

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL**  
**DOUTORADO EM MEMÓRIA SOCIAL**

**SORMANI DA SILVA**

**“IMAGENS DA BATUCADA À MEIA-NOITE”: MEMÓRIAS ATRAVÉS DA  
COLEÇÃO FOTOGRÁFICA PRODUZIDA PELO DEPARTAMENTO DE  
IMPrensa E PROPAGANDA NA ESCOLA DE SAMBA PORTELA**

**Rio de Janeiro, 2021**

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

S586 Silva, Sormani da  
?IMAGENS DA BATUCADA À MEIA-NOITE?: MEMÓRIAS  
Silv ATRAVÉS DA COLEÇÃO FOTOGRÁFICA PRODUZIDA PELO  
DEPARTAMENTO DE IMPRENSA E PROPAGANDA NA ESCOLA DE  
SAMBÁ PORTELA / Sormani da Silva. -- Rio de  
Janeiro, 2021.  
149

Orientador: Edlaine de Gomes.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Memória Social, 2021.

1. Coleção. 2. Estética negra. 3. Fotojornalismo.  
4. Cultura visual. 5. Memória. I. Gomes, Edlaine de,  
orient. II. Título.

**SORMANI DA SILVA**

**“IMAGENS DA BATUCADA À MEIA-NOITE”: MEMÓRIAS ATRAVÉS DA  
COLEÇÃO FOTOGRÁFICA PRODUZIDA PELO DEPARTAMENTO DE  
IMPrensa E PROPAGANDA NA ESCOLA DE SAMBA PORTELA**

Tese de doutorado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Memória  
Social da Universidade Federal do Estado  
do Rio de Janeiro.

**Orientadora: Professora Dra. Edlaine de Campos Gomes**

**Rio de Janeiro, 2021**

Dedico esta tese à minha família: minha mãe Ruth, minha esposa Claudia Eliane, e meus filhos Tiago e Lucas.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Edilaine Campos Gomes, por todos os conhecimentos e importantes contribuições ao longo da pesquisa, pela sua generosidade, sabedoria, e paciência no oferecimento da mais plena autonomia para que a pesquisa trilhasse seu caminho.

Aos membros que participaram da banca de ingresso no doutorado: Professor Ricardo Salztrager, Professor Javier Alejandro Lifschitz e a saudosa Professora Leila Beatriz Ribeiro.

Aos professores da banca de qualificação, que contribuíram com importantes sugestões: Professora Andréa Lopes da Costa Vieira, Professora Ana Paula Alves Ribeiro, e aos que vieram se somar na banca de defesa: Professor Luís Cláudio de Oliveira e Professor Rafael dos Santos.

Aos professores e aos amigos do PPGMS do Professor Sergio Luiz Pereira da Silva e Glenda Melo do Seminário de Pesquisa acadêmica. Ao Professor Francisco Ramos de Farias ao chamar a atenção para as rupturas, e ao amigo Julio Bizarria na revisão do texto, e por lembrar a importância do Morro da Serrinha através das fotos.

Aos espaços em que foi possível estabelecer algum diálogo em tempos tão adversos: a revista *Ponto de Interrogação*, pelo acolhimento da ideia no dossiê samba, ao Seminário Áfricas da Professora Eneida Cunha, na PUC-RIO num momento bem inicial da pesquisa; o GT sobre Pós-abolição da Professora Alexandra Tavares, onde discutimos a memória dos arquivos; aos amigos do Neabuerj, da Professora Maria Alice e da Professora Sonia Santos, amigas incentivadoras de sempre. Ao GT de História do Região Sudeste da Professora Ana Maria Mauad onde apresentei a imagem que dá título à tese: “Batucada à meia noite”;

Enfim, aos amigos e mestres pois em cada encontro fica sempre um ponto: Antônio Tostes, Geraldo Souza, Rubem Confete, Eduardo Pontin, Adilson Almeida, Lenilson, e tantos outros que me acompanharam nessas aventuras de pesquisa.

Enfim, à minha esposa Claudia Eliane, companheira e guia de muitas jornadas improváveis.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL**  
**DOUTORADO EM MEMÓRIA SOCIAL**

**“Imagens da batucada à meia-noite”: memórias através da coleção fotográfica  
produzida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda na Escola de Samba Portela**

**Aprovada pela seguinte Banca Examinadora:**

---

Professora Dra. Edlaine de Campos Gomes, Orientadora.  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro — UNIRIO

---

Professora Dra. Andréa Lopes da Costa Vieira,  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro — UNIRIO

---

Professora Dra. Ana Paula Alves Ribeiro,  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro — FEBF/UERJ

---

Professor Dr. Luís Cláudio de Oliveira,  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro — FEBF/UERJ

---

Professor Dr. Rafael dos Santos,  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro — FEDU/UERJ

**Suplente:**

Professora Dra. Lobelia Dias Faceira  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro — UNIRIO

**Rio de Janeiro, 2021**

## RESUMO

### **“Imagens da Batucada à Meia-Noite”:** memórias através da coleção fotográfica produzida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda na Escola de Samba Portela

A tese apresenta a Coleção fotográfica (conjunto de 10 fotografias) que registra a histórica visita de Walt Disney à Escola de Samba Portela, em agosto de 1941. Este acontecimento acabou se tornando um dos principais momentos da chamada “Política da Boa Vizinhança”, estratégia diplomática dos Estados Unidos em relação aos países latino-americanos, no sentido de conter a influência das forças do Eixo na região. As imagens, produzidas no âmbito do Departamento de Imprensa e Propaganda, em agosto de 1941, sob a supervisão da Divisão de Turismo, são registros que se fixaram como parte da memória cultural do período, marcando a emergência do cinema e da própria fotografia. O objetivo é analisar, através da Coleção, as tensões sobre as apropriações da estética negra e, ao mesmo tempo, traçar uma perspectiva comparativa em relação a outras imagens que auxiliam na sua ressignificação como: “Imagens da Batucada à Meia-Noite”. O encontro, que tinha como meta a divulgação de uma identidade cultural construída a partir das escolas de samba, teve algumas de suas expectativas e repercussões frustradas. Disso resultou um processo de enquadramento que praticamente vinculou a visibilidade das imagens à personagem do papagaio Zé Carioca. A proposta da tese é problematizar o enquadramento conferido à Coleção, identificando um outro marco estético, que passa por uma abordagem entre a memória e a história, no sentido de desmontar algumas percepções que se tornaram hegemônicas. Nesta busca de um novo olhar, o trabalho contextualiza a emergência da linguagem do fotojornalismo, que inaugurou uma estética jamais vista no Brasil, e que estava inserida na proposta identitária da Divisão de Turismo em explorar a festa carnavalesca no projeto da nacionalidade, ao mesmo tempo situando as práticas culturais dos sambistas no disputado campo da cultura visual. É nesse espaço que a Coleção deve ser reimaginada.

**Palavras-chave:** Coleção; Estética negra; Fotojornalismo; Cultura visual; Memória.

## ABSTRACT

### **“Images of a Midnight Drum Gathering”: memories through the photography collection produced by the Department for Press and Propaganda at the Portela Samba School**

This doctoral dissertation presents the photography Collection (a set of ten photographs) documenting Walt Disney’s historical August 1941 visit to the Portela Samba School. This event became one of the greatest moments of the so-called ‘Good Neighbor Policy’, the diplomatic strategy of the United States of America toward Latin-American countries, seeking to contain the influence of Axis powers in the region. Such images, produced within the mandate of the Department for Press and Propaganda, under the supervision of its Tourism Division, have become central to the cultural memory of that period, marking the emergence of national cinema and photography themselves. This dissertation’s objective is to analyse, through said collection, the tensions surrounding the appropriations of Black aesthetics, while offering a compared perspective in relation to other images that allow us to re-signify the collection as ‘Images of a Midnight Drum Gathering’. The event, primarily held to publicise a conception of cultural identity projected from Samba Schools, had some of its expectations and repercussions frustrated. What resulted was a framing process whereby the images became strongly associated to a Disney character, the parrot José Carioca. The dissertation proposes to problematise the framing of the collection, identifying another aesthetic frame of reference, in an approach that intertwines memory and history to challenge some perceptions that have become hegemonic. In seeking new ways to look at the Collection, the work contextualises the emergence of the language of journalistic photography, which pioneered an aesthetic never before seen in Brazil, and that was a part of the identity proposal of the Tourism Division, of exploring the Carnival festivities as part of a nation-building project, while situating the cultural practices of samba musicians and composers in the disputed terrain of visual culture, the very context where the Collection must be re-imagined.

**Keywords:** Collection; Black aesthetics; journalistic photography; Visual culture; Memory.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Pedindo licença na “reapresentação das imagens” .....	26
FIGURA 2: O que falta na Coleção.....	28
FIGURA 3: Esquentando os tamborins.....	29
FIGURA 4: A fotografia no instante decisivo.....	31
FIGURA 5: O verso da fotografia.....	32
FIGURA 6: Os usos da imagem de arquivo.....	34
FIGURA 7: Um intervalo.....	35
FIGURA 8: Batucada como sociabilidade.....	36
FIGURA 9: Cruzamentos.....	37
FIGURA 10: A família portelense.....	38
FIGURA 11: A “batucada à meia-noite”.....	39
FIGURA 12: Batucada à meia-noite: Jornal da Diário da Noite.....	49
FIGURA 13: Montagem da Enciclopédia Nosso Século Brasil.....	56
FIGURA 14: O fotógrafo Jean Manzon.....	72
FIGURA 15: Disney e Villa Lobos.....	75
FIGURA 16: “Em Plena Batucada”.....	80
FIGURA 17: Genevieve Naylor.....	96
FIGURA 18: Uma batucada na Escola de Samba Portela.....	103
FIGURA 19: Montagem “Disney na Costa da África”.....	106
FIGURA 20: As três raças tristes.....	120
FIGURA 21: Imagens de “ <i>It’s All True</i> ” .....	125

## LISTA DE SIGLAS

ABI	Associação Brasileira de Imprensa
AN	Arquivo Nacional
ABC	Argentina, Brasil, Chile
BN	Biblioteca Nacional do Brasil
C.B.E.P.C.I	Centro Brasileiro de Estudos da Produção Cinematográfica Interamericana
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DT	Divisão de Turismo
DNP	Departamento Nacional de Propaganda
OCIAA	<i>Office of the Coordinator of Inter-American Affairs</i> (Escritório do Coordenador para Assuntos Interamericanos)
OIAA	<i>Office of Inter-American Affairs</i> (Escritório para Assuntos Interamericanos)
OWI	<i>Office of War Information</i> (Escritório para Informações de Guerra)
PPGMS	Programa de Pós-Graduação em Memória Social
SNP	Secretaria Nacional de Propaganda
WPA	<i>Work Progress Administration</i> (Administração para o Progresso do Trabalho)

“Walt Disney e Paulo da Portela. Pode parecer estranho o paralelo e o fato de iniciar-se esta reportagem alinhando esses dois nomes ao mesmo plano. Seria um escândalo em outra qualquer ocasião”

(texto do DIP de autoria não identificada)

(BIBLIOTECA NACIONAL, Diário Carioca, de 26 de agosto de 1941, p.7)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
I — A singularidade da Coleção.....	5
II — Coleção como mediação .....	10
<b>CAPÍTULO 1 — Para remontar a Coleção.....</b>	<b>13</b>
1.1 — Imagens dialéticas .....	13
1.2 — Colecionando imagens e pensamentos .....	24
1.3 — Alguns modos de ver .....	40
<b>CAPÍTULO 2 — Para além do Zé Carioca .....</b>	<b>42</b>
2.1 — Alguns antecedentes da Coleção.....	42
2.2 — A vitória do papagaio .....	47
2.3 — O samba para “americano ver” .....	52
2.4 — A coleção e a história .....	55
2.5 — As desventuras do papagaio .....	64
<b>CAPÍTULO 3 — Fronteiras do ver .....</b>	<b>66</b>
3.1 — O baú de imagens do DIP .....	67
3.2 — A Princesa do Samba .....	79
3.3 — Os pretos de Guiné .....	86
3.4 — A agenda da Divisão de Turismo .....	89
3.5 — Fronteiras do ver .....	99
<b>CAPÍTULO 4 — Contramemórias .....</b>	<b>101</b>
4.1 — Contramemória e linguagem fotográfica .....	101
4.2 — Contramemória e fotojornalismo .....	111
4.3 — Considerações sobre imagens e gestos .....	127
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>130</b>
I — A coleção como imagens de arquivo .....	131
II — A coleção como atividade de pensamento .....	134
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>138</b>

## INTRODUÇÃO

Gostaria de iniciar a apresentação da pesquisa apontando algumas questões norteadoras desta investigação no campo da cultura visual. A primeira é que esse modo de olhar vem das discussões de Stuart Hall, que projetou, ao longo de sua obra, o campo de estudo sobre a cultura negra e, em consequência, as diversas dimensões que envolvem a mediação cultural: raça, comunicação, música, performance. Em uma palestra realizada em 1995, no *Goldsmiths College*, que resultou no artigo *Raça, o significante flutuante* (HALL, 2012), o autor chamou a atenção para a percepção de como a ideia de raça, enquanto linguagem, é transmitida, colocando o corpo no centro das discussões. Hall lembrou a angústia de Frantz Fanon, expressa em seu *Pele Negra, Máscaras Brancas* (FANON, 2008), em virtude do trauma que sua aparência institui. Neste sentido, Hall observa que a descoberta de Fanon está em evidenciar que, por debaixo dos esquemas corpóreos, existe um outro sistema, formado por imagens, metáforas, anedotas, constituídas em relação ao corpo no espaço social. Assim, Stuart Hall<sup>1</sup> nos convoca a sair da superfície dos fatos, e “analisar as histórias do corpo” e sua teia de representações.

Naquele momento, percebia em mim um antigo interesse por objetos de recordação: as imagens dos álbuns, as capas de discos, fotografias e outras quinquilharias como formas de identificação. Tal sensibilidade, talvez, advenha do trabalhar em uma cidade marcada pelos reflexos das malfadadas políticas neoliberais das últimas décadas. Tais políticas praticamente destruíram — ou, mais do que isso, substituíram — grande parte do parque industrial construído no pós-guerra, criando um tipo de servidão através de uma apavorante cultura da financeirização das relações sociais, e instituindo novas frentes de invisibilidade social à “luz do dia”.

Trata-se de uma nova etapa do passado recente. No Brasil, ocorreu um “acelerado” processo de urbanização<sup>2</sup>, a partir do fim do século XIX, na extensão de uma temporalidade que podemos chamar de pós-abolição, e cujos efeitos ressoam até os dias atuais. Tal questão não se constituiu sem um intenso debate sobre a identidade nacional, tão discutida e repleta de contradições, que consagram permanências e reificações do perverso sistema de retóricas e ações desempenhados

---

<sup>1</sup> Além dos textos de Stuart Hall, a discussão sobre as imagens foi impulsionada no encontro com os textos do processo seletivo do doutorado, de Aby Warburg, Paul Virilio, entre outros. A participação no seminário da professora Eneida Cunha, na PUC-RJ, foi também um momento importante, assim como a disciplina *Memória e Raça*, do PPGMS, ministrada pelas professoras Andréa Lopes da Costa Vieira e Edlaine de Campos Gomes, e o memorável *Seminário em Pesquisa*, do professor Sérgio Silva.

<sup>2</sup> No Brasil, até a década de 1940, grande parte da população vivia nas áreas rurais, e os meios de comunicação na América Latina tiveram uma importante participação no processo de legitimação social. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 242).

com o fim de excluir, dos espaços de poder, a população afro-brasileira (MUNANGA, 1999; CHAUI, 2001; AZEVEDO, 2004). Em um tal sistema, atualizando-o continuamente, os beneficiados silenciam, estabelecendo pontos de fuga nos momentos mais estratégicos. Tal problemática não é exclusividade nacional, pois a história da formação da coleção aqui analisada também integra a memória afro-latina, caracterizada pelo legado social que encontrou na escravização um ponto de convergência e naturalização da subalternização do outro.

De vida longa, as dez fotografias que integram a coleção aqui nomeada “Imagens da Batucada à Meia-Noite” serão analisadas no primeiro capítulo da tese. No plano da cultura visual<sup>3</sup>, estamos diante de um conjunto significativo de imagens, produzidas sob vários ângulos, em sequência, no terreiro da escola de samba Portela, na década de 1940. Tal tipo de registro pode ser reconhecido como narrativa inaugural do fotojornalismo, por ligar, de forma pioneira, as práticas culturais das escolas de samba, na tensa fronteira das relações culturais.

Imagens nesta mesma dimensão irão aparecer com mais intensidade na série de fotografias estilizadas que Jean Manzon produziria a partir de 1943, quando deixou o DIP e passou atuar como editor fotográfico da revista *Cruzeiro*. Algumas delas foram publicadas em periódicos e jornais da época, constituindo arquivos de memória do fotojornalismo. Todavia, tais imagens se tornaram icônicas quando passaram a integrar os livros didáticos de história, havendo sido escolhidas para compor a narrativa “oficial”. A maioria delas permanece inédita; outras estão deterioradas por marcas e manchas, possivelmente resultantes de problemas de conservação, arquivamento, manuseio e revelação.

Nesta tese, adotamos o conceito “coleção” para analisar o conjunto de fotografias produzidas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), sob supervisão da Divisão de Turismo (DT), no registro da visita de Walt Disney à Escola de Samba Portela. Atualmente, os negativos fotográficos, derivados do antigo sistema analógico, encontram-se sob responsabilidade do Arquivo Nacional, e estão preservados em formato digital.

---

<sup>3</sup> A historiadora Ana Maria Mauad (2016), ao destacar a relação entre os estudos históricos e a cultura visual no Brasil, aponta duas referências cruciais: Ulpiano Bezerra de Menezes (2003) e Paulo Knauss (2006). O primeiro autor acentua a forma crítica como as imagens sempre são mostradas, ou seja, como evidência de algo, o que não é suficiente, pois elas devem ser exploradas em sua materialidade, o que possibilita uma dimensão biográfica. Nesse aspecto, vejo que o conceito de coleção e algumas noções de arquivo discutidas no interior da tese aproximam as reflexões entre memória e história como campos complementares. Quanto às reflexões do segundo autor, ele nos instiga a pensar as imagens como problema, ou seja, imaginarmos quem as produziu, em que condições se mantiveram e foram consumidas, o que conduz à reflexão sobre a própria condição historiográfica. Isso foi importante, pois nos possibilitou construir uma discussão sobre a emergência do fotojornalismo no âmbito do DIP, o que se evidencia nas reportagens fotográficas de Jean Manzon.

Conforme observou Krzysztof Pomian (1984), o quantitativo de objetos de uma coleção não é relevante: o ponto central é o que leva esses objetos a se tornarem semióforos, ou seja, meios de formação e transmissão de lembranças e narrativas. Nesta perspectiva, autores como Abreu (2016) discutem esses suportes de acionamento da memória, como as fotografias, no caso específico desta tese, atualizando a ideia de coleção na perspectiva material e simbólica dos objetos. Cabe lembrar, igualmente, o aspecto da circulação e reprodutibilidade dos objetos, que potencializa os usos e significados das imagens (BENJAMIN, 1996). Assim, aquilo que foi esquecido e postergado em determinado tempo, pode ser reimaginado em outro contexto. É o caso, por exemplo, dos documentos derivados de aberturas de Arquivos Públicos, dentro do pressuposto legal do direito de acesso à informação pública. Tal acesso tem merecido atenção da sociedade, garantindo o lugar dos arquivos dentro dos parâmetros e valores éticos que a sociedade exige (KNAUSS, 2012).

Desta forma, diante das janelas abertas pela chamada “Política da Boa Vizinhança”, com a utilização de meios de comunicação de massa, como o cinema e a fotografia, em sua estratégia de propaganda, a disseminação de uma narrativa sobre o Brasil, um imaginário da nação, entrará em processo de internacionalização. O carnaval — ou os carnavais — em disputa, através da fotografia, se tornará um dos repertórios disponíveis da nacionalidade.

Em uma dimensão comparativa, a figura do papagaio Zé Carioca, no filme *Alô Amigos*, de 1942, seria a resposta de Disney à sua passagem pelo Brasil, ignorando os acontecimentos que resultaram nas imagens da Coleção, no ano anterior. Por outro lado, a produção de um documentário sobre o carnaval, que resultou no filme inacabado *It's All True*, de Orson Welles, incorporaria indiretamente as imagens da Coleção. Em uma espécie de memória cultural, o ator Grande Otelo representava o compositor Paulo da Portela. Curiosamente, o ator e o sambista tiveram suas performances registradas pela objetiva de Jean Manzon. A tese ratifica essas aproximações, ao analisar as imagens produzidas e disseminadas em diferentes meios/espços, indicando seu potencial para a reconfiguração da memória negra na cultura visual.

Estamos diante de um acervo documental dos primórdios do fotojornalismo brasileiro, ainda hoje pouco estudado ou reconhecido em sua dimensão artística, interligada à temática racial. Sua singularidade artística, embora produzida sob o espectro da cultura visual do Estado Novo, esteve sob o olhar direcionado e atento de Manzon. Por outro lado, a percepção do processo de circulação dessas imagens mostra as muitas facetas dos modos como foram repelidas, o que nos obriga a compreendê-las como linguagem.

As fotografias, em suas aparições, disputam mais do que o olhar do observador: acionam a memória social dos grupos e pessoas retratados, processo que possibilita o contato com práticas culturais do Atlântico Negro. É neste sentido que busco refletir sobre essa Coleção “Imagens da Batucada à Meia-noite”, não só pela presença de Walt Disney na Escola de Samba Portela, mas do ponto de vista da cultura visual, como narrativa da construção da trajetória do próprio samba e seus personagens locais. Não é exagero afirmar que foi um instante inaugural em relação à emergência das escolas de samba no campo da cultura popular, próprio da conjuntura da Política da Boa Vizinhança, que tinha como pano de fundo o contexto da união dos países latino-americanos na luta antifascista, aspecto importante e pouco mencionado na produção acadêmica sobre o tema<sup>4</sup>.

Para compreender o processo de conformação da Coleção, é necessário destacar alguns percursos, porque as imagens articulam e suscitam a emergência de inúmeras memórias subterrâneas (POLLAK, 1986). O intuito, aqui, é abordar a Coleção de fotografias em uma perspectiva plural, como construção histórica e cultural, ressaltando os diferentes “modos de ver” produzidos no processo de circulação e exibição: seus lugares de aparição, as outras fotografias do contexto, o fotógrafo, os fotografados, os gestos, o tipo de enquadramento, e o que se situa fora das imagens, os estranhamentos.

Vale lembrar que, historicamente, o acervo do DIP foi marcado de modo intenso pelas práticas de controle e repressão do Estado Novo, provocando certa “aderência simbólica”, e limitando tanto o acesso a seus elementos quanto as possíveis percepções a seu respeito. Isso implicou em limites epistemológicos ao trabalho com esses acervos, que ocupam um espaço de referência singular na cultura fotográfica e, especialmente, nas imagens do fotojornalismo nacional. Esse campo, entre os anos de 1940 e 1943, enriqueceu-se da linguagem inovadora de Jean Manzon, diretor de cinema e fotografia. Ainda assim, não parece existir um balanço das imagens fotográficas produzidas no período. Essas imagens, apesar do acervo e contexto a que pertencem, ganharam novos contornos através de sua circulação em meios diversos. Posteriormente, muitas delas foram massificadas sob a ótica da disciplina História, influenciada pelo emergente campo dos estudos latino-americanos, na década de 1980.

---

<sup>4</sup> Numa época influenciada pelo caráter nacionalista, esse campo foi muitas vezes espinhoso para sambistas e escolas de samba, que ganharam legitimidade como autênticos representantes da nacionalidade, mas com pesados reverses. Basta notar a crise vivida pela Escola de Samba Vizinha Faladeira, punida e desclassificada no Carnaval de 1939, por inserir como enredo uma temática internacional, “*Branca de Neve e os Sete Anões*” (FERREIRA e TURANO, 2013).

É nessa busca por novos sentidos que sugiro a compreensão da Coleção como contramemória, ou seja, uma espécie de narrativa a contrapelo, que atua na desconstrução de estereótipos (ideologias), sedimentados ao longo do tempo, produzindo ideias de passividade e alienação. No caso das práticas culturais negras e dos sujeitos invisibilizados nas fotografias, é necessário contextualizar o processo de apagamento daquilo que, apesar de tudo, permanece visível e exposto nas imagens. A singularidade da Coleção se atualiza por meio de análises que enfocam as “formas de ver”, dizendo muito, também, sobre o imaginário hegemônico e seu trânsito para além do referido contexto, e que ressignificamos como “Imagens da Batucada à Meia-Noite”.

A tese analisa a formação da Coleção e seus efeitos no imaginário sobre as práticas culturais das Escolas de Samba, institucionalizadas, no âmbito municipal, por meio da fundação da União Geral das Escolas de Samba (UGE), em 1934, incentivada pelo então prefeito Pedro Ernesto. Tal apoio continuou, em nível federal, durante a gestão de Lourival Fontes no Departamento de Imprensa e Propaganda, mais especificamente, por meio da Divisão de Turismo, responsável pelas festividades carnavalescas. Assim, proponho realocar a formação da Coleção: de arquivo documental produzido pelo DIP a acervo representativo da memória e estética negra no Brasil. As fotografias sob análise estão situadas no campo de produção da identidade nacional, e conjugadas ao olhar externo, construído sob a perspectiva da “Política da Boa Vizinhança”, que plasmou a figura excêntrica do papagaio Zé Carioca. No entanto, elas também evidenciam relações sociais, expressões culturais e corporais da população negra. Essa discussão, eixo norteador da tese, será aprofundada adiante.

## **I — A singularidade da Coleção**

Por ser evocadora da presença da população negra nos espaços comunicativos, em uma época na qual a exaltação do discurso da mestiçagem era parte de um projeto nacional, a Coleção se apresenta como acontecimento único e atual. Tal questão ganha evidência quando se compara a Coleção a outros eventos organizados pela Divisão de Turismo, que mantinha uma agenda intensa com a circulação de artistas e autoridades em espaços populares, como será discutido no terceiro capítulo. Nesse sentido, as fotografias se convertem em raro testemunho. Um dos motivos é que o DIP tinha suas normas para atuação de fotógrafos estrangeiros, indicando temas, prédios governamentais e outros locais nobres: Lagoa, Ipanema e toda aquela sequência que se incorporou ao discurso do Zé Carioca. Mauad (2005) descreveu, nesse contexto (1941-1942), o episódio da fotógrafa norte-americana Genevieve Naylor, que sofreu com a burocracia

do DIP, de modo que jamais teria êxito no seu trabalho como fotógrafa da Política da Boa Vizinhança, se não fosse pelas mediações que realizara, no período em que fixara residência na Zona Sul da cidade.

Esta tese compreende que memória é uma construção do presente sobre o passado, e reivindica, para a Coleção sob análise, um estatuto marcado pelo sentido de contramemória. Dessa forma, é necessário seguir as imagens que a compõem, e remontar suas aparições nos diversos suportes e meios utilizados, pois são imagens sobreviventes, que transitaram nas fronteiras entre os mundos chamados colonial e pós-colonial. Justo (2017p. 62), em seu verbete sobre contramemória, observa a centralidade do pensamento de Michel Foucault, quando este propõe a necessidade de contraposição às cinzas da história oficial, recomendando perícia e atenção aos detalhes, para que se possa “reimaginar as imagens”.

A contramemória se institui como uma provocação a um tipo de normatização, donde a importância dos “modos de ver” e a consequente formulação de novos sentidos. Walter Benjamin (1996), em sua VII tese sobre o conceito de História, chama atenção para que pensemos a disciplina a contrapelo, formulando um projeto teórico que destaca o lugar dos vencidos como contraponto às narrativas lineares, típicas do positivismo e do conhecimento enciclopédico, que buscam ordenar o tempo sempre em favor dos grupos hegemônicos. Assim, “a memória é uma espécie de passado ausente dos vencidos” (MATE, 2011, p. 159).

Constata-se que um dos primeiros rastros de negação dessas imagens foi acionado em uma crônica do escritor Berilo Neves<sup>5</sup>, publicada no jornal *A Manhã*, em maio de 1943. O articulista, ao celebrar o fechamento da Escola de Samba Deixa Malhar, afirmou, pejorativamente, que as agremiações, durante o governo Vargas, haviam produzido a visão de que o Brasil era o país “mais africano” da América Latina. Sugiro que Neves se referia às imagens produzidas pelo DIP no terreiro da Portela, em 1941, durante a badalada visita de Disney à América Latina. A crônica, inserida nesse contexto, fazia um balanço da atuação da Divisão de Turismo entre 1940 e 1943, englobando a recepção de inúmeros artistas e autoridades do campo diplomático. Entretanto, se a passagem de Disney, em termos de controvérsias em relação a exposições de práticas culturais ligadas às Escolas de Samba já tinha sido bem movimentada, nenhum desses acontecimentos superou a passagem e atuação de Orson Welles, durante a gravação do

---

<sup>5</sup> O escritor Berilo Neves ministrava palestras sobre a língua portuguesa no DIP, e chegou a concorrer a vaga na Academia Brasileira de Letras, sem êxito. Como diretor do *Touring Club*, acompanhou de perto as formulações do campo do Turismo na cidade. Foi oficial militar, integrante do Colégio Militar, e autor de obras de ficção.

documentário inacabado *Its All True*, discutido no capítulo 4. Assim, através da interpretação das crônicas de Berilo Neves, as imagens fotográficas produzidas durante a visita de Disney se convertem em rastros, úteis para pensar outros acontecimentos. A princípio, tais fotografias ganharam destaque no âmbito do fotojornalismo, difamadas como “artigos” de contrapropaganda do país, contextualizando a política de branqueamento da Era Vargas.

Todavia, é oportuno destacar que Berilo Neves — assim como Lourival Fontes — foi uma figura que acompanhou de perto o processo de formação das Escolas de Samba, por meio de sua atuação junto a órgãos reguladores de atividades culturais e turismo no antigo Distrito Federal, o município neutro do Rio de Janeiro. O investimento no turismo foi um meio de exposição da brasilidade, visibilizando imagens e criando um imaginário sobre a nação. Berilo Neves exerceu funções de liderança à frente do *Touring Club*, que, durante muito tempo, ajudou na construção da imagem da cidade do Rio.

A visão do cronista me deixou curioso em descobrir quais eram as imagens que caracterizavam o país como o “mais africano” da América Latina, e que seriam uma contrapropaganda do Brasil. Qual o peso da propagação/divulgação oficial de fotografias com predominância da população negra, em festa, recebendo Disney, para a conformação da identidade nacional? Essas imagens acionam tensões profundas entre propaganda e contrapropaganda. A resposta exige a incorporação de outras imagens à análise, para que seja possível a remontagem da história da Coleção, inclusive nos próprios arquivos do DIP. Essa estratégia metodológica comparativa nos auxilia na abordagem do acervo como importante fonte documental sobre os acontecimentos da época, mirando objetivamente o aparato institucional do DIP para além de sua função basilar, repressiva. Havia relações entre os serviços de publicidade e propaganda de outros países. Portugal, por exemplo, possuía a Secretaria Nacional de Propaganda, que adotava o campo do turismo como definidor dos princípios da nacionalidade, com a tarefa de articular-se com os elementos da diplomacia cultural (CADAVEZ, 2017) Nesse contexto de construção da imagem nacional, a Divisão de Turismo do DIP, no caso brasileiro, teve um importante papel na formação da Coleção, em suas repercussões e usos político-culturais.

O processo de digitalização do acervo do Arquivo Nacional<sup>6</sup> indicou novos caminhos para a

---

<sup>6</sup> Segundo informações de técnicos do Arquivo Nacional, obtidas no seminário *Informação Sob Controle*, realizado no Rio de Janeiro, em 2017, os documentos ficaram, por longo tempo, à disposição da seção fluminense da Polícia Federal, sem o devido tratamento. Recentemente, os arquivos da Agência Nacional, diante da rara oportunidade de digitalização, foram inseridos no projeto de preservação dos documentos da Comissão da Verdade, sendo digitalizados e disponibilizados, com financiamento do BNDS. A CNV tinha por finalidade apurar violações contra os Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. A Medida Provisória nº 632,

pesquisa. Assim, de forma “inusitada”, tive a oportunidade de entrar em contato com esse conjunto de fotografias, produzidas em 1941, na Escola de Samba Portela, como arquivos da antiga Agência Nacional. O encontro com essas fontes e as especificidades de sua linguagem me pareceu reforçar a hipótese de que a “contrapropaganda”, mencionada por Berilo Neves, em 1943, se referia à circulação dessas fotografias nos jornais durante a presença de Disney no Brasil. Assim, as imagens se convertiam, também, em forma de fabulação e construção de imaginários. Além da observação do cronista, é interessante compreender o lugar dos fotógrafos e da fotografia no interior da agência, que investiu na contratação de profissionais estrangeiros, entre os quais Jean Manzon. A pesquisa sobre o processo de construção dessas imagens, de certa forma, também revelou o importante papel da fotografia pública como forma de expressão da cultura política da época, especialmente, a atuação da Divisão de Turismo do DIP.

Finalmente, houve outro percurso importante no decorrer da pesquisa, com a participação no seminário *Informações Sob Controle*, ocorrido em 2017, no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. A necessidade de aprofundar a pesquisa sobre a Coleção recebeu novos contornos quando tomei conhecimento da trajetória dos arquivos. As imagens trilham seus próprios caminhos, em contextos que, em geral, não são considerados pelos historiadores. Duas questões levantadas no seminário, entre as diversas apontadas, chamaram atenção: o acesso dos pesquisadores aos documentos que ficam sob o controle dos órgãos estatais, e o processo de tratamento das imagens.

O aprofundamento sobre essas temáticas, próprias dos arquivos enquanto tais, possibilitava investir sobre uma nova abordagem, capaz de contribuir para a leitura do conjunto de fotografias que havia encontrado por “acaso”, e que se conforma como objeto desta tese. Entre as falas dos diversos interlocutores, destaco a importância de não confundirmos uma fotografia oficial, que tem padrão específico, pré-determinado, e que se conserva nas liturgias e padrões ao longo do tempo, com uma fotografia pública, cuja função é exercer um papel de plano mais amplo, de articulação com a sociedade.

Desta forma, havendo identificado que a produção do artefato imagético resultava da colaboração de diversos agentes, a questão se deslocou no sentido de o compreendermos a partir da produção de uma linguagem fotográfica e conceitual que não se limitava ao papel meramente informativo. Tratava-se de fotografias produzidas pela Divisão de Turismo do DIP, que,

---

de dezembro de 2013, prorrogou o mandato da CNV até dezembro de 2014. Assim, estamos diante de arquivos que retornam à cena em função dos movimentos reparatórios previstos pela Constituição de 1988.

naquele contexto, modernizava seu setor de fotografia e cinema. Assim, o olhar que formaria a Coleção derivou de uma cultura política (MAUAD, 2013) que transitou pelas agências de propaganda no contexto da Segunda Guerra Mundial, valendo-se da fotografia pública como instrumento nas relações culturais, promovendo visões de mundo e espacialidades.

Estava aberto, assim, um novo horizonte de pesquisa sobre aquelas fotografias do terreiro da Portela. Tratar a Coleção sob a perspectiva da fotografia pública requer inseri-la na dinâmica política e cultural mais ampla, no campo das inúmeras disputas que se estabelecem entre posições ideológicas, produção de esquecimentos, invisibilizações, narrativas e imagens. A fotografia se constitui como uma linguagem que permeia inúmeras fronteiras, entre o visível e o invisível. Tais formulações se projetam ao longo deste trabalho através de fragmentos de textos, montagens e imagens que dialogam com outras imagens.

Enfim, a ideia de remontar a Coleção, no primeiro capítulo da tese, mesmo que a partir de fragmentos, foi a forma que encontrei de projetar um modo de olhar particular sobre elas, construindo legendas, simulando uma sequência entre as fotografias, identificando alguns fotografados etc. Trata-se de uma forma de ressignificação da importância da Coleção “Imagens da Batucada à Meia-noite” no cenário da fotografia brasileira. A reflexão apresentada se articula por meio de críticas, biografias e representações de imagens da Coleção, configurando um mapa que a coloca em diálogo com a memória do fotojornalismo, e com a própria história como campo disciplinar.

A estética das fotografias indica que aquele momento se tornaria um acontecimento. Alguns críticos da época procuraram reduzir sua importância, devido à aparição da “gente do morro”, de sua exibição em linguagem fotográfica. Outros imaginaram a produção e circulação dos arquivos como legítima memória da cultura nacional, por meio de imagens como as que registraram o momento da batucada no terreiro da Portela, no qual as “passistas mirins<sup>7</sup>”, por exemplo, entraram na tradicional “roda de samba” para realizar sua performance pública, como apresento no primeiro capítulo da tese.

Na busca por novos olhares sobre essa coleção de fotografias, situo também a emergência da linguagem do fotojornalismo nacional. A cultura fotográfica no período do DIP, entre 1940 e 1943, inaugurou uma dimensão estética jamais vista no Brasil. Neste contexto, três fotografias

---

<sup>7</sup> Não sei se seriam termos adequados (ou nativos) para aquela época. Os jornais chamaram de dança, mas destacando-a como o famoso “miudinho”. (BIBLIOTECA NACIONAL, Diário Carioca, 16 de janeiro de 1946, p. 6).

ocuparam lugar central, e seriam selecionadas para a divulgação do evento na Portela (figuras 4, 8 e 11). O interessante dessas imagens é que elas emergem no noticiário construindo a memória do acontecimento como um típico carnaval de meio de ano, incorporadas sob o título “Imagens da Batucada à Meia-Noite”. As imagens receberam legendas que realçam sua potência, estabelecendo um diálogo com referenciais do carnaval da Praça Onze.

## II — A Coleção como mediação

Concluindo, é por meio da ideia de Coleção que acentuamos a importância da memória através das imagens, com as imagens, em uma abordagem interdisciplinar. O conceito se estrutura ao longo da tese como uma forma de mediação que permeia tanto o aspecto conceitual (POMIAN, 1984; ABREU, 2016; BENJAMIN, 1996; BELTING, 2006)<sup>8</sup> como a própria historicidade da fotografia brasileira produzida pelo DIP, em seus usos. Neste sentido, a ideia de coleção se articula como princípio narrativo que não converge em uma visão totalizadora: pelo contrário, propõe uma espécie de mapa, dispondo as imagens sempre em relação, de modo muito próximo à escola de Aby Warburg, que Giorgio Agamben (2009) vai chamar de “ciência sem nome”.

Assim, a própria coleção se torna uma espécie de rastro, articulador de metáforas que nos permitem despertar para seus inúmeros cruzamentos, fronteiras, modos de ver. Enfim, gostaria de chamar atenção para importância do título da tese, “Imagens da Batucada à Meia-Noite”. A inspiração é derivada de uma legenda que acompanhou uma das fotografias da Coleção, sendo publicada na capa do jornal (BIBLIOTECA NACIONAL, Diário da Noite, 26 de agosto de 1941p.1) (figura 12). Tal legenda tinha o objetivo de promover e ampliar o espaço da imagem, disposta em meio ao noticiário sobre a II Guerra, que descrevia os momentos decisivos, e levaria gradativamente diversos países da América Latina a abandonar sua condição de neutralidade, inserindo a região na luta contra os países do Eixo. (Itália, Alemanha e Japão).

Hoje, diante do conjunto de fotografias que reunimos no primeiro capítulo da tese, compreendemos que o acontecimento também foi construído em uma dimensão imagética. Em relação às imagens hegemônicas do Estado Novo, e em uma perspectiva de ressignificação, a

---

<sup>8</sup> Ao longo do texto reconstituiremos as formas de aparição dessas imagens em relação a outras. Como observara Pomian (1984), é o observador que elabora tanto os significados como a utilidade dos objetos. Assim, de Walter Benjamin (1996) a Michel Foucault (2013), esse lugar do observador será um terreno fértil para refletir sobre as imagens como forma discursiva. Nesta tese, insistimos sobre a importância da memória imagética como espaço de construção de significados, e de reflexão crítica interdisciplinar.

Coleção se revela uma contramemória e, em virtude de sua singularidade, um acontecimento. Ela nos leva a outros olhares ao se converter, seguindo Walter Benjamin, em série de imagens dialéticas que descrevem um tipo de rastro, um documento-monumento, capaz de articular outras memórias. A Coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite” estabelece a possibilidade metafórica de pensar as imagens através de outras imagens, situando a cultura visual em relação às práticas culturais das escolas de samba.

Nesse sentido, apresento a Coleção fotográfica (o conjunto de dez fotografias) que registra a histórica visita de Walt Disney à Escola de Samba Portela. Esse acontecimento acabou se tornando um dos principais momentos da chamada “Política da Boa Vizinhança”, desenvolvida pelos Estados Unidos em relação aos países latino-americanos para conter a influência das forças do Eixo na região. As filmagens foram produzidas no âmbito do Departamento de Imprensa e Propaganda, em agosto de 1941, sob a supervisão da Divisão de Turismo, agência governamental instituída em dezembro de 1939, nos termos do Decreto-Lei nº. 1.915. Tais registros se fixaram como parte da memória cultural do período, marcando a emergência do cinema e da própria fotografia.

O objetivo é analisar as apropriações da estética negra e, ao mesmo tempo, traçar uma perspectiva comparativa em relação a outras imagens que auxiliam na ressignificação da Coleção como “Imagens da Batucada à Meia-Noite”. Hoje, sabemos que algumas expectativas e repercussões daquele encontro se frustraram. Particularmente, a meta da divulgação de uma identidade cultural construída a partir das escolas de samba resultou em um processo de enquadramento que praticamente vinculou a visibilidade das imagens à personagem do papagaio Zé Carioca. A proposta da tese, portanto, é problematizar o enquadramento conferido à Coleção, identificando um outro marco estético, que passa por uma abordagem memorial-histórica, de modo a deslocar algumas percepções hegemônicas sobre as imagens. Nessa busca por um novo olhar, contextualizo a emergência da linguagem do fotojornalismo, que inaugurou uma estética jamais vista no Brasil até aquele momento, e que estava inserida na proposta identitária da Divisão de Turismo. Tratava-se de explorar a festa carnavalesca no projeto da nacionalidade, o que acabou situando as práticas culturais dos sambistas no disputado campo da cultura visual. Defendo que é neste espaço que a Coleção deve ser reimaginada.

A tese foi organizada em quatro capítulos, cujo formato se desdobra sempre em duas partes.

O primeiro capítulo apresenta algumas visões metodológicas em torno dos conceitos de Coleção

e fotografia, especialmente, a necessidade de pensar imagens e textos em seus processos de produção, circulação e recepção. Em seguida, contextualizamos as imagens como formas de pensamento. Assim, cada arquivo fotográfico ganhou uma legenda, sendo remontado no sentido de imaginarmos os diversos momentos do evento. Trata-se de compreender a Coleção como memória dos espaços negociados da cultura negra na diáspora.

O segundo capítulo traça um panorama da presença de Walt Disney no Brasil, destacando condicionantes geopolíticas de sua presença na Escola de Samba Portela, na noite de 24 de agosto de 1941. Consideramos que essa contextualização é importante para a historicidade da Coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite” e para a formação da personagem do papagaio Zé Carioca, discutido através de suas aparições em livros da década de 1980.

O terceiro capítulo contextualiza o processo de formação da Coleção fotográfica “Imagens da Batucada à Meia-Noite”, articulando duas dimensões de memória. Na primeira, como arquivo da Divisão de Turismo do DIP, buscamos ampliar a compreensão das imagens para além do seu lugar de produção e armazenamento original. Já na segunda, articulamos a memória como atividade de recordação. Desse modo, a Coleção surge como expressão de práticas políticas e culturais do período da Política da Boa Vizinhança.

O quarto capítulo contextualiza a Coleção fotográfica através de um conjunto de críticas em relação as práticas culturais das Escolas de Samba. Tais formulações evidenciam as tensões do racismo e da ideologia do embranquecimento em relação a uma cosmovisão negra. Em relação a essas questões, a Coleção permite a visibilidade de duas formas de contramemória: a linguagem fotográfica formuladora de eventos, e a dimensão artística e inovadora do fotojornalismo.

Na conclusão, são retomados pontos importantes para a discussão, com ênfase sobre a atuação do DIP e as tensões em torno das práticas culturais das escolas de samba no campo da cultura visual. As produções de Walt Disney e Orson Welles são confrontadas uma à outra. O evento na Escola de Samba da Portela ganhou pouco espaço nas produções de Disney no período, enquanto “aparecem” na obra inacabada de Orson Welles, *Its All True*. As imagens proscritas se insurgem como contramemórias, em diferentes meios e suportes, transfiguradas em protagonistas da memória da cultura e da estética negra no Brasil. Eis os encaminhamentos que formulamos para pensar através e com a coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite”.

## **CAPÍTULO 1**

### **PARA REMONTAR A COLEÇÃO**

O capítulo apresenta, inicialmente, algumas proposições metodológicas em torno do conceito de Coleção. Destacamos, também, uma breve discussão sobre fotografia, especialmente, sobre a necessidade de pensarmos as imagens em seus processos de produção, circulação e recepção, o que possibilita discutir os usos dos arquivos e suas vidas em diferentes meios. Na segunda parte do capítulo, contextualizamos as imagens como formas de pensamento. Assim, cada arquivo fotográfico ganhou uma legenda, que serviu para imaginarmos os diversos momentos do evento no terreiro da Escola de Samba Portela. Trata-se de compreender a Coleção como memória dos espaços, muitas vezes contraditórios, negociados, da cultura negra na diáspora.

A ideia de abordar as fotografias como uma Coleção passa por alguns caminhos, atravessados por subjetividade e criatividade. Cada arquivo fotográfico pode ser analisado a partir de sua trajetória específica. Alguns já são bem conhecidos; outros, talvez, estejam sendo visualizados nesse contexto das imagens digitais. Dentro da ideia de Coleção, podemos explorar as formas de preservação dos arquivos, como foram reunidos em conjunto; ou ainda, levando em conta a técnica utilizada e os objetivos de se fotografar determinado evento, a intencionalidade inscrita no fazer fotográfico. Desse modo, a paisagem e as formas de registro indicam importantes diretrizes de contextualização e reconstituição de sua biografia cultural (KOPYTOFF, 2010).

Veremos, neste capítulo, sobretudo na segunda parte, que os percursos e olhares distintos sobre as fotografias podem reconfigurar o significado e a ressonância da Coleção sob análise, nomeada como “Imagens da Batucada à Meia-Noite”. Enfim, remontamos à Coleção imaginando o gesto fotográfico, voltado para cobrir os diversos momentos da batucada no interior da Escola de Samba Portela, tanto em seus momentos culminantes, quanto em seus intervalos e descontrações, num exercício de imaginação e memória como recordação.

#### **1.1 — Imagens dialéticas**

Numa perspectiva de desmontagem em relação aos processos de enquadramento das imagens da Coleção, notamos que a vinculação à personagem Zé Carioca nos afasta de perceber o protagonismo do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), sobretudo através da Divisão de Turismo, que realizava injunções sobre os interesses brasileiros na esfera cinematográfica.

Durante a administração de Lourival Fontes, quando Jean Manzon atuou como diretor de fotografia, esboçou-se um projeto negociado com o OCIAA (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, ou Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos) para a realização de um filme sobre o carnaval, tendo como cenário épico a famosa Praça XI.

