

Lygia Segala

Professora da Faculdade de Educação e do Programa
de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense.
Doutora em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O Clique Francês do Brasil

A fotografia de Marcel Gautherot

O artigo apresenta dados sobre a trajetória social do fotógrafo francês Marcel Gautherot (1910-1996) e o seu trabalho no Brasil, nos anos 1940-60. O eixo central da análise está na relação entre fotografia, estilo documentário, memória e patrimônio cultural nacional.

Palavras-chave: Marcel Gautherot; fotografia; patrimônio cultural; identidade nacional; Brasil.



The article presents data about the social trajectory of the French photographer Marcel Gautherot (1910-1996) and about his work in Brazil, during the years 1940-60. The central focus of the analysis is the relationship among photography, documentary style, memory and national cultural heritage.

Keywords: Marcel Gautherot; photography; cultural heritage; national identity; Brazil.

“O clique francês do Brasil”.¹ Esta referência qualifica cá e lá, na imprensa carioca novecentista, o trabalho do fotógrafo Marcel Gautherot (1910-1996).

Das suas frequentes viagens documentárias por todo o país, entre os anos

1940-60,² revela séries de imagens que, processualmente, afirmaram-se, por um princípio de diferenciação,³ como ícones nacionais, não raro escolhidas e usadas nas narrativas ilustradas oficiais, nos debates sobre o patrimônio cultural, em selos, calendários e notas de dinheiro, em

exposições etnográficas. Esse “fazendeiro da luz”, nos termos de Carlos Drummond de Andrade,⁴ transcreveu fotograficamente debates sobre a *cultura brasileira*,⁵ sobre a circularidade tensa entre tradição e modernidade, que animavam então intelectuais e artistas. Esses debates se objetivavam no mercado editorial de títulos nacionais,⁶ nas políticas de instituições públicas ligadas a serviços culturais, nas exposições internacionais.

O *Brésil*, nas pré-visualizações de Gautherot, desenhava-se das letras de Jorge Amado, da leitura feita em Paris de *Jubiabá*,⁷ terra morna e mestiça, dos mistérios, das promessas políticas. Das suas primeiras aproximações com o país, viajando pela Amazônia, no final dos anos 1930, o que o seduz, ele revela, é a largueza das matas

intrincadas e das águas, o excesso da luz. Tal como o México, que visitara em 1936, celebrado no filme de Serguei Eisenstein,⁸ o Brasil revelava-se na sua diversidade, para o fotógrafo, ao longo dos anos 1940-50, de um modo especialmente instigante. No tempo presente, era possível localizar e fixar os momentos distintos de toda uma história cultural figurada; podia-se, ainda, flagrar sociedades indígenas isoladas, arquitetura e festas populares impregnadas do catolicismo ibérico colonial, crenças e práticas rituais de escravos trazidos da África, arranha-céus nas cidades mais modernas e, enfim, o projeto de Brasília, marca nova do “país do futuro”. No livro *Brésil*,⁹ editado em 1950 por Paul Hartman, em Paris, no qual Gautherot publica algumas imagens com os fotógrafos Antoi-



O profeta Daniel, escultura de Aleijadinho em Congonhas do Campo, Minas Gerais, fotografia de Marcel Gautherot

ne Bon e Pierre Verger,¹⁰ essa abordagem pontua de certo modo a seleta de fotos. A diversidade paisana explica-se por “gêneros de civilização”, estágios culturais, territorialmente circunscritos e estreitamente imbricados por uma lógica evolucionista que acompanha a economia e a política das frentes de expansão.¹¹ O movimento no espaço reconstitui e valora um sentido de tempo, de longa duração.

É a experiência de deslocamento que mobiliza Gautherot na escolha do seu ofício – “a fotografia surgiu antes de tudo do meu desejo de viajar”.¹² Diferente de outros tantos profissionais do período, que apostavam na fotorreportagem e nas coberturas internacionais – como Cartier-Bresson, Pierre Verger –, ele escolheu o espaço físico e social brasileiro como tema, como campo de exploração, colocando em foco a variedade de paisagens e de tipos humanos do país, a arquitetura barroca, vernacular e moderna, o trabalho e as festas populares devocionais e profanas. Suas fotografias vão interessar, especialmente, o movimento folclórico e o serviço de defesa do patrimônio histórico e artístico nacional. Apresentado às rodas modernistas no Rio de Janeiro, a segmentos da elite burocrática do Estado Novo interessados no registro, preservação e consagração de bens culturais “nossos”, Gautherot começa a tecer sua rede de relações, de recomendações e de encomenda de fotos. Mais tarde, suas fotografias serão escolhidas para apresentar e divulgar o país no estrangeiro, distribuídas a representações

do Brasil por iniciativa do embaixador Vladimir Murtinho. “Trabalhei também para o Itamaraty (1959-60)”, lembra Gautherot. “Fiz quatrocentas fotografias (sobre o país), multiplicadas por cinquenta porque eram cinquenta embaixadas no exterior. As fotos foram mandadas para lá.”

São de Gautherot os grandes painéis com ampliações no Pavilhão do Brasil – projeto de Sergio Bernardes – na Exposição Internacional de Bruxelas, em 1958.

