

**O fotógrafo
etnógrafo: uma
análise sobre o
Brasil
multicultural de
Marcel
Gautherot**

**Alexandre Pinto de
Souza e Silva¹**



**The ethnographer
photographer: an
analysis of
Marcel
Gautherot's
multicultural
Brazil**

¹ Mestre em História, Política e Bens Culturais pelo CPDOC/FGV. Email: alexandrepisosi@gmail.com.

Resumo

O presente trabalho busca analisar as performances presentes nas fotografias de Marcel Gautherot, que realizou diversos registros ao longo de suas viagens pelo Brasil. Seguindo as predileções do recém-criado SPHAN, as imagens desse fotógrafo atendem a uma leitura etnográfica, a fim de reconhecer e mapear diferentes costumes e tradições do povo brasileiro, bem como mostrar a sua realidade.

Palavras-chave: Gautherot; Cultura; Fotografia; Etnografia.

Abstract

The present work seeks to analyze the performance forms present in the photographs of Marcel Gautherot, who made several records during his expeditions through Brazil. Following the predilections of the newly created SPHAN, the images serve an ethnographic reading, in order to recognize and map different customs and traditions of the Brazilian people, as well as show their reality.

Keywords: Gautherot; Culture; Photography; Ethnography.

Introdução

Neste artigo, buscamos entender como as imagens foram produzidas pelo fotógrafo Marcel André Felix Gautherot (1910-1996), que nos anos 1930 deu início a quatro décadas de diversos registros sobre o povo brasileiro, mostrando diferentes aspectos da cultura e locais do país. Envolvido com as fotografias de peças históricas no Museu do Homem, que incluía diferentes tipos de objetos sobre as diversas culturas ao redor do mundo, a viagem de Gautherot pelo Brasil teve como objetivo registrar práticas tradicionais que, muitas vezes, estavam à margem da sociedade. Neste sentido, o que buscamos refletir é o valor das imagens pela ótica de um viajante. Do mesmo modo, buscamos entender a ideia de performance inserida nos olhares de autores como: Esther Langdon, James Clifford e Marcelo Campos. Dessa forma, entender as imagens produzidas pelo fotógrafo francês não se limita apenas aos aspectos iconográficos, mas se estende a questões etnográficas também.

Para este artigo, foram selecionadas algumas imagens dos anos 1940 e 1950, capazes de resumir bem as anseios fotográficos de Marcel Gautherot. Essas imagens fazem parte do acervo pessoal dele, sob a guarda do Instituto Moreira Salles (IMS)², cuja reserva Técnica Fotográfica é avalizada em mais de duas milhões de fotografias. O espaço de preservação reúne fotografos³ que retrataram momentos importantes da História do Brasil, com ênfase nas transformações paisagísticas nos séculos XIX e XX, bem como nos registros da cultura popular brasileira (BURGI, s/d). É neste bojo que vemos essas imagens se encaixarem em uma perspectiva etnográfica, tomando o folclore e as desigualdades sociais como base do estudo. Após a seleção, podemos notar como as imagens constroem uma narrativa de redescoberta do Brasil, levando em consideração o fato de estarem inseridas em um projeto mais amplo. Nas palavras de Peralta (2012), as fotografias de Gautherot nos oferecem um imaginário sobre a identidade brasileira. Podemos dizer que imagens, representantes de registros eruditos e populares, correspondem a tentativas de mostrar como o fotógrafo

² Atualmente, a instituição guarda o acervo de Gautherot, composto por mais de 25.000 fotografias em pranchas de contato, que incluem desde fotos de paisagens de natureza, festas populares, arquitetura moderna e cultura material. O acervo foi todo organizado pelo fotógrafo ainda em vida, com numeração e organização feitas por ele. Cf. CAPELLO, Maria Beatriz Camargo; BAUER, Susanne. "A imagem moderna como produtora e produto da arquitetura moderna: as imagens fotográficas de Mário Fontenelle e Marcel Gautherot na construção da nova capital do Brasil nas revistas "brasília" e "Módulo"". In: *11º Seminário Nacional do Docomomo Brasil*. Anais. Recife: DOCOMOM_BR, 2016, p. 1-12.

³ Além de Gautherot, podemos citar alguns como: Thomaz Farkas (1921 – 2011), Maureen Bisilliant (1931-), Peter Scheier (1908 – 1979) e Marc Ferrez (1843 – 1923).

transita pelos vários expoentes da cultura brasileira, o que envolve tanto aspectos gerais como particulares.

Dessa forma, as imagens são tratadas neste trabalho não só como comprovantes da realidade, mas como documentos que fornecem novos olhares sobre o ocorrido. Em outras palavras, a atuação de Gautherot busca trazer novas leituras não apenas sobre o Brasil, como também sobre o brasileiro.

A viagem de Gautherot ao (e pelo) Brasil

De acordo com Heliana Angotti-Salgueiro (2005), o conceito de viajar “assusta certos indivíduos tirando-os da rede de pertencimentos, das solidariedades e das obrigações que lhes confere um lugar e um papel”. Mas esse não foi o caso do francês Marcel Gautherot, que via o deslocamento como “um desafio, uma fuga, um rompimento, uma renúncia às certezas e à vida anterior”. Nascido em Paris em 1910, filho de um pedreiro e uma operária, sua origem foi bastante humilde à beira do rio Sena. Na década de 1920, passou pela faculdade de arquitetura – a qual nunca chegou a concluir – e se formou em *design* de interiores. De acordo com Patrícia Peralta (2005), os conhecimentos adquiridos ao longo de sua formação, bem como a influência do movimento da Bauhaus através de exposições de projetos, o fizeram nutrir uma enorme paixão pela arquitetura, pelo interesse no homem e também pelas viagens (Peralta, 2005, p. 175; Angotti-Salgueiro, 2005, p. 14).