Assim, considera-se mais produtivo perceber, do ponto de vista estético, que as fotografias da Coleção se aproximaram não do olhar de Walt Disney, em seus filmes de propaganda, mas da estética desenvolvida no trabalho de Orson Welles, que chegou ao Brasil no segundo semestre de 1942, como “Embaixador da Boa Vontade”, para filmar *It's All true*<sup>9</sup>. O documentário, decisivo para a trajetória de Welles, foi marcado por uma série de acontecimentos, envolvendo, inclusive, espionagem e sabotagem. Esses incidentes são parte do contexto que impossibilitou a finalização da obra até 1985, após a morte do cineasta, através de arquivos encontrados no acervo da produtora da época — mas com resultado totalmente desfigurado.

Encontramos algumas semelhanças, em termos de arquivo e de sujeitos, entre as imagens que o DIP produziu na Portela. A primeira é o protagonismo do DIP na produção das imagens, que tiveram muito êxito em circular como artigos de fotojornalismo, apesar das tensões resultantes da aparição de “gente do morro” no primeiro plano das imagens. Ademais, esse aspecto foi praticamente esquecido, já que, para alguns, as fotografias passaram a simbolizar apenas as premissas da afirmação do imperialismo norte americano.

A pesquisa evidencia tratar-se de construção histórica do pós-fotografia, ou seja, de suas repercussões. Como tal, a questão aparece entremeada de apropriações ideológicas do pós-guerra, que não atentaram à potência imagética do acontecimento. Isso revela dificuldades na compreensão das práticas culturais do samba no campo artístico, como estética. Assim, o que também ocorreu naquela “batucada à meia-noite” foi uma celebração que encontrou na fotografia a sua principal forma de mediação — a “mais importante manifestação das artes plásticas”, lembrando André Bazin. Daquele encontro, resulta um acervo de fotografias que rasuram as formas de negação das práticas culturais da população negra. São imagens raras que, por si sós, narraram o evento, ganhando inúmeras vidas, através dos meios que as incorporaram e fizeram circular. Assim, pode-se formular metodologicamente um princípio analítico condizente com a literatura no campo da cultura visual e da mídia: analisar as imagens em relação (DIDI-HUBERMAN, 2012; SOULAGES, 2004).

---

<sup>9</sup> No quarto capítulo, destaco as mediações de Jean Manzon, fotógrafo oficial do DIP, e suas interlocuções com Orson Welles na produção de *It's All True*, considerando a importância do carnaval da Praça XI.

As noções de aproximações e remontagens têm como propósito o abordar as imagens no diálogo com outras imagens, textos, formas e enquadramentos, entre diferentes tipos de mídias. É uma abordagem necessária para situar os arquivos como formas vivas, como sujeitos históricos e culturais, sujeitos a diversos usos, ressignificações, apropriações e esquecimentos. Trata-se de abrir-se para a compreensão do sensível contido na fotografia, compreendida como linguagem artística-cultural, mas também política. Abordar essas imagens dentro do estatuto de uma Coleção é compreendê-las como documentos possuidores de inúmeras camadas, que nos provoca a reflexão, e que devem estar livres para novas imaginações sobre sua estética, inclusive, considerando suas legendas. Tais legendas foram produzidas, originalmente, sob o olhar de um tipo específico de fotojornalismo, em que imagens e texto se complementavam. É oportuno, assim, reconstituir o texto produzido pelo próprio DIP:

Walt Disney e Paulo da Portela. Pode parecer estranho o paralelo e o fato de iniciar-se esta reportagem alinhando esses dois nomes ao mesmo plano. Seria um escândalo em qualquer outra ocasião. Neste instante não. Walt Disney e Paulo da Portela fazem os dois grandes momentos da batucada improvisada de domingo a noite afim de que o extraordinário inventor de maravilhas tivesse contato direto com a gente do morro.

A caravana de automóveis partiu do Copacabana Palace e foi parar na Estrada da Portela, subúrbio de Madureira. Eram dezessete horas. Walt Disney ia na frente [...] os estranhos.... ao lado do Sr. Assis de Figueiredo, diretor da Divisão de Turismo do DIP, nos outros carros todos seus auxiliares, musicistas, artistas, instrutores, fotógrafos, convidados especiais, inclusive a secretária Grace Moore que também é jornalista.

#### ESCOLA DE SAMBA DE PORTELA

O terreiro estava iluminado. Não se sabia ao certo o lugar então onde ficava a Escola de Samba da Portela. Era, aliás, um detalhe desnecessário, que só poderia interessar à rígida frieza dos técnicos da estatística. Para... gente que alí ia, porém ... saber o rumo: Estrada da Portela. Pronto. Um gradil de madeira a frente. Casa tosca e, lá dentro o barulho da batucada: cuíca, pandeiro, também ganzás “.... E a intimidade das vozes agudas sopranos instintivas. Bidu Saião que não chegara a ser, ... dessa interminável companhia lírica do Morro.

#### UM DISCURSO

Já tinha havido uma peixada. Sim, porque seria o cúmulo esperar que essa gente espontânea e simples ficasse aguardando uma voz de comando para dar início a sua alegria. Sabiam que Walt Disney ia visitá-los Walt Disney, o gênio dos desenhos animados. Bastava dizer aos habitantes do morro: vem aí o homem dos desenhos animados. E não se precisava mais nada dizer para que eles soubessem da importância do visitante. Começaram cedo uma peixada, e muita música, muito canto, muita batucada, muita cadência, muita harmonia. Quando Walt Disney entrou no terreiro, Paulo da Portela, a figura suprema da Escola, o recebeu com um discurso de improvisado, é claro. Disse tudo o que tinha a dizer, num aluvio de palavras com acentos de rara imponência, como só poderia fazer um criador de sambas. Depois veio o principal.

## O SAMBA

Alinharam-se os comparsas no terreiro. Centenas de figurantes, que ali acorreram a um grito de Paulo da Portela, começaram a movimentar-se sacudindo as cadeiras, ao compasso de todos aqueles instrumentos de percussão que damos notícia linha acima. O coro cantava uma belíssima melodia de Cartola, que ali cantava como visitante, como vira de casaco de pijama oferecido pelo dono da casa. E o coro dizia assim:

Tive que contar a minha vida/A essa mulher fingida  
 Mesmo sem querer? Ela disse tudo que sentia  
 E a dor que me... /Não posso esquecer  
 Pode ser/Que ela ouvindo os meus  
 Volte ao lar/Para viver em paz  
 Esses “ais” rima com “pais”

A prosódia só serve no Distrito Federal. O carioca pronuncia “Pais” mesmo. Terminado o coro, o solista tirava um verso de improviso e outro respondia. Enquanto isso dezenas de pastoras passavam em frente a Walt Disney, cantando sambando seguindo o corpo, bailando como se procedessem daquela famosa Escola Imperial de Balados de São Petersburg. Walt Disney observa de braços cruzados atento o olhar gravado em todos os movimentos dos bailarinos e, uma vez que outra, ria, enquanto comentava o assunto com pessoas que estivessem mais próximas de si.

## PAULO DA PORTELA, UM ESPETACULO

De camisa branca com mangas curtas movimentando-se em todas as direções, agitando os braços dando ordens disciplinando o seu conjunto, gritando quase alucinadamente, Paulo da Portela era um espetáculo. Dentro da melodia escolhida para motivo daquela batucada ele falava, cantando, para todos os seus pupilos, com extraordinária energia. Dava ordens em música. A princípio, e sem sair da cadência do samba, ele estava satisfeito. E quando chegava no instante do coro sua voz se sobressaía de todas, seus braços se agigantavam, tal era o ímpeto com que ele dirigia a massa coral, que as vozes cresciam também, nervosamente. Aos poucos, Paulo da Portela foi se acalmando. Agora sorria. E cantou para seu compadre que assistia o trabalho em um caixão.

Não é lá muito difícil/Acerta a marcação  
 Samba nasce com a gente/Está dentro do coração  
 Até pegar a cadência/Tenho que ficar cantando  
 Depois a coisa endireita/E eu fico descansando...

E cruzou os braços dando gargalhada, mas seguiu rápido para outros setores do terreiro, gingando sempre. Walt Disney não perdia nada, assistia, maravilhado, aquele espetáculo do morro em sua homenagem. Mostraram-lhe o relógio. Eram vinte e uma horas. Já estava ali há quase cento e vinte minutos. O criador do Pato Donald e Pluto Não queria sair. Esperou ainda mais um pouco. Depois foi saindo com o olhar voltado para o terreiro. Mas a batucada continuou.

(BIBLIOTECA NACIONAL, Diário Carioca, 26 ago. 1941, p. 7).

Esse é o texto que acompanhou o processo de publicação das fotografias em diversos jornais<sup>10</sup>, e que descreveu de forma mais minuciosa o acontecimento de recepção de Disney no interior da agremiação. O *Correio da Manhã*<sup>11</sup> optou apenas por publicar a fotografia que se tornaria a mais famosa da Coleção, dando-lhe a legenda “Bailarina do Morro da Portela”.

É interessante lembrar que as imagens fotográficas possuíam uma dinâmica de movimento típica do cinema, induzindo o receptor a sentir-se parte do acontecimento, em razão dos vários ângulos em que o evento foi retratado. Nesse sentido, textos e imagens devem ser articulados como forma de pensamento, tornando mais visíveis as formas de agenciamentos, quais as marcas das pessoas que tiveram contato — material e visual — com as imagens, das quais existe, até hoje, através dos negativos, uma dimensão tátil.

Menezes (2003) chama atenção para a “coisalidade” das imagens: em nosso caso, as fotos são objetos que circulam e participam das relações sociais. Como as fotografias eram produzidas e distribuídas pelo DIP, as legendas podiam nascer neste espaço, sendo modificadas ou acrescentadas de outras informações nas redações dos jornais. As legendas evocam formas de mediação e valores culturais que, posteriormente, sobreviveram como marcadores de identificação dessas fotografias. Inscritas no reverso das fotografias, elas se tornaram arquivos particulares de cada jornal. Nesse sentido, a fotografia ganhava uma nova configuração: embora resultantes de um mesmo negativo, as peças eram acrescidas de textos, legendas e lugares de publicação que estabeleciam uma nova forma de comunicação<sup>12</sup>. Finalmente, a noção de remontagem, proposta por Didi-Huberman, contribui, no aspecto teórico-metodológico, para a compreensão do processo de formação e disseminação de uma Coleção:

Pois dialética e montagem são indissociáveis nesta desconstrução do historicismo. A dialética, afirma Benjamin, é a “testemunha da origem” naquilo que todo evento histórico considerado para além da simples crônica que exige ser conhecido “em uma dupla ótica (...), por um lado como uma restauração, uma restituição, e por outro, como algo que é por isso mesmo inacabado, sempre aberto”; modo de desmontar cada momento da história remontando, fora dos “fatos constatados”, aquilo que “toca a sua pré e pós-história”. (DIDI-HUBERMAN, 2016).

Na mesma direção, Boris Kossoy reforça a ideia de desmontagem:

Toda fotografia resulta em um processo de criação; ao longo desse processo, a imagem é elaborada, construída técnica, cultural, estética e ideologicamente. Trata-se de um sistema que deve ser desmontado para compreendermos como se dá a elaboração,

<sup>10</sup> (BIBLIOTECA NACIONAL, Diário Carioca, 26 ago. 1941, p. 7), (BIBLIOTECA NACIONAL, O Jornal, 26 ago. 1941, p. 10).

<sup>11</sup> (BIBLIOTECA NACIONAL, Correio da Manhã, 26 ago. de 1941, p. 13)

<sup>12</sup> A recente discussão de Klein e Lemay (2019) também é pertinente para pensar, sob a ótica benjaminiana, as articulações e ressignificações dos arquivos fotográficos do DIP na cultura jornalística.

como, enfim, seus elementos constituintes se articulam. (KOSSOY, 2007, p. 32).

A proposta de adotar, nesta tese, a noção de Coleção, se pauta, em primeiro lugar no fato de ela permitir a reflexão sobre o processo de formação, circulação e disseminação do conjunto de fotografias analisado, o que traz a importância de uma abordagem crítica, através do campo da memória social, em relação às “fotos de arquivo” — os negativos, recentemente digitalizados pelo Arquivo Nacional. Na mesma medida, a proposta permite identificar a dinâmica de reproduções dessas imagens em diferentes dispositivos, o que proporciona uma multiplicidade de formas de recordação. A Coleção também pode ser entendida como um arquivo que passou por formas de interdição (POMIAN, 1984) — basta perceber o longo tempo de vida dos negativos, entre sua guarda pela Agência Nacional, até serem disponibilizados para a pesquisa, na década de 1980 (ainda sob acesso difícil), e atualmente.

Kopytoff elaborou interessantes considerações sobre a biografia dos objetos, fornecendo um importante marco teórico para pensarmos a trajetória de nossa Coleção:

Ao fazer a biografia de alguma coisa, far-se-iam perguntas similares às que se fazem as pessoas: Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse “status”, a época e à cultura, e como se concretizam as possibilidades! De onde veio a coisa, e quem a fabricou! Qual foi a sua carreira até aqui! E qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa! Quais são as idades e fases da “vida” reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas! (KOPYTOFF, 2010, p.92-93).

Embora, nos últimos anos, tenham surgido boas discussões no campo da fotografia, não são muitos os trabalhos que tenham interrogado mais detidamente as imagens do DIP, ainda menos no âmbito da Divisão de Turismo. Uma hipótese é que esse “esquecimento” deriva de certa hegemonia das narrativas sobre as funções de coerção do órgão, às quais o campo da cultura popular concede — com razão — centralidade. Nesse sentido, destacam-se abordagens comparativas, no eixo da música popular, entre as ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e do Regime Militar (1964-1985) (SILVA, 2008).

O fato é que a forma de enquadramento dessas imagens resultou na ideia de uma “época”, uma espécie de linearidade histórica que aprisionou as imagens, até mesmo de forma anacrônica, pondo-as em “suspensão”. Esse legado tem vigorado na maior parte da “vida” dessas imagens no Brasil, em que se forjou uma espécie de estigma em relação aos arquivos do DIP. Basta notar que, na extensa bibliografia sobre o samba, raros são os livros ou mesmo textos de jornais que incorporaram essas imagens em suas narrativas. Nota-se tal ausência até mesmo em despeito da importância central do compositor Paulo da Portela, um dos fundadores da quase centenária

agremiação de Madureira: A Escola de Samba Portela.

Deve-se a isso uma certa conformação do que foi a “Política da Boa Vizinhança”, estruturando ideologicamente modos de ver essas fotografias sob o olhar da “história”. Assim, a presença do acontecimento, em alguns textos biográficos de Paulo da Portela, se articula através da ausência das imagens. É possível que se trate de simples preferência em relação a outras imagens da trajetória do compositor (SILVA; MACIEL, 1979), mas também isso assinala deslocamentos, com a desconstrução do próprio acontecimento nos termos de uma visão idealizada. Trata-se do que ocorre com a ideia de cultura popular, como um conceito que abriu espaço para as discussões sobre as memórias nacionais, e com levando a uma certa dificuldade de articulação com aquilo que Hall (2003, p. 342) destaca como repertório de tradições da diáspora, nas quais, muitas vezes, o corpo é único capital cultural.

Por outro lado, estamos no território em que as imagens fotográficas nos auxiliam na compreensão de como o objeto-imagem pode ser visualizado, por quem, e quais são os atores que legitimam seu status. Nesse sentido, temos que “buscar ver” para além da dicotomia entre presença e ausência, em determinados suportes visuais. Por exemplo, na biografia de Cartola, Roberto Moura (1988), reproduz uma interessante foto da Coleção (figura 1), na qual o fundador da Estação Primeira de Mangueira prestigia, como convidado, o evento na Portela. A foto, no caso serviu para “ilustrar” a trajetória de Cartola, sua vivência naquele contexto, sua trajetória de compositor, músico e poeta, distanciando-se de conotações ideológicas.

Por outro lado, a ausência dessas imagens nas biografias de Paulo da Portela mostra que imagens também desmontam narrativas. Talvez essa ausência esteja relacionada à opção por destacar a liderança das Escolas de Samba, ou as interlocuções com lideranças do partido comunista e trabalhista da época. Desse modo, as imagens de nossa Coleção, com a presença de Disney, foram preteridas por outras imagens. A fotografia da “Batucada à Meia-Noite” (figura 11) resolve essa problemática entre presença e ausência diante da conotação ideológica das imagens, pois o ângulo que o fotógrafo escolheu para a produção se concentra na performance de Paulo da Portela e da pequena bailarina, ambos de perfil. Isso é um exemplo da importância de uma perspectiva de conjunto na interpretação das imagens<sup>13</sup>.

Assim, a presença de Disney ao lado de Paulo da Portela foi um êxito para o fotojornalismo,

---

<sup>13</sup> Estas observações não desqualificam o trabalho dos biógrafos de Paulo da Portela, dificultado pelas próprias condições de acesso aos arquivos. Busco apenas salientar o papel central da fotografia na construção de sentidos.

“seria impossível em outras épocas”, no relato do DIP. Posteriormente, o registro do encontro se tornou incômodo para alguns, pela aderência simbólica da figura de Disney.

Como nunca, ou raramente foram contextualizadas à luz da cultura visual, mas apenas como imagens-retrato, essas fotografias pouco participaram dos circuitos de exposições e biografias dos mestres do samba. Há um deslizamento das imagens, que as leva a serem compreendidas sob a ótica de uma narrativa do imperialismo norte-americano, projetando uma ideia de subalternidade, como se os arquivos fossem da equipe de Disney. Essa perspectiva exclui outros protagonismos que, contraditórios ou não, foram fundamentais para produção e circulação das fotografias. Além da narrativa sobre o imperialismo, a Coleção encerra a participação do DIP no desenvolvimento da cultura carnavalesca. Essa contramemória resulta da própria autonomia do acervo fotográfico, possivelmente o único, naquele contexto histórico, para marcar a performance das escolas de samba no cenário da cultura visual.

É preciso captar a singularidade dessas imagens, pois havia uma contradição entre a emergência do gênero no rádio (ou mesmo da política de identidade, através das “Star Sisters”, no cinema) e a pouca visibilidade dos negros, geralmente compositores, que se dividiam entre o trabalho e o mundo musical. Em certo sentido, a fotografia pública, como elaboração identitária, era um “luxo” para população negra, e muitos compositores da época, já felizes quando os compradores de seus sambas ao menos preservavam os créditos da composição na parceria, reservando a possibilidade de os compositores poderem, entre amigos, alinhar suas contramemórias.

O complexo processo de construção da memória de objetos e imagens, que podem ser legitimados, esquecidos e mesmo destruídos, compreende uma dinâmica de circulação que excede o contexto e o local de produção originais. É como se os arquivos da Divisão de Turismo do DIP, neste caso específico, sofressem “aderências simbólicas” em diferentes momentos da história, dependendo de agências e agenciamentos diversos. Como observa Sérgio Luiz Pereira da Silva (2011), a memória é um processo sempre em construção, sendo que o lugar também diz algo, em acréscimo, sobre os referentes. É importante frisar que, na maioria dos casos, o processo de circulação de imagens lhes confere novos sentidos e atributos, distintos daqueles que conduziram sua produção.

No gesto de captar esses deslizamentos, nem sempre visíveis, é fundamental entender como nossas imagens passaram à condição de semióforos (POMIAN, 1984), ou seja, objetos duplos, que existem como coisas, derivados de uma utilidade, mas ao mesmo tempo de algo que pode

ser ressignificado. Desse modo, podemos captar o aspecto histórico da Coleção em sua dimensão artística, como mediadora de discursos até então relegados ao segundo plano, assim como na aparição de sujeitos e outras práticas ligadas à cultura visual.

Cabe destacar o lugar da fotografia e, sobretudo, dos fotógrafos na formulação dessa linguagem, da cultura fotográfica impressa pela Era Vargas, por meio do fotojornalismo. A emergência da estética jornalística é derivada de elementos técnicos bem visíveis, como as inovações tecnológicas que tornaram as máquinas fotográficas mais leves e portáteis<sup>14</sup>. Além disso, o aperfeiçoamento do ato fotográfico, que buscará captar os instantes, se tornará uma das bases do fotojornalismo moderno, que passou a assumir um lugar proporcional aos próprios textos e demais formas narrativas (MAUAD, 2014a).

Ao longo desse período axial, as agências de informação passaram a recrutar os melhores fotógrafos, que assumiram o status de verdadeiras celebridades, como Cartier Bresson, Robert Capra, entre outros. O caso de Jean Manzon também é representativo do desenvolvimento da profissão no período: como novo diretor de fotografia do DIP, em 1940, Manzon chega ao Brasil com as credenciais de fotógrafo de guerra, condecorado pela Marinha francesa (e, portanto, com circulação entre os meios militares), e como ex-repórter da famosa revista *Paris Match*. Segundo Tunico Amâncio (2001, p. 65), foi por ideia de Manzon que o DIP passou a tomar a fotografia como meio de divulgação, o que reverberou na construção da imagem do presidente Getúlio Vargas no cenário internacional. Na mesma época, Manzon tornou-se fotógrafo da família do presidente, o que facilitou a divulgação das fotos do líder em veículos estrangeiros. Assim, o francês era mais do que fotógrafo, pois atuava como mediador nos bastidores da agência, conduzindo-a através de seu olhar sobre o mundo social da época.

A saída de Manzon do DIP, em 1943<sup>15</sup>, coincide com mudanças sensíveis no rumo da agência, que logo entrou em declínio. O contexto de formação da coleção sob análise está diretamente relacionado ao trabalho de Manzon na Divisão de Turismo do DIP e às condicionantes centrais dessa relação: era estrangeiro, foi contratado por uma agência estatal brasileira, em pleno Estado Novo, durante a Segunda Guerra. Assim, se diante dos arquivos oficiais, até o momento, não é possível atribuir a autoria direta da produção da Coleção ao fotógrafo francês, há ao menos como confirmar que a concepção do projeto institucional de sua formação advém da inserção

---

<sup>14</sup> Um trabalho pioneiro nesse campo é o da historiadora Ana Maria Mauad (2014b), destacando a trajetória da fotógrafa norte-americana Genevieve Naylor.

<sup>15</sup> Manzon se juntou, a partir de então, à equipe da revista *Cruzeiro*, participando de sua reformulação. Discutiremos, no capítulo 4, sua atuação a partir desse período.

de Manzon no DIP. Assim, a autoria das fotografias se faz relativamente secundária para a análise: é a própria cultura fotográfica difundida pelos órgãos oficiais que proporcionou o encontro de Walt Disney e Jean Manzon.

Na semana anterior ao evento no terreiro da Escola de Samba Portela, o fotógrafo francês recebeu a visita de Walt Disney. Manzon realizava sua primeira exposição no Brasil, chamada “Reportagens Fotográficas”. Iniciava-se ali um período de dois anos marcantes da Divisão de Turismo, pontuado pela presença de vários artistas e autoridades estrangeiras<sup>16</sup>, fato conectado à presença de Manzon. Para alguns, hoje, as fotografias produzidas nesse período fazem parte dos famosos arquivos iconográficos do DIP<sup>17</sup> cuja qualidade artística é inequívoca.

Enfim, as reflexões sobre as fotografias desta Coleção não se ajustam bem dentro das imagens que construíram o imaginário do “Estado Novo”. Elas se conformam mais aos primórdios da fotografia etnográfica, que modernizou o fotojornalismo, e inovou a produção das fotografias. Luiz M. Carvalho, em estudo sobre David Nasser, principal parceiro de Manzon, fez a seguinte observação: “O Brasil nunca vira fotos produzidas como as de Manzon, a não ser quem comprava as revistas ilustradas estrangeiras”. (CARVALHO, 2001, p. 67). Manzon inovou nos enquadramentos, closes e ângulos, dedicando-se a aperfeiçoar a fotografia e imprimir-lhe forte sensação de movimento. Deve-se acrescentar à sua carreira a própria prática da cultura fotográfica, ao organizar exposições e inserir essas imagens no campo das artes, promovendo uma valorização estética da fotografia. Moherdau (2007), em artigo para a revista *Veja*, fez as seguintes considerações:

Através de sua Rolleiflex e dos fundamentos do fotojornalismo, que na época era inovador — a foto conduz sua própria narrativa —, Manzon foi um dos grandes criadores dessa imagem. Às vezes oficial, às vezes fruto apenas da curiosidade do olho treinado de fotógrafo, mas sempre elaborada, quase estilizada. (REVISTA *Veja*, 23 jan. 2007).

Ao propor o conceito de Coleção, é importante situar o status atual de tal documentação, isto é, sua condição de exposição. Atualmente, esse conjunto fotográfico pode ser visualizado com mais facilidade, pois foi digitalizado, em formato PDF, e disposto no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). Os arquivos estão em formato digital não expositivo, o que

<sup>16</sup> O formato dos negativos da Coleção é de 6x9mm, o que sugere que a câmera utilizada foi uma Rolleiflex, modelo muito estimado por Jean Manzon e outros fotógrafos de vanguarda da época. Cabe lembrar que o formato PDF, utilizado na digitalização do acervo, costuma limitar a qualidade das imagens. Inobstante, o Arquivo Nacional disponibiliza um serviço de reprodução especial, que garante melhor visualidade aos documentos.

<sup>17</sup> Ver “Os Misteriosos Arquivos do DIP: pesquisadores procuram, mas não acham a documentação do Órgão de censura do Estado Novo”. (MEMÓRIA O GLOBO, Acervo digital, O Globo, 09 mar. 1991, p. 4).

implica em uma perda de qualidade no processo de visualização. A partir de um processo de busca por meio de palavras-chave, contudo, chega-se facilmente aos arquivos. A abertura das imagens já nos oferece um excelente experimento visual. Todavia, isso exige familiaridade com a plataforma do Arquivo Nacional, cuja finalidade principal é de preservação e guarda.

Outro exemplo significativo para compreender o lugar da Coleção, é o documentário *Walt & El Grupo*, de Theodore Thomas (2007)<sup>18</sup>, que refez toda trajetória de Disney e sua comitiva<sup>19</sup> pelos países da América Latina<sup>20</sup>. No filme, foram utilizadas as imagens do Arquivo Nacional, dando-lhes significativo destaque. Na própria estrutura do documentário, porém, as fotografias aparecem no final, articuladas aos depoimentos de parentes dos artistas que participaram da missão da Política da Boa Vizinhança. A exibição contrasta com a abertura musical, com trilha sonora de Ary Barroso e a beleza paisagística da zona sul do Rio de Janeiro, com uma sequência de fotografias da Coleção sendo difundidas com suporte na narrativa fílmica.

É bem provável que a aparição das imagens da Coleção no cinema tenha surgido devido à nova postura do Grupo Disney sobre a diversidade da população brasileira, derivada das críticas em relação à omissão de referências da população negra. O historiador britânico Neill Locherry (2015), ao contextualizar as relações culturais da “Política da Boa Vizinhança”, destacou a problemática da ausência de negros nos filmes de Disney. Antônio Pedro Tota (2000, p. 96) também situou essa questão, lembrando a icônica fotografia de uma pequena bailarina do Morro da Portela (figura 04).

Cabe lembrar que o Grupo Disney reivindica certa participação na produção das imagens. No filme, são inseridos testemunhos de parentes dos artistas, como a filha de um empresário do meio radiofônico, Jim Bordrero, um dos membros do Grupo, e sua esposa Maria Elisa Byington, que era uma agente cultural, mas que não se encontra na lista oficial dos membros da comitiva. Isso significa uma presença de pessoas que acompanhavam Walt Disney no Rio de Janeiro para

---

<sup>18</sup> A película foi exibida no Festival do Rio, e se encontra em formato DVD. Trata-se de importante panorama da passagem de Walt Disney pela América Latina durante a Política da Boa Vizinhança. É interessante observar que, no filme, as fotografias passaram por um processo de edição em suas bordas, provavelmente no sentido de uniformizá-las em relação às outras imagens. Do ponto de vista estético, isso pode ser compreendido mais no território da ficção e da montagem.

<sup>19</sup> Os dezoito membros da comitiva foram: Walt Disney, Lillian Marie Disney, John Rose, Janet Martin, Norm Ferguson, William Cottrell, Hazel Cottrell, Ted Sears, Webb Smith, Jim Bordrero, Jack Willer, Herb Ryman, Lee Blair, Mary Blair, Frank Thomas, Jack Cutting, Larry Lansburgh e Chuck Wolcott.

<sup>20</sup> A visita de Walt Disney foi um enorme sucesso, e não apenas com os brasileiros. Posteriormente, ele criou um personagem brasileiro, Zé Carioca, que, em um curta-metragem lançado pela Disney em 1943, levou Pato Donald para uma viagem imaginária ao Rio de Janeiro e outras partes do Brasil. Tais desenhos se tornaram muito populares entre o público americano, apesar do fato de (como alguns críticos mais tarde destacaram) não contarem com personagens negros — omissão importante, diante da diversidade racial do Brasil (LOCHERRY, 2015, p. 123).

além dos registros oficiais. Segundo os depoimentos, foi Byington a articuladora da iniciativa da visita de Disney, primeiro a um terreiro no Morro do Salgueiro e, posteriormente, à Escola de Samba de Madureira. Tudo isso foi tecido por fora da agenda oficial, organizado nos bastidores, por iniciativa de pessoas da comitiva.

Essa versão é interessante por duas questões. Primeiro, ela nos auxilia a compreender o porquê de o DIP não haver produzido outros conjuntos fotográficos como a Coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite”. Além disso, ela desloca o protagonismo das imagens para além da figura de Disney, inserindo olhares e interesses de outras personagens e artistas de sua equipe. Infelizmente, a visibilidade da obra, no Brasil, está limitada pelo pouco interesse do Grupo Disney em uma melhor divulgação do documentário, que também não foi bem recebido pela crítica nos Estados Unidos. No entanto, trata-se de um documento composto por um rico acervo de imagens do período da política da Boa Vizinhança.

Por último, cabe recordar que pelo menos três fotografias desta Coleção integraram circuitos de exposição, em diferentes contextos, no âmbito do fotojornalismo: a fotografia “Batucada à Meia-Noite” (figura 11), que abriu a discussão, apareceu na capa do jornal *Diário da Noite*<sup>21</sup> (figura 12); a fotografia da “Batucada na Escola de Samba Portela” (figura 8) aparece no jornal *A Noite*<sup>22</sup>, e finalmente, há a fotografia identificada como “Bailarina do Morro da Favela, ou da Portela”, (figura 4) que teve a sua aparição em diversos jornais<sup>23</sup>.

## 1.2 — Colecionando imagens e pensamento

A Coleção aqui analisada, em formato digital, é composta de dez fotografias derivadas dos arquivos do DIP, produzidas no dia 24 de agosto de 1941, durante a visita de Walt Disney à Escola de Samba Portela. Elas foram enquadradas na categoria de fotojornalismo. Tais imagens foram produzidas pela Divisão de Turismo do órgão, e acompanhadas de um texto que circulou por diversos jornais. Infelizmente, não constam informações sobre os fotógrafos responsáveis pela produção, até o momento, nos relatórios da plataforma do SIAN. Uma consulta direta ao

<sup>21</sup> (BIBLIOTECA NACIONAL, *Diário da Noite*, 27 ago. 1941).

<sup>22</sup>(BIBLIOTECA NACIONAL, *A Noite*, 25 ago. 1941).

<sup>23</sup> (BIBLIOTECA NACIONAL, *Diário Carioca*, 26 ago. 1941, p. 7); (BIBLIOTECA NACIONAL, *Correio da Manhã*, 26 ago. 1941, p. 13); (BIBLIOTECA NACIONAL, *Diário Carioca*, 18 jan. 1946, p. 8); (BIBLIOTECA NACIONAL, *A Manhã*, 27 ago. 1941);(BIBLIOTECA NACIONAL, *O Imparcial*, 26 ago. 1941, p. 5); (BIBLIOTECA NACIONAL, *O Jornal*, 26 ago. 1941, p. 10).

Arquivo Nacional também não teve êxito na identificação dos profissionais.

No período de produção da Coleção, o DIP contava com a participação de Jean Manzon como fotógrafo chefe, responsável pelo setor de fotografia e cinema, onde atuou até 1943, quando deixou o órgão, após as reformulações que resultaram no afastamento de seu diretor, Lourival Fontes, um dos responsáveis pela contratação do fotógrafo. Os negativos fotográficos da Coleção, que intitulamos “Imagens da Batucada à Meia-Noite”, foram organizados no projeto de conservação e digitalização do projeto “Informações Sob Controle”. Trata-se de uma série de ações de preservação e acesso a acervos de memória política e social sob guarda do Arquivo Nacional, dentro do subprojeto “Tratamento Técnico de Negativos Fotográficos do Arquivo Nacional”, financiado pelo BNDES entre de abril de 2015 e abril de 2017. Até o início dessas iniciativas, as fotografias produzidas pelo DIP e os acervos da Agência Nacional permaneceram sem tratamento técnico adequado, à disposição do Departamento de Polícia Federal do Rio de Janeiro, sofrendo os danos e marcas dessa indiferença.

Os arquivos da Agência Nacional apresentados a seguir foram digitalizados e disponibilizados no âmbito das atividades da Comissão da Verdade, ficando disponíveis ao público em geral. Neste sentido, estamos diante não apenas de arquivos sobreviventes, mas de questões centrais para sociedade civil brasileira e seu direito de acesso à informação e à memória, cancelados pela Constituição de 1988.



Figura 1: Pedindo licença na reapresentação das imagens. Fonte: Arquivo Nacional-Fundo Agência Nacional

A fotografia da figura 1 foi publicada em pelo menos dois livros de referência na história social do samba: *Cartola: todo tempo que eu viver* (MOURA, 1988) e *Cartola: os tempos idos* (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1997). Ambos problematizam a biografia do fundador da Estação Primeira de Mangueira, e ao mesmo tempo, descrevem os cenários históricos da Política da Boa Vizinhaça. Observando a fotografia, visualizamos, da esquerda para direita: Cartola (de casaco listrado), Heitor dos Prazeres (terno escuro), além de Benedito Lacerda e Nássara, ao lado esquerdo de Cartola. É possível também identificar um grupo da comitiva de Disney: temos um homem de chapéu que não identificamos, Walt Disney e o animador Frank Thomas, ao lado de outras três mulheres da comitiva oficial. Já Paulo da Portela se encontra de costas, com camisa branca de manga comprida, diante de membro da direção da agremiação, que caminha entre todos. A foto contextualiza a presença do público que foi a Oswaldo Cruz naquela noite de domingo para assistir à batucada para o “homem dos desenhos animados”. Foi assim que o jornal *A Manhã* justificou o evento realizado no dia e qualificou o principal convidado, considerando-se o convite feito por Paulo da Portela à Divisão de Turismo do DIP. A fotografia foi produzida em um ângulo do alto para baixo. A imagem valoriza o movimento, se

aproximando da linguagem do cinema, em convergência com o registro da cultura negra carioca, sobretudo naquele período efervescente do carnaval da Praça Onze, uma estética que foi absorvida na obra de Orson Welles, *It's All True*.

Nessa época Paulo da Portela já possuía experiência no cinema. Segundo Silva e Santos (1979), Paulo da Portela participou do lendário filme *Favela dos Meus Amores* ou *Alma do Samba* de Humberto Mauro, em 1935. Trata-se de um marco do cinema brasileiro, do qual, infelizmente, não subsistem registros. Participou, ainda, de *O Bobo do Rei*, que teve também a colaboração de João de Barro, o Braguinha, e Pureza. No sentido de contextualizar sua trajetória, as biografias do compositor sugerem que a memorável batucada do dia 24 de agosto teve papel considerável na construção da personagem Zé Carioca. Penso que tal aproximação, excedendo a própria cultura visual, pode ser articulada através da cultura fotográfica produzida na ocasião, e que se desenvolveria em *It's All True*.

Paulo da Portela soube tirar proveito do instante em sua singularidade. De camisa branca com manga comprida, ele está atento a uma cena que se desenvolve ao seu lado, quando uma mulher de vestido claro incentiva os passos de samba da menina. Neste momento, é possível imaginar a cena que roubaria a atenção da festa: as crianças sambando. É uma boa composição de cenário e personagens para compreender esse momento do evento, em que a fotografia parece exprimir, aos nossos olhos, a difícil fronteira entre o real e a ficção.

É em instantes como esse que as poses previamente encenadas pelo autor do ato fotográfico se articulam como gesto de uma autoria. Lembrando Belting (2014), é neste instante que os fotógrafos imprimem na imagem a sua sensibilidade, montando a cena e, ao mesmo tempo, simulando uma dimensão de realidade através das imagens, construindo um tipo de imaginário. Assim, a imagem serve de imaginação da abertura dos trabalhos. Trata-se de arquivo fotográfico que nos transmite a impressão de uma cena viva, não sugere a impressão de desgaste ou cansaço dos corpos. A fotografia emana gestos e sons. Os olhares estão em sintonia com a musicalidade, refletida na palma da mão do homem que, de chapéu, torna-se sujeito da imagem, acolhendo o sorriso de Cartola.



Figura 2: O que falta na imagem. Fonte: Arquivo Nacional- Fundo Agência Nacional

A imagem da figura 2 é também uma foto de arquivo, a única produzida no formato retrato. Nos limites da pesquisa, não a encontramos registrada em livros. Mais recentemente, a imagem circulou no documentário *Walt & El Grupo*, de Ted Thomas (2007), filho do lendário animador Frank Thomas, presente na foto. O contraste entre a simplicidade do lugar e a estatura das personalidades registradas pode haver ofuscado a circulação da foto, e seu uso nas colunas sociais naquele contexto. Cabe lembrar que alguns articulistas criticaram a presença de Walt Disney em uma escola de samba, alegando a ausência de estrutura para recepção de personalidades estrangeiras. Se pensarmos que o evento foi organizado por fora da agenda oficial, como propõe *Walt & El Grupo*, a imagem ganha um campo de significação mais amplo, entre o gesto do ator da foto, e aquilo que lhe excede.

Quanto aos sujeitos da imagem, temos o homem à direita (não identificado) e Walt Disney, ao centro, segurando o chapéu. Ao seu lado estão o animador Frank Thomas e a publicitária Janet Martin Lansburgh. Como o processo fotográfico é dinâmico, não terminando com o ato de fotografar ou com a revelação do negativo, percebemos um esforço contido no “gesto” de tentar separar Disney e os membros da comitiva da comunidade negra portelense que se situa ao redor dos convidados. A imagem é absorvida pelo inconsciente ótico das mãos negras, nas frestas das grades. Isso desmonta a imagem, desnuda a rasura que se fixou no negativo e na tentativa de retocar a fotografia, buscando incorporá-la a uma nova visualidade e a um novo sistema de representação. Enfim, o que falta na imagem são os corpos negros que se inscrevem entre as grades de madeira, como um simulacro do colonialismo através do inconsciente ótico da imagem.



Figura 3: Esquentando os tamborins. Fonte: Arquivo Nacional- Fundo Agência Nacional

A pesquisa não encontrou quaisquer registros ou reproduções da imagem na figura 3, que integra a Coleção, em livros ou em outros suportes. A composição da foto pode ser equacionada

em três planos. No primeiro estão os músicos convidados tocando tamborim e pandeiro<sup>24</sup>. Os convidados, no segundo plano, estão de pé: à direita, o assistente de direção Lawrence Muzzy, de chapéu na mão e a seu lado, de óculos, Charles Frederick. Na sequência estão o escritor Edward Sears e a esposa, de casaco, seguidos de um diretor da agremiação que não pudemos identificar<sup>25</sup>. No fundo aparecem os rostos de duas mulheres e dois homens, membros da comitiva. A imagem evoca a tradição de “esquentar os tamborins”, momento característico do início das apresentações das escolas de samba.

O posicionamento dos músicos, no primeiro plano, em posição de cócoras, tocando tamborim e pandeiro, sugere que estejam em interação com as crianças que sambavam no evento, e que aparecem em outras fotografias. Essa mesma posição se revela entre outras imagens (figuras 6 e 7), mostrando um direcionamento em sua produção. O contexto da imagem nos conduz à percepção de que estamos diante de um momento da pré-montagem da roda de samba, que formará a imagem icônica do evento, sobretudo pelos olhares dos convidados, direcionados para o alto, como se algum ajuste no sistema de iluminação estivesse sendo articulado para a cena principal. Há, ainda, a constante interferência do fotógrafo e de sua intencionalidade, com as poses, uma estilização direcionada, voltada para produzir imagens a serem imaginadas.

---

<sup>24</sup> Uma preciosa informação do Professor Adilson Almeida, filho de Manoel Bacurau, fundador da Deixa Falar, foi a sugestão que os músicos que aparecem na fotografia (fig.3) são respectivamente Alcebíades Barcelos (Bide) e Armando Maçal,(Marçal) o primeiro aparece com um tamborim de tarraxa sextavado, segundo Adilson essa inovação foi implementada por Jair Guedes, conhecido do Barrela que tocava na Deixa Falar. Já Marçal está tocando pandeiro. O que mostra que a turma do Estácio também prestigiou a histórica batucada organizada por Paulo da Portela em Oswaldo Cruz.

<sup>25</sup> Algumas pessoas, que não foram identificadas, acompanhavam informalmente os membros da comitiva de Disney, alguns não estão na lista oficial que os jornais divulgaram. O processo de identificação de alguns membros da comitiva foi baseado no acervo do documentário: Walt “El Grupo” (THOMAS, 2007).



Figura 4: A fotografia no “instante decisivo”<sup>26</sup>. Fonte: Arquivo Nacional- Fundo Jornal Correio da Manhã

Na figura 4, estamos diante da imagem icônica do evento, que circulou em grande parte da imprensa carioca. Décadas após, além dos jornais ganhou espaço no livro *Imperialismo Sedutor*, do historiador Antônio Tota (2000). A fotografia em questão integra também o acervo fotográfico do jornal (BIBLIOTECA NACIONAL, Correio da Manhã, 26 ago. de 1941, p. 13) que a publicou na coluna *Films e Astros*, em 1941. À esquerda da imagem está Paulo da Portela (agachado). No centro, a pequena bailarina e, da direita para a esquerda, estão o animador Frank Thomas, Walt Disney e um homem, no fundo, que não foi possível identificar. Todos observam sentados a performance da menina de “seis” anos de idade, executando o famoso miudinho<sup>27</sup>. A imagem traduz a perícia do fotógrafo que soube forjar a cena, ou esperar o momento certo para capturar o momento.

Um escritor anônimo a serviço do DIP recebeu a tarefa de produzir rapidamente um texto que

<sup>26</sup> O lendário fotógrafo Robert Capra destacava que sem uma boa aproximação não haveria uma boa foto.

<sup>27</sup> É um dos passos coreográficos do samba de roda carioca, caracterizado por avanços e recuos do corpo de forma elegante, sem tirar os pés do chão (LOPES, 2015). O compositor Djalma Sabiá via um detalhe que diferenciava a performance dos dançarinos e dançarinas. A performance do dançarino é sempre para frente e de forma elegante, lembrando o trezinho do Ubirany, do Grupo Fundo de Quintal.

teria que acompanhar aquelas fotografias, quando fossem publicadas nos jornais. Ele iniciou o texto quase que refletindo apenas sobre o contraste existente entre os personagens fotografados: “Walt Disney e Paulo da Portela. Pode parecer estranho o paralelo e o fato de iniciar-se esta reportagem alinhando esses dois nomes ao mesmo plano. Seria um escândalo em qualquer outra ocasião. Neste instante não”. O articulista indica a reflexão que aquele encontro, materializado pela imagem fotográfica era uma exceção, algo singular. O texto evidencia o impacto do que foi o registro da presença de um representante das escolas de samba, o compositor Paulo da Portela, no enquadramento através da fotografia. Um homem negro, sambista, compartilhando com Disney a mesma cena, disseminada por prestigiosos jornais da capital. Esse espaço sempre foi dedicado às elites, não à “gente do morro”, à população negra. Assim, a fotografia revela aspectos do drama do corpo negro na diáspora, conforme analisa Stuart Hall, quando chama a atenção à questão das performances: “pensem como essas culturas têm utilizado o corpo como se fosse, e muitas vezes foi, o único capital que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação” (HALL, 2003, p. 342).



Figura 5: O verso da fotografia. Fonte: Arquivo Nacional- Fundo Jornal Correio da Manhã

A figura 5 traz o verso da fotografia anterior (figura 4). Observa-se a anotação “Walt Disney aprecia a dança de uma das pequenas bailarinas do morro da Portela”. Há ainda outras

anotações, com o provável intuito de preservar a memória do arquivo. Ali temos um gesto da escrita que se transformou em uma outra imagem, na qual é possível visualizar rubricas, rascunhos e carimbos, além do rastro da(s) pessoa(as) que produziram tais inscrições, de difícil identificação. A imagem se perpetuou, através do carimbo, a sua identidade de arquivo da coluna Films e “Astros”, que era um dos espaços do *Correio da Manhã*<sup>28</sup>, especializado na sétima arte, cuja característica era a exposição de fotografias das estrelas do cinema.

Entre 1940 e 1941, a coluna publicou inúmeras fotos dos embaixadores da “boa vontade”: Grace Moore, Bette Davis, Linda Darnell, e os atores Errol Flynn, Douglas Fairbanks, e Villa Lobos, ao lado de Disney. O arquivo é uma memória deste contexto. É interessante notar que há uma rasura, inserida provavelmente no sentido de efetuar a correção na identificação da fotografia. A legenda original, anterior à reforma ortográfica de 1944, grafava “dança” e palavras dela derivadas com “s”, por influência do francês *danse*. Portanto, a legenda “Walt Disney aprecia a *dansa* de uma das pequenas bailarinas do morro da Portela”, foi estampada na edição do dia 25 de agosto, enquanto a anotação, com “ç”, foi realizada após esse período.

---

<sup>28</sup> (ARQUIVO NACIONAL: Fundo Correio da Manhã, de 26 de agosto de 1941 p.13) A fotografia também foi publicada no jornal *Correio da Manhã*, fundado por Edmundo Bittencourt, em 1901, o *Correio da Manhã* prestou serviços relevantes para sociedade brasileira através da formulação de um jornalismo combativo, que não dispensava polêmicas. Em sua trajetória, o jornal presenciou os acontecimentos mais relevantes da primeira metade do século XX, especialmente as duas guerras mundiais. Neill Locherry, (2015, p. 109) destacou que era um dos matutinos mais interessantes do Brasil em sua época. Paulo Bittencourt, o herdeiro que assumiu a direção do jornal, era conhecido por sua posição de simpatia com os interesses ingleses no país. Segundo o historiador, era um homem elegante, que se fazia conhecer por suas coleções de arte, e por receber os amigos em sua mansão, cujos jardins sempre estavam bem cuidados. Falava um inglês advindo das melhores escolas inglesas. Assim, o jornal se destacou por seu cosmopolitismo, nas discussões mais importantes da sociedade brasileira.



Figura 6: Os usos da imagem de arquivo<sup>29</sup>. Fonte: Arquivo Nacional- Fundo Agência Nacional

A foto da figura 6, como as demais, é uma imagem de arquivo. Esta, contudo, circulou em pelo menos três produções: foi trabalhada em forma de montagem na *Enciclopédia Nosso Século* (1980), no livro paradidático *Tio Sam chega ao Brasil*, de Gerson Moura (1984) e no artigo *II Guerra*, da historiadora Maria Lígia Prado, que reproduzia, em 1995, a mesma montagem da *Enciclopédia Nosso Século*, adicionando, ao lado da foto, uma capa da revista *O Cruzeiro* com a cantora Carmem Miranda.

