
A "OBRA GETULIANA" ou como as imagens comemoram o regime

Aline Lopes de Lacerda

Introdução

No final dos anos 30, em pleno Estado Novo, o então ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema começa a preparar a confecção de um livro documentário das realizações do governo de Getúlio Vargas em seu primeiro decênio de atividades. A idéia era publicar o livro como parte das comemorações que em 1940 celebrariam o décimo aniversário do governo. A produção do livro demorou anos, a ponto de ter sido adiada sua publicação para as comemorações dos 15 anos de governo, que iriam se realizar em 1945. Esse livro nunca chegou a ser publicado.

Em 1978 o arquivo privado de Gustavo Capanema é doado ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação

Getúlio Vargas. Entre os seus mais de 200 mil documentos, consta uma documentação que retrata a trajetória de elaboração desse projeto, que muitas vezes foi chamado pelo próprio Capanema de "Obra Getuliana". Destaca-se dessa documentação um *lay-out* do livro, com mais de 600 fotografias já editadas, diagramadas e coladas às páginas, que também incluem os espaços para textos. As fotos apresentam uma qualidade técnica e estética surpreendentes, e a diagramação é bem elaborada e moderna para os padrões da época.

Este artigo busca percorrer a trajetória de construção desse projeto, inserindo-o no contexto de produção de imagens fotográficas propagandísticas da ação estatal executada nesse período, com o objetivo de apontar a particularidade da utilização da fotografia nessa obra editorial para a construção de uma idéia da nação e do regime.

O Estado Novo e a sistematização do uso da fotografia

Com a difusão da técnica fotográfica e a diversificação de seus usos e funções a partir da segunda metade do século XIX, alguns trabalhos fotográficos passaram a ser encomendados pelo governo brasileiro. Normalmente tratava-se de séries fotográficas em belos álbuns destinados a divulgar as belezas do país e o progresso de suas regiões, os quais podiam ser utilizados tanto com a função de servir de apresentação do país em negociações com bancos estrangeiros ou com países interessados em contratos de imigração, quanto de figurar em exposições universais (Lima, 1991:78).

Um produto mais específico dessas iniciativas foram alguns álbuns feitos já no início deste século pelos governos estaduais, em edições luxuosas, cuidadosamente preparadas e impressas na Europa (Kossov, 1980:95), como é o caso do álbum do estado do Pará, publicado com textos em três idiomas, ilustrações e retratos, visando à propaganda da administração do governo de Augusto Montenegro (1901-1909) (Couto e Gitirana, 1989:10), ou o do estado de São Paulo, lançado por ocasião da III Conferência Nacional de Educação em 1929. Este último continha fotografias de fachadas de edifícios escolares, com as quais se buscava, segundo Carvalho e Wolff (1991:166), através dos melhores ângulos, criar uma idéia da monumentalidade dessas construções, relacionando-as com a própria idéia da qualidade do ensino público.

No Rio de Janeiro, as reformas urbanas ocorridas no início do século XX com a abertura da avenida Central produziram um cenário cuja dinâmica de transformação justificava a produ-

ção de uma documentação fotográfica que registrasse as mudanças. O fotógrafo Marc Ferrez foi então contratado pela administração pública, e o resultado de seu trabalho é um conjunto de imagens exemplares sobre a arquitetura brasileira nesse período. “Essa possibilidade de comprovar, através de imagens, a eficiência da administração, mesmo se não consciente, deve ter sido vislumbrada por seus comandatários” (Carvalho e Wolff, 1991). Atuando no mesmo período, o fotógrafo Augusto Malta, contratado pela Prefeitura, produziu constantemente imagens da cidade, seja de suas transformações urbanas, de cenas do cotidiano e de costumes, de festas como o carnaval de rua etc.

Apesar dessas iniciativas oficiais durante a Primeira República, que sem dúvida representam a soma das visões que tanto os fotógrafos quanto a administração pública do período construíram sobre a cidade, ainda não se observa um quadro de produção sistemática desse tipo de registro. Canais de divulgação também eram praticamente inexistentes, não havendo ainda a concepção de difundir essas fotografias para um público mais amplo. Por outro lado, o caráter documental dessas imagens era preponderante, e buscava-se muito mais “inventariar” transformações urbanas, acontecimentos, belezas naturais do que propriamente investir na potencialidade desses registros como veículos de propaganda.

A partir das mudanças políticas que sucederam à Revolução de 30, esse quadro passou a sofrer constantes modificações que culminaram, sobretudo durante o período do Estado Novo, numa forma muito específica de utilização das imagens fotográficas: como veículo de propaganda governamental.

Segundo Couto e Gitirana (1989:10), o governo Vargas tem a percepção da

necessidade de elaborar e sistematizar um discurso legitimador, em grande parte como consequência do contexto político que se inaugurava. Nesse sentido, há uma percepção da importância da propaganda e, sobretudo, da necessidade de eficácia e abrangência dos canais de difusão. "Essa propaganda não só deveria ser feita de maneira sistemática, como deveria absorver na sua realização todas as possibilidades oferecidas pelas novas técnicas de persuasão e pelos novos instrumentos utilizados com esse fim em diversos países do mundo, incluindo-se aí a fotografia" (Couto e Gitirana, 1989:11). São assim criados órgãos da administração pública especialmente devotados à propaganda estatal. Surge em 1931 o Departamento Oficial de Propaganda (DOP), substituído pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) em 1934, cuja tarefa "deveria ser estudar a utilização do cinema, da radiotelegrafia e outros processos técnicos, no sentido de empregá-los como instrumentos de difusão" (Achilles, apud Couto e Gitirana, 1989:11).

Se por um lado a questão da sistematização da propaganda já era valorizada, e alguns passos eram dados nessa direção, por outro, a própria constituição de forças políticas dos primeiros anos do governo Vargas e a disparidade de pensamentos e projetos políticos existentes dificultavam, de certa maneira, a formulação de um projeto propagandístico por parte do governo. Segundo uma reportagem publicada na revista *Cultura Política* sobre as atividades do DIP, quando da justificativa dos resultados obtidos pelos órgãos de propaganda e difusão antes da carta de 10 de novembro de 1937, "faltava o clima indispensável ao desenvolvimento de um aparelho dessa natureza, que aliasse a propaganda

à defesa do Brasil" (A imprensa..., 1942:170).

A partir da instauração do Estado Novo em fins de 1937 esse ambiente começa a ser criado, entre outros fatores, pela ampliação e fortalecimento da intervenção estatal, pela elaboração de um projeto político-ideológico mais coeso, pelo paulatino combate e neutralização de forças contrárias ao regime. Buscava-se então, mais do que nunca, o caminho da legitimação. É nesse contexto que a propaganda estatal alcançará um nível de produção e sistematização sem precedentes no país. Ela passa a ser vista como uma questão relacionada à própria defesa nacional, ligada à idéia de manutenção da ordem e unidade da nação, ao mesmo tempo em que capaz de desempenhar uma função educativa e coercitiva junto às massas. Para isso foram criados mecanismos de defesa, divulgação e legitimação da "nova ordem", através de organismos controlados pelo governo que centralizaram a publicidade oficial do Estado com o controle completo das informações. Organismos que se investiriam de autoridade suficiente para produzir e divulgar um discurso que ajudasse a construir uma determinada imagem do regime, das instituições, do chefe do governo, fundindo-os e identificando-os com o próprio país e o povo. Segundo Goulart (1990:16), "o pensamento político dos anos 30 foi permeado por muitas das grandes questões articuladas pelo pensamento conservador, tais como os ideais de ordem e de hierarquia". E o Estado Novo, já caminhando para o final dessa década, não só "retomou as práticas autoritárias da tradição brasileira, como incorporou outras, mais modernas, que faziam da propaganda e da educação instrumento da adaptação do homem à nova realidade político-social" (Oliveira, 1982:10).

É com a criação, em 1939, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em substituição ao Departamento Nacional de Propaganda (DNP), criado por sua vez em 1938, que o aparelho de Estado amplia sua capacidade de centralização política e ideológica. A partir daí a atuação do DIP vai se fazer sentir até o fim do Estado Novo, em 1945. Através desse órgão, subordinado diretamente à Presidência da República, institui-se a centralização e fiscalização de todos os jornais e revistas do país, o que compromete de maneira substancial o exercício de uma imprensa livre. Além de orientar o funcionamento e o conteúdo das mensagens veiculadas pelos meios de comunicação da época, o DIP produziu e difundiu seus próprios produtos: livros, folhetos, cartazes, cinejornais, programas de rádio com noticiários e números musicais, fotografias para uso na imprensa, em publicações diversas ou em exposições, cerimônias cívicas etc.