Em 1931, quando foi obrigado a servir ao exército, escolheu ir para o Marrocos que, na época, era um protetorado francês. Ao longo de um ano, permaneceu realizando desenhos, mas, acima de tudo, foi constituindo seu olhar etnográfico e antropológico. O período em que ficou no Marrocos, visto como um local exótico, foi importante para Gautherot entrar em contato com uma diversidade cultural. Mais tarde, em 1936, ele passou a fazer parte do recém-criado Museu do Homem, onde atuou como designer de interiores. Este trabalho enriqueceu ainda mais seu repertório cultural, mantendo-o em contato com questões como arte popular, cultura material, habitação vernacular e folclore. A instituição era chefiada pelo antropólogo Paul Rivet⁴

⁴ Paul Rivet (1876-1958), antropólogo francês com trabalhos de pesquisa em países andinos nos anos 1920. Em 1929, tornou-se professor de Antropologia no Muséum National d'Histoire Naturelle e diretor do Musée d'Ethnographie du Trocadéro, em Paris. Mais tarde ele se refugia na América Latina, assim como Marcel Gautherot, e funda o Museu de Etnografia da América Latina, em Bogotá. Cf. ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. “Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.22. n.1. p. 11-79. jan.- jun. 2014.

e constituía um espaço muito propício para debates, sobre as formas de documentar e de expor as culturas não-europeias, como também elaborar parâmetros sobre a etnografia e a antropologia modernas (Langdon, 1995; Peralta, 2005; Angotti-Salgueiro, 2005).

Antes de darmos sequência à trajetória do fotógrafo, é importante frisarmos que parâmetros regiam a etnografia ao ponto de qualificarmos as produções oriundas desse campo antropológico. Para o antropólogo Clifford Geertz (1989, p. 15), o que define a etnografia “é o tipo de esforço intelectual que ele (o etnógrafo) representa: um risco elaborado para uma ‘descrição densa’”. Segundo a pesquisadora Carmen Lúcia Guimarães de Mattos (2011), essa definição é uma forma sintética para entender um método complexo de pesquisa, cujo intuito é obter a descrição mais completa possível sobre um grupo de particular de pessoas. O que esse grupo faz e suas perspectivas imediatas são o escopo do etnógrafo, que busca sempre uma descrição de fatos, eventos, ações nos contextos em que são produzidos, percebidos e interpretados. E além do objeto, a escrita etnográfica ainda possui um outro fator crucial para o seu entendimento: a base de conhecimento do etnógrafo. Todo o embasamento teórico da descrição e a escolha dos elementos da pesquisa estão sob o seu julgamento. Por isso, a análise depende de “qualidade de observação, sensibilidade ao outro, do conhecimento ao contexto estudado, da inteligência e da imaginação científica do etnógrafo” (MATTOS, 2011, p. 54).

No caso de Gautherot, sua função dentro Museu do Homem era de catalogar as peças antes delas se tornarem parte do acervo. Foi a partir de então que ele passou a dedicar-se à fotografia, o que expandiu ainda mais a atuação etnográfica. Em meados de 1936, surgiu uma grande oportunidade no desenvolvimento de sua vida de fotógrafo: uma viagem para o México. A expedição foi custeada pelo próprio museu com o objetivo de fotografar paisagens, monumentos e aspectos da cultura indígena local. Ao longo de seis meses, desenvolveu reportagens fotográficas sobre a arte pré-colombiana e ainda conseguiu visitar e fotografar os locais por onde o cineasta russo Sergei Eisenstein filmou *Que viva México* (Peralta, 2005, p. 175).

Mas além das obrigações com a instituição que custeava sua viagem, o fotógrafo também tinha despertado um gosto especial pela cultural local. Em vários momentos, Gautherot se mostrava muito interessado pela cultura mexicana, registrando lugares afastados dos grandes centros e que pudessem mostrar mais sobre o próprio país. Na foto abaixo (Figura 1), podemos observar bem este exemplo.



Figura 1 - Marcel Gautherot. Região central do México, México. Mulheres à sombra dos magueys.

1936. Fonte: Instituto Moreira Salles

No plano mais distante, vemos duas mulheres camponesas com vestimentas típicas do interior do México: uma maquiada e decotada, enquanto que a outra está coberta por um véu. Ao redor, o ambiente é dominado por um aspecto de aridez, cujo sol forte e a vegetação rasteira, ao fundo, denotam o clima quente e seco da região. Mas o que chama a atenção é o agave no primeiro plano, conhecido no México como *maguey*. Segundo Lorenzo Mammì (2016, p. 48), não é por acaso que a planta recebe o destaque do fotógrafo. O agave foi um dos símbolos da Revolução Mexicana (1910 – 1924)⁵, como forma de representar a natureza do país, subjulgada pelos europeus no período da colonização. Assim como as ruínas astecas, os *magueys*

⁵ De acordo com Waldir José Rampinelli (2011), a Revolução Mexicana foi a primeira revolução social da América Latina, cujo Estado oligárquico promovia um desenvolvimento desigual. Alguns membros da oligarquia financeira e intelectuais, conhecidos *científicos*, ajudavam a manter esse sistema capitalista que explorava grupos mais vulneráveis, como camponeses e indígenas, a fim de potencializar a produção voltada para o mercado externo. Desta forma, a Revolução Mexicana logrou destruir o velho Estado oligárquico, legitimado pela então Constituição Liberal de 1857, e constituiu um novo Estado burguês, estabelecendo uma nova Constituição em 1917, que impedia as elites de se transformarem em burguesia industrial (RAMPINELLI, 2011).

representaram uma imagem de resistência para os revolucionários que eram, em sua maioria, camponeses e indígenas.

