

A revista O Cruzeiro e a visualidade das favelas nas fotografias de Jean Manzon (1943-1949)¹

The magazine O Cruzeiro and the visuality of favelas in Jean Manzon's photographs (1943-1949)

Samuel Silva Rodrigues de Oliveira

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

samu_oliveira@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-3771-9057>

Recebido em: 30 de dezembro de 2023

Aceito em: 30 de janeiro de 2024

¹ Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) que financiaram o trabalho, através dos editais de Bolsa de Produtividade em Pesquisa (Processo n. 307069/2021-4) e Jovem Cientista do Nosso Estado (Processo n. E-26/201.264/2022). A pesquisa também contou com a participação de bolsistas de iniciação científica do CEFET-RJ: Alexia Vital, Laura Hilde, Maria Clara Melo, Marina Brito, Paulo Ricardo Oliveira.

Resumo

O artigo analisa a imagem das favelas no trabalho do fotógrafo Jean Manzon, a partir da revista *O Cruzeiro*. Na primeira metade do século XX, as favelas constituíram-se como alteridade radical na imaginação da cidade do Rio de Janeiro e dos projetos de modernização do espaço urbano. Aqui, explora-se como a revista ilustrada dos *Diários Associados* participou dessa construção e a maneira como fotógrafo francês elaborou uma visualidade balizada pelo modernismo que identificava a favela com o samba e a mestiçagem, durante o Estado Novo (1937-1945) e, posteriormente, pela mobilização anticomunista que unia liberais e católicos na redemocratização. A pesquisa foi realizada na coleção da revista *O Cruzeiro* sob guarda na Biblioteca Nacional e também consultou a Biblioteca Fotográfica do Instituto Moreira Sales.

Palavra-chave: Favelas cariocas. Jean Manzon. Fotojornalismo. *O Cruzeiro*.

Abstract

The article analyses the image of favelas in the work of photographer Jean Manzon, based on the magazine *O Cruzeiro*. In the first half of the 20th century, favelas became a radical alterity in the imagination of the city of Rio de Janeiro and the projects to modernise urban space. This paper explores how the illustrated magazine of the *Diários Associados* participated in this construction and how the French photographer created a visuality marked by the modernism that identified the favela with samba and *mestizaje*, during the Estado Novo (1937-1945), and, later, by the anti-communist mobilisation that united liberals and Catholics during redemocratisation. The research was carried out in the collection of *O Cruzeiro* magazine held at the National Library and also consulted the Moreira Sales Institute Photographic Library.

Keywords: Carioca favelas. Jean Manzon. Photojournalism. *O Cruzeiro*.

Introdução

A visualidade das favelas cariocas foi uma constante na iconografia do Rio de Janeiro. Fotografias, pinturas, filmes, gravuras, charges, desenhos, quadrinhos e uma série de representações recobrem o imaginário social e evidenciam que a formação de um novo léxico urbano para designar a pobreza urbana ao longo do século XX foi acompanhada pela construção de um campo visual. A variedade de tipos de imagens, de circuitos culturais e de modos de ver o espaço da informalidade urbana das favelas cariocas constitui um problema em si para o campo de estudo interdisciplinar da cultura visual.

No escopo de investigação dessa vasta iconografia, nem sempre analisada a contento nos estudos urbanos e nas análises sobre desigualdades sociais, este artigo enfoca a visualidade das favelas construída por Jean Manzon na revista *O Cruzeiro*, a principal revista ilustrada do país entre 1940 e 1960, sendo o fotógrafo francês uma das principais referências para a formação do fotojornalismo e do documentalismo no Brasil. Em seu livro *Flagrantes do Brasil* (1956) caracterizava a questão urbana das favelas a partir do seguinte ponto de vista:

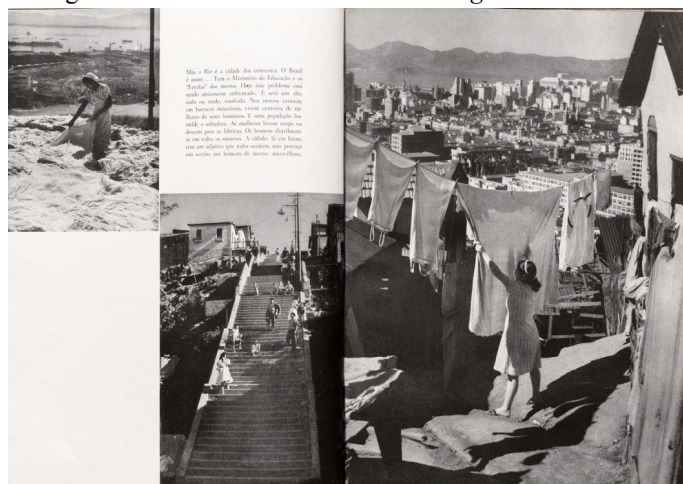
Mas o Rio é a cidade dos contrastes. O Brasil é assim... Tem o Ministério da Educação e as “Favelas” dos morros. Hoje este problema está sendo seriamente enfrentado. E será um dia cedo ou tarde resolvido. Nos morros cariocas, em barracos miseráveis, vivem centenas de milhares de humanos. É uma população humilde e sofredora. As mulheres lavam roupa ou descem para as fábricas. Os homens distribuem-se em todos os misteres. A cidade, lá em baixo, tem um adjetivo que todos aceitam, mas provoca sorrisos nos homens dos morros: “maravilhosa” (Manzon, 1956: 151).