A foto da figura 6 se tornou, assim, uma imagem exemplar das primeiras reflexões acadêmicas sobre os estudos americanos, configurando-se como espécie de imagem agente, resultado da própria força impressiva das imagens e importante forma de memória coletiva (ASSMANN,

---

<sup>29</sup> O escritor Nei Lopes descreveu que os sambas dos compositores Alvaiade, Manaceia, e Chico Santana, todos ainda muito jovens, embalaram aquela noite histórica em Osvaldo Cruz diante da comitiva de Disney. Ele observou também que Paulo da Portela aparecia em uma fotografia usando chapéu de palheta, imagem que segundo o escritor talvez possa ter inspirado Disney da formulação da personagem Zé Carioca: "Você vai ver de onde saiu Zé Carioca". Lamentavelmente não encontramos a referida fotografia no Arquivo Nacional, talvez esteja perdida, todavia a informação sobre os jovens compositores é útil aguçando a nossa memória sobre os demais participantes que de terno branco aparecem nas fotos 1,3 e 7 auxiliando Paulo da Portela na organização do evento. (LOPES,2001)

2011, p. 239). Contextualizamos essa imagem no segundo capítulo, registrando sua aparição em meio às reflexões que buscavam ilustrar o período da Política da Boa Vizinhança. Trata-se de um escopo narrativo para refletir sobre as relações entre Brasil e Estados Unidos, elaborado *a posteriori*, na década de 1980, detendo-se sobre alguns sentidos das narrativas de guerra e reflexões diplomáticas, e tomando as fotografias como simples ilustrações, complementos visuais da ordem discursiva dos textos.



Figura 7: Um intervalo. Fonte : Arquivo Nacional- Fundo Agência Nacional

A figura 7 é dessas imagens que marcam os intervalos entre uma atividade e outra. O vazio do centro e os resíduos no chão dão conta de uma movimentação. O registro de pessoas de costas pode indicar o fim ou o início de outro ato, um interstício. Os detalhes em relação aos guarda-chuvas não são apenas sinais das condições do tempo, naquela noite de domingo. Trata-se de objetos incorporados como moda pela população carioca, também adotada no mundo do samba. Malandros e capoeiras os incorporaram como artigos de estilo. Curiosamente, Zé Carioca, o papagaio-malandro, também incorporou o guarda-chuva em sua performance, transformando-o em vários instrumentos musicais. No filme *Alô Amigos* (1942) o guarda-chuva organiza uma

sequência sonora que passa por cavaquinho, flauta e tamborim, em movimento.



Figura 8: Batucada como sociabilidade. Fonte: Arquivo Nacional- Fundo Agência Nacional

Diferentemente da fotografia anterior, a “batucada como sociabilidade” (figura 8), foi publicada no jornal *A Noite*<sup>30</sup>, na edição de 26 de agosto de 1941, com o seguinte título: “Batucada na Escola de Samba Portela”. Na relação do texto com a imagem, notam-se diferentes níveis de seu testemunho. A imagem remonta a uma apresentação da bateria. Nela, o ato fotográfico registra o descolamento dos músicos em forma circular. A foto foi enquadrada em ângulo bastante ousado, produzido de cima para baixo, valorizando o deslocamento dos percussionistas com seus instrumentos: tamborim, surdo, pandeiro e caixa de guerra. Um detalhe interessante reside em evidenciar como está sendo tocada a caixa de guerra com sua base de metal praticamente presa ao corpo do músico, que ocupa o lado direito da foto.

Ao contrário de outras fotografias, os membros da comitiva estão em pé diante da performance da bateria. Assim, a foto sugere a forma como as batucadas foram recebendo um público mais

<sup>30</sup> A redação do jornal *A Noite*, a partir de 1929, era no edifício *A Noite*, um majestoso prédio da Praça Mauá, símbolo da arquitetura brasileira e da cidade do Rio, em 1940 foi encampado pelo Estado Novo.

ampliado, e socialmente diverso, que passaria a ocupar espaços de sociabilidade nos morros e terreiros de escolas de samba do Rio de Janeiro.



Figura 9: Cruzamentos. Fonte: Arquivo Nacional- Fundo Agência Nacional

É um momento de transição da festa. A cena retratada, infelizmente, se apresenta com manchas, resultantes do modo como os negativos foram armazenados, característico do descaso pelas políticas de memória no Brasil. Todavia, é possível identificar a presença de Paulo da Portela e Walt Disney, com a presença de um homem não identificado entre eles, que também participa do diálogo. A foto registrou a passagem de grupo familiar composto por quatro adolescentes, seguidas por uma mulher. Essa sequência talvez seja útil para imaginarmos o momento em que parte do público começava a se dispersar. Se, para esses, era o fechamento dos trabalhos, para outros, a batucada estava apenas começando. São os cruzamentos, os múltiplos itinerários.



Figura 10: A família Portelense. Fonte: Arquivo Nacional- Fundo Agência Nacional

A fotografia da figura 10 poderia integrar um álbum de família, que guarda momentos de encontros particularmente especiais, passíveis de serem registrados e arquivados para que possam ser reimaginados no futuro. Como é sabido que esses momentos são únicos, a fotografia se converte numa espécie de testemunho potente, digno de transitar por inúmeras gerações. Cabe salientar a própria excepcionalidade das camadas populares aos registros fotográficos como o que temos em tela, geralmente circunscritos a retratos, e a formas mais populares como o tradicional lambe-lambe, que mesmo assim corriam o risco de apagamento no tempo, em função das condições de conservação e do próprio perecimento das formas de pertencimento familiar. Imagens como essa nos permitem compreender a capacidade de formular eventos da fotografia.

É notável a presença de mulheres em primeiro plano, uma delas segurando uma criança e outra segurando o estandarte da escola. Mais ao fundo, crianças e homens são dispostos para compor a fotografia. Em analogia, a comunidade da Portela se configura na tradição das famílias negras da diáspora, instituídas por laços de afetividade e sociabilidade típicas das inúmeras associações recreativas que se formaram no pós-abolição. Por esse motivo, o conjunto de pessoas que compõem o enquadramento da imagem emana uma potente força coletiva. Ela nos observa e cativa, por meio dos olhares e gestos. Embora dispostas sob o olhar preciso do fotógrafo, cada

sujeito da imagem expõe uma postura, um gesto, uma interação singular. A mulher quase que no centro leva uma espécie de manta ao rosto. Esta, provavelmente, servia de agasalho para a criança que, no colo de sua mãe, é chamada a perceber e participar do ato fotográfico. A criança, aceitando o jogo de afetos, também nos observa, compondo com os outros rostos uma foto em família. A jovem de vestido segurando o crucifixo e a senhora que segura o pavilhão da agremiação, entre sorrisos e rostos marcados pela sobriedade, compõem o inconsciente da fotografia.



Figura 11: “A Batucada à Meia-Noite”. Fonte: Arquivo Nacional- Fundo Agência Nacional

A fotografia da figura 11 foi publicada no *Diário da Noite*, no dia 28 de agosto de 1941. A legenda “batucada à meia-noite” do matutino torna-se um sinal que contextualiza a encruzilhada enfrentada pelo Brasil no período da chamada Política da Boa Vizinhança. Naquele ano, a questão da “neutralidade” era vista como uma alternativa para setores importantes no interior do governo Vargas. Vivia-se sob os sentidos da metáfora da meia-noite, com a busca por zonas de autonomia e com a possibilidade de escolha entre caminhos, enquadramentos, aproximações, recuos, e avanços — em outras palavras, um misto de luta e dança, que se vale das transições no espaço e no tempo, do jogo entre a luz e o escuro.

Enfim, no âmbito das várias interpretações e usos dessas fotografias, pode-se adotar um viés que as insira como contramemórias do Atlântico Negro, ressignificando seu lugar na história e

na memória dos movimentos de resistência negra no presente. Elas transmitem, mesmo que enquadradas pelo olhar governamental e pela propaganda, a dimensão noturna da festa, das muitas batucadas, dos bailes, dos encontros, das sociabilidades e das afetividades que conformam práticas coletivas de resistência. A metáfora contém, finalmente, reminiscências das batucadas que deflagraram a revolução haitiana, num ritual à meia-noite, quando os africanos sequestrados deram um “chega!” (GATES, 2014), o mesmo gesto talvez repercuta em muito de nossas batucadas, dos quintais de Madureira para o mundo. “Imagens da Batucada à Meia-Noite” é uma proposta que incorpora a legenda que nomeou a fotografia publicada no *Diário da Noite*, em 27 de agosto de 1941, adicionando outras formas. No meu ponto de vista, além da dimensão documental da pesquisa, a opção pela metáfora revela formas de apropriação das imagens, o que possibilita a restituição do lugar da Coleção no campo da cultura negra brasileira como uma contramemória.

### 1.3 — Alguns modos de ver

Este capítulo propôs apresentar e remontar a Coleção, sugerindo “modos de ver” e, sobretudo, a possibilidade de destacar a dimensão documental e artística das imagens. Como documentos, as imagens se legitimam pela sua singularidade, mas permitem estabelecer uma forma de contramemória ao problematizar as narrativas sobre o samba. Nessas narrativas, argumentamos ser possível e desejável deslocar processos de invisibilização dos corpos e da cultura negra, naturalizados entre os meios que, inicialmente, produziram e circularam as imagens da coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite.

Observamos que as imagens da Coleção cruzaram as fronteiras dos interditos. Fronteira é termo que vai aparecendo ao longo do texto, na medida em que vamos relacionando as imagens entre si. Mas existe uma outra dimensão de contramemória, que é a própria natureza artística do fotojornalismo da época. Um pensamento contramemorial busca articular outra condição de aparição para essas imagens, indo além do que ficou consagrado sob o olhar da história, da ideologia do turismo da época. As fotografias da Coleção cruzam esses caminhos tortuosos, mas também não deixam de dialogar com a fotografia de vanguarda que chegou ao Brasil na Segunda Guerra Mundial, modernizando a fotografia brasileira.

Pensar na “arte como fotografia” foi um dos caminhos de reflexão de contramemória. Assim, cada fotografia, além de identificada em seu processo de circulação, foi contextualizada na

medida do possível e, ao mesmo, tempo ressignificada com um breve texto e legendadas, no sentido de estabelecer uma conexão com as demais imagens, num típico exercício de remontagem. O propósito é que imaginemos não uma relação linear, mas uma construção de sentidos, que visualizemos uma dimensão de movimento, procurando captar o gesto do fotógrafo para traduzir, em imagens, o acontecimento no interior da agremiação, transformando-o em evento da cultura visual.

A foto que nomeamos na abertura traz a noção do prestígio de nomes importantes do mundo do samba. Ela é muito “sonora”, de certa forma, pois codifica, por meio da visão, dos gestos, das palmas e dos corpos, uma sonoridade que só podemos imaginar quando a observamos em uma sequência, conectada às imagens do meio (figuras 4 e 6), que configuram o ápice do evento. São imagens que captaram, sob diversos ângulos, as meninas, em suas performances, seguindo para o fechamento, com a bateria desfilando diante da comitiva, e a imagem da “família portelense” posando para documentar o encontro.

Essas imagens marcam o momento em que “imaginamos” que as atividades da “batucada à meia-noite” já se encaminhavam para seu fim; mas que iniciariam um novo ciclo. Como os sons dos tambores evocam tempos de afirmação nas manifestações da cultura negra, a imagem-monumento, que se tornou tão icônica, teria que reaparecer no fim. As demais funcionam como intermediárias, mas não deixam de ter importância na composição da narrativa visual, pois também assumem, nessa proposição, uma dimensão documental. Enfim poderiam ser acrescentadas outras formas de percepção da Coleção, mas esses “modos de ver” nos ajudam a compreender as memórias a partir desses arquivos.

## **CAPÍTULO 2**

### **PARA ALÉM DO ZÉ CARIOCA**

O objetivo deste capítulo é articular um pequeno panorama da presença de Walt Disney no Brasil, destacando circunstâncias geopolíticas que anteciparam a sua presença na Escola de Samba Portela, na noite de 24 de agosto de 1941. Consideramos que essa contextualização é importante na historicidade da Coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite”. Para isso, torna-se interessante mapearmos a conjuntura da formação da personagem Zé Carioca. Não temos a pretensão de elaborar um dossiê completo do papagaio, pois fugiria dos limites de nossa discussão. Todavia, é preciso ver, para além de suas performances, símbolos de uma identidade visual negociada nas margens da política externa do período. Uma hipótese que destacamos é que a vitória da personagem foi também um triunfo da “ideologia do turismo”, sob a estética negra do samba. Compreendemos essa estética como formas de (in)visibilidade da “gente do morro”, que formava a base dos movimentos das Escolas de Samba. O capítulo propõe, através de uma arqueologia histórica, a demarcação das vitórias da personagem. A primeira vitória, no plano da ideologia do turismo, é a formação de um tipo de samba para exportação, que denominamos samba “para americano ver”, em alusão à lei de 1831<sup>31</sup>, que tornou o tráfico de escravos ilegal. A segunda vitória discute o olhar historiográfico através dos “usos e abusos” das imagens de arquivo. Assim, a iconicidade da personagem se sobrepõe, produzindo um tipo de visualismo que desconstrói as imagens da Coleção. Desse modo, destacamos a importância de ver as imagens da Coleção para além da imagem-ícone do papagaio Zé Carioca.

#### **2.1 — Alguns antecedentes da Coleção**

Para que possamos compreender a formação da coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite” e, ao mesmo tempo, sua visualidade para além da figura da personagem Zé Carioca, é necessário contextualizar os acontecimentos que pavimentaram a presença de Disney no Brasil, e sua repercussão político-cultural. É fundamental, portanto, para a história da fotografia ligada à cultura afro-brasileira, compreender a singularidade desse contexto.

---

<sup>31</sup> A lei de 1831, de 07 de novembro, é considerada a primeira lei de caráter nacional a proibir o tráfico de escravos no Brasil. A lei ficou muito conhecida no imaginário social pelas formas de contrabando interno que tentavam diminuir sua eficácia, sendo entendidas como lei “para inglês ver”, ou seja, mais um gesto para aplacar a ingerência britânica do que um instrumento social ou juridicamente eficaz. Foi somente com a lei Eusébio de Queiroz, em 1950, que o tráfico atlântico foi definitivamente combatido (MAMIGONIAN; GRINBERG, 2018).

Em 1941, Walt Disney não era apenas mais um dos inúmeros visitantes ilustres que chegaram ao Brasil, em geral, por meio de navios que ancoravam no Cais do Porto carioca para conhecer a cidade do Rio de Janeiro. Sua viagem foi patrocinada pelo OCIAA, e continha uma missão bem definida em seu roteiro, entre Argentina, Brasil e Chile: ela envolvia a formulação de uma linguagem estética para toda América Latina, um filme de propaganda, no sentido de neutralizar o avanço do fascismo na região. E o Brasil representou à área mais estratégica do subcontinente, na geopolítica daquele período.

Hoje, próximo de completarmos oitenta anos desse acontecimento, é interessante examinarmos o momento para além daquilo que foi projetado pelas agências de propaganda da época — ou seja, tanto a dimensão que Hollywood programou para os nossos olhares, através dos desenhos animados de Disney; quanto o protagonismo do DIP, que procurava elaborar uma imagem do Brasil sob a ótica de uma política de turismo repleta de contradições, e que resultou na produção de um conjunto de fotografias de grande relevância histórica.

No caso em tela, das fotografias que ficaram esquecidas, trata-se de um acervo da cultura visual importante para cultura negra e carnavalesca naquele período. A singularidade de seu processo de produção hoje encontra-se em questionamento. Penso que é necessário tomarmos as imagens fotográficas, sobretudo as do evento na escola de Samba Portela, a partir daquilo que Walter Benjamin chamara imagens dialéticas, conformadas como formas de pensamento. Neste sentido, cabe a tarefa de ressignificá-las em suas aparições e ausências, nos mais distintos lugares. Para Didi-Huberman, “não existe forma sem formação, e não existe imagem sem imaginação” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208).

Parte da ideia que resultou na produção das fotografias foi gestada em solo nacional, pelo DIP; entretanto, as suas impressões também estão ligadas ao contexto social mais amplo. Isto é, seu nascimento está vinculado a uma estrutura formada por diversos interesses da política externa da época, que ficou conhecida pela doutrina da “Política da Boa Vizinhança”, tecida pelo presidente Franklin Delano Roosevelt e o subsecretário para a América Latina, Sumner Welles<sup>32</sup>. A Boa Vizinhança acentuou as relações entre o Brasil e os Estados Unidos. A articulação envolvia cooperação científica e cultural, e se materializou em inúmeras

---

<sup>32</sup> A base da Política da Boa Vizinhança (*Good Neighbor Policy*) era diminuir a zona de influência da Alemanha no continente. Constituída a partir de certo pragmatismo, para não ferir alguns interesses, e evitar confrontos como os da veterana fórmula do *Big Stick* (grande porrete). A antiga fórmula, pautada por uma diplomacia agressiva, orientou a política externa dos Estados Unidos entre 1901 e 1909, levou à expansão da Marinha americana, e, entre os países que sofreram com a decorrente trajetória intervencionista, contribuiu para a imagem dos Estados Unidos como um “mau vizinho”.

aproximações<sup>33</sup>. Fizeram parte desse cenário imagético diversos elementos: os sambas de Ary Barroso, o DIP, o OCIAA de Nelson Rockefeller e Walt Disney. Nesse contexto, de emergência da cultura visual, tiveram centralidade o cinema e a fotografia, em suas multiplicidades de agenciamentos.

No plano cultural, havia uma imagem do Brasil que estava ligada ao imaginário projetado para o exterior, sob a fórmula “terra de samba e pandeiro”, muito bem lembrada no samba-exaltação de Ary Barroso, *Aquarela do Brasil*, que se tornaria trilha sonora de *Alô Amigos*, em 1942. Para muitos, parte desse processo social foi construído nas primeiras décadas do século XX, através do cancionário popular, articulado a um processo identitário nacional repleto de contradições. Para parte da intelectualidade, que ascendeu com a ditadura do Estado Novo, esse olhar não era bem condizente com a proposta identitária de um país que desejava ser visto como moderno. Curiosamente, com a emergência de setores populares, sobretudo através dos núcleos de Escolas de Samba, alguns setores começaram a reagir, buscando definir sentidos endógenos para a festa popular. No esforço de acentuar a distância em relação a esses grupos, surgia o estigma de “País do Carnaval,” lembrando famoso livro do escritor baiano Jorge Amado.

Todavia, no período da Segunda Guerra Mundial, para muitos estrangeiros que desembarcavam aqui fugindo do conflito na Europa, essa diferença guardava um tom de esperança. Nesse sentido, para o escritor Stevan Zweig, que aportou no Brasil fugindo da perseguição nazista, o Brasil era o país do futuro. Para alguns pesquisadores, esse livro foi escrito em função da proximidade do escritor em relação a Vargas. Todavia, isso não invalida a expressão de sentido em relação ao que acontecia no mundo, marcado por inúmeras perseguições de ordem étnica e religiosa. Zweig, reproduzindo o “olhar estrangeiro”, ficou impactado com as imagens que presenciou ao assistir cenas do carnaval carioca, marcado pela participação de diversos grupos sociais, em confraternização.

É bem verdade que o Brasil, quando seriam produzidas as fotografias na Escola de Samba Portela, se manteve, até quando possível, na condição de neutralidade. Não está em discussão se essa situação era em função das simpatias do regime de Vargas pela Alemanha de Hitler, ou mesmo por pura cautela política. O fato é que isso representou, para muita gente, um lugar de refúgio. Nesse sentido, a própria fotografia brasileira se transformou ao acolher inúmeros

---

<sup>33</sup> A proposta do capítulo não é realizar um balanço sobre essas relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos, mas apenas situar alguns elementos históricos e culturais que tangenciam a passagem de Disney pelo Brasil, em 1941, e especialmente, a produção das imagens na Escola de Samba Portela. Para uma perspectiva mais ampla sobre o tema, destaco a coletânea de Sonia Torres (2001).

fotógrafos estrangeiros. É por isso que a memória da coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite” possui a potência de servir de recordação em relação as inúmeras confluências de uma Europa em guerra. Assim, o ato de advogar um novo “direito de olhar” essas fotografias é pertinente até mesmo na dimensão dos estudos históricos e cultura visual.

Como veremos no desenvolvimento de nossa discussão, é impossível dissociar a construção dessas imagens de uma potência reveladora da estética negra, através dos primórdios do fotojornalismo moderno no Brasil. Dessa forma, torna-se fundamental imaginar a emergência de uma cultura popular negra, em uma perspectiva até anacrônica, em relação àquele momento complexo, marcado pelos totalitarismos e suas ideias de homogeneização social. Como observou Mauricio Lissovsky (2013), foi o momento em que a própria fotografia encontrou refúgio no Brasil, no interior do governo Vargas, na pessoa de vários fotógrafos estrangeiros, responsáveis pela produção de uma modernidade que, ainda hoje, se apresenta diante de nossos olhos como “enigma”, uma dinâmica que envolve o trabalho de muitos desses escritores, fotógrafos, músicos e cineastas que construíram o imaginário da Política da Boa Vizinhança. Walt Disney representou mais um desses agentes no exercício da missão da “Boa Vontade”, mas que não se resumia somente ao seu olhar, na verdade contou com a colaboração de vários artistas, que também estavam interessados em conhecer o mundo das Escolas de Samba.

Alguns atribuem a atuação de Disney como Embaixador da Boa Vontade a um projeto elaborado por John Jay Whitney, diretor da divisão cinematográfica da CIAA. Segundo Marc Eliot (1995, p. 189), a questão da jornada da “boa vontade” foi parte de uma estratégia elaborada por Roy, o irmão que cuidava dos negócios de Disney. O objetivo era tirá-lo do centro das atenções, em virtude de uma greve de funcionários que acontecia em sua empresa. Walt Disney, na época, estava profundamente abatido pela crise financeira que alcançava os seus negócios. Assim, depois de relutar em abandonar sua empresa no ápice de uma crise, um acordo com o governo lhe garantiu a quantia de US\$ 100 mil para produção de dois filmes durante a viagem. Por outro lado, a publicidade positiva diminuía os boatos de sua imagem como simpatizante do nazismo, derivada de sua participação nos comícios da *America First*<sup>34</sup>, em Nova York. A realidade é que, naquele contexto social, qualquer opinião contrária à participação na guerra atraía suspeitas de simpatia com os países do Eixo (ELIOT, 1995, p. 190).

---

<sup>34</sup> Essa informação também foi abordada pelo jornal *O Globo* durante a celebração dos 100 anos do Mickey Mouse, personagem criada em 1928. Na matéria, destacou-se que os familiares de Disney recusaram a versão de Eliot. Todavia, os documentos utilizados pelo escritor comprovam essas relações obscuras. *O New York Times* confirmou a autenticidade das fontes. (O GLOBO, Papa faz 100 anos. 01 dez.2001. p 2).

A passagem de Disney pelo Brasil durou cerca de três semanas, e sua presença na Escola de Samba Portela passou por diversas mediações, antes de ocorrer de fato. Por sinal, segundo alguns depoimentos de familiares dos artistas que também visitaram a Portela, naquele feriado do dia 25 de agosto, a visita foi construída por alguns membros da comitiva de Disney, nos bastidores, de forma clandestina. Essa interessante versão, verdadeira ou não, sugere uma trama que contou com importantes colaboradores dentro do DIP: basta notar a versão que circulou através do jornal *A Manhã*, que justificara o encontro em função de um convite realizado pelo compositor Paulo da Portela<sup>35</sup>, através da Divisão de Turismo, para que o “homem dos desenhos animados” fosse conhecer a batucada. Afinal, o contexto da Segunda Guerra Mundial era um momento delicado, nada podia sair muito dos protocolos da missão no país, que representava uma área estratégica por sua posição privilegiada no Atlântico Sul. Não foi por coincidência que, antes de chegar ao Rio, Disney passou por Natal, que posteriormente teve seu espaço cedido para instalação de uma base americana.

Chegando ao Rio no dia 18 de agosto, depois da rápida passagem por Natal, Disney montou praticamente um centro de produção no Copacabana Palace, deixando o aprazível espaço no dia 8 de setembro, rumo à Argentina. Assim, no Rio, a Divisão de Turismo ficou responsável pela articulação de inúmeras atividades: encontros com autoridades, artistas, intelectuais, lugares<sup>36</sup>, visitas para conhecer as paisagens da cidade e até a celebração do feriado da Independência, em 7 de setembro. Parte desse roteiro foi registrado pelo setor fotográfico do próprio DIP, como no caso das imagens da Coleção. Assim, nos dias que antecederam sua visita ao terreiro da Portela, os jornais noticiaram importantes encontros de Walt Disney, como a sua entrevista na ABI, no dia 18 de agosto, em que descrevia para os jornalistas os principais motivos da sua presença no Brasil, procurando sempre enfatizar questões de ordem profissional, sem se vincular de forma direta aos projetos do governo norte americano na região. O aguardado

---

<sup>35</sup> (BIBLIOTECA NACIONAL *A Manhã*, 27 ago. 1941 p.8) Convite feito por Paulo da Portela. “Gente do morro.”

<sup>36</sup> No campo iconográfico, é bom lembrar que a figura do papagaio, no cenário das revistas em quadrinhos e ilustradas, já existia antes do Zé Carioca, o que revela uma “faceta noturna” na construção da personagem. Hoje é sabido que o DIP ofereceu um grande jantar para celebrar a presença de Disney, e ao mesmo tempo convidou alguns artistas brasileiros para que apresentassem seus desenhos. Pelo menos dois artistas participaram desse encontro: José Calos de Brito e Cunha, o J. Carlos (1884-1950), e o caricaturista Luiz Sá (1907-1979). Ambos disputam a primazia de terem contribuído de alguma forma com as pesquisas de Disney. Luiz Sá contou, inclusive que tinha uma personagem que se chamava Faísca: “Também criei papagaio, muito antes do “Zé Carioca”, *made in Hollywood*. Era o Faísca, que não chegamos a divulgar devido à concorrência das historietas americanas, pelas quais cobra-se apenas o direito de reprodução, não havendo nem sequer a despesa de *clichés*. Hoje “Faísca” está na gaveta. Se publicasse, daria impressão de plágio... (Deus me livre!)” (BIBLIOTECA NACIONAL, Revista Semana, 27 nov. 1943, p.14). Sobre a imagem ver IN:O Guia *dos Quadrinhos*, Verbete sobre o papagaio Faísca (RIBEIRO, 2012). [Papagaio Faísca | Guia dos Quadrinhos](#) Disponível em 20-11-2020.

lançamento de *Fantasia* se mostrou oportuno, na ocasião.

No dia 21 de agosto, no período da tarde, Walt Disney visitou os estúdios da tradicional *Radio Club* do Brasil, assistindo à apresentação da orquestra PRE-8, sob a responsabilidade de Romeu Ghispmann, e a um dueto de Paulo Tapajós e Nuno Roland. O *Correio da Manhã* classificou o evento como: “Os sambas para Disney”. No repertório: *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso; *Rancho Fundo*, também de Ary Barroso, em parceria com Lamartine Babo; *Ritmo de Samba na Cidade*, de Luciano Perrone; *Onde o Céu é Mais Azul*, de João de Barro; Alberto Ribeiro e Alcyr Pires Vermelho e o clássico do folclore nacional, *Meu Limão, Meu Limoeiro*. Ao final, Disney não esqueceu de elogiar *Aquarela do Brasil*, classificando-a como “admirável”.

Mas o fato que acabou tornando a visita de Walt Disney ao terreiro da Portela um acontecimento não foi a visita em si, mas as chamadas “provas fotográficas”. Cabe lembrar que essas mediações envolvendo intelectuais, autoridades e personalidades do mundo do samba carioca foram se tornando muito comuns a partir da década de 1920, como parte do processo de valorização das tradições culturais negras. Um desses eventos marcantes foi uma histórica batucada no Morro da Mangueira, em 1936, com a participação de Cartola e do maestro Heitor Villa Lobos, em que o samba foi transmitido diretamente para a Alemanha, sob o regime nazista, como parte do programa *A Hora do Brasil*, reforçando assim as relações bilaterais com o país europeu. O evento, embora muito singular, talvez pela agência dos participantes, não foi transformado em uma dimensão de cultura visual. Talvez fosse ali a vez de o rádio se estabelecer como forma de transmissão cultural. Já o contrário aconteceu com a “Batucada para Disney”: em 1941, na Portela, era a vez do cinema, cabendo ao olhar do fotojornalismo auxiliar na produção e circulação das imagens.

## 2.2 — A vitória do papagaio

Ao despedir-se do Rio de Janeiro, Walt Disney, como todo visitante ilustre, foi assaltado pelos “reporters” para que dissesse rapidamente o que mais impressionara em nossa terra como motivo de arte. E Disney, com aquela simplicidade corajosa que é um dos encantos da gente americana, declarou ao subir para o avião internacional: o papagaio (BIBLIOTECA NACIONAL, *A Manhã*, 16 set. 1941, p. 9).

Esse exercício de recomposição histórica é fundamental para a compreensão do imaginário criado em torno das imagens da Coleção, em que disputas identitárias e novas representações se consolidaram posteriormente, e praticamente vincularam o acontecimento à personagem Zé Carioca (figura 13), configurando-se, para alguns, como símbolo da cultura mestiça e malandra

carioca, e compondo certa mentalidade do próprio brasileiro.

Uma boa hipótese é que tal questão foi reforçada no início da década de 1980, quando elas começaram a aparecer nos livros de História, adquirindo novos formatos e montagens. Neste sentido, é necessário desmontar este tipo de olhar da História; uma visão essencialmente fixada na ideia de representação, compreendendo a fotografia meramente como ilustração (KOSSOY, 2007, p.31; DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 162). Proponho seguir perspectiva distinta deste tipo de enquadramento, considerando as fotografias em sua complexidade, inscritas em seus contextos de produção e circulação. Adoto a abordagem interdisciplinar que relaciona história, memória, fotojornalismo, iconologia e teoria do colecionismo.

O conceito de Coleção permite conferir um novo estatuto para os documentos analisados. Empreende-se um exercício de arqueologia histórica, o que envolve articular as múltiplas faces da trajetória da Coleção: desde a sua problematização como conjunto de imagens produzidas no âmbito da Divisão de Turismo do DIP à circulação das fotografias nos jornais e os debates que a sua estética gerou, às disputas do lugar do samba na identidade nacional. Contudo, considero que compreendê-la como objeto do fotojornalismo requalifica a Coleção, que se aproxima (ou se afasta) da personagem Zé Carioca, dependendo de quem as aciona, em qual período, sob quais interesses políticos. Essa perspectiva traz uma nova abordagem, que possibilita a emergência de uma estética (uma dimensão do sensível) ancorada na valorização dos elementos da herança africana, que se projetou através do épico carnaval da Praça XI. É em torno deste estatuto que podemos compreender a formação da Coleção.

No caso dos jornais, notam-se as repercussões na imprensa da época, com destaque para as intensas disputas que marcaram a utilização dessas fotografias. Tensões que envolveram dois posicionamentos diante das imagens: por um lado, aqueles que salientavam o ato inapropriado da iniciativa da Divisão de Turismo, que organizou a condução da comitiva de Disney para o “contato direto” com a “gente do morro”. Por outro, há a posição daqueles que se sentiram contemplados pela possibilidade de resultar o encontro em uma divulgação, no exterior, da “autêntica música popular brasileira”, com a conseqüente valorização desses músicos como representantes da brasilidade, por meio do uso das imagens pelo cinema.

Neste contexto o lugar da fotografia foi uma espécie de pré-produção. Foi nesse sentido que o *Diário de Notícias* publicou como fotografia de capa a imagem de uma menina de seis anos se apresentando, sob a coordenação do compositor Paulo da Portela (Paulo Benjamim de Oliveira).

A matéria foi acompanhada com uma significativa legenda, nomeando a fotografia como “Batucada à Meia-Noite”.



Figura 12: Batucada à Meia-Noite. Foi ontem de noite que Walt Disney visitou a Escola de Samba de Portella, e escutou o mais brasileiro e popular programa de música do povo. A batucada começou à meia-noite. Ao alto Paulo da Portela, animando, e a menor sambista de sua escola, para que o desenhista norte-americano escute a nossa música folclórica na sua mais simples manifestação. Fonte:(BIBLIOTECA NACIONAL, Diário de Notícias, 27 ago. 1941).

A visita de Walt Disney<sup>37</sup> à Escola de Samba Portela foi apropriada pelo campo midiático, primeiramente pela estética do fotojornalismo, que a difundiu e manteve até 1946. A análise dos jornais, sobretudo na matéria produzida pelo *Diário Carioca*: “Walt Disney na ‘Samba School’”, mostrava que havia certa esperança de que Disney mencionasse o acontecimento em suas produções, particularmente no filme *Alô Amigos*, estrelado pelo papagaio Zé Carioca, e

<sup>37</sup> Cabe lembrar que a morte prematura de Paulo da Portela, em 31 de janeiro de 1949, deixava um espaço que jamais seria recomposto, dentro da dinâmica de valorização do mundo do samba e da cultura negra brasileira.

em *Você já foi à Bahia*, estrelado pela cantora Aurora Miranda. Neste aspecto, para parte da imprensa que, esperava ver inseridas em filmes as práticas culturais negras e, em particular, o carnaval das escolas de samba, o resultado foi decepcionante:

Walt Disney regressou da Portela encantado. A melodia, o ritmo do samba que empolga toda cidade na temporada carnavalesca, deixara-o maravilhado. Seus auxiliares, todos munidos de lápis e papel, recolheram impressões daquele espetáculo diferente, ainda desconhecido, rabiscando, rascunhando. E Disney prometeu que incluiria num de seus celuloides muito daquilo que assistira. Assim é que cumprindo sua palavra, nos mandava, meses após “Saludos Amigos” e “Three Cabelleros”, que no Brasil teve o nome de “Você já foi a Bahia”. Um dia, porém, virá o grande filme que o samba lhe inspirou. E então, veremos o pato Donald, o cão Pluto e Zé Carioca em pleno carnaval, sambando e se acabando em meio de uma “Samba School” (BIBLIOTECA NACIONAL, Diário Carioca, 18 jan. 1946, p. 8).

No entanto a suposta promessa de Disney, entre outras que fizera na época, jamais se concretizou<sup>38</sup>: o projeto de Orson Welles, o documentário *It's All True*, não pôde ser concluído, e as Escolas de Samba tiveram que esperar<sup>39</sup> a experiência do filme “Orfeu Negro,” de Marcel Camus, na década de 1960, para que suas práticas culturais ganhassem expressividade no cenário internacional, o que não aconteceu sem polemicas. “Orfeu Negro,” composto por um quadro de atores negros, ganhou o prêmio de melhor filme estrangeiro, abrindo assim um espaço, dentro daquele contexto, para alguns papéis representados por atores negros.

Na realidade, o pós-guerra foi um período complicado para as manifestações da cultura afro-brasileira. Hoje sabemos, inclusive, que muitos compositores daquela geração que eram ligados ao universo das Escolas de Samba passaram por apuros, e tiveram já certa idade seus trabalhos redescobertos pela geração da Bossa Nova. No pós-guerra, muitos sambistas caíram no esquecimento e passaram por muita dificuldade, lembrando um samba premonitório de Paulo da Portela que testemunhava, na época, o seu afastamento<sup>40</sup>.

Essa situação levaria à formação de inúmeras organizações e associações de defesa das religiões de matriz africana, sobretudo da Umbanda e do Candomblé. O Tio Sam também mudou a sua diretriz de atuação, com o encerramento das atividades do escritório montado por Rockefeller no Brasil, a que se somou a própria saída de Vargas do poder, e, posteriormente, o suicídio, em

<sup>38</sup> Segundo algumas informações havia também a promessa de que a figura do papagaio seria escolhida entre artistas nacionais.

<sup>39</sup> Cabe lembrar que em 1955 tivemos: *Samba Fantástico*, de René Persin e Jean Manzon, no festival de Cannes. O jornal O Globo levantou a polemica: “A macumbas ficou de fora”. Manzon justificou alegando que era para evitar que ela pudesse fazer má propaganda do país. (O GLOBO, 27 mai. 1955 p.2).

<sup>40</sup> Trata-se do samba “O meu nome já caiu no esquecimento”, de Paulo da Portela (1943). Uma homenagem da Velha Guarda da Portela à memória do compositor e fundador da Escola de Samba está disponível no YouTube. No mesmo vídeo, há um relato do compositor Monarco, contextualizando a produção do samba. Destaca-se também o documentário *Paulo da Portela: Seu Nome não Caiu no Esquecimento*, de Demerval Netto (2001).

1954. Tudo isso promoverá alterações que resultarão em um novo eixo, mais conservador ainda, e que se expressará no campo das relações culturais. Basta notar a trajetória do escritor Abdias do Nascimento. O que já não era bom ganhará uma etiqueta de sofisticação com o mitologema da democracia racial.

Tal questão pode ser exemplificada na diplomacia cultural brasileira, articulando a propaganda como instrumento de ação cultural. Juliette Dumont e Anaís Fléchet (2014) analisaram, por exemplo a atuação do SEI (Serviço de Expansão Intelectual), cujo objetivo era incentivar a propaganda dos valores literários do Brasil no exterior. Além de incentivar a criação de uma rede de autores, sobretudo entre aqueles que conheciam o idioma castelhano, o SEI publicava monografias sobre temas considerados “nacionais”. Curiosamente, esses setores, responsáveis pela construção oficial da “boa imagem” do Brasil no exterior, eram muito ativos no combate ao que eles compreendiam como relacionado à representação das práticas culturais negras. Assim, o SCI (Serviço de Cooperação Intelectual), criado em 1937, patrocinava a divulgação do português falado no Brasil, dentro da premissa de que a língua é elemento central para se conhecer a cultura de uma nação.

Entrando neste vértice do debate sobre identidade nacional, Dumont e Fléchet (2014, p. 209) constataram uma dicotomia, nas relações culturais, entre o plano interno e o externo. Sua análise relativizou uma espécie de “era de ouro do samba”, ao sintonizar os intensos obstáculos para que as Escolas de Samba ou suas expressividades fossem visibilizadas no exterior, com o filme dirigido por Marcel Camus, baseado na obra Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes, que privilegiava um elenco com praticamente todos os atores negros (FLÉCHET, 2009)<sup>41</sup>.

Voltando ao texto do *Diário Carioca*, é bom que se diga que, se a visualidade das escolas de samba ficou secundarizada, a lembrança do samba como formação social da cultura negra se constituía no texto timidamente, nas entrelinhas, ao acentuar “aquilo que ele assistiu”, que foi prometido, e que não foi possível representar “nos celuloides”. Essa disjunção indica uma dimensão de angústia que marca a trajetória das culturas negras (GILROY, 2001). Assim, é importante afirmar que, logo na sua chegada ao Brasil, Disney já havia “optado” por um tipo de samba, mas próximo do rádio e mais “aceito socialmente”, que facilitaria a propagação de sua produção para além do território brasileiro, como de fato aconteceu.

---

<sup>41</sup> A produção ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro representando a França em 1960, e foi também a primeira produção em língua portuguesa a conquistar tal premiação.

Alguns autores, ao concentrar os ruídos negativos apenas nas ações de Disney, promovem uma certa distorção. Sustento que isso deve ser relativizado, pois retira do debate as ações culturais internas e as políticas dos organismos de governo brasileiro, que foram atuantes por décadas na produção de barreiras, na reafirmação de um racismo estrutural.

Autores como Neal Gabler (2009, p. 460) destacaram que esse esquecimento foi ocasionado pela falta de interesse: discutindo esse momento da trajetória de Walt Disney, o autor observou o seu pouco interesse pelo filme *Saludos Amigos*, apesar da boa repercussão que a produção recebeu nos diversos países da América Latina<sup>42</sup>. O referido filme, para Disney, era mais um meio de manter o equilíbrio financeiro de sua empresa — que, por sinal, passava por séria crise, devido à histórica greve dos trabalhadores, o que determinaria sua visão conservadora.

Em termos estéticos, a abordagem adotada condiz com o projeto de um filme de propaganda, cujo objetivo central era construir uma linguagem afetiva e interessada, integrando-se ao projeto de Nelson Rockefeller para os povos da América Latina na luta contra a influência do Nazifascismo. E como toda propaganda, os efeitos sobre os receptores das mensagens, no devido tempo, são muito mais importantes do que o conteúdo que se transmite (AUGRAS, 1967, p. 145). A produção de Disney acabou se tornando um terreno fértil para promoção de estereótipos em relação aos países representados, pouco se preocupando com as singularidades desses países. Neste contexto, a figura do papagaio Zé Carioca malandro teve a sua vitória sem precisar brincar nenhum carnaval. Ele também faria muito sucesso nos livros de história.

### 2.3 — O samba “para americano ver”

Antes mesmo de chegar à cidade do Rio, Walt Disney já tinha sido apresentado a alguns conjuntos regionais, cujo repertório era variado e incluía a presença do jazz. No entanto, em Belém, Disney confidenciou ao jornalista Celestino Silveira que seu objetivo no Brasil era conhecer a “autêntica música brasileira”, “o samba” (MORAES, 2003, p. 111). Na realidade se buscou costurar, em torno da visita de Disney, no campo da cultura popular, um produto representativo de tudo aquilo que seria digno de se divulgar no exterior. Tratava-se de

---

<sup>42</sup> *Saludos Amigos*, que posteriormente ficou conhecido como *Alô Amigos*, foi lançado em 1942, por Walt Disney. A produção fez parte do trabalho de Disney como embaixador da Política da Boa Vizinhança, derivado do engajamento dos Estados Unidos em expandir sua influência na América Latina e neutralizar, ao mesmo tempo, a influência alemã. É nessa produção que surge a personagem do papagaio Zé Carioca, com boa aceitação nos diversos países da região, obrigando Disney a elaborar outras animações ligadas as especificidades da região.

produções “made in Brazil”, mas que atravessavam, necessariamente, certos elementos do popular, embora destituídos de traços identitários mais marcantes. São modos de fazer que a prática da propaganda, no turismo, já dominava naquele período.

De certa forma, a engenharia social se processou com uma fabulação no campo da cultura visual, com a elaboração da personagem Zé Carioca, um desenho animado de um papagaio-malandro, mas que também se viabilizou pela promoção de artistas do rádio, como Ary Barroso, Carmen Miranda, o Bando da Lua, entre outros. Articulando parte de um imaginário que o olhar estrangeiro projetava sob a região, os produtos de propaganda do período encontraram na natureza, nos palácios, monumentos e prédios públicos seu ponto de referência maior.

Assim, as imagens deveriam circunscrever os espaços do turismo: o Copacabana Palace, dos Guinle; o Cassino da Urca; o Palácio do Catete, onde visitantes ilustres se encontravam com Getúlio Vargas; o Palácio do Ingá, em Niterói, cujos papagaios encantaram Disney, segundo o noticiário; entre outros espaços. Cabe lembrar que a própria construção da visualidade do papagaio Zé Carioca, sucesso nos cinemas da época, fora vista com muita cautela, durante a produção, em virtude de possíveis conotações negativas que o pássaro poderia suscitar, naquele momento crucial do Brasil nos interesses americanos. Nenhum detalhe poderia escapar do controle. Hoje sabemos que na época de sua elaboração, Disney teve receio de que a figura do papagaio, malandro e falante, fosse mal recebida. A família Guinle, no entanto, foi uma espécie de “cicerone” da personagem, deixando Disney menos preocupado em relação à repercussão:

Digo que Walt Disney também contribuiu para divulgar o Brasil porque tinha criado o Zé Carioca. Fui o primeiro brasileiro a ver as histórias com o personagem, justamente por causa da missão lá. Eles estavam em dúvida com medo de que os brasileiros ficassem ofendidos. Aconselhei: “Não se preocupem, o brasileiro é muito espirituoso, vai gostar do personagem”. Passei a ver tudo, também nos estúdios Disney, para que não fizessem alguma coisa que prejudicasse o nosso país. Zé Carioca foi inspirado num sujeito chamado José do Patrocínio Oliveira, que não era nem carioca, e sim Paulista de Jundiaí (...) fez alguns filmes junto com Carmen e o Bando da Lua, como *Uma Noite no Rio*, de Irving Cummings. Acabou na Twentieth Century Fox como dublador do desenho animado. Walt Disney o viu e disse: não preciso procurar mais. Este é Zé Carioca.” (GUINLE, 1997, p. 173)

O interessante, na biografia de Guinle, apesar de seus exageros, comuns neste tipo de fonte, se constitui na revelação de sua participação na configuração da personagem no pós-produção. Assim, a conjuntura indica que não fora uma personagem concebida de maneira unilateral pelo Grupo Disney, mas resultante de uma zona de contatos, ou seja, em associação com autoridades e personalidades brasileiras influentes em território americano. O discurso de Guinle também reforça a trajetória de músicos que participaram de um tipo de samba, forjado para exportação

e apresentado a Disney, servindo de base para construção da personagem. Guinle silencia sobre as práticas culturais do samba, e sobre o importante acontecimento da Divisão de Turismo, que patrocinou a presença de toda comitiva de Disney na Escola de Samba Portela. Guinle também omite a presença de Orson Welles no Brasil e as filmagens de *It's All True*.

Pelo que Guinle afirmou em relação à sua missão junto a Disney, seu discurso se ajusta a uma concepção que circulava na elite carioca e grupos brasileiros que articulavam ou disputavam uma visibilidade internacional do país dentro da ideologia do “turismo para inglês ver”. Agora, era vez dos norte-americanos. Era assim que se forjava a construção da “boa imagem do país”. A forma mais eficaz na produção do visualismo é exatamente essa: “conotar um viés cultural e ideológico em relação a visão como o mais nobre dos sentidos” (FABIAN, 2013, p. 131).

O curioso é que neste mesmo depoimento, o proprietário do Copacabana Palace fez questão de articular o seu conhecimento sobre música, destacando as raízes africanas que ecoam através do Tango. Todavia, talvez isso se explique mais pela ideia de rememorar certos aspectos da musicalidade africana à distância, por mero diletantismo. É uma espécie de arte da memória que envolve certa espacialização do tempo, e que nega a percepção do outro no mesmo espaço. Esse discurso, apelando a um sentimento de brasilidade no exterior, será o mesmo que ficará incomodado com a emergência de negros nos celuloides, sobretudo nas imagens produzidas pelos “estrangeiros”: o francês Jean Manzon e o norte americano Orson Welles.

A reflexão sobre a memória é importante para apreendermos a complexidade da fotografia da Coleção como um testemunho que desconstrói um tipo específico de olhar para a História e suas continuidades. Assim, a melhor forma de compreender a singularidade da Coleção é problematizá-la como contramemória, através de seus vestígios, traços e rastros. Suas imagens passam a dizer o que não podia ser dito, a visualizar, hoje, o que foi escondido do olhar estrangeiro, no passado. A Coleção se torna uma narrativa sobre a herança africana e suas performances, zonas de tensão da formação social negra, que desloca as narrativas da identidade nacional. A contramemória, portanto, como formulara Foucault, não é tanto a negação da História, mas a possibilidade de libertá-la de suas predeterminações.

