

Da rua ao baile: uma análise sobre o carnaval carioca através das imagens de Marcel Gautherot

Alexandre Pinto de Souza e Silva

Resumo

Neste texto, buscamos mostrar como o fotógrafo Marcel Gautherot (1910 – 1996) representou o carnaval do Rio de Janeiro através de suas lentes. Conhecido pela sua atuação enquanto fotógrafo-etnógrafo no Museu do Homem e, posteriormente, pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Gautherot produziu imagens sensíveis das multidões numa das mais conhecidas festas populares da capital carioca. Em ângulos diferentes e situações inusitadas, analisamos a estética visual do fotógrafo, seguindo os princípios estéticos adquiridos ao longo de sua carreira. Da mesma forma, também buscamos entender o contexto através de sete imagens presentes no acervo pessoal de Gautherot, no Instituto Moreira Salles (IMS), capazes de nos indicar as motivações do fotógrafo e, também, sobre o contexto dos anos 1950, em plena Era Vargas.

Palavras-chaves: Marcel Gautherot; Carnaval; Rio de Janeiro; Fotografia; Anos 1950.



* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV), possui graduação em Bacharel e Licenciatura em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) desde 2019. As áreas de interesse correspondem a: História Cultural, História das Imagens e História do Brasil República.

From the street to the ball: an analysis of rio carnival through the images of Marcel Gautherot

De la calle al baile: un análisis del carnaval de Río a través de las imágenes de Marcel Gautherot

Abstract

In this paper, we seek to show how photographer Marcel Gautherot (1910 – 1996) represented the Rio de Janeiro carnival through his lenses. Known for his work as a photographer-ethnographer at the Museu do Homem and, later, by the National Historical and Artistic Heritage Service (SPHAN), Gautherot produced sensitive images of the crowds in one of the most famous popular festivals in the capital of Rio de Janeiro. From different angles and unusual situations, we analyze the photographer's visual aesthetics, following the aesthetic principles acquired throughout his career. Likewise, we also seek to understand the context through seven images present in Gautherot's personal collection, at Instituto Moreira Salles (IMS), capable of indicating the photographer's motivations and also about the context of the 1950s, during the Vargas era.

Keywords: Marcel Gautherot; Carnival; Rio de Janeiro; Photography; 1950s.

Resumen

En esta investigación buscamos mostrar cómo el fotógrafo Marcel Gautherot (1910 - 1996) representó el carnaval de Río de Janeiro a través de sus lentes. Conocido por su trabajo como fotógrafo-etnógrafo en el Museu do Homem y, más tarde, por el Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (SPHAN), Gautherot produjo imágenes sensibles de la multitud en una de las fiestas populares más famosas de la capital de Río de Janeiro. Desde distintos ángulos y situaciones insólitas, analizamos la estética visual del fotógrafo, siguiendo los principios estéticos adquiridos a lo largo de su trayectoria. Asimismo, también buscamos comprender el contexto a través de siete imágenes presentes en la colección personal de Gautherot, en el Instituto Moreira Salles (IMS), capaces de indicar las motivaciones del fotógrafo y también sobre el contexto de la década de 1950, en plena era Vargas.

Palabras llave: Marcel Gautherot; Carnaval; Río de Janeiro; Fotografía; Años 1950.



Introdução

Marcel André Felix Gautherot é um dos maiores fotógrafos do Brasil. Seu acervo pessoal, com mais de 25 mil fotogramas, pertence hoje ao Instituto Moreira Salles (IMS), cujo arquivo iconográfico guarda registros de fotógrafos que captaram momentos importantes da História nacional. Maureen Bisilliat (1931-), Marc Ferrez (1843 – 1923), Thomaz Farkas (1921 – 2011), Peter Scheier (1908 – 1979) e muitos outros compõem o riquíssimo acervo do instituto, somando aproximadamente dois milhões de imagens.

No caso de Gautherot, suas fotos foram feitas entre as décadas de 1930 e 1970, desde que pôs os pés no Brasil pela primeira vez. Nascido na França, teve uma passagem expressiva pela arquitetura, se formando em *design* de interiores, e nos anos 1930 participou da fundação do Museu do Homem. Na instituição, Gautherot teve um papel importante desempenhando a organização etnográfica das exposições através de fotografias, em que se imaginava a locação de determinados objetos antes de fazerem parte do museu. O gosto por fotografar foi despertando também o de viajar e de conhecer lugares cada vez mais exóticos. No México, em 1937, fez uma viagem de seis meses em que visitou diversos sítios arqueológicos e, também, instituições culturais com objetos da Era pré-colombiana.

Em 1939, ele partiu para o Brasil motivado pela paixão que teve ao ler a obra de Jorge Amado: *Jubiabá*. A descrição da natureza brasileira feita pelo autor baiano ficou no imaginário de Gautherot, que se sentiu despertado por um ambiente diferente, porém fascinante. Nesta viagem, ele ficou só alguns meses, por ter contraído malária enquanto fazia expedições na floresta amazônica. No entanto, o seu roteiro o envolveu com as culturas de povos locais, bem como pela beleza da mata, o que lhe rendeu ótimas fotos por onde passou. Foi para o Rio de Janeiro se curar da doença, mas em 1940 teve que servir ao exército francês no Senegal, então protetorado de sua pátria, devido à eclosão da Segunda Guerra Mundial na Europa. Com o rápido avanço das tropas alemães, foi assinado o armistício e Gautherot pôde voltar ao Brasil.