Podemos encontrar, analisando algumas divisões do DIP,¹ diferentes usos atribuídos à fotografia. Vamos nos deter um pouco na Agência Nacional que, apesar de ser um órgão da Divisão de Divulgação, na realidade atuava em todas as outras divisões, bem como junto à imprensa nacional e estrangeira fornecendo matérias. Entre os inúmeros serviços de imprensa a seu cargo, possuía um arquivo fotográfico e um laboratório fotográfico. Esse arquivo de imagens fornecia cópias para todos os jornais do país, além de estar disponível para consulta e uso dos correspondentes estrangeiros. É oportuno lembrar que o uso da fotografia como recurso de reportagem na imprensa no Brasil, apesar de já existente desde o início do século XX, vai conhecer um incremento significativo a partir da década de 30, especialmente sob a supervisão da Agência Nacional. Segundo Aristeu Achilles (1938:57), em

reportagem publicada na *Revista do Serviço Público* sobre as atividades do então DNP, “o fornecimento de fotografias ilustrativas dessas reportagens e os dados que elas oferecem, *tornaram-se preferenciais sobre quaisquer outros*, feitas na *pressa de última hora*, nas redações” (grifo nosso). Acreditamos que esses “dados” oferecidos pelas fotos respondiam a uma dupla demanda: resumiam um acontecimento cuja descrição exigiria várias linhas e, ao “mostrar” o acontecimento, atestavam a sua veracidade, provando com isso que as informações escritas condiziam com a verdade dos fatos.

Era esse poder de atestar um mundo “objetivo” que fazia da fotografia um instrumento valioso nessas reportagens e que contribuía para a construção de um tipo de “instantâneo” fotográfico que se tornou característico da Agência Nacional: as reportagens dos atos oficiais do governo. Fotos de inaugurações, de visitas do presidente, muitas fotos do próprio Vargas em passeios, em horas de lazer, ou na rua cumprimentando o povo, com crianças, fotos de gabinete, testemunhando assinaturas de leis ou projetos, fotos de construções de obras públicas, fotos de multidões acotovelando-se nas grandes concentrações organizadas pelo Estado. Um verdadeiro mosaico de imagens de um governo que desejava estar constantemente presente, seja através de fotografias “oficiais” ou até mesmo de “flagrantes”, todos porém produzidos pelo “olho” da máquina governamental.

As fotos de Getúlio Vargas veiculadas pela imprensa, sempre sorrindo, são um exemplo precioso do poder criativo do uso da fotografia, estabelecendo relações, criando afinidades, produzindo mais que sentidos, também sentimentos. Um texto significativo que comporia a “Obra Getuliana” faz menção justamente a isso. Assinado por Gilberto

Amado, o texto diz: "O Sr. Getulio Vargas é um homem que ri: ri aberta e largamente. As fotografias e os instantâneos o têm apanhado inúmeras vezes a rir gostosamente, sem constrangimento e sem esforço, numa sincera expansão de toda alma. Esse riso do presidente é, não há dúvida, um trunfo de que V. Exc. dispõe junto à massa, para manter sua popularidade."²

Além das fotos da grande imprensa, o DIP também produzia, por intermédio de sua Divisão de Divulgação, a revista *Brasil Reportagens*, que apresentava matérias sobre todas as atividades da vida nacional, com abundante material fotográfico, além de editar álbuns, cartazes etc. (Goulart, 1990:73).

A Divisão de Turismo, por sua vez, possuía um serviço de distribuição de fotografias das principais cidades turísticas brasileiras e utilizava o recurso fotográfico nas reportagens das suas revistas *Travel in Brasil* e *Brasil Novo*. Essa divisão promovia também a vinda de pessoas famosas ou de destaque nas mais variadas áreas, incluindo aí fotógrafos estrangeiros (Goulart, 1990:73).

Era também atribuição do DIP promover, organizar ou auxiliar na produção de exposições demonstrativas das atividades do governo. Um exemplo é a Exposição Nacional do Estado Novo cujo título era *O Novo Brasil*, realizada em 1938. Neste evento, *stands* diversos de cada ministério veicularam vasto material fotográfico aliado a gráficos e textos cujo objetivo era "provar" ao homem comum os esforços e as realizações governamentais. Outra oportunidade explorada pelo DIP eram seus pavilhões nas feiras de amostras montadas no período. Numa reportagem sobre os pavilhões do DIP na XIII Feira de Amostras em 1940, publicada pela revista *Brasil Novo*, comenta-se: "Nelas (nos pavilhões) foram focalizados, em síntese gráfica, as principais reali-

zações do Governo do Presidente Getulio Vargas, nos últimos 10 anos, e os índices do desenvolvimento no país, no mesmo período. (...) A transformação operada em todos os setores da atividade nacional, o progresso verificado tanto nas manifestações da ordem material quanto na cultura, na extensão civilizadora da educação, e na própria integração dos filhos do país numa consciência nacional mais viva e mais consciente – são de evidência indiscutível. Os números e os documentos fotográficos apresentados falam por si. E de forma tão clara, tão verídica e palpitante, que a ninguém é dado negar ou desconhecer os benefícios outorgados ao Brasil pela fecunda ação administrativa, pelo patriotismo e pela profunda visão do Presidente Getulio Vargas." (BRASIL..., 1941:1) (grifo nosso).

Sem dúvida, o discurso escrito e falado foi amplamente utilizado na propagação da ideologia do regime, e a utilização do rádio é um forte exemplo disso. No entanto, no período estadonovista esse discurso passa a ser conjugado a outros, de natureza distinta, como os discursos visuais (cinema, fotografia etc.), produzindo um sentido novo na mensagem veiculada. O emprego desses novos meios de comunicação de massa pelo governo vem ao encontro da própria concepção de massa dos ideólogos do regime, qual seja, a de unidade amorfa, incapaz de racionalização, e conseqüentemente vulnerável a ser conduzida por outros apelos como a emoção, a intuição etc. Daí o destaque atribuído às imagens na construção das representações míticas em torno do chefe do governo e do próprio regime.

O DIP representou um papel importante no sentido de incrementar a produção e distribuição de fotos, introduzindo-as definitivamente na imprensa de grande tiragem, na vida cotidiana, bem como em várias outras formas de

manifestação cultural. Mas o sentido atribuído a essas fotos ainda era o de atestar, provar, ilustrar o que o discurso escrito afirmava, sem explorar as potencialidades discursivas inerentes à sua linguagem. Observa-se uma visão extremamente tradicional no que se refere à utilização do material fotográfico na imprensa: fotos em sua maioria estáticas, isoladas nas páginas dos jornais, servindo de ilustração das matérias.

A idéia que introduzimos aqui é a de que o projeto da “Obra Getuliana”, especificamente o projeto gráfico e as imagens fotográficas produzidas sob a responsabilidade do Ministério da Educação e Saúde, se comparados aos padrões de produção da época, sugerem que uma outra entidade pública ampliava e diversificava as possibilidades de utilização do discurso fotográfico como propaganda ideológica. Se, por um lado, não é possível pensar na feitura dessa obra sem inseri-la neste contexto maior de produção brevemente exposto acima, por outro, o projeto desse álbum apresenta um salto em relação ao que vinha sendo produzido no âmbito do Estado. Essa diferença diz respeito tanto à qualidade técnica na obtenção de cada imagem quanto à sua montagem ao longo das páginas, trabalho fundamental na produção de sentido e que sugere um conhecimento específico por parte do responsável pela diagramação da obra. Foi essa percepção moderna de construção de um discurso através das imagens que nos instigou a conhecer um pouco mais de perto a trajetória do projeto.

O projeto da “Obra Getuliana”: uma longa construção

O projeto, durante anos desenvolvido, visava à feitura de um livro “documentário” das principais realizações

federais no período de 1930 a 1940. O desejo expresso era publicá-lo no ano de 1940, como parte das comemorações do décimo aniversário do governo de Getúlio Vargas. Não se sabe quem foi o autor da idéia, se o presidente (em alguns documentos Capanema se diz encarregado da execução do projeto a mando do presidente), ou se o próprio ministro (em carta a Capanema, Vargas refere-se ao empreendimento como “seu livro”). O fato é que o ministro se envolve de tal forma em todo o processo, da concepção à execução, que fica difícil não associar o projeto à figura pública de Capanema e sua atuação à frente do Ministério da Educação e Saúde. Uma obra pensada e executada por um ministério com uma atuação muito específica neste período.