## 2.4 — A Coleção e a história

No âmbito da historiografia que trabalhou com os arquivos da Coleção<sup>43</sup>, registramos que foi no início dos anos 1980 que esses arquivos emergiram, muito em função das pesquisas, e da profissionalização da disciplina de História, com os programas de pós-graduação nas universidades brasileiras.

Passando adiante, porém, da pesquisa profissional, algumas imagens desse pequeno acervo, como a que reproduzimos na figura 6, integrariam a famosa coleção da Editora Abril, chamada *Enciclopédia Nosso Século*, no capítulo que descreve a influência norte-americana no país, uma seção denominada: “Sonhos importados”.

Nessa publicação, uma nova significação emerge em forma de montagem, exibindo a personagem Zé Carioca, sob o pano de fundo da “fotografia de arquivo,” (figura 6) que, na época, registrou a participação das meninas na roda de samba, no terreiro da Portela. Curiosamente, pelo que conseguimos registrar, a foto utilizada era inédita até a década de 1980. Foi na condição de montagem, uma via mais artística que documental, atrelada a uma certa interpretação histórica e social, que a fotografia entrou em circulação. Isso estabeleceu um deslocamento definitivo do acontecimento original.

---

<sup>43</sup> É preciso considerar, nesse aspecto, limites da pesquisa com imagens, que geralmente não são indexadas de forma particular nos acervos, o que leva o pesquisador, muitas vezes, a achar aleatoriamente os seus objetos.



Figura 13. Fonte: Montagem da *Enciclopédia Nosso Século*, Brasil 1930-1945 (II), 1980.

Esta montagem está vinculada a uma crítica, bastante massificada, em relação aos desenhos de Disney, ao colonialismo e ao imperialismo. Uma peça fundamental dessa crítica é a tradução brasileira de *Para ler o Pato Donald* (DORFMAN, MATTELLARD, 1978). Em sua primeira edição, italiana, o livro já seria uma obra de referência, mobilizando intelectuais da esquerda europeia no sentido de se articular com o terceiro mundo em um ataque de conjunto contra Hollywood, o jazz a Pepsi Cola etc. Como o texto do prefácio indicava, a obra possuía um caráter planetário na luta contra Disney<sup>44</sup>. A base da crítica desses intelectuais era destacar os efeitos da linguagem como forma de imposição sutil do imperialismo, e teve eco no Brasil com as famosas revistas de humor.

É com este olhar que podemos contextualizar a fotomontagem que abriu este capítulo. Todavia,

<sup>44</sup> O livro de Georges Sadoul, *História do Cinema Mundial* (SADOUL, 1963) é destacado como referência no prefácio de Álvaro de Moya para a edição brasileira.

é importante destacar que as montagens possuem uma longa tradição na desconstrução das formas e imagens através do humor<sup>45</sup>. Para a fotografia em tela (figura 13), talvez isto tenha sido decisivo na concretização de seu deslocamento, de foto de arquivo, derivada de uma sequência que se somava a outras fotos para a condição de fotomontagem, inserida em um livro de forma isolada. François Soulages, em seu *Estética do Sensível* (SOULAGES, 2005, p. 277), percebe ali a intenção artística de mostrar uma radicalidade seja ela reflexiva ou filosófica, especialmente em processos de transferência entre meios e formas.

Entretanto, a produção da enciclopédia, apostando muito mais na linguagem, buscando atrair um público e explorar a própria popularidade da personagem Zé Carioca, não deu muita atenção a questões éticas. Assim falta uma contextualização do princípio de existência da imagem, pois a fotografia deve ser pensada dentro das suas condições de produção.

Na montagem, a personagem Zé Carioca, criada dois anos após o acontecimento na Escola de Samba Portela, assumiu o protagonismo na imagem, secundarizando a foto original em seu formato negativo, produzida em 1941. É o que podemos chamar de primeiro ato. François Soulages, em sua abordagem sobre a estética, pensa a fotografia como um processo, aberto a inúmeras reelaborações, no que ele chama de fotograficidade (SOULAGES, 2017). Essa formulação é útil para compreender o processo de reapropriação da imagem, no segundo ato.

Nessa montagem da Editora Abril (que detinha os direitos de publicação da personagem no Brasil), Zé Carioca retorna, quarenta anos depois, para cumprimentar Walt Disney. Zé Carioca parece, dando-lhe as costas, ignorar a criança negra que foi levada pela sua família para homenagear um artista, uma personalidade pública. Se não bastasse a personagem ignorar, no filme *Alô Amigos*, a própria visita de Disney à Águia de Madureira, a figura do papagaio tornava a aprontar uma das suas, “atravessando o samba” da menina. Esse descompasso dos processos de representação com a figura do outro, contudo, é uma das marcas da retórica do “visualismo”, como observa Johannes Fabian (2013).

Seguindo na comparação das imagens, notamos que, na foto sem montagem, Walt Disney (figura 6) orienta o seu olhar para os detalhes dos passos de samba da menina. Já na montagem (figura 13), é a figura do papagaio que usurpa o espaço focal do olhar de Disney. O papagaio destitui a centralidade da criança negra na imagem, fato evidente pelo próprio tamanho adotado

---

<sup>45</sup> A origem da fotomontagem através da fotografia vem do movimento dadaísta, na Primeira Guerra Mundial (SOULAGES, 2005).

pela figura do Zé Carioca. Vale referir que sua construção psicológica não é característica de uma personagem do universo infantil, mas do adulto. Enfim, é como se o papagaio Zé Carioca saísse da exibição de *Alô Amigos* e adentrasse a fotografia, colorindo a imagem em preto e branco e construindo um marco visual da fotografia nas narrativas históricas. Essa reelaboração constitui uma forma perversa de pós-produção, vinculada à ideia de representação como fato (e não como formulação do acontecimento). Assim, a fotomontagem da *Enciclopédia Nosso Século* nega e silencia o acontecimento da “Batucada à Meia-Noite” e sua importância para a memória negra nacional.

A (re)aparição desses arquivos fotográficos, nos anos 1980, ocorre em plena vigência da ideia de cultura popular como um conceito de resistência<sup>46</sup>, e da configuração do Brasil como nação de Terceiro Mundo. Foi o momento em que se acentuava o debate sobre o imperialismo, com a profissionalização das pesquisas em história, formando um campo de conhecimento em que as fontes teriam papel determinante — e a fotografia guardava certa correspondência com a realidade. Nesse contexto, esses arquivos foram recuperados como imagens icônicas, no sentido de servirem como ilustração. Elas passam a circular não por acaso, mas como imagens das relações periféricas do Brasil com o império norte-americano, que se encontra representado, na foto, pela personagem do papagaio de Disney, e na relação com os sambistas e a cultura negra (KOSSOY, 2007). A montagem atualiza as relações entre dominador e dominado, colonizador e colonizado. Esboça-se aí a tradição das ciências sociais na formulação do “visualismo”, que é compreender a imagem basicamente na dimensão do que se observa nela.

---

<sup>46</sup> Podemos ver de forma não explícita o longo debate sobre alienação cultural, e no samba surge neste contexto a formulação preconceituosa do “Crioulo doido”. Na época o cantor e compositor Martinho da Vila, junto com outras personalidades do mundo do samba responderam a essa questão com uma peça teatral que circulou nos subúrbios como forma de crítica em relação ao “Samba do Crioulo” de Stanislaw Ponte Preta. Foi lançado inclusive um manifesto com um lindo samba do compositor Cabana que deu título ao LP: “NEM TODO CRIOULO É DOIDO - Com SAMBA DE CRIOULO o morro desce colorido todo ano e vai pra cidade alegrar o povo, porque o ritmo contagiante do samba toma o lugar das tristezas da população no período de momo, e pro sambista verdadeiro, desfile oficial é compromisso sério. Ele desce o morro em fevereiro como se fosse pruma guerra, só que a sua luta é de cores, de beleza, de arte e de cultura, pois – sambista é soldado/que defende as suas cores/Com amor no coração cada ala é uma tropa/Bateria é a banda/ e a Escola é o Batalhão /Sua farda é a fantasia/A avenida é o campo de batalha/Seus tanques são as alegorias/o Samba é a sua metralha/É uma guerra de beleza/Da qual se participa com satisfação/Quem perde fica com muita tristeza/Mas quem ganha também chora de emoção. Luto pelo samba desde menino. Vi nascer os Aprendizes da boca do Mato que é a melhor Escola de Samba do mundo, apesar de atualmente (não) estar desfilando na Praça Onze. Na Boca fui Ritmista, Passista, e Diretor de Harmonia; lá aprendi a ser partideiro e foi lá que eu fiz os meus melhores Sambas de Terreiro e quase montei uma História do Brasil, particular, só na base do Samba-enredo: CARLOS GOMES-TAMANDARE, MACHADO DE ASSIS-RUI BARBOSA -VULTOS DA INDEPENDENCIA -FONTES DE RIQUEZA E CONSTRUTORES DO PROGRESSO - Ouvir o meu samba cantado na Avenida, no domingo de carnaval, me dá uma emoção tão grande que eu fico “desligado” “rindo à toa”, mas não dá pra se chamado de “Crioulo Doido, pois a higiene mental é feita no terreiros de ensaios, onde ouve samba puro, independente dos esquemas dos enredo como os incluídos neste LP que só tem SAMBA DE CRIOULO. MARTINHO DA VILA. (LP - *Nem todo crioulo é doido*, CIC, 1968)

A fotografia, agora como documento (figura 6)<sup>47</sup>, sob o olhar da história linear, de tradição diplomática, ratificou o deslocamento da fotografia original por meio da montagem. Isso também secundarizou, no plano da significação, o próprio contexto em que ela foi produzida, ou seja, o período da Era Vargas e do Pan-americanismo. A historiadora Ursula Prutsch (2010), que também pesquisou as relações entre o DIP e o OIAA (*Office of Inter-American Affairs*) no terreno da diplomacia pública do período da guerra, encaminhou sua análise na direção de posicionar o Brasil de forma ativa nessa relação política<sup>48</sup>, trabalhando com os instrumentos que tinha para consolidar os seus interesses como nação. A análise de Prutsch, portanto, participa de um novo viés historiográfico, que evidencia o caráter nacionalista e autônomo do país, que usou pragmaticamente os elementos da estética negra dentro da simbologia da formação nacional, em um processo repleto de contradições e ambiguidades. A montagem será, assim, atualizada pela fotografia, recuperando os termos de uma estética negra que falava como imagem, mas sem voz, numa perspectiva de “vítima” no mundo da Guerra Fria.

Assim, ainda em 1984, essa mesma fotografia (Figura 6) foi utilizada no livro de Gerson Moura. Nesta publicação, a fotografia aparece como imagem de arquivo, original, sem montagem. O clássico *Tio Sam chega ao Brasil* (MOURA, 1984) destaca a existência de uma filosofia de atuação do Birô norte-americano no Brasil, orientada pela afirmação de valores comuns entre americanos e ibero-americanos<sup>49</sup>. Tal estudo, abordagem de referência sobre a influência dos EUA no país, buscou refletir sobre a conquista do mercado brasileiro para os produtos americanos<sup>50</sup>. A obra não deixou de articular outros sentidos na utilização da ilustração. Encontramos a fotografia no interior da publicação, de certa forma legendando a imagem. “Tio Sam monta o laboratório”: dizendo de outra forma, a legenda assumiu uma posição de conotação da imagem fotográfica, desconstruindo-a, e efetuando um novo sentido. Sobre essas relações entre texto e imagem, cabe observar a análise de Barthes:

---

<sup>47</sup> Foto digitalizada recentemente pelo Arquivo Nacional, mas inicialmente publicada no livro de Gerson Moura (1984). Fonte: Arquivo Nacional, Fundo Agência Nacional.

<sup>48</sup> A própria criação do Comitê Brasileiro de Estudos de Produções Cinematográficas Interamericanas está articulada a esse olhar, preconizando que, diante da política de reciprocidade, o país deveria encontrar suas próprias especificidades, em contraposição a história norte-americana. Valim (2017, p. 101) observa que, no plano religioso, nossos fundadores da nacionalidade eram os padres José de Anchieta e Manoel da Nóbrega.

<sup>49</sup> A proposta não tem como objetivo refutar as escolhas teóricas e ideológicas dos trabalhos, mas apenas situar os espaços em que elas aparecem. (TOTA, 2000; MOURA, 1984). Ao serem legendadas e tituladas, as fotografias são apresentadas sob novas formas de visualidade. Pelo que podemos perceber no uso de diferentes fotografias da Coleção, isso nos informa, através de suas estéticas, as reflexões no campo da iconologia sobre a influência do imperialismo americano em diferentes momentos. É uma discussão que se reporta à memória dessas imagens, que não deixaram de ser enquadradas por esse viés representativo. Para não ficarmos reféns de uma dimensão aparente, é necessário inserir a questão do fotojornalismo moderno e do próprio cinema no Brasil.

<sup>50</sup> Sem a pretensão de uma reflexão mais profunda sobre o imperialismo, podemos dialogar com outra proposição dentro da ideia de consumo no ambiente musical.

Em primeiro lugar: o texto é uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, “insuflar-lhe” um ou vários significados segundos. Melhor dizendo (e trata-se de uma importante inversão histórica), a imagem já não ilustra a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem; essa inversão tem um preço: nos moldes tradicionais de “ilustração”, a imagem funcionava como uma volta episódica à denotação, a partir de uma mensagem principal (o texto) que era sentido como conotado, já que precisava de uma ilustração; na relação atual, a imagem já não vem esclarecer ou “realizar” a palavra; é a palavra que vem sublimar, patentizar ou racionalizar a imagem; mas, como essa operação é feita a título acessório, o novo conjunto informativo parece fundamentado sobretudo numa mensagem objetiva (denotada), da qual a palavra não é mais do que uma espécie de vibração secundária, quase inconsequente; ontem, a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura moral, uma imaginação; no passado, havia redução do texto à imagem; no presente, há uma amplificação recíproca: a conotação não significa mais uma ressonância natural da denotação fundamental, constituída pela analogia fotográfica; estamos, pois, diante de um processo caracterizado de naturalização cultural. (BARTHES, 1990, p. 20)

A riqueza da reflexão de Roland Barthes, exige mantê-la em sua extensão original, sem cortes, inclusive porque ela permeia outras reflexões mais adiante. Por agora, cabe destacar, sobretudo, a sua genealogia da emergência do texto sobre as imagens, especialmente no sentido de impugnar uma “cultura moral”. Em nosso contexto, a expressão “Tio Sam monta o laboratório” assume de forma completa o plano reflexivo em relação à imagem, tornando-a algo diverso do que se apresenta ao campo visual. Intencionalmente ou não, o uso da fotografia em questão me pareceu muito infeliz, consolidando uma abordagem que foi marcada até a década de 1970 pela estruturação da narrativa a partir da via econômica, relegando-se a questão étnico-racial ao campo antropológico e aos grupos da sociedade civil que denunciavam o racismo.

Pomian (1984) observou que tivemos, ao longo do que podemos chamar de história como conhecimento acadêmico, três momentos: um primeiro, marcado pela diplomacia e pela história militar; o segundo, marcado pela dimensão econômica, até os anos 1970; e, finalmente, este último, marcado pela abordagem antropológica. Talvez possamos pensar o lado invisível da Coleção em razão de sua emergência, em coincidir com o período do Estado Novo, marcado pela ideologia da mestiçagem. Já num segundo contexto, podemos apreendê-la em sua visibilidade dentro do trabalho de Gerson Moura, que dialoga com um sentido econômico da narrativa histórica. Assim, a imagem se estabeleceu como forma exemplar de uma cultura popular passiva e alienada — veja-se como o termo laboratório está vinculado às reminiscências que transitaram das ciências biológicas para as ciências sociais.

Mas além desse segundo modelo da cronologia de Pomian, a narrativa também se aproxima de uma história das mentalidades, que irá interpretar a figura de Disney na fotografia como uma espécie de agente das forças do império, ou seja, como uma forma de relacionar o evento com o início da hegemonia norte americana. A fotografia, aí, se institui como um ponto de referência

para a formação de uma memória coletiva sobre o período. É um método muito similar ao conceito de artes da memória, de Yates (2007), fixando um determinado ponto, para que a narrativa retórica passe a validar um determinado discurso, e, ao mesmo tempo, deixando de lado a complexidade do entorno. Entretanto, outras fotografias da Coleção serão reutilizadas para compor uma narrativa de sua História, com interfaces nas relações culturais, mas mantendo as imagens dentro de um mesmo campo explicativo (ilustrativo), em que as imagens, dentro de sua complexidade e de aspectos centrais de sua formação, não foram problematizadas.

Recentemente, o historiador Neill Locherry (2015)<sup>51</sup> procurou contextualizar a questão da “Política da Boa Vizinhaça” no campo das relações culturais, mas não definiu de forma precisa a problemática da ausência de negros nos filmes de Disney. Observando a bibliografia que ele utiliza, constata-se que um dos textos de apoio é o livro do historiador Antônio Pedro Tota, *Imperialismo Sedutor*, publicado em 2000, quase sessenta anos após a produção do curta-metragem *Alô Amigos*, de Disney.

Como o livro é também meio de transmissão de imagens, encontramos outra fotografia da Coleção, distribuída para os jornais, em 1941, pelo setor de fotografia do DIP. Essa fotografia (figura 6) é também icônica. Diferentemente da primeira, o enquadramento visual e o momento de constituição do ato fotográfico tiveram um resultado perfeito em relação à estética fotográfica que então predominava no setor dirigido por Jean Manzon, marcado pela estilização e pelas poses previamente organizadas para produzir as imagens. Tal procedimento, para a montagem com os adultos, evolia uma interferência, apresentada pelas crianças, exigindo maior senso de oportunidade ao fotógrafo.

Provavelmente tenha sido este o momento inicial da apresentação das crianças, sob a supervisão de Paulo da Portela. É o que podemos apreender pela atenção de Disney e sua comitiva. Ao lado de Paulo da Portela, é possível identificar uma face de homem de terno que se assemelha ao compositor Heitor dos Prazeres. Por conter tantos personagens de projeção social, talvez seja por essa ótica que a foto tenha sido a escolhida para ser divulgada. Assim, não estamos apenas diante de mais uma imagem, mas de um acontecimento codificado pelo fotojornalismo. A foto circulou em vários jornais, como: *Diário Carioca*, *Correio da Manhã*,

---

<sup>51</sup> A visita de Disney foi um enorme sucesso, e não apenas entre os brasileiros. Mais tarde, ele criou um personagem brasileiro, Zé Carioca, que, em um curta-metragem lançado pela Disney em 1943, levou o Pato Donald para uma viagem imaginária ao Rio de Janeiro e a outras partes do Brasil. Tais desenhos se tornaram muito populares entre o público americano, apesar do fato de (como alguns críticos mais tarde destacaram) não contarem com personagens negros — uma omissão importante dada a marcante diversidade racial do Brasil (LOCHERRY, 2015, p.123).

*O Jornal, A Manhã*. Alguns desses veículos se tornaram guardiões dessa fotografia: basta lembrar que o arquivo que Tota (2000, p. 96) cita é derivado dos arquivos do *Correio da Manhã*<sup>52</sup>, que a publicou em agosto de 1941, na coluna *Films e Astros*<sup>53</sup>.

No livro de Tota (2000) surgiu uma nova legenda para a imagem: “Em visita ao Brasil, Disney gostou de ver sambar a garotinha da Portela: apesar disso, negros e mulatos continuaram ausentes em seus filmes”. Apesar da crítica aparentemente propositiva, evidenciando a questão o racial no contexto das ações afirmativas no Brasil, ela apresenta elementos que também orientam na desconstrução da imagem, mantendo sob outra leitura a logística de desconstrução da imagem anterior (Figura 4). Assim, nessa nova forma interpretativa, a legenda constrói uma visão que confere plena autonomia a Disney em relação à inserção de negros nos filmes da década de 1940. Com isso não chega a problematizar a questão da raça nas relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos naquele período da era Vargas, o próprio mito da democracia racial.

Como discutiremos em várias frentes no decorrer da tese, é fundamental compreender as zonas de disputas no interior da Divisão de Turismo do DIP. Na época, existia uma legislação que regia os setores cinematográfico e fotográfico, sobretudo quando as atividades envolvessem relações com outros países. Naquele momento da era Vargas, a questão central era a identidade nacional, que no plano externo projetava a configuração da ideologia da democracia racial, uma ideologia que apresentava inúmeras obstruções em relação à estética negra das escolas de samba. Basta notar o dilema enfrentado por Orson Welles na sua tentativa em documentar, através do cinema, as imagens da população negra no Carnaval da Praça Onze, um dilema que chegou até os anos sessenta, com o filme de Marcel Camus e Vinicius de Moraes, *Orfeu Negro*.

Assim, nas condições daquele momento histórico do Estado Novo, em relação à foto, Disney era uma figura central, mas compunha com outros sujeitos o cenário e o imaginário racializado

---

<sup>52</sup> Figura 4 — Fundo do *Correio da Manhã*, Arquivo Nacional. Fotografia do DIP publicada na coluna *Films e astros* do *Correio da Manhã* de 26 de agosto de 1941, legendada como “A bailarina do morro da Portela”. Esse arquivo, que faz parte do acervo do referido jornal, ganhou significativo de destaque no *Diário Carioca*, sendo publicada em 1941 e 1946. (BIBLIOTECA NACIONAL, *Diário Carioca*, 16 de janeiro de 1946, p. 6), (BIBLIOTECA NACIONAL, *Correio da Manhã*, 26 ago. de 1941, p. 13).

<sup>53</sup> Embora essa especificidade sobre a circulação das fotografias nos diferentes meios não seja objeto de grande reflexão nas narrativas históricas, é importante sinalizar esse percurso dos arquivos fotográficos. Isso nos permite formular novas apropriações.

da época. Em relação à invisibilidade da estética negra<sup>54</sup> na cinematografia de Disney, uma proposição aceitável, além das possibilidades sinalizadas pelos cenários da Política da Boa Vizinhaça, é que o cineasta, através da figura popularizada do Zé Carioca, se adequou à narrativa da ideologia do caráter nacional.

No plano simbólico, essa acomodação pode ser compreendida a partir daquilo que Bourdieu (2003) articulou como poder simbólico. Quando se formula um conjunto de regras visando o estabelecimento de relações de poder, ou seja, as regras que organizam o mundo social, são elas que definem o que é fotografável ou não, o que pode circular, ou não. Desta forma, a completa ausência de imagens de negros nos filmes de Disney, especialmente em *Alô Amigos*, produzido ainda em 1942, é um fator derivado de um espírito da política externa entre Brasil e Estados Unidos, marcado por diversas formas de enquadramento das manifestações culturais, aspecto que está além da imagem em tela, mas nos bastidores (ROSA, 2010; AFONSO, 2016).

A imagem dos bastidores, os corredores do mundo teatral em que as personagens entram e saem de cena, estão possivelmente na raiz da potência da Coleção, ao servir como memória entre o visível e o invisível. Assim, a ideia de percebê-las como uma Coleção possibilita que reimaginemos esses arquivos do fotojornalismo do DIP. Dessa forma, tentamos rascunhar algumas questões ideológicas que promoveram o enquadramento das imagens muito antes de sua produção. A principal delas é o próprio imaginário racializado, que potencializou um projeto de desconstrução e apagamento da herança africana no Brasil e nas Américas.

O processo de colonização da África teve ecos profundos no Brasil, especialmente porque foi contemporâneo da emergência do chamado racismo científico e do chamado darwinismo social. Foi um contexto em que a própria fotografia — artefato imagético impresso — foi usada como arma a serviço dos colonizadores. Posteriormente, a fotografia, como linguagem, será posta à prova quanto à sua fidelidade aos estados nacionais. Esse processo teve sérias implicações até o período da Segunda Guerra Mundial, ao servir aos discursos nacionalistas, exigindo das artes um sentido de pureza e comprometimento com as ideias totalitárias, na maioria das vezes, de forte vigor eugenista. Em qualquer dessas variáveis, a fotografia aparece como meio de prova

---

<sup>54</sup> Uma questão do racismo no campo da cultura visual atravessa o Teatro Experimental do Negro de Abdias do Nascimento, passando por Joel Zito, Zózimo Bulbul, e até os dias de hoje, mostrando uma resistência não só em relação aos atores, mais diretores e produtores afro-brasileiros. Logicamente vigora neste tipo ordem uma previa na seleção estética e política resultando na formação de uma memória coletiva.

e representação de posicionamentos político-ideológicos.

## 2.5 — As desventuras do papagaio

Concluindo o capítulo, contextualizamos alguns momentos da presença de Disney no Brasil de forma panorâmica, tentando enfatizar algumas escolhas e opções que contribuíram para a formação da personagem Zé Carioca. Ao mesmo tempo o “esquecimento” do evento na Escola de Samba Portela, que inclusive resultou na Coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite” se estruturou como um tipo de contramemória, que permite que acionemos lembranças e atividades de crítica social sobre a difícil trajetória dos negros no campo da cultura visual, sobretudo no cinema, em que até o final dos anos de 1960, se “naturalizava” a exclusão dos afro-brasileiros. Não está em questão, em nossa análise, a discussão do valor artístico da obra de Disney: o próprio papagaio Zé Carioca foi objeto de disputa entre grupos sociais que achavam que esta era a forma de melhor compreender os valores da nacionalidade naquele período.

A simpática ave, convertida em símbolo da nacionalidade, de um país marcado pela abundante natureza, traduzia-se também num tipo de visualismo, uma espécie de arte da memória que tinha como objetivo não afetar as sensibilidades das autoridades locais, mesmo ao preço de uma secundarização dos aspectos da herança africana. Transformado em personagem icônica, Zé Carioca se amalgamou às narrativas de história, saindo do processo de construção para a questão das representações. Assim, identificamos as trajetórias e os novos usos, da personagem e da Coleção, pela narrativa da História. Esta, sobretudo na década de 1980, era, em geral, tencionada por uma tradição de perspectiva eurocêntrica e visualista, de uma disciplina herdeira da tradição militar e diplomática.

Sendo assim faz-se necessário libertar as imagens da Coleção em relação a esse tipo de abordagem, compreendendo, ao mesmo tempo, as complexidades de seus vários usos e apropriações. Trata-se de desmontar esses circuitos que restringem o caráter documental e artístico das imagens. Talvez tenhamos que lembrar que imagens da Coleção não foram obra de Hart Preston, fotógrafo da revista *Life* que cobriu a viagem de Disney no âmbito da Política da Boa Vizinhança. As imagens, ao contrário, são prováveis vestígios do olhar “francês”, atuando no DIP sob a batuta de Jean Manzon. A memória da Coleção remonta a uma espécie de olhar não do imperialismo dos EUA, mas de um olhar entre impérios.

O próximo capítulo discute as relações da fotografia como linguagem, no contexto da Divisão de Turismo do DIP. Aprofundamos a discussão sobre as disputas políticas e ideológicas que atravessaram a trajetória da Divisão de Turismo, principalmente no período entre 1940 e 1943. O objetivo é apresentar os principais aspectos da formação da Coleção. O conceito de Coleção não nos informa somente sobre os objetos que circulam, que são compreendidos como objetos de culto, mas projeta experiências e possibilidades de percepção sobre a sociedade que os elabora, que os preserva ou que sobre eles silencia.

### **CAPÍTULO 3**

#### **FRONTEIRAS DO VER**

Este capítulo contextualiza o processo de formação da Coleção fotográfica “Imagens da Batucada à Meia-Noite”, articulando duas dimensões de memória. Na primeira, como arquivo da Divisão de Turismo do DIP, a proposta é ampliar a compreensão das imagens para além do seu lugar de produção e armazenamento originais. Já na segunda perspectiva, buscamos articular a memória como atividade de recordação. Nesse sentido, a Coleção surge como expressão de práticas políticas e culturais do período da Política da Boa Vizinhança.

Na primeira parte, que denominamos “O baú de imagens do DIP”, elaboramos uma pequena exposição sobre os usos dos arquivos e sobre certas formas de apropriação que, muitas vezes, deixam marcas, desestimulando novas abordagens. Argumentamos que é necessário ir além disso, em função de recuperar uma pluralidade do passado. Concluímos essa seção ressignificando uma fotografia da Coleção publicada no jornal *Diário Carioca*, afinal, uma proposta de contramemória promove a possibilidade de ficcionarmos o passado em função do presente, e foi nesta fronteira do ver que ressignificamos a fotografia original como a “Princesa do Samba”.

Na segunda parte do capítulo, pensamos a Coleção contextualizando o período, marcado por tensões e disputas acerca do tipo de samba que deveria ser (ou não) visibilizado no plano da identidade nacional. Trata-se de momento em que as políticas de turismo representavam um terreno pleno de discriminação em relação à herança africana do país. Essas reflexões dialogam com a abordagem de “Imagens de Negrofilia”, em uma época na qual a agenda da Divisão de Turismo do DIP foi muito ativa na articulação de trocas culturais, despertando, assim, um espaço de valorização das práticas culturais negras.

Por fim, remontamos a dois locais de recordação: o “baú de imagens do DIP” e a agenda da Divisão de Turismo. Assim, a Coleção se situa entre essas “fronteiras do ver”, atravessada por elementos de subjetividade e memórias. Isso decorre do fato de que os arquivos fotográficos proporcionam uma relação dialética, entre aquilo que registramos quando entramos em contato com as imagens e as nossas próprias memórias internas, resultando em recordações, e imaginação. (BELTING, 2014; ASSMANN, 2011)

### 3.1 — O baú de imagens do DIP

É a nossa própria experiência corpórea que nos permite identificar o dualismo inerente nas mídias visuais. Sabemos que todos temos ou que possuímos imagens, e que elas vivem em nossos corpos ou em nossos sonhos, e esperam para serem convocadas por nós, corpos, a aparecer. Algumas línguas, como o alemão, distinguem um termo para memória como arquivo de imagens (*Gedächtnis*) e um termo para memória como uma atividade, como é o caso da nossa lembrança de imagens (*Erinnerung*). Esta distinção significa que, ao mesmo tempo, possuímos e produzimos imagens. Em cada caso, corpos (isto é, os cérebros) servem como uma mídia viva que nos faz perceber, projetar ou lembrar de imagens, o que também permite à nossa imaginação censurá-las ou transformá-las (BELTING, 2006, p. 38).

Na década de 1980, na onda do processo de redemocratização do país, marcando a retomada dos parâmetros de participação da sociedade nos espaços públicos, configurados pela Constituição cidadã de 1988, iniciou-se uma reformulação da disciplina história, diante da própria necessidade de fundamentar-se teoricamente, em razão das transformações políticas que entraram em curso com o fim do regime militar. A disciplina, diante da hegemonia de sua vertente econômica e política, se articulava em busca de caminhos para pensar a prática fotográfica como experiência histórica (MAUAD, 2013). Nessa mesma década, o Arquivo Nacional acolhia os acervos da antiga Agência Nacional, assim como os acervos do *Correio da Manhã*, ambos caracterizados por um rico banco de imagens. A partir desses acontecimentos, as reflexões sobre as fontes visuais — incorporando, inclusive, o cinema — foram mudando a forma de ver e construir os discursos, abalando certezas diante de suas complexidades. Como diz William. T. Mitchell, as imagens são infíeis.

Na década de 1990, o processo de abertura dos arquivos do DIP, ou seja, da agência Nacional, provocava discussões, registradas em *O Globo*, com a matéria “Os Misteriosos Arquivos do DIP”<sup>55</sup>. A articulista destacava a ausência de documentos e a característica do acervo que foi disponibilizado. Esperavam-se dossiês do processo de repressão da polícia do Estado Novo; mas o que se encontrou foi um banco de imagens. Alguns pesquisadores e artistas registraram certa frustração diante do acervo do famigerado órgão de repressão do Estado Novo. O título da reportagem tentava resumir a relação angustiante dos pesquisadores com os arquivos, ou seja, entre aquilo que se procurava e os documentos que foram, de fato, encontrados.

O arquivo, como lugar de encontro de informações, muitas vezes, se apresenta como uma dimensão de angústia, e nem sempre como fonte material inesgotável. Arquivos também podem ser uma história de rastros, daquilo que é possível. Arquivos podem ser vistos como locais de

<sup>55</sup> Os misteriosos arquivos do DIP. CRISTINA, Isabel. Acervo: *O Globo*, 09 mar. 1991.p 4.

ausência, apagamentos e singularidades, do que foi permitido conservar e do que foi perdido (de propósito ou não), refletindo as relações de poder que se estabelecem na sociedade. Nas palavras de Foucault, é a “lei do que pode ser dito” (FOUCAULT, 1973, p. 186), o que descreve perfeitamente o caso do Departamento de Imprensa e Propaganda.

Em 2015, o documentário de Eduardo Escorel, *Imagens do Estado Novo, 1937-1945*, com mais de três horas de duração, deu destaque aos arquivos do DIP. Com vasto material composto por cartas, imagens dos cinejornais, fotografias, entre outros documentos, a obra explorou as ambiguidades do governo Vargas em relação ao posicionamento do país na Segunda Guerra — com a protelada adesão aos Aliados contra o nazismo. A principal sensação, porém, ao término do filme, é a de que se tratava de uma obra biográfica sobre a figura do ditador do Estado Novo, contada através das imagens. Assim, a presença e o uso das imagens se ajustaram ao mesmo procedimento tão criticado nas reflexões a seu respeito, que é a questão de seu uso ou “abuso”, no sentido de ilustrar uma dimensão historiográfica já bem consolidada<sup>56</sup>, quando poderíamos, diversamente, avançar mais sobre os diversos sujeitos que auxiliaram na produção do acervo. Cabe compreender, no plano da memória das imagens, os processos de apropriação das práticas culturais populares e artísticas que circulavam “durante” aquele contexto histórico, e que foram inseridos como publicidade governamental.

Desta forma, será que poderíamos compreender a estética dessas imagens nos limites protocolares do DIP? Não seria mais produtivo investir na ideia de rastros e agenciamentos circunstanciais, envolvendo suas biografias? Creio que a própria ideia de fotografia pública é útil, pois ela permite ampliar a base de compreensão das imagens, situando-se próxima à esfera da cultura visual que circulava naquele contexto, quando foi produzida a coleção que denomino “Imagens da Batucada à Meia-Noite”. O conceito de fotografia pública (MAUAD, 2013), favorece essa dinâmica de intertextualidades, ao absorver, na fotografia de governo, valores estéticos que transitavam naquele período, abrindo novos cruzamentos para pensar com as imagens, e através delas. Para Hans Belting, a fotografia é um meio entre dois olhares, tendo a mediação do tempo entre “olhar registrado e olhar reconhecedor” (BELTING, 2014, p. 279).

É sob a base analítica da antropologia das imagens que forjamos, como título do capítulo, o termo “fronteira do ver”, e com o qual buscamos caminhar na compreensão dos atalhos que a

---

<sup>56</sup> Afinal, existe uma boa quantidade de trabalhos que exploraram a atuação do DIP, com destaque à repressão policial, como os fechamentos de jornais, e o ataque a vários setores da sociedade civil durante o Estado Novo (FREIRE; MARTINHO, 2019).

sociedade utilizou, e que resultou na Coleção de fotografias produzida durante a visita de Disney na Portela. Eis o espaço para pensar a formação desses registros. Mas existe outra questão que deve ser refletida, a partir desse pequeno acervo: trata-se de deslocar o entendimento das imagens para além de um lugar de produção e arquivamento, cabendo inserir outros olhares e reconhecimentos sobre os arquivos fotográficos.

Ao contextualizar a importância da agência e de seu acervo iconográfico no processo de modernização do Estado brasileiro, em suas diversas áreas de atuação, é possível desvendar alguns “mistérios”. Outros, porém, poderão permanecer abertos para nossa imaginação, seja diante da falta de informações sobre os produtores das imagens, seja por um possível desejo de “esquecimento”, em função da representação de um regime marcado por inúmeras violações às liberdades de imprensa e aos direitos humanos.

Ao problematizarmos a complexidade do DIP, em suas práticas e políticas culturais, na qualidade de instituição de Estado, não buscamos diminuir as reflexões voltadas às mazelas da repressão e do controle social, características basilares do regime. Buscamos apenas destacar que as diversas formas de cooptação de artistas, intelectuais, políticos e sindicatos, foram também fundamentais na legitimação do Estado Novo. Mais seriamente ainda, argumentamos que, dessa atividade, resultou a produção de inúmeros documentos de divulgação, como as fotografias sob análise, revelando mais do que o próprio regime pretendia controlar.

Na realidade, muito do autoritarismo e das violações de direitos perpetradas pelo Estado Novo já estavam presentes nos regimes que lhe antecederam, seguindo uma continuidade histórica, normatizando-a através de técnicas burocráticas patrocinadas por uma perversa relação entre agentes públicos e privados, instituindo um tipo de prática social para não deixar rastros — mas que acabam deixando suas pegadas nos discursos, nas infâmias. Nesse caso, as fotografias que trazemos como objeto de nossa reflexão convergiram como “centelhas do acaso”, lembrando a teoria Benjaminiana sobre a fotografia, em que o rastro abre possibilidades para situarmos o que houve, mas também funciona como cifra daquilo que pode ser conjeturado, ou mesmo de um futuro imaginado. É nesta brecha/fronteira que emergem as possibilidades de apreender as várias ressignificações, como no caso da produção das “Imagens da Batucada à Meia-noite”, que fez estremecer os valores hegemônicos, que não desejavam a visibilidade, em jornais e revistas, de qualquer tipo de expressividade da cultura negra no plano das relações culturais.

O escritor Joel Silveira, refletindo sobre a formação desses arquivos, lembrou outra fotografia

de grande valor histórico, que ele teve a oportunidade de ver no Arquivo Nacional<sup>57</sup>. O registro era do encontro de Orson Welles e Lourival Fontes, uma fotografia que também foi reproduzida na *Enciclopédia Nosso Século* (1980 p.69), na seção sobre a Política da Boa Vizinhança. Hoje, diante do processo de digitalização, essas imagens podem ser visualizadas à distância, com relativa facilidade. Estão consolidadas, portanto, como fontes importantíssimas de memória cultural, mostrando como as imagens produzidas pelo DIP também estavam em sintonia com eventos e práticas da sociedade civil, emanando seus valores e costumes.

Muito embora ainda faltem, nos dossiês do Arquivo Nacional, informações mais precisas sobre as diversas peças do acervo (o que é compreensível, em virtude de sua magnitude), cabe lembrar que o material produzido entre 1940 e 1943 corresponde ao período mais interessante da agência, sobretudo da Divisão de Turismo. Isso se deve a dois fatores: primeiro, a declaração de Estado de Guerra, no fim de 1942, que limitou o fluxo de autoridades e personalidades estrangeiras ao Brasil; além disso, houve mudanças administrativas que resultaram no afastamento de Lourival Fontes, sucedido por uma sequência de diretores militares<sup>58</sup>. A Coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite”, objeto de nossa análise, compõe parte da memória institucional da Divisão de Turismo, cujo diretor era Assis de Figueiredo. Segundo Costa (1998), a saída de Manzon configurou-se logo após a demissão de Lourival Fontes, e coincidiu com a perda de importância do DIP, cujo acervo passou à responsabilidade da Agência Nacional, criada em 1945. Assim a trajetória da Coleção nos remete à “vida” das imagens, tanto na esfera administrativa do setor público, como dos jornais que publicaram as fotos.

Hans Belting (2006) chama a atenção às mídias visuais como portadoras de duplicidade. De certa forma, ao mesmo tempo em que representam algo, elas também produzem efeitos. Dentro dessa ótica, pode-se problematizar as fotografias como individualidade, com a fotografia em sua dimensão de imagem-memória (aspecto que abordamos no primeiro capítulo da tese); e em sua dimensão coletiva, que, no caso do fotojornalismo, tinha a finalidade de registrar o acontecimento, e que passa pelas discussões que nos orientam neste capítulo. Aqui, as imagens aparecem em uma zona de tensão, em disputa, produzindo agenciamentos, como prefere W. T. Mitchell (2016). Dizendo de outra forma, se na primeira perspectiva podemos articular memória como arquivos de imagens, o que é o próprio caso da materialidade da Coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite”; na segunda, a memória se torna um espaço de construção de

---

<sup>57</sup> SILVEIRA, João. Entrevista. *O Globo*. 09 mar. 1991.

<sup>58</sup> Inicialmente, o Major Coelho dos Reis substituiu Lourival Fontes, a partir de agosto de 1942. Em seguida, o Capitão Amílcar Dutra de Menezes dirigiu a agência até sua extinção, em 1945 (GOULART, 1990, p. 62).

narrativas, incitando formas de recordação através dos objetos. Nesse momento, a própria ideia de Coleção reaparece, através dos colecionadores e de inúmeros sujeitos que cuidam dos arquivos ou que os ressignificam — mesmo nós, que podemos, ao cuidá-las e ressignificá-las, mantê-las vivas em nossos corpos.

Assim, se, na origem, os arquivos da Divisão de Turismo do DIP se estabeleciam como imagens do governo, elas ganharam novos sentidos ao entrar no processo de circulação, sendo ressignificadas, incorporadas e incorporando outras imagens, como no caso da colagem de Zé Carioca, na composição da fotografia que circulou na *Enciclopédia Nosso Século*, mencionada no segundo capítulo (figura 13). As imagens estão sempre em diálogo com uma noção de cultura que circula em cada contexto. Sobre o conceito de cultura popular, como lembra Abreu (2016), ele em si é formulador de ideologia e de imagens, repercutindo posicionamentos e engajamentos na sociedade. Durante o Estado Novo, as práticas carnavalescas, sobretudo as das Escolas de Samba, figuraram no modernismo carioca, com suas interlocuções transnacionais, como espaço de autenticidade e de afirmação das tradições culturais negras (figura 12).

Assim, coleciona-se “imagens das imagens” através dos meios: dos jornais, livros e revistas, meios digitais, e mesmo nos corpos, pois essa materialização promove novos significados. Nós “encontramos” as imagens seguindo muitas vezes as nossas memórias internas, seja a de pesquisadores, seja a de receptores das imagens, em algum momento de nossas experiências de vida. Tais imagens passam, assim, a habitar nossos próprios corpos, como percebeu Hans Belting (2006), na reflexão do corpo como mídia, e que nos leva a problematizar as suas ausências e as suas novas aparições.

A fotografia reproduzida a seguir (figura 14), em formato digital, é uma dessas imagens do velho baú do DIP como arquivo, sobrevivendo por meio de diversas plataformas. Ela foi publicada no jornal *A Manhã*. A imagem atua como forma de recordação do encontro entre Walt Disney e Jean Manzon, que na época já era reconhecido por seu trabalho como fotógrafo no Brasil, registrando, inclusive, imagens do famoso carnaval da Praça XI. Os dois estão acompanhados do diretor da Divisão de Turismo, Assis de Figueiredo, que aparece no fundo, próximo às fotos na parede. Compõe a foto, ainda, o diretor da ABI, Herbert Moses, de terno mais escuro, auxiliando a identificação das fotografias. Manzon se encontra trajando uma gravata listrada e observando a acolhida de Disney em relação à sua exposição.

Essa foto foi “esquecida”, não é mencionada nem mesmo na biografia de Jean Manzon,

provavelmente em função do seu enorme acervo particular. Contudo, poderíamos destacar dois motivos possíveis para sua não inclusão: a condição de documento arquivado como patrimônio da Agência Nacional, que não permitia acesso à Coleção; ou por serem imagens que o fotógrafo preferiu esquecer, em razão de sua saída abrupta da Divisão de Turismo do DIP, em 1943, junto com a equipe que o contratara, em 1940.



Figura 14: Disney na exposição do fotógrafo Jean Manzon na ABI<sup>59</sup>. Fonte: Arquivo Nacional: Fundo Agência Nacional

<sup>59</sup> Legenda do jornal Diário da Noite: DISNEY NA EXPOSIÇÃO DE REPORTAGENS FOTOGRAFICAS — Walt Disney, quando esteve na A.B.I e visitou a exposição de reportagens fotográficas de Jean Manzon, o criador de “Branca de Neve e os Sete anões”, pelo que o mundo brasileiro que se reflete nos trabalhos expostos teve como cicerone o presidente da A.B.I que lhe explicara o sentido e a significação de cada fotografia. Disney gostou muito, tendo mesmo destacado para sua predileção dois quadros em que Jean Manzon fixou alguns flagrantes do presidente Getúlio Vargas e do carnaval carioca na Praça Onze, tanto que cumprimentou efusivamente o artista francês em cuja companhia vemos na fotografia acima. ( BIBLIOTECA NACIONAL, Diário da Noite, 19 ago. de 1941, p. 3).

O fato é que a fotografia em tela possuía uma potência para estabelecer outras mediações. Sendo razoável imaginarmos que ficou sob a responsabilidade de Manzon<sup>60</sup> a tarefa de cobrir as três semanas da visita de Walt Disney, especialmente no Rio de Janeiro, o fotógrafo, na condição de funcionário do órgão, teve, como nenhum outro profissional de sua época, o privilégio de circular nos bastidores, com autonomia para avaliar as imagens que seriam encaminhadas para publicação nos jornais, como esta (figura 14), que divulga sua exposição.

A primeira exposição de Manzon no Brasil foi denominada *Reportagens Fotográficas*<sup>61</sup>, e contou com a presença de todo o alto escalão do governo Vargas. A receita advinda desta exposição foi direcionada para duas fundações dirigidas pela primeira-dama Darcy Vargas, que cuidavam de crianças desamparadas. Para os estudiosos da história da fotografia e do cinema, ele reinou incontestemente no fotojornalismo brasileiro. Alguns estudos pioneiros que se debruçaram sobre a obra do fotógrafo (COSTA, 1998) lhe destacam a faceta de promotor da estética do regime e da identidade nacional; mas o próprio Manzon se compreendia como um profissional marcado pelo pragmatismo, um “advogado de todas as causas”<sup>62</sup>.

Lissofsky (2010) analisando as fotografias desse contexto, destacou que, à exceção das imagens de Jean Manzon, a base da produção fotográfica brasileira deste período era de baixa qualidade. Cabe acentuar esse desnível em função do acesso a máquinas mais modernas, que facilitavam, pelo seu tamanho, a produção de imagens mais arrojadas. Neste aspecto, é bom lembrar que o governo Vargas contou com a experiência de outros fotógrafos de escolas europeias: os alemães Kurt Klagsbrunn, Peter Lange, Erich Hess, Paul Strille; o teuto-chileno Erwin Von Dessauer; os franceses Marcel Gautherot e Pierre Verger. As trajetórias desses fotógrafos, segundo Lissofsky (2013), conformam a própria história do olhar fotográfico que “encontrou abrigo no Brasil”, que ele denomina como legião estrangeira. Amâncio (2001), destacando a influência francesa na Política da Boa Vizinhança, classifica o contexto como “Invasões Francesas”.

---

<sup>60</sup> *Vu*, fundada por Lucien Vogel, em 1928, tornou-se a herdeira do fotojornalismo. Mas deve-se a Stefan Lorante, redator-chefe da revista *Münchener Illustrierte Presse* a ideia das fotorreportagens, isto é uma matéria contada através de um conjunto de fotografias. Destaca-se também a percepção do gosto popular em acompanhar o cotidiano das personalidades. O sucesso das revistas ilustradas foi determinante para formação da categoria dos repórteres fotográficos que se espalharam pelo mundo, mas a guerra potencializou esse processo, acentuando a importância das agências de notícias, mapeando o mundo através dos olhares desses agentes que viam na sua objetiva algo semelhante a uma arma. O fotógrafo Jean Manzon situa-se nesta vertente (COELHO, 2003).