Num mercado editorial incipiente e em transformação, apenas seis livros especializados em fotografia foram editados no país na década de 1950, tendo o trabalho de Manzon recebido três edições: uma em 1951, outra em 1956, e uma terceira, em francês, com o título alterado para *Féerie Bresilienne* (1956). A obra foi um marco para o fotodocumentalismo (Coelho, 2012: 29), num campo de trabalho em que a informalidade urbana das metrópoles foi enfocada por outros vieses ao longo do século XX, sendo um tema constante em diferentes projetos de fotografia documental que retrataram a paisagem do Rio de Janeiro e a urbanização latino-americana.

Nos anos 1950, o fotógrafo e cineasta montou a empresa Jean Manzon Filmes S.A, para vender seus serviços para empresas públicas e privadas. Também editou livros que remetiam ao fotojornalismo que praticou na revista *O Cruzeiro*, mas que tinham

como objetivo divulgar as paisagens e tipos sociais brasileiros no mundo. Deu um outro enquadramento às imagens que circulavam na esfera pública, mas repetiu o pacto com os projetos nacionalistas e modernistas do campo visual, o qual colaborou para construir na revista dos *Diários Associados* e na *Agência Nacional*, órgão do Estado brasileiro em que trabalhou no início dos anos 1940. Por esse motivo, *Flagrantes do Brasil* era prefaciado por Manuel Bandeira e Cândido Portinari em sua primeira edição e por Rachel de Queiroz na segunda. Não era trivial que a legenda da imagem abaixo colocasse ênfase no contraste entre a informalidade urbana das favelas e o Ministério da Educação – o Palácio Capanema foi uma obra que marcou a arquitetura modernista brasileira e que também foi fotografado no mesmo livro.

Figura 1 – Morro da Favela no livro *Flagrantes do Brasil*



Fonte: Manzon, 1956: 151.

Nos estudos da cultura visual e da história da fotografia, a trajetória de Jean Manzon e sua relação com a revista *O Cruzeiro* já foram analisadas por vários autores. Francisco Carlos Teixeira da Silva (2007), Ana Cecília Martins e Pablo Costa e Silva (2007), Helouise Costa (1998, 2012a), Serge Burgi (2012) e Maria Beatriz Coelho (2012) desnaturalizam a visualidade construída pelo fotógrafo francês. Mostram como seu trabalho comprometeu-se com uma imaginação modernista do Brasil e com as transformações desenvolvimentistas, opondo o progresso urbano-industrial ao atraso e ao folclore dos diferentes tipos étnico-raciais do país. Esses autores e o campo de discussão sobre a história da fotojornalismo (Mauad 2005; Lopes 2021; Louzada 2013; Mauad, Louzada, Souza Júnior, 2021) evidenciam que a modernidade fotográfica dos instantâneos na imprensa e na cultura de massa, entre 1920 e 1970, constituíram um

quadro de referência para refletir sobre as memórias sociais e populares da comunidade nacional imaginada.

De diferentes maneiras, esses trabalhos afirmam o seguinte problema: se a nação, antes de ser uma construção estável e fixa da soberania sob um território, é uma representação simbólica operada em diferentes sociabilidades na elaboração de uma comunidade imaginada², a fotografia foi um dos vetores para as construções estéticas e políticas da nacionalidade. Ainda que se concentrem na representação de grupos étnicos e sociais e nas metáforas temporais do desenvolvimentismo e da modernização para falar do universo de imagens produzidas por Manzon, poucos trabalhos demonstram como esse discurso sobre o nacional foi atravessado pela construção das heterotopias: “espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contra-sítios”, discursos sobre os lugares que funcionam como uma “[...] espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as alocações reais, todas as outras alocações reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas [...]” (Foucault, 2013: 115-116).