Tínhamos uma sala só do folclore e da arte popular. Fora disso, houve a exposição sobre Brasília em Paris (no Grand Palais) e outras menos importantes. Eu trabalhava sobre o Brasil para revistas francesas. Tudo sobre o Brasil. (...) Detesto a fotografia espetacular. Eu me interessava mais pelo povo.¹³

Gautherot criticava, especialmente, os quadros de efeito montados pelo fotojornalismo sensacionalista. Sua “concentração”¹⁴ descritiva, no mais das vezes filtrada por uma construção estética apurada, por um senso de exaustividade, sublinha seu interesse declarado pela fotografia como modo de observação, de registro e de preservação do acontecimento, como “forma de retenção”, sedimentação da experiência vivida enquanto ponto de partida ativo para o presente.¹⁵

Esse *estilo documentário*¹⁶ de Gautherot define-se, fundamentalmente, em Paris, diante de experimentações e prescrições técnicas em torno da especificidade da linguagem fotográfica, no período entre-

guerras. Descartados os efeitos de decalque pictórico pela máquina, celebrados no impressionismo fotográfico,¹⁷ assiste-se, nos anos 1930, ao interesse crescente na Europa e nos Estados Unidos por essa “arte da reprodutibilidade”, que ganha espaço na imprensa, na publicidade, nos museus, nas grandes exposições.

No bojo do modernismo alemão, a proposta de Albert Renger-Patzsch (1897-1966), da Nova Objetividade, mobiliza fotógrafos, estudiosos, colecionadores. Importa uma “arte das superfícies”, a exatidão, a nitidez das linhas, a simplicidade no enquadramento e na composição, o detalhe, a beleza das formas elementares. Gautherot atenta também para os ensaios de László Moholy-Nagy (1895-1946), professor da Bauhaus, esteio da Nova Visão:¹⁸ os enquadramentos afoitos, o jogo de sombras à beira da abstração, a “multiplicação do mundo pelos ângulos inusitados”, como sentenciava a fotógrafa alemã Germaine Krull¹⁹ (1897-1985). A câmera é percebida aqui como prótese visual, permitindo ver mais e melhor.

Neste quadro de referências, as noções de arquitetura são fundamentais para a força expressiva da composição fotográfica: “Uma pessoa que não entende de arquitetura não é capaz de fazer uma boa foto”,²⁰ afirma Gautherot.

Cabe informar que, em Paris, ele frequenta o ateliê de arquitetura da Escola Nacional de Artes Decorativas (1925-27), acompanhando com entusiasmo as ideias modernas de Le Corbusier.²¹ Inicia-se no desenho

de móveis e, posteriormente, nos meios de expressão – o “grafismo” e a “plástica” – da nova museografia francesa. Colabora na redefinição das exposições etnográficas no Museu do Homem.²² Concebido como parte da Exposição Internacional de 1937, este museu-laboratório, sob a direção do antropólogo Paul Rivet²³ e de Georges-Henri Rivière,²⁴ reunia vários etnólogos, frequentadores dos seminários de Marcel Mauss no Instituto de Etnologia da Universidade de Paris, criado em 1925. Nessas discussões, precisa-se uma metodologia para o trabalho de campo,²⁵ a coleta e a análise de dados com implicações na museografia científica, pautada pelo rigor documentário. Nas prescrições de registro, próximas à estética da Nova Objetividade, o sentido da chamada *fotografia etnográfica* – objetiva, nítida, com enquadramento simplificado – estaria voltado para a contextualização, o detalhe, a descrição dos objetos como *pièce à conviction*. Importavam assim informações detalhadas sobre a produção e o uso material e simbólico dos objetos, sua localização e área de difusão. As tomadas *sur le vif*, apesar das múltiplas intervenções, produziam a crença na autenticidade da imagem mecânica, a aposta na invisibilidade do observador. As fotos de objetos funcionam por uma retórica de substituição.

Nas narrativas expositivas, o uso de fotografias se fazia em ensaios descritivos, em contraponto à exibição de objetos, como imagens síntese que titulam as salas, como elemento para a troca de informações,²⁶ como orientação e modelo para a realização de maquetes e dispositivos cênicos.

Benoit de L'Estoile chama a atenção para o lugar das fotos na economia dos museus etnográficos, oferecendo ao mesmo tempo uma referência e uma confirmação das práticas de reconstituição.²⁷

Durante esse trabalho no Museu do Homem, como arquiteto decorador, Gautherot inicia-se no laboratório fotográfico com Pierre Verger. Viaja ao México em 1936, lugar de fascínio das vanguardas europeias, dos ditames surrealistas. Essa iniciativa, com apoio de pesquisadores do Museu, foi um marco decisivo na construção de sua identidade profissional como fotógrafo. Cartas depositadas nos arquivos dessa instituição²⁸ são reveladoras de seus interesses e dos preparativos da viagem. No México, entra em contato com fotógrafos modernistas envolvidos no movimento de renascimento cultural mexicano dos anos 1920 e 1930. Nas exposições e nos impressos, com preferência pelo preto e branco, esses profissionais colocavam em foco, principalmente, grupos indígenas e suas tradições, a vida cotidiana das classes subalternas, as figurações populares nas ruas e nas *haciendas*.