<sup>61</sup> Em 1942, Jean Manzon realizou a segunda exposição de fotografias no Copacabana Palace, com imagens do carnaval carioca para o filme de Orson Welles.

<sup>62</sup> “Quando cheguei da Europa, em 1941, fui nomeado para o DIP, onde criei os serviços de reportagem fotográfica, conjugados com os cinematógrafos, que abasteciam a imprensa. A maioria das fotos que os jornais e revistas publicam até hoje do Getúlio Vargas são de minha autoria. Participei também da FEB, editando uma revista chamada ‘Brasil na Guerra’”. *Jornal Folha de São Paulo*, 17 nov. 1977, p.37.

Devido às experiências desses profissionais, as imagens fotográficas, em geral ganharam qualidade, inserindo dimensões de movimento e profundidade, possibilitados pelo uso de máquinas modernas, indisponíveis até 1920. A Ermanox, de tamanho pequeno, e que permite uma boa fotografia com pouca luminosidade e a Leica, também de fácil manuseio e qualidade ótica inigualável, potencializaram o trabalho dos fotógrafos, mudando seu próprio status social. A base dessas mudanças se deu primeiramente na imprensa ilustrada, e foram aprofundadas pelas vanguardas artísticas da República de Weimar, entre os anos de 1919 e 1933.

No Brasil, até aquele momento, era rara a produção e a circulação de um conjunto documental como o das fotografias produzidas durante a visita de Disney na Escola de Samba. As imagens analisadas indicam uma produção e direção prévias, inclusive por sua utilização em outros meios, como o cinema. Trata-se de uma espécie de imagem que, de acordo com as exposições patrocinadas pelo DIP, transitava, numa perspectiva de valorização de um “carnaval imóvel” através das imagens fotográficas, marcando uma experiência da festa impulsionada pela pedagogia do olhar, pois as imagens abasteciam, inclusive, os cinematógrafos da cidade.

Geralmente as imagens atribuídas ao fotógrafo francês são aquelas mais emblemáticas, icônicas, ligadas à construção da imagem do presidente Getúlio Vargas; ou de sua trajetória ligada a outras iniciativas, sempre muito polêmicas, como as fotos produzidas da população indígena do Xingu, ou (talvez a maior de todas) o caso do Deputado Edmundo Barreto Pinto, fotografado vestido de fraque e cueca samba-canção. As imagens, publicadas na Revista *Cruzeiro*, em 1949, resultaram na primeira cassação de mandato por quebra de decoro no Brasil. Entretanto, existem, nesses conjuntos documentais pertencentes aos arquivos do DIP, outras imagens representativas, que podem conduzir a novas significações, especialmente no sentido de remontar alguns traços da trajetória de Manzon no período.

Entre 1940 e 1943, algumas fotografias adotavam o interior da agência como um dos cenários para produção visual. Há também o registro da presença de Lourival Fontes e Walt Disney, Orson Welles e Lourival Fontes, Disney com Heitor Villa-Lobos no DIP, de Disney com o embaixador Oswaldo Aranha, no Itamaraty, entre outras imagens. Atualmente é possível acessar parte delas em formato digital, preservadas com o intuito de compor a memória fotográfica e institucional do período. O curioso é que, entre as imagens externas, o conjunto fotográfico produzido durante a visita de Disney à Escola de Samba de Madureira assume seu protagonismo.

Em relação a contextualização do ato fotográfico, deve-se considerar a centralidade de Manzon pela sua capacidade de circulação entre autoridades. A condição de artista radicado no Brasil, com trânsito nas diversas esferas do governo, fez dele um aliado fundamental das políticas de propaganda empreendidas pelo governo Vargas. As fotografias do arquivo do DIP expressam esse potencial aglutinador de personagens importantes da área cultural, como nesta rara fotografia (figura 15), que enquadra o encontro entre o maestro Villa-Lobos e Walt Disney:



Figura 15: Disney e Villa-Lobos. Fotografia do fundo *Correio da Manhã*. Uma reprodução foi publicada na Coluna *Films e Astros*. Fonte: Arquivo Nacional, Fundo Correio da Manhã, 21 de agosto de 1941.

O encontro ocorreu em agosto de 1941, no interior do próprio DIP, sendo parte do conjunto de imagens fotográficas que o DIP produzia e distribuía para a imprensa<sup>63</sup>. O arquivo em tela, produzido pelo DIP, passou a integrar a Coleção do *Correio da Manhã*, compondo, assim, uma espécie de memória subterrânea das imagens produzidas pela agência, que de certa forma recriava o imaginário social através da difusão de fotografias. Na época, a fotografia foi realizada para ilustrar a discussão que demarcava as políticas culturais do governo brasileiro em relação ao setor de cinema, no contexto da Política da Boa Vizinhança. Não se tratava apenas de interesses unilaterais, mas também de negociações entre os governos envolvidos.

Algumas estratégias condicionavam a atuação de Disney e sua equipe no Brasil, assim como sua recepção e inserção nas ações políticas internas, mesmo que não diretamente. Segundo o *Correio da Manhã*, naquele mesmo mês de agosto, ocorreu uma reunião com o produtor norte-americano, requisitada pelo Centro Brasileiro de Estudos de Produções Cinematográficas Interamericanas (C.B.E.P.C.I.), cujos presidente e vice-presidente, respectivamente, eram os professores Afrânio Peixoto e Alceu Amoroso Lima<sup>64</sup>. O encontro teve o objetivo de estabelecer as condições e os interesses do governo brasileiro que, de acordo com a legislação vigente, determinavam que toda produção e circulação das imagens no Brasil deveriam ser submetidas primeiramente aos órgãos de controle do país. As razões alegadas pelo Centro de Estudos pautavam-se na justificativa de se evitar possíveis “deturpações” da imagem do país no exterior. Tal articulação já estabelecia os limites, indiretamente, em relação aos possíveis interesses dos americanos, sobretudo no campo das práticas culturais das Escolas de Samba; ou seja, as deturpações eram senha para que fossem evitadas imagens das favelas e dos batuques negros.

O escritor Sérgio Cabral (1996) em seu livro *A MPB na Era do Rádio*, contextualizou o debate entre intelectuais que se iniciou em 1939, no jornal *A Noite*, entre Pedro Calmon, ligado ao (C.B.E.P.C.I.) e o romancista José Lins do Rego. Calmon se posicionou de forma ácida, para não dizer preconceituosa, em relação a presença dos elementos da herança africana na música brasileira; ao contrário de Rego, que saiu em defesa do samba. O debate não teve réplica, mas, ao que tudo indica, continuou repercutindo na cena cultural brasileira durante o contexto da Política da Boa Vizinhança, produzindo engajamentos contra as representações do samba no exterior, o que Calmon chamara de imagens dos “Pretos de Guiné”. (CABRAL, 1996, p. 71).

---

<sup>63</sup> Interessante notar que nesta matéria a coluna insinua que o encontro teria sido no Hotel Glória, mas a imagem foi produzida no interior do DIP, cuja sede era no Palácio Tiradentes, centro do Rio.

<sup>64</sup> Fazia parte também, como vice-presidente, Pedro Calmon. Ambos eram ligados à Academia Brasileira de Letras. Na descrição, a instituição, de caráter cultural, visava colaborar com os cineastas de Hollywood no propósito de evitar erros e deturpações a serviço de nossa história, de nossa gente, da nossa paisagem e nosso ambiente

Em relação a esses procedimentos, o *Correio da Manhã* publicou que Disney foi pragmático, inclusive alegando que algumas ideias preconcebidas sobre o Brasil seriam deixadas para trás. Valim (2017), contextualizando a atuação do C. B. E.P.C. I., observou que o Centro de Estudos não teve destaque significativo nas instâncias regulatórias do governo Vargas. Todavia, o simples fato de sua constituição permite compreender o engajamento e os debates que a visita de Disney provocou no meio da cultura visual, tanto em relação às suas obras, quanto em relação às possíveis produções baseadas na realidade nacional.

No encontro com Villa-Lobos (figura 15), Disney mostrou-se curioso em conhecer melhor o trabalho do maestro. Em retribuição, o músico brasileiro se prontificou em organizar uma atividade folclórica de natureza artística, inclusive com bailarinos vestidos à moda do Brasil antigo, com bichos, máscaras e indumentárias repletas de coloridos. Era a performance do rancho “Sodade Cordão”, um bloco carnavalesco criado no projeto de educação musical ligado à prefeitura do Rio de Janeiro. Foi a saída diplomática, mas não chegamos a encontrar nenhum registro deste evento, e tudo indica que, em virtude da agenda de ambos, a atividade folclórica não aconteceu.

O próprio Villa-Lobos já havia protagonizado uma situação confusa no ano anterior, quando recebeu maestro Leopoldo Stokowski e foi abordado sobre as filmagens que faziam parte de seu trabalho e passagem pelo Brasil. Vamos aprofundar essa questão mais à frente, na discussão sobre a negrofilia. Cabe frisar que, apesar das “zonas de contato” — termo que Mary Pratt (1999) articulou sobre este período da Política da Boa Vizinhança, mostrando as inúmeras formas de mediações tecidas na época —, a ausência de determinadas imagens revela as tensões, e curtos-circuitos.

Para concluir esta exposição sobre o baú dos arquivos fotográficos produzidos pelo DIP e seus desdobramentos posteriores, trago o exemplo do documentário *Walt & El Grupo*, que reconstituiu a histórica passagem de Walt Disney pela América Latina. A produção, dirigida por Ted Thomas (2007), lançada, também, no Festival do Rio, serviu como suporte para os arquivos fotográficos produzidos no evento da Escola de Samba Portela. Apesar do caráter biográfico e revisionista, em relação às ações de Disney, naquele período bastante conturbado da Segunda Guerra Mundial, o filme trouxe uma leitura interessante sobre a formação dos arquivos, ao apresentar relatos de alguns parentes dos artistas que formavam “o grupo”<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Alguns deles identificados através das imagens da Coleção no primeiro capítulo.

O documentário contextualiza a influência de alguns mediadores, que atuavam nos bastidores, e acabaram sendo decisivos para a visita de Disney à agremiação. Especialmente, o filme aborda a ação de uma agente cultural chamada Maria Elisa Byington, que quebrou o protocolo, atuando de forma clandestina e construindo as condições para levar Walt Disney à região de Oswaldo Cruz, para assistir à batucada da Portela. Assim para além de Disney, houve um engajamento de artistas e produtores interessados em conhecer as manifestações e as práticas culturais das escolas de samba.

Sintetizando a discussão narrativa proposta pelo documentário, que problematiza a questão desses arquivos como “Imagens do DIP”, talvez seja procedente adotar a fórmula da articulista de *O Globo*, dos “misteriosos arquivos do DIP”, pois estamos diante de coisas e acontecimentos “inacabados”. Assim, a sugestão de que o evento na Portela foi tecido nos bastidores torna-se plausível, no sentido de acrescentar mais elementos ao debate sobre a Coleção e a produção de imagens fotográficas ligadas às experiências de pessoas afro-brasileiras no período.

É interessante pensar esses arquivos do baú do DIP para além de sua função de armazenamento. Cada imagem, ainda dentro de uma mesma série ou equipe de fotógrafos, possui uma natureza específica. Por este motivo, a pesquisa as identifica como “Imagens da Batucada à Meia-Noite”, em vez de simplesmente nomeá-las “imagens do DIP”. As imagens assumem roupagens, acionam interpretações e memórias diversas em sua trajetória nada linear. Sugiro, ainda, que ganham novos sentidos quando inseridas no âmbito do campo cinematográfico. São imagens produzidas num contexto em que Disney mapeava elementos para o filme *Alô Amigos*. Assim, os registros da performance, sob vários ângulos, no interior da agremiação, antecipam cenários desejáveis, mas pouco convenientes para o ambiente brasileiro (e norte-americano), onde as imagens dos negros não eram compreendidas como “boa propaganda”. Assim, as fotografias tiveram de esperar quase oitenta anos para serem incorporadas em narrativa cinematográfica.

A partir dessas “fronteiras do ver”, ampliamos a concepção de estética e percepção das imagens, valorizando a dimensão de seus detalhes, de sua constituição. Nesse sentido é oportuno pensar esses circuitos que formam a Coleção a partir das antigas fotografias analógicas até as recentes imagens digitais, articulando inúmeras fronteiras de percepção entre registros, imagens de arquivo e formas de recordação. Vamos destacar, no próximo bloco, como algumas imagens da coleção podem ser reimaginadas como contramemória através dos jornais.

### 3.2 — A Princesa do Samba

O campo das artes plásticas, a pintura, particularmente, exerceu importante papel na produção do imaginário sobre a herança africana. O famoso quadro de Modesto Brocos, *A Redenção de Cam* (1895), é ilustrativo do papel das artes na transmissão de uma estética que desejava invisibilizar socialmente os descendentes de africanos, em uma hierarquia racial. Não se tratava de apagar completamente a herança africana, mas de situá-la em uma lógica de subalternidade. Funcionava basicamente no enquadramento, a partir da fixação da imagem do negro ou africano em uma cronologia, aquela na qual o branqueamento populacional funcionava como arte da memória, que reproduz a ordem hegemônica, em um ordenamento linear.

Desse modo, registra-se o passado para exibir o futuro pretendido em uma única imagem. Esse “poder de ver” e reproduzir um ideário/imaginário, típico de alguns artistas, intelectuais e a elite das academias, é notório na passagem do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Neste ponto a postura colonial luso-brasileira não se manifestava pela exclusão radical do outro, em alguns aspectos, mas na perspectiva da hierarquização das raças. Inicialmente, apostou-se na questão biológica, na “ciência racial”, projetando-se, posteriormente, com os estudos antropológicos na questão cultural (SCHWARCZ, 2012).

Apesar disso, as imagens da Coleção também foram apropriadas de forma propositiva através dos jornais da cidade, sendo editada de maneira muito expressiva. O tradicional *Diário Carioca*, por exemplo, a estampou como um quadro na parte mais nobre do jornal, em 26 de agosto de 1941, com uma chamada em caixa alta: “EM PLENA BATUCADA”, de certa forma, até pouco comum para páginas internas dos jornais (figura 16).

Talvez tenha sido a forma que os editores encontraram para potencializar a recepção da fotografia, como se desejassem dar continuidade ao gesto do fotógrafo, pela sua desenvoltura na produção da cena. Ainda na mesma página 7, observamos que, em relação a outras fotografias da edição, ela é soberana. Nem mesmo as notícias voltadas para constituição da frota de aviões — que podia ser compreendida como importante avanço tecnológico na modernização do país — e nem, tampouco, o importante evento de inauguração do salão de Helena Rubinstein, o primeiro a ser aberto pela empresária milionária do setor de cosméticos no Brasil, foram suficientes para deslocar a diagramação que conferiu centralidade à imagem da batucada.

NOTICIARIO

DIÁRIO CARIOCA — Terça-feira, 26 de Agosto de 1941

7



EM PLENA BATUCADA

WALT DISNEY EM CONTACTO DIRETO COM A "GENTE DO MORRO" UMA "FUNÇÃO" NA "ESCOLA DE SAMBA DE FORTALEZA"

NO MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA

Levados os Oficiais da F. A. B. Que Constataram e Presidência da República e Sen Comitiva Na Visita ao Paraguai

INAUGURADO O SALÃO DE HELENA RUBINSTEIN



### Prata Princeza

EM QUALIDADE — MODERNAS — DE SUAS PRINCESAS

EM ESTILO — adaptadas para as de hoje.




FABRIL MAPPIN & WEBB

MAPPIN & WEBB

### Mais Dois Aviões Para a Frota Civil do Brasil

BATIZADOS O "RIO BRANCO" E O "GRANFINA"



Figura 16: "Em Plena Batucada". Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL, Diário Carioca: 26 ago. 1941, p.7.

Como todo exercício de contramemória abre possibilidades para ficcionarmos o passado, a composição da página 7 do jornal, da sessão Noticiário, traz uma combinação interessante, que pode ser visualizada num misto de acaso e ironia. Percebemos que, à direita da chamada “Em plena batucada”, está disposto um anúncio de talheres, da marca Prata Princesa, trazendo o desenho de uma mulher branca, com características bem eurocêtricas. Naquele contexto, como, na verdade, até hoje, no Brasil, pessoas negras são diminutamente inseridas na perspectiva de cidadania como um todo. A força de trabalho nacional, majoritariamente negra, feminina e pobre, continua bastante presente, mostrando a perpetuação da concentração da renda, e da exclusão social. Como a prata, dentro do contexto da publicidade do *Diário Carioca*, simbolizava um certo status social, coube à estética de uma figura com traços eurocêtricos — de branquitude — se processar como ideia subliminar, através da propaganda de talheres.

Por outro lado, a fotografia surge neste espaço do jornal, marcando sua singularidade. Afinal, se não fosse a sua aparição coincidir com o contexto da ideologia do caráter nacional, do mestiço como símbolo da nacionalidade, talvez as revistas, que tanto especularam sobre a presença de Disney no Brasil, poderiam eleger a pequena dançarina como a Princesa do Samba. Poderiam, posteriormente, seguir o fato, buscando identificar a pequena garotinha que mostrou tanta desenvoltura diante do ato fotográfico, mas não o fizeram — ao menos nos acervos a que tivemos acesso. Mas isso naquele instante não era possível, a imagem teria que esperar, pois a fotografia nasce sempre da “espera”, lembrando Mauricio Lisovsky, especialmente, de um olhar que possibilite a construção de novos sentidos.

Se as revistas parecem havê-la esquecido, a fotografia teve a sua visualidade potencializada através de *O imparcial*, que publicou a peça sob a chamada: “Walt Disney caiu na Batucada”. Assim o “cair no samba” sinalizava uma forma de sociabilidade no mundo das Escolas de Samba, envolvendo a circulação de artistas, autoridades e personalidades em geral, de forma leve e descontraída, mas que também projetava visões futuras em relação ao acontecimento:

Não pretendemos descrever aqui, minúcia a minúcia, o que foi a visita de Walt Disney e seus colaboradores a um terreiro. O terreiro todos devem saber como é. E os que não souberem e não quiserem ir ver de perto, que esperem os futuros desenhos animados. Walt Disney foi à batucada pra ver como é, e traçar no celuloide. Não sabemos o que Walt Disney pensou ao ver aquele mundão de pastoras gingando e cantando “tiradas” por Paulo da Portela, no “Pai divino” que promete um céu que não é azul para os “colored” yankees. O que sabemos é que Walt Disney “caiu” no samba. Não gingou como as pastoras nem cantou. Mas ficou preso à magia do espetáculo, observando em detalhes e, três horas depois de estar assistindo à batucada, não queria sair da Escola do Portela. Mas os carros lustrosos buzinavam lá fora. Eram 21 horas. Walt Disney saiu, olhando para trás, para ver mais um pouquinho (BIBLIOTECA NACIONAL, *O Imparcial*. “Walt Disney caiu na Batucada”. 26 ago. 1941).

O texto de *O Imparcial* é uma síntese do artigo produzido pelo DIP. Outros jornais também ajudaram na circulação da imagem que denominamos “A Princesa do Samba”, mas nem todos tinham sensibilidade para compreender tal estética. Uma parte da imprensa recebera à contragosto a circulação das fotografias; talvez tenham visto o gesto como sensacionalismo simples, ou como mais uma notícia que o jornal publicava seguindo as formulações do DIP. É interessante perceber alguns espaços de ressignificação da fotografia: enquanto alguns jornais a publicaram com o texto, o *Correio da Manhã* preferiu publicar apenas a fotografia, legendada como a “Pequena dançarina do Morro da Portela”, que hoje é arquivo carimbado como propriedade do jornal, e que se tornou parte de seu acervo iconográfico. Mas ali, pelo menos, a dançarina ganhou um lugar, seja simbólico ou não, pouco importa, quando avaliamos a circulação das imagens entre diferentes usos e significados. O próprio fato de não a publicar, mas posteriormente se reportar aos arquivos em forma de textos, como fizera a revista *Cena Muda* (figura 19), denota espaços de disputa na linguagem visual. Neste ponto W. T. Mitchell, em sua reflexão sobre a cultura visual, chama atenção sempre para relação dialética entre os textos e as imagens. Desta forma, para os articulistas da revista *Cena Muda*, por exemplo, veículo famoso pela cobertura do setor cinematográfico, a divulgação das imagens foi um incômodo. A tradicional revista, ao mesmo tempo em que ignorou a fotografia, deixou, em palavras anônimas, atribuídas a Renato Alencar (NAPOLITANO, 2007), comentários deselegantes sobre sua circulação nos jornais:

Segundo noticiou a imprensa em rasgados noticiários e provas fotográficas, Walt Disney acompanhado de seu “staff” deixou o Copacabana Palace” e foi ver uma batucada lá para as bandas de Madureira. Era a visita oficial do autor de “Fantasia” a uma escola de samba, esquisito fruto pedagógico de nossa evolução social. Escolheram naturalmente um “bamba” desses improvisadores de versalhada delirante, capaz de acrescentar por simples contágio, mais uns 20% ao nosso trágico e doloroso analfabetismo (...) Possuímos mesmo alguns espécimes de alto quilate dentre composições de samba, até com instrumentação internacional. Desta forma, há uma espécie de samba que pode levar, sem receio nosso, a etiqueta *made in Brasil*; este outro, porém, o do morro, a batucada grotesca, selvagem, senegalesa, tem que ser ajustada a ambiente teatral para que possa ser mostrada a certos hóspedes. Foi o que não fizeram com Disney e sua comitiva. (BIBLIOTECA NACIONAL, *Cena Muda*. 21 set. 1941-S, Edição n. 106).

Assim, a “rusga” em relação às imagens que promoveram a corporeidade negra para além dos limites dos terreiros cariocas teve o seu prolongamento através desse texto, publicado na pioneira revista de cinema *Cena Muda*. Um dado relevante é que, pelas características textuais, o artigo guarda muitas similitudes com a forma que Berilo Neves se reportava em relação ao universo das Escolas de Samba, como “esquisito fruto pedagógico de nossa evolução social”. Conceitos como analfabetismo e “evolução social” estão sempre presentes em sua forma de

“diagnosticar” essas manifestações culturais populares.

Nitidamente, o texto distingue um samba de “alto quilate”, civilizado pela instrumentação internacional, de um samba de batucada “senegalesa, selvagem e grotesca”. É bom que se diga, pelo menos na crônica diária, foram raras as vozes (Como o escritor José Lins do Rego) que deram os devidos créditos neste processo de emergência da cultura negra fora do campo da oficialização dos desfiles de carnaval, ou na chamada imprensa carnavalesca. Todavia, cabe lembrar que o acontecimento no terreiro da Portela, mediado pelas “provas fotográficas”, com a participação de toda a comitiva de Disney e convidados, fez com que o evento saísse daquelas condições tradicionais de visibilidade, geralmente circunscritas às fronteiras locais da Praça Onze.

A configuração da crítica de *Cena Muda* nos remete aos dispositivos de combate. Nas análises de Pierre Bourdieu (2004), sobretudo na ideia de campo cultural, observa-se que determinados grupos possuem o poder de determinar, classificar e hierarquizar o que é digno de ser socialmente aceito como arte. Assim, a emergência de um tipo de samba, que se estabeleceria como símbolo nacional durante o Estado Novo, passou por uma forma de mediação de intelectuais, e de grupos estabelecidos no espaço radiofônico, capazes de definir o que era digno de circular, determinando as fronteiras da boa música brasileira. O seguinte trecho, de boletim da Rádio Nacional é um exemplo adequado:

Samba vestia-se pelo figurino humilde dos regionais simplórios — flauta e cavaquinho e violão — das serestas dos bairros pacíficos, ou pelo porte das escolas — coro, tamborins, pandeiros e cuícas. Ary Barroso começou a vestir o samba. Tirou-o das esquinas e dos terreiros para levá-lo ao municipal. Ary Barroso vestiu a primeira casaca no samba. O samba ganhou o smoking da orquestra. Radamés Gnattali deu uma orquestra ao samba, a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim. E tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba começou a viajar o mundo afora, através das ondas curtas da Rádio Nacional. Agora o samba já possui o seu lugar definitivo entre as músicas populares dos povos civilizados, digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente, indo visitar pelas emissoras de ondas curtas da Rádio Nacional, os lares do mundo inteiro, entrando nele de casaca e cartola, gentleman, rapaz de tratamento. (Boletim da Rádio Nacional, *apud* SAROLDI, 2005, p. 101).

Existe também, nessas operações, algo derivado das artes da memória: o “visualismo”. Assim, destitui-se um campo de experiências que incomoda, estigmatizando-o, ao mesmo tempo, como algo bárbaro, que será excluído, pois está inapto para atender às regras, ao que foi instituído (FOUCAULT, 2013, p.35). O caso exemplar do discurso do boletim da Rádio Nacional não está pautado somente na dicotomia entre práticas eruditas e populares, mas nas formas de apropriação do popular, com sua conformação ao padrão europeu de civilização — almejado

pelos novos extratos da classe média urbana, que começava a se delinear com o sucesso do gênero no rádio. Na verdade, esse primado construído em relação à sofisticação musical atualizava uma espécie de reserva de mercado para músicos e profissionais que dominam o campo cultural. Esse mecanismo funciona mais como retórica, no sentido de limitar a emergência de muitos compositores de samba, majoritariamente negros e oriundos dos extratos sociais mais humildes: trata-se de apropriar-se de suas práticas, desconstruindo, no mesmo gesto, suas relações históricas e culturais.

Assim, o espaço das práticas populares é visto sob muita carga de preconceitos, não se percebendo saberes e formas específicas, transmitidas por gerações. Denise Barata (2012) destaca essa dimensão da oralidade e dos batuques, ressignificando elementos da herança africana através do samba de Partido Alto nos tradicionais sambas de terreiro. No caso da música negra, durante muito tempo, vigorou um profundo desconhecimento acerca dos seus elementos percussivos, conferindo aos batuques estigmas e desconfianças, devidas à ideia de que essas formas musicais celebraram fortemente a herança africana. Daí a preocupação dos aparelhos policiais com os pandeiros, em tirá-los das esquinas, dos cruzamentos, dos lugares de passagem, para confiná-los a espaços mais exclusivos.

É neste sentido que, segundo o Boletim da Rádio Nacional, os sambas dos terreiros deveriam passar por um processo de “purificação” incorporando um novo traje social. Tal retórica, que também foi reforçada nas entrelinhas do texto de *Cena Muda*, evidencia um propósito de tornar invisíveis, em determinados espaços, os corpos negros, ou seja, as manifestações das escolas de samba, referidas de forma pejorativa, como batucada “senegalesa”, uma África “proscrita”. Era a repulsa ao tipo de samba que “colonizou” o carnaval carioca através das escolas de samba após a década de trinta<sup>66</sup>. Nesta proposição ideológica, os sujeitos ativos daquele momento foram neutralizados, destituídos como agentes sociais passíveis de representação como memória e cultura, por regras que naturalizam e legitimam a subalternização de suas práticas.

Entre as décadas de 1930 e 1940, o gênero musical vivenciou uma zona de passagem, envolvendo o processo de estilização, sobretudo no rádio, em que algumas proposições desvinculavam o gênero e seus sujeitos do seu lugar. O processo também marcou o fenômeno das escolas de samba como espaço de autenticidade de uma prática popular. Esta é a origem do

---

<sup>66</sup> Embora Hermano Vianna (1995), em sua hipótese de pesquisa, não tenha percebido a emergência do gênero sob uma ideia de símbolo étnico, enfocando mais um pacto do samba no espaço da nacionalidade, existem boas reflexões que contextualizam esse olhar (REIS, 2003). (BARATA, 2012).

debate que, por muito tempo chegaria de forma lendária ao disco. Mas para compreender o imaginário mais profundo da imagem da “Princesa do Samba” é fundamental retornar a Edson Carneiro:

De onde veio: O Sr. Edson Carneiro acredita que uma das origens do samba no Rio, foi a Cidade Nova, faixa boêmia da cidade compreendida entre a Praça da Bandeira e a Praça da República para onde mudaram por volta de 1910 várias famílias vindas da Bahia, e que tinham o hábito de dar festas. Sobressaiu nesse grupo a baiana Ciata, que sintonizou de tal maneira com o carioca humilde, transformando-se na Tia Ciata da massa boêmia. Pelos serões passaram Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Benedito Lacerda, Mano Eloy da Serrinha e Sinhô. Foi em uma de suas festas que se executou pela primeira vez o nosso ritmo, o “samba”, mesmo criado de outros ritmos de origem africana. (BIBLIOTECA NACIONAL *Última Hora*, 28 jan. 1963 p. 2).

Numa sociedade profundamente hierarquizada, montada em diversos tipos de ordens sociais, opera um modo tradicional de racismo, muitas vezes sem precisar sequer articular um discurso sobre raça, mas convertendo símbolos, forjando jogos meritocráticos, e trabalhando sobre as memórias coletivas. O samba, pela sua força no imaginário, foi objeto deste debate até mesmo em suas origens. A simples existência dessa discussão, no país de maior população negra fora da África, é sinal de naturalização de um legado histórico-sociológico de apropriações e racismo. Tal fator é que realça a importância das “provas fotográficas” produzidas no terreiro da Portela como instância de mediação e de proposição de contranarrativas dos sambas de terreiro. Neste sentido um bamba do Estácio, o escritor, compositor e líder da Umbanda: Tancredo Silva Pinto, fez a seguinte argumentação:

Muito se tem escrito sobre a origem da palavra samba, música popular brasileira conhecida mundialmente hoje. O ritmo do samba nasceu nos terreiros afro-brasileiros, por influência das sambas, ou dançarinas do culto. Dos terreiros, o ritmo do samba, aliado à inspiração poética dos compositores, passou aos salões. Os adeptos dos ritual omolocô fechavam os seus terreiros no dia 20 de janeiro, ocasião em que os filhos de santo pediam licença para brincar nas festas de Exu pagão (Carnaval), começando os preparativos. (PINTO,1970,p.71)

Assim temos um tipo de samba que se confundia com a própria corporeidade do negro e suas práticas, o corpo fora instrumento de transmissão na simbiose mídia e corpo. É a sua própria força, a da alegria, que abriu os caminhos: No rádio, se as tensões eram limitadas pela característica essencial do meio, em que a voz se impõe sobre a imagem, sempre haverá uma astúcia num gesto. No cinema (e no fotojornalismo), os componentes das cenas conferem evidência a questão racial, o corpo negro surge, seja pela presença, ou pela ausência possibilitando que ressignifiquemos as aparições das imagens como a “Princesa do Samba”. Pensando essas questões no plano da retórica, retomaremos essa discussão a partir das palavras do cronista Berilo Neves.

### 3.3 — Os pretos de Guiné

O fato de termos tido à frente de importantes repartições culturais, sujeitos afeiçoados ao morro da Mangueira e outras eminências bulhentas da cidade foi que levou o samba ao galarim — fraudando outras músicas muito mais dignas de ser estimuladas pelo poder público. Durante muitos anos era ponto obrigatório dos programas de recepção a viajantes ilustres o levá-los a lugares escusos, onde viam pretos desocupados a desnalgarem em colmeias pretensamente artísticas. (BIBLIOTECA NACIONAL, *A Manhã*, 27 mai. 1943, p. 7).

O texto do articulista Berilo Neves não consiste em opinião isolada, mas compõe uma forma de olhar que pautou o trato com os elementos da herança africana no Brasil na década de 1940. A base argumentativa destaca os pressupostos da ideologia do embranquecimento, explicitando a visão eurocêntrica, responsável pelo triste legado de promover insensibilidades, que reagem a qualquer formação social fora dessa tradição. O discurso em tela revela a retórica que se projetou ao longo deste tempo sobre a cultura negra. As práticas culturais das Escolas de Samba estão na base dessas disputas, em função do fato de que o campo do turismo se mostrou uma das principais vias de construção dessas narrativas.

Para Achille Mbembe (2017, p. 116), depois de uma longa transição marcada pelo colonialismo, com a classificação dos indivíduos em raças, consolidou-se a atuação de uma burocracia de Estado ligada aos grupos dominantes, que atuavam de forma mais elaborada nos espaços institucionais, usando a cultura para construir a nova nacionalidade. Nesse contexto, a “ideologia” da mestiçagem se estabeleceu no Brasil como topos de assimilação da diferença racial em obras como *Casa Grande e Senzala*, e em outras articuladas aos cânones da ideologia do caráter nacional. Lourdes Matínez-Echazábal (1996) problematizou esse contexto como um ideograma da mestiçagem, estendendo a reflexão para o conjunto dos países da América Latina. Esta característica constituía uma identidade cultural articulada a valores de cada região, que transitou do eixo biológico e evolucionista, do fim do século XIX, para o cultural, entre as décadas de 1920 e 1950.

O imaginário de muitas dessas obras era resultado de “zonas de contatos” para além dos limites regionais, resultando em elementos que seriam traduzidos pelo modernismo. O livro de Gilberto Freyre, por exemplo, deve parte de sua inspiração à obra pioneira e “inacabada” de Rudiger Bilden, amigo de Freyre nos tempos da Columbia University<sup>67</sup>. Essas abordagens, apesar dos

---

<sup>67</sup> Como lembra Marta Pallares-Burke, o autor pode ser compreendido como pioneiro nos estudo sobre raça na América Latina, mas foi o pesquisador alemão, radicado nos Estados Unidos, quem antecipou muitas questões que

ares mais progressistas em à relação tradição mais conservadora de intelectuais, como Oliveira Vianna, Nina Rodrigues, Silvio Romero e João Batista Lacerda, ainda estigmatizavam os africanos e seus descendentes, ao apostar no mestiço como a verdadeira alma da nacionalidade. Isso reflete, pela via cultural os pressupostos das elites locais diante da derrocada do sistema escravista. A república se viabilizou pela metade, sem cidadania para esses grupos, pois não se consolidou nenhum tipo de política compensatória em relação aos descendentes dos escravos.

A arte da memória, focando a saída pela via da mestiçagem, seria manipulada pelos discursos de formação da nacionalidade, através do eterno futuro imaginado. Tal perspectiva foi traduzida em políticas de viés nitidamente autoritário, entre as décadas de 1920 e 1950, favorecendo as políticas de imigração, promovendo facilidades de acesso à terra em algumas regiões, e ao mesmo tempo, deixando os negros à própria sorte. Os morros e locais precários da cidade se tornaram uma paisagem que seria naturalizada como destinação do negro, em um país de dimensões continentais. Uma tragédia social, que mesmo nos espaços urbanos, em geral, os negros viveriam o drama das grandes plantações, sendo apelidados como “Pretos de Guiné”, constituindo um violento o apagamento físico e simbólico de suas existências da diáspora.

Nessa guerra permanente, parafraseando a Muniz Sodré, seu corpo fora o único território<sup>68</sup>.

Esta retórica antiafricana que se mostra no discurso de Berilo Neves encontrou no Brasil, através da propaganda, um terreno fértil. No período da Segunda Guerra Mundial, a América Latina se tornou um campo avançado da geopolítica mundial, em um mundo dividido entre as potências do Eixo (Alemanha, Itália e Japão) e os Aliados (Estados Unidos, Reino Unido e França). Os escritórios das agências de propaganda situados nas principais cidades de países como Brasil, Argentina, Chile, México, entre outros, serão os responsáveis pelas aproximações culturais, articulando zonas de contato através de financiamentos, produções de filmes, publicações, espaços nos jornais e outras formas de intercâmbio, cuja lógica era a formação de quadros fiéis aos interesses do colonialismo.

No conjunto desses discursos, a raça nunca deixará de ser um tema em suspensão. Pelo contrário, existirá sempre um “negro”, naquele sentido de James Baldwin, que estrutura uma solidariedade adversa. Esta é uma faceta do racismo antinegro que foi difundida de forma

---

integrariam o ideário da “Política da Boa Vizinhança.

<sup>68</sup> Muniz Sodré percebe a importância desses espaços em consequência do processo escravagista, que destruiu as organizações sociais do povo negro. No terreiro, a reconstituição de linhagens era um ato político de repatrimonialização (SODRÉ, 2002).

dissimulada como propaganda e ideologia na sociedade como um todo, atingindo formações político-partidárias. Essa influência se fez perceber até mesmo no interior das escolas militares da década de 1920, cuja influência do nacionalismo e do positivismo foram determinantes no sentido de sempre se perceber as manifestações da cultura afro-brasileira sob a ótica da subalternidade<sup>69</sup>, naturalizando a disseminação de formas pejorativas, e quando não a exclusão de determinados espaços, ao incorporar seletivamente determinados grupos.

Assim, o ato de negar as expressividades negras possui uma larga tradição retórica, que passa por mantê-las congeladas em uma ideia rudimentar de folclore. Não é por acaso que, durante a passagem de Disney no Brasil, e diante do seu interesse em conhecer os aspectos da cultura brasileira para produção de seus filmes, alguns se mostraram incomodados com sua visita aos morros e, posteriormente, com a circulação das “provas fotográficas”. Sugeriram que os intelectuais brasileiros apresentassem a figura do Saci Pererê. Além da evidente ironia, buscava-se também instituir uma mediação (técnica das barreiras) no sentido de controlar e colocar em segundo plano as manifestações das Escolas de Samba, que para alguns, como Berilo Neves, realizavam uma contrapropaganda do Brasil como país mais negro das Américas.

É precisamente aí que reside a singularidade das imagens da Coleção, como contramemória em relação a esses princípios de formação da identidade nacional. A emergência da fotografia “Batucada à Meia-Noite”, uma das imagens da Coleção que mais se destacou na imprensa, evidencia, pela estética e pela legenda, uma tensão primordial, que analisamos a partir das noções de memória e contramemória. O registro, a visibilização e as reações diante dessas fotografias indicam concepções e recepções conflitantes no que diz respeito aos espaços e personagens fotografados: “lugares escusos” e “pretos desocupados”. A proposta de contramemória desnaturaliza essas abordagens, buscando acentuar modos de percepção que se instituíram através da Divisão de Turismo.

As fotografias agenciaram uma outra forma de ver as práticas culturais das escolas de samba dentro da dinâmica da cultura visual. Não são apenas registros de um momento: elas se tornaram testemunho, rasuraram uma temporalidade marcada pela retórica da raça. São imagens que articulam vivências, sobretudo pela capacidade de percebermos a população negra em seus espaços de sociabilidade, exibindo modas, costumes, e tudo aquilo que já se apresentava nas imagens que discutimos no primeiro capítulo da tese, e que foram, pela primeira vez, pensadas

---

<sup>69</sup> Orson Welles presenciou um episódio de racismo com o ator Grande Otelo, no Cassino da Urca, preferindo então buscar outro local, onde o constrangimento não se repetisse.

em seu conjunto. Por isso, com inspiração no pensamento de Walter Benjamin, denominamos a coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite”. São imagens do fotojornalismo, da fotografia pública, desdobradas em uma conformação artística ligada à cultura visual.

Nessa análise, a partir do conceito de inconsciente ótico, de Walter Benjamin, os arquivos fotográficos podem ser inseridos na perspectiva da cultura negra, podendo ser recuperados e ressignificados como expressão da presença negra na construção da identidade nacional. Dentro da perspectiva diaspórica, as fotografias oferecem meios de desafirmos os estereótipos e as infâmias que se formulam sobre as comunidades negras (CAMPT, 2012). Elas se impõem como “contraimagens”, donde a importância da biografia da Coleção em relação a outras imagens.

A narrativa de Berilo Neves, em sua lógica descritiva do realismo (que influenciou uma geração de escritores nas primeiras décadas do século XX), possui uma dimensão imagética, que investe na construção de visualidades. É um texto que dialoga com o debate que envolveu a emergência do samba nas relações culturais, um debate iniciado por Pedro Calmon, em 1939, opondo-se à inserção das tradições culturais negras nesses espaços. Assim, as fotografias produzidas no terreiro da Escola de Samba Portela se estabelecem como forma diversa de recordação.

### 3.4 — A agenda da Divisão de Turismo

A D.T promoveu a vinda ou prestou acolhimento a numerosas figuras de projeção mundial que passaram pelo Rio de Janeiro, tais como a Embaixada Médica Argentina, integrada por 190 pessoas; o ator Douglas Fairbanks, Walt Disney e os seus quinze auxiliares; os jornalistas John Gunther, Ed. Sullivan, Vera Kesley, Philip Carr. e Beatrice Irvin; Orson Welles, com sua equipe de 27 técnicos; a comitiva chefiada por Antônio Ferro, diretor do Secretariado da Propaganda de Portugal (...). (BIBLIOTECA NACIONAL *Cultura Política*, s.d.)<sup>70</sup>.

Ao problematizarmos as formas de recordação em relação às fotografias produzidas pelo DIP na Escola de Samba Portela, é necessário evidenciar duas questões: a conjuntura específica da Divisão de Turismo entre 1940 e 1943; e, ao mesmo tempo, o olhar fotográfico que valorizava os registros das práticas culturais negras.

Inicialmente abordo a conjuntura da Divisão de Turismo no período entre 1940 e 1943. Criado em dezembro de 1939, pelo Decreto-Lei 1.915, o DIP desempenharia importantes atribuições

<sup>70</sup> Fonte, Arquivo Nacional, plataforma do SIAN. Esta versão da revista *Cultura Política* se encontra sem identificação. É uma espécie de relatório semestral de 1943, sobre todas as atividades do DIP. Entre as atividades do turismo, o relatório mostrou que o Brasil recebeu 1.793 turistas dos Estados Unidos, 1.008 da Argentina, 285 do Uruguai, 101 do Reino Unido, e números menores de diversas nacionalidades (Imprensa e Propaganda, p. 185).

no cenário nacional, destacando-se suas funções programáticas de “defesa da cultura”, da “unidade espiritual” e da “civilização brasileira”. No curto período de sua existência, foi também um campo de disputa política<sup>71</sup>. Na realidade, a agência foi administrada mais longamente por militares que por civis. No contexto de atuação dos funcionários civis, as principais ações foram equacionadas na gestão do diretor Lourival Fontes, entre 1939 e 1942 (FALCÃO 2018, p.110).

O jornalista Lourival Fontes, diretor do DIP, chega à função com uma vasta experiência na coordenação das atividades de turismo, sobretudo no carnaval do então Distrito Federal, o Rio de Janeiro. Assis de Figueiredo, diretor da Divisão de Turismo, foi prefeito de Poços de Caldas, Minas Gerais, uma referência no turismo hidromineral, lugar de lazer, cassinos e hotéis de luxo. Jean Manzon era um famoso artista francês, que fundou o setor de cinema e fotografia do DIP. Todos estavam muito próximos, e formavam um grupo com forte adesão à ideia de explorar a temática carnavalesca no cinema, um dos principais nichos do mercado naquele período e importante estratégia de visibilização do país.

O poder de controle do DIP se estendia pelas atividades mais cotidianas, como a autorização de registros realizados por fotógrafos estrangeiros, recomendando os locais mais adequados para a produção das fotografias — o que mostra o controle sobre a produção de imagens, e seu lugar de destaque na propaganda oficial. A preocupação com o campo do turismo, porém, já possuía uma centralidade, advinda da posição do Rio de Janeiro como capital da República. Para Filho (2008, p.11) a ligação do turismo com DIP foi no sentido de aproveitar a estrutura de fiscalização que o órgão já oferecia<sup>72</sup>. A instalação da Divisão de Turismo no âmbito de um órgão de fiscalização não é contraditória, considerando o caráter centralizador do Estado Novo.

No caso da atividade turística e cultural, o Estado Novo brasileiro manteve intenso intercâmbio político e cultural com seu homônimo lusitano. Portugal possuía, bem antes da fundação do DIP, um órgão da mesma natureza, a Secretaria Nacional de Propaganda, meio de ampliar, pelo

---

<sup>71</sup> É importante abordar o surgimento dessa agência para identificar as políticas de memória e divulgação que foram implementadas no período. O DIP era subdividido da seguinte forma: Divisão de Divulgação; Divisão de Rádiodifusão; Divisão de Cinema e Teatro; Divisão de Turismo; Divisão de Imprensa e Serviços Auxiliares (GOULART, 1990, p. 73). Entre as funções delegadas à Divisão de Turismo cabia a organização e fiscalização dos serviços turísticos internos e externos, incluindo entre suas atribuições o controle das atividades tanto da administração pública quanto da iniciativa privada. O setor hoteleiro e os cassinos estavam neste escopo — lembrando que jogos de azar eram liberados, nesse período.

<sup>72</sup> Alzira Vargas, filha do presidente Getúlio Vargas, teve um papel central, ao mediar a aproximação do então Prefeito de Poços de Caldas, Assis de Figueiredo. Era um tempo em que Vargas descansava com a família na cidade mineira. Segundo (FILHO, 2008) a proposição da criação do Departamento de Turismo na estrutura do DIP derivou deste encontro.

viés da economia, do lazer e da cultura, o caráter ideológico do regime. Segundo Cadavez (2017), em seu estudo sobre as representações turísticas do Estado Novo português, uma das características da Secretaria era o forte investimento na propaganda turística. O melhor exemplo foi o bairro de Estoril, com suas praias, hotéis e campos de golfe, que assumiu lugar central como irradiação da propaganda internacional do país, ou seja, o turismo para “inglês ver”.

Outras semelhanças com o Estado Novo português são destacadas por Cristina Costa (2010), em especial, a existência de uma rede política e cultural entre Brasil e Portugal, caracterizando a intimidade entre os dois regimes. No Estado Novo português, a fotografia assumiu a função central na cultura política do regime, através da Secretaria de Propaganda Nacional, criada em 26 de outubro de 1933. Paula Lobo e Margarida Alves (2017), em estudo sobre os arquivos do ditador Salazar, contextualizaram o uso da arte, da literatura e da ciência como vitrine da construção de uma nacionalidade “que se vê lá fora”.

As pesquisadoras descreveram a atuação do secretário Antônio Ferro à frente do Serviço de Propaganda português. Ferro era o homem que absorvia as ideias que circulavam nas exposições internacionais, como a Exposição Ibero-americana de Sevilha e a Exposição Internacional de Barcelona, e as adaptava ao contexto português. Ferro fez das imagens o motor do Serviço de Propaganda. Assim, a cultura visual deveria se ajustar à realidade de Portugal, e as imagens deveriam se adequar à “temperatura e os costumes” de seu país.

Do ponto de vista político e sociocultural, até 1942, havia muitas semelhanças entre Rio de Janeiro e Lisboa, sobretudo no pragmatismo político de seus líderes, que desejavam evitar o envolvimento direto na Segunda Guerra. O Rio e outras regiões, como Poços de Caldas, conhecida pelas águas termais, eram lugares em que a elite transitava, queimando energias e muito dinheiro nos cassinos. A opção de Getúlio Vargas em afastar Lourival Fontes decorria da correlação de forças envolvendo o apoio aos Aliados, em 1942. No entanto, a posição de Lourival Fontes, percebido como simpatizante e membro da ala do governo que se aproximava dos interesses alemães, é melhor compreendida no campo do pragmatismo. Havia, certamente, interesses comerciais em jogo, o que costurava de forma tênue essas relações: segundo Ursula Prutsch (2010), Lourival Fontes se mostrou igualmente simpático em relação aos interesses dos Aliados. Assis de Figueiredo, o Diretor da Divisão de Turismo, foi um ativo interlocutor com os técnicos e artistas norte-americanos que atuavam no Brasil neste período.