Em sua conferência de 1967, Foucault (2013) evidencia que os espaços são heterogêneos e estão longe de serem neutros, vazios e/ou dessacralizados. As categorias espaciais têm uma historicidade, elas ganham significados distintos ao longo do tempo e das ordens discursivas que se articulam no tecido social. Além das utopias que habitam os discursos numa imaginação do futuro ou em idealizações da realidade, existem lugares e sítios reais que são narrados como um limite, fronteira ou margem, sendo *loci* para leituras da sociedade como um todo e de experiências sociais específicas – as heterotopias. As favelas e os espaços de informalidade urbana na América Latina são um dos exemplos mais evidentes dessa espacialização dos discursos sociais, ressurgindo como heterotopia em vários dispositivos de controle social, projetos urbanísticos e práticas políticas e sociais. Nesse sentido, o campo visual estabelecido pela revista *O Cruzeiro* e por Jean Manzon participou desse processo, acionando circuitos sociais específicos e estabelecendo diferentes significados para a informalidade urbana ao longo do tempo.

Para analisar a visualidade das favelas no trabalho do fotógrafo, o artigo concentra-se na produção realizada na revista *O Cruzeiro* e divide-se em três partes que

² Utiliza-se a noção de comunidade nacional imaginada estabelecida por Benedict Anderson (2008) e Stuart Hall (2020).

se seguem a esta introdução. Na primeira, compreende-se a forma como a imaginação das favelas articula-se ao circuito social de produção e consumo das revistas ilustradas e de *O Cruzeiro* e a maneira como as fotografias de Jean Manzon dialogaram com esse quadro sócio-cultural; na segunda, analisamos a reportagem fotográfica “Sabotagem no morro” nos compromissos com a política de Boa Vizinhança dos Estados Unidos com o Brasil e na renovação do fotojornalismo dos anos 1940; por último, vemos como as lutas urbanas promovidas por moradores de favelas na redemocratização em 1945, com o avanço das esquerdas, suscitou mudança da visualidade das favelas na revista e no olhar de Manzon, ligando-o a temática anticomunista.

Na realização desta investigação, foi consultada a coleção da revista *O Cruzeiro* nas décadas de 1930, 1940 e 1950, sob guarda na Biblioteca Nacional, em constante diálogo com os referenciais teóricos que refletem sobre a formação das favelas e sua representação simbólica na sociologia, na antropologia e na história urbana. Assim, este trabalho se insere na tradição de estudos constituídos a partir de Lícia Valladares (1991, 2003, 2005), que estabeleceu um rico debate com a historiografia para evidenciar as transformações e a heterogeneidade da imaginação social das favelas e das desigualdades sociais urbanas ao longo do século XX e XXI³.

A representação das favelas em *O Cruzeiro*

O Cruzeiro foi um semanário criado em 1928, integrado à rede de comunicação dos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, e participou de um segmento específico da imprensa nacional: as revistas ilustradas, as quais surgiram no circuito cultural dos países industriais em meados do século XIX e tinham como mote a instrução e o esclarecimento da sociedade burguesa, sendo um espaço na mídia para a difusão das novidades literárias e científicas. Atendiam às demandas de ilustração e ascensão social das classes médias e elites do capitalismo. No Brasil, as revistas ilustradas ganharam expressão nesse mesmo período, com periódicos e empresários que incorporaram as inovações técnicas e culturais dos países industrializados e participavam de forma

³ Nesse campo de estudos, o artigo aproxima-se de três trabalhos que avançam no debate sobre a relação entre a história da representação das favelas, as imagens fotográficas e as visualidades: Mauro Amoroso (2011), com o livro *Nunca é tarde para ser feliz! A imagem das favelas pelas lentes do Correio da Manhã*; Maria Inez Turazzi (2018), no artigo *Imagens da desigualdade em fotolivros do Rio de Janeiro: a visualidade na história de um conceito*, e a exposição e reflexão de Cristiane D’Avila (2019), em *A favela visível: o olhar fotográfico de Anthony Leeds*.

periférica no mercado mundial desse setor da indústria gráfica⁴ (Costa, 2012b; Martins, 2008).

O semanário dos *Diários Associados* inseria-se no mercado editorial carioca e nacional que se renovava no início do século XX, com a urbanização da capital federal. O Rio de Janeiro era o principal centro urbano do país e foi *locus* para a transformação das artes gráficas, incorporando inovações tecnológicas e artísticas no segmento das revistas ilustradas. Essas revistas se autorrepresentavam como uma vanguarda tecnológica e industrial do momento, construíam uma imagem da modernidade e modernização brasileira e perpetuavam memórias sociais que destacavam o cotidiano carioca como cidade-capital (Louzada 2013; Mauad, 2005; Mauad; Louzada; Souza Júnior 2021; Oliveira; Velloso; Lins 2010).