A partir da nomeação de Capanema para a pasta de Educação e Saúde Pública, a tarefa de difusão educativa e cultural do Estado ganha um novo impulso, com o início de uma política de assimilação da intelectualidade nesse esforço, em parte explicada pela própria vinculação de origem do ministro com a intelectualidade mineira. Entretanto, o convívio entre esses intelectuais e Capanema foi marcado por uma relação ambígua. Certas idéias eram apropriadas, mas o objetivo de construção e valorização da nacionalidade empreendido pelo ministério, calcado fundamentalmente no culto ao chefe da nação e na valorização e uso de símbolos de nacionalidade, diferia em muito da idéia que orientava, por exemplo, os objetivos do movimento modernista. Este, “na perspectiva de Mário de Andrade, buscava uma retomada das raízes da nacionalidade brasileira, que permitisse uma superação dos artificialismos e formalismos da cultura erudita superficial e empastada” (Schwartzman et al, 1984:80). No entanto, a amplitude e ambigüidade

das idéias do modernismo permitiu a participação de intelectuais ligados a esta vanguarda nas atividades culturais do Estado.

Por outro lado, o Ministério da Educação e Saúde dividia com o DIP a orientação cultural dirigida ao grande público, dentro de uma política de "moldagem" da opinião pública, tarefa que ia muito além do gerenciamento dos sistemas educativo e de saúde no Brasil. Todavia, nos trabalhos empreendidos pelo ministério, o limite entre a ação cultural e as atividades de propaganda é difícil de ser estabelecido. O esforço educativo e de mobilização levado a cabo pela instituição valorizava todos os novos veículos de comunicação: o cinema, o rádio, a fotografia, as publicações, mas de certa forma se distinguia da produção do DIP, ao voltar-se para uma ação educativa e cultural mais especializada.

Em vários empreendimentos do ministério eram buscadas soluções que valorizassem a produção nacional, mas sempre de acordo com experiências estrangeiras modernas e bem-sucedidas: a nova concepção de espaço edificado da arquitetura modernista de Le Corbusier foi aplicada à construção da nova sede do ministério; as novas e eficazes utilizações dos meios de comunicação pelo Ministério da Propaganda alemão serviram de modelo para a propaganda estatal brasileira.

É nesse contexto que a "Obra Getuliana" é pensada. Dela contamos apenas com alguns fragmentos: os manuscritos do próprio Capanema acerca dos temas que comporiam o livro, as notas onde procurava estruturar a obra em partes ou capítulos, os esboços da diagramação das páginas, as listas de redatores e fotógrafos e, principalmente, o *lay-out* com as imagens fotográficas que fariam parte da obra. São essas as peças que vamos manusear para a

montagem do quebra-cabeça desse projeto, buscando ressaltar a concepção que norteou todo o processo e as características da obra que acabou por não ser nunca completada.

O ministro parece ter-se ocupado um bom tempo com a concepção geral do projeto, no que diz respeito à sua estrutura temática: podem ser encontrados no seu arquivo vários esboços dessa concepção, na forma de anotações em papéis soltos, ou em formatos mais acabados, como folhas datilografadas. Capanema pensava num álbum que documentasse todas as realizações governamentais, sempre levando em conta a comparação do projeto nacionalista empreendido após 1930 com a situação de "desunião" provocada pelo modelo liberal dos governos da Primeira República. Além disso, a grande linha de pensamento que norteia a produção dos textos e das fotos, particularmente presente nas idéias do ministro acerca da introdução do álbum que seria escrita por ele, é a idéia da presença de um Estado moderno em todos os setores da sociedade, desempenhando o duplo papel de construtor e unificador da nação. A essa idéia somava-se outra: a personificação desse Estado na figura do presidente Getúlio Vargas, a construção mítica da figura do chefe da nação como condutor e centro das decisões. Um homem que representava a própria noção de desenvolvimento e harmonia social. Vejamos, quanto a isso, algumas anotações feitas por Capanema: "Alguns apontamentos para o caderno a ser iniciado. 1 - Situação paradoxal da União, instituída pela República, como princípio de desunião. 2 - Para a introdução da "Obra" escrever um capítulo sobre o vulto e o sentido da obra administrativa getuliana. Lembrar a sua frase: 'Da política faço o mínimo que é necessário para viver.' A figura do gerente, do

constructor, do personagem fáustico na personalidade do chefe de Estado moderno. 3 - Na tradição constitucional do Brasil, há um termo qualificativo do chefe do Estado, a ser conservado, - defensor."

Além do prefácio ou introdução que apresentaria a importância da obra do presidente Vargas, muitos outros capítulos foram pensados. Estaria a obra dividida em 15, 18 ou 25 capítulos, dependendo do esboço encontrado. Capanema mudou de idéia várias vezes, condensando ou subdividindo capítulos, sugerindo a inclusão, fusão ou desmembramento de itens ou dos próprios capítulos. O único desses esboços datado apresenta o maior número de divisões: é de março de 1945 e inclui prefácio, 25 capítulos, conclusão e epílogo. Não é possível saber que idéia quanto ao tamanho teria prevalecido. Um documento aponta a sugestão do ministro de se fazer a obra em um ou em dois volumes, contendo cada um aproximadamente 600 páginas, sendo 300 páginas de textos e 300 fotografias. Outro apresenta a divisão da obra em 5 volumes. Pelo lay-out, nota-se que o formato do livro seria grande, pois se considerarmos as marcas dos cortes de edição, o livro aberto teria a dimensão de 34 x 58 cm. Em depoimento prestado ao Cpdoc, o fotógrafo Erich Hess, um dos contratados para a produção de fotografias do álbum, comenta a respeito do tamanho da obra: "O livro era assim num tamanho meio maluco... muito grande. Era um livro além de qualquer outro tamanho desses que os americanos tinham aqui."³

Quanto aos textos, eram traçados roteiros básicos dos capítulos, sugeridos aos redatores quando da encomenda do trabalho. Esses "colaboradores" eram escolhidos pelo próprio ministro, ou indicados por pessoas de sua confiança. Tratava-se de intelectuais ou pes-

soas de destaque no setor da administração pública, cujos nomes mudaram muitas vezes, a ponto de existirem pedidos de artigos ainda em 1945. Numa lista de redatores, por capítulo, datada de março deste ano, incluem-se os nomes de Adroaldo Junqueira Ayres, Aristeu Achilles, Arisio Viana, Lemos de Brito, Jayme de Barros, Lourenço Filho, Carlos Drummond de Andrade, Almir de Andrade, Artur Neiva, para citar apenas alguns.⁴ Capanema revia os textos que chegavam e decidia quanto ao aproveitamento de cada um, tomando grande cuidado não só com a apresentação dos textos mas até com a sua linguagem e organização interna. Um cuidado que o tornava um pouco mais que um organizador.

Assim, é bastante elucidativo seu comentário anotado num dos esboços sobre a estrutura da obra, no qual propunha algumas "regras a seguir": "Cada capítulo terá em média 10 páginas datilografadas. Será uma exposição ampla e sóbria, com dados numéricos fundamentados, mostrando o esforço do governo e os resultados colhidos. O trabalho será a um tempo de elucidação e propaganda. Nada de erudição."

Para conseguir o número de informações necessárias à produção da obra (dos textos e das ilustrações), o ministro solicitava aos diretores de instituições que atuavam nas áreas abarcadas pelo projeto relatórios das atividades diversas realizadas em todos os setores, bem como dos melhoramentos materiais operados nessas áreas. Em carta ao diretor do SPHAN, em outubro de 1940, solicita um relatório de todas as atividades promovidas e executadas pelo SPHAN desde a sua criação até o momento e ainda lembra: "Deverá o relatório ser sucinto, e vir, na medida do possível, acompanhado de documentação fotográfica."

Esses pedidos de fotos, sempre presentes nos pedidos de informações através de relatórios, são um ponto importante a ser destacado, pois sugerem o fato de que o ministro já tinha uma idéia da importância que esses documentos teriam na obra. Capanema traçava listas de temas para fotografias, incluindo grandes assuntos tais como produção mineral, vegetal, agricultura, pecuária, indústria, que por sua vez eram subdivididos em itens a serem fotografados. Esta prática de pedidos de fotos pode ser notada até o ano de 1945, quando, em carta aos diversos "conferencistas" ou redatores dos textos, o ministro pede para que os mesmos indicassem "um grande número de possíveis aspectos fotográficos que possam dar ao trabalho maior significação e relevo."

A concepção gráfica também fazia parte das preocupações do ministro. Foram pacientemente pensados por ele detalhes como paginação da obra, lugares para as ilustrações, tamanho dos textos, quantidade de linhas de cada um, disposição dessas linhas em associação com os outros elementos da obra, etc. Capanema pensava numa verdadeira equipe de ilustradores, havendo menção aos nomes de Guignard, Burle Marx, Portinari e Santa Rosa.

Além do que era pedido às repartições, o ministério se encarregava de produzir imagens de que necessitasse. Existe uma relação, por 21 estados, de tudo o que deveria ser fotografado. É interessante perceber o esforço do ministro em multiplicar as fontes fornecedoras de imagens fotográficas, como se quisesse ampliar ao máximo seu universo de possibilidades, antes de efetuar a seleção definitiva.