A pesquisa de Prutsch aponta que foram os motivos do “esforço de guerra” que potencializaram

a ascensão de militares aos escalões superiores de forma mais direta no interior da agência, promovendo o afastamento de Lourival Fontes, em despeito de suas próprias afinidades políticas, através do Decreto-Lei n. 10.358, de agosto de 1942. A mudança refletiu agudamente na estética adotada pela agência, sendo qualificada por discursos como os do cronista Berilo Neves, que antecipa, ainda durante o Estado Novo, um tempo muito difícil para as manifestações da cultura afro-brasileira, marcado por prisões de adeptos das religiões de matriz africana, proibições de culto, e fechamento de Escolas de Samba.

Mesmo com apenas dois anos de administração civil, a Divisão de Turismo favoreceu intensa produção cultural, em diversas áreas. Sobre essa especificidade do regime de Vargas, Antelo (2004) caracterizou o sentido modernizador do Estado Novo, que por mais questionável que seja hoje, adotou um projeto de organização do Estado em diversas áreas, motivando o engajamento de setores liberais ou progressistas em iniciativas das mais diversas. À Divisão de Turismo cabia a função estratégica de regular e apoiar, até financeiramente, as atividades que ajudassem a projetar a imagem do país: álbuns, catálogos, revistas<sup>73</sup>, distribuição de fotografias, livros, excursões, intercâmbios, convênios e toda uma diversidade de negócios. Tal formulação passava também pela configuração da opinião pública, pois festividades cívicas e celebrações auxiliavam na construção da imagem do país.

Assim, o campo do turismo, na era Vargas, se consolidou como importante meio de atuação do governo, uma janela para ver e imaginar o mundo, assimilando inúmeras tendências. Não foi por acaso que o prefeito da cidade de Poços de Caldas, Assis de Figueiredo, era o diretor da Divisão de Turismo<sup>74</sup>. Nessa qualidade, além de liderar a comitiva que acompanhou Walt Disney à Portela, em agosto de 1941, Figueiredo deu suporte às diversas comitivas e personalidades que chegaram ao Brasil na época.

Sobre o caso específico da passagem de Disney, as fotografias que estão hoje sob tutela do

---

<sup>73</sup> A Divisão de Turismo do DIP editou também a revista *Atlântico: Travel In Brazil*. A proposta da publicação, bimestral, em inglês, era construir a imagem do país no exterior, sobretudo em direção à hegemonia norte-americana. A revista era de composição bem próxima das políticas de propaganda do Estado Novo português.

<sup>74</sup> As atribuições originais da Divisão de Turismo serão estendidas posteriormente a outros órgãos, de abrangência estadual. Entre essas diversas tarefas do DIP, cabia o serviço de distribuição de fotografias. Na reportagem do jornal *O Globo* sobre os famosos arquivos do DIP, alguns pesquisadores se decepcionaram em relação ao que encontraram, sobretudo pela inexistência de fontes sobre o aparato repressivo da época. Na mesma matéria, o escritor Joel Silveira justificou essa questão alegando que a maior parte do serviço de coerção era articulado por telefone. Assim, para o escritor, as fontes mais preciosas do DIP eram justamente as fotografias, distribuídas diariamente, em número de vinte a trinta, para cada jornal. Isso confirma a proeminência da fotografia no caráter modernizador do regime, restando aos pesquisadores a tarefa de trabalhar com todas as ambiguidades e funções mediadoras da imagem como objeto.

Arquivo Nacional são testemunhos do acontecimento. Ratificam no plano imagético, uma memória que configura o contexto histórico do período entre 1940 e 1942, momento mais intenso da agência. Segundo a revista *Cultura Política*, foi devido à aproximação dos conflitos — que resultou nos afundamentos de diversos navios no litoral brasileiro — que esse fluxo de personalidades caiu, vertiginosamente. Assim, a perspectiva que nos auxilia na compreensão da produção de fotografias da Coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite” está relacionada ao contexto da agenda da Divisão de Turismo do DIP, isto é, entre 1939, momento de sua fundação, sucedendo o Departamento Nacional de Propaganda, até o segundo semestre de 1942, quando o seu primeiro diretor, Lourival Fontes, deixou o órgão.

Quanto à sensibilidade do olhar fotográfico, é necessário nos determos sobre a circulação de diversos agentes sociais no Brasil do período, a diplomacia cultural, e a própria cultura política. O contexto da Política da Boa Vizinhança deu à cidade do Rio uma efervescência artística e cultural — fenômeno também observado na Argentina, onde o cinema teve um significativo desenvolvimento, devido à imigração. No Brasil, especialmente no plano musical, tivemos a ampliação desses contatos, resultando na valorização de elementos da cultura negra, em muitos casos como expressão da nacionalidade. Nota-se aí uma espécie de continuidade do movimento vanguardista dos anos de 1920, embalados ao ritmo do jazz, tanto na França como nos Estados Unidos. É parte dessa geração, que vivencia o avanço e a ocupação nazista na Europa, que irá migrar para países da América Latina, trazendo consigo alguns “modos de ver”. Amâncio (2010) viu aí uma espécie de “invasão francesa”, durante o período da Boa Vizinhança.

O tema das raízes africanas se consolidou através da fotografia social, em um tempo em que um princípio de justiça social se desamarrou dos valores do século anterior. A fotografia, como construção social, vai ampliar esta fronteira. Por esse motivo, é de grande importância tecer os aspectos subjetivos da memória visual das fotografias. Parte dessa subjetividade, emanada no campo das artes pela valorização de uma cosmovisão negra e africana, evoca uma poética, uma certa forma de continuidade com uma geração influenciada pelas consequências da Primeira Guerra, e que ainda estará presente diante do avanço da estética nazista. Assim, uma espécie de “negrofilia”, já presente nas manifestações de intelectuais modernistas, transitou também às experiências artísticas no contexto da Política da Boa Vizinhança.

Dessa forma, ao destacarmos os aspectos do ato fotográfico no campo do turismo durante a Segunda Guerra, também é necessário imaginar outros sentidos nesses microespaços e lugares de recepção, pois em tempos de guerra, o ato fotográfico faz muito mais que registrar imagens.

Nesse espaço, está presente algo que atravessa a própria realização do ato fotográfico, ou seja, as possibilidades de produção das imagens, demarcando presenças e ausências, ao mesmo tempo<sup>75</sup>. A fotografia se instala como possibilidade de testemunho ou de contramemória das relações culturais e raciais.

Em 1939, a bailarina afro-americana Josephine Baker esteve no Brasil. Foi o momento em que a consagrada artista, em companhia do compositor Heitor dos Prazeres, visitou o “terreiro de macumba” de Mãe Adedé, em Ramos, Zona Norte da cidade do Rio. A cerimônia religiosa contou com a cobertura do programa de Ary Barroso, e resultou em interessante conjunto de fotografias, publicadas na revista *O Cruzeiro*. A chamada foi: “Josefina dança na macumba”. O Jornal *Diário da Noite* noticiou o evento como grande espetáculo radiofônico, em pleno mês de junho de 1939<sup>76</sup>. Eventos deste tipo eram comuns na história do samba carioca<sup>77</sup>. Todavia, no contexto da Política da Boa Vizinhança, o evento na casa de Mãe Adedé ganhou maior repercussão. Tratava-se de uma boa referência para outros encontros entre personalidades estrangeiras e o mundo do samba. Na época, Heitor dos Prazeres e um grupo de músicos estavam neste evento de recepção da grande dançarina, em aproximação que auxiliava na projeção desses músicos, ligados ao próprio ambiente das escolas de samba.

Em agosto de 1940, chegou ao Brasil o maestro britânico Leopold Stokowski, (1882-1977), já reconhecido internacionalmente pela trilha de *Fantasia*, de Walt Disney. Na época o maestro Villa-Lobos deu uma entrevista ao jornal *O Globo*, informando que já se encontrara várias vezes com Stokowski, em Paris, quando o colega se interessou em conhecer a interpretação de seus choros 8, 9 e 10 — Amazonas e Danças dos Índios. Villa-Lobos atuou como misto de cicerone e produtor cultural, agenciando diversos nomes do samba carioca, e resultando na gravação do álbum *Native Brazilian Music*, produzido em dois volumes pela Columbia Records. Cartola, Pixinguinha, Heitor do Prazeres e Zé Espinguela estavam entre cerca de trinta músicos, que participaram das gravações, a bordo do navio S. S. Uruguay. Segundo Belchior (2020 p. 33), a sugestão da pesquisa sobre os elementos da herança africana no Brasil, no âmbito musical e do folclore, surgiu do Embaixador dos Estados Unidos no Brasil: Jefferson Caffery.

---

<sup>75</sup> Segundo François Soulages é importante no ato fotográfico considerar o sujeito da fotografia. Neste sentido a fotografia é produzida considerando variáveis que já estão presentes anteriormente à tomada do registro (SOULAGES, 2005, p. 130).

<sup>76</sup> (BIBLIOTECA NACIONAL Diário da Noite, 29 jun. 1939)

<sup>77</sup> É bom que se diga que no âmbito das escolas de samba já existia essa prática de recepção de políticos, jornalistas e membros de outras agremiações, muito comum nos clubes, e nas Grandes Sociedades. Apenas procuro enfatizar esse momento mais específico da Política da Boa Vizinhança e sua relação como o imaginário político da época.

Sobre esse acontecimento, até hoje existem formulações muito mal explicadas, especialmente em relação à existência de dados — curiosamente, de imagens — do momento da apresentação dos músicos, indicando que, no campo imagético a Política da Boa Vizinhança não foi somente espaço de sedução, mas também um terreno de conspirações, um espaço movediço de disputas. Não faltam versões, em filmes e livros, sobre projetos inacabados, especialmente de censura, quando estava em jogo a visibilidade da população negra dos morros e favelas. Os relatos mencionam até mesmo o simples receio de que fossem mostradas imagens que contradissem as relações de poder do Estado Novo.

Hoje, sabemos que o resultado financeiro, para os artistas que participaram da gravação de *Native Brazilian Music* foi irrisório. Belchior (2020) destacou uma verdadeira cruzada na imprensa carioca contra os registros musicais de sambistas ligados às Escolas de Samba: a “Gente do morro”. A questão, que não pode ser reduzida ao elemento geográfico, remonta a toda uma dimensão que impede a incorporação de elementos da herança africana como forma de saber, conhecimento e, especialmente, estética. Talvez essas críticas sejam importantes para compreendermos a ausência de imagens. Encontramos, por exemplo, pouquíssimos registros fotográficos do encontro entre Donga, Stokowski e Villa-Lobos<sup>78</sup>. Até hoje, os demais arquivos do encontro permanecem sob guarda da Columbia Recording Corporation.

Essa ausência de imagens — e da dimensão de testemunho e legitimidade que elas detêm — não condiz tanto com os equipamentos modernos utilizados pelo DIP, ou com a estrutura que Stokowski possuía, a bordo do famoso navio da frota da Boa Vizinhança. O curioso é que antes da chegada do maestro, no dia 05 de maio de 1940, o jornal *O Globo* estampou: “Stokowski filmará no Brasil: famoso regente traz possantes e modernos aparelhos para fixar na tela a alma popular do paiz”. Tudo leva a crer que a ideia de filmar foi abortada pelas normas do DIP, desfigurando, de certa forma o projeto. Além disso, o álbum, com participação de nomes representativos da música popular brasileira, foi lançado somente nos Estados Unidos.

---

<sup>78</sup> Destaco a capa do álbum lançado pela Funarte em 1988, em que encontramos uma a única referência de imagem sobre a passagem de Stokowski pelo Brasil, mas uma foto com função de registro, que não dá a dimensão do grupo de artistas e músicos que envolveu o seu trabalho de pesquisa musical no Brasil. A mesma fotografia foi reproduzida no livro *Do samba ao funk do Jorjão, ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*, de Spirito Santo (2011).



Figura 17: Genevieve Naylor. Mister Copland caiu no samba. Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL *Diretrizes*, n. 75. 27 nov. 1941.

Em outubro de 1940, foi a vez da fotógrafa norte-americana Genevieve Naylor (figura 17) e seu esposo, o fotógrafo Peter Reznikoff. Ela residiu no Brasil por dois anos, atuando como fotógrafa oficial da Boa Vontade, enquanto o esposo participava da missão artística para a fundação do Museu de Arte Moderna do Rio. Em 1941, Naylor fotografou a noite histórica em que Walt Disney foi recebido no Cassino da Urca, com toda pompa de celebridade do mundo do cinema, inclusive reunindo personalidades como Lourival Fontes e o alto escalão do governo Vargas. O trabalho de Naylor é reconhecido por registrar inúmeras imagens da cultura popular negra e mestiça no Rio de Janeiro, um olhar que deve ser compreendido a partir da experiência que ela adquiriu ao participar de projeto da *Work Progress Administration*, no Harlem. Assim,

as imagens de negros e outros grupos, como trabalhadores e povos indígenas, possuem destaque no trabalho da artista. Os cenários das fotografias são os seus próprios locais de residência, trabalho e lazer.

Parte do êxito da fotógrafa norte-americana, como destacou a historiadora Ana Maria Mauad (2005), foi resultado da articulação de uma importante rede de relações tecidas nos dois anos em que Naylor e o esposo viveram no Rio de Janeiro. Na época, o DIP formulava inúmeras objeções para a atuação dos fotógrafos estrangeiros. Geralmente, essas normativas davam preferência a que os registros se circunscrevessem aos espaços tradicionais da Zona Sul da cidade, e outros locais de turismo, evitando tomadas de morros e favelas cariocas<sup>79</sup>.

É neste ambiente que o fotógrafo Jean Manzon foi contratado para dirigir o setor de fotografia e cinema do DIP, em 1940. Sua fixação no Brasil foi algo aleatório, pois fugindo de uma França ocupada pelos nazistas, seu destino era, inicialmente, a Argentina. Mas a oportunidade de um bom salário oferecido pelo DIP, de cerca de dois mil cruzeiros, fixou o jovem fotógrafo francês no Brasil. Naquele momento já era conhecido por trabalhar em importantes veículos de informação na França, entre eles as revistas *VU* e *Paris Match*, e por atuar como fotógrafo para a Marinha francesa, de onde saiu com honraria de guerra. Manzon ficou conhecido por seu engajamento na construção do imaginário nacional brasileiro. Produziu parte de seu valioso acervo através das inúmeras viagens que realizou pelo interior do país, à época praticamente desconhecido.

Manzon é frequentemente lembrado como “desbravador do território nacional”, por registrar de forma inédita, a população indígena do Xingu. Também esteve em seu repertório a constante preocupação em registrar as manifestações da cultura afro-brasileira: cultos afro-brasileiros, cenas do carnaval da Praça XI, sambistas das escolas de samba, e toda uma série de imagens do cotidiano da cidade foram registrados pelos ângulos do fotógrafo francês, até 1943. Como diretor de fotografia, Manzon possuía algumas facilidades de circulação por estar mais próximo de autoridades do Estado Novo. Contudo, essa autonomia relativa parece haver sido reduzida em agosto de 1942, com a saída de Lourival Fontes. Jean Manzon ainda ficaria no órgão até o primeiro semestre de 1943, muito em função dos projetos iniciados na gestão anterior, como os

---

<sup>79</sup> Outro momento se estabeleceu com a visita de Orson Welles, para a produção de *It's All True*. O cineasta chegou ao Brasil em fevereiro de 1942, e o ator Grande Otelo foi um dos nomes que acompanharam o cineasta. Segundo algumas informações, Jean Manzon, ainda no DIP, atuou paralelamente, fornecendo fotografias sobre o carnaval e o samba para o trabalho de Welles. Sobre o filme inacabado só restaram lembranças e fragmentos. Jean Manzon chegou a ver parte do filme nos Estados Unidos, afirmando, inclusive, que a cena do filme que esquentava os tamborins tinha ficado maravilhosa. Ver in: *Escolas de Samba — Herivelto Martins*.

contatos com os representantes do escritório para assuntos norte-americanos no Brasil.

Para explicar essa permanência, é preciso situar a chegada de outra importante personalidade do cinema: Orson Welles. Ainda em dezembro de 1941, Welles se tornaria mais um embaixador da Política da Boa Vizinhança. Logo no início de 1942, a *Army Pictorial Division* da *US Signal Corps*, o *Office of War Information* (OWI) e a *Motion Picture Bureau* criam a *Motion Picture Division* dentro da estrutura já existente do OCIAA. Essa estrutura foi montada para produzir filmes de guerra em favor dos Aliados. John Hay Whitney, diretor da Divisão de Cinema e Teatro do Comitê de Coordenação das Relações Interamericanas, indicou Orson Welles para a função. O autor de *Cidadão Kane*, ainda nos seus 18 anos, possuía no currículo a produção de uma versão negra de Shakespeare, mais conhecida como “Voodoo” *Macbeth*.

Naquela época, uma das metas acertadas pelo DIP com os representantes do OCIAA era produção de um documentário, e Manzon estava vinculado a este projeto. Conforme destaca Hirano (2016), o projeto de Orson Welles em *It's All True* envolvia vários episódios: *My friend Bonito*, *Carnaval*, *Jangadeiros*, e uma série que articularia as origens do Jazz e do Samba, ou seja, uma narrativa sobre os estilos musicais negros do Brasil e dos Estados Unidos. Por uma série de condicionantes da época, contudo, o projeto não pôde ser concluído. A história do documentário “inacabado” marcou a trajetória do cineasta. Para alguns, o acidente que vitimou o jangadeiro Jacaré, durante o processo de filmagem, em plena Baía da Guanabara, foi decisivo. Mas outros acentuam o ambiente negativo que se articulou na imprensa contra a visibilidade do país por meio de uma produção fotográfica e cinematográfica que enfatizava a população negra, o carnaval e a cultura popular. A insistência do cineasta em continuar a produção, em desdém da campanha negativa dos jornais, levou a que os próprios executivos da RKO se sentissem pressionados, isolando Orson Welles e inviabilizando a conclusão do documentário. Welles se tornaria mais um personagem de uma longa história noturna da cidade.

Quando, em 1943, o cronista Berilo Neves se queixa dos “sujeitos afeiçoados ao morro da Mangueira que apoiavam as atividades das escolas de samba”<sup>80</sup>, ele indica um processo de oficialização do Carnaval carioca que resultava de vários acontecimentos, desfechados a partir da criação da União das Escolas de Samba, em 1935, através da mediação do prefeito Pedro Ernesto. Esse processo propiciou uma base de legitimidade para que as agremiações tivessem acesso a subvenções para realização do Carnaval... e visibilidade diante dos “viajantes ilustres,”

---

<sup>80</sup> (BIBLIOTECA NACIONAL, NEVES, Berilo. *Escolas de Samba. A Manhã*, 27 mai. 1943, p.7).

como: Josephine Baker, Leopoldo Stokowski, Aroldo Copland, Genevieve Naylor, Orson Welles e Walt Disney, em suas jornadas pelos morros e subúrbios cariocas.

Naylor teve êxito em contornar as objeções impostas pelo DIP, chegando a montar exposição com imagens da diversidade da população brasileira nos Estados Unidos, em 1943. Eram imagens produzidas entre 1941 e 1942, no contexto da gestão de Lourival Fontes, muito mais próximo das articulações com os Aliados do que a historiografia reconhece. Já Aroldo Copland levou consigo lembranças interessantes do Morro da Mangueira, depois de batucada organizada por Cartola e Villa-Lobos, onde Genevieve Naylor se deixou fotografar (figura 16). Walt Disney viu de perto o famoso passo do miudinho, com suas interações com o maxixe e o samba de roda da Bahia, ainda na semana em que esteve no Brasil. Orson Welles ficou conhecido não apenas por seu projeto impossibilitado: *It's All True* se tornaria um dos principais elementos para compreensão da cultura negra naquele período. Além disso, do ponto de vista estético, o filme antecipou aspectos da obra de Albert Camus, o Orfeu Negro, entre outros.

Ao situarmos esses acontecimentos icônicos da Divisão de Turismo do DIP, pensamos a fotografia como testemunhos, ausências e sinais de disputa no interior da agência e da sociedade. Por exemplo, ao recordarmos as condutas dos dirigentes do DIP em apoio, e acolhimento de autoridades estrangeiras, nota-se uma ambiguidade quando seus interesses envolviam o registro da “gente do morro” e do ambiente das escolas de samba. Alguns tentaram circunscrever as fotografias produzidas na Escola de Samba Portela como uma espécie de desvio de conduta, deslocando-as para um campo meramente ideológico e desconsiderando os agenciamentos de parte do mundo artístico ligados as Escolas de Samba. É relevante mencionar que tais relações são marcadas por intensas contradições e tensões no que tange à apropriação de símbolos culturais como marcadores da autenticidade da nacionalidade, tendo as fotografias da Coleção emergido, neste contexto, como objeto de disputa, como contramemórias.

### **3.5 — Fronteiras do ver**

A formulação fronteira do ver, que orientou a presente seção da tese, teve como objetivo remontar alguns rastros da memória da Coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite”, mas atentando para os inúmeros cruzamentos que podemos compreender através de sua remontagem como forma de recordação, tecendo, sobre as dimensões dos arquivos, as intertextualidades, convocando nossa atenção para a relação entre imagens verbais ou textuais. Se, por um lado,

não resta dúvida que a fotografia serviu aos usos dos projetos colonialistas, na propaganda e no conhecimento científico, ela também foi utilizada para forjar agendas de caráter nacionalista<sup>81</sup>. Foi nessa janela que os agentes da Divisão de Turismo atuaram, ao mediar a presença de Walt Disney no terreiro da Portela, da qual resultariam as imagens da Coleção.

Assim, ao abrirmos o “baú do DIP”, procuramos relativizar um regime de visualidade das imagens além do seu espaço de produção, contextualizando os arquivos fotográficos a partir da emergência das práticas culturais negras da diáspora, da dinâmica dos modernismos, e da valorização das tradições culturais negras. Desse modo, foi possível acentuar os espaços de contramemória que buscamos ressignificar no âmbito do fotojornalismo.

Uma outra fronteira do ver foi aberta através da agenda da Divisão de Turismo. As imagens textuais do cronista Berilo Neves, acionando um fator de intertextualidades, permitiu perceber as questões raciais vinculadas à memória desses arquivos, sobretudo, o debate em relação ao tipo de samba que deveria circular no espaço das relações culturais da época. Essa questão mobilizou grande parte da intelectualidade, mostrando inúmeros espaços de disputas. Em meio a um tema amplo e controverso, procuramos apenas colocar em questão o lugar das imagens fotográficas — seja pela presença ou pela ausência — como uma forma de memória cultural do período. O próximo capítulo tem a função de concluir a discussão sobre as formas de recordação da Coleção, dando ênfase para a compreensão da fotografia como acontecimento, em sua possibilidade de formular eventos e linguagens, como no caso das imagens da Coleção. É nesse espaço que buscamos a articulação de outro marco estético para compreendê-la.

---

<sup>81</sup> Vicente (2012) apresenta a fotografia como instrumento de construção de identidades nacionais, coloniais e individuais entre 1850-1950, situando a importância da perspectiva interdisciplinar para esse campo de estudos.

## CAPÍTULO 4

### CONTRAMEMÓRIAS

Este capítulo contextualiza a Coleção fotográfica através de um conjunto de críticas em relação as práticas culturais das Escolas de Samba. Tais formulações evidenciam as tensões do racismo em relação à herança africana, derivada da ideologia do embranquecimento. Em relação a essas questões, a Coleção permite a visibilidade de duas formas de contramemória: a linguagem fotográfica, formuladora de eventos, e a dimensão artística e inovadora do fotojornalismo.

A primeira parte tem como ponto de articulação o discurso do cronista Berilo Neves, refletindo as várias contradições sobre a visualidade das Escolas de Samba e construindo, também, imagens. Todavia, a linguagem fotográfica de nossa Coleção se configurou sob influência de fotógrafos estrangeiros que migraram para América Latina durante a Guerra. À frente do setor de fotografia do DIP, Jean Manzon criou as condições para que a Coleção se inscrevesse como narrativa fundante das Escolas de Samba, propondo um novo regime de visualidade.

A segunda parte do capítulo está articulada à noção de contramemória, explorando a ideia de ficcionarmos o passado em função do presente. Neste sentido, é fundamental desmontar as narrativas que fixaram a visualidade das fotografias em torno da personagem do papagaio Zé Carioca. Nosso exercício de contramemória propõe que faz mais sentido pensar as imagens produzidas no terreiro da Portela em relação à historicidade do filme inacabado de Welles, *It's All True*, do que em relação à figura do papagaio, êxito da ideologia do turismo da época.

#### 4.1 — Contramemória e linguagem fotográfica

Essa manhã (que deveria ter levado os autores à cadeia ou ao hospício) valeu-nos vários artigos de contrapropaganda do Brasil, nos quais nos apontavam como o país mais africano da América. Os exemplos não bastaram a curar-nos dessa tolice ridícula: fundamos escolas de samba, onde gastamos dinheiro que poderia ser empregado no tratamento de nossos escolares enfermos ou na fundação de verdadeiros centros de cultura. (NEVES, 1943, p. 7)

Ao comentar alguns aspectos em relação a emergência das Escolas de Samba, o cronista Berilo Neves<sup>82</sup> definia aquilo que seriam as imagens “indesejadas”, promotoras da visualidade do

---

<sup>82</sup> O escritor Berilo Neves foi muito atuante no setor de turismo da cidade do Rio. Durante o Estado Novo, ministrou palestras sobre a língua portuguesa no DIP, ocupando-se de um campo que manteve intensas relações com o Estado Novo português, no contexto da Segunda Guerra Mundial. Durante os últimos momentos da presença de Disney no Brasil, formulou intensas ironias em relação à presença de Walt Disney na batucada da Portela.

Brasil como o país mais africano da América. Ao mesmo tempo, seu discurso se converte, diante do nosso olhar, em vestígio, em texto que, mesmo entremeado de fabulações derivadas de uma visão elitista/racista, nos auxilia a compreender o contexto do surgimento da Coleção que nomeamos como “Imagens da Batucada à Meia-Noite”. A crítica, de fins de maio de 1943, pode ser compreendida em uma linha de continuidade, fixada pelas práticas discursivas do eugenismo, evocando o ideário racista, de subalternização dos descendentes de africanos. A fala em relação ao samba se inscreve como reminiscência dos antigos proprietários de terra e de escravos, que tentavam, na “res-pública”, normatizar o que deveria ser visto como cultura.

As palavras de Berilo Neves, porém, permitem dirigir nossa percepção a uma espécie de história cultural da mídia, compreendida como local de disputas, no qual os grupos hegemônicos procuravam afirmar suas visões, ou redefini-las no plano da cultura visual. É útil, portanto, desdobrar a crítica e reconsiderar os acontecimentos que o articulista acionava em sua crônica. Em maio de 1943, o acontecimento central da cena cultural brasileira era a gravação do documentário *It's All True*, de Orson Welles. Assim, é fácil constatar que o cronista mandava um recado aos grupos que ascenderam no interior do DIP, censurando publicamente a inserção de imagens do carnaval das Escolas de Samba no documentário.

No contexto do Estado Novo, muitos agentes da ordem atuavam tanto por dentro, como por fora das estruturas de poder — basta ver as ações arbitrárias no interior das redações dos jornais. Considerando a proeminência da Divisão de Turismo durante a chamada Política da Boa Vizinhaça, a fala de Berilo Neves<sup>83</sup> possui uma duplicidade: ela é publicada no ano de 1943, também se reporta ao ano de 1941, quando Walt Disney visitou a Escola de Samba Portela, no episódio originário de nossa Coleção. Assim, a crítica do cronista deve ser compreendida em relação às gravações de Orson Welles e sua escolha pelo “samba do morro”, se diferenciando de Disney, e aproveitando algumas interlocuções remanescentes no DIP, em relação a música negra e ao carnaval das Escolas de Samba — mas que já não tinham o mesmo espaço de outrora.

Foi em função de estabelecer essa relação entre as imagens que apresentamos, logo na sequência do discurso de Berilo Neves, uma reprodução digitalizada da capa do jornal *A Noite*, de 25 de agosto de 1941 (figura 18). O cronista, que escrevia com assiduidade no jornal *A Manhã*, provavelmente percebeu a circulação das fotografias sobre a batucada na Portela, tratando-as como uma marca de infâmia e buscando desqualificar o acontecimento.

---

<sup>83</sup> Nesta mesma perspectiva conservadora, Santos (2015, p. 85) aborda as críticas de Pinheiro Lemos na revista *Cultura Política*, descrevendo as opções de Orson Welles durante a gravação de *It's All True*.



Na mesma capa, entre as notícias que glorificavam o Duque de Caxias como símbolo da nacionalidade, encontramos interessante fotografia de Getúlio Vargas, ao lado de militares, caminhando em direção ao ato fotográfico, e as notícias do contexto da guerra, mostrando a tragédia do afundamento de cerca de treze navios brasileiros. Já a fotografia que marcou a recepção de Disney na Escola de Samba Portela situa-se na parte inferior do jornal.

Foi um momento que as Escolas de Samba ganharam muita visibilidade fora do período carnavalesco. Assim, é de se lamentar a pouca atenção dada a essas imagens na história da cultura negra brasileira, sobretudo no espaço performativo da diáspora. Talvez seja próprio da fotografia ser um dispositivo que vive à espera de um olhar e, ao mesmo tempo, um arquivo para ser manipulado no futuro, em busca de ressignificação ou de uma contramemória.

Em função dos processos de digitalização dos acervos, dispomos cada vez mais de condições técnicas que facilitam o acesso aos arquivos. Entretanto, isso não é o suficiente, pois o trabalho com a memória do fotojornalismo, um dos eixos desta tese, exige uma abordagem interdisciplinar. No plano da cultura visual, é necessário articular a trajetória das imagens, as discussões, as disputas. Desse modo, as fotografias constroem uma narrativa singular, talvez silenciosa, mas que se desdobra em contramemória, particularmente em relação ao pensamento social de personalidades como o cronista Berilo Neves, tornando evidente a questão racial.

A linguagem fotográfica foi marcada pela mudança tecnológica: o uso de câmeras mais leves e portáteis, na primeira década do século XX, pela facilidade do deslocamento, alterou a relação entre fotógrafo e equipamento. O fotojornalismo ganha espaço, tornando-se especialidade responsável pelo registro de eventos culturais, personalidades e autoridades do mundo político entre as referências da esfera cultural. A fotografia de Disney e sua comitiva na escola de samba Portela, exibida na capa do jornal *A Noite* (Figura 18), confirma essa relevância.

Segundo Rouillé (2009, p. 204), a linguagem fotográfica, ao exprimir e detalhar as coisas, possui a capacidade de formular “eventos incorporais”, fundados em regimes de memória incrustados nas imagens, conduzidos por mecanismos de recordação que nos levam a outras imagens. O autor observa que a fotografia, nascida livre do tradicionalismo das academias, como arte mais aberta a valores democráticos, é produto e produtor de novas visibilidades<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> A emergência da fotografia pública e a formação do espaço visual na imprensa no século XX contextualizou a constituição da sociedade burguesa, liberal e democrática. Ao mesmo tempo, porém, destacou a formação dos regimes totalitários nas primeiras décadas do século passado. O campo da cultura visual se consolidou na ação das agências governamentais, nas experiências vanguardistas, e nos movimentos sociais dando suporte às lutas anticoloniais (MAUAD, 2016, p.97).

Tais novidades contrastam com um tipo de proposta de arte mais contida, que hegemonizou o século XIX através da história tradicional, positivista. Trata-se de período em que a escrita e a literatura desempenhavam, em muitas oportunidades, a função de produzir a legitimidade da antiga ordem social. A fotografia, por ser, ao mesmo tempo, imagem e mídia, se transformou num espaço de disputa, assim como os demais processos ligados à sua linguagem.

O trecho da narrativa de Berilo Neves, que inicia este capítulo, põe em evidência a emergência das Escolas de Samba, mas o faz no âmbito da crítica cultural hegemônica, não permeável à cultura negra. É possível abordar o texto imagético como forma de pensamento, articuladora de relações entre meios, o que possibilita a análise a partir de uma perspectiva arqueológica, em diálogo com a visualidade de outras imagens que estavam presentes nas crônicas que Neves escrevera anteriormente, ainda durante a presença de Disney no Brasil.

Ao retornarmos à crônica de Berilo Neves de 1941<sup>85</sup>, percebemos que ele refletira com muita contrariedade em relação ao acontecimento na Escola de Samba Portela, articulando frases que relacionavam a “gente do morro” à fauna. A “vitória do Papagaio”, segundo a sua crônica, desconstruía, no plano estético, as iniciativas dos membros da Divisão de Turismo, que “levaram” Disney para conhecer a batucada de Paulo da Portela. Isso significa que as famosas fotografias de Disney na Portela, por exemplo, evidenciaram tensões, resultando em diversos artigos publicados na imprensa criticando o evento. Para o cronista, as imagens da Coleção não serviam para divulgar a imagem de país “civilizado”.

Dizendo de outra forma, o cronista não se opunha ao objetivo de notabilizar o país externamente, mas considerava necessário fazê-lo desvinculando a formação social brasileira dos valores e práticas de raiz africana. Ainda na visão do articulista, essas imagens, como arte, já haviam sido notabilizadas por Debret. Eram imagens de um passado que, para desespero do articulista, estavam voltando à tona, com a promoção da visita de personalidades ilustres aos terreiros de samba, sob a estética do fotojornalismo do próprio DIP. Assim, a repulsa em relação à produção dessas imagens — devido ao contato do ilustre visitante com a população negra —

---

<sup>85</sup> Ao despedir-se do Rio de Janeiro, Walt Disney, como todo visitante ilustre, foi assaltado pelos “reporters” para que dissesse, lisamente, o que mais o impressionara em nossa terra como motivo de arte. E Disney, com aquela simplicidade corajosa que é um dos encantos da gente americana, declarou, ao subir para o avião internacional: o papagaio. Eis aí em que deu todo o esforço que fizemos para chamar atenção de Disney sobre certos aspectos da nossa fauna humana levamo-lo ao morro; fizemo-lo sentir o cheiro da cachaça e o bodum do samba; evocamos em honra, um dos velhos quadros afro-americanos que Debret já tinha fixado; enchemos-lhe os ouvidos de toadas barbas, as quais servem de acompanhamento, de acordo com a praxe, um rufar de dedos num velho chapéu de palha...de depois de tudo isso, o homem se volta para os “reporters” e confessa o seu entusiasmo pelo papagaio! (BIBLIOTECA NACIONAL, NEVES, Berilo. A vitória do Papagaio. *A Manhã*, 16 set. 1941, p. 9).

está no olhar de Berilo Neves<sup>86</sup>, que reproduz, em sua escrita um dos momentos mais agudos da ideologia do embranquecimento no Brasil, sob a batuta do Estado Novo. Esta característica, mais ou menos explícita nos textos, se move nos planos individual e coletivo, numa relação dialética entre fatores históricos e culturais (BRAIT, 2005, p. 114).

A rejeição à veiculação das fotografias feitas na Portela chegou a lançar dúvida sobre o próprio evento haver sido previsto na agenda oficial ou urdido nos bastidores, por agentes da comitiva de Disney e agentes simpáticos às escolas de samba, ligados à Divisão de Cinema e Fotografia do DIP. Ainda em setembro de 1941, a revista *Cena Muda* trazia texto não assinado, ilustrado por fotografia de Walt Disney no *set*, ao lado de um colaborador, como que dirigindo uma cena (figura 19). O título da matéria é provocador. “Walt Disney na Costa da África” lamentava:



Figura 19: Legenda: "Walt Disney, o esteta de Fantasia, quando filmava *O Dragão*, seu último desenho de longa-metragem". Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL, *Cena Muda*, 2 set. 1941, edição nº1067

<sup>86</sup> Berilo Neves foi profundamente crítico em relação à apropriação do termo Escola de Samba, que ele considerava uma espécie de afronta às instituições regulares de ensino, espaço normativo no qual ele pensava a própria língua. Nesse sentido é interessante contextualizar o lugar ocupado pelo escritor nas atividades do DIP, como palestrante, e sua articulação no campo do turismo como definidor de um tipo de identidade nacional. A centralidade da língua portuguesa na construção da identidade nacional — em contraste com outras manifestações culturais, como a música — é aspecto relevante da diplomacia cultural brasileira da época (DUMONT; FLÉCHET, 2014).

E lá se foi a embaixada para o morro. Dizem os cronistas que Disney chegou ao anoitecer e saiu às 21 horas. Durante 120 minutos viu e admirou a dança afro-brasileira dos batuqueiros na digestão de gostosíssima peixada. Está tudo bem, sim senhor. O samba de morro é uma característica interessante e digna de ser vista pelos homens ilustres, pelos artistas e literatos que nos visitem. Mesmo os nacionais. O que não se compreende, entretanto, é a maneira e por que nos acostumamos, de ora em quando, mostrar esse africanismo deprimente a pessoas ilustres. Todas as cidades grandes têm seus contrastes, muitas vezes vertiginosos O Rio, Buenos Aires, Nova York, Londres etc.(...) o samba é um dos ramos de dança importadas com tráfico negro e que se fixou e evolucionou entre nós, transpondo o terreiro para os salões, através do palco. Divide-se em duas classes: o samba de morro, a batucada, dança litúrgica, bárbara sensual, invocadora de Ogum, tipicamente africana, cujo ritmos se erguem ao céu como um apelo aos orixás protetores; não tem beleza nenhuma; é monótono e triste como todo produto anímico de povos torturados e incultos; outro é o samba de arte, suportável no salão e no teatro nutrido pela influência de mais altos pendores líricos, mobilizando em torno de si inteligências apuradas nas letras e na música. (BIBLIOTECA NACIONAL *Cena Muda*, set. 1941. Anônimo)<sup>87</sup>.

A crítica aos elementos da cosmovisão africana é novamente atualizada. Nada melhor para apreender esse texto do que observar a dimensão imagética, que se molda ao mesmo tempo em que a mensagem é transmitida, formulando a desconstrução dos referenciais africanos como algo esteticamente inferior, sem beleza e inculto. Surge assim uma imagem cristalizada na cultura de massa, é resultado de uma construção histórica do Ocidente. E o Brasil, como outros países da América Latina, fazem parte desta conjuntura política, histórica e social, que investiu sobre o discurso de nação mestiça e eurocêntrica que atravessa os processos de independência, ocultando, sob vários estratagemas a população negra dos espaços de poder, e de uma constante onda de reterritorialidade<sup>88</sup>. Curiosamente regiões que presenciaram a maior circulação de pessoas escravizadas da era moderna, evocam ao mesmo tempo os raros espaços de praças e zonas de lazer nas áreas centrais das cidades que contemplam a memória dessa população, o que mostra um “passado que não passa”, acentuando uma violência contínua de exclusão social.

Curiosamente, é omitindo essa mesma “condição” (subalternizada) histórica que se constrói a metáfora do negro ligado ao espaço natural, a ser habitado, e provedor de produtos e mão de obra para o capitalismo. Achile Mbembe, em sua abordagem sobre a razão negra, afirma que é através da designação de discursos que se produziu o negro como ser estigmatizado, raça selvagem, repleta de mistérios; ou seja, é a consciência ocidental do negro:

Neste contexto razão negra designa tanto um conjunto de discursos como de práticas — um trabalho cotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir, pôr em circulação fórmulas e textos, rituais, com o objetivo de fazer acontecer o negro enquanto sujeito de raça e exterioridade selvagem, passível a tal respeito, de desqualificação moral e de instrumentalização prática. Chamaremos este primeiro texto de consciência ocidental do negro. (MBEMBE, 2017, p. 58).

<sup>87</sup> O historiador Marcos Napolitano (2007, p. 42) identifica esse texto da revista *Cena Muda* como um dos mais racistas desse período, atribuindo sua autoria a Renato Alencar, em seção chamada “Sambistas ou arianos”.

<sup>88</sup> Uma referência importante é o livro *Trato dos viventes*, de Luiz Felipe de Alencastro (2000).

Nesse sentido, por meio da forte repercussão na imprensa, tentou-se corrigir/desconstruir o “equivoco” de se levar a comitiva de Disney para a longínqua Madureira, com o intuito de conhecer a “batucada. Na realidade, o ambiente autoritário do Estado Novo constituía uma normatividade ideal para que grupos na imprensa se opusessem àquele acontecimento, ainda mais em função das inúmeras “provas fotográficas” que dele decorreram. A fotografia, nesses termos, é definida como meio de recorte de uma dada realidade social, status que a imagem fotográfica possui, revelando uma dimensão de autenticidade, de ratificação do acontecimento para a posteridade. Essa ideia de “provas fotográficas”, que circularam como crítica, revela a tensão, o incômodo, em relação à ideia de testemunho. Dizendo de outro modo, é como se a fotografia, como documento, narrasse um evento improvável.

A importância de situar esses arquivos fotográficos como contramemória se constitui na necessidade dupla de ir a pré- história dos fatos, ao mesmo tempo ficcionarmos esse passado, de experimentá-lo sob outra perspectiva. A ideia de percebê-la como parte de uma Coleção, como imagens dialéticas, favorece uma dimensão arqueológica, evocando uma proposta provocadora em relação ao estabelecido no passado, de modo a não sermos aprisionados pelo aspecto figurativo das imagens, mas que a tomemos como objeto e representação do que circula na esfera social. Neste sentido, a ideia de cultura visual está entrelaçada na formação da Coleção, ao haver possibilitado, naquele momento o registro de grupos sociais à margem, como eram os das Escolas de Samba. O ato fotográfico rompia as interdições de duas formas. Ao serem produzidas e, ao mesmo tempo, publicadas nos jornais da cidade, as imagens criaram uma perspectiva inovadora em relação aos espaços dos terreiros das escolas de samba como instâncias de convivência e sociabilidade. Isso permitiu que àqueles que participaram do processo se vissem como sujeitos, através das imagens. Existiu, assim uma dimensão de economia simbólica, uma contraditória para os fotografados, dentro daquela lógica do “dar e receber” de Marcel Mauss. O processo fotográfico, nessas condições que procuramos apresentar no primeiro capítulo, possui uma conformação relacional, pois o sujeito que faz a pose negocia, naquele instante, como deseja ser visto.

Assim, a própria ideia de pensar a Coleção como arte, situada na esfera da reprodutibilidade técnica, abre interessantes configurações de ressignificação (BENJAMIN,1996, p. 104). Na produção das fotos como registro institucional, elas podiam se tornar objetos de uma Coleção particular, a ser exibida em locais específicos. Por outro lado, o uso das fotografias pelo fotojornalismo, com sua publicação nos jornais, possibilitou a promoção de um olhar pedagógico, conferindo uma legitimidade pública para imagem, mas também atraindo diversas

manifestações de repulsa.

O texto de *Cena Muda* defendeu que não havia necessidade do encontro no terreiro da Portela. A tentativa de “pós-produção” através da crítica procurava convencer os leitores, por meio de uma retórica de autoridade, de que foi evento irrelevante. Na realidade, o articulista se apresenta como mediador da relação “improvável”, que resultou numa sequência de fotografias publicadas nos principais jornais: *Correio da Manhã*, *A Noite*, *A Manhã*, *O Imparcial*, *O Jornal* e o *Diário Carioca*. O objetivo não exposto diretamente no discurso, o oculto, como observa Foucault (2013), era promover o deslocamento da condição de sujeitos dos membros das Escolas de Samba, no sentido de torná-los invisíveis<sup>89</sup> naquele momento específico, em que as agremiações emergiam na cena cultural como expressões autênticas da nacionalidade. Por mais que tal questão gere discussões, esse processo construiu espaços de legitimidade ao buscar, junto aos poderes públicos, melhores condições de participação nas atividades culturais da cidade no âmbito do Carnaval.

Mas voltando ao texto de *Cena Muda*, a perspectiva de autoridade sobre o assunto é realçada quando seu autor pretende descrever e classificar as duas classes de samba: “samba de morro”, a batucada, dança litúrgica, bárbara, sensual<sup>90</sup>, e o “samba-arte”, que já estava constituído como produto cultural, em uma versão que se traduziu na formulação imagética da figura de Carmem Miranda — o que não retira de nenhuma forma o talento da artista, mas que testemunha um projeto de visualidade-invisibilidade específico. Nesse ponto, é mais do que simbólica sua construção como embaixadora do samba, preenchendo as “zonas sombrias da questão racial” no âmbito das relações culturais na América Latina.

Sobre o conceito de visualidade, Nicholas Mirzoeff (2016) sugere que sua emergência está vinculada à percepção da História, que naturaliza a ideia da autoridade de quem escolhe o que deve ser visto, apreciado e cultuado na sociedade. Marilena Chauí (2001), aponta que o negro, na ideologia do caráter nacional, foi sempre visto pelo paternalismo branco, vinculado à classe dos escravos, que a violência da escravidão coisificou e alienou. Em tais formações ideológicas, que pavimentarão os discursos históricos ao longo do século XX, em diferentes contextos, o

---

<sup>89</sup> Neste sentido, a ideia de arte e cultura, para esses grupos negros, majoritariamente, é percebida com a sensação de atraso, ou fora da ordem do tempo. É parte da estrutura dos diversos níveis das comunidades negras da diáspora. Disso decorre que pensar a formação da coleção é incorporar a dimensão de um “presente disjuntivo e deslocado” (BHABHA, 2012, p. 88).

<sup>90</sup> A “sensualidade” seria um dos traços psicológicos que o brasileiro herdou dos índios, e a tristeza situava outra característica do povo brasileiro. O livro de Paulo Prado, *Retrato do Brasil* (PRADO, 1981) foi publicado em novembro de 1928, sendo um dos textos básicos do pensamento social e da formação da nacionalidade brasileira.

negro, como sujeito, é uma imagem consistentemente ausente. Essa ausência, porém, pode ser reconfigurada através dos rastros de exploração e violência da escravidão.

Um dos resultados desse aspecto da formação do caráter nacional se apresenta no surgimento de um cidadão de segunda linha, resultando da transição conservadora brasileira através do voto censitário, da exclusão do voto feminino, e mesmo do eleitoralismo brasileiro, tão criticado por Milton Santos, em razão da consequente perpetuação do controle oligárquico.

É neste contexto que se legitimará, com o tempo, o elogio do patriarcalismo, em *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, e do homem cordial em *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda. Esse discurso identitário de nação, entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX, se constituiu a partir da exaltação de uma sociedade harmônica, sem conflitos de classe ou racismo, configurando a identidade internacional do país em relação ao estrangeiro, ao outro (SANTOS, 2010). Como lembrou a historiadora Ursula Prutsch (2010), o Brasil da metade do século XX, tido como país subdesenvolvido e periférico, construiu um discurso de nação homogênea e harmônica, sem tocar na questão racial. O caminho foi a retórica do “mulato inzoneiro,” do país mestiço, ou do embranquecimento, que resolveria o “problema”, prevendo a extinção da população negra no futuro, com o avanço da mestiçagem (conforme João Batista Lacerda e outros) ou, no pós-guerra, pela via dos “antagonismos em equilíbrio”.

Desta forma, a abordagem antiafricana de Berilo Neves teve antecedentes e seguidores, em vários contextos. Ela está na base do humor corrosivo (racista) sobre a “macumba”, o samba, e tudo que possa ser indexado como “tipicamente africano” ou negro: coisas, pessoas e lugares. É interessante lembrar, ao contextualizarmos tal narrativa, que havia um público abrangente, fiel, silencioso e cativo para esses discursos, que têm sua eficácia na corrosão do que pretendem informar. De certa forma, são grupos ligados ao campo das relações culturais, envolvendo autoridades, intelectuais — inclusive, membros e postulantes à Academia Brasileira de Letras, como contextualizamos no terceiro capítulo. Desta forma o escritor Berilo Neves foi um desses intelectuais que, na cena política do Estado Novo, se sentiram incomodados com a propagação de termos como “Escolas de Samba” pelos sambistas, um antagonismo que se tornou mais intenso com as imagens da “embaixada” de Disney, no terreiro da Escola de Samba Portela.

