *Chorão*, que pede a roupa de *D. Joana*, e esta vai tirando a roupa até ficar de camisola. E canta-se então:

D. Joana, D. Joana  
Essa roupa não é sua,  
Pelo jeito que estou vendo,  
Você hoje fica nua.

E vem o *Caboclo do Arco*, e o *Capitão* manda chamar o *Vaqueiro*, que chega e finalmente aparece o *Boi*, um *boi* de costela, como se costuma dizer, pois o corpo é armado, e o boi é malhado e vem fazendo o diabo, dando chifrada em todo o mundo, espalhando a assistência, e depois de pôr em polvorosa a função, o *Boi é morto* por um dos personagens (varia de folguedo para folguedo o personagem que *mata* o *Boi*) e há uma tristeza geral.

Então, canta-se o conhecido  
O meu boi morreu  
Que será de mim  
Manda buscar outro, maninha  
Lá no Piauí...

E entra em cena o *Urubu*, um camarada todo vestido de prêto, farejando carniça. *Mateus* lhe pergunta:

– Cumpadre, que é que você tem que quando dá um arrôto não há quem agüente?

E chega o *Doutor*, que é meio cego, e começa a apalpar o *Boi*. Faz o diagnóstico, e receita o clister, a *ajuda*. *Mateus* sai procurando na assistência um menino para servir de *ajuda*. A gurizada foge apavorada e sempre *Mateus* pega um coitado qualquer, e empurra o menino que esperneia e grita, pelas trazeiras do *Boi*. O *Boi* se levanta, há uma grande alegria, e todos os personagens se reúnem na *Roda Grande*, com o *Boi* no centro:

Olá meu boi  
Eh, bumba.  
Chega pra diente,  
Eh, bumba.  
Dá uma chifrada,

Eh, bumba.  
 Espaia essa gente,  
 Eh, bumba.

E assim, quase de manhãzinha, termina a função, que sempre começa lá pelas nove da noite. Há muita cachaça, muito sangue quente e muita cabeça zonga.

O episódio final, o do *Boi*, é o mais importante do folguedo, e varia um pouco de Estado para Estado. Faz-se, por exemplo, em alguns lugares, o testamento do *boi*, coisa que não se encontra em tôdas as representações. Em Alagoas, o episódio do *boi*, introduzido como *entremeio* nos autos dos Reisados e dos Guerreiros, é de uma riqueza notável. Mas sobre isso entraremos em detalhe na nossa próxima reportagem (Reisados e Guerreiros).

Quanto aos outros personagens do *Bumba meu boi* diferem um pouco também nas suas maneiras de apresentação. E no número de personagens, então, a diferença é bem mais sensível. Em outros folguedos já encontramos número mais variado de personagens do que já apresentado linhas atrás. E entre os que nos lembramos, podemos citar de memória a *Onça*, o *Sapo* e a *Gia*, o *Mané Bestalhão* (que aparece com uma máscara de idiota, e diz que anda bestando), o *Mané Perdido* (vem procurar a vergonha que perdeu; pega um menino e diz que é a vergonha), o *Professor* e um *empata samba* (mascarado). Do *Cavalo Marinho*, personagem importantíssimo do *Bumba*, há um detalhe interessante: sempre ele é o *Cavalo* e o *Capitão*.

Ascenso Ferreira, no seu admirável trabalho sôbre o *Bumba meu boi*, publicado na revista *Arquivos*, da Prefeitura Municipal do Recife, fala dos *Cabanos*, um casal de matutos, no *Bumba* por êle descrito. Os *Cabanos* contracenam exatamente com o *João de Alemquer*.

Folguedo essencialmente popular, o *Bumba meu boi* tem se espalhado amplamente pelo Brasil. Não existe somente em Pernambuco, ou Alagoas, ou Paraíba. Existe mais para cima, e desceu também. No Ceará êle é o *Boi-Suruby*, assemelhando-se ao de Pernambuco, não faltando é claro algumas diferenças, na Amazônia transforma-se em *Boi-Bumbá*, na Bahia êle vive bem, em Minas é o *Boi-Malhado*, no Maranhão é às vêzes violento. Um amigo maranhense contou que certa vez assistiu um encontro entre dois *Bois* que foi uma desgraceira. A faca comeu que foi uma beleza, não faltando tiros e pancadaria.

Sôbre a origem do *Bumba meu boi* vamos encontrar em outro autor, Renato Almeida, na sua *História da música brasileira*, página 246, que diz bem da falta de certeza sôbre as origens do folguedo: “Sôbre a sua origem divergem também as opiniões. Artur Orlando lembrou as festas francesas do *Boeuf gras*; outros falam – não sei porque – no *Monólogo do Vaqueiro* de Gil Vicente, que foi representado em Lisboa em 1502; citam ainda as *Tourinhas* minhotas e há também os que dão ao auto uma origem afro-bantu, evocando as festas do Ba-Naneca, em que o boi é conduzido processionalmente e festejado com cantos e instrumentos especiais a êle consagrados. Há indicações de que o folguedo era conhecido dos portugueses, que o teriam trazido para o Brasil, na bagagem dos outros autos. Aulete, no seu *Dicionário*, cita uma diversão burlesca, *Touros de Canastra*, conhecido em vários lugares de Portugal, na qual se faz uma espécie de tourada, sendo o touro figurado por um homem dentro de uma canastra. Qualquer que possa ter sido a origem do *Bumba meu boi*, êle se tornou no Brasil coisa nossa, dentro da nossa realidade, como o folguedo característico da nossa vida pastoril”.

E páginas adiante, o mesmo Renato Almeida, faz a apologia do folguedo: “Sob todos os aspectos, o *Bumba meu boi* é o bailado mais notável do Brasil. A música é muito graciosa, perfeitamente nacionalizada, com os nossos processos de harmonizar e de cantar. O *Bumba meu boi* é o folguedo brasileiro de maior significação estética e social e bem merece uma forma artística duradoura”.

É verdade que bem merece uma forma artística duradoura, êle que representa uma das mais notáveis expressões da nossa tradição folclórica. Mas não se sabe com que sacrifícios os nossos folguedos tradicionais têm sobrevivido. Tôda a nossa tradição folclórica, do Nordeste brasileiro pelo menos, é oral. E tem se espichado até nossos dias apenas pela tenacidade de um pequeno grupo de homens incultos e rudes, que através de suas memórias prodigiosas, vêm defendendo, com unhas e dentes, aquilo que possuímos de mais belo e significativo nas nossas tradições populares. Tem sido admirável, também, o trabalho de um reduzido número de estudiosos – folcloristas e homens de ciência – que têm se dedicado, com mais intensidade ultimamente, à pesquisa e à divulgação da nossa riqueza folclórica. E, aqui perguntaremos, porque as autoridades administrativas do Brasil não procuram, através dos seus órgãos de cultura, defender valentemente as nossas tradições folclóricas para que elas, por desinterêsse ou por incapacidade financeira, não venham a desaparecer? Por que os departamentos de cultura dos Estados não procuram auxiliar, pelo menos monetariamente, os grupos que desejam realizar folguedos tradicionais? A organização de uma *Chegança* ou *Fandango*, de um *Reisado* ou *Guerreiro*, de um *Pastoril* ou de um *Bumba meu boi*, requer uma certa situação financeira, e justamente nestes dias confusos e de desequilíbrio econômico por que estamos passando, tudo se torna mais difícil. De qualquer maneira, fica registrada nossa sugestão.