Gautherot, na entrevista que me concedeu, menciona, especialmente, sua visita a Lola Alvarez Bravo (1907-1993), esposa de Manuel Alvarez Bravo, referência maior da fotografia mexicana na paisagem, no *portrait*, no detalhe arquitetônico, na arte pré-hispânica.²⁹ Nos anos 1930 e 40 ela excursiona pelo México sob os auspícios de agências federais como a Secretaria de

Educação Pública e a Secretaria de Saúde e Assistência, fotografando populações rurais, publicando trabalhos em revistas como a *Mexican Folkways*, onde apareceram também ensaios dos fotógrafos Tina Modotti (1896-1942) e Eduard Weston (1886-1958). As viagens para revelação fotográfica do país ligam-se como um mosaico à arte de muralistas como Diego Rivera, Orozco e Siqueiros. Como parábolas óticas e poéticas, as diferenças culturais localizadas trançam-se com reminiscências de tempos vários na história. Gautherot lá fotografa objetos de arte pré-colombiana do Museu Nacional, paisagens, tipos humanos, arte e arquitetura.³⁰

Do ponto de vista etnográfico, a experiência no México, o trabalho compartilhado com Verger, as discussões com Jacques Soustelle, etnólogo do Museu do Homem, instruem seu olhar e consolidam o seu “estilo documentário”, atento às representações nacionais.³¹

Sua colaboração na redefinição da museografia do Museu do Homem, dos usos da fotografia na etnografia descritiva, desdobra-se no trabalho que realiza, logo depois, para a montagem da exposição *A casa rural na França (La maison rurale en France)*, no âmbito da Exposição Internacional de 1937. Anuncia-se, nesta iniciativa, o Museu do Folclore, aberto no ano seguinte no Trocadéro.³² Patrocinada pelo Ministério da Agricultura e dirigida pelo geógrafo Albert Demangeon e por George-Henri Rivière, a mostra pretendia apresentar diferentes tipos de habitação a

partir de suas formas arquiteturais e de suas disposições topográficas.³³ As fotografias e as maquetes foram fundamentais para a visualização e a contextualização desse esquema classificatório. Como matéria e subsídio para esta exposição, encontrei no arquivo do Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo (antigo Museu de Artes e Tradições Populares de Paris) 41 fotos inéditas de Gautherot, sobre uma grande fazenda industrial da região parisiense, a fazenda *du Manet* (Seine-et-Oise).³⁴ Pelo que se conhece, trata-se do seu primeiro exercício mais sistemático sobre fotografia de arquitetura. Privilegiando uma luz rasant, explora formas, volumes e relevos dos prédios. Os conjuntos construídos são tomados em perspectiva, em vistas diagonais. Registra as fachadas, os detalhes em primeiro plano. Decompõe, fotograficamente, a fazenda sem perder o seu desenho relacional, os elementos do entorno. Nas unidades escolhidas, os fragmentos dos prédios vizinhos, a projeção de sombras oblíquas evocam, nas continuidades e nos contrastes, relações de correspondência, sugestões de totalidade. Nos seus enquadramentos cuidados, hierarquiza informações, permitindo a compreensão não só da lógica do pátio fechado da fazenda (*maison à cour fermée*), mas também dos usos produtivos desses espaços tradicionais e suas mudanças. Estas aparecem marcadas pela técnica e pelos materiais de construção, atravessados por fios de eletricidade, pela chaminé da destilaria – sinais dos tempos novos. Algumas fotos foram ampliadas na exposição,³⁵ já a série serviu de base para a

construção de uma maquete, a peça de número 11 na mostra, que mereceu destaque no catálogo (à página 15). A imagem ganha relevo nesses projetos expositivos como “encenação sintética”, visualização didática, “meio de falar ao mesmo tempo aos olhos, à imaginação e ao julgamento”.³⁶ Nessa perspectiva, destacam-se, como sublinha Gisèle Freund, a fotografia monumental e a fotomontagem – séries em mosaicos fotográficos – para “reflexão dirigida”.³⁷

Esse trabalho metódico com o espaço, a luz e a imagem, ligado ao levantamento de dados em trabalho de campo e à ilustração didática, faz render o capital técnico já acumulado, apurando a sensibilidade perceptiva de Gautherot na composição e no enquadramento fotográficos. “Fotografia é arquitetura”, insistia ele na entrevista que me concedeu.

Além de realizar esse trabalho de fotojornalismo científico, como classificaria mais tarde,³⁸ circula pela *Alliance Photo*,³⁹ agência criada por Maria Eisner, em 1934, para divulgar e comercializar, internacionalmente, imagens, distinguindo o trabalho e a autoria fotográfica. Participavam da AP René Zuber, Denise Bellon, Pierre Verger, Pierre Boucher, Emeric Feher, nomes de destaque da fotografia francesa do entreguerras. Em 1947, Maria Eisner faria parte do grupo fundador da Agência Magnum, junto com Henry Cartier-Bresson e Robert Capa.

Fotos de Gautherot, realizadas no México e na França, são publicadas nos anos 1938-40 em revistas ilustradas francesas. Cabe destacar aquelas publicadas no álbum

Photographie, editado pela revista *Arts et Metiers Graphiques*, que reunia de forma original trabalhos dos principais fotógrafos internacionais da época.⁴⁰ As imagens selecionadas tornavam-se guias, referências para o treinamento do olho dos interessados em experimentar a câmera.