Para o articulista da *Cena Muda*, a “batucada, dança litúrgica, bárbara sensual, invocadora de Ogum, tipicamente africana” não possuía beleza alguma. Deveriam, portanto, “desaparecer”, sendo, se muito, consignadas ao espaço das representações, do teatro. Durante o Estado Novo,

tempo de triunfo do autoritarismo e da ideologia do embranquecimento, nunca um termo, “desaparecer”, seria tão insistentemente evocado em relação à cultura e às práticas populares, seja pelos folcloristas ou por outras vertentes. E o campo ficcional refletirá esses vestígios do darwinismo social em várias frentes: na proibição de imagens das favelas, na repressão dos batuques, na cultura do turismo para “inglês ver”, e na fronteira com o exótico. Haverá um pequeno espaço para a lembrança do africano ou do negro, no horizonte de sua assimilação<sup>91</sup>.

A aparição das fotografias, circulando pelos diversos jornais, afrontou os termos desse regime de representação da população negra. Em virtude disso, as imagens foram vistas pelo ângulo da infâmia, ensejando tensões e disputas. Assim, a questão não se refere simplesmente às imagens de forma isolada, mas na percepção de uma arena de disputa, de construção de sentidos e de contramemória em relação as práticas discursivas contra os “africanismos”. O conceito de cultura visual e o fotojornalismo surgem neste espaço de tensões. Assim, deve-se levar em conta, nessa discussão, o provável autor do ato fotográfico, não apenas em função da estrutura do DIP e de sua tarefa de produzir e distribuir as fotografias para os veículos de imprensa, mas como gesto de autor, que se insinua nas entrelinhas, nas legendas e nos ângulos fotográficos, bem arrojados para época, ao descortinar para o mundo, através da capa do jornal *A Noite*, em 25 de agosto de 1941, alguns fragmentos de memória visual das Escolas de Samba.

#### 4.2 — Contramemória e fotojornalismo

Que representa o samba na escala de valores musicais do mundo? Que ele, como índice das tendências psicológicas ou artísticas do povo brasileiro? Alguém cultivava fora de certos morros cariocas onde se fixou como erva daninha e “tenacíssima”. O samba, o chapéu de palha e o cafezinho do tostão eram os companheiros habituais da malandragem errática da nossa metrópole. (BIBLIOTECA NACIONAL Manhã, 27 mai. 1943, p. 7).

Em 1946, o jornal *A Ordem*, especialmente conhecido pela difusão dos valores e princípios cristãos, publicou um artigo com o título: *Missa no Morro*. Naquela oportunidade o articulista Hélio Silva descrevia a sua concepção de mundo sobre a vida no morro. O articulista procura descrever como era a vida real das pessoas que habitavam aquele espaço, geralmente marcado por inúmeras precariedades e abandono social — e que a cidade desconhecia. Sua proposta era afastar a visão do morro como lugar de malandro, do romantismo dos cronistas, e das imagens

---

<sup>91</sup> A questão da herança africana, dentro do ideário da identidade nacional, foi combatida — com método e minúcia. Intelectuais como Mario de Andrade faziam profundos questionamentos em relação ao modernismo carioca, pela sua configuração com a herança africana através do samba e carnaval.

construídas pelo samba e pelo “falso tango”. Mas outro fato interessante é que, nessa oportunidade, o cronista lembraria da atuação do fotógrafo Jean Manzon, depondo pelo grande impacto de suas narrativas fotográficas naquele momento:

Se Jean Manzon subisse o morro em vez de andar fazendo fotografias escandalosas com coristas menos bem sucedidas no palco, do que diante das câmeras, fotografaria uma fila original, a fila das latas d’água. Porque fazem filas das latas, esperando a vez... (BIBLIOTECA NACIONAL *A Ordem*, 06 jul. 1946, p. 4).

À época Manzon já trabalhava para *O Cruzeiro*, marcando a publicação com fotografias consideradas ousadas, por destacarem as nuances do corpo feminino. As imagens eram recebidas como muito provocativas para a época, sendo objeto de disputas (COSTA, 1998). Revela-se, assim, um desejo de censura, com o incômodo na recepção do trabalho do fotógrafo. Naquele período, mesmo com o fim do governo Vargas, alguns jornais até incentivavam o patrulhamento de corte moralista, com a participação dos leitores, por meio de cartas.

Em 1948, o jornal *A Ordem* voltaria sua atenção para obra de Manzon novamente. Desta feita, suas imagens seriam acusadas de divulgar negativamente a realidade brasileira no exterior. Segue a mesma lógica da ideia de contrapropaganda defendida por Berilo Neves (1943). A matéria em questão discorda da exposição de algumas fotografias da população indígena no exterior, trazendo a seguinte legenda: “Assim se vive no Brasil”. A legenda evidenciava críticas baseadas no argumento da espetacularização, apontada como característica típica de um fotojornalismo que nasceu com a função de impactar o olhar. Quanto ao acontecimento, os motivos da exposição, para além dos aspectos estéticos da população indígena, trazia imagens do Rio de Janeiro e de São Paulo, mostrando suas diversas realidades e costumes em geral (REBATEL, 1991). É oportuno examinar mais detidamente a repercussão da questão:

Quando o Sr. Jean Manzon fez em Paris, a sua abominável aventura, o ministro das Relações Exteriores protestou veementemente. Nada mais justo. Quando muitos dos nossos homens públicos procuram elevar o nome da pátria no conceito universal pugnando por completa libertação econômica, por um sistema de vida mais digno para todos, lutando heroicamente (ilegível)...eis que um estrangeiro nada disso, considerando exagera-nos nos males e misérias para nos desprestigiar nas mais civilizadas Europa. (BIBLIOTECA NACIONAL *A Ordem*, 22 dez. 1948, p. 8).

A base do argumento para deslegitimar a exposição, usando termos como “pátria” e “civilização”, está vinculada aos vestígios de uma narrativa da história diplomática e militar, que percebia a ideia de nação como um todo homogêneo, marcando sempre a necessidade de estigmatizar e eleger um outro — as nações indígenas, os africanos, o estrangeiro — como imagens do possível inimigo interno. Esse é o jogo ideológico das narrativas de identidade nacional, cujo ápice resultou na formação de governos totalitários em todo mundo. Cabe

recordar que foi somente com os trágicos episódios da Segunda Guerra Mundial que esses discursos de pureza social perderam força como agentes históricos — permanecendo, como objeto de culto, em circuitos mais fechados (GILROY, 2001).

A fotografia, como linguagem e como gesto artístico, também participaria desses paradoxos. Paul Virilio, no seu clássico *Guerra e Cinema* (VIRILIO, 2005), vê a instauração de uma nova lógica de percepção, na qual a visão direta, de tradição euclidiana, seria substituída pela incorporação da máquina-olho, consagrando a visão aérea. Essa perspectiva, que influenciaria uma geração de cineastas, está presente nos filmes de propaganda durante a Segunda Guerra. Walt Disney, por exemplo possuía obsessão pela visão aérea. No filme *Alô Amigos*, isso se mostra facilmente, quando o avião, antes de se estabilizar em terra, circula, mostrando a visão panorâmica do morro do Corcovado e da Urca.

O próprio Jean Manzon, quando chega ao Brasil, em 1940, traz na bagagem a experiência de fotógrafo de guerra. Foi o cineasta brasileiro Alberto Cavalcante, na época em que trabalhava na Inglaterra, quem aconselhou Manzon a se refugiar no Brasil<sup>92</sup>. O cineasta brasileiro fez uma carta de apresentação, que foi recebida por Adalgilsa Nery, esposa de Lourival Fontes, o diretor do DIP. Entre outros atributos do já famoso fotógrafo, que já iniciava seu caminho pelo cinema, o jovem Manzon ainda possuía a seu favor o fato de haver prestado serviços para marinha francesa (AMANCIO, 2001). Essas credenciais lhe davam autoridade, mesmo sem falar o idioma português, para fundar o setor de fotografia e cinema do DIP. Naquele contexto, o domínio da linguagem visual através da fotografia e do cinema ascendia sob a tradição escrita, operando novos regimes de visibilidade. Isso se refletia, ainda na década de 1940, em comentários acerca do impacto de suas imagens na fotografia brasileira:

Sabemos que no Brasil há uma fotografia de reportagem antes, e outra depois de Manzon, ou seja, o seu período primitivo e o moderno. Este é um dos imensos serviços que a lhe devemos a sua boa influência pela elevação de nível do nosso jornalismo fotográfico. O indomável "élan" de sua Zeiss percorrendo o Brasil nos dois sentidos horizontal e vertical é outro motivo que nós fazemos admirar. Mas há um benefício que ficamos devendo ao grande repórter que especialmente me comove. São as suas fotografias do jogo de azar, em que ele sem palavras, convenceu ao Brasil que o negócio da roleta é estupendo para os que exploram, mostrando através de sua lente implacável a hora tenebrosa do recolhimento dos lucros, as montanhas de dinheiro subtraídas à inesgotável ingenuidade humana(...)Manzon escancarou a face torpe da jogatina, e com se esforço destemeroso de mostrar o Brasil imenso. (BIBLIOTECA NACIONAL, *Letras e Artes*, 31 ago.1947).

---

<sup>92</sup> Existe também uma versão que conta que, a princípio, sua permanência no Brasil seria provisória: seu destino seria a Argentina, onde a cena cinematográfica era mais intensa, na época. Entretanto, o bom salário que ele recebia no DIP e o mercado de trabalho mais generoso fixaram Manzon no Brasil (AMANCIO, 2001).

O texto em tela qualifica o trabalho de Manzon, sobretudo pelo valor artístico e ousado que trouxe para o fotojornalismo brasileiro e para o próprio modernismo. Vale lembrar que, com a técnica, seguindo os pressupostos de Walter Benjamin, não se tratava de inserir a fotografia no conjunto das demais artes, mas de desenvolver, a partir da fotografia<sup>93</sup>, uma nova teoria da percepção. Um conceito-chave será ideia de inconsciente ótico”, pois para Benjamin, “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra” (BENJAMIN, 1996, p. 94). Isso significa a possibilidade de a técnica fotográfica fazer emergir um novo tipo de arte, com a produção de narrativas de contramemória através das imagens. Pensar o ato fotográfico é uma necessidade efetiva de nossa discussão sobre a Coleção fotográfica do DIP, oferecendo-nos um espaço para imaginarmos o lugar — ou lugares — do fotógrafo. Para Ana Maria Mauad, a discussão do autor contém uma duplicidade entre o sujeito das imagens e o fotógrafo, que se eterniza nas imagens através de seu gesto:

O autor da foto, o fotógrafo, opera um dispositivo que captura uma presença que definirá, no futuro, uma dupla ausência — do objeto fotografado e do próprio fotógrafo, que não existe mais a não ser no fora de quadro, no fantasma de alguém que some na espuma do tempo. O gesto de jogar o sujeito na foto — de se jogar na imagem que expressa uma dada condição histórica — coloca o sujeito-fotógrafo em relação aos dispositivos da linguagem política. O jogo que se desenrola na arena política é apropriado pela expressão fotográfica e o gesto do fotógrafo instaura uma presença ausente — os que lá estavam não mais estão, mas permanecerão com seu rosto, com sua identidade de sujeitos históricos, nas imagens que circularão e serão reproduzidas, apropriadas e analisadas no vir-a-ser da história. (MAUAD, 2018. p.35).

Em outras palavras, o fotógrafo, os fotografados e a fotografia estarão imersos em uma cultura política que alça à posteridade. Assim, problematizamos a linguagem fotográfica produzida pelo DIP em relação aos discursos de Berilo Neves, assim como de outras opiniões que circularam, criticando as imagens que registravam a presença de Walt Disney no terreiro da Portela em 1941. Argumentamos que tais imagens estabelecem uma contramemória em relação à forte estigmatização do samba como herança africana. Desta forma, ao mesmo tempo em que Berilo Neves construía sua narrativa, ele também buscava definir aquilo que seria artístico, ou seja, fotografável ou não, e sua batalha ideológica, por meio de seus vários e regulares artigos na imprensa, demarcou um campo de opinião, que ele comemora na crônica que descrevia despedida de Disney e sua comitiva do Brasil como “A Vitória do Papagaio”, uma objeção central às manifestações das Escolas de Samba.

Neste sentido, também é útil voltarmos brevemente às discussões do primeiro capítulo, em que

---

<sup>93</sup> Sobre esse desenvolvimento, destaco o texto de Carlos Pernisa e Marisa Landim (2008), problematizando o paradigma estético do pensador alemão.

a remontagem da Coleção e a articulação de uma ideia de contramemória permite pensar a dimensão artística das imagens, com destaque para as propostas estéticas, ou formas de enquadramento típicas da fotografia de tradição europeia, acentuando ângulos de baixo para cima; assim como de cima para baixo. Além disso, deve-se destacar a própria consciência dos sujeitos das imagens, se posicionando, pensando, fazendo e ensaiando poses diante daquele momento que seria único, singular em suas trajetórias. Jean Manzon, estabelecendo um fotojornalismo que buscava uma relação comunicativa com o leitor, no intuito de produzir a sensação de ser partícipe, o faz ter uma experiência, por exemplo, de estar no meio da cena vivida no terreiro da Portela. Assim, cada imagem nos convida a sentir e imaginar o movimento da cena, em uma espécie de experiência que pode ser traduzida ao campo visual de maneira muito próxima à do cinema.

A fotorreportagem que circulou na imprensa em geral, dando conta do evento na Portela, e que despertou a crítica do escritor Berilo Neves, não representou um caso simples de contrapropaganda, como o articulista propôs<sup>94</sup>. Tratava-se de um tipo de jornalismo que colocava a imagem em primeiro plano, ao estabelecer elementos de mediação, dentro daquilo que podemos considerar como narrativa visual, derivadas da fotografia experimental de vanguarda. Este tipo de narrativa surgiu na Alemanha da década de 1920, época marcada por intensa crise social, quando os próprios setores ligados à burguesia alemã foram obrigados a buscar formas alternativas de sobrevivência, em virtude do caos econômico, que alguns anos mais tarde, levaria Hitler ao poder. O fotógrafo pioneiro dessa linha narrativa foi Erich Saloman, ligado à uma família de banqueiros, quando trabalhava na editora Ullstein. Foi de sua iniciativa a melhoria da máquina Ermanox, sobretudo no obturador. Esse aperfeiçoamento possibilitou a produção de fotos sem que o fotografado percebesse a consumação do ato fotográfico, de modo que se ampliou ainda mais o espaço de atuação dos fotógrafos. Estes, tornavam-se uma espécie de caçadores de imagens, mas também, construtores de novos imaginários sociais. (COELHO 2003, p.10)

Outro agente importante desse processo foi Stefan Lorant, redator-chefe da *Münchener Illustrierte Presse*, que formulou o conceito de fotorreportagens: “matéria contada através de um conjunto de fotografias”. A formulação derivou da constatação de que o público também desejava participar daquele universo mágico do mundo das imagens. Assim, as práticas

---

<sup>94</sup> É interessante observar a sequência de três fotografias diferentes que circularam nos jornais. “Batucada à Meia-Noite” foi publicada no *Diário da Noite*, em 27 de agosto de 1941 (figura 1). “Bailarina do Morro da Portela” circulou em diversos jornais, mas destacamos a versão do *Correio da Manhã* (figura 4).

culturais da classe operária, as religiosidades e outros eventos do cotidiano, como celebrações e festas populares, também entraram neste circuito do registro do mundo social, não mais descritos através dos romances e da ficção científica, mas através das imagens fotográficas.

Os fotógrafos profissionais, alguns deles elevados à condição de verdadeiras celebridades, estabeleceram uma relação mais direta com as redações dos jornais, pois uma imagem “secreta” e exclusiva poderia transformar totalmente a visão dos fatos. Esse status dos fotógrafos também se estendia ao universo do político e da elite social, pois havia sempre a possibilidade de as fotografias circularem por meio das agências internacionais, às quais muitos profissionais estavam vinculados. Essa realidade conferia mais legitimidade ao “ato fotográfico”, como observou Dubois (1994, p. 32), o que significava “estender ao máximo o olhar humano”, já que a câmera introduzia uma sensação de aventura, de descoberta de lugares e espaços, muitas vezes inacessíveis.

A imagem passa a ser mediadora dos acontecimentos, infletindo sobre os costumes. Esse é um dos sentidos das diversas imagens fotográficas apresentadas no primeiro capítulo da tese, a dimensão interativa entre fotógrafo e fotografados, presente em uma das fotos, que nomeamos como “família portelense” (figura 10). Assim como as inúmeras fotos que aparecem ao longo da tese, e cuja marca principal são as poses, projetando o sentido do desejo, da memória, do ser visto pelo outro, ou de se eternizar através da fotografia.

Naquele contexto, em 1941, jornais e revistas começavam a noticiar acontecimentos no interior das escolas de samba<sup>95</sup>. Nota-se também que, até então, as fotografias utilizadas em matérias jornalísticas não eram tão elaboradas como aquelas produzidas no terreiro da Portela, fato que esta tese defende ser fruto de um olhar específico, trazido pela sensibilidade de Jean Manzon. Sua integração ao DIP possibilitou imprimir esse olhar especializado, de diretor de fotografia e cinema, aos registros do órgão.

Estamos no limiar do fotojornalismo moderno, no Brasil<sup>96</sup>, quando as fotografias de Manzon se consagraram pelo pioneirismo, influenciando as produções posteriores. Portanto, a fotografia, além de seu caráter documental, assumia uma dimensão subjetiva e artística, se adequando, desse modo, a um dos eixos de atuação do DIP, que era explorar o carnaval como

---

<sup>95</sup> Os estudos sobre o folclore, que irão despontar, sob a supervisão do Estado, na metade do século XX, se apoiarão, de forma geral, na ideia de pureza de uma cultura popular. Foi somente no final da década de 1950 que começaram a surgir, nos jornais, as primeiras observações de Edson Carneiro sobre as escolas de samba, as quais serão reunidas no livro “sabedoria popular”.

<sup>96</sup>(BIBLIOTECA NACIONAL Letras e Artes, 31 ago. 1947, p 8)

estratégia de visibilidade. A fotografia emergia como um dos meios de exposição do evento para além das fronteiras impostas pela estrutura social vigente, marcada pelo racismo e pela desigualdade social. Vejamos texto de divulgação do “carnaval imóvel”, associado à fotografia:

Torne a encontrar Jean Manzon, distinto artista fotográfico há anos radicado no nosso meio, em plenos preparativos para a sua exposição, que vai ser decerto um acontecimento mundano e artístico, levando todo o Rio ao salão do Cassino Copacabana ocasionalmente franqueado para esse fim (...) Jean Manzon evoca esse instante com uma senhora comoção. Indagado a seguir, sobre a sua exposição prestes a abrir-se, soubemos que ela é sobretudo constituída por aspectos populares do carnaval carioca tirados para o filme de Orson Welles. Negros, índios, mascarados, aspectos de rua e de bailes populares; muito raramente uma personalidade conhecida aparece entre muito das dezenas de fotos que constituem sem dúvida valiosíssima documentação. Consideramos que a exposição que abre amanhã, domingo, à noite, merece demorada visita e vai constituir grande êxito. O Rio que viveu o animado carnaval da sua tradição verá agora nas paredes vastas de um vasto salão, o mesmo carnaval. O carnaval imóvel. (BIBLIOTECA NACIONAL Correio da Manhã, 7 mar. 1942).

O Cassino Copacabana era um espaço de jogos que fazia parte do Hotel Copacabana Palace, de propriedade da família Guinle. Tal exposição foi constituída logo após o polémico carnaval de 1942, marcado pelo memorável samba Praça Onze, de Grande Otelo e Herivelto Martins. Vieira (1992) destacou que o referido samba acabou se tornando o primeiro protesto no âmbito da música popular brasileira.

Vão acabar com a Praça Onze  
 Não vai haver mais Escola de Samba, não vai  
 Chora o tamborim  
 Chora o morro inteiro  
 Favela, Salgueiro  
 Mangueira, Estação Primeira  
 Guardai os vossos pandeiros, guardai  
 Porque a Escola de Samba não sai  
 Adeus, minha Praça Onze, adeus  
 Já sabemos que vais desaparecer  
 Leva contigo a nossa recordação  
 Mas ficarás eternamente em nosso coração  
 E algum dia nova praça nós teremos  
 E o teu passado cantaremos  
 Compositores: Grande Otelo e Herivelto Martins (VIEIRA e NORBERTO, 1992)

O samba polemizou, sugerindo que o fim da lendária Praça Onze provavelmente resultaria no fim das Escolas de Samba: “Não vai haver escola de samba não vai”. A profecia do verso não se realizou. Todavia, a descaracterização do espaço não deixou de ter impacto nas formas de sociabilidade, e na projeção dos aspectos da cultura negra. A região, conhecida como berço do samba, incorporava também habitação, comércio, e religiosidades de diferentes grupos, entre eles negros, judeus, portugueses, italianos, entre outros. Por sua centralidade, no período do carnaval, o espaço acolhia as manifestações populares de diversos locais da cidade, sobretudo dos morros da Favela, Salgueiro e Mangueira, os quais foram imortalizados no samba da dupla

de compositores, que se credenciaram como cicerones de Orson Welles. Assim, a famosa Praça Onze se consolidava como a referência das manifestações populares, inclusive dos estrangeiros que passavam pelo Rio (SODRÉ, 2002).

A exposição denominou-se “Carnaval Imóvel”, ou seja, realçava a sensibilidade do artista francês em transluzir para uma dimensão estética os elementos da principal festa do país, sendo capaz de levar um público interessado para o espaço nobre do Copacabana Palace. Manzon formulava, assim como os demais fotógrafos de sua geração, uma espécie de pedagogia do olhar. Em relação à cultura negra, esse olhar pode ser notado logo nos primeiros registros do fotógrafo francês no Brasil<sup>97</sup>, quando ele se encanta com a diversidade da população brasileira.

Como toda trajetória é marcada por rupturas e continuidades, talvez seja interessante propor um recorte em relação aos primeiros anos de Manzon no Brasil, entre o olhar “estrangeiro”, menos sujeito as suscetibilidades locais, particularmente as raciais, e atuando no DIP entre 1940, e 1943. Essas conjecturas são importantes para compreendermos, posteriormente, certa ruptura, além de seu engajamento como um formulador do imaginário da identidade nacional. Segundo Batista (2016, p. 26), a atuação do fotógrafo na revista *O Cruzeiro* se estendeu de 21 de agosto de 1943 a 4 de agosto de 1951, momento em que a publicação será configurada por uma mudança de foco, implicando na constituição de uma visualidade do que seria o povo brasileiro.

Neste sentido esse contexto da fotografia de Manzon se adequa ao ideário dominante, que percebe o homem branco como civilizador dos trópicos.(figura 20). No centro situa-se Leonardo Vilas Boas, um dos três irmãos que, na época, comandavam uma expedição desbravadora do Brasil central, o índio Wayvi pertencente a tribo Galapos, e o homem negro, Pedro Ramos, um dos trabalhadores da expedição. A foto segue a tradicional linguagem de Manzon, montada e produzida em um dos locais onde ele acompanhava a expedição na região do Xingu.

Neste sentido, a foto *Três raças tristes*, publicada na revista *Cruzeiro* em 1947, quando Manzon já trabalhava para o grupo de Assis Chateaubriand, situa-se como uma das mais emblemáticas imagens que o fotógrafo produziu, mostrando o seu engajamento com parte da intelectualidade a respeito do que seria a imagem do povo brasileiro. É uma imagem que atualizou, através da fotografia o quadro de Modesto Brocos, do final do século XIX, em pleno

---

<sup>97</sup> Ver o livro de Manzon (2007). Trata-se de fotografias produzidas em terreiros de candomblé na década de 1940, no Carnaval, dos índios no Xingu, entre outros registros que compõem um acervo monumental sobre a diversidade da sociedade brasileira.

auge das “teorias raciais”. O escritor Fernando Morais (1994 p.358), na sua celebre biografia *Chatô: O Rei do Brasil*, lembrou as inúmeras facetas do primeiro magnata da imprensa nacional, demarcando o seu racismo ao presenciar nas telas de cinema do Rio as imagens dos negros, mulatos e pobres. Além disso consta a simpatia pelo movimento integralista, inclusive se envolvendo em tumultos, e manifestações de ruas de apoio aos camisas-verdes.

Assim, estamos diante de imagens, e práticas políticas e culturais que materializaram o pensamento do Brasil mestiço, massificando construções ideológicas, preconceituosas e racistas irreais sobre a sociedade, e que somente seriam questionados de forma contundente, como formadoras do “mito da democracia racial”, entre as décadas de 1960 e 1980.

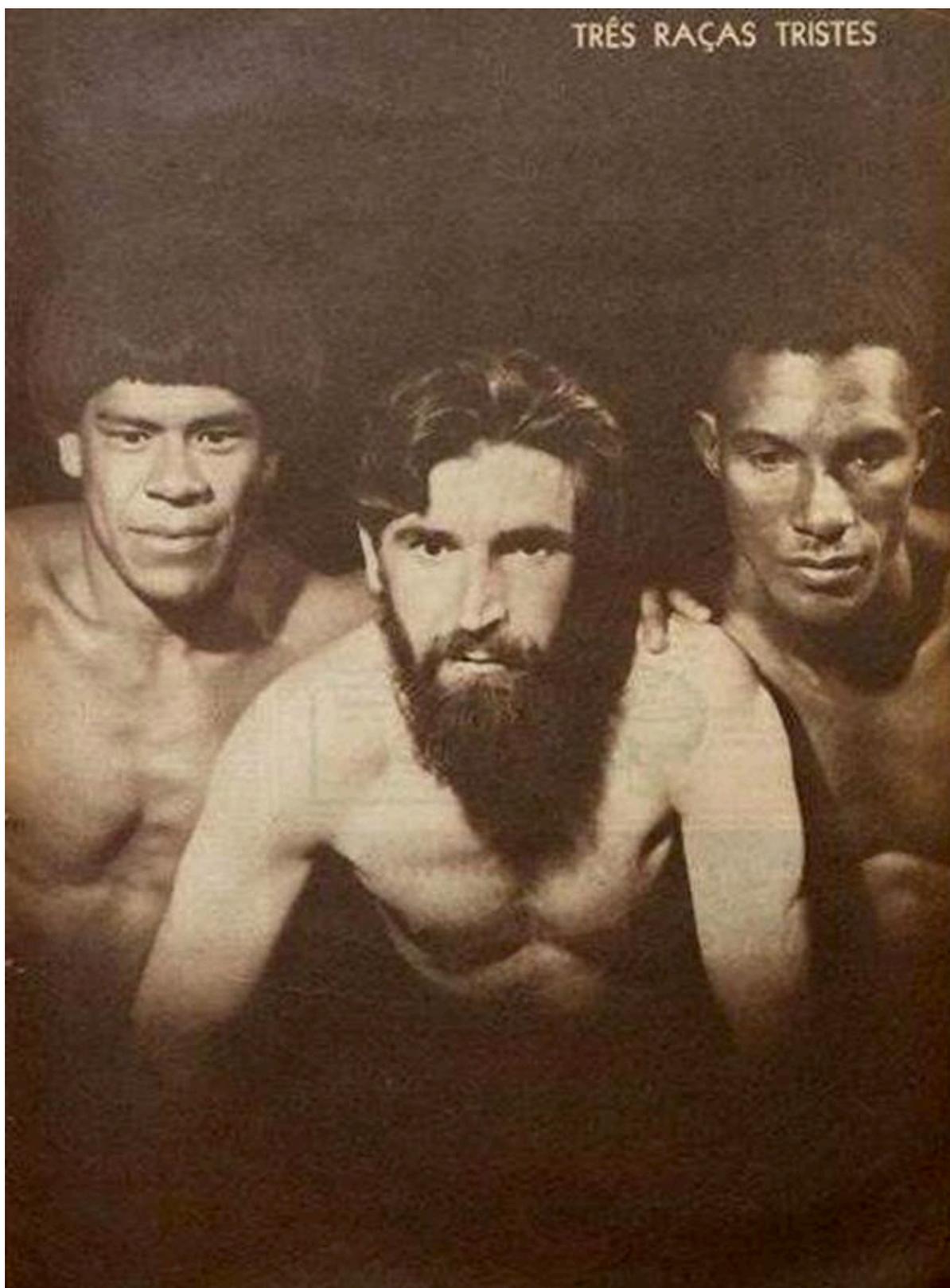


Figura 20: Três raças tristes. Fonte: Revista *O Cruzeiro*.

Talvez ciente dessas contradições, Manzon iria relativizar parte de sua longa trajetória como fotógrafo e cineasta. Ao ser questionado sobre os seus 27 anos de trabalho no campo cinematográfico, afirmou: “os filmes que faço funcionam como uma espécie de escritório de

advocacia. Defendo qualquer causa.”<sup>98</sup> O curioso é que o aspecto menos conhecido da biografia do fotógrafo é exatamente o período em que atuara no DIP. Trata-se de momento em que produziu imagens importantíssimas, mas que circularam sem identificação ou destaque.

Observando os jornais, logo percebemos que algumas fotografias de publicidade das atividades do governo eram apenas acompanhadas de legendas, ou de um pequeno texto explicativo. Na época, o DIP não concedia créditos das imagens para os fotógrafos que trabalhavam na agência, o que possivelmente se explica pelas próprias condições técnicas, e pelo próprio volume de material fotográfico que abastecia os diversos jornais. Atualmente, na plataforma SIAN, do Arquivo Nacional, existe um pequeno dossiê com imagens do fotógrafo no interior do DIP, ao lado de alguns integrantes do órgão, não identificados.

O fotógrafo é identificado como colaborador de revistas, como a *Paris Soir*, em 1935, e a *Paris Match*, da qual foi um dos fundadores, em 1937. Também integrou o serviço cinematográfico da Marinha Francesa, agraciado por mérito da Cruz de Guerra. Porém, uma outra face de sua vida pessoal é pouco salientada e está ligada à tragédia da Segunda Guerra: sua mãe foi uma das prisioneiras do nazismo, na França. Ele buscou o exílio no Brasil, em 1940 junto com outros refugiados a bordo do navio *Highland Brigade*. A aceitação e repercussão de seu trabalho é advinda de um contexto de valorização da música nacional, com apoio da intelectualidade ligada ao modernismo, assim como da cultura negra, em uma dimensão transcultural, em especial, na França e nos EUA, com impactos no Brasil.

A “negrofilia” na França fora fonte de inspiração de diversos intelectuais, entre eles Oswald Andrade, que percebeu inúmeras zonas de contato em relação ao ambiente artístico franco-brasileiro (FERREIRA, 2004, p. 256) Ainda na década de 1920, a bailarina Josephine Baker era um ícone no formato expressivo de representação da corporeidade negra na diáspora. Evocando moda, comportamento, e incorporando, através do Jazz e do Charleston<sup>99</sup>, uma importante forma de visibilidade no cinema, Baker foi decisiva na propagação do gênero norte-americano no Brasil. Segundo Rose (1990, p.160), os artistas plásticos foram os primeiros a valorizar, do ponto de vista estético, as performances dos saxofonistas e dançarinos.

A relação com a visualidade não se conformou apenas no universo das pessoas famosas. No caso do Jazz, é bem anterior. Taylor (2005, p.126) destacou o papel importante da fotografia na

---

<sup>98</sup> Folha de São Paulo, 17 nov. 1977, p. 37.

<sup>99</sup> Ritmo criado pelos portuários da Carolina do Sul.

história social do Jazz, quando observa que, em 1939, os serviços fotográficos no sul dos Estados Unidos eram limitados, sobretudo para pessoas negras. Assim, com a formação das bandas em Nova Orleans, no século XIX, se configurou uma maior possibilidade de ser fotografado. Para o artista negro, o fato de ser fotografado conferia um certo status: “A banda dá status ao negro diante de si mesmo”. Essa relação dos músicos de Jazz com a fotografia foi se alterando ao longo do tempo. Se, no início havia timidez nas poses, com o uso dos trajes militares das bandas, num segundo momento se constata o ar de serenidade, e, portanto, mais afirmativo. Se havia um grande projeto nisso tudo, Taylor destaca que a “vida do negro nos EUA era viver para dissimular”. Assim o espaço da angústia será um dos vértices da música negra na diáspora.

Assim como nos Estados Unidos, no Brasil, os serviços fotográficos também não estavam disponíveis para os setores populares. Mas o carnaval, mesmo com seus recortes de grupo e classe social, ofereceu algumas possibilidades de elaboração de um certo imaginário social moderno, com a confluência de vários grupos. No contexto em que a festa popular se situou como foco de construção da nacionalidade, com a oficialização dos desfiles das Escolas de Samba, em 1935, houve a possibilidade de capturar imagens de um público “invisibilizado”, que passou a se estabelecer como sujeito em relação aos atos fotográficos. A festa carnavalesca cumpria uma dupla função: ao mesmo tempo em que projetava a imagem do país, reelaborava um projeto de apropriação, dando espaço a outras singularidades. Os sambistas populares, gradativamente, foram ganhando legitimidade para suas práticas, não ficando completamente expostos ao humor das autoridades de plantão. Por outro lado, os representantes do Estado ganhavam legitimidade entre os setores populares.

Todavia, isso não ocorreu sem infâmias e tensões. A própria história da produção dos arquivos fotográficos da Coleção e seus locais de arquivamento dão conta dessas contradições<sup>100</sup>.

Na fotografia, reside toda uma tradição de registro de elementos da herança africana, o que irá

---

<sup>100</sup> Montes (1996), ao abordar a estética das escolas de samba nos auxilia na percepção deste processo, que deriva da questão negra no Brasil. “Falar de escola de samba é, apesar de tudo, falar também da estética negra, e talvez esse enfoque centrado na arte continue um dos veios mais ricos e menos explorados em profundidade para pensar o lugar do negro na sociedade brasileira, ou melhor para pensar o quanto que em cada brasileiro existe de negritude inconfessada. Ou talvez explique o sucesso das escolas de samba e do candomblé entre as classes médias e o seu racismo profundo, como a vitória simbólica do escravizado (...) Por essa razão, pensar a estética negra das escolas de samba exige um outro tipo de corte temporal, transversal, capaz de recuperar as marcas de uma história de longa duração, que remetem à presença da mão afro-brasileira nas artes nacionais e, ao mesmo tempo, ao modelo da festa barroca colonial como matriz de uma cultura brasileira da festa, de que o carnaval, e sobretudo o carnaval das escolas de samba restou como o grande avatar.” (MONTES, 1996, p.15).

se consolidar sob os olhares da influência francesa no Brasil<sup>101</sup>. René Persin, Humbert Perrin, Marcel Camus, Pierre Fatumbi Veger e Jean Manzon são expressões dessa produção fotográfica e cinematográfica. Essa perspectiva pode ser vista no uso das imagens produzidas por Manzon, que irão aparecer na obra de Orson Welles<sup>102</sup>.

Em 1942, Welles se tornaria mais um embaixador da Política da Boa Vizinhança, dando sequência à passagem de Disney, a serviço do OCIAA, sob a direção de Nelson Rockefeller. O cineasta trilharia outro caminho, mesmo dando continuidade a alguns direcionamentos tecidos durante a passagem de Disney. Welles articulou-se com artistas locais menos carimbados pelas credenciais do DIP, além de buscar um relacionamento bem mais autônomo diante dos executivos da RKO em relação ao que desejava produzir no Brasil. Essa atitude trouxe muitos problemas para o cineasta. Segundo Stam (2008, p. 192), havia um memorando do *Rockefeller Committee* afirmando que era necessário omitir qualquer referência em relação a miscigenação. Assim, alguns executivos da RKO se voltaram contra Welles, alegando até mesmo que ele estava dando muita visibilidade ao “elemento negro”. Por outro lado, esses censores também se sentiam pouco à vontade em relação ao impacto das imagens da “mistura indiscriminada de negros e brancos em relação ao público norte americano” (STAM, 2008).

Hoje é consenso em diversos estudos (BENAMOU, 2007; HIRANO, 2016; STAM, 2008; SANTOS, 2015) que ficou a cargo de Welles, a pedido do DIP, a tarefa da produção de um documentário sobre o carnaval brasileiro. Ele estabeleceu um contraponto em relação à estética negra, buscando um olhar que não ocultasse as condições da população dos morros e favelas da cidade, seus costumes e religiosidades. Neste sentido, Orson Welles se afastou da prática adotada por Walt Disney. Robert Stam descreve as observações de Edmar Morel sobre a verdadeira odisseia enfrentada pelo cineasta em relação às suas opções:

No caso de *It's All True*, Welles pagou caro por escolher amigos negros em detrimento da elite branca. Edmar Morel, contratado por Welles para pesquisar os jangadeiros, o descreve como um “anti-racista por formação” e atribui a hostilidade dirigida contra o diretor americano ao fato de ele gostar da companhia de negros, por tornar-se amigo bastante íntimo de Grande Otelo, que era quase sempre acompanhado por aquilo que Morel chama de “corte negra” de seguidores. Do mesmo modo que críticos racistas sutis e não tão sutis perseguiram Welles nos Estados Unidos, assim ocorria no Brasil, e dessa vez o racismo veio simultaneamente da elite brasileira, dos chefes da RKO e do *Rockefeller Committee* do Coordenador dos Assuntos Interamericanos. (STAM, 2008, p.192).

<sup>101</sup> Podemos lembrar a importante contribuição do livro “Batuque, Samba e Macumba”, de Cecília Meireles (1983), estudo maravilhoso que descreve com muita sensibilidade a importância dos gestos na cultura negra brasileira.

<sup>102</sup> (BIBLIOTECA NACIONAL *Correio da Manhã*, 7 mar. 1942).

A convergência entre Brasil e Estados Unidos, em relação às manifestações da cultura negra nas relações culturais, inclui práticas de racismo. Sobre este aspecto, Ursula Prutsch (2010, p. 34) lembrou da atuação de uma funcionária cubana-americana, que prestava serviços para o OCIAA, dirigido por Nelson Rockefeller, chamada Addison Durland. Seu trabalho de censura se distinguia pela valorização da brancura como sinônimo de modernidade, e essa lógica implicou um amplo espaço de convergência.

Nesse sentido, diante dos “agenciamentos”, no âmbito das relações culturais, percebe-se que, de acordo com os interesses em questão, eles se complementam, absorvendo possíveis divergências dos grupos internos em função de questões estratégicas, articuladas sob a visão da burocracia governamental e de outros interesses. Assim, parte da história do filme *It's All True* está inscrita numa história noturna da Política da Boa Vizinhança, caracterizada por muita sabotagem, contrainformação, e interlocuções entre o racismo brasileiro e o norte americano.

Nessas condições o “problema da raça” era tema sensível em função da potência mistificadora da ideologia do caráter nacional brasileiro, de sua retórica que preconizava o Brasil como uma nação na qual, apesar de significativas diferenças entre os grupos sociais, não haveria conflitos raciais como nos Estados Unidos. Nascia, nessa relação, o mito da democracia racial. O “Brasil”, mais especificamente, sua elite, herdeira das terras e do poder político, tão bem descrita na obra do jurista Raimundo Faoro, *Os Donos do Poder* (2012), vão tirar partido através da retórica da “desracialização”, ou seja, de silenciar sobre a raça, mas agindo racialmente por meio de códigos, leis, instituições, símbolos, imagens, entre outras formas, em uma série de práticas que permeiam as narrativas da identidade nacional.

Cabe destacar o espaço assumido por essa discussão nas ciências sociais brasileiras, que têm um dos seus patronos na pessoa de Oliveira Vianna, intelectual dos mais influentes durante o Estado Novo, e que teve, como contraponto, a emergência das reflexões de Gilberto Freyre, em especial, as de seu livro *Casa Grande e Senzala*.

Hoje, as recentes pesquisas sobre o período da Boa Vizinhança são taxativas ao descrever que Orson Welles preferiu buscar interlocutores fora do eixo da elite brasileira. Essa ausência de blindagem nos círculos de poder locais da época pode ter sido um dos motivos da série de infâmias de que foi alvo, e das quais jamais se livraria. Entre esses interlocutores, encontramos o compositor Herivelto Martins, que em sua biografia destacou os momentos que viveu ao lado de Grande Otelo e Welles.

Herivelto conta que eles ficaram tão próximos que Welles chegou quase a dormir em sua residência simples, no bairro carioca da Ilha do Governador. O compositor relata que isso só não aconteceu porque não queria expor o amigo estrangeiro àquelas condições. Herivelto contou que teve oportunidade de descrever para o cineasta norte-americano que em cada barraco, seja nos morros ou nos subúrbios, havia sempre um quadro de Ogum. Welles acolhia todas as sugestões com muita acuidade, apesar de essa dinâmica entre o sagrado e o profano sempre ter sido um tema de muita incompreensão — e fonte de estigmatização e racismo.

Grande Otelo contou o constrangimento que Welles presenciara no Cassino da Urca, espaço da nata da sociedade carioca. Apesar da circulação de alguns artistas negros no palco, sua presença era limitada, e cerceada no espaço dos convidados. Como Welles se tornara muito próximo de Grande Otelo, ele preferiu sair para beber com ele em outros bares da cidade. Reside aí uma forma de racismo na sua raiz, que Welles, mesmo na condição de estrangeiro, não deixou de ver e problematizar em seu trabalho, como na fotografia de Jean Manzon, abaixo (figura 21).



Figura 21: Fotografia de Jean Manzon e o ator Grande Otelo, durante as cenas de Carnaval de *It's All True*. Fonte: Arquivo da Biblioteca da Universidade de Michigan, *apud* Benamou (2007).

Outro interlocutor importante de Orson Welles foi o próprio Jean Manzon, em relação estranhamente esquecida, que deveria ser mais bem contextualizada, por sua condição de diretor de cinema e fotografia do DIP. Stam (2008) dá destaque para Assis de Figueiredo, diretor de Turismo do DIP, que de fato mediou inúmeros encontros com autoridades americanas, inclusive nos Estados Unidos, mas as imagens artísticas que fazem a memória deste período foram de Manzon. Algumas fotografias das Escolas de Samba, sobretudo em relação à produção das cuícas, com pelo de gatos, de maneira artesanal, como eram típicas da época, foram produzidas por Manzon, o que o faz “autor de uma obra”. A fotografia apresentada acima (figura 21) foi produzida por Manzon no set de gravação de *It's All True*, em 1942, e contou inclusive com apoio do Exército, que cedeu holofotes para permitir o processo de gravação, pois os equipamentos da produtora RKO não tinham chegado a tempo, e as cenas gravadas durante o carnaval eram centrais para o roteiro da produção.

Mais do que imagem como testemunho, é evidência de uma subjetividade que utilizava a fotografia como gesto, ou seja dentro daquela abordagem de Agamben (2007, p. 51), que articula autoria como forma de engajamento, o sujeito autor se manifesta na obra numa espécie de ausência. No caso da Coleção, essas relações demarcaram espectros, encontros e passagens, que encontraram no Carnaval da Praça Onze um dos espaços de criação.

É interessante recuperarmos, para comparação, duas fotografias sobre o carnaval. Na primeira, do segundo capítulo, (figura 14) Manzon aparece apresentando seu trabalho para Disney, na exposição *Reportagens Fotográficas*, na ABI, em 1941. Um dos temas que ganhou os olhares de todos naquela imagem é o carnaval popular. A outra fotografia (figura 21) mostra a produção do filme na Praça Onze, com a performance do ator negro Grande Otelo como o “rei do carnaval”. Na fotografia da ABI, Manzon se destaca no primeiro plano, mostrando suas imagens do carnaval para Walt Disney, em uma fotografia montada como gesto de publicidade. Já a segunda fotografia contém a mesma disposição, ao mostrar, no plano de fundo, uma das cenas de gravação de *It's All True*: há a performance de Grande Otelo, e ao mesmo tempo, em primeiro plano, o próprio Orson Welles, dirigindo o filme.

Ao aproximarmos aspectos da estética de fotografia de Jean Manzon em relação à obra de Orson Welles, percebemos que ambos se diferenciam do que ficou legitimado no filme de Disney, *Alô Amigos*, visando meramente uma proposta no campo do turismo, esvaziado dos aspectos históricos e sociais da população da cidade. Walt Disney optou por seguir os protocolos do OCIAA, ignorando os negros e a herança cultural africana.

Vale lembrar que Grande Otelo foi uma das testemunhas mais importantes do período. Foi o principal ator negro do cinema brasileiro, tendo sua performance registrada tanto na objetiva de Manzon, quanto no set de Orson Welles, dois expoentes da história visual do samba. Para Grande Otelo, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (SILVA, 2003), os entraves que levaram a não conclusão do filme resultaram das pressões do Itamaraty, especialmente pela insistência do roteiro em filmar as favelas e negros em suas práticas cotidianas.

Essa questão faz parte de um debate da história do cinema que reúne inúmeras versões, que buscam explicar esse acontecimento marcante da trajetória de Orson Welles. Segundo Stam (2008), a tendência a colocar negros em primeiro plano foi uma marca pioneira do trabalho de Welles. O diretor norte-americano encontrou mediações de atores, músicos e fotógrafos, tendo o mérito de saber articular essas relações. O fato é que essa estética de valorização da cultura negra foi uma variável submersa, em grande medida, na chamada Política da Boa Vizinhança. No caso da produção de imagens, a iniciativa contou com a contribuição de fotógrafos de diversas nacionalidades, sobretudo europeus, que chegaram ao Brasil devido ao avanço das forças nazistas na Europa. A Política da Boa Vizinhança, posteriormente será enquadrada, pela historiografia, quase que exclusivamente, como parte do ciclo da hegemonia norte-americana. Em 1941, contexto de formação da Coleção fotográfica apresentada no primeiro capítulo, essa política possuiu marco de luta antifascista, e contou com a colaboração de artistas de várias nacionalidades, que se engajaram contra o totalitarismo. Não era mera viagem em busca do exotismo. Tratava-se de luta política pela sobrevivência, inclusive financeira, que se materializou no presente como forma de pensamento.

### **4.3 — Considerações sobre imagens e gestos**

Procuramos, neste quarto capítulo, abordar o imaginário de formação da Coleção fotográfica produzida durante a visita de Walt Disney em 1941, mas suscitando, ao mesmo tempo, relações com outras imagens, em contextos diferentes, marcadas por tensões, sobretudo em relação à questão racial brasileira e a cultura negra das Escolas de Samba. Algumas dessas imagens, mesmo que de forma indireta, nos auxiliam a remontar e ressignificar a memória da Coleção “Imagens da Batucada à meia noite”. Para refletirmos em uma perspectiva de contramemória, subdividimos a análise, abordando a linguagem fotográfica como formuladora de eventos; e o fotojornalismo em sua fronteira com a cultura visual. Para tanto, enfatizamos alguns aspectos

da trajetória do fotógrafo Jean Manzon, importante personagem do período.

