

A POLÍTICA BRASILEIRA PELAS LENTES DA PARIS MATCH

Eliza Bachega Casadei¹

RESUMO: A fotografia, como prática representacional ligada às políticas da visibilidade, participa da semantização das identidades de maneira fundamental. A partir desse pressuposto, o objetivo do presente trabalho é estudar as representações da política brasileira nas fotografias publicadas pela revista francesa Paris Match no período entre 1949 e 2010. Para isso, faremos um mapeamento das técnicas de composição utilizadas nessas imagens, com o objetivo de entender os efeitos de sentido articulados nelas, bem como a mudança que eles sofreram ao longo do tempo. Iremos mostrar os temas retratados no período e as escolhas estéticas preferenciais das fotografias publicadas para mostrarmos as recorrências discursivas do olhar francês da revista sobre o Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: *Paris Match; Fotografia; Política; Composição; História.*

ABSTRACT: Photograph, as a representational practice linked to the visibility policies, participates in the identities semantization processes in a fundamental way. From this assumption, the aim of this paper is to study the representations of Brazilian politics in photographs published by the French magazine Paris Match in the period between 1949 and 2010. For this, we will do a mapping of compositional techniques used in these images, in order to understand the effects of meaning articulated in them, and the change they have undergone over time. We will show the subjects covered in this period and the preferred aesthetic choices of the published photographs to show the discursive recurrences in the frames that this French magazine draw over Brazil.

KEYWORDS: *Paris Match; Photography; Policy; Composition; History.*

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Professora titular do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (PPGCOM-ESPM). Professor colaborador do Programa de pós-graduação em Comunicação Midiática da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FAAC-UNESP).

INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta parte dos resultados de uma pesquisa mais ampla feita no Arquivo Nacional Francês e financiada pelo Edital 01/2014-PROPE (Primeiros Projetos) - número processo FUNDUNESP: 0270/001/14. O objetivo do projeto é estudar a forma como a revista *Paris Match* retratou o Brasil em suas pautas, no período entre 1949 e 2010, a partir do estudo da narrativa articulada entre texto e imagem, com ênfase na produção fotográfica. Nesse artigo, mostraremos a forma como a publicação retratou a política brasileira, a partir de um estudo das temáticas e das técnicas de composição imagéticas mais comumente utilizadas. Com isso, pretendemos entender a forma como as técnicas de composição mediavam imaginários sobre o país e quais são as recorrências discursivas sobre a identidade brasileira vista a partir de um olhar francês – bem como as mudanças que tais expedientes sofreram ao longo do tempo.

A fotografia, como prática representacional ligada às políticas da visibilidade, participa da semantização das identidades de maneira fundamental. Além disso, ela também se constitui como dispositivo disciplinar ao estabelecer normas precisas para a representação dos indivíduos e a partir da incorporação de iconografias que delimitam padrões e normas de comportamento tidas como desejáveis e úteis. A partir desse conjunto de pressupostos, nós pretendemos estudar, justamente, a representação da política brasileira na *Paris Match*, como forma de avaliar de maneira mais profícua a relação entre os regimes identitários e os regimes estéticos através da fotografia.

POSICIONAMENTO EDITORIAL-POLÍTICO EM *PARIS MATCH*

Ainda hoje, na França, *Paris Match* é a revista semanal de interesse geral de maior circulação, perdendo apenas para as revistas especializadas. De 1949 a 2010, o Brasil figurou em reportagens da *Paris Match* em 92 edições. Dessas, 16,3% versavam sobre assuntos políticos. Antes de falarmos sobre a forma como o Brasil foi retratado, podemos fazer algumas considerações de ordem geral sobre o posicionamento editorial-político mais amplo da publicação.

No campo da cobertura política, eram raros os momentos em que *Paris Match* tomava posição aberta sobre os assuntos – embora, muitas vezes, ela tendesse a abordagens conservadoras. Mais comumente, a revista procurava apaziguar posicionamentos políticos em conflito e, como comenta Frère (1961, p. 198), ela colocava lado a lado situações antagônicas, mostrando simultaneamente “que ‘K está

descontente' e 'K está passeando'". Em casos de maior polêmica, a revista reservava, ainda, um silêncio notório, evitando pronunciar-se sobre a questão.