As várias *magazines* criadas no Rio de Janeiro respondiam aos padrões políticos, éticos e estéticos das elites e dos grupos médios urbanos. No modelo de negócio das revistas ilustradas, as propagandas de remédios, facilidades domésticas, roupas, veículos, itens de beleza e de todo rol de consumo e moda da sociedade industrial não deixavam dúvidas quanto ao direcionamento da publicação aos grupos que tinham renda, poupança e capacidade de compra. Nessa cultura impressa, as favelas foram percebidas a partir da ótica de escritores profissionais e do senso comum estabelecido pelos consumidores desses periódicos: eram encaradas como uma “alteridade radical” em relação ao regime de urbanidade constituído pelas reformas do início do século. Simbolizavam os espaços anti-higiênicos, a desordem das classes perigosas e a negritude incivilizada, na racialização dos territórios negros do pós-abolição (Campos 2005; Cardoso, 2022; Fischer, 2023; Rolnik, 2007).

A imaginação das favelas contribuía para a renovação dos projetos de modernidade no Rio de Janeiro, como representação enquanto espaço heterotópico, um lugar que existia mas que era visto como uma exceção à norma e como oposição a uma ideia e projeto de cidade. Em *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*, Rafael Cardoso (2022) evidencia como a temática das favelas foi central tanto para os projetos políticos como nas abordagens constituídas na esfera literária-artística do início do século XX até a década de 1940: cartunistas,

⁴ O primeiro periódico regular estabelecido nesse segmento foi o *Brasil Ilustrado* (1855), em que o período de 1860 a 1870 é identificado como momento de proliferação das publicações na expansão do mercado editorial brasileiro.

fotógrafos, pintores, cronistas e romancistas tomavam a informalidade urbana como tema de suas obras e críticas sociais.

As várias produções culturais e reportagens que abordam as favelas em *O Cruzeiro* foram afetadas por essa esfera literária-artística constituída no universo das revistas ilustradas. No periódico, a imagem da favela relaciona-se principalmente às produções da música, do carnaval, do cinema e da literatura, com a revista informando as novidades no circuito cultural carioca para o público nacional⁵. Em 1949, no final da série de ocorrências da temática que analisamos na revista, encontramos a crônica intitulada “Favela”, de Rachel de Queiroz (1949). Ela era colunista de *O Cruzeiro* no espaço de destaque, designado como “Última Página”, e permaneceu com a coluna até a década de 1960. A romancista quase sempre abordava assuntos relacionados à crítica à realidade nacional ou a temas visitados pela revista, desenvolvendo uma narrativa sobre o nacional-popular na ótica das vanguardas modernistas e do romance realista e regional da geração de 1930. Na referida crônica, ela considera que a favela era tópico constante em filmes nacionais, romances, sambas-canções e marchinhas.

Aquilo que se anunciava como um “problema urbano” nas administrações de Henrique Dodsworth (1937-1945) e dos prefeitos-militares Hildebrando Gois (1946-1947) e Angelo Mendes de Moraes (1947-1951), no quadro das reformas urbanas suscitadas pela abertura da Avenida Vargas e nas “batalhas” contra a expansão das favelas que cresciam *pari passu* ao crescimento industrial, Rachel de Queiroz percebia como um consolidado mote estético e político para abordar as relações entre o “povo”, o poder e a cultura popular no Rio de Janeiro:

Cada guerra nova vai deixando as suas marcas na cidade. São ruas que tomam o nome de batalhas ou praças que se batizam tendo heróis como padrinhos. E quando essa consagração não se faz oficialmente, fã-la o povo a sua moda, que é ele o

⁵ Foram encontradas as seguintes ocorrências na coleção da Biblioteca Nacional: BRASIL, Gerson. Malaquias, de “vidas sem rumo”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 5, p. 24, nov. 1944. Seção No Mundo dos Livros; LIMA, Pedro. Urutao... mau presságio. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 16, n. 36, p. 28, jul. 1944. Seção Cinelândia; AFOCHÊ. Reis do carnaval: cap. II. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 18, n. 19, p. 30, mar. 1946. Seção Terreiro; FREITAS, Geraldo. Livros novos”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 18, n. 19, p. 24, mar. 1946. Seção No Mundo dos Livros; AMADO, Genolino. O gênio da música alegre. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 20, n. 2, p. 26, nov. 1947. Seção Luzes da Cidade; UMA ENTREVISTA infeliz. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 20, n. 9, p. 35; 40, dez. 1947. Seção Cinegráfica; VASCONCELLOS, Ary. Radiotividade. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 17, p. 21; 74, fev. 1947. Seção Back Ground; MEDEIROS, José; LEAL, José. Guerra ao crime. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 20, n. 12, p. 57-62; 74, jan. 1948; BARROS, Luiz Alípio; SCLIAR, Salomão. Escolas de Samba. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 20, n. 19, p. 9-12, fev. 1948. Seção Carnaval de Rua; SIGNORELLI, Tête (org.). Fototeste. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 20, n. 29, p. 88, maio 1948; MURGEL, Ângelo A. A casa rural brasileira. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 20, n. 42, p. 80-81; 6 ;10; 38; 62 ;66, ago. 1948; AMÁDIO, José; CARNEIRO, Luciano. Quem haveria de dizer? *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 22, p. 53-54, n. 7, dez. 1949.