Na primeira parte, buscando uma perspectiva de contramemória, destacamos a aparição das imagens nos jornais, afirmando-se como uma narrativa visual que promovia novas formas de visualidade em relação às manifestações das Escolas de Samba. Em função disso, as imagens foram difamadas como imagens de contrapropaganda. Procuramos evidenciar que a base dessa recepção era resultado de um pensamento de caráter racista, naturalizado pelos discursos de mestiçagem, e que possuía um espaço de emergência no seio de uma intelectualidade engajada e comprometida com as ideias centrais do Estado Novo.

Uma abordagem de contramemória buscou inverter essa lógica, no sentido de compreender as imagens da Coleção em sua singularidade, chamando a atenção para a dimensão de diversidade cultural como patrimônio da sociedade brasileira — e não apenas do homem branco europeu, como naquela montagem de Manzon (figura 20). Também procuramos pensar as imagens do fotojornalismo em uma dimensão artística. Cabe lembrar que uma das formas de deslegitimar as imagens produzidas no terreiro da Escola de Samba Portela se constitui na tentativa de expulsá-las dessa vertente do fotojornalismo. Assim, é curioso que essas imagens nunca tenham sido vistas por esse ângulo, em que se destaca a figura de Jean Manzon e seu trânsito, no início de uma carreira entre a fotografia e o cinema, abrindo uma nova frente de discussão.

Enfim, foi preciso remontar e aproximar práticas, articular inúmeros agentes que participaram deste processo, e que tinham como centro de sua cultura política o carnaval da Praça XI, com a emergência das Escolas de Samba. Dessa forma, ao mesmo tempo em que as narrativas dos cronistas carnavalescos ganhavam força nos jornais, a fotografia também se lançava como gesto artístico e articulador de novas frentes de visibilidade.

Como um pensamento de contramemória envolve a possibilidade de ficcionarmos o passado, e o acontecimento da visita de Walt Disney à Portela ficou massivamente vinculado a figura do papagaio Zé Carioca; a tese propôs outra variável para compreendemos essas imagens, que foi situá-las dentro do projeto da Divisão de Turismo do DIP, e em explorar o carnaval como forma de visibilidade de uma cultura popular e nacional da época. Assim faz mais sentido, pelo ponto de vista estético situar a produção da Coleção em relação ao filme *It's All True*, de Orson Welles, do que em relação a estética de Walt Disney em *Alô Amigos*. A imagem icônica que consolida essa nossa proposição, tomou posição na célebre fotografia (figura 21) em que Jean Manzon registra o ator Grande Otelo atuando em pleno carnaval da Praça XI, sob a direção de

Orson Welles.

Uma percepção atenta ao inconsciente ótico desta imagem não deixará de observar que o gesto que se impõe na câmera, com o ângulo de cima para baixo — arte como fotografia — se reproduziu entre as dez fotografias que remontamos no primeiro capítulo da tese, principalmente nas três fotos que foram escolhidas para acompanhar o longo texto produzido pelo DIP para os jornais. Assim, o conceito de Coleção, numa perspectiva de contramemória, serve tanto para contextualizar as fotografias dentro da história do DIP, mostrando seus diversos tipos de agenciamentos (que não tivemos pretensão de esgotar), quanto para abrir novas fronteiras do ver. Estas, considerando as contradições da cultura negra na diáspora, abrem amplas possibilidades de ressignificar as memórias. Voltaremos a essa questão do conceito de Coleção na conclusão desta tese.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese propôs uma leitura das fotografias produzidas pelo DIP durante a visita de Walt Disney à Escola de Samba Portela, na noite de 24 de agosto de 1941, sob a perspectiva da contramemória. O objeto de análise da pesquisa foi nomeado de “Imagens da Batucada à Meia-Noite” (figura 12), compreendido como uma Coleção de dez fotografias do acontecimento. A metáfora criada pela legenda do *Diário da Noite*, em 27 de agosto de 1941, foi ampliada na discussão. De certa maneira, ela antecipava os cruzamentos que surgiriam na vida das imagens da Coleção. Assim, foram contextualizados textos e imagens pertinentes, conforme surgiam na imprensa, seja como elogio da nacionalidade, seja como suporte utilizado pelos jornais para repugnar o acontecimento singular ocorrido no terreiro da Portela. Pode-se inferir que a Coleção apresenta sua singularidade ainda na década de 1940, como imagens dialéticas da presença da população negra na formação da cultura e da sociedade brasileiras.

Nessa análise, a Coleção é compreendida como uma obra aberta. Trata-se de um meio de memória que sinaliza questões atinentes à corporeidade, à estética e às manifestações culturais negras no Brasil. São arquivos que evocam marcas da herança africana, e que revelam, ainda hoje, as tensões de um passado colonial, escravista e racista, que infelizmente “não passa”, sobretudo para nós, afro-brasileiros. Volto brevemente à reflexão de Belting (2006) sobre a memória, a mesma que se tornou essencial na articulação das duplicidades dos arquivos fotográficos e suas historicidades:

É a nossa própria experiência corpórea que nos permite identificar o dualismo inerente nas mídias visuais. Sabemos que todos temos ou que possuímos imagens, e que elas vivem em nossos corpos ou em nossos sonhos e esperam para serem convocadas por nossos corpos a parecer. Algumas línguas, como o alemão, distinguem um termo para memória como arquivo de imagens (*Gedächtnis*) e um termo para memória como uma atividade, como é o caso da nossa lembrança de imagens (*Erinnerung*). Esta distinção significa que ao mesmo tempo possuímos e produzimos imagens. Em cada caso, corpos (isto é, o cérebro) servem como uma mídia viva que nos faz perceber, projetar ou lembrar de imagens, o que também permite a nossa imaginação censurá-las ou transformá-las. (BELTING, 2006, p. 38).

Usar a noção de Coleção foi a forma de evocar essas reaparições, para o que recorreremos à presença de outras imagens. O conceito de coleção possibilita uma duplicidade analítica. Por um lado, trata-se de um conjunto de dez fotos digitalizadas, alocadas na plataforma SIAN, do Arquivo Nacional. Por outro, sua perpetuação nesses arquivos realça ainda mais seus atributos, na dinâmica entre memória e contramemória, articulando a presença e a ausência das imagens da Coleção nos diversos meios de comunicação: jornais, livros, crônicas, filmes.

## **I — A Coleção como imagens de arquivo**

Ao longo da tese destacou-se que a coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite” foi apropriada por um tipo de abordagem da história, associada à personagem do papagaio Zé Carioca, que acabou se tornando o fator referencial do acontecimento: corpos e práticas culturais negras foram silenciados e invisibilizados por um corpo-ficção. A tarefa da análise foi buscar desconstruir essa montagem, a sobreposição da história que se pretende oficial e hegemônica em relação àquelas subterraneanizadas). As imagens que registram o acontecimento na Escola de Samba Portela ativam outros “modos de ver”, na perspectiva da descolonização do olhar (CARNEIRO, 2005; QUIJANO, 2009; SANTOS; MENESES, 2019).

Foi importante, portanto, dar atenção particular à materialidade desses arquivos, buscando recuperar informações sobre sua produção no interior do DIP: a equipe que atuava, os projetos que circulavam naquele contexto etc. Notou-se que os próprios arquivos fotográficos possuíam uma história e, de certa maneira, ela própria encaminhou os passos da pesquisa para a discussão sobre sua singularidade, a partir da noção de Coleção fotográfica.

A realização do evento na Escola de Samba Portela foi contextualizada, levando em conta sua inserção nos projetos da Divisão de Turismo do DIP, que visava explorar a imagem do carnaval das Escolas de Samba. Por outro lado, já havia, a partir de 1934, com o processo de oficialização dos desfiles das Escolas de Samba, e com o sucesso do gênero no rádio, intensas disputas no campo da cultura popular e dos referenciais da autenticidade nacional, com valorização das tradições negras no modernismo. Isso não era uníssono, pois havia grupos estabelecidos, e com forte penetração nas instâncias governamentais, dispostos a combater o que compreendiam ser vestígios da herança africana, sobretudo quando essas formas poderiam ganhar notoriedade na representação do país. Surgiam, assim as campanhas contra as “deturpações” da boa imagem nacional, que segundo os articulistas desta vertente, eram produzidas por Hollywood.

Diante da postura não intervencionista do presidente Franklin D. Roosevelt, abriu-se maior espaço para a formulação de uma agenda local, e o cinema foi uma dessas arenas de disputa. Assim, se de um lado havia um conjunto de interesses em ações para a expansão de negócios pela indústria de cinema norte-americana; por outro, os países latino-americanos reagiam, modernizando-se e, na medida do possível formulando leis e construindo uma estrutura de controle da indústria de cinema — que no Brasil se consolidou em torno do DIP, em 1939.

Nesse contexto, emergiram lideranças como Lourival Fontes, que desempenhava funções na gestão do Carnaval na prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, desde 1934. Iria se somar a essas ações o fotógrafo Jean Manzon, que, a partir de 1940, passou a compor o quadro de profissionais da Divisão de Turismo, por meio de sua atuação no campo da visualidade. Manzon materializou projetos ligados às práticas carnavalescas, produzindo imagens nos próprios locais de formação das escolas de samba: morros, favelas, terreiros e locais emblemáticos, como a Praça XI. Um ponto central em sua trajetória foi sua atuação como colaborador de Orson Welles na produção do lendário documentário *It's All True*. As fotografias do filme foram produzidas por Jean Manzon, conforme registram Vieira e Norbert (1992, p. 103).

Orson Welles chega no Brasil em 1942 para realizar um documentário sobre o carnaval carioca, atendendo a negociações que os agentes do DIP tinham acertado com os representantes do OCIAA. E Manzon foi um importante mediador. É bom lembrar que a temática do carnaval, inicialmente, não chamava muito a atenção do cineasta, mas acabou sendo incorporada como um dos principais focos de sua atuação. Welles se distinguiria do imaginário consagrado no filme *Alô Amigos* (1942), que deu vida à personagem do papagaio Zé Carioca, marcado pelo engajamento na “ideologia do turismo”, que realizou o sonho dos setores mais conservadores, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Nas gravações de *It's All True*, Welles adotou um outro tipo de samba, acentuou a participação de um elenco negro e de vários elementos de raízes negras e africanas.

Algumas narrativas apostaram no não esquecimento de Walt Disney em relação à batucada na Portela em sua obra. Viram na desenvoltura do Zé Carioca certas aproximações com as performances do compositor Paulo da Portela, assim como outros cenários que surgiram durante a visita de Disney. Não investi nessas formulações em virtude dos limites da pesquisa e da própria necessidade de envolver uma base de dados muito ampla, mas parece haver uma base para explorar essas reflexões de maneira mais detida. A pesquisa investiu nas tensões em relação ao acontecimento em si, sobretudo, em relação à estética das imagens fotográficas que circulavam nos jornais. Foi proposto um olhar alternativo ao “esquecimento da estética negra na obra de Disney”, enquanto essa ausência é sobreposta, em um processo de transfiguração, no documentário inacabado *It's All True*, de Orson Welles.

Entendemos que as imagens produzidas na Escola de Samba Portela seriam reconfiguradas durante a produção do documentário de Orson Welles, em que Paulo da Portela ressurgiu na figura interpretada pelo ator Grande Otelo, representando o “cidadão samba”, o verdadeiro rei

do carnaval da Praça Onze.

Defendo que aqui também se configura uma forma de contramemória em relação aos discursos conciliatórios que atravessam a memória coletiva do período, perpetuando e naturalizando a violência contra os negros e seus descendentes. Coincidentemente ou não, as mesmas infâmias que circularam em 1941, após a produção do evento na Portela, voltaram à cena durante a jornada de *It's All True*, em 1943, como no caso da crônica de Berilo Neves. Segundo a historiografia que se debruçou sobre a questão (STAM, 2008; HIRANO, 2016; BENAMOU, 2007) o racismo da sociedade brasileira, e os próprios efeitos do racismo na sociedade norte-americana da época, revelaram-se o obstáculo central para a conclusão do documentário. Numa perspectiva comparativa, *It's All True* era simplesmente, tudo, “verdadeiro demais” para as suscetibilidades da branquitude, e jamais pôde ser concluído dentro dos parâmetros de Welles — o copião do filme somente foi encontrado em 1985.

Os arquivos da Coleção não deixaram de apresentar seus pontos de convergência com cenários que se espacializaram no tempo. As fotografias da Coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite” tiveram que esperar inúmeras décadas para serem inseridas em outro documentário, *Walt & El Grupo* (2007). O filme foi bem estruturado, com arquivos pessoais, passaportes e informações biográficas dos dezesseis membros do Grupo, além de Walt Disney e sua esposa, em sua jornada pela América do Sul, em 1941, principalmente no grupo ABC (Argentina, Brasil e Chile). Em cada um desses países o filme fez uma abordagem, entrevistando pesquisadores e artistas que de alguma forma lembravam da histórica jornada.

Na montagem do filme, as fotografias do arquivo produzidas na viagem ganharam um espaço especial, e talvez seja em função disso que as imagens produzidas na Escola de Samba Portela ressurgem, mas apenas no final do documentário, ao som de uma legítima batucada, com apitos lembrando as Escolas de Samba. O que não foi permitido em 1942, com *Alô Amigos*, retornou praticamente oitenta anos depois. Retornou, mesmo assim, sem qualquer tipo de referência em relação aos apagamentos da questão racial, da história do samba e do próprio contexto de produção das imagens. Dessa forma, perpetuando um tipo de visualismo baseado nos pontos turísticos da cidade, expresso de forma nostálgica, ao som de *Aquarela do Brasil*, o filme mantém o olhar sedado e colonizado, longe de questões centrais.

Como diria Fanon (2008, p. 113) em relação ao cinismo que envolve o racismo: “Vocês chegaram muito tarde, tarde demais. Sempre haverá um mundo branco entre vocês e nós”.

## II — A Coleção como atividade do pensamento.

A tese incorporou reflexões que contextualizam a formação da Coleção como uma problemática da cultura visual, cruzando narrativas e formas de disputas das imagens, entre elas, as que especulavam que tipo(s) de samba(s) poderia(m) representar a cultura brasileira no cenário internacional no período da Política da Boa Vizinhança, através do cinema. As interlocuções de corporeidade da diáspora negra, cuja estética se insinua no âmbito de um fotojornalismo produzido por gerações de artistas, fotógrafos e cineastas nascidos após a Primeira Guerra, se refletem em uma cultura política que circulou pela América Latina durante a Segunda Guerra, traduzindo-se em imagens e gestos de outras práticas culturais, de caráter humanista e de vanguarda, que se desdobraram no Brasil, como visto no primeiro capítulo.

O processo de remontagem dos rastros dessa memória envolveu a pesquisa sobre a linguagem fotojornalística emergente e sobre a trajetória das fotografias da Coleção nos diferentes meios utilizados para perpetuá-las ou invisibilizá-las. Ambas as perspectivas se desdobraram, revelando sujeitos importantes na trajetória da Coleção, como o fotógrafo Jean Manzon, que se incorporou ao DIP com sua chegada ao país. A condição do “olhar estrangeiro”<sup>103</sup> e de uma nova comunidade que o abrigara no Brasil foram consideradas na análise da historicidade das imagens, e ganharam espaço nas memórias sobre a Coleção. Contextualizamos as imagens com atenção às formas de sua circulação nos jornais e em outros meios. As peças da Coleção foram comparadas a outras imagens do período, desvelando disputas em torno dos procedimentos da Divisão de Turismo. Esta foi praticamente desmontada com a emergência de setores militares, após a saída de Lourival Fontes, em 1943. Desta forma, ainda antes do fim do Estado Novo, a agência jamais teria o mesmo espaço no plano político-cultural

A pesquisa sobre a Coleção permitiu enfrentar o baú de arquivos do DIP, conduzindo-nos a uma reflexão crítica, nos limites possíveis a uma tese de doutoramento, sobre a “origem” das fotografias. O conceito de “fotografia pública” abriu possibilidades para a análise das imagens como mediadoras de uma cultura política que circulava na sociedade, e que foi agenciada pela Divisão de Turismo do DIP: seus protocolos transformavam a recepção de autoridades e

---

<sup>103</sup> Quando penso em “olhar estrangeiro”, penso na relação que estabelece entre boçais e Ladinos-(crioulos), sobretudo a preferência que a comunidade negra da Bahia tinha pelos negros recém-chegados que era classificados como “boçais”; esta contradição era um meio de identificação também dos daqueles que ainda guardavam elementos de uma africanidade ou boçalidade. É interessante pensar o ato fotográfico dentro nesta dimensão. (Sodré,2005,p.94)

personalidades em acontecimentos públicos. Enfim, efetuamos a discussão, no campo da memória social, de análises sobre a cultura fotográfica prevalente durante a Política da Boa Vizinhaça e sobre relações étnico-raciais decisivas, que concernem os modos de ver. Disso resulta a necessidade de reconhecer o lugar da Coleção na memória negra e seu papel como contramemória, em contraponto ao legado de sua apropriação nos termos da colonialidade.

A reconstituição de parte da agenda da Divisão de Turismo, entre 1940 e 1943, permitiu concluir que a formação da Coleção é um fato único. Ela nos ajuda a visibilizar as obstruções às práticas culturais negras, no sentido de se contrastarem a uma ausência de imagens de outros eventos importantes do mundo do samba da época. Nota-se uma mistura de “acazos” e “jogos” na construção de invisibilidades em relação aos artistas negros. Vale destacar, por exemplo, o evento dedicado à recepção do maestro britânico Leopoldo Stokowski, autor da trilha sonora do filme *Fantasia* de Walt Disney. Existem fartas imagens que registram sua chegada ao Brasil, no mês de agosto de 1940; por outro lado, as imagens do que aconteceu no interior do navio somente se permitem imaginar, através da memória de alguns participantes. Foi essa a turnê que resultou na gravação do álbum *Native Brazilian Music*, idealizado para apresentar a “genuína música brasileira”: sambas, macumbas, cantos regionais, entre outros estilos.

Cabe não esquecer que o fotógrafo Jean Manzon era diretor fundador do serviço de fotografia e cinema do DIP. Ao atuar como funcionário do órgão, o francês construiu uma moderna linguagem fotográfica que, a partir de 1940, tomara as páginas dos jornais brasileiros. Em seu primeiro ano de atividades no Brasil, Manzon montou a exposição denominada *Reportagens fotográficas*, recebendo inúmeras personalidades do alto escalão do Governo Vargas. Na ocasião, a Divisão de Turismo documentou o encontro entre Disney e Manzon, acompanhando a equipe da Divisão de Turismo na ABI. Foram as próprias imagens fotográficas, acessadas graças ao processo de digitalização do acervo do Arquivo Nacional, que nos auxiliaram na realização nesta remontagem da micro-história da Divisão de Turismo.

Abriu-se, durante a pesquisa a necessidade de abordar as imagens também em sua dimensão artística. O primeiro capítulo se transformou em um espaço de exibição das imagens, promovendo a possibilidade de identificação de alguns participantes da “Batucada à Meia-Noite”, a contextualização das fotografias, se circularam em outras plataformas ou não, e a recordação daquele instante mágico vivido no interior de uma agremiação carnavalesca, no convulsionado ano de 1941. As imagens foram organizadas em sequência, legendadas e reimaginadas. O intuito foi ressignificar a memorável batucada que recebeu Walt Disney, em

uma Oswaldo Cruz praticamente rural.

Algumas fotografias são nítidas e captaram com precisão detalhes muitas vezes imperceptíveis, como chão de terra, divisória de madeira, as paredes da agremiação, traduzindo o que era um “terreiro” de Escola de Samba. Algumas imagens (como a figura 2) exibem uma realidade muito dura para um olhar comprometido com a descolonização do olhar e das políticas reparatórias. A que exhibe crianças negras entre as frestas da cerca de madeira, que desmonta a típica imagem ligada à “linguagem do turismo”, comprometido com a beleza da natureza e com a modernidade. Esta demarca os lugares e posições sociais ocupados pela população negra e expõe a subalternização, a desigualdade social e racial. Trata-se de imagens capturadas no já distante período do Estado Novo, mas que se revelam tão tristemente atuais.

O processo de produção da Coleção repercutiu posteriormente nos usos de fotografias em suportes como livros didáticos. Os sentidos produzidos e transmitidos sobre o evento, através das narrativas da história preocupadas em somente contextualizar a hegemonia norte americana, reproduziram a estrutura seletiva hegemônica — colonial e racista — que já estava presente durante o Estado Novo, articulador decisivo da memória coletiva nacional, determinando restrições em relação à visibilidade das práticas culturais negras nas relações culturais. Desta maneira, esta tese procurou situar o campo da memória como espaço de crítica e de desconstrução de formas hegemônicas por meio da ressignificação das imagens (fotográficas) e textos, postulando novas fronteiras do ver, abrindo caminhos para as imagens da Coleção.

Identificamos um trabalho bem-sucedido e eficaz no campo da transmissão da ideologia da mestiçagem, linha-mestra do investimento do órgão dedicado ao turismo, que conformou uma identidade nacional que acolhe como representante o “alegre e feliz” papagaio Hollywoodiano, e recusa o reconhecimento do racismo estrutural em seus diferentes níveis e representações. É neste sentido que uma abordagem empreendida a partir da noção de contramemória tensiona as pretensas “vitorias sucessivas” do papagaio sobre as “batucadas senegalesas”.

A Coleção “Imagens da Batucada à Meia-Noite” não capturou apenas o evento na Portela: ela se transfigurou em registro de várias camadas de tempos e memórias, submetidos a percepções hegemônicas dos papéis socialmente atribuídos aos personagens retratados. Vale não esquecer os limites em que as imagens foram produzidas. Eram tempos de guerra, e sabemos que, naquela conjuntura, as práticas culturais do “atlântico negro” eram consideradas “arte degenerada”. Nesta dimensão, a possibilidade do testemunho da corporeidade negra e dos elementos da

herança africana surgiam em raros instantes. Por este motivo, propus outra abordagem sobre a Coleção, uma capaz de restituir o protagonismo dos sujeitos presentes nas fotografias, e de ressignifica-las como documento da memória negra dos anos 1940. Dessa forma, rompemos a estranheza quase prepotente de nossa epígrafe, confessada pelo jornalista anônimo do DIP ao se deparar com as fotografias.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. Memória social: itinerários poéticos-conceituais. **Morpheus**: Rio de Janeiro, v. 9, n. 15. 2016. p. 41-66.
- ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. **Ensino de História**: conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- AFONSO, Eduardo José. Como se cria um estereótipo: Walt Disney no Brasil. In: **XXIII Encontro Estadual de História**. ANPUH-SP (Associação Nacional de História, seção SP). São Paulo, 5 a 8 de setembro de 2016. Comunicação.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**, São Paulo: Boitempo, 2007
- \_\_\_\_\_. **Aby Warburg e a ciência sem nome**. Tradução de Richard Andreol. In: BARTHOLOMEU, Cezar (Org.). Dossiê Aby Warburg. **Arte e ensaios**, n. 19. Rio de Janeiro. 2009. p. 132-143.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes**: formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ALÔ, AMIGOS. Direção: **Walt Disney**. DVD, Animação. Estados Unidos: Walt Disney Home Entertainment. 1942. 42min. son., color.
- ALVES, A. Fabiana. Fotograficidade: a perda e a permanência na estética fotográfica. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 6, n. 9, jul./dez. 2010. p.239-245.
- AMADO, Jorge. **O país do carnaval**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AMÂNCIO, Tunico. Invasões francesas. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 28, mar./abr. 2001. p. 61-70.
- ANTELO, Raul. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.
- ARQUIVO NACIONAL. **Sistema de Informações do Arquivo Nacional**. Disponível em < [https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/resultado\\_pesquisa\\_new.asp](https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/resultado_pesquisa_new.asp) > Acesso em: 25 jan. 2018.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.
- AUGRAS, Monique. **A dimensão simbólica**. Rio de Janeiro: FGV, 1967.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. **Onda negra, medo Branco**: o negro no imaginário das elites. Século XIX. São Paulo: Annablume, 2004.
- BARATA, Denise. **Samba e partido alto**: curimbas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- BARBOSA, Marialva Carlos. **Percursos do olhar**: comunicação, narrativa e memória. Niterói: EdUFF, 2007.
- BARROS, Orlando de. **A guerra dos artistas**: dois episódios da história brasileira durante a Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos, III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BATISTA, Gabrielle Nascimento. **Modos de ver, formas de narrar**: a cultura e o povo brasileiro na lente de Jean Manzon e José Medeiros. Monografia em História da Arte. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016. 63p.

BELCHIOR, Pedro. Cuícas e Pandeiros para Stokowski ouvir: o disco *Native Brazilian Music* e a Política da Boa Vizinhança (1940-1942). **Revista de História**, São Paulo, n. 179. 2020. p. 1-29.

BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. **Revista de Comunicação, Cultura e teoria da Mídia**, São Paulo, n. 8, jul. 2006.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**: para uma ciência da imagem. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

BENAMOU, Catherine. **It's All True**: Orson Welles' Pan-American odyssey. Berkeley: University of California Press, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGER, John. Understanding a photograph. In: TRACHTENBERG, Alan (Ed.). **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p. 317-320.

BHABHA, Homi. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**: textos seletos. Tradução de Teresa Dias Carneiro. São Paulo, Rocco, 2012.

BIBLIOTECA NACIONAL. **A Manhã**. Acervo Digitalizado da Biblioteca Nacional. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&pesq=walt%20Disney&pasta=ano%20194&pagfis=120> Acesso: 11 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. **A Noite**. Acervo Digitalizado da Biblioteca Nacional. Disponível em: <[A Noite \(RJ\) - 1940 a 1949 - DocReader Web \(bn.br\)](#)> Acesso: 12 fev.2019.

\_\_\_\_\_. **A Ordem**. Acervo Digitalizado da Biblioteca Nacional. Disponível em: <. [A Ordem \(RN\) - 1935 a 1952 - DocReader Web \(bn.br\)](#)> Acesso em 11 fev.2020.

\_\_\_\_\_. **A Cena Muda**. Acervo Digitalizado da Biblioteca Nacional. Disponível em: < [walt%20Disney&pasta=ano%20194&pagfis=35117](#)> Acesso: 11 fev.2020.

\_\_\_\_\_. **Correio da Manhã**. Acervo Digitalizado da Biblioteca Nacional. Disponível

em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_05&pesq=walt%20Disney&pasta=ano%20194&pagfis=8227](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=walt%20Disney&pasta=ano%20194&pagfis=8227). Acesso em: 20 out. 2018.

\_\_\_\_\_. **Diário Carioca**. Acervo Digitalizado da Biblioteca Nacional. Disponível em: <[Diário Carioca \(RJ\) - 1940 a 1949 - DocReader Web \(bn.br\)](#)> Acesso em 15 mar.2020.

\_\_\_\_\_. **Diário de Notícias**. Acervo Digitalizado da Biblioteca Nacional. Disponível em: <[Diário de Notícias \(RJ\) - 1940 a 1949 - DocReader Web \(bn.br\)](#)> Acesso:11 fev.2020.

\_\_\_\_\_. **O Jornal**. Acervo Digitalizado da Biblioteca Nacional. Disponível em: <[O Jornal \(RJ\) - 1940 a 1949 - DocReader Web \(bn.br\)](#)>. Acesso:10 abr..2019.

\_\_\_\_\_. **Revista Semana**. Acervo Digitalizado da Biblioteca Nacional. Disponível em: <[Revista da Semana \(RJ\) - 1940 a 1949 - DocReader Web \(bn.br\)](#)> Acesso:14 out..2019.

BORDIEU, Pierre. **Un arte medio**: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Tradução castelhana de Tmina Mercado. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

\_\_\_\_\_. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clinica do campo científico. Tradução de Denice Barbara Catani. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

BRAIT, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.

CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna,1996.

CADAVEZ, Cândida. **A bem da nação**: as representações turísticas do Estado Novo entre 1933-1940. Lisboa: Edições 70, 2017.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Um saber montado: George Didi-Huberman a montar imagem e tempo. **Aniki**, Lisboa, v. 4, n. 2. 2017. p. 269-288.

CAMPT, Tina. **Image matters**: archive, photography and the African diaspora in Europe. Durham: Duke University Press, 2012.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser** como fundamento do Ser. Tese (Doutorado e Educação). Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005. 339p.

CARNES, Mark C. **Passado imperfeito**: a história no cinema. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CARVALHO, Luiz Maklouf. **Cobras criadas**: David Nasser e o Cruzeiro. São Paulo: Editora Senac 2001.

CASTELLO, José. **Vinicius de Moraes**: o poeta da paixão, uma biografia. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.

CATTAL, Júlio. **Guerra Fria e propaganda**: A US Information Agency no Brasil, 1953-1964. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil, mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

- CHOR, Marcos. O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 14, n. 41. 1999. P. 141-158.
- COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcelos. **A construção da imagem da nação brasileira pela fotodocumentação: 1940-1999**. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000. 547p.
- \_\_\_\_\_. Representação visual da nação: O Brasil através das lentes de três franceses. In: **XXVII Encontro Anual da ANPOCS**. Caxambu, 2003. Comunicação.
- \_\_\_\_\_. O campo da fotografia profissional no Brasil. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, 2006. p. 73-99.
- CORRÊA, Mariza. O mistério dos orixás e das bonecas: raça e gênero na antropologia brasileira. **Revista Etnográfica**, Lisboa, v. 4, n. 2, 2000. p. 233-265.
- COSTA, Cristina. **Teatro e censura: Vargas e Salazar**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2010.
- COSTA, Helouise. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 27, 1998. p. 138-159.
- CRISTINA, Isabel. **Os misteriosos arquivos do DIP**. *O Globo*, 09 mar. 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **Pós**, Belo Horizonte, v 2, n.4. 2012. p. 206 -219.
- \_\_\_\_\_. **Remontar, remontagem (no tempo)**. Caderno 47. Chão de Feira, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Olhos livres da história**. Revista Ícone. Recife, Vol.16, N2,161-172,2018.
- DIETRICH, Ana Maria. **Nazismo tropical? O Partido Nazista no Brasil**. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. 301 p.
- DORFMAN, Ariel; MATELLART, Armand. **Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo**. Tradução de Álvaro de Moya. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- DOSSIN, Francielly Rocha. **Sobre regime de visualidade racializado e a violência da imaginaria racista: notas para os estudos da imagem**. **Anos 90**, Porto Alegre v. 25, n. 48, dez. 2018. p.351-377.
- DUBOIS, Philippe. **Ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1994.
- DUMONT, Juliette.; FLECHET, Anaïs. “Pelo que é nosso!”: a diplomacia cultural brasileira no século XX. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 34, n. 67. 2014. p. 203-221.
- ELIOT, Marc. **Walt Disney: o príncipe sombrio de Hollywood**. São Paulo: Marco Zero, 1995.
- FABIAN, Johannes. **Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar**. Tradução de Maria Barroso Hoffmann. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1. 2010. p. 59-73.

\_\_\_\_\_. **O tempo e o outro**: como a antropologia estabelece seu objeto. Tradução de Denise Jardim Duarte. Petrópolis: Vozes, 2013.

FALCÃO, Katia. **A propaganda na Era Vargas**: propaganda oficial de um regime que saiu da vida e entrou para história (1930-1945). Niterói: Itapuca, 2018.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EdUFB, 2008.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**: formação do patronato político brasileiro. 3 ed. Rio de Janeiro: Globo, 2012.

FARGE, Arlete. **O sabor do arquivo**. São Paulo: EdUSP, 2009.

FAVELA DOS MEUS AMORES. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67302/favela-dos-meus-amores>>. Acesso em: 17 de Mai. 2021.

FERREIRA, F.;TURANO, G, C. **Incômoda Vizinhaça**: A Vizinha Faladeira e a formação das Escolas de Samba no Rio de Janeiro dos anos 30. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, v. 10. n. 2, nov. 2013.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FILHO, João dos Santos. **O turismo na era Vargas e o Departamento de Imprensa e Propaganda**. CULTUR, Revista de cultura e Turismo. Ano 02 n.02 jul./2008

FLÉCHET, Anaís. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008). **Significação**, São Paulo, n. 32. 2009, p. 43-62.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2013.

FRANÇA, Andréa; SICILIANO, Tatiana; MACHADO, Patrícia (Org.). **Imagens em disputa**: cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempo de ditaduras. Rio de Janeiro, 7Letras, 2018.

FREIRE, Miguel. **Fotografia Getuliana**: a imagética germânica na construção do olhar fotográfico nos tempos do Estado Novo. Curitiba: Kotter, 2016.

FREIRE, Américo; MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. **O que há de novo sobre o Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV, 2019.

GABLER, Neal. **Walt Disney**: O triunfo da imaginação americana. Tradução de Ana Maria Mandim. São Paulo: Novo Século, 2020.

GAK, Igor. "Informantes imparciais": propaganda, antissemitismo e guerra na imprensa carioca durante o governo Vargas (1933-1942). In: FERREIRA, Jorge (Org.). **O Rio de Janeiro nos jornais**: ideologias, culturas políticas e conflitos sociais. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. p. 105-128.

GATES, Henry Louis Jr. **Os negros na América Latina**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia da Letras, 2014.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Kipnel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

GINZBURG, Carlo. **Fios e rastros**: verdadeiro falso e fictício. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

GONÇALVEZ, Fernando do Nascimento. A fotografia e o anacronismo nas imagens contemporâneas. In: MONTEIRO, R. H, e ROCHA, C (Org.). Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiaia: UFG; FAV, 2016.

GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial**: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero, 1990.

GUARAL, Guilherme. **O Estado Novo da Portela**: circularidade cultural e representações sociais no governo Vargas. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

GUINLE, Jorge. **Um século de vida**: memórias de um brasileiro que nunca trabalhou. São Paulo: Globo, 1997.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. Raça, o significante flutuante. Tradução de Liv Sovik e colaboração de Katia Santos. **Z Cultural**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 2. 2012. n. p. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%ef%80%aa/>. Acesso em 04 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O olhar posicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930-1950) Revista de Antropologia do Centro Oeste, Cuiabá, v. 2, n. 3, jan./jun. 2015. p. 142-158.

\_\_\_\_\_. Imagens de “má” vizinhança: *It's all true*, de Orson Welles, e a desconstrução racial na forma cinematográfica. **Política & Trabalho**, João Pessoa, n. 44 jan./jun. 2016. p. 125-143.

HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2010.

IMAGENS do Estado Novo, 1937-1945 Direção de Eduardo Scorel. Brasil, 2015.

JUNIOR, Gonçalo. **Pra que mentir?** Vadico, Noel Rosa e o samba, São Paulo: Editora Noir, 2017.

JUSTO, Hirâ Soares. Contramemória In: BREND, Zilá; MANGAN, Patrícia Kayser Vargas. **Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da cibercultura**. Canoas, RS: UnilaSalle, 2017.

KERN, B. L.Maria; KAMINSKI, Rosane. As imagens no tempo e os tempos da imagem In: **História**: questões e debates. Curitiba: Editora da UFPR, 2014.

KLEIN, Anne; LEMAY, Yvon. The artistic usage of archives through the Benjaminian lens. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 32, n. 3, set./dez. 2019. p. 37-47.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan./jun. 2006. p. 97-115.

\_\_\_\_\_. Usos do passado e história do tempo presente: arquivos da repressão e conhecimento histórico. In: VARELLA, Flavia Fiorentino (Org.). **Tempo presente e usos do passado**. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (Org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF, 2010.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê, 2007.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 4 ed. São Paulo: Ateliê, 2012.

LISSOVSKY, Mauricio. Dez proposições sobre fotografia do futuro. **Fotografologia**. [s. l.]. 24 de outubro de 2010. Disponível em <https://fotografologia.wordpress.com/2011/04/14/dez-proposicoes-acerca-do-futuro-da-fotografia-e-dos-fotografos-do-futuro/>. Data de acesso: 10 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. Brasil, refúgio do olhar: trajetória de um fotógrafo exilado no Rio de Janeiro dos anos 1940. **Revista Brasileira de História da Mídia**, Teresina, v. 2, n. 2. 2013. p. 31-43.

LOBO, Paula Ribeiro; ALVES, Margarida Brito. Espaço, fotografia e “factografia na propaganda do SPN. **Comunicação Pública**, [online], v. 12, n. 23. 2017.

LOCHERRY, Neill. **Brasil: os frutos da guerra**. Tradução de Lourdes Sette. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

LOPES, Nei. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

\_\_\_\_\_. **Guimbaustrilhos e outros mistérios suburbanos**. Rio de Janeiro: Dantes, 2001.

MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti; GRINBERG, Keila. A lei de 1831. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio (Org.). **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Companhia da Letras, 2018. p. 285-291.

MANZON, Jean. **Flagrantes do Brasil**. 2 ed. Apresentação Raquel de Queiróz e Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Gráficos Bloch, 1950.

\_\_\_\_\_. **Memórias do Brasil**. São Paulo: Cepar Consultoria e Participações, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações; comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, Lourdes. O culturalismo dos anos 30 no Brasil e na América Latina: deslocamento retórico ou mudança conceitual? In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (Org.). **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ; CCBB, 1996. pp. 107-124.

MATE, Reyes. **Meia-noite na história**: comentários às teses de Walter Benjamin sobre o conceito de história. São Leopoldo (RS): Ed. Unisinos, 2011.

MAUAD, Ana Maria. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 25, n. 49, 2005. p.43-75.

\_\_\_\_\_. Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica. **Revista Brasileira de História da Mídia**, Porto Alegre, v. 2, n. 2. 2013. p. 11-22.

\_\_\_\_\_. Como Nascem as imagens: um estudo de história visual. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 61, jul./dez. 2014. p. 105-132.

\_\_\_\_\_. Fotografia e a cultura política nos tempos da Política da Boa Vizinhança. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 22, n. 1, jan./jun. 2014. p. 133-159.

\_\_\_\_\_. Sobre as imagens na história, um balanço de conceito e perspectivas. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, v. 12, n.14, jan./jun. 2016. p.33-48.

\_\_\_\_\_. Estudantes, o fotógrafo, e a histórica. Encontros na Bahia 1979. In: **Imagens em disputa**: cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempos de ditadura. Rio de Janeiro, 7letras, 2018.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MCCANN, Bryan. **Hello, Hello Brazil**: popular music in the making of modern Brazil. Durham: Duke University Press, 2004.

MEIRELES, Cecília. **Batuque, Samba e Macumba**: Estudo de Gestos e Ritmo. São Paulo: Martins fontes, 2003.

MEMÓRIA O GLOBO. Acervo. O Globo: **Os misteriosos arquivos do DIP**, 09 de março 1991, disponível em:  
[https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FPDFs\\_XMLs\\_paginas\\_](https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FPDFs_XMLs_paginas_) Acesso: em 09/01/2019.

MENDONÇA, Ana Rita. **Carmen Miranda foi a Washington**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual, balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45. 2003. p 11-36.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. Tradução de Claudia Rodriguez-Ponga Linares **Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, nov. 2016. p. 745-768.

MITCHELL, William John Thomas. O que as imagens realmente querem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Tradução de Marianna Poyares et al. Belo horizonte: Autêntica, 2015. p. 165-189.

\_\_\_\_\_. **Iconología**: imagen, texto, ideologia. Tradução castelhana de Mariano López Seoane. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

MOHERDAUI, 2007. Revista Veja. (p. 31, l. 17).

- MONTEIRO, Martha Gil. **Carmem Miranda**: a pequena notável. São Paulo: Círculo do livro, 1989.
- MONTES, Maria Lucia. O erudito e o popular ou Escolas de Samba: a estética negra de um espetáculo. **Revista USP**, dez./fev.1996.
- MORAIS, Fernando. **Chatô**: o rei do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MORAES, Mário de. **Recordações de Ary Barroso**: último depoimento. Rio de Janeiro: Funarte, 2003.
- MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil**: a penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MOURA, Roberto. **Cartola todo tempo que eu viver**. Rio de Janeiro: Corisco, 1988.
- MUNANGA, Kabengele. **Identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- NAPOLITANO, Marcos. **A Síncope das idéias**: A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NEVES, Berilo. A Vitória do Papagaio. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 16 set. 1941, p. 9.  
\_\_\_\_\_. Escolas de Samba. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 27 mai. 1943, p.7.
- NOSSO SÉCULO, Brasil (1939-1945), v. 2. São Paulo: Abril Cultural;Círculo do Livro, 1980.
- PALLARES-BURKE, Marta Lúcia Garcia. **O triunfo do Fracasso**: Rudiger Bilden, o amigo esquecido de Gilberto Freyre. São Paulo: Editora Unesco, 2012.
- PAULO da Portela: Seu Nome não Caiu no Esquecimento. Direção: Demerval Netto. Brasil, (2001). Documentário independente. Cultne Acervo (YouTube) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KDRxIxD45Ms>>. Acesso em 10 mai. 2021.
- PERNISSA, Carlos; LANDIM, Marisa. **Walter Benjamin**: Imagens. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- PINTO, Tancredo Silva. **A origem da Umbanda**. Rio de Janeiro: Editora Espiritualista,1970.
- POLLAK. Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2. 1986. p. 3-15.
- POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**, v. 1 Memória – História. Rio de Janeiro: Edição Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.
- PRADO, Maria Ligia. II Guerra. **Revista da USP**, São Paulo, n. 26, jun./ago. 1995. p. 52-61.
- PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 2 ed. Brasília: IBRASA, 1981.
- PRATT, Mary Louise. Arts of the contact zone. In: BARTHOLOMAE, David; PETROKSKY, David; WHITE, Stacey (Ed.). **Ways of reading**: an anthology for writers. 5 ed. New York: Bedford-St. Martins, 1999. p. 512-533.

- PRUTSCH, Ursula. The Americanization of Brazil or a pragmatic wartime alliance? The politics of Nelson Rockefeller's Office of Inter-American Affairs in Brazil during World War II. **Passagens**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, mai./ago. 2010. p. 193-212.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: Santos, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria. P. G. (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 73-118.
- RAPIM, João Lopes. Colecionado, arte e materialismo histórico em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Unifesp, 2018.
- REBATEL, Henri. **Le regard du jaguar: Jean Manzon (1915-1990), franco-brésilien, chasseur d'images, fut un des plus lucides trouble-fête de l'actualité, recueillis ... "Voyage jusqu'au bout"**. Rennes: Éditions Ouest-France, 1991.
- REIS, Leticia Vidor de Sousa. "O que o rei não viu": música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. **Estudos afro-asiáticos**. [s. l.], v.25, n.2. 2003. p.237-279.
- RIBEIRO, Ana Paula Alves; VIDA, Gabriel da Silva. **Memórias, territórios e identidades: diálogos entre gerações nas regiões da grande Madureira**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- RIBEIRO, Antônio Luiz. Papagaio Faísca. **Guia dos Quadrinhos**. [s. l.] 27 mai. 2012. Disponível em [http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/papagaio-faisca-\(faisca-\)/23868](http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/papagaio-faisca-(faisca-)/23868). Acesso em 10 mai. 2021.
- RIBEIRO, Renilson Rosa. **Contra a arrogância da História: Michel Foucault e o "efeito" de verdade**. Revista Humanidade v.4, n7 fev./mar. 2003.
- ROSA, Marli. Pato Donald no batuque dos "bons amigos": manifestações culturais na política da "boa vizinhança". In: **IX Encontro Internacional da ANPHLAC** (Associação de Pesquisadores e Professores de História das Américas). Goiânia, 26 de julho a 29 julho de 2010. Comunicação.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- RUFINO, Joel dos Santos. **Como podem os intelectuais trabalhar para os pobres**. São Paulo: Global, 2004.
- SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial: das origens aos nossos dias**. 3 v. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1963.
- SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil**. Petrópolis: KBR, 2011.
- SANTOS, Luis Claudio Vilafane G. **O dia em que adiaram o carnaval: política externa e a construção do Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- SANTOS, Marcia Julia. **It's All True e o Brasil de Orson Welles, (1942-1993)**. São Paulo: Alameda, 2015.
- SANTOS FILHO, João dos. O turismo na era Vargas e o Departamento de Imprensa e Propaganda. **CULTUR**, Ano 02, n. 2, jul. 2008. p. 1-14.

SAROLDI. 2005. (p. 90, l. 4-5).

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Anpocs, São Paulo, n. 29. 1995. p. 49-63.

\_\_\_\_\_. **Nem preto, nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claroenigma, 2012.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1934-45, 1969-78). Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SILVA, Maria Trindade Barbosa da; MACIEL, Lygia dos Santos. **Paulo da Portela**: traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

SILVA, Marília Trindade Barbosa; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. **Cartola os tempos idos**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SILVA, Sergio Luiz Pereira da. A fotografia e o processo de construção social da memória. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v. 47, n. 3, set. 2011. p. 228-231.

Silva, 2003. (p. 133, l. 31).

\_\_\_\_\_. Desafios metodológicos em memória e fotografia. **Morpheus**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15. 2016. p. 309-322.

\_\_\_\_\_; PIRES, Maria da Conceição Francisca. Fotografia e aderência simbólica: “aura” engajamento” e “memória” no protagonismo fotográfico. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v. 52, n. 3, set. 2016. p. 437-446.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional**: das origens à Era Vargas. São Paulo: Unesp, 2012.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro de a cidade**: a forma social negra brasileira. Salvador: Imago. 2002.

SOULAGES, François. **Estética e método**. Tradução de Laurita Salles. **Ars**, São Paulo, v. 2, n. 4. 2004. p. 19-41.

\_\_\_\_\_. **Estética de la fotografía**. Buenos Aires: La Marca, 2005.

\_\_\_\_\_. A fotograficidade como reflexão sobre as imagens (de imagens). Tradução de Angela Grando e Darcilia Moysés. **Farol**, Vitória, n. 18. 2017. p. 142-151.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. Tradução de Fernando Vulgmann. São Paulo: EdUSP, 2008.

STEPAN, Nancy Leys. **“A hora da eugenia”**: raça, gênero e nação na América Latina. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005.

TAYLOR, Roger L. **Arte, inimiga do povo**. São Paulo: Conrad, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. **A imprensa carnavalesca no Brasil**. São Paulo: Hedra. 2000.

TORRES, Sonia (Org.). **Raízes e rumos**: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo sedutor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **O amigo americano**: Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VILA, MARTINHO DA: **Nem todo crioulo é doido**: e seus amigos de partido alto. LP, CIC, 1978.

VALIM, Alexandre Busko. **O triunfo da persuasão**: Brasil, Estados Unidos e o cinema da política de Boa vizinhança durante a II Guerra Mundial. São Paulo: Alameda, 2017.

VARGAS, Luthero S. **A revolução Inacabada**. Rio de Janeiro: FGV, 1988.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 1995.

VIEIRA, Jonas; NORBERT, Natalício. **Herivelto Martins**: uma escola de samba. Rio de Janeiro: Editora Ensaio, 1992.

VICENTE, Filipa Lowndes. Fotografias e colonialismo: para além do visível. In: JERONIMO, Miguel Bandeira. **O Império Colonial em questão (Séc. XIX-XX)**. Lisboa: Edições 70, 2012. p. 423-453.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

WALT & EL GRUPO. Diretor: Theodore Thomas. DVD, documentário. Estados Unidos: Walt Disney Family Foundation Films, 2007. 107min., son., color.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Akal, 2010.

\_\_\_\_\_. Mnemosyne. In: Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. Revista Arte e Ensaio. Revista do Programa de Pós-Graduação em **Artes Visuais** – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

YATES, F.A. **Arte da memória**. Campinas: UNICAMP, 2007.

ZWEIG, Stefan. **Brasil, um país do futuro**. Porto Alegre: L&PM, 2006.