Em 1939, Gautherot vem para o Brasil querendo flagrar os “aspectos tanto paisagísticos como humanos da região amazônica, a fim de enviá-los para a coleção do Museu do Homem”.⁴¹ Com a guerra, porém, interrompe suas incursões documentárias,⁴² voltando ao Brasil, depois do primeiro armistício, provavelmente em companhia de Pierre Verger e “de outros franceses mobilizados, na América do Sul”.⁴³ Chegam em pleno Estado Novo, em um contexto de censura política e de controle de informações, pouco propício às viagens fotográficas. No Rio de Janeiro, entra em contato com intelectuais modernistas da cidade, como Rodrigo Melo Franco, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Alcides Rocha Miranda, Mário de Andrade, ligados ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), recém-criado em 1937, no âmbito do processo de centralização autoritária do governo Vargas. O Serviço, vinculado ao Ministério da Educação e da Saúde, tinha por objetivo preservar e restaurar bens culturais representativos para a história oficial.⁴⁴ A documentação fotográfica era uma demanda importante na instituição – como fica claro na correspondência entre Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco⁴⁵ –, usada como peça descritiva, elucidativa,

de convencimento e de localização para processos de inventário, tombamento e obras. Buscava-se, em princípio, uma “reconstituição por fotografias”⁴⁶ de manifestações históricas e artísticas, populares e eruditas, edificadas e não edificadas, que construiriam material e simbolicamente a identidade do Brasil. A imagem seria a linguagem da descoberta e da transcrição do objeto – *objetos-tempo*, nos termos de Daniel Sibony⁴⁷ – com perspectiva de duração, provocando a lembrança crítica, a “memória ensinada”.⁴⁸

Gautherot fotografa para o SPHAN santuários, fazendas e casas coloniais das cidades, marcas da arquitetura e da imaginária religiosa do Brasil colonial setecentista. Articula expectativas do “inventário do mundo visível”, apregoadado desde meados do século XIX, à “utilidade prática” de um projeto oficial, vinculando, circunstancialmente, o ver e o dever da memória.⁴⁹ No Arquivo Noronha Santos do Instituto Nacional de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Livros de Registro de Fotografias,⁵⁰ Série Inventário, a centralidade mineira se relativiza nos anos 1950. Ganha relevo a documentação fotográfica sobre o Nordeste, novo emblema da especificidade cultural brasileira, especialmente a partir da arte e das festas populares.⁵¹

O folclore brasileiro tem uma importância particular na produção fotográfica de Gautherot. Nas viagens pelo interior do país, ele acreditava encontrar *um sentido maior, mais natural* da alma brasileira. A ideia de “autenticidade”, como singula-

ridade e permanência, aparece, no seu discurso, com uma dupla direção. De um lado, na sua preocupação com a “fidelidade visual”, a nitidez documentária que a técnica fotográfica permitia, evitando alterar a “pureza” formal e simbólica do “fato folclórico”. De outro, na procura do espontâneo, das pessoas “em situação”, fugindo das poses ensaiadas, dos olhares voltados para a câmera. Para além da finalidade descritiva, do senso utilitário inerente à foto documento, Gautherot aplicava-se na qualidade estética do testemunho,⁵² valorizando a cena social em foco, produzindo e promovendo, nas representações do Brasil, a arte e a cultura dos subalternos.

“Deixo o povo viver quando fotografo a festa popular.” Nos espaços sociais populares, procurava passar despercebido, acostumando o *outro* com a sua câmera, negociando a sua invisibilidade.

Além da preocupação historicamente circunscrita com a *autenticidade*, importava para Gautherot a *dinâmica* dessas manifestações, registrada em séries fotográficas. Procurava controlar e relacionar, no limite do tempo e do movimento, a composição, o *background* e a luz.

Na produção dessas séries documentárias, o fotógrafo aproximava-se das ideias que animavam os debates sobre folclore no país. Neles, os folguedos populares – danças, desfiles, autos e jogos, conservados



Jangada na Prainha, Ceará, fotografia de Marcel Gautherot

pela tradição oral e realizados coletivamente – eram expressões privilegiadas para a observação e identificação dos processos de formação da “cultura brasileira”. Representavam para o *movimento folclórico*, que então se articulava, seu “próprio objeto em ação”.⁵³

Uma parte significativa dessas imagens foi utilizada, repetidas vezes, em publicações e exposições folclóricas.⁵⁴ Tornaram-se convenções visuais sobre o Brasil de meados do século XX. *Ver* o folclore brasileiro é também percebê-lo através das fotografias de Gautherot sobre a vida social como arte documentária.⁵⁵

“O folclore clássico vai desaparecendo, tinha de documentar isso!” O estatuto de verdade da fotografia via a foto como um meio de preservar a cultura material, as expressões e gêneros de vida.⁵⁶ Especialmente as séries sobre patrimônio cultural material e sobre folclore são construídas, no seu estilo documentário, na sua percepção autoral, como fotografias de *sauvetage* (de salvamento). Importa guardar do tempo pistas para um trabalho de restauração, como obra pública ou como ação política – uma espécie de resistência pela imagem – em oposição ao “acaso objetivo”. O sentido da perda, capital no discurso preservacionista, articula-se estreitamente ao ato fotográfico, “gesto patrimonial elementar”, como bem sublinha Tornatore.⁵⁷ A foto em si já traz uma ausência, uma perda real, objetivada, do mundo sensível. Salva o fato pela aparência,⁵⁸ o instante desprendido da história