grande reparador das falhas do governo. Durante a campanha de Canudos, por exemplo, tentou o governo homenagear uma glória meio discutida, aquele malfadado Moreira Cesar, tombado às mãos dos jagunços por culpa dos próprios erros, segundo o conta Euclides, no seu impiedoso retrato do homem. Quiseram pôr no nome do coronel logo quem – a Rua do Ouvidor. Mas o povo não aceitou a mudança, e do Ouvidor continuou sendo a velha rua. Decerto o povo adivinhava quem era o verdadeiro herói da campanha: o jagunço e o soldado sem nome. E querendo homenageá-lo, já que o não fazia o prefeito, deu ao antigo morro da Providência o nome daquele outro morro que ficava a cavaleiro do arraial de Canudos: a favela, espécie de nome símbolo abarcando combatentes e campo de batalha. E Favela ficou sendo, mesmo sem placa e sem pedra fundamental, e todos esqueceram a antiga denominação do morro da Providência.

E aos poucos foi a Favela se tornando uma espécie de morro líder de todos os morros daqui, no Rio: entrou para a literatura, passou a funcionar no samba, “*No carnaval me lembro tanto da Favela, ô, onde ela, é, morava*”. Quem não se lembra? Ou o outro, do português: “*Mulher e a tua casinha que ficou lá na Favela?*” ... E de samba em samba chegou até ao cinema nacional, inclusive entrou num samba-canção, aquele que as Irmãs Pagãs cantavam em primeira e segunda voz: “*Tendo a cidade aos seus pés...*”

Foi o período áureo. Mas aos poucos, a palavra Favela, de símbolo do morro boêmio, da batucada permanente, da felicidade irresponsável, ia se transformando no que é hoje, o sinônimo da miséria da cidade na sua forma mais sinistra: o nome de Favela desceu do morro, e passou a designar qualquer amontoado de casebres no seu estado mais sórdido sem nada de pitoresco ou de boêmia feliz. Curiosa a evolução dessa palavra, que de tema guerreiro passou a tema literário e musical para se liquidar em tema de miséria e já anda pelo glossário dos sociólogos, até em inglês, segundo vi recentemente, com essa tradução “*Negro Slum (Brasil)*” (Queiroz, 1949: 114).

Na história urbana carioca, vários analistas evidenciaram a forma como se constituiu a substantivação da palavra “favela” como topônimo e representação da pobreza urbana e das formas de habitação popular no final do século XIX e início do XX. De nome próprio para o Morro da Providência (“Favela”, escrito em maiúscula), tornou-se um substantivo comum, utilizado para designar a ocupação dos morros e uma série de lugares vistos então como irregulares. No léxico da cultura urbana carioca, a palavra favela tornou-se expressão dominante para denominar a informalidade, substituindo gradualmente a imaginação dos cortiços que prevaleceu no século XIX e início do XX. O processo de substantivação ocorreu através de analogias entre o Morro da Favela e a ocupação de outras localidades similares na cidade. Essas analogias foram acompanhadas quase sempre pela criminalização dos grupos de trabalhadores que ocupavam aquelas localidades, identificando-os com os estigmas de classe e raça que os associavam às classes perigosas e à desordem urbana (Silva, 2005; Valladares, 2005; Fischer, 2008; Gonçalves, 2013; Mattos, 2008; Oliveira, 2020). Rachel de Queiroz reconhece esse espaço de analogias para a criação do novo topônimo; porém, ao contrário da insistência da imprensa carioca em associar as favelas ao espaço sem lei e ordem, ela identifica a expressão como resultante da astúcia do “povo” em relação ao

poder público, rejeitando a ordem republicana violenta representada pelo massacre de Canudos.

Em *A invenção da favela*, Lícia Valladares (2005) considera que a narrativa histórica que constituiu a origem das favelas é um mito urbano. A genealogia que vincula a volta dos soldados da guerra de Canudos em 1897 ao início da ocupação da localidade não condiz com a trajetória de ocupação do Morro da Providência que transcorreu na segunda metade do século XIX e se intensificou no processo de migração e remoções dos cortiços no início do século XX. A narrativa nem diz respeito à história de outras territorialidades similares, uma vez que, no final do século XIX e início do XX, o poder público e os incorporadores urbanos incentivaram a ocupação de morros, vendo-os como oportunidade para solucionar parte da questão urbana da habitação popular, dos cortiços e da saúde pública. Todavia, a repetição da narrativa dos soldados de Canudos serviu para construir representações sociais que associam a favela ao símbolo do “sertão” e a projeta como um espaço vazio e perigoso na cidade (Valladares, 2005). É interessante notar que o mito urbano tinha variações de interpretação e consolidou-se como versão histórica e “filosófica” nas palavras de Rachel de Queiroz, uma vez que era uma alegoria constantemente recuperada para pensar os problemas urbanos, as transformações da cidade e para renovação de projetos estéticos nacional-populares da literatura, música e cinema, nas trocas entre a cultura erudita e popular.