Os documentos textuais do arquivo indicam que o ministro teria designado quatro fotógrafos para realizar o trabalho de cobertura de aspectos das reali-

zações do governo federal em todo o país. Os profissionais escolhidos eram Mario Baldi (cobertura dos estados do Pará, Amazonas, Maranhão e Piauí), Erwin von Dessauer (Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco), Paulo Alves (Alagoas, Sergipe, Bahia e Espírito Santo) e Erich Hess (Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul). Essas nomeações ocorrem até 1940. Os tipos de imagens requeridas (basicamente de prédios de instituições governamentais, construções e obras) eram aquelas que representassem o progresso dessas regiões. O fotógrafo Hess comenta sobre o que deveria ser fotografado: "Tudo, menos a miséria! Quando nós fomos mandados, nós fomos mandados para ver as coisas bonitas que ele fez... Eu não recebi uma indicação de 'faz só o que é bonito', mas estava claro que a gente escolhia o aspecto".

É importante acompanhar um pouco o processo da produção dessas imagens, objeto do presente artigo. Eram enviadas cartas de recomendação do ministro para membros da administração dos estados, indicando os temas fotográficos. Em carta a um oficial em São Paulo datada de novembro de 1940, por exemplo, Capanema escreve: "Indique aspectos mais interessantes das realizações do Ministério da Guerra nessa região militar: construções, instalações, montagem de fábricas, de depósitos, educação física, serviços médicos, estradas etc". Outras vezes o próprio Capanema mandava diretamente aos fotógrafos, já em viagem aos estados, instruções acerca de roteiros de instituições a serem fotografadas. Nesse ponto é oportuno apontar uma certa concepção que orientava Capanema nesses pedidos. Para ele, os aspectos recomendados eram sempre de obras e edificações, monumentos da presença do Estado.

O fotógrafo encarregado de uma missão seguia viagem portando uma carta oficial que o autorizava “a tirar fotografias de aspectos das realizações do Governo Federal em todo o país, no período de 1930 a 1940”. Fora isso, existiam cartas de apresentação de cada fotógrafo remetidas geralmente aos interventores de cada estado, apresentando o profissional e esclarecendo a finalidade de sua visita. Em carta ao general Almério de Moura, em outubro de 1940, quando da apresentação do fotógrafo Peter Lange, o ministro intercedia em favor de maior liberdade para o fotógrafo, pedindo “a gentileza de, na medida do que for possível e conveniente, facilitar a ação do fotógrafo citado, que é pessoa da confiança deste Ministério”.

O *lay-out* que encontramos no arquivo Capanema é um conjunto de imagens montadas e coladas numa diagramação em páginas duplas, com espaços reservados para textos, contendo 646 fotografias nos mais diversos tamanhos, das quais 151 não possuem autoria. Apresenta uma enorme quantidade de fotos de local não identificado e a maioria das imagens não são datadas. Isto nos sugere uma preocupação em ordená-las segundo outros critérios, que não o geográfico ou o cronológico. Seu agrupamento deveria ser feito pelos temas que melhor refletissem a excelência da atuação governamental: Produção (122), Educação e Saúde (106), Exército (95), Comunicações (88), Trabalho (67), Marinha (63), Aviação (32 fotos), Comércio (23), Turismo (22), Justiça (14), DASP (11) e Urbanismo(3).

Contudo, uma análise das fotografias do *lay-out* nos coloca uma série de questões. Como esses conjuntos documentais são fragmentos dispersos por todo o período de elaboração do projeto, algumas informações existentes na do-

cumentação escrita não coincidem com o que resultou no *lay-out*. Por exemplo, não há qualquer foto de autoria de Mario Baldi e Paulo Alves, fotógrafos contratados pelo ministério de acordo com a documentação escrita do arquivo, nem de Miguel Volpe, Stephan Gal e Carlos, posteriormente designados pelo ministério. É verdade que algumas fotos não apresentam autoria, ou porque os autores não se preocuparam com isso, ou porque os cortes feitos na montagem das imagens suprimiram os nomes dos fotógrafos.

Podemos constatar a existência de trabalhos de outros fotógrafos e agências, designados posteriormente por Capanema, como Paul Stille, Jean Manzon e Peter Lange, além da Agência Nacional, também mencionada pelo ministro em notas do projeto. Mas além destas, outros nomes figuram no *lay-out* que não são jamais mencionados pela documentação, tais como Arno Kikoler, Jorge de Castro, *O Cruzeiro*, Epaminondas.

Algumas questões precisam ser mencionadas. Uma delas é a diversidade de profissionais arregimentados para o projeto, sobretudo fotógrafos estrangeiros, na sua maioria alemães.⁶ Epaminondas era o fotógrafo oficial do ministério, funcionário contratado. Erich Hess, alemão, foi chamado a fazer parte da equipe a partir de seu trabalho junto ao SPHAN, no qual participava também Paul Stille, Peter Lange, todos com experiência em viagens a vários estados do Brasil fotografando obras do patrimônio cultural do país. Erwin von Dessauer, alemão, foi contratado para serviços específicos pelo ministério. Jean Manzon, francês, recentemente imigrado e com experiência de trabalho em revistas famosas na França, fará parte da equipe que vai revolucionar a fotorreportagem na revista *O Cruzeiro*, a partir de

1943. Fotos da própria revista são incluídas no projeto, e sabe-se que em sua equipe era expressiva a quantidade de fotógrafos estrangeiros. Da Agência Nacional são utilizadas pouquíssimas imagens. Hess explica em parte essa não utilização das fotos da imprensa da época ou da Agência Nacional por alguns serviços e departamentos do ministério: "Eram assuntos novos: igrejas, prédios antigos... Quem tinha isso? Jornais têm fotógrafos para acontecimentos políticos. Quem fazia isso era pessoal especializado. Não se usava fotógrafos de imprensa. O trabalho era trabalhoso, atencioso."

Hess aponta a possibilidade de as fotos que estão no *lay-out* não terem sido todas especialmente tiradas para o projeto, pois havia uma boa circulação desses registros entre órgãos estatais, e a compra e venda de fotos era feita a toda hora. Fotos feitas pelo SPHAN podiam ser aproveitadas pelo DIP em publicações, feiras internacionais, ou as próprias empresas particulares (Hess dá o exemplo da *Panair*) distribuíam suas fotos, propiciando assim a divulgação dessas imagens pelo DIP. Hess, apesar de não ter tido conhecimento do *lay-out* na época, admite a possibilidade de ele não ser o resultado final do que iria ser usado, já que há um desequilíbrio grande entre os temas no que diz respeito à quantidade de imagens apresentadas em cada um. Somado a isso, há um outro detalhe importante: o espaço reservado aos textos no *lay-out* não seria suficiente, se considerarmos os textos que chegaram a ser impressos e também integram o arquivo. Da mesma forma, não há espaço para as outras ilustrações mencionadas por Capanema nas suas notas, como desenhos, pinturas, gráficos. O *lay-out* do livro é um projeto exclusivamente fotográfico. Não se sabe se o *lay-out* mais tarde foi pensado

para ser um tomo à parte, com predominância da reportagem visual, ou se ele seria modificado ou até mesmo reduzido em função dos textos.

Outro aspecto muito importante a ser mencionado e que desenvolveremos logo a seguir, é a forma elaborada de produção do *lay-out*, com a predominância de imagens apresentando qualidade técnica e estética impressionante se comparadas ao padrão então existente e, especialmente, sua edição e montagem originais. É de Hess a observação: "Tem que separar o trabalho de uma reportagem que se faz para jornal. Nunca se tinha feito isso, só se fazia reportagem aqui do fulano visitando tal obra (...) ou matou tal pessoa (...). Outras fotografias, esse sistema de se fazer como *O Cruzeiro*, uma reportagem, não existia. O trabalho de reportagem precisa de outros ângulos (...) os fotógrafos que estavam aqui ou faziam retratos de gente viva ou morta (...) grandes famílias, almoços, churrascos, homenagens, ou também aqui, ali um prédio novo (...) assim era o serviço comercial (...). Eram vistas estáticas e não havia ainda esse movimento (...) de reportagem."

Essa busca da sensação de movimento na reportagem fotográfica está relacionada às transformações nas formas de perceber a imagem fotográfica, já há anos experimentadas nos países da Europa. Essa nova valorização da fotografia, com a exploração da sua capacidade de "criar um clima" e de construir uma retórica própria em função da forma de sua exibição, é responsável por novas perspectivas abertas ao trabalho fotográfico no país, que irão muito além da exploração de sua qualidade de autenticidade e prova, até então a característica mais valorizada nas fotos de imprensa e nas fotos de propaganda estatal. No Brasil da virada da década de 30, a partir da

visão e do manejo das novas técnicas fotográficas trazidas pelos fotógrafos estrangeiros trabalhando no país, a utilização da fotografia ganha novos contornos, tornando-se possível uma “tradução” própria aos interesses propagandísticos da máquina governamental.