Em todas as suas fotos, ele sempre buscou colocar em prática o que aprendeu no Museu do Homem. Gautherot registrou, através de um olhar sensível, pessoas durante manifestações culturais que caracterizam os lugares onde vivem. Entre multidões ou particulares, o fotógrafo conseguia tomadas incríveis, envolvendo muita paciência e direção até o momento do clique. Por meio de fotografias em preto e branco – devido a qualidade técnica da *Rolleiflex*¹ –, os contrastes de luz e sombra, bem como os ângulos escolhidos, trazem movimento e expressão. São esses relatos sobre o carnaval de rua que Gautherot mostrou como uma festa popular pode proporcionar diferentes pontos de vista.

Dessa forma, como veremos a seguir, analisaremos algumas imagens tiradas pelo fotógrafo no carnaval dos anos 1950, mostrando fotografias produzidas num período bastante específico da História do Brasil: o Segundo Governo Vargas (1951 – 1954). Mesmo sendo muito associado ao período de maior autoritarismo, o governo democrático de Getúlio Vargas também foi notório pela sua volta ao poder, num período de expansão da indústria e de criação de grandes empresas, como a Petrobrás. No âmbito social, as imagens a seguir nos mostram desde áreas externas até cenas do Baile de Carnaval do Theatro Municipal, observaremos como as fotografias de Gautherot conseguem transmitir a atmosfera de uma eferescente capital. E, por outro lado, também apontaremos como os aspectos urbanos interferem na percepção da própria festividade.

Desse modo, o artigo se divide em três partes que mostram como o carnaval se tornou uma festa tão orgânica para os cariocas, em especial, ao mesmo tempo em que se mostrou aos olhos de Gautherot. Na parte “O carnaval do Rio: uma breve história”, introduzimos uma breve história do carnaval da Cidade Maravilhosa e como ele foi se remodelando ao longo dos anos, se adaptando ao contexto e aos desejos políticos. Já em “O Rio de Janeiro dos anos 1950: as ruas dos foliões”, nos focamos em meados do século XX e mostramos quatro imagens produzidas pelo fotógrafo que mostram

1 Câmera de formato quadrado, 6 x 6 cm, sempre simétrico, de predominância horizontal, mantendo um eixo central ordenador e uma organização precisa das formas e volumes fotografados (FERNANDES JR., 2001, p. 65).

as ruas tomadas por blocos carnavalescos, bem como foliões que se engraçavam diante das câmeras. E em “Os ‘brincantes’ do Theatro Municipal”, sairemos da rua e iremos para o tradicional Baile do Theatro Municipal, por meio de três imagens, que mesmo sendo espetáculo usufruído pela elite, ainda sim fazia parte desse grande popular, que é o carnaval. De um modo, ou de outro, falar do carnaval carioca é fazer um recorte de um símbolo da cultura da cidade e (por que não dizer?) da cultura brasileira.

O carnaval do Rio: uma breve história

Conhecido por muitos como símbolo nacional, o carnaval foi introduzido no Brasil no século XVI. Na época, os portugueses buscavam celebrar o entrudo², uma prática típica de sua terra natal, que consistia em brincadeiras e pregar peças em pessoas nas ruas. Em seu artigo “Imagens da multidão: Carnaval e mídia”, Beatriz Jaguaribe (2013) afirma que se jogavam desde bolas de cheiro até substâncias pouco aprazíveis em pedestres desavisados. Nessa brincadeira, raças, gêneros e classes se misturavam em multidões por toda a cidade, ao passo que despertava o alerta das autoridades, que também tentavam conter os distúrbios na cidade.

Com o passar dos anos, a festa foi tomando contornos mais elitistas. Ainda segundo Jaguaribe (2013), após a independência em 1822, a aristocracia passou a estimular formas mais elegantes de entretenimento, se espelhando na burguesia francesa que realizava refinados bailes de máscaras. A partir de 1853, segundo José Luiz de Oliveira (2012), em “Pequena História do carnaval carioca: De suas origens aos dias atuais”, por pressão das famílias da alta sociedade carioca – que buscavam fazer parte do carnaval, mas sem se misturar aos populares –, o entrudo começou a perder espaço após a instauração da lei que proibia tal prática nas ruas do Rio de Janeiro. Concomitante à diminuição do entrudo, os bailes de máscaras realizados nos salões se tornavam peça importante da diversão carnavalesca como um todo, junto com carros alegóricos e fantasias requintadas.

2 A palavra “entrudo” significa “início” (OLIVEIRA, 2012, p. 65).

Ao longo de todo o Império (1822 – 1889), a sociedade carioca continuou altamente hierárquica. Mesmo com a abolição da escravidão e o advento da Proclamação da República, pouco foi feito para a inclusão da massa de pessoas que era composta por escravos alforriados, imigrantes pobres e uma debilitada pequena burguesia. A esses grupos, eram negados uma participação mais democrática numa sociedade cujo poder político e o direito civil eram dominados pela chamada “cidade letrada”, composta por segmentos como: funcionários graduados, políticos, administradores, advogados, médicos, engenheiros e membros do clero (JAGUARIBE, 2013, p. 7).

Até o final da República Velha, em 1930, a situação se manteve assim. No entanto, se por um lado as classes mais pobres foram as mais oprimidas e desprovidas dos privilégios sociais, por outro, é inegável a influência dos populares para as festividades coletivas. As multidões carnavalescas se tornaram símbolo para o Rio de Janeiro, que ainda usufruía do *status* de capital. Foi na virada do século XIX para o XX que a cidade presenciou o surgimento dos blocos de rua, cordões³ e ranchos⁴, onde os populares podiam comparecer sem se preocupar com os anseios da elite. Havia também os *cucumbis*, que eram conjuntos de foliões que tocavam instrumentos de origem africana (JAGUARIBE, 2013).

Com a Revolução de 1930 e a conseqüente ascensão de Vargas ao poder, Marcelo Ridenti (2006), em *Intelectuais e Estado*, afirma que a imagem do homem simples do povo trouxe a autenticidade necessária para se construir a identidade da nação. Complementando esta análise, Hermano Vianna (2008), em *O mistério do samba*, enfatiza que Getúlio Vargas buscava atribuir às classes populares maior importância dentro do seu projeto político. Isso explica o investimento do governo em aproximar os populares ao poder político. Lucia Lippi Oliveira (2008) nos mostra em *Cultura é patrimônio* que o Estado Novo (1937 – 1945) era “novo” por pensar naquilo que poderia conjugar a essência do que é nacional. A ideia era recusar a cópia de símbolos estrangeiros, como havia

3 Multidões de foliões pobres com fantasias caseiras e instrumentos (JAGUARIBE, 2013).

4 Primeiras versões modestas das Escolas de Samba (JAGUARIBE, 2013).



acontecido 1922 com a Semana de Arte Moderna, e criar símbolos baseados no povo brasileiro.

A historiadora e especialista na pesquisa com imagens, Ana Maria Mauad de Souza Andrade (1990), promove reflexões acerca do estudo das representações da elite carioca no século XX em sua tese de mestrado “Sob o signo da imagem: A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX”. Um dos aspectos tratados por Andrade é justamente o Carnaval enquanto reflexo social do estilo de vida carioca e, também, do festejo ser capaz de agregar diferentes classes sociais. No ano de 1932, durante o governo provisório presidido por Getúlio Vargas, o Carnaval passa a ter apoio oficial do Estado, valendo tanto para as festividades de rua quanto às de baile. Ainda segundo a autora, o projeto era de tornar as comemorações legítimas para ricos e pobres, mas nos anos 1930 ficou marcado o domínio da ideologia da classe dominante: a burguesia. Pensando no valor comercial que o Carnaval podia alcançar, foram feitas propagandas sobre a cidade do Rio de Janeiro no exterior – como um ambiente “irreverente, cordial e popular” (ANDRADE, 1990, p. 48) – ao passo em que atraía turistas do mundo todo. Foi essa mesma indústria que se encarregou de tornar as festas carnavalescas em sinônimo de Rio de Janeiro, isto é, um local de paz e cooperação entre as classes (ANDRADE, 1990).

É neste contexto dos anos 1930 que foi criado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), mais especificamente em 1937, com o objetivo de proteger o patrimônio cultural brasileiro, tanto material quanto imaterial. Sob a tutela de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898 – 1969)⁵, o foco da instituição

5 Jornalista e advogado, se identificou com o movimento modernista de 1922 e se tornou editor da Revista do Brasil a partir de 1926. Na administração pública foi chefe de gabinete do então ministro dos Negócios da Educação e Saúde Pública, Francisco Campos. Após a aprovação do projeto de Mário de Andrade pelo ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, foi criado o Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e Rodrigo de Melo Franco de Andrade foi indicado para a direção da instituição, em 1937. Ao longo de 30 anos à frente do SPHAN, Melo Franco deixou as outras atividades de lado para se dedicar inteiramente à preservação do patrimônio cultural brasileiro. ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco de. IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/173>. Acesso último em: 30 de abril de 2021, às 15:02.



naquele período era criar uma identidade nacional, obedecendo as diretrizes do governo para redefinirem o nacionalismo brasileiro. E, para isso, foram contratados fotógrafos que registrassem aspectos do Brasil que poderiam constituir esta identidade, servindo de patrimônio para o país.

Já assentado no Rio de Janeiro, em 1940, Gautherot se aproximou dos intelectuais do SPHAN⁶ que se admiraram pelo seu trabalho fotográfico realizado pelo Museu do Homem. No mesmo ano, ele foi admitido na instituição e pôde fazer o que sempre quis: viajar e fotografar. Ele percorreu cidades do interior de Minas Gerais, cuja arquitetura ainda remetia ao passado colonial, e áreas isoladas do Nordeste, onde os habitantes celebravam tradicionais manifestações. A captação destes festejos era uma forma importante proteger o passado que ainda mantinha essa “pureza popular” (OLIVEIRA, 2002, p. 43). Deste modo, a fotografia foi um grande alicerce como comprovante dessa cultura e a manteve “eternizada” mesmo com o passar dos anos.

No início dos anos 1950, Gautherot fez uma série de fotos sobre o carnaval carioca. Em várias de suas imagens, percebemos a quantidade de elementos captados pelo fotógrafo e uma enorme heterogeneidade em relação aos ambientes das fotos. No item a seguir mostraremos e analisaremos algumas imagens tiradas por Gautherot.

O carnaval dos anos 1950: as ruas dos foliões

Em 1951, Getúlio Vargas retornou ao poder por vias democráticas, mas mantendo ainda alguns aspectos do autoritarismo que marcou a política em sua primeira presidência (1930 – 1945). A historiadora Maria Celina Soares D’Araújo (1992), em sua obra *O Segundo Governo Vargas – 1951-1954*, aponta que a segunda passagem de Vargas pelo palácio do Catete ocorreu num momento em que as pessoas ainda tinham vínculos fortes com regimes mais centralizadores e autoritários. Um dos marcos mais notórios foi a cas-

6 Alguns nomes como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Mário de Andrade compuseram o SPHAN nesse período.



sação do Partido Comunista em 1947, dois anos após a democracia ter sido recém conquistada. “O fim do Estado Novo não altera substancialmente essa herança deslegitimizadora das instituições políticas oriundas da ‘sociedade civil’”, afirma a historiadora (D’ARAÚJO, 1992, p. 26).

Desde os tempos do Estado Novo, Vargas manteve o seu projeto político de tornar as práticas culturais sinônimos da nacionalidade brasileira. Além do trabalhismo, em que a cidadania do indivíduo era reconhecida graças à sua produtividade, Maria Celina D’Araújo (1992) ressalta que havia o intuito de manter viva a imagem de Getúlio, a fim de manter, também, o governante em contato direto com as massas. Em *O mundo da violência: a polícia da era Vargas*, Elizabeth Cancelli (1993, p. 21) enfatiza que durante o Estado Novo a nacionalidade foi posta como um dos valores supremos da sociedade que se sobrepõe a qualquer tipo de racionalidade. Em linhas gerais, quem designava as ações da sociedade era o Estado nacional, que construía um aparato policial para ordenar costumes, regular hábitos, controlar as crises e livrar a nação do “perigo comunista” (CANCELLI, 1993, p. 26).

Nas palavras de Danilo Alves Bezerra (2013), em “Carnavais do Rio de Janeiro e seus usos pelo Estado Novo (1938 – 1942)”, o Estado se valia de técnicas e instrumentos para convencer as pessoas, especialmente as massas. Isso obedecia à prerrogativa de Vargas, que tentava construir uma nova narrativa para tornar a cultura um elemento nacional. E dentre esses festivais, folguedos e manifestações tradicionais que constituíam a cultura do Brasil, o carnaval era uma festa que passou pelo crivo do Estado. As escolas de samba, por exemplo, enalteciam o folclore sertanejo usando ritmos, alegorias e letras que pudessem ser absorvidas pelos populares. Tanto a imprensa quanto o governo fomentavam a ideia de que o carnaval seria uma grande festa que arregimentaria todas as classes sociais (BEZERRA, 2013).

Segundo Eduardo Granja Coutinho (2006, p. 125), em “Os cronistas do Momo. Imprensa e carnaval na Primeira República”, para isso, intelectuais tiveram um papel importante ao integrar às manifestações culturais ao padrão civilizado. Mesmo que essas imagens



não visassem abolir toda a desigualdade e promover uma sociedade mais igualitária, o povo tinha que estar incluso no programa de carnaval, oferecendo um “cotidiano carnavalesco” que associava à imagem da cidade (GUIMARÃES; SANTOS FILHO, 2012, p. 16).

Por sua vez, Helenise Monteiro Guimarães e Raphael David Santos Filho (2012), em “Carnaval dos anos 1940: as muitas fantasias de um Rio folião”, nos apontam que a divulgação de imagens sobre o carnaval se encaixava no projeto pedagógico incentivado pelo governo. No final dos anos 1940, havia a necessidade de criar uma reeducação de modos para as massas devido à necessidade das elites de transformar o carnaval na imagem da nação. O ensaísta e romancista búlgaro Elias Canetti (1973), em seu clássico *Massa e poder*⁷, reforça que o modo de vida metropolitano pode ser caracterizado quando o ser humano perde o medo de se tocar em espaços públicos. Libertados do peso da distância, todos os indivíduos se sentem iguais entre si, sem qualquer tipo de categorização que possa definir quem é melhor ou pior, e passam a serem vistos apenas como multidão (CANETTI, 1973, p. 18).

No século XX, com o advento de novas tecnologias que se agregaram aos meios de comunicação, este ideal de pertencimento coletivo (disseminado pela ideia de “multidão”) ganhou mais popularidade, adquirindo um novo significado: “massas”. Nas décadas de 1930 e 1940, segundo a filósofa Susan Buck-Morss (2000), em *Mundo dos sonhos e catástrofe*, o termo configurou o apogeu de disputas ideológicas entre o comunismo, o fascismo e o capitalismo liberal. Compreendida em conceitos como povo, classe trabalhadora, consumidor e espectador, a palavra “massa” se encaixa nas maneiras em que o discurso político-ideológico conseguiria ter efeito na captação de corações e mentes das pessoas. Buck-Morss (2000) ainda explica que as fotografias públicas podem ser entendidas como ferramentas para a divulgação de sentidos que conquistassem as pessoas.

Na imagem abaixo, podemos entender um pouco do cotidiano carioca enquanto ocorria os festejos dos “dias de Momo”. Por este

7 O título original é *Crowds and power*.

ângulo, vemos que Marcel Gautherot optou por a visão ortogonal, dando a ideia de que há muitas pessoas na foto. Por ser um ambiente bastante arborizado durante um dia de calor – que se tratando de Rio de Janeiro, é um calor intenso –, muitos indivíduos buscaram se proteger do sol embaixo das árvores. A ideia de multidão é bastante contemplada na imagem, sendo que não há qualquer tipo de elemento que separe as pessoas. Diversos indivíduos compõem a fotografia e são mostrados de maneira coletiva, sem distinção entre si.

Figura 1 - Carnaval de rua, Rio de Janeiro. Marcel Gautherot.



Fonte: Acervo IMS (1951).

Ainda vemos elementos que distinguem a época das demais. O mais claro é, sem dúvida, os modelos de carros que não são mais fabricados. E mais ao fundo, podemos ter uma noção mais geográfica de onde a foto está sendo feita: a Cinelândia. O prédio que possui uma mureta e está mais próximo da câmera é a Biblioteca Nacional, e o edifício mais distante, com telhados em formato de abóbodas, é o Museu de Belas Artes.

Figura 2 - Carnaval de rua, homens fantasiados de mulher, Rio de Janeiro.
Marcel Gautherot.



Fonte: Acervo do IMS (1951).

Destacamos nessa imagem dois detalhes que são imprescindíveis para seguirmos nossas análises. O primeiro é a forma como Gautherot descreve o que vê. Na legenda abaixo, feita pelo próprio Gautherot e que está presente em seu arquivo pessoal no IMS, percebemos que o fotógrafo não possui um olhar particular sobre as pessoas, mas sim, totalizante. O objetivo não é descrever as pessoas individualmente, buscando saber seus nomes ou dados pessoais, mas sim retratar o carnaval carioca de maneira coletiva, de forma mais generalizada. O segundo detalhe é o ponto de vista do fotógrafo, que se repararmos bem, está um pouco acima de uma altura humanamente possível. Isso nos leva a pensar como ele fez para tirar a foto por este ângulo. Talvez tivesse subido em algo para poder conseguir a imagem perfeita para o clique. Porém, são questões que não são possíveis de serem decifradas a partir das imagens. Por ora, são apenas especulações.

Na foto ao lado, seguindo o exemplo da anterior, vemos foliões mais próximos à câmera e com aspectos mais individualizados. As-



sim como na outra imagem, o fotógrafo consegue despertar curiosidade quanto à maneira em que conseguiu tirar tal fotografia. Tirada de cima para baixo, a imagem nos faz pensar que Gautherot tenha subido em algo para fazer para fazer o registro. Percebemos também como ele consegue captar expressões mais particulares em meio a um grande grupo de pessoas. Ele aproxima o seu olhar sobre três rapazes vestidos de mulher, que estão posando para a foto, e é isso que o fotógrafo utiliza para fazer a legenda da foto. Mesmo no meio da Rio Branco – uma avenida bastante movimentada no centro do Rio de Janeiro –, os foliões transitam tranquilamente entre os carros com as suas fantasias, sem a menor preocupação quanto a possíveis acidentes causados por automóveis.

Essas imagens com as multidões corroboram com a análise de Beatriz Jaguaribe (2013), em que as aglomerações nos espaços públicos potencializam o contato corporal. Pode parecer algo simples, porém esse contato humano nos espaços públicos pode transmitir uma ideia de troca de energias, bem como a ideia de ruptura com o cotidiano.

Outro símbolo do Estado Novo e que mais tarde viria a ser um dos símbolos do carnaval foi a Presidente Vargas. Construída na gestão do prefeito Henrique Dodsworth⁸ (1937 – 1945), a avenida visava eliminar os problemas econômicos e urbanos da cidade, além de representar um novo reduto de foliões, substituindo a Praça Onze. Evelyn Furquim Werneck Lima (1990), em *Uma Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia*, afirma que a Presidente Vargas deixou marcas do autoritarismo instaurado entre os anos 1930 e 1940. Ser um novo símbolo do carnaval carioca não veio de graça, visto que para erguer a avenida foi feita uma enorme devastação so-

8 Henrique de Toledo Dodsworth Filho (1895 – 1975) foi um médico e advogado, que desde cedo se engajou na carreira política. Em 1924, foi eleito deputado federal e eleito, mais tarde, nos anos de 1927 e 1935. Em 1937, foi nomeado por Vargas para assumir a interventoria no Distrito Federal, onde ficou durante todo o Estado Novo. Sua gestão foi marcada por grandes obras públicas, como: a abertura da Presidente Vargas, a esplanada do Castelo, o início da construção do Maracanã e da estrada Grajaú-Jacarepaguá. Cf. HENRIQUE DODSWORTH. O Governo de Juscelino Kubitschek. FGV CPDOC. In: *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/henrique_dodsworth. Acesso último em 22 de julho de 2021, às 18:15.

bre vários prédios. Sem contar que essa noção de monumentalidade também veio arraigada à de disciplina, afinal, seria um novo cenário para os desfiles militares (LIMA, 1990).

Figura 3 - Carnaval de rua, Igreja da Candelária ao fundo, Rio de Janeiro. Marcel Gautherot.



Fonte: Acervo do IMS (1951).

Na cena fotografada por Gautherot, não há carros na rua para que não se impedisse as comemorações dos blocos pela cidade. Pelo ângulo em que foi tirada, a imagem mostra bem a dimensão da Presidente Vargas, sua largura, com o distanciamento entre os prédios de cada um dos lados, e o seu comprimento, mostrando a igreja da Candelária ao fundo. Mesmo a foto estando bastante humanizada, dando a entender que há um pequeno bloco de pessoas no meio da pista, as construções no entorno são as verdadeiras protagonistas da imagem. Diante dos prédios, as pessoas ficam bastante diminutas, fora que a imagem busca ao máximo centralizar a figura da igreja, que aparece ao centro, seguindo o projeto urbanístico que a torna o ponto inicial da avenida.

As imagens acima mostram bem o clima de verão, com bastante sol, que une à grande festa. A presença de luz do sol remete à ideia de calor, o que podemos atribuir também à energia dos foliões, muito alegres na maioria das vezes. Na foto abaixo, podemos ver também uma foliã transmitindo um semblante bem sorridente num dia de bastante sol.

Figura 4 - Índios no carnaval de rua, Rio de Janeiro. Marcel Gautherot.



Fonte: Acervo do IMS (1951).

Falando sobre os elementos da imagem, vemos a mulher do centro fantasiada com uma roupa típica das baianas, enquanto possui adereços de penas na cabeça, na cintura e no pé. A forma como ela é fotografada evidencia a interferência do fotógrafo, que direciona a sua ação para realizar a pose. Ao redor, curiosos olham na direção da lente do fotógrafo, enquanto a multidão ao fundo promove a humanização da foto, junto com as sombras no chão que dão a impressão de serem muitas pessoas. A foto reúne pessoas de cores de pele diferentes, com pessoas negras no primeiro plano – contando com a “protagonista” – e pessoas de cores diferentes mais distantes.

Além disso, percebemos a presença as árvores ao fundo, ao passo que o poste de luz, com alguns fios de energia que atravessam a imagem, e os prédios do canto esquerdo, mostram a configuração do espaço urbano.

Também temos que levar em consideração a participação da mulher nas fotos carnavalescas. A inversão de papéis, comum durante o carnaval, servia para algumas mulheres extravasarem e transgredirem, de acordo com Ellen Karin Dainese Maziero (2017), em “Mulheres e carnavais do Rio de Janeiro: as representações da imprensa entre 1950 e 1962”. A autora salienta que os folguedos eram aproveitados pelo público feminino para adotar costumes mais livres. Em relação às vestimentas, se preferia usar roupas mais leves, como *shorts*, blusas “tomara que caia”, *baby dolls* e tudo que pudesse deixar as pernas livres para poderem brincar à vontade. Sendo assim, aos poucos os adereços mais paramentados foram sendo abandonados, ao mesmo tempo em que ser mais explícita significava estar na contramão de uma sociedade ainda muito conservadora (MAZIERO, 2017).

Saindo um pouco das ruas e nos voltando para lugares mais fechados, vamos analisar mais as festas de carnaval que ocorriam nos bailes, procurando entender melhor o contexto de popularidade dos bailes, muito restritos à elite da época. As imagens do Baile do Theatro Municipal exemplificam tal momento.

Os “brincantes” do Theatro Municipal

Numa visão bastante ampla do Baile do Municipal, Gautherot conseguiu captar a energia carnavalesca em meio a um cenário aparentemente escuro. Do alto, conseguimos ter a noção da quantidade de pessoas, o que evoca ao aspecto mais popular do carnaval. Mesmo que os salões tivessem sido muito associados à elite, Ellen Maziero (2017) afirma que com a alta popularidade dos bailes de carnaval na década de 1950, houve uma descentralização dos lugares que realizavam tais comemorações. Clubes esportivos e agremiações sociais e recreativas de bairros do subúrbio do Rio de Janeiro também passaram a promover esses folguedos, como foi o caso da União Progressista de Bomsucesso (Maziero, 2017; Bezerra, 2013).



Figura 5 - Baile de carnaval no Teatro Municipal, Rio de Janeiro. Marcel Gautherot.



Fonte: Acervo do IMS (1953).

No caso do Theatro Municipal, eram as camadas médias e altas que podiam usufruir, do mesmo jeito que ocorria em outros lugares, como no: Copacabana Palace, Hotel Quitandinha, Hotel Glória e late Clube. Mesmo sendo um espaço, praticamente, exclusivo para poucos, a noção de povo e de coletivo fica bastante impregnada dentro dessa imagem, de tal forma que percebemos uma ambiguidade: na parte de baixo da foto, vemos as pessoas amontoadas numa grande multidão de pessoas, sem individualidade, e na parte superior, vemos o lustre cristalino e a decoração ornamentada com objetos cônicos conferem um aspecto mais *kitsch*, que remetem a aspectos de locais sofisticados.

Como este tipo de baile era muito popular na época, era muito comum ver artistas e rostos conhecidos nestes espaços. E acaba atraindo a atenção da imprensa para cobrir tudo o que acontecia. Revistas famosas como *O Cruzeiro* e *Manchete* tinham jornalistas que comentavam tudo o que ocorria nos salões. Havia também



os fotojornalistas que atuavam registrando os principais eventos, como desfiles, ranchos e bailes à fantasia. Outras atividades do carnaval também viravam notícia, como os desfiles de escolas de samba, mas o foco principal ainda eram os salões com os bailes carnavalescos (MAZIERO, 2017, p. 1132).

Figura 6 - Angelita Martinez no baile de carnaval do Teatro Municipal, Rio de Janeiro. Marcel Gautherot.



Fonte: Acervo do IMS (1953).

Acima, podemos ver uma atriz bastante conhecida do período: Angelita Martínez (1931 – 1980)⁹. Vedete do rádio e do teatro, ela era um rosto muito popular, o que levou Gautherot a fazer uma descrição mais específica dela. Ao analisarmos o arquivo pessoal do fotógrafo, percebemos que Angelita se destaca perante os demais passantes do carnaval, que eram conhecidos apenas como “homens”, “mulheres”, “bloco”, “foliões” ou, até mesmo, “baile”. São muito raras legendas com nomes de pessoas.

9 Maria Angélica Gugani, mais conhecida como Angelita Martínez, nasceu em São Paulo, tendo feito carreira no exterior graças ao seu primeiro marido, Chucho Martínez Gil. Foi estrela nas rádios Record, Cultura e Mayrink Veiga, além de fazer sucesso como cantora no hotel Copacabana Palace e em boates e casas noturnas do Rio, como: Casablanca, Night and Day e Monte Carlo (KRIEGER, s/d).



É interessante também notarmos como Gautherot registra Angelita que, aparentemente, parece não se importar com o clique do fotógrafo. Repare como o destaque à vestimenta da atriz se faz, principalmente, por causa do contraste entre ela, com tons de branco, e o fundo escuro. Na claridade, podemos observar que a vedete está paramentada com uma roupa cheia de joias, uma espécie de tiara brilhante que segura seu chapéu, brincos enormes que parecem refletir a luz do ambiente e, por fim, um *drink* com muito gelo (indicando que pode ser alguma bebida alcoólica), que está numa taça de vidro, enquanto ela segura de forma sofisticada. Todo esse conjunto de elementos compõem a sua fantasia, que pode associar a atriz ao ambiente em questão. Segundo Ana Maria Andrade (1990, p. 162), os clubes eram espaços destinados apenas a uma parcela da sociedade que, gradativamente, se afastava do caráter público das ruas e se aproximava dos salões exclusivos durante os festejos de carnaval. A questão é que o público frequentador do Baile do Municipal é também responsável por criar o ambiente. A presença de luxo, riqueza e consumo de objetos usados pela protagonista da foto também representam a elegância predominante do espaço (ANDRADE, 1990).

Segundo Ellen Maziero (2017, p. 1133), muitas vezes, o sucesso dos carnavais era associado às “mulheres bonitas e sensuais, que se destacavam nos bailes por meio de fantasias que permitiam a exposição de suas pernas”. Os padrões estéticos atribuídos a mulheres bonitas diziam respeito à vencedora do *miss* Brasil de 1954: Martha Rocha. Segundo Denise Beluzzi de Sant’anna (2014, p. 101), em *História da beleza no Brasil*, “cintura fina, pés delicados, sorriso meigo e quadris largos” era a definição de corpo ideal. Mas em geral, esses padrões eram atribuídos às mulheres brancas, enquanto que para as mulheres negras era a imprensa voltada ao público negro que afirmava a sua beleza.

Na imagem ao lado, podemos notar bem essa característica. As duas mulheres brancas são mostradas bem ao centro da foto, evidenciando o destaque dado pelo fotógrafo, que mostra bem as suas fantasias. A mulher da direita está segurando uma espécie de guarda-chuva, com luvas que vão até o cotovelo, um chapéu em forma de cone e brincos bem largos. Porém, o que provavelmente chama mais atenção é o seu vestido, que deixa seus ombros e pernas bas-



tantes expostos, conjugando o então padrão de beleza feminina. Já a foliã ao lado parece estar com uma fantasia bem “Carmen Miranda”, com um chapéu extravagante, um colar de pérolas enorme e, finalmente, com um *top* e um saião decorados com flores. Repare que parte de seu corpo também está exposto, especialmente os ombros e a barriga. Parece que a foto as pegou de surpresa, pois nenhuma está olhando diretamente para a câmera; elas estão sorrindo e há algumas pessoas ao redor – mesmo não estando muito nítidas –, cria uma certa harmonização para a imagem, mostrando que há bastante euforia e alegria na festa (MAZIERO, 2017).

Figura 7 - Baile de carnaval no Teatro Municipal, Rio de Janeiro. Marcel Gautherot.



Fonte: Acervo do IMS (1953).

Conclusão

No grande campo dos Estudos Culturais, entendemos que as imagens são elementos de poder e de disputa. Desde o seu momento de produção, uma representação possui uma linguagem própria,

capaz de reconstruir e ressignificar os fatos de uma determinada época. Stuart Hall (2016) nos ajuda a entender que o estudo das imagens está em consonância com a noção foucaultiana de relações de força, na medida que não é o sentido da imagem que está em jogo, mas sim o poder que ela carrega.

Nesse âmbito também podemos pensar nas prerrogativas das imagens no período de Getúlio Vargas, que obedeciam a uma forma discursiva de incluir classes, até então, desprivilegiadas e se apropriar do Carnaval para servir como imagem da nação. Assim como no Estado Novo, a ideia de promover uma “pedagogia do olhar” (LISSOVSKY; JAGUARIBE, 2006, p. 90) se insere no período democrático de Vargas que entende o poder educativo das imagens e promove a sua divulgação para construir a imagem da nação. No caso, a missão modernizadora empreendida pelo governante teve características que já vinham sendo construídas ao longo dos anos. Desde os anos 1930 até a década de 1950, a cultura do olhar foi buscando associar esta imagem popular à imagem do Estado (LISSOVSKY; JAGUARIBE, 2006).

Se nos ativermos às ideias de Benedict Anderson (1991) sobre o pertencimento coletivo (ou comunidade imaginada), podemos entender como as imagens de Gautherot confluem junto à ideia de representação cultural, tanto em ambientes públicos como em ambientes privados. A estética fotográfica (luz, sombra, contraste, ângulo, direção de imagem etc.) também se somava à estética dos foliões fantasiados. Tanto de maneira individual, como de maneira generalizada, percebemos as relações de importância de particulares ante a maioria. Da mesma forma, a representação de populares acarreta num entendimento mais democrático da sociedade que se faz presente.

Em suma, ter noção de fotografar as pessoas, em diversas maneiras de manifestar e constituir personagens e eventos, envolve pensar nos papéis sociais permitidos e incentivados pela política de quem governa. É nesse ponto em que entendemos a sociedade como uma conjugação de práticas construídas ao longo dos anos e que, ao serem postas em imagens, podem nos dar indícios sobre o período que analisamos. Da mesma forma, as imagens são com-



ponentes passíveis de investigação, visto que o enquadramento é conduzido pelo olhar do fotógrafo. Desta forma, entendemos que pensar na fotografia é também pensar nas motivações pessoais do seu autor. A última análise cabe a nós historiadores.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**: reflections on the origin and spread of nationalism (rev. and extended edition). London: Verso, 1991.

ANDRADE, Ana Maria de Souza. **Sob o signo da imagem**: A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX. Tese apresentada ao curso de Mestrado em História da Universidade Federal Fluminense como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre. Orientador: Rachel Soihet. Universidade Federal Fluminense Centro de Estudos Gerais Instituto de Ciências Humanas E Filosofia (UFF/CEG/ICHF). Niterói (RJ), Novembro 1990.

BEZERRA, Danilo Alves. **Carnavais do Rio de Janeiro e seus usos pelo Estado Novo (1938 a 1942)**. In: **XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH/Brasil**. Natal, 2013.

BUCK-MORSS, S. **Dreamworld and Catastrophe**. Cambridge: MIT Press, 2000.

CANCELLI, Elizabeth. **O mundo da violência**: a polícia da era Vargas. Brasília: Editora da UnB, 1993.

CANETTI, E. **Crowds and Power**. New York: Continuum, 1973.

D'ARAÚJO, Maria Celina. **O segundo governo Vargas 1951-1954**: democracia, partidos e crise política. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. 206 p. (Série Fundamentos ; 90).

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

GUIMARÃES, Helenise Monteiro; SANTOS FILHO, Raphael David dos. **O Carnaval dos anos 1940**: as muitas fantasias de um Rio folião. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 7-19, mai. 2012.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu, Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro, Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016. 260 p.



JAGUARIBE, Beatriz. Imagens da multidão: Carnaval e mídia. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**. Brasília, v.16, n.3, set./dez. 2013. pp. 1 – 15.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1990. (Coleção Biblioteca Carioca, v. 12).

LISSOVSKY, Mauricio; JAGUARIBE, Beatriz. Imagem fotográfica e imaginário social. In: **Portfolio. ECO-PÓS**, Rio de Janeiro, v.9, n.2, agosto-dezembro 2006, pp.88-109.

MAZIERO, Elle Karin Dainese. Mulheres e carnavais no Rio de Janeiro: as representações da imprensa entre 1950 e 1962. In: **Antíteses**. Londrina, v. 10, n. 20, 2017. pp. 1129 – 1152.

OLIVEIRA, José Luiz de. Pequena História do Carnaval carioca: de suas origens aos dias atuais. In: **Encontros**. ano 10, Número 18, 1º semestre 2012.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. **Cultura é patrimônio: um guia**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2008.

RIDENTI, Marcelo. **Intelectuais e Estado**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2006.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2004.

Referências Digitais

ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco de. **IPHAN**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/173>. Acesso último em: 30 de abril de 2021, às 15:02.

HENRIQUE DODSWORTH. O Governo de Juscelino Kubitschek. FGV CPDOC. In: **Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro - pós 1930**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/henrique_dodsworth. Acesso último em 22 de julho de 2021, às 18:15.

KRIEGER, Fernando. “Nos 90 anos de Angelita Martinez, uma homenagem às vedetes”. In: **Discografia Brasileira**. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/posts/244085/nos-90-anos-de-angelita-martinez-uma-homenagem-as-vedetes>. Acesso último em 22 de julho de 2021, às 18:15.