eventual, como meio e valor de rememoração intencional.⁵⁹ Nesses campos temáticos, a iminência da perda de uma herança comum, ainda não consensualmente formulada, e a chance do registro decisivo,⁶⁰ esteticamente calculado, feito para emocionar, abrem possibilidades para deslocamentos simbólicos de bens culturais seletos. Fixam situações, estabilizam representações, produzindo e certificando uma memória compartilhada. Restauram-se, assim, quadros ameaçados, autenticados pela ancianidade, como itens fortes da nação ilustrada, inserindo-se na crença de um tempo largo da comunidade, como presente etnográfico,⁶¹ como patrimônio vivo. Tal estratégia de reconhecimento – e os usos da coleção Gautherot, em práticas discursivas diversas, indicam isso – desencadeia novos interesses acadêmicos e políticos, produzindo e avivando sentidos de referentes sociais e culturais. Benoît de L’Estoile chama a atenção para essas fotografias feitas como “etnografia de urgência” (*salvage ethnography*), que, guardando aspectos da vida cultural hoje raros ou completamente desaparecidos, podem tornar-se suporte privilegiado para práticas contemporâneas de reafirmação identitária. Autorizadas por especialistas e estimuladas pelo mercado de arte, editorial e turístico, as reproduções fotográficas de objetos e acontecimentos circulam assim por espaços públicos ou privados, como herança virtual, memória portátil. Tornatore frisa que “a fotografia institui um lugar de memória deslocado, móvel, ligado à pessoa, seja ela quem tira as

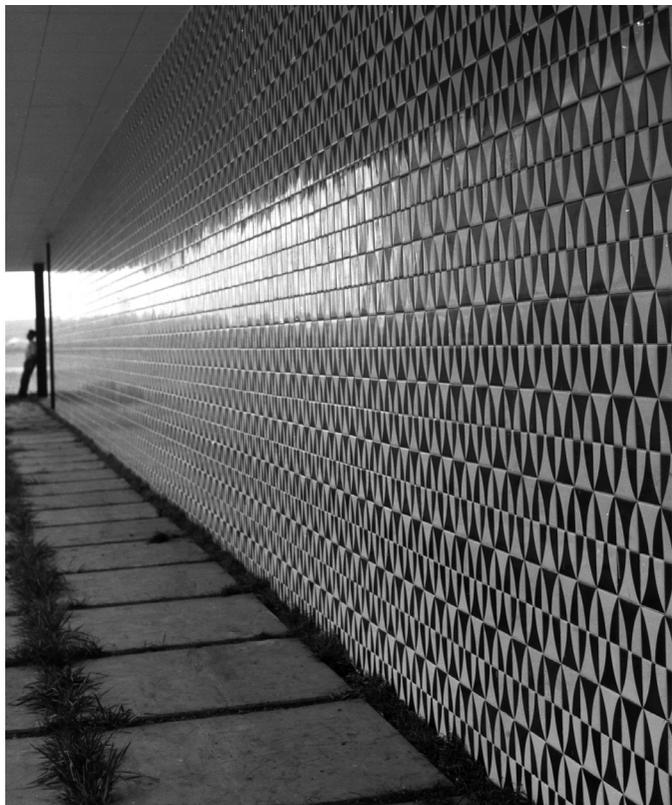
fotografias, quem as coleciona, quem as expõe ou ainda quem as vê ou recebe”.⁶² Como peça ou como linguagem, miniaturizam e aproximam totalidades complexas e distantes no espaço e no tempo. Guardam uma plasticidade de contingência, a contrassenso da pura abstração intelectual.

Gautherot investe nos dois níveis complementares da fotografia enquanto prática memorial. Nos seus próprios termos, procura, seletivamente, *salvar* o acontecimento⁶³ e *salvar* a integridade das fotos como objeto material, produzindo seu arquivo.⁶⁴ A acumulação das matrizes – ele vendia, com recorrência, cópias, guardando os negativos – sustenta seu interesse em prezar uma totalidade, o monopólio da produção,

pressuposto para a monumentalização de sua obra.

O uso das suas imagens na etnografia de uma autoconsciência nacional, seguindo Lévi-Strauss,⁶⁵ faz sentido como *foto resíduo*, referência de testemunho e nostalgia, e como *foto resgate*, uma reserva documental, onde está em foco a preservação, obrigação moral da memória.

Por outro lado, as fotos primorosas de arquitetura⁶⁶ que Gautherot realiza sobre a construção de Brasília, a pedido de Oscar Niemeyer, e que o consagram como fotógrafo do movimento moderno brasileiro, revelam, metaforicamente, uma anunciação de futuro. Atualizam de certo modo, pela imagem, o texto



Painel de azulejos de Athos Bulcão no Brasília Palace Hotel, fotografia de Marcel Gautherot, 1959

crítico sobre a arquitetura francesa que apresentou nos seus vinte anos, no Congresso de Sohlberg (1930), Alemanha. Nele, pautado nas ideias de Le Corbusier, faz a apologia de uma nova cidade, da “máquina de morar”, do cimento armado, da “construção que se insinua no sítio” e da “luz como base da arquitetura”. Defende o *esprit nouveau* do modernismo internacional.

As 2.500 fotografias do acervo de Gautherot na sua totalidade, despregado das

contingências de sua produção, das diferentes formas como as imagens foram apropriadas, revelam, para além de um imenso mosaico sobre o Brasil diverso, parte expressiva da biografia do fotógrafo, da sua história invisível. Olhares cruzados da França e do Brasil. Essa narrativa iconográfica, apoio da sua própria memória, trajetos e trajetória, parece redefinir sua identidade, abrazeirando, apesar do so-taque de fora, seu pertencimento e seu reconhecimento social.