O papel das imagens na “Obra Getuliana”: um exercício de interpretação

A idéia que nos orientou no trabalho de análise do papel atribuído às imagens no *lay-out* é a de que, embora pensadas para “documentar” a obra, tais imagens foram trabalhadas segundo determinadas estratégias discursivas, procedimento novo em relação ao que até então era feito pela propaganda estatal através da Agência Nacional. Em que pese a inexistência do discurso verbal no *lay-out*, o que nos impede de relacionar as imagens aos textos produzidos, é através da forma como cada foto exhibe uma cena e, principalmente do relacionamento das imagens entre si no espaço de diagramação das páginas, que buscaremos a compreensão do seu papel no álbum. Sobretudo é necessário analisá-las no interior da obra, e não isoladamente, pois apenas no jogo animado pelas regras gerais que orientaram a confecção da obra suas propriedades podem ser apontadas.

O discurso visual do *lay-out* nos sugere dois níveis narrativos: de um lado, o que cada foto mostra, a escolha do tema e sua composição no campo fotográfico, e de outro, o que é subentendido pela montagem dessas imagens em séries, onde são utilizados recursos significantes, buscando provocar alguns efeitos de sentido.

Nosso ponto de partida serão, mais uma vez, os fotógrafos autores dessas imagens. Das 493 fotos com autoria, 397 foram produzidas por fotógrafos alemães, imigrantes então trabalhando no Brasil.⁶ Essa relação é importante, uma vez que é a partir da introdução de alguns desenvolvimentos técnicos, como as novas máquinas *Leica* de pequeno formato (35 mm) provenientes da Alemanha, que uma nova concepção do ato de fotografar começa a se difundir. Apesar de já serem usadas no Brasil durante a década de 30, são esses fotógrafos estrangeiros que as difundem. Essas máquinas, além de conferirem maior agilidade ao profissional, possibilitando a obtenção de ângulos inusitados, possuíam lentes intercambiáveis, controle de velocidade e eram usadas com filmes de maior sensibilidade, fatores que permitiam obter closes, aproximações, efeitos de textura, congelamentos, controle de luz, contrastes em exposições com duração variada etc. A intensificação de seu uso promoveu um tipo de “naturalismo” em reportagens fotográficas, pois uma infinidade de novas situações de flagrantes pôde ser obtida com rapidez e muitas vezes discrição. Segundo o fotógrafo Hess, o que é fundamental na utilização da *Leica* é a introdução da noção de movimento: “Esse movimento de reportagem com a máquina pequena (...) e o filme mais sensível instituiu esse gênero de espontâneo, o fazer qualquer coisa a qualquer hora, de baixo, de cima, com luz fraca, com luz forte (...)”. É o início de uma nova visualidade antes não imaginada, e é importante notar que ela é criada e permitida pela técnica, que opera no fotógrafo uma mudança de comportamento em relação ao objeto fotografado.

No entanto, as novas possibilidades técnicas não explicam sozinhas as mudanças ocorridas nesse período. Outro ponto importante a ser considerado é o

fato de a maioria desses profissionais serem emigrantes do país que conheceu o maior florescimento na imprensa ilustrada nessa época, a Alemanha. Esse movimento remonta à década de 20 com a República de Weimar, momento de efervescência cultural, dominado pelas vanguardas artísticas, em que uma perspectiva nova se abre no domínio da expressão fotográfica, então duplamente valorizada: nos seus aspectos de objetividade e de possibilidade de experimentação. Nesse sentido, há uma transformação não só nas formas de perceber a imagem mas sobretudo nas formas de a conceber e construir. Essa "Nova Objetividade", corrente que se impõe, busca um rompimento com as hierarquias tradicionais da arte ao mesmo tempo em que atribui importância aos progressos técnicos, reconhecendo no caráter mecânico da fotografia o motivo de sua nova função: revelar um mundo realista, conferindo ao objeto fotografado "autenticidade", em função da utilização das novas técnicas fotográficas. Com o advento dessa foto "moderna", a imagem fotográfica encontra sua linguagem específica: deixa de estar vinculada exclusivamente à sua função de registro (estética documental), ao mesmo tempo em que não precisa mais recorrer aos meios tradicionais de outras formas de representação visual (como por exemplo, a pintura). Ela revela finalmente os recursos de linguagem próprios do "meio fotográfico". No bojo do movimento da "Nova Objetividade", uma forma específica de fotografar se pretende "nova", de um lado, por defender o reconhecimento do caráter objetivo desse meio, e de outro, por propor ultrapassar esse caráter de mero registro ao evidenciar justamente a utilização dos mais novos recursos técnicos (cortes, ângulos inusitados, luz etc.) na construção da imagem. Essa nova vi-

são suscita também experimentos no campo das artes, com a exploração de um realismo abstrato a partir de experimentos da técnica fotográfica. Essas novas formas de representação e possibilidades de aplicação fotográficas serão pouco mais tarde incorporadas e utilizadas pela máquina de propaganda nazista.⁷

Segundo o fotógrafo Hess, nesse momento, no Brasil, fotografava-se com tecnologia alemã, na busca da obtenção de um outro tipo de registro: "Os alemães então sabiam, podiam fazer isso e o pessoal aqui também aprendia, comprava máquinas menores e já começavam a fazer (...). Seriam fotografias de movimento, de impacto."

As revistas ilustradas alemãs já haviam promovido as fotos inicialmente usadas como meras ilustrações das matérias jornalísticas para os espaços privilegiados de sua reportagens, onde eram apresentadas em séries, inaugurando um nova relação entre texto e imagens, uma nova estrutura narrativa. Segundo Costa (1992, p. 63), "a composição das páginas incorporou os recursos gráficos como dados significantes. A fotografia ganhou destaque através de uma apresentação que buscava o dinamismo e ao mesmo tempo oferecia uma visão mais ampla do acontecimento pela justaposição de uma grande quantidade de imagens. Recorria-se à variação nos tamanhos e formatos das fotos em busca de movimento, explicitando o caráter de montagem através dos recortes, das sobreposições e do caráter eminentemente gráfico conferido à imagem fotográfica. Pela primeira vez o espaço das páginas era entendido como um campo interativo. Essa concepção permitiu, por exemplo, que a página dupla passasse a ser utilizada como um espaço único e integrado".

Todas essas técnicas foram utilizadas no *lay-out* do álbum, ficando evidente o cuidado especial do documentário no sentido de dar às realizações governamentais o aspecto mais “realista” possível, valorizando ao mesmo tempo suas dimensões, ampliando as perspectivas, estabelecendo relações e associações de idéias, através de uma nova estratégia discursiva, calcada exatamente nesses dispositivos de exibição das fotografias. Para além do que cada uma traz de angulações inusitadas, de efeitos, uma outra elaboração a que foram submetidas diz respeito às seqüências dos planos de cada foto dispostas em cada página dupla. Um recurso novo no Brasil, que denota uma certa ousadia de linguagem na elaboração da obra.

Infelizmente não há qualquer informação disponível acerca do responsável pela concepção e composição do *lay-out* do livro, mas é evidente a presença de um editor de fotografias nesse trabalho, escolhendo os cortes de cada imagem e fazendo a montagem das seqüências nas páginas, servindo de ligação entre o fotógrafo e o receptor das imagens publicadas.

Vale observar que esse recurso de apresentação de diferentes planos colocados em seqüência, articulados em uma montagem que sugere o movimento, não são originários do universo fotográfico, mas estratégias narrativas dos filmes cinematográficos, onde a montagem é a forma narrativa por excelência. A idéia de uma “plurivisão”, que a nosso ver norteia toda a obra, é o resultado da apropriação de parte do universo discursivo cinematográfico conjugado às novas possibilidades que ampliam os limites narrativos da própria imagem fotográfica.