Mesmo quando a revista tratava de casos políticos, contudo, sua abordagem era privada e pitoresca. "A eleição de John Kennedy à presidência dos Estados Unidos, que consagrou a vitória dos Democratas sobre os republicanos", na revista, "se resumiu à instalação na Casa Branca de uma jovem mulher de trinta e um anos, mãe de uma brincalhona Caroline cujo pai (o chefe do Ocidente, como lhe designou a própria *Paris Match* em suas páginas internas) faz todos os seus caprichos" (FRÈRE, 1961, p. 196). Assim, a *Paris Match* sempre tentava dar aos temas políticos um enquadramento mais humanizado, engraçado ou anedótico, de forma que poucas de suas páginas continham um tratamento mais sério da política – no ano de 1960, apenas 3% de suas capas optaram por tratar a política de forma circunspecta (FRÈRE, 1961, p. 196).

Isso posto, podemos analisar de forma mais pormenorizada a forma como o Brasil era retratado.

A POLÍTICA BRASILEIRA NA PARIS MATCH

A cobertura da política brasileira na *Paris Match* de 1949 a 2010 esteve restrita a alguns temas bastante específicos. Para além da visita de alguns políticos franceses ao Brasil, os fatos políticos brasileiros que mereceram uma cobertura mais extensa foram o suicídio de Getúlio Vargas, o golpe de 1964 e os remanescentes da família real brasileira. Nessas coberturas, fica explícita a mistura de estereótipos, imaginários e projeções sobre o Brasil na imagem fotográfica e no texto jornalístico.

O suicídio de Getúlio Vargas foi um dos fatos que obteve maior cobertura por parte de *Paris Match*. A primeira reportagem sobre o assunto é publicada na edição de 28/08/1954 – apenas quatro dias após a morte do presidente. Pelo pouco tempo de apuração, a revista publica uma reportagem de cinco páginas repletas de fotografias (do presidente em vida) e poucos parágrafos de texto, apenas relatando o incidente. Reportagens mais extensas são publicadas na edição seguinte. A narrativa imagética articulada, contudo, é bastante simpática a Vargas e apresenta uma estruturação de enredo que traz consequências na produção de sentido que não estão no texto.

A dupla de páginas que abre a reportagem traz, na página par, a imagem dos dois pivôs da crise política: Carlos Lacerda e Rubens Vaz. Traz ainda a imagem do carro

incendiado na rua Toneleros. Na página ímpar, há uma grande fotografia de Vargas, em contraplongée, com olhar circunspeto, ocupando uma página inteira.



Há nessa página, portanto, uma articulação narrativa feita apenas pelas imagens, que apresentam os personagens da história e as causas do desenvolvimento da ação narrada. Pelo arranjo das imagens constrói-se uma sequência que sugere que Vargas estaria observando, calmamente, os acontecimentos que se desenrolam na página ao lado. O ângulo em contraplongée na fotografia de Vargas reforça esse efeito de sentido, valorizando o personagem e criando uma imagem de onipotência em relação aos fatos.

Na dupla de páginas seguinte, há uma sequência de fotografias que apresentam os principais personagens do ocorrido. É possível perceber, contudo, uma estratégia narrativa curiosa nessa sequência de imagens. Ao passo que as fotografias escolhidas de Vargas retratam-no sorridente, cercado de netos, familiares e amigos, as imagens de seus opositores são postas de forma muito menos lisonjeiras, em posições tensas e aflitas. A reportagem se encerra com retratos de pessoas tristes e enlutadas. Dessa forma, embora o texto faça um relato objetivo sobre o ocorrido, as fotografias instauram uma narrativa paralela, francamente favorável a Vargas.

Um relato um pouco mais apaixonado, acompanhado por uma sequência de fotografias bastante fortes, é feito por Jean Manzon e publicado em 01/09/1954 com o título “Adeus a Vargas com sangue e flores”. No texto, é possível ler que “no momento em que o novo chefe do governo brasileiro, João Café Filho se senta na cadeira de Vargas no Palácio do Catete, uma multidão no Rio espalha flores no caminho do

comboio fúnebre do presidente Vargas”. A narrativa se completa e é dramatizada pelas imagens que compõe a matéria: logo na primeira dupla, o sentido é dado pela fotografia de Café Filho tomando um chimarrão (grande símbolo do Rio Grande do Sul associado à figura da terra natal de Vargas) ao lado das imagens de uma multidão em fúria. Aqui, constrói-se a ideia de que o novo presidente estaria assistindo pouco interessado com a situação e coloca-o no papel de usurpador. As imagens do luto, na página seguinte, reforçam a dramaticidade.