N O T A S

1. BERMAN, Deborah. O clic francês. *Manchete*, 20 jan. 1996.
2. Este artigo é produto da pesquisa “Imagens de viagem: ícones do Brasil (1940-60) – Arte e convenções visuais nas séries fotográficas de Marcel Gautherot”, realizada com Heliana Angotti Salgueiro, no período de 2004 a 2006, com financiamento da Getty Foundation, Los Angeles. As considerações feitas a seguir referem-se ao trabalho de Gautherot durante as décadas estudadas.
3. A ideia de “nação ilustrada”, em processos de construção identitária, pressupõe a definição, seleção e valoração de paisagens, cenas e tipos humanos a serem reconhecidos socialmente como marcas simbólicas específicas, “familiares”, com funções sobretudo celebrativas e demonstrativas, em oposição a séries “outras”, produzidas, com o mesmo empenho, em espaços nacionais concorrentes. Ver, a propósito, THIESSE, Anne-Marie. La nation illustrée. In: _____. *La création des identités nationales: Europe XVIIIe.-XXe. siècles*. Paris: Seuil, 1999, p. 185-224.
4. Dedicatória de Carlos Drummond de Andrade para Gautherot no livro *Fazendeiro do ar & poesias até agora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
5. Toma corpo, nesses anos, de acordo com Sérgio Miceli, “a concepção de ‘cultura brasileira’ sob cuja chancela, desde então, se constituiu uma rede de instâncias de produção, distribuição e consagração de bens simbólicos, às custas das dotações oficiais”. Cf. MICELI, S. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 216.
6. Ver SORA, G. La maison et l’entreprise José Olympio et l’évolution de l’editon Brésilienne. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 126-127, p. 90-102, 1999; PONTES, H. Retratos do Brasil: editores, editoras e Coleções Brasileira nas décadas de 30, 40, 50. In: MICELI, S. (org.). *História das ciências sociais no Brasil*. São Paulo: Sumaré, 2001, p. 419-476; GARCIA, A. Les enfants de la plantation: la modernité paradoxale des romanciers brésiliens 1928-1980. In: GHEORGHIU, M. D. (org.). *Littérature et pouvoir symbolique*. Pitesti (Romênia): Pararela, 2005, p. 94-112.
7. A versão francesa de *Jubiabá, Bahia de tous les saints*, foi publicada em Paris, pela editora Gallimard, em 1937. O livro é uma referência marcante nas lembranças de Gautherot e também nas do fotógrafo Pierre Verger.
8. Entusiasmado com o filme *Que viva México!*, Gautherot visita e fotografa a fazenda Tetlapayac, onde foi rodada a fita. Acervo Instituto Moreira Salles.

9. Há ainda, no livro, poucas fotografias de R. P. Secondi e Hesse, do Rio de Janeiro; do Office du Brésil, de Paris, e de Pierre Monbeig. O título fazia parte de uma coleção de livros fotográficos comentados por especialistas, sobre diferentes países, regiões e cidades do mundo.
10. A tradução do livro é publicada no Brasil, em 1952, pela Livraria Agir Editora, do Rio de Janeiro. A relação de imagens já publicadas em Paris, incorpora fotos de José Medeiros e de Boer, de São Paulo.
11. Ver, a propósito, texto de introdução de Alceu Amoroso Lima, na edição brasileira.
12. Trecho da entrevista que Marcel Gautherot me concedeu, no Rio de Janeiro, em 7 de dezembro de 1989, sobre o projeto de reorganização dos arquivos fotográficos do então Instituto Nacional de Folclore (da FUNARTE), sob minha responsabilidade. Todos os trechos do seu depoimento que aparecem no texto sem outra referência foram extraídos desta entrevista.
13. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 7 dez. 1989.
14. Entre o olhar e o aprender a ver, “o segredo é a concentração”, frisa Henri Cartier-Bresson, um dos fotógrafos prediletos de Gautherot, em entrevista ao jornal *Le Monde*, Paris, 16-17 mar. 1986.
15. EDWARDS, E. *Raw histories, photographs, anthropology and museums*. Oxford: Berg, 2001, p. 213, Collection Materializing Culture.
16. Afirma-se no “estilo documentário” – ideia introduzida pelo fotógrafo Walker Evans (1903-1975) – a dimensão estética da *forma* documentária para além da *função* de documentação, do cultivado valor testemunhal da fotografia. Ver, sobre este assunto, LOUGON, O. *Le style documentaire: d’August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris: Macula, 2001.
17. O pictorialismo fotográfico, arte híbrida, nos termos de André Rouillé, entre a expressão cultivada na pintura e no desenho e a técnica fotográfica, firma-se no final do século XIX, estendendo-se, na Europa e nos Estados Unidos, até os anos 1930. Defende um “regime de verdade baseado no *flou*, na interpretação, na subjetividade”, nas sombras. ROUILLE, A. *La photographie*. Paris: Gallimard, 2005, p. 345.
18. Os princípios da Nova Visão assentam-se, especialmente, no trabalho de László Moholy-Nagy, *Malerei, photographie, film (Pintura, fotografia, filme)*, publicado na Alemanha em 1925. Ver, a propósito, LUGON, O., op. cit.
19. *Germaine Krull*. Paris: NRF, Gallimard, 1931, p. 12, Collection Photographes Nouveaux.
20. Notas manuscritas da entrevista concedida, em 9 de janeiro de 1996, à revista *Manchete*, no Rio de Janeiro. Documentação particular do fotógrafo. Acervo Instituto Moreira Salles.
21. Ver, sobre o assunto, ANGOTTI-SALGUEIRO, H. Formação profissional de Gautherot: arquitetura e fotografia. In: _____ (org. e ed.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007, p. 69-88.
22. Ver, a esse respeito, SEGALA, L. E.; ANGOTTI-SALGUEIRO, H. Gautherot no Museu do Homem: museografia, etnografia, fotografia. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, H. (org. e ed.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007, p. 92-101.
23. Paul Rivet (1876-1958), antropólogo francês com trabalhos de pesquisa, nos anos 1920, em países andinos. Em 1929, torna-se professor de antropologia no Museu Nacional de História Natural e diretor do Museu de Etnografia do Trocadéro, em Paris. Em 1937, reorganiza com George-Henri Rivièrre as coleções de antropologia física e de etnologia desses museus, no âmbito do novo Museu do Homem.
24. Sobre o desenvolvimento da estética etnomuseológica de Rivièrre, ver GORGUS, N. *Le magicien des vitrines*. Paris: Éd. de la Maison des Sciences de l’Homme, 2003.
25. Ver MAUSS, M. *Manuel d’ethnographie*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1967.
26. Ver EDWARDS, E. Exchanging photographs, making archives. In: _____. *Raw histories, photographs, anthropology and museums*. Oxford: Berg, 2001.
27. DE L’ESTOILE, Benoît. Au delà des clichés: la vie sociale des photographies anthropologiques. *Revue d’Histoire des Sciences Humaines*, v. 1, n. 12, p. 193-204, 2005.
28. Dossier Gautherot/Correspondence. Archives du Musée de l’Homme, Paris, code 2AM1k41.
29. Lola Alvarez Bravo era, então, membro influente da organização artística e política LEAR (Liga de Escritores e Artistas Revolucionários) e organizou, em 1931, a primeira Film Society na Universidade Nacional do México. Trabalhou, experimentalmente, com fotomontagens, com a natureza poética do senso comum; os movimentos nas fotos de ruas, as fachadas de estabelecimentos