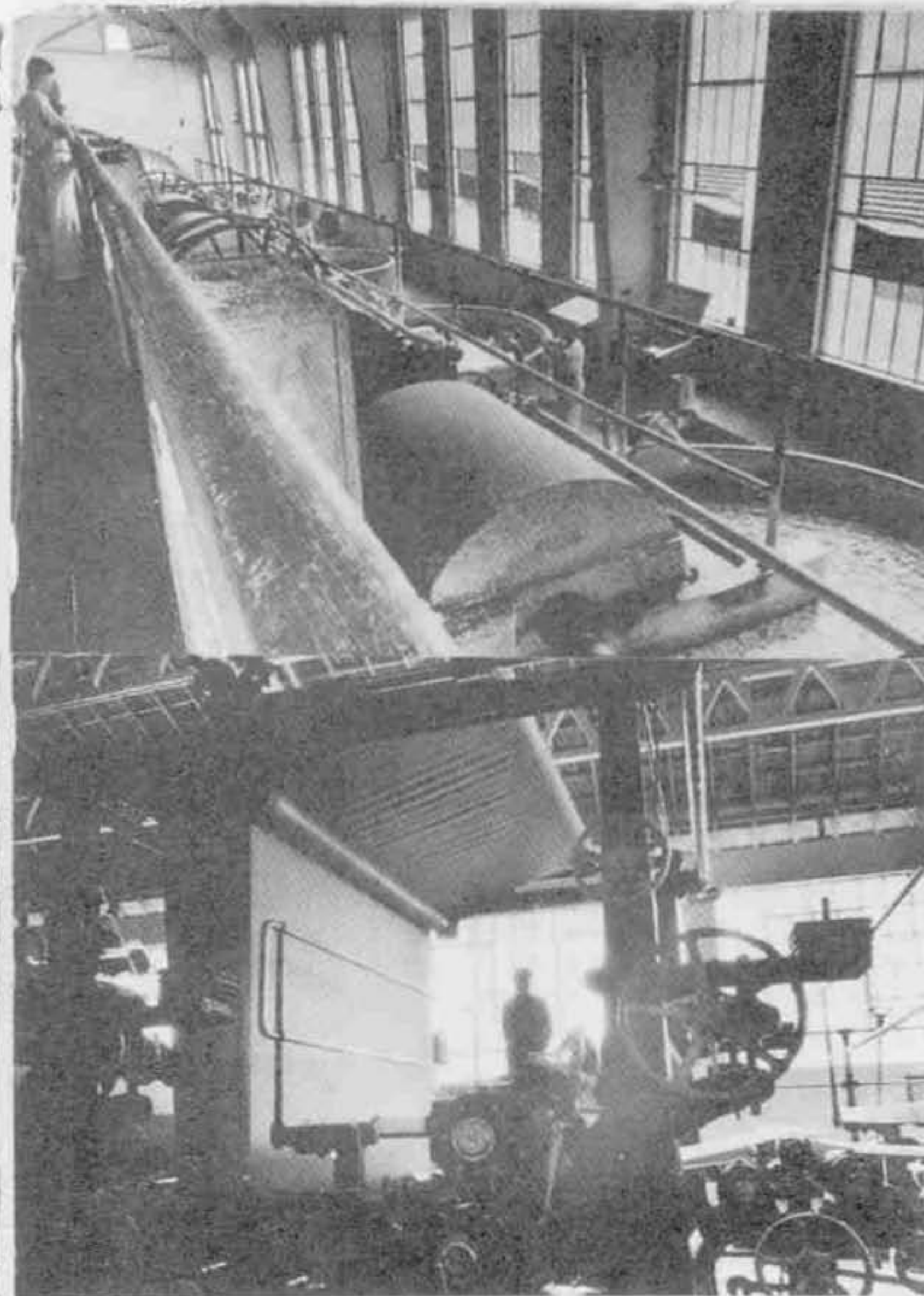
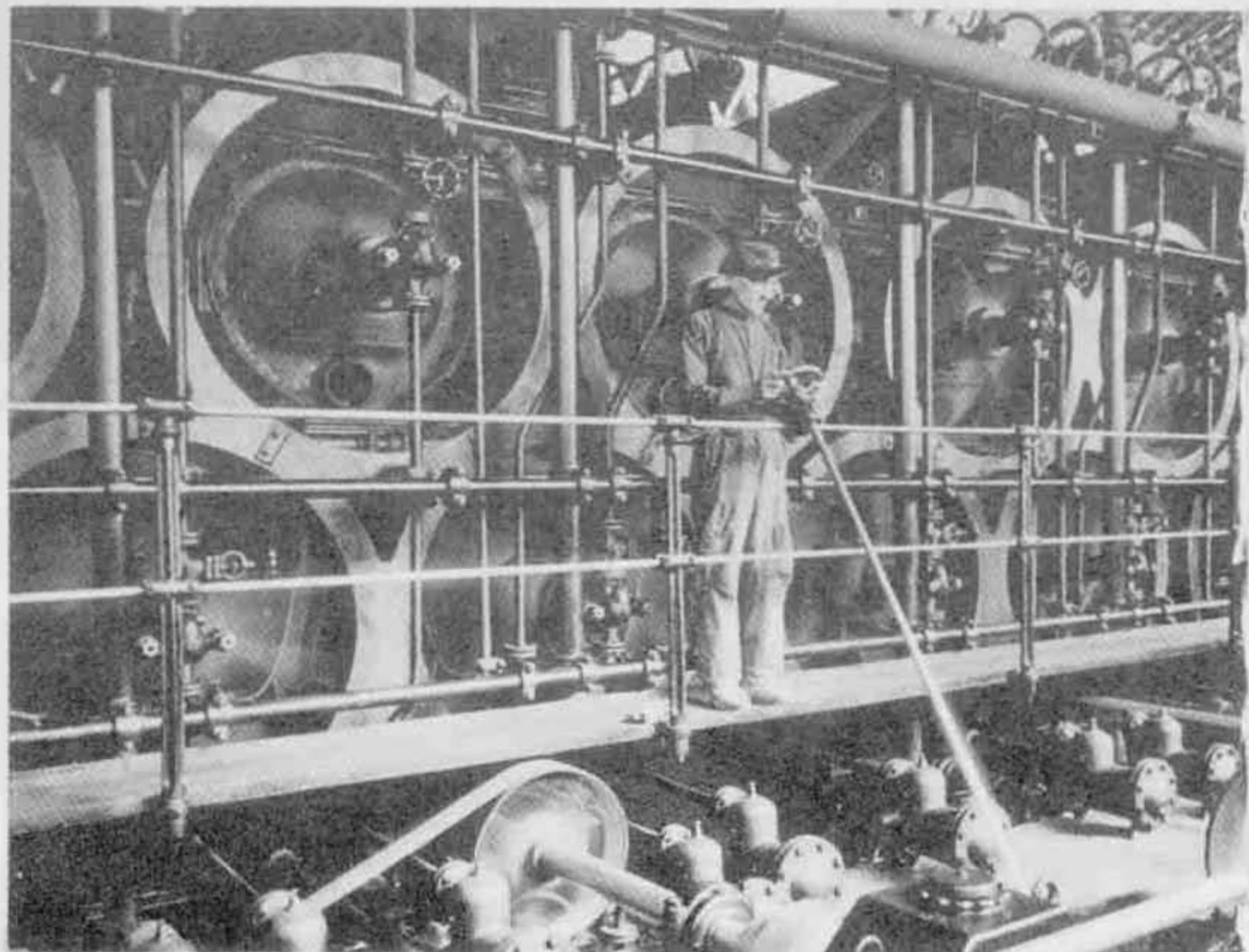
Observando a figura 1, que é uma página dupla do tema *Educação e Saúde*, um dos maiores no *lay-out* (106

fotos), chama a atenção a montagem das duas fotos: a construção do prédio do Ministério da Educação e Saúde ao lado das estudantes comemorando o Dia da Bandeira. A presença desse par temático, edificações e juventude, permeia de forma ímpar o conjunto das 106 imagens. Ao lado das edificações, fotos da juventude uniformizada e ordenada em paradas, juventude sadia mostrando seus corpos na prática de esportes, em grandes manifestações de culto à pátria, à raça, aos símbolos da nacionalidade. A força da idéia está na sobreposição desses dois temas: a Nação é representada por sua juventude, saudável, patriótica e vibrante, e o Estado materializa-se na imponência e na relevância de suas obras.

O recurso de edição valoriza a idéia de “construção” ao ampliar a imagem do edifício a ponto de “sangrá-la”, ou seja, de fazê-la extrapolar os limites impostos pelas margens e pelas próprias páginas, chegando ao leitor de forma direta, convidando-o a participar. Ao lado disso, o corte de edição da foto das estudantes, na altura da cintura, enfatiza o movimento conduzido pelos braços levantados empunhando as bandeiras e pelos rostos e olhos das moças voltados para o alto. O ângulo usado, levemente de baixo para cima, também auxilia na condução do olhar do leitor. Além de interagirem entre si, as imagens interagem com o leitor, num recurso claro de captação da cumplicidade do receptor das imagens.

O clima de êxtase construído pela imagem das estudantes vai ao encontro da monumentalidade do prédio de arquitetura moderna e arrojada, símbolo da concretização do Estado eficiente. Apreocupação com a beleza das manifestações cívicas, com a beleza do esporte é visível pela plasticidade dos movimentos congelados, construindo





muitas vezes formas geométricas de grande impacto visual.