Dois anos após sua viagem ao México, o gosto por lugares exóticos ganhou um novo capítulo. Segundo Peralta (2012), o livro *Jubiabá*, de Jorge Amado, despertaria um fascínio enorme no fotógrafo. Em 1939, Gautherot decidiu vir para o Brasil, em pleno período do Estado Novo (1937-1945), realizando uma viagem pela Amazônia, cuja fauna e a flora assemelhavam-se àquelas descrita por Amado e que conquistariam o olhar do estrangeiro. Gautherot desbravou o imaginário que o seduziu, fotografou as belezas da floresta à medida que se sentia como alguém que vivia na região. As fotografias buscavam o rigor do registro documental, com *closes* em plantas preciosas e nitidez, a fim de captar a exuberância da mata. Mas, durante seu percurso, ele acabou contraindo malária e precisou ser hospitalizado no Rio de Janeiro (PERALTA, 2005, p. 176).

Em 1940, retornou à França para servir ao exército, mas dessa vez para lutar na Segunda Guerra Mundial. Um ano depois, ele foi desobrigado do serviço militar e acabou voltando para o Brasil. Tendo como referência lugares do Nordeste brasileiro, ele deu início à sua segunda jornada fotográfica pelo sertão, onde realizou duas séries muito estimadas: o Bumba-meu-boi, no Maranhão, e o Reisado e o Guerreiro, em Alagoas. Retomando o ponto mencionado por Angotti-Salgueiro (2005, p. 14), podemos notar o ser “viajante” de Gautherot, que mesmo sendo estrangeiro, manifesta seu desejo de redescobrir o Brasil através das imagens feitas por onde passou.

Os registros desses viajantes foram fundamentais para constituir no campo da antropologia uma vertente que buscasse o reconhecimento do país, como Mário de Andrade ou até mesmo Euclides da Cunha tentavam estabelecer. Ao longo de seu percurso, o viajante acaba adquirindo uma figura intercultural que recolhe cenas e sons por sua curiosidade, bem como itinerários geográficos e fotográficos. Gautherot, por sua vez, possuía um claro fascínio pelo povo brasileiro, assim como as formas peculiares de fé e lazer da cultura popular (Angotti-Salgueiro, 2005, p. 16; Peralta, 2005, p. 176).

No ano de 1948, teve início outro capítulo na história etnográfica de Gautherot. Apesar de viajante, seu ponto de parada mais certo foi a cidade do Rio de Janeiro – lugar em que se estabeleceu e, tempos depois, criou seu estúdio, seu acervo de imagens e formou sua família. Foi na Cidade Maravilhosa onde ele passou a

construir relações com vários intelectuais do movimento modernista, muito em voga naquele período, como: Oscar Niemeyer, Manuel Bandeira, Lucio Costa e Rodrigo Melo Franco de Andrade. Este último era também diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que desde a sua formação tinha como finalidade criar uma identidade nacional (Segala, 2001, p. 56; Peralta, 2005, p. 177).

Criado durante a era Vargas, em 1937, o SPHAN surgiu junto com a Campanha Nacional de Defesa do Folclore, em que se buscou reunir uma documentação patrimonial - com a participação de intelectuais, artistas e arquitetos - que pudesse representar a identidade brasileira. Melo Franco entendeu que com o trabalho de Gautherot haveria a possibilidade de constituir um acervo visual de bens que poderiam ser tombados, catalogados e protegidos. O registro da cultura popular brasileira também fazia parte do movimento modernista, que procurava encontrar no folclore e no meio do povo as raízes e o caráter do brasileiro (Angotti-Salgueiro, 2005). Além disso, a fotografia era vista como um comprovante de uma época, que nos anos 1940, com o rápido avanço da industrialização, havia a ameaça que o passado histórico nacional fosse perdido. De acordo com Rubens Fernandes Junior (2001, p. 60), a fotografia é capaz de carregar um “indefinido toque de autenticidade, uma experiência do sensível”, se tornando mais do que um simples registro.

Sendo assim, o fotógrafo começou suas viagens pelo país através do SPHAN nos finais dos anos 1940. O enfoque era registrar os monumentos que representassem o patrimônio histórico, que iam desde as igrejas coloniais de Minas Gerais até a arquitetura moderna de Oscar Niemeyer. No entanto, foi feita uma documentação muito maior do que o encomendado. Além das fotografias de monumentos históricos, o fotógrafo também fazia questão de registrar a cultura popular, o que valoriza também o patrimônio imaterial. O que se percebe é que grande parte do acervo iconográfico de Gautherot não foi feita por encomenda, mas sim por decisão do próprio fotógrafo (PERALTA, 2012).

Nos anos 1950, um novo trabalho abriria as portas para que o fotógrafo permanecesse construindo a imagem do Brasil: a criação de Brasília. Por meio do seu olhar fotográfico, podemos ter uma noção do “sonho de Juscelino Kubitschek” acerca do empreendimento e o que esta cidade representaria para todo o país: uma capital moderna em um país ainda muito voltado para o passado tradicional (PERALTA, 2005, p. 178).

Mas além dos monumentais edifícios que estavam sendo erguidos, a atenção de Gautherot não se furta às mazelas que a construção criava simultaneamente. O olhar sobre o povo brasileiro ficou evidente quando ele também registrou as populações do entorno de Brasília. De acordo com James Holston (1993), estas populações ficaram conhecidas como “candangos”, que vinham de diversas regiões do país, especialmente do Nordeste e de Minas Gerais, em busca de oportunidades de trabalho. Porém, assim que esses retirantes chegaram, o termo ganhou uma conotação negativa por serem populações de origem pobre.

Mas, rapidamente este termo ganhou uma conotação positiva, sendo associado a todos aqueles que estavam engajados na criação da capital, desde operários até o presidente da República. No entanto, com o tempo, sobretudo após a inauguração da cidade, o termo foi retomando os contornos negativos do início da migração, associando-se apenas aos trabalhadores de classes baixas. Se, por um lado, Brasília representaria o sonho para um país que procurava estar junto às nações mais ricas, por outro, não conseguia extinguir os problemas de desigualdade social que acompanhavam o Brasil por décadas. Isso se refletiu nas populações do entorno do Plano Piloto que, mesmo durante a construção, não estavam incluídas no projeto da cidade (HOLSTON, 1993).