Por debaixo de tal simpatia com Vargas, contudo, escondem-se também as intrusões dos estereótipos. Nas reportagens, o brasileiro é retratado como um povo altamente passional e facilmente inflamável (em uma ideia reforçada pelo material imagético). A pobreza também aparece como uma nota de fundo que molda o entendimento sobre a situação do país para *Paris Match*.

A principal reportagem publicada sobre o Golpe de 1964 também foi escrita e fotografada por Manzon, com o título “Disparos nas ruas do Carnaval”, na edição de 11/04/1964. Lê-se que “essas pessoas que correm nas ruas do Rio são as mesmas que, há apenas dois meses, dançavam o samba do Carnaval. Mas, desta vez, os capacetes não são fantasias e as explosões não são de fogos de artifício. Os soldados atiram. É a revolução. O exército que acusou o presidente Goulart de apoiar os comunistas se insurgiu. Uma a uma, as províncias entram em dissidência”.

A narrativa imagética urdida a partir das fotografias que acompanham o texto cumpre duas funções: de um lado, fornece o tom emocional ao relato; de outro, apresenta os personagens da história. Sobre esse segundo aspecto, é possível dizer que Carlos Lacerda é o herói da história contada. Embora, no texto, seu destaque seja limitado, ele é o ator que mais aparece nas imagens. Das onze imagens que compõem a reportagem, Lacerda aparece em seis delas (54%).

Sobre o tom emocional, é possível observar que as fotografias cumprem uma função pathética de reorganização das emoções. Das dez fotografias publicadas, sete delas traz elementos que conotam caos social (multidões, correria, tanques).

Não apenas os elementos simbólicos, mas as características composicionais das fotografias também reforçam o sentimento de caos institucional. Se isolarmos os tipos preferenciais de enquadramentos, ângulos de câmeras e tipos de equilíbrio utilizados nas imagens, é possível perceber um número expressivo do enquadramento em plano geral (72,72%). Apenas três fotografias estão em plano médio (27,27%), todas elas retratando Lacerda. Tal estratégia carrega uma mensagem: para além do jornalista, o outro personagem central da história é o contexto. E esse contexto é o caos. Há também uma predominância dos ângulos retos (63,63%), o que confere uma composição compacta. Além disso, os contreplongées (36,36% delas) reforçam a multidão nas ruas, fazendo com que elas pareçam vastas e concentradas. O predomínio do equilíbrio dinâmico (em todas as fotos) reforça a ideia de caos.

A capa dessa mesma edição é ilustrada por uma fotografia da recém-ex-primeira-dama Maria Goulart, com a chamada “Brasil: Sra. Goulart, a bela exilada”. Nas páginas internas, o título era “Brasil: a bela presidente perseguida pela revolta”. Os atributos físicos são mesmo a principal característica que é enfatizada durante toda a reportagem, que segue contando a história de amor entre ela e o ex-presidente, bem como sua vida familiar. É apenas na sequência desta reportagem que *Paris Match* coloca o relato do golpe. A ênfase na beleza de Maria Goulart é reflexo de uma política editorial de *Paris Match* que dava mais ênfase à vida familiar e amorosa das mulheres ligadas à política (em comparação com o tratamento dado em relação aos homens). O uso do enquadramento geral nas fotografias reforça o ambiente familiar ligado a Thereza, colocando-o não apenas como cenário da ação, mas sim, como um dos personagens da narrativa.

É curioso notar que as fotografias instauram uma narrativa paralela em relação ao que está posto no texto, se levarmos em consideração a relação estabelecida entre as

duas reportagens escritas nessa edição de *Paris Match* sobre o golpe. Embora a parte escrita não tome nenhum partido, há um contraste marcante entre a calma e a tranquilidade presente nas fotos que ambientam a reportagem sobre Goulart e a violência e hostilidade postas nas fotografias da matéria sobre o golpe, que é diagramada na sequência. A discordância de tom entre os dois conjuntos de fotografia engendram uma narrativa paralela ao texto, que dispara certos circuitos discursivos que estabelecem sentidos outros para o evento narrado.