- populares, as cenas de festa, de trabalho e de *siestas* nas calçadas. Destacou-se, ainda, no retrato de celebridades. Ver, a respeito, FERRER, Elizabeth. Lola Alvarez Bravo: a modernist in Mexican photography. *History of Photography*, v. 18, n. 3, p. 211- 218, 1994.
30. Dessa viagem ao México, existem no acervo do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, cerca de duzentas imagens, ainda não classificadas, sem legenda e sem data. Acentuam-se, nelas, escolhas temáticas afinadas com as da coleção de 29 fotos depositadas na fototeca do Museu do Homem, atual Musée des Arts Premiers du Quai Branly, em Paris. Ver, a propósito: <www.quaibranly.fr/fr/documentation/le-catalogue-de-l-iconeotheque.html>.
 31. Ver, sobre o assunto, SEGALA, L. A viagem ao México: primeira reportagem fotográfica. In: AN-GOTTI-SALGUEIRO, H. (org. e ed.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007, p. 102-117.
 32. Museu de Artes e Tradições Populares.
 33. DEMANGEON, A. "Maison rurale et folklore" e "Définition et classement des maisons rurales". *L'amour de l'art*. La muséographie à l'exposition internationale de 1937, v. VII, jun. 1937.
 34. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Service Historique Inventaire des Photos 1936-42, ps. 37-39, ph. 39-7-1 à 41. A localização e o estudo dessas fotografias deram-se ao longo do meu estágio de pós-doutorado em Paris, na École des Hautes Études en Sciences Sociales, de janeiro a julho de 2008, com bolsa da CAPES.
 35. No catálogo da exposição *La maison rurale en France, 1937*, estão listadas seis fotos sobre a fazenda du Manet. Não há referência de autoria.
 36. Cf. BEUCLER, A. Les moyens d'expression. In: *Paris 1937 Expositions Internationales New York 1939*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1939, p. 23.
 37. Cf. FREUND, G. La photographie à l'Exposition. In: *Paris 1937 Expositions Internationales New York 1939*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1939, p. 38.
 38. *A Folha*, Belém, 21 jul. 1939. Documentação particular do fotógrafo. Acervo Instituto Moreira Salles.
 39. Ver, a propósito, *Alliance photo: agence photographique, 1934-1940* (Catálogo da exposição). Pré-fácio de Marie de Thézy. Paris: Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Mairie de Paris, 1988.
 40. Em 1938, publicam-se três fotos de Gautherot sobre o México e, em 1939, duas. Estas últimas aparecem com título e especificações técnicas. A primeira, "l'Attraction", Paris, feita com Rolleyflex 4/5, Rollfilms Agfa Isopan 70/10 din 1/100 f:8, *papier* Agfa- Brovira; a segunda, "Pardon de St Anne-la Palud", Paris, com Rolleyflex 4/5, Rollfilms Agfa Isopan 70/10 DIN 1/100 f:5,6, *papier* Agfa-Brovira.
 41. "No Recife, o fotógrafo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico", notícia de jornal sem referência de título, Recife (1947). Documentação particular do fotógrafo. Acervo Instituto Moreira Salles.
 42. FROTA, L. C. *Bahia: rio São Francisco, Recôncavo e Salvador – fotografia de Marcel Gautherot*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
 43. NÓBREGA, C.; ECHEVERRIA, R. *Pierre Verger: um retrato em preto e branco*. Salvador: Corrupio, 2002, p. 135.
 44. Sobre a tensão complementar entre as posições de vanguarda desse grupo e o sentido de preservação do patrimônio sustentado pelo nacionalismo de Estado varguista, ver CAVALCANTI, L. *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/MINC/IPHAN, 2000; FONSECA, M. C. L. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/MINC/IPHAN, 2005; CHUVA, M. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-40)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.
 45. ANDRADE, M. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Pró-Memória, 1981.
 46. ANDRADE, R. M. F. de. *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: MINC/FNPM, 1987, p. 26. A propósito, a reconstituição fotográfica de monumentos é exemplar nas séries feitas por Gautherot sobre as ruínas dos Sete Povos das Missões (RS), depositadas no Arquivo Noronha Santos do Instituto Nacional de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Palácio Capanema, Rio de Janeiro. Uma seleção dessas fotos está arranjada em três grandes álbuns de luxo, nunca publicados, depositados na Série Planos e Projetos (PPR 171, arm. 16).