O assunto "paradas" também vai ser explorado no tema *Exército*, por exemplo, mas de uma forma totalmente diversa. Enquanto o movimento é o elemento central da dinâmica das imagens das concentrações de estudantes, nas paradas militares a ordem é a idéia que conduz a narrativa, produzindo imagens quase estáticas dos oficiais enfileirados, com expressão séria, movimentos quase inexistentes.

A figura 2 integra o tema *Produção*, que conta com a maior quantidade de imagens dentro da obra (122 fotos). A industrialização relacionada à idéia de progresso é um fio condutor de muitos outros temas do livro, tais como *Trabalho*, *Exército*, *Comunicações*, mas é interessante notar que em cada um deles as imagens representarão a industrialização em conformidade com a idéia central do conjunto temático em questão.

No tema *Produção*, a maquinaria industrial é o elemento chave que distingue a produção urbana da rural. A fascinação pela máquina, pelos efeitos estéticos do movimento e das formas das engrenagens é tema também explorado na produção cinematográfica desse período nos países europeus. Nas imagens do funcionamento de uma fábrica de papel em Petrópolis, o elemento humano está presente de forma muito nuançada, é parte da própria engrenagem, não se sobressai, numa alusão simbólica à convivência natural do homem com o progresso industrial, como partes que se complementam. Nas três imagens aparecem quatro operários, mas tão discretamente colocados no campo fotográfico (na foto inferior à direita, inclusive, o operário foi trabalhado visualmente como algumas engrenagens: em contraluz, somente realçada a sua silhueta, que se confunde com a silhueta da máquina) que não

"atrapalham" a grandeza das tomadas mais gerais, que buscam enfatizar a beleza das formas geométricas originais do desenho industrial.

Quando os closes são buscados, servem para revelar a beleza das formas geométricas que tanto os artefatos industriais quanto os elementos da produção agrícola, reunidos em série ou misturados, podem construir. Nesse sentido, batatas, abacaxis, laranjas, pilhas de telhas ou montes de solas de sapato são também valorizados nas suas formas em imagens que exploram os closes e a luminosidade como forma de trazer à tona a textura dessas composições. No tema *Exército*, a industrialização é assunto principalmente nas fotos da produção bélica nacional. O Exército se moderniza segundo a necessidade que o período de guerra pressupõe, e esse progresso, em última instância promovido pelo Estado, é o que assegura a defesa nacional. Da mesma maneira, obuses e outros projéteis de variadas formas são também elementos privilegiados na ênfase da beleza plástica proporcionada pelo geometrismo industrial.

As figuras 3 e 4, partes do tema *Trabalho* (67 fotos), embora estejam relacionadas à industrialização, possuem na figura humana do trabalhador o fio condutor da leitura das imagens. Elas colocam em cena o operário, dividindo de igual para igual o espaço do campo fotográfico com as máquinas, ferramentas, construções. Aliás, a ênfase recai no mundo da construção, espaço privilegiado de inserção do trabalho nessas imagens. Trabalhar é construir. E construir pressupõe força, suor do homem comum.

A foto da figura 3, à esquerda, representa muito bem essa idéia. O ângulo bem de baixo, com o operário em primeiro plano em contraponto com o prédio enorme atrás, que no campo

ficou ligeiramente torto em consequência da tomada de angulação, enfatiza a idéia do esforço: o operário leva o edifício da Central do Brasil nas costas, praticamente o ergue do chão. Mais discretamente na imagem, mas presente, o velho prédio em demolição, dando passagem à desejada e inevitável modernização. A foto da direita representa bem o cenário de atuação do homem do trabalho: vigas, paredes que se erguem, e ao fundo o horizonte de monumentos construídos. Pode-se notar pela paginação que ambas as fotos seriam "sangradas", não possuiriam margens, num movimento de captação do leitor. Geralmente as fotos mais ampliadas e "sangradas" são as mais valorizadas nas séries, enquanto as fotos menores e margeadas servem muitas vezes de suporte de informação às outras, já que exprimem outros planos, outras tomadas, com ênfase no detalhe. Essa conjugação de grandes imagens e imagens de apoio é ponto muito importante da narrativa das imagens.

O trabalho no campo é idealizado na presença de homens fortes, dignos, ordenados, satisfeitos em trabalhar a terra. Na seqüência de imagens da figura 4 recursos da narrativa cinematográfica são utilizados na obtenção dessa idéia. A foto maior representando o grupo em direção à execução da tarefa, havendo um corte no campo para privilegiar o detalhe no close do trabalhador lidando com a ferramenta. Um novo corte e temos um enquadramento inusitado de uma carroça que quase sai do campo fotográfico, sem margens que lhe sirvam de limite, novamente gerando um efeito de movimento.

Nessas imagens o fotógrafo nunca é tematizado. Os olhares dos fotografados não traem jamais a intenção do autor de se anular atrás do dispositivo fotográfico, passando com isso mais uma vez a

idéia de naturalidade e realidade das cenas. A interação entre o objeto fotografado e o leitor é buscada sob a forma de outras operações, como o tamanho das fotos, seu movimento para fora do espaço da diagramação etc.

O tempo inteiro o Estado se auto-referencia nessas imagens. É ele o personagem principal invisível, que ao mostrar e narrar, mostra-se e fala de si. A idéia central que anima o projeto das imagens na "Obra Getuliana" é a de unidade em torno do conceito de nação brasileira. As diferenças étnicas, religiosas, regionais são abolidas em função do privilégio da unidade. Esta unidade é representada por pares como, por exemplo, campo-cidade, natureza-indústria, homem-máquina, mas estes elementos nunca se opõem. Eles se complementam na elaboração da imagem da Nação. Na natureza (campo), o potencial produtivo, no urbano (indústria), o modelo de modernidade.

É interessante notar a ausência quase completa da figura do presidente nas imagens (ele aparece uma única vez, num palanque durante uma cerimônia cívica, e de longe, junto a outras autoridades presentes), quando o par homem-obra é tão evidenciado. Mas Getúlio Vargas personifica essa Nação o tempo todo, falar dela é estar falando do seu chefe carismático, ele é o eixo em torno do qual se organizam os fragmentos que compõem esse todo único. Num trecho que seria usado no livro, sem autoria, podemos reconhecer de quem as imagens falam: "(...) quando se estuda esse homem já em pleno apogeu, o que logo fere a atenção é a sua compatibilidade extraordinária com a obra realizada, como se estivesse talhado para ela, como se realizá-la fosse o meio e a forma de também se realizar". O Estado não é tematizado através de suas autoridades, dos homens públicos, ele é apresentado como





1. The first photograph shows a group of people working on a hillside. A large tree is on the left, and several people are carrying loads on their heads or backs. Some are using tools like hoes or axes. The terrain appears to be a cleared or developing agricultural area.

2. The second photograph shows a man in a hat and light-colored shirt, smiling, holding a large basket or tray filled with what looks like harvested crops or produce. He is standing on a rocky or uneven ground.



3. The third photograph shows a man in a hat and light-colored shirt, smiling, holding a large basket or tray filled with what looks like harvested crops or produce. He is standing on a rocky or uneven ground.

4. The fourth photograph shows a person standing near a body of water, possibly a river or lake, with trees in the background.

Estado-Obra, e obra de um homem. Nesse sentido o culto à personalidade de Vargas nas imagens da obra nunca é objetivo, é subliminar, construído nos diversos elementos que a compõem.

Finalmente, gostaríamos de concluir apontando para o que nos parece o aspecto mais original da "Obra Getuliana": a peculiaridade da utilização das imagens, calcada na submissão das partes em função do privilégio do todo, concepção que norteia a fotorreportagem moderna que se instaura no Brasil a partir da década de 40 com a revista *O Cruzeiro*. Nesse sentido, é importante a explicação de um grupo de editores da revista *Life*, fonte de influência do nosso fotojornalismo a partir dessa década, acerca dessa nova forma de reportagem: "A criação de uma fotorreportagem requer a organização de um certo número de imagens sobre um mesmo tema de modo que elas dêem uma visão mais profunda, mais ampla, mais completa e mais intensa do assunto do que qualquer imagem isolada poderia dar. O assunto pode ser qualquer coisa – uma idéia, uma pessoa, um evento, um lugar. A organização pode ser tanto cronológica quanto temática; essas coisas pouco importam, já que a forma em si é flexível. O que importa é que as imagens trabalhem juntas para enriquecer o tema. Elas não podem mais ser encaradas como entidades isoladas, como trabalhos de arte individuais, mas antes como partes de um todo. Para que uma fotorreportagem tenha êxito, o todo tem que ser mais importante do que a soma de suas partes" (Time-Life apud Costa, op. cit.:67).