Além disso, a crônica de Rachel de Queiroz mostra como, na revista *O Cruzeiro*, o nome próprio “Favela” e o substantivo comum “favela” ainda se confundiam no léxico urbano carioca em meados do século XX. A substantivação da palavra para imaginar a pobreza não apagou a representação do Morro da Providência como ícone urbano da capital federal, sempre lembrado em diferentes rotinas: ora em referência a um lugar perigoso (o “antro da Favela”), ora na expressão duvidosa de um lugar a ser evitado (“pelos lados da Favela”), ora como território da “boemia” intelectual modernista e do samba. Pode-se dizer que o mito urbano criou um lugar de memória. A cronista e romancista fala da “Favela como uma espécie de líder de todos os morros aqui no Rio”, uma interpretação reiterada em diferentes veículos da cultura de massa e nas fotografias de Jean Manzon.

O livro *Flagrantes do Brasil*, em suas duas edições nacionais (1951, 1956), e as fotorreportagens publicadas por Jean Manzon reproduziam tal mote, que não era nada original. Afinal, desde pelo menos a publicação do artigo “Onde moram os pobres?”, de

Everardo Backheuser (1905), na *Revista Renascença*, o espaço do Morro da Providência fazia parte da imaginação fotográfica que contrastava o moderno e o atraso no contexto das reformas urbanas e projetos de modernização do Rio de Janeiro. Mauad (2005) e Louzada (2013) evidenciam em seus trabalhos que existe um contínuo e uma espécie de “inconsciente fotográfico” nas representações construídas na imprensa ilustrada que foram utilizadas nas inovações e elaborações da modernidade do instantâneo fotográfico em meados do século XX. Assim, as fotografias públicas difundidas na esfera pública criaram uma iconicidade para o Morro da Providência que é difícil de ser superada.

O ponto de ruptura da visualidade das favelas de Manzon era outro, estabelecido pelo seu lugar na sociedade brasileira e pelo circuito de produção das reportagens fotográficas em *O Cruzeiro* na década de 1940. Quando se observam os livros de Jean Manzon e as reportagens publicadas sobre a informalidade urbana em *O Cruzeiro* nos anos 1940, compreende-se que elas articulavam a favela, o trabalho e o samba numa representação positiva do território urbano. Essa imaginação contrasta com parte significativa dos discursos da Primeira República e do campo visual instituído pelas fotografias do início do século XX: o foco não está na degeneração da população não-branca, nem na desordem dos casebres e do espaço informal estabelecido pela autoconstrução de casas, arruamentos, bicas de água etc. O discurso racista e classista continuou corrente nas décadas de 1930 e 1940 e pode ser visto em outras reportagens fotográficas do próprio *O Cruzeiro*, mas os trabalhos fotográficos de Jean Manzon tentam romper com esse enquadramento, flertando com as representações modernistas que ressignificaram o folclore e a cultura popular como parte de uma identidade nacional mestiça (Costa 1998, 2012a; Martins; Silva 2007).

O samba, o morro e a favela faziam parte do debate modernista sobre as raízes da identidade nacional e a fotografia documental de Jean Manzon partilha desse mesmo intento. Em “Um olhar pioneiro desvenda o Brasil”, Ana Cecília Martins e Pablo da Costa e Silva (2007) interpretam a visualidade de Manzon comprometida com o projeto nacionalista e modernista brasileiro, não só pela inserção em redes sócio-políticas do país, mas como um traço da geração dos intelectuais franceses que imigraram ou estabeleceram um intercâmbio cultural com o país. O “Brasil insertava-se no circuito mundial das artes, era frequentado por grandes artistas e intelectuais do mundo inteiro e habitávamos, com aura do paraíso, o imaginário do planeta” (Martins; Silva, 2007: 227). A conjuntura da crise de 1929 e a Segunda Guerra Mundial criaram uma onda de migração europeia para vários lugares do globo e reforçaram a percepção otimista do

país, em que o “retrato do Brasil é assim formado de fora para dentro, no rebatimento, cruzamento, encontro e choque das mais diversas percepções” (Martins; Silva, 2007: 227). Tal traço de deslumbramento foi descrito pela crença do filósofo Stefan Zweig, que falava do Brasil como “país do futuro” e atravessou uma visualidade dos primeiros livros autorais de Jean Manzon.