Com base nessas considerações, podemos entender por que o impacto causado pelas imagens de pessoas em moradias feitas de sacos de cimento foi tão importante, visto que pouco se fala sobre elas. É nesse contraste que podemos perceber a formação da imagem da identidade brasileira que, mesmo com suas belezas naturais, ainda mantinham problemas como a desigualdade social.

O olhar etnográfico de Gautherot

De acordo com o historiador da arte Marcelo Campos (2018), a questão da interculturalidade é muito presente na América Latina. Segundo o autor, os países latino-americanos convivem com essa realidade há muito tempo, desde seus processos de formação enquanto colônias. A cultura, portanto, se torna uma questão “hibridizada” no meio acadêmico, sendo alvo de intelectuais, como Roberto da Matta⁶, que buscam compreender a formação e as experiências étnicas das ex-colônias

⁶ Autor do livro *Relativizando: uma introdução à antropologia social* (1981) e adepto da teoria das “três raças”, a qual regia os estudos sobre constituição étnica e cultural do Brasil.

ibéricas como processos de transculturalidade, aculturação e alteridade (CAMPOS, 2018, p. 2).

Ainda de acordo com Campos (2018), na questão da representação da população de um país, precisamos atentar aos vestígios culturais. É neste aspecto que, segundo o autor, podemos entender que a identidade se forma a partir das imagens produzidas sobre a cultura e as formas de manifestação de seu povo. Com base nesses fatos, entendemos como se constitui uma narrativa acerca das manifestações culturais de uma sociedade. Em uma de suas frases, o autor diz: “os fatos que foram elencados na tentativa de narrar o Brasil (...) já nasceram alegóricos, hibridizados e resumidos”. A partir desses fatos é possível promover a construção de uma “brasilidade”. Muitos deles são alegorias, que atravessaram o imaginário da alteridade, expondo de maneira bem resumida o que seria o outro (CAMPOS, 2018, p. 4).

Ainda seguindo a linha de pensamento do autor, as fotografias são o reflexo das influências do artista, que, por sua vez, está inserido num contexto global. As motivações podem partir de diferentes perspectivas, podendo ser de cunho social, cultural ou político, ou até mesmo por reação pessoal e subjetiva a fim de causar impacto. Isso também pode ser aplicado quando tratamos das imagens de Marcel Gautherot. Segundo a antropóloga Lygia Segala (2010), as grandes influências o fotógrafo foram a escola de artes Bauhaus e o movimento artístico conhecido como “Nova Objetividade”. Este último foi um movimento que surgiu na Alemanha, nos anos 1930, e através dele surgiu a chamada “fotografia etnográfica”, caracterizada por ser nítida, objetiva e de enquadramento simples. O importante eram as informações detalhadas sobre a produção e o uso material e simbólico dos objetos, assim como sua localização e a área de difusão (SEGALA, 2010, p.125).

Com isso, podemos entender que as influências de Gautherot acabaram constituindo o seu próprio olhar ao longo de suas viagens no interior do país. Ele acreditava encontrar um “sentido maior” e “mais natural” da alma brasileira, como afirma Segala (2010). É nesse sentido que ele busca no folclore essa singularidade acerca da cultura nacional e que, através da fotografia, ele conseguiria alcançar uma “fidelidade visual” dos fatos. Isso evitaria distorcer a realidade, o que a autora considera ser uma representação de uma “pureza” formal e simbólica do ato folclórico. Isso registraria as pessoas “em situação”, de maneira espontânea e longe de poses ensaiadas. Gautherot aplicava a qualidade técnica do testemunho em suas imagens,

a fim de valorizar a cena social, bem como a arte e a cultura popular (Segala, 2010, p. 125-126).

De acordo com Heliana Angotti-Salgueiro (2014), o ato fotográfico chegava a ser algo parecido com a invisibilidade do próprio fotógrafo. Nos espaços sociais, ele buscava passar despercebido, fazendo com que as pessoas se acostumassem com a sua presença. Enquanto estava no meio das manifestações, mantinha sua preocupação com tempo, movimento, posição, luz e foco. Além disso, Gautherot realizava diversas séries fotográficas, a fim de registrar as dinâmicas e a autenticidade dos movimentos culturais. Dessa forma, as sequências mostravam coreografias de luta e danças dramáticas (Segala, 2010, p. 126; Angotti-Salgueiro, 2014, p. 34).

A análise do antropólogo James Clifford complementa o olhar de Campos, já apresentado anteriormente, nos mostrando que textos etnográficos são também textos alegóricos. O termo “alegoria” (do grego *allos*, “outro”, e *agoreuein*, “falar”) denota a forma interpretativa que a representação tem de si mesma. Os relatos alegóricos promovem uma descrição poética, tradicional e cosmológica de tais acontecimentos, mas cujo papel principal é descrever a cultura do outro reconhecendo elementos da sua própria cultura (CLIFFORD, 1998, p. 65-66).

Como vimos, os registros de Gautherot giravam entorno do folclore nacional, em busca da essência das tradições brasileiras. Vale destacar que estas imagens foram possíveis devido à boa relação que o fotógrafo tinha com o presidente do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, que garantia a circulação nas ruas sem qualquer tipo de confisco de material por parte da polícia do Estado Novo. Em sua obra *Tristes Trópicos*, Lévi-Strauss (1955) conta que, ao fotografar crianças de rua na Bahia, teve problemas e acabou sendo chamado por autoridades para esclarecer seus intuitos. As séries documentárias de Lévi-Strauss buscavam retratar os folguedos populares, como danças, desfiles, autos e jogos, capazes de conservar a tradição oral de povos que se manifestavam de maneira coletiva (Lévi-Strauss, 1995; Angotti-Salgueiro, 2014).

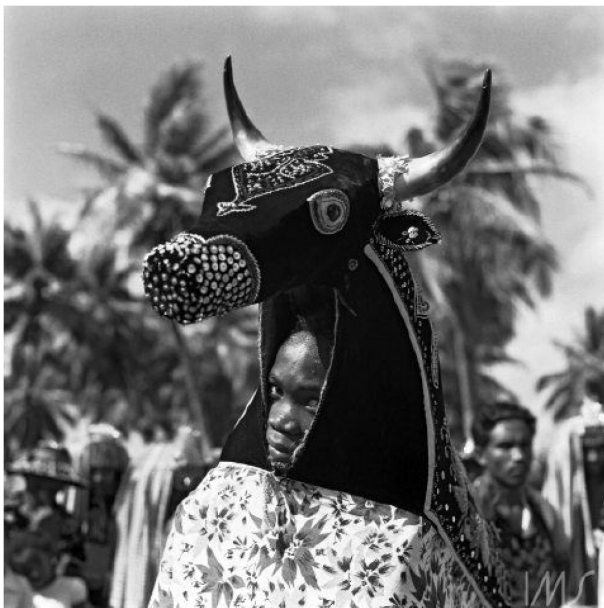


Figura 2 - Marcel Gautherot. Bumba meu boi. Curupuru-MA. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.

Retomando o foco em Gautherot, dentre suas fotografias, podemos analisar aquelas do Bumba meu boi (Figura 2), onde vemos o expoente do movimento modernista em se manifestando através do olhar do fotógrafo, em que se preserva a cultura e a tradição. Analisando a fotografia ao lado, podemos ver a “tripa do boi”, isto é, a pessoa que sustenta a indumentária e responsável por dar vida ao animal. Peralta (2012, p. 181) afirma que a posição mostra que a cabeça do boneco se sobrepõe à cabeça da pessoa,

representante do homem do povo, o qual expressa total seriedade em interpretar o personagem. Ao fundo, podemos perceber o grupo de brincantes, indistintos, que também se torna um elemento indispensável para a dinâmica da festa. Mas ainda sobre o ator principal da imagem, mesmo que ele dê vida a um personagem bastante conhecido de nossa cultura, ele em si está omissivo, sem expressões faciais, caracterizando seu anonimato. O detalhe reforça que o fotógrafo buscou enaltecer o elemento central do folguedo: o próprio boi.

Além disso, as imagens da celebração são postas em uma série de documentos organizados em sequências (Figura 3) que permitem ao leitor acompanhar o movimento dos fotografados durante as performances artísticas. De acordo com Lygia Segala (2005), nas imagens podemos acompanhar a narrativa e o sentido dos planos sobre a dança. O enredo central é a morte e a ressurreição do boi “ou o seu extravio criminoso em que se intercalam”, além de satirizar “relações de prestígio e de poder, cantos, danças e recitativos cômicos” (SEGALA, 2005, p. 84).



Figura 3 - Marcel Gautherot. Bumba meu boi. Curupuru-MA. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.

A importância do bumba meu boi é muito grande, principalmente por representar a realidade das populações que o encenam. A manifestação é criada e recriada de acordo com a memória daqueles que também fazem a dança. De todo modo, a ideia era a de preconizar a autenticidade dos fatos registrados. Ainda de acordo com Segala, os lugares, as expressões e as interações sociais são vistas em sua temporalidade e no curso da ação, se ligando à crença de “nitidez documentária”, em que se busca a fixação da observação e a fixação do acontecimento (Peralta, 2012; Angotti-Salgueiro, 2014).

Este olhar se constitui no aspecto etnográfico, como denota Esther Jean Langdon (1995). Para a antropóloga, a ideia de performance se insere nas análises da antropologia simbólica clássica, que implica na experiência imediata, emergente e estética dos fatos. Nesse sentido, o antropólogo de campo, isto é, aquele que realiza os registros e estudos sobre um determinado objeto, imerso na política comunicativa. Ou seja, isso demanda que se criem relações com colaboradores, bem como realizem constantes reflexões sobre os posicionamentos que o autor assume em suas obras (LANGDON, 1995).

Para Clifford, a narrativa alegórica atua por trás dos relatos etnográficos. Segundo o autor, eles não são predominantemente alegóricos, mas em alguns deles se pode encontrar “extra”-significados (CLIFFORD, 1998, p. 79), subordinados a funções realísticas e referenciais. Ainda que possam ser ficções controladas, esses relatos também são carregados de significados abstratos, comparativos e explicativos. A narrativa se torna o resultado de um conjunto de agentes e imagens que produzem disfarces, concepções da mente e qualidades morais. Portanto, nesse processo, a alegoria pode adquirir outros sentidos de acordo com o olhar ou a imaginação de cada pessoa. E é nesse sentido que o relato etnográfico atua como um espaço de aproximação entre o passado e o presente. O relato seria responsável por resgatar aquilo que está sendo apagado pela cultura global, regida pelo progresso, enquanto se mantém como representante de uma memória ou de uma tradição (CLIFFORD, 1998).

Seguindo esta temática, os relatos fotográficos de Gautherot, de acordo com Angotti-Salgueiro (2014), são exemplares de *sur le vif*⁷, cuja intenção é tratar a foto como um objeto documental. De acordo com Lévi-Strauss (1955), esse é um dos usos



Figura 4 - Marcel Gautherot. Índios Karajás. Ilha do Bananal-GO. 1946. Fonte: Instituto Moreira Salles.



que a fotografia pode exercer: o de foto resíduo. Ou seja, capaz de oferecer testemunho e nostalgia, bem como uma reserva documental, a fim de preservar a memória. Nesse caso, o fotógrafo passa a fazer parte também da imagem, em uma espécie de “humanismo documentário”, em que ele se põe na mesma condição daquilo que está fotografando (Levi-Strauss, 1955; Angotti-Salgueiro, 2014, p. 47; Segala,

2010, p. 128).

⁷ De acordo com, esse é um termo muito utilizado no meio cinematográfico, que significa a fixação de sequências. Cf. ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. “Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura”.



Figura 5 - Marcel Gautherot. Índios Karajás. Ilha do Bananal-GO. 1946. Fonte: Instituto Moreira Salles.

Outras fotografias que também podemos citar aqui são as Bonecas Carajá (Figura 4 e Figura 5). Além dos objetos, podemos ver uma sequência de registros etnográficos indígenas em que uma mulher local modela, pinta e apresenta esculturas de bonecas, chamadas de “licocó”. O documento mostra o processo de formação do objeto sem artifícios, mas que, segundo Angotti-Salgueiro (2014), não está livre de ensaios. Sem estar com o corpo totalmente à mostra, a imagem da mulher indígena acaba com a invisibilidade do fotógrafo, pois o seio da indígena não está desnudado. Este campo de cultura indígena intercala com a análise de Langdon (1995), pois a autora afirma que as estratégias performáticas por parte dos indígenas representa suas motivações a suas expressões. Na verdade, isso corresponde a relacionar a performance como um reflexo de uma série de fatores que se somam às práticas orais. Isso fica mais evidente quando buscamos, a partir dos contextos, analisar os eventos performáticos como arenas culturais (Langdon, 1995; Angotti-Salgueiro, 2014, p. 32).

Posteriormente, nos anos 1950, Gautherot é convidado pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) – empresa responsável por gerenciar as obras da capital federal – para fotografar Brasília, o que levou-o a deslocar-se para o Planalto Central diversas vezes. Havia uma preocupação não só de produzir imagens da cidade já concluída, mas também de registrar todas as etapas de construção. De acordo com Luísa Videsott (2010, p. 33), a fotografia tem a função de documentar e também comprovar determinadas ações. A ideia era publicar essas imagens na revista da Novacap, intitulada *brasília*, com o objetivo de divulgar o andamento das obras.

Dessa forma, a ideia de que o governo estaria concretizando sua meta de transferência da capital se tornaria mais verídica. No entanto, para que se construísse essa ideia, o editorial do periódico selecionava apenas imagens que mostravam a monumentalidade da capital. Dessa forma, a política da revista se tornou muito excludente, assim como outros periódicos do período que se alinhavam aos interesses do governo JK, como *O Cruzeiro* e *Manchete*. Muitos operários e lugares nos



Figura 5 - Marcel Gautherot. Esplanada dos Ministérios. Brasília-DF. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.

arredores do Plano Piloto ficaram marginalizados das atenções do público, por representarem um país subdesenvolvido, o que não condizia com a idealização entorno da cidade, símbolo de modernização e progresso. Mesmo os candangos sendo mostrados em alguns raros momentos na *brasília*, o foco sempre era da arquitetura. Na foto ao lado (Figura 6), vemos como os trabalhadores não recebem destaque, enquanto que as duas cúpulas do

Congresso Nacional se tornam os verdadeiros protagonistas da cena.

Segundo Peralta (2005, p. 179), as imagens eram tiradas após diversos estudos sobre o local. Os ângulos e os contrastes de luz escolhidos para cada foto

tinham o objetivo de transmitir a ideia de grandiosidade dos monumentos. Do mesmo modo, muitas de suas imagens possuem uma noção geométrica, passando a ideia de equilíbrio no ambiente em que a cidade estava sendo erguida. Fernandes Junior (2001, p. 66) afirma que havia o máximo de cuidado para que não fossem criados ângulos “desconcertantes”, pois para Gautherot era necessário coletar o máximo de informações daquilo que estava acontecendo e também dar uma vida própria para seu trabalho. A paciência que ele tinha para buscar o melhor ângulo, esperando horas pela melhor nuvem ou por uma sombra ideal, atestam que sua estética era conscientemente elaborada.

Ana Luiza Nobre (2001, p. 16) menciona uma imagem (Figura 6) que enquadra a Câmara dos Deputados, vista como uma “massa negra”, em virtude da sombra que ela projeta sobre as pessoas que estão próximas. O que chama a atenção na imagem é, sobretudo, como seu enorme volume ameaça “desabar” sobre os trabalhadores, muito comprimidos na foto. Em comparação com o prédio da Câmara, os operários são “engolidos” pelo tamanho da sombra, virando figurantes na imagem.

Mas em outra foto (Figura 7), percebemos como o fotógrafo não se preocupa apenas com o lado mais “monumental” de Brasília. Nesta imagem em que vemos a redoma do Senado, não se deixa de mostrar os operários, com suas roupas humildes e sem equipamentos de segurança, enquanto erguem os



Figura 6 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília-DF. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.

vergalhões que conferem a sustentação da estrutura. Complementado essa análise, na visão de Peralta (2005), o ângulo da foto, visto de baixo para cima, permite que o espectador tenha uma dimensão do tamanho e do que representa o Congresso Nacional. Também sinaliza que a presença dos trabalhadores na foto sugere uma

humanização da imagem feita pelo fotógrafo. A ideia, segundo a autora, nos remete não à conclusão, mas à construção, em que se mostra os atores responsáveis por erguerem a obra (PERALTA, 2005, p. 180-181).

Estes mesmos que erguiam os edifícios do Plano Piloto também sofriam com a exclusão da utopia representada pela arquitetura modernista. Apesar de realizar trabalhos mostrando a arquitetura da nova capital, o fotógrafo também fez registros mais autônomos. Em alguns momentos, Gautherot conseguia captar a desigualdade e a condição de miséria das pessoas que moravam no entorno da capital.

De acordo com Heloísa Espada (2014), nos arredores do projeto de Lúcio Costa foram surgindo moradias feitas por imigrantes vindos de regiões empobrecidas. Eles, por sua vez, não tinham condições de se sustentarem, junto com suas famílias,



Figura 7 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília-DF. c.1958-1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.

nos alojamentos próximos aos canteiros de obras, o que gerou essa ocupação em locais irregulares. Logo, esses ambientes eram povoados por casas construídas a partir do que restava das obras, como pedaços de madeira e sacos de cimento cinzentos (ESPADA, 2014, p. 101).

Para exemplificar esse ponto de vista, foram separadas algumas imagens sobre Sacolândia, um dos locais ocupados irregularmente. O local ganhou este nome por conta dos sacos de cimento que sobravam das obras de Brasília e que eram utilizados para fazer as moradias. Na foto acima (Figura 8), podemos perceber como o

enquadramento era frontal e com luz contrastante, mostrando a miséria e as condições precárias. Segundo Espada (2014), as pessoas das fotos também se

confundem com o entorno, camufladas em sombras entrecortadas e densas, num cenário de vegetação cerrada e com muito lixo espalhado.

Na imagem ao lado (Figura 9), podemos ver um ambiente com casas humildes, vegetação sombreada e roupas estendidas no varal. O cenário de miséria é tão grande que a mulher, com o pano na cabeça próxima à árvore, pouco se distingue do que está ao seu redor, ao mesmo tempo que ela age com indiferença ao ser fotografado (ESPADA, 2014).

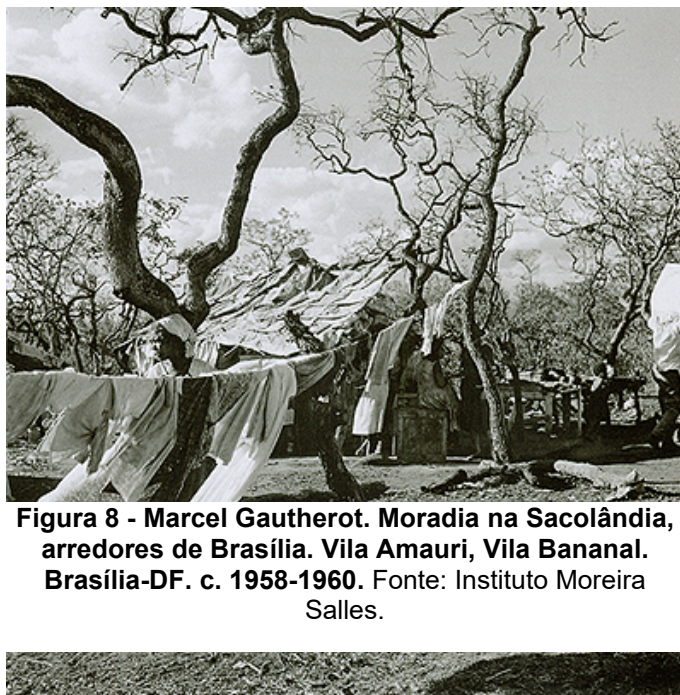


Figura 8 - Marcel Gautherot. Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília. Vila Amauri, Vila Bananal. Brasília-DF. c. 1958-1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.

Considerações Parciais

De acordo com Angotti-Salgueiro (2014), a reunião de diversas competências de representações do Brasil acaba ilustrando o caráter transversal e

interdisciplinar aos temas de interações de modelos culturais e sistemas de referências da base de representações nacionais.

Também não podemos dissociar estudos entre arte e imagem para entendermos as imagens de Gautherot. Suas fotografias expõem um grande estudo sobre convenções e códigos que podem indicar características da sociedade brasileira. É através da variedade de pontos de vista que Gautherot busca estabelecer leituras intertextuais, a fim de recuperar traços da imagem da nação. Além das questões de nacionalismo, que estavam em voga no Brasil durante a Era Vargas, também devemos levar em conta que as fotografias são reflexo do próprio fotógrafo. As noções de enquadramento e contexto cultural nos fazem perceber as singularidades estéticas, bem como as relações plurais formalizadas entre Gautherot e algumas personalidades da política brasileira nos períodos em que atuou a serviço de instituições nacionais (CAMPOS, 2018).

Segundo James Clifford, os relatos etnográficos são importantes tanto para o antropólogo (ou fotógrafo viajante), que vai a campo com uma narrativa em mente, quanto para o habitante local, que também desenvolve a sua própria narrativa diante

do antropólogo. Clifford ainda reforça que “Não há maneira alguma de separar (...) o factual do alegórico nos relatos culturais”. Os fatos culturais não são verdadeiros nem as alegorias são falsas. Mesmo na etnografia, há relatos suscetíveis de múltiplas interpretações, em qualquer momento, infinitas, ou meramente "subjetivas". O reconhecimento da alegoria é importante para enxergarmos diferentes maneiras de como fazer registros e de como interpretá-los, podendo ser histórias que encontram e recontextualizam outras histórias (CLIFFORD, 1998, p. 94).

As séries fotográficas de Gautherot revelam-se como um discurso a ser compreendido. Segundo Peralta (2012), o registro fidedigno da fotografia surgido no século XIX – momento em que foi criada a fotografia antropológica e etnográfica – se propagou como um discurso fotográfico do século XX também. A busca pela preservação da cultura material, bem como de expressões e gêneros de vida faz com que o valor dessas imagens seja enorme, visto que boa parte das tradições folclóricas se perdem com o tempo.

A atividade de um viajante, por si própria, pode ser considerada como um ato de rememoração intencional, que abre inúmeras possibilidades de deslocamentos simbólicos. As imagens, mais do que simples ilustrações, como Lilia Schwarcz (2014) nos aponta, são imprescindíveis para a constituição de uma nação ilustrada, a fim de proteger o patrimônio vivo. A prática de preservação memorial de Gautherot pode ser vista como muito mais do que um resgate, mas também como uma série que desencadeia interesses acadêmicos sobre cultura e movimentos sociais.

Podemos dizer que é através de suas imagens, que Gautherot constroi narrativas etnográficas. Segundo Mattos (2011), o etnógrafo possui uma preocupação holística ou dialética sobre a cultura que pesquisa, analisando as relações interacionais do referente grupo, além de realizar as reflexões sobre o ato de pesquisar. E isso se reverbera quando observamos nas imagens de Gautherot: a atenção dada pelo fotógrafo a detalhes mais precisos sobre as fantasias em meio aos folguedos; a sequência em que ele organiza as fotografias na constituição de uma lógica de movimento é até mesmo de narração dos fatos ocorridos; e também na busca de mostrar mais do que interessava às empresas em que foi contratado, registrando o cotidiano de trabalho dos candangos.

Sobre as imagens dos candangos e dos arredores de Brasília, havia a ideia de publicar um livro em que seriam reunidas imagens de construção popular, as favelas e as cidades-satélites, mas, nas palavras do próprio fotógrafo, “recusaram

porque era muito feio...” (SEGALA, 2001). Logo, a pesquisa histórica se torna indispensável para resgatar os caminhos traçados que revelam a memória que, muitas vezes, pode estar esquecida.

Recebido em 21 de março de 2021.

Aprovado para publicação em 05 de julho de 2021.

Referências

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. “Representações do Brasil: da viagem moderna às coleções fotográficas”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N.Sér.v.13. n.2. p.11-20. jul.-dez. 2005. pp. 11-20.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. “Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.22. n.1. p. 11-79. jan.- jun. 2014.

CAMPOS, Marcelo. “A devolução do outro”. In: *Ao Largo*. Rio de Janeiro, 2018, ed. 6. pp. 1-8.

CAPELLO, Maria Beatriz Camargo; BAUER, Susanne. “A imagem moderna como produtora e produto da arquitetura moderna: as imagens fotográficas de Mário Fontenelle e Marcel Gautherot na construção da nova capital do Brasil nas revistas “brasília” e “Módulo””. In: *11º Seminário Nacional do Docomomo Brasil*. Anais. Recife: DOCOMOM_BR, 2016, p. 1-12.

CLIFFORD, James. “Sobre a alegoria etnográfica”. In: *A Experiência Etnográfica. Antropologia e Literatura no século XX*. Org. José Reinaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1998. pp. 63-99.

ESPADA, Heloísa. “Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.22. n.1. p. 81-105. jan.- jun. 2014.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. “O documento como arte”. In: *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. pp. 59-73.

HOLSTON, James. *A cidade modernista*. São Paulo, Companhia das Letras, trad. Marcelo Coelho, 1993.

LANGDON, Esther J. “Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs”. In: *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis, Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), n.1 (1995), 1995. pp. 5-26.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes tropiques*. Paris: Librairie Plon, 1955.

MAMMÌ, Lorenzo. A construção da sombra. In: Marcel Gautherot: fotografias. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016. pp. 45 - 54.

MATTOS, Claudia Lúcia Guimarães. A abordagem etnográfica na investigação científica. In MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., orgs. *Etnografia e educação: conceitos e usos* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. pp. 49-83. ISBN 978-85-7879-190-2.

NOBRE, Ana Luiza. “A eficácia do corte”. In: *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. pp. 13-26.

PERALTA, Patrícia. “O percurso do olhar do viajante Marcel Gautherot”. In: *Imaginário brasileiro e zonas periféricas – algumas proposições da Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro, 7Letras/ Faperj, 2005. pp. 169-187.

RAMPINELLI, Waldir José. A Revolução Mexicana: seu alcance regional, precursores, a luta de classes e a relação com os povos originários. In: *Revista Espaço Acadêmico*. UEM, nº 126, nov. 2011. Ano XI. pp. 90 – 107.

RAMPINELLI, Waldir José. “As narrativas fotográficas de Marcel Gautherot Estudo visual do guerreiro alagoano e do bumba-meu-boi maranhense”. In: *Revista Boneca*, 2012. pp. 35-39.

SEGALA, Lygia. “Bumba meu boi Brasil”. In: *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. pp. 27-58.

SEGALA, Lygia. “A coleção fotográfica de Marcel Gautherot”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N.Sér. v.13. n.2. jul.-dez. 2005. pp. 73-134.

SEGALA, Lygia. “O Clique Francês do Brasil – A fotografia de Marcel Gautherot”. In: *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 23, nº1, jan/jun, 2010. pp. 119-132.

SCHWARCZ, Lília. “Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e os belos naturais”. In: *sociologia&antropologia*. Rio de Janeiro, v.04.02: 391– 431, outubro, 2014.

VIDESOTT, Luísa. Informações, representações e discursos acerca das arquitetura-ícones de Brasília: o caso da revista Brasília. In: RISCO – Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo. EESC-USP, 2010, pp. 32-42.

Figura 1. Marcel Gautherot. Bumba meu boi - Cururupu-MA. 1958. Instituto Moreira Salles.

Figura 2. Marcel Gautherot. Bumba meu boi - Cururupu-MA. 1958. Instituto Moreira Salles.

Figura 3. Marcel Gautherot. Página do artigo “Capoeira”, com fotografias atribuídas a Marcel Gautherot, Módulo no 4, março 1956.

Figura 4. Marcel Gautherot. Índios Karajás. Ilha do Bananal-GO. 1946. Instituto Moreira Salles.

Figura 5. Marcel Gautherot. Índios Karajás. Ilha do Bananal-GO. 1946. Instituto Moreira Salles.

Figura 6 - Marcel Gautherot. Esplanada dos Ministérios. Brasília-DF. 1959. Instituto Moreira Salles.

Figura 7 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília-DF. 1959. Instituto Moreira Salles.

Figura 8 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília-DF. 1958-1960. Instituto Moreira Salles.