47. SIBONY, D. Le patrimoine, un lieu d'être autrement. *Actes des entretiens du patrimoine: patrimoine et passions identitaires*. Paris: Éd. du Patrimoine, 1998, p. 33-42.
48. RICOEUR, P. Vulnerabilité de la mémoire. *Actes des entretiens du patrimoine: patrimoine et passions identitaires*. Paris: Éd. du Patrimoine, 1998, p. 17-32.
49. Utilizo a ideia de "dever da memória" como um ponto de vista normativo, ético-político, conforme P. Ricoeur, 1998, p. 19.
50. No Livro 1, as imagens são numeradas de 1-29.259. Há, em seguida, uma lacuna, retomando-se a numeração de 70.116 a 90.827. No Livro 2, as imagens são numeradas de 34.328 a 70.115. A partir do número de registro 35.335, 1948, existem referências, ainda que assistemáticas, a datas. Com muitas descontinuidades, está anotada, no livro de registro, a entrada de fotografias até 1997, sendo o último número 119.519.
51. Ver SEGALA, L. Fotografia, folclore e cultura popular. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, UERJ/NAI, n. 8, p. 81-98, 1999.
52. Cf. DORNIER, C.; DULONG, R. *Esthétique du témoignage*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 2005.
53. VILHENA, L. R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: FGV; FUNARTE, 1997, p. 173.
54. Ver SEGALA, L. Folclore e cultura popular. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, H. (org. e ed.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007, p. 232-251.
55. No âmbito do fotojornalismo, colaborou, no Brasil, em coberturas ilustradas, implantadas pelo fotógrafo francês Jean Manzon na revista *O Cruzeiro*, considerada, então, a mais importante do gênero em circulação no país. Aparece no expediente do Departamento Fotográfico de 1947 a 1949. Ver, a propósito, SEGALA, L. Bumba meu boi Brasil. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES (org.). *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo, 2001. Publica, ainda, reportagens fotográficas na *Revista Módulo*, de arquitetura. Nesta publicação, merece destaque a série sobre carrancas do rio São Francisco (n. 3, 1955). As fotos de Gautherot constituem a coleção mais completa sobre esta arte popular.
56. MAGET, M. *Guide d'étude directe des comportements culturels*. Paris: CNRS, 1953.
57. TORNATORE, Jean-Louis. Impressions patrimoniales: topologie de la perte et photographie. In: ROUX, Jacques; PERONI, Michel. *La sociologie dans le vif du monde*. La Tour d'Aigues: Éd. de l'Aube, 2006, p. 281-297.
58. BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éd. du Cerf, 1987.
59. RIEGL, A. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. Paris: Éd. du Seuil, 1984, p. 85-86.
60. Paradoxalmente, no ato fotográfico a perda é absoluta. Como frisa o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, "brincamos com coisas que desaparecem e quando elas desaparecem é impossível fazê-las reviver". CARTIER-BRESSON, H. *L'Imaginaire d'après nature*. Paris: Fata Morgana, 1996, p. 21.
61. Nos critérios de organização do arquivo de Gautherot, temático, geográfico e cronológico, chama a atenção a ausência de datas, o que, de certo modo, naturaliza um sentido de permanência.
62. TORNATORE, Jean-Louis, op. cit.
63. A memória visual da coisa ou do acontecimento enquanto fotografia se dá na tensão seletiva entre o momento fixado e o quadro perdido.
64. O acervo fotográfico de Gautherot, organizado por ele, foi adquirido em 1999 pelo Instituto Moreira Salles. Ver, a propósito, SEGALA, L. Arquivo e coleção fotográfica. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, H. (org. e ed.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007, p. 168-177.
65. Entrevista a Antoine de Gaudemar (*Libération*). *Folha de São Paulo*, 15 jan. 1995.
66. Ver, a propósito, NOBRE, A. L. A eficácia do corte. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES (org.). *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo, 2001; ANGOTTI-SALGUEIRO, H. Fotografando a arquitetura: barroca, vernacular, moderna. In: _____. *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007, p. 251-289.

Recebido em 3/2/2010

Aprovado em 16/3/2010