Além da inserção de Manzon em uma geração de intelectuais franceses da década de 1940, a linguagem das suas fotografias partilha do campo de sociabilidades da imprensa ilustrada brasileira e das inovações que foram introduzidas pela geração dos pioneiros da fotorreportagem. A introdução da impressão em rotogravura na década de 1920 barateou os custos de impressão, deu maior nitidez às imagens e eliminou a necessidade de retoques gráficos e tipográficos para imprimir fotos nas páginas de revistas e jornais. O barateamento das câmeras e transformações na sensibilidade dos filmes provocou mudanças no cenário da reportagem fotográfica, com inovações que seriam sentidas na geração de fotógrafos profissionais que se engajaram em uma nova profissão: o fotojornalismo (Lopes, 2021; Louzada, 2013).

Até os anos 1960, ocorreu um processo de profissionalização do repórter fotográfico: isso culminaria na formação de associações e no estabelecimento de setores específicos de fotógrafos nos jornais e revistas. Outro fator também concorreu para a mudança do *status* do fotógrafo na estrutura produtiva da imprensa: nas primeiras regulamentações da profissão de jornalista no final dos anos 1930 até 1950, as funções ligadas ao texto escrito eram mais prestigiadas e reconhecidas no “trabalho intelectual” jornalístico, os fotógrafos eram vistos como “auxiliares de redação”. Na trajetória da regulamentação do jornalismo, a função de “repórter-fotográfico” ganharia cada vez mais destaque e teria sua autonomia reconhecida e destacada no decreto-lei de 1969 (Louzada, 2013: 94).

Essas transformações do *status* profissional do fotógrafo foram acompanhadas por várias experiências de reforma da imprensa que valorizaram a fotografia como linguagem para a produção de notícias. Alguns analistas consideram o período da década de 1920 à de 1970 como a era de ouro do fotojornalismo (Louzada, 2013; Sousa, 2004). E a revista *O Cruzeiro* foi uma das que se destacou no processo de reforma gráfica e no lugar atribuído ao repórter fotográfico. Em 1943, Fredy Chateaubriand (o sobrinho de Assis Chateaubriand, dono dos *Diários Associados*) assumiu a direção do semanário, renovou o parque industrial e gráfico e passou a dar destaque ao trabalho dos fotojornalistas. Nesse momento, contratou Jean Manzon como o principal fotógrafo que

para renovar o padrão da fotorreportagem, que formou dupla com David Nasser, outro repórter também contratado na conjuntura da reforma gráfica do periódico.

Seguindo o padrão gráfico do ensaio fotográfico, constituído nas revistas internacionais da época (*Vu*, *Match*, *Life*, *Time*), uma série de fotografias, em enquadramentos e tamanhos distintos, produzia uma narrativa visual, numa sequência. Para dar visibilidade a esses ensaios ilustrados, Freddy Chateaubriand criou um setor de fotografia robusto, deu maior autonomia para esses profissionais na apuração e construção da notícia, destacou a autoria das fotografias e ampliou o seu espaço nas páginas do impresso (Burgi, 2012; Costa 2012a; Martins; Silva, 2007,). No processo de renovação gráfica, *O Cruzeiro* tornou-se a principal revista ilustrada do país, servindo de modelo para as demais e de referência no cenário internacional da expansão do fotojornalismo. A dupla David Nasser e Jean Manzon ganhou destaque enquanto referência para os ensaios do fotojornalismo. E foi nesse quadro social que foram produzidas as visualidades das favelas, que depois foram reeditadas nos livros autorais Manzon.

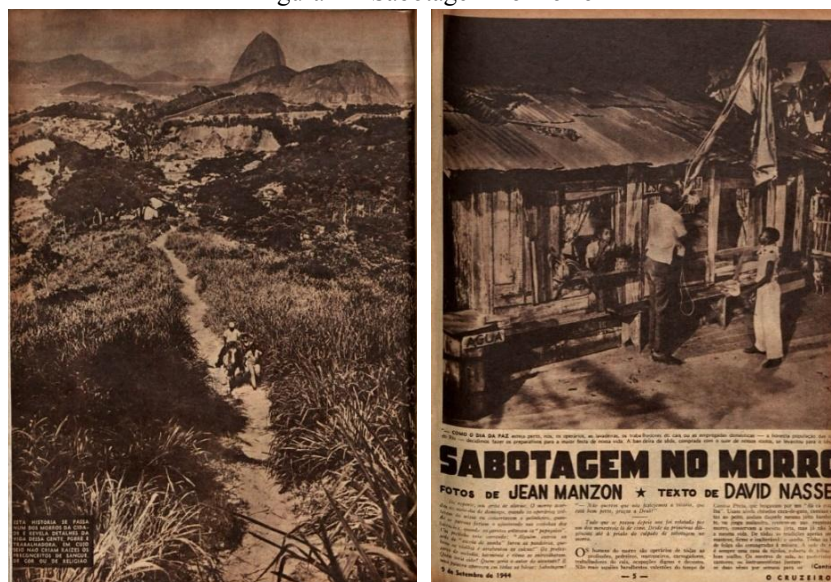
O “samba” no morro: a visualidade da mestiçagem e a fotorreportagem no Estado Novo (1943-1945)

A análise contextual das representações das favelas no trabalho de Manzon para a revista ilustrada dos *Diários Associados* ajuda a situar a forma como a imaginação do espaço da informalidade urbana foi (e é) heterogêneo. Além disso, evita tomar os livros de Manzon ou as imagens isoladas em si como transparências do real. Na edição de 9 de setembro de 1944, propagandas, colunas e artigos comentavam a efeméride da independência (7 de setembro) e exaltavam as conquistas da pátria e as qualidades do povo (O CRUZEIRO, 1944). A reportagem “Sabotagem no morro” (Manzon; Nasser, 1944) ocupa o lugar destaque nessa edição e o tom da matéria não destoa da linha editorial ufanista.

Para compreensão do ensaio da fotorreportagem, não temos acesso aos negativos fotográficos ou mesmo a toda série de imagens produzidas para a revista. Desse modo, analisaremos as sequências fotográficas e a as funções das imagens na construção da narrativa visual sobre as favelas publicadas na revista. A fotografia de abertura da reportagem “Sabotagem do Morro” ocupa uma página inteira: um plano aberto que anuncia uma chegada de indivíduos que sobem pela estrada de terra, um deles montado

em um cavalo; temos o contorno panorâmico do Pão de Açúcar ao fundo e o contraste entre o mato e a paisagem da “cidade maravilhosa” que está o centro da representação, destacando-se a estrada como o caminho que seria a entrada do morro.

Figura 1 – Sabotagem no morro



Fonte: Manzon; Nasser, 1944: 4-5.

A tomada em *plongé* sugere uma subida e insinua um lugar recôndito, cujo acesso seria “exclusivo” pelas fotos e narrativa, através da “persistência” de Nasser e Manzon, tema recorrente na apresentação dos repórteres na revista. Não é possível identificar a localidade, a tomada como um todo sugere uma essencialização da favela pela distância do espaço da cidade e de seus ícones turísticos e paisagísticos na zona sul carioca. É como se a favela não fizesse parte da cidade, posicionamento recorrente em narrativas sensacionalistas dos jornais: a dualidade entre a favela e a “cidade maravilhosa”.

A imagem seguinte é um plano de conjunto que captura um barracão e sua precariedade. No lado esquerdo, há foco na lata de água, item usado no trabalho coletivo de abastecimento nas bicas e torneiras públicas, reforçando o cenário da precariedade da infraestrutura de saneamento; no centro da foto, há três homens dentro de uma escola de samba, que observam em reverência o hasteamento do pavilhão da escola, um adulto e um menino frente a frente, no espaço externo da habitação, e outra pessoa localizada na janela de um barraco, do lado interno do barracão, que está identificado com a placa “Escola de Samba”, em letras pequenas. Aqui, novamente, a

própria imagem e narrativa da reportagem apagam a identificação da localidade representada, seja pela ocultação do nome da escola de samba (que aparece simplesmente “UCA”), seja pelo fato de o pavilhão da escola permanecer dobrado, não permitindo identificar a procedência. A favela essencializada participa da “cidade maravilhosa” como o lugar de origem do samba, algo que estrutura tanto o ensaio fotográfico quanto a crônica-reportagem.

Na iconografia das favelas foi comum a evocação do estereótipo de classes perigosas e da promiscuidade das famílias como traço definidor. Nesse contexto, o fotojornalismo da revista *O Cruzeiro*, quando da comemoração do sete de setembro, estabeleceu uma oposição a esse espectro. O foto-ícone de abertura dramatiza o hasteamento da bandeira e uma organização social estruturada pelo respeito e referência de uma criança ao homem mais velho que segura o pavilhão. A legenda da imagem de abertura não deixa dúvida quanto à intenção: “Esta história se passa num dos morros da cidade e revela detalhes da vida dessa gente, pobre e trabalhadora, em cujo seio não criam raízes os preconceitos de sangue, de cor ou de religião” (Manzon; Nasser, 1944: 4).

A “crônica-reportagem” escrita por David Nasser e fotografada por Manzon narra um crime numa escola de samba, uma “sabotagem” em que todos os instrumentos haviam sido quebrados, mas o desfecho da história tem várias viradas: no primeiro *turning point*, os sambistas descobriam o autor do crime, um morador que tinha ciúmes de “Rosalina, a mariposa da favela” — a sua mulher que ia sambar na escola; na segunda inflexão, discutia-se o que iam fazer e como punir com justiça, sem violência ou vingança; no desfecho, tudo terminava em samba, com a reconstrução dos instrumentos e a realização da festa. Ainda