Curiosamente, os outros atos que a ditadura militar brasileira tomou ao longo do tempo não interessam à revista e nenhum outro fato político mereceu uma cobertura tão extensa. Durante todo o período, a ditadura foi citada de maneira pontual e, muitas vezes, desvinculada da esfera política. Uma das pontuais menções está em 13/07/1974, por exemplo, em uma reportagem de capa sobre a moda mundial dos biquínis e maiôs estilo fio-dental. Segundo a reportagem, “foi uma moda nascida nas praias do Rio de Janeiro. O regime militar puritano do Brasil perseguiu os primeiros *topless* que apareceram na praia de Ipanema, um posto elegante do Rio”. O regime militar, embora entendido por *Paris Match* como conservador, não era o elemento central das reportagens. A beleza feminina da brasileira se solidifica como um dos grandes estereótipos evocados, sempre acompanhado por fotos que certificavam a narrativa.

A política no Brasil, aliás, só interessava à revista de maneira bastante pontual e, principalmente, quando algum líder francês visitava o país. A viagem de Georges Bidault ao país, em 1967, por exemplo, recebeu ampla cobertura, embora as descrições sobre o Brasil não excedessem o seu aspecto turístico. Em 1978, é a vez do então presidente francês Valéry Giscard d'Estaing. As fotografias retratam o presidente francês em meio à natureza, caçando jacarés junto à primeira dama.

Toda a narrativa imagética é estruturada a partir da pose e das expressões faciais do político francês. Em todas elas, ele exibe uma pose ativa e dominante, com o braço em riste apontando possíveis soluções para os problemas que encontra no caminho. Além disso, todas as fotos utilizam a angulação da câmera em *contreplongée*, que tem o efeito de engrandecimento do personagem. O posicionamento de liderança do presidente francês reforça a narrativa de que a sua visita ao país não é importante apenas para a França, mas também para o Brasil, que precisa de intervenções estrangeiras no plano econômico e político. A inabilidade de autogoverno do país é um estereótipo que será reiterado inúmeras vezes por *Paris Match*, mesmo em reportagens não-políticas.

Em 13/06/1996, a revista publica uma breve reportagem sobre a visita de Fernando Henrique Cardoso à França. Nessa ocasião, o presidente brasileiro é entrevistado sobre a situação política e econômica do país e a fotografia que a acompanha mostra o presidente com seus netos. A imagem em um ambiente familiar reforça um sentimento de simpatia, exercendo função pathética no relato.

O interesse que *Paris Match* tinha pelas famílias reais mundiais também esteve presente no caso do Brasil. Na edição de 27/07/1989, ela publica uma reportagem sobre os herdeiros remanescentes da família real portuguesa no Brasil, contando suas origens e seu legado histórico. A reportagem também antecipa o plebiscito que ocorreria, dali a quatro anos, para o país decidir entre presidencialismo, parlamentarismo ou a volta da monarquia. Esse tema é recorrentemente tratado pela revista desde então. Curiosamente, essa é uma das maiores temáticas sobre a política brasileira publicada na *Paris Match* no período pós-redemocratização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo da cobertura sobre a política brasileira feita pela revista *Paris Match* é possível mapear algumas recorrências discursivas postas nas técnicas de composição preferencialmente utilizadas que revelam uma união de estratégias entre os modos de comando e os modos de representação ou, em outros termos, entre os modos de poder e os modos de ver o outro a partir da máquina fotográfica. De uma maneira geral, é possível notar que, em todas as reportagens do período, havia a representação do povo brasileiro como uma nação extremamente emocional, muitas vezes beirando a histeria e a irracionalidade. Outro campo discursivo comum era o retrato dos políticos e lideranças brasileiros como incompetentes, inábeis e tão passionais como o próprio povo que representavam, o que frequentemente redundava na afirmação da necessidade de uma intervenção estrangeira (especialmente francesa) no país. A exuberância natural, a pobreza e o fanatismo serviam como óculos culturais que emolduravam os fatos ocorridos no país para a publicação francesa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHENU, A. (2010). "From Paths of Glory to Celebrity Boulevards: sociology of *Paris Match* Covers, 1949-2005". *Revue Française de Sociologie*, n. 51, v. 5, p. 69-116.

FRÈRE, C. (1961). "Les couverts de *Paris Match*". *Communications*, v. 1, n. 1, p. 194-201.