Com toda a simplicidade de um discurso técnico, os editores da *Life* nos dão a chave da relação entre o projeto estético e o projeto político da "Obra Getuliana". Forma e conteúdo encontram uma perfeita tradução no princí-

pio que submete as partes ao todo, as diferenças a um processo único, os significados múltiplos a uma unidade de sentido, desenhado por uma vontade sem sujeito aparente.

Neste "monumental" trabalho de articulação, coleta, seleção e escolha, elaborado e corrigido tantas vezes por Capanema, o sofisticado inter-relacionamento de elementos visuais constrói um discurso onde nação, unidade, trabalho, educação e progresso deixam de ser conceitos abstratos e passam a ter uma representação imediatamente apreensível. A "evidência" fotográfica faz com que a demonstração do que "é" construa a própria idéia do que "deve ser", levando a imagem do referencial ao performativo. Para Capanema a construção do álbum confundiu-se com a própria construção da realidade e com a vontade de realizar. No seio de um ministério que tinha como meta educar, pelas mãos de um personagem que sempre buscou associar educação e modernidade intelectual, através de instrumentos de uma estética revolucionária, industrialista, apropriada por regimes de força, a imagem da nação brasileira era inventada como uma "obra" – caprichos da história – nunca realizada.

Notas

1. O DIP possuía as seguintes divisões: Divulgação, Radiodifusão, Cinema e Teatro, Turismo, Imprensa, além de Serviços Auxiliares. Para uma abordagem mais detalhada sobre o funcionamento de cada divisão, ver Goulart, 1990.

2. Todos os documentos citados neste artigo pertencem ao dossiê GC 38.00.00/2-Série I do arquivo privado de Gustavo Capanema, depositado no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

3. Todas as declarações de Erich Hess transcritas neste artigo fazem parte do seu depoimento prestado em junho de 1987 a Ana Maria Brandão e Cássia Maria Melo da Silva, que se encontra depositado no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

4. Há uma lista por capítulos e seus respectivos redatores, datada de 12 de março de 1945, cujas atribuições são as seguintes: A obra do Presidente Vargas (prefácio escrito por Capanema), A sistematização do serviço público (Adroaldo Junqueira Ayres), Os problemas gerais de administração (Aristeu Achilles), As finanças (Arisio Viana, Benedito Silva, Ailton Aché Pilar, Octávio Bulhões, Jair de Rezende, Juvenal de Queiróz Vieira, Alfonso Almiro), A estatística e o recenseamento (Waldemar Freire Lopes), A reforma jurídica ([ilegível] Guimarães), A justiça (Lemos Brito, Theodoro Arthur), A segurança (Annibal Martins Alonso, Major Bernardo de Sousa Alves, Cap. Manuel da Costa Guimarães), As relações exteriores (Jaime de Barros), O exército (Cel. Lima Figueiredo, Cap. Humberto Peregrino), A marinha (Comandante Didio da Costa), A aeronáutica (Cel. Espírito Santo Cardoso), A educação (Lourenço Filho), Os problemas culturais (Antonio Leal Costa, Carlos Drummond de Andrade), Asaúde (Barros Barreto), A proteção à maternidade e à infância (Olyntho de Oliveira), A política trabalhista (Oscar Saraiva), A previdência (Oscar Saraiva), A proteção à família (Oscar Saraiva), A conquista da terra (Jorge Burlamaqui), A produção (Jorge Pinto de Lima, Amerino Vanike), O comércio (João de Lourenço, Waldir Niemeyer), Os grandes problemas econômicos (Jorge Bouças, Jorge Pinto de Lima, Theóphilo de Andrade, Cel. Macedo Soares, Israel Pinheiro, Cel. João Carlos Barreto, Cel. Hélio Macedo Soares), Os transportes e as comunicações (Jorge Burlamaqui), A política demográfica (Arthur Hehl Neiva, Ernani Reis), Os melhoramentos urbanos (Henrique Dods-worth, Alberto Amarante, Jorge Burlamaqui), O Brasil na guerra (Almir de Andrade), Ordem e progresso (epílogo de Capanema).

5. Isso é manifesto não só na participação de alemães no projeto da "Obra Getuliana", como também em outras fotos produzidas nessa época para o ministério. No arquivo fotográfico de Capanema é constante nas autorias das fotos nomes como Henkel, Harald Schultz, Kratzenstein, Kurt Paul Klagsbrum, Wolf, Theodor Preising, Leon Liberman, Max Rosenfeld, além dos fotógrafos já citados no *lay-out*.

6. Das 493 fotos que possuem autoria, 286 são de Peter Lange, 92 de Erich Hess, 40 de Paul Stille, 29 de Jorge de Castro, 18 de Erwin von Dessauer, 14 de Epaminondas, 8 da Agência Nacional, 4 de Jean Manzon, 1 de Arno Kikoler e 1 de O Cruzeiro. As imagens dos fotógrafos alemães perfazem um total de 80% das fotos com autoria.

7. Apesar de não explorada aqui, chamamos a atenção para a conexão entre a lógica que norteou a construção da obra e o caráter da propaganda nazista desenvolvida nesse mesmo período na Alemanha. Acreditamos ser essa questão uma outra importante vertente de análise, se considerarmos as fotos da "Obra" em comparação, por exemplo, com o tipo de imagem que se produzia nesse momento pelo aparelho estatal alemão com as mesmas finalidades. Uma comparação desse tipo poderia trazer novos dados para a compreensão das influências que acabaram por definir um tipo de imagem no álbum.

8. A idéia do caráter "monumental" adquirido pelas imagens nessa obra editorial pode também ser explorada na sua relação com outros empreendimentos voltados para o campo cultural neste período. O esforço de resgate da cultura nacional, por exemplo, através do tombamento de monumentos arquitetônicos e obras artísticas – política empreendida pelo SPHAN – valoriza nosso patrimônio cultural, herança de um passado comum que constrói a identidade da nação. De forma semelhante, certas comemorações cívicas, como as do Dia da Raça, do Trabalho, da Bandeira, do Índio, entre outras, realizadas em grandes estádios, reunindo multidões e construídas com a utilização de recursos como a

música orfeônica, os discursos mobilizadores etc., oferecem a seu turno um espetáculo de monumentalização da cultura nacional. Esses exemplos apontam para um tratamento específico dispensado à cultura nesse período pelos ideólogos do regime.

Referências bibliográficas

- ACHILLES, Aristheu. 1938. "O Departamento Nacional de Propaganda", *Revista do Serviço Público*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, out., p. 54-61.
- A IMPRENSA e a propaganda no quinquênio 1937-1942 (o D.N.P. e o D.I.P). 1942. *Cultura Política*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 21, nov., p. 169-187.
- BRASIL Novo. 1941. Rio de Janeiro; Departamento de Imprensa e Propaganda, v. 3, n. 6, jan.
- CARVALHO, Maria Cristina Wolff de, e WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. 1991. "Arquitetura e fotografia no século XIX" em Annateresa Fabris (org.), *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp (Texto & Arte; 3). 298 p. il.
- COSTA, Helouise. 1992. "Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista *O Cruzeiro*". São Paulo, USP, Escola de Comunicação e Artes (dissertação de mestrado). 190 f. il.
- COUTO, André Luiz Faria, e GITIRANA, Telma Bonniau. 1989. "Fotografia e propaganda política: o Estado Novo em foco". Rio de Janeiro, Cpdoc. 47 f.
- GONÇALVES, José Reginaldo. 1988. "Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais", *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 264-275.
- GOULART, Silvana. 1990. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censu-*

ra no Estado Novo. São Paulo, Marco Zero. 175 p.

- HISTOIRE de la photographie. 1993. Sous la direction de Jean-Claude Lemagny et André Rouillé. Paris, Bordas. 286 p. il.
- KOSSOY, Boris. 1980. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro, MEC/ Funarte. 125 p. il.
- LIMA, Solange Ferraz de. 1991. "O circuito social da fotografia: estudo de caso - I", em Annateresa Fabris (org.), *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp (Texto & Arte; 3). 298 p. il.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; e GOMES, Ângela Maria de Castro. 1982. *Estado Novo: ideologia, e poder*. Rio de Janeiro, Zahar. 166 p.
- PINTO, Milton José. s.d. "Enunciação e imagem: o mostrador". Rio de Janeiro. 5 f.
- ROSENBLUM, Naomi. 1984. *A world history of photography*. New York, Abbeville Press. 672 p. il.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; e COSTA, Vanda Maria Ribeiro. 1984. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra; São Paulo, Edusp. 388 p. il.
- VERÓN, Éliséo. 1989. "Que voit-on du monde? Images dans le discours de l'information", em *La recherche photographique*. Paris, Paris Audiovisuel, p. 41-45.

(Recebido para publicação em agosto de 1994)

Aline Lopes de Lacerda é pesquisadora do CPDOC-FGV e mestranda na ECO-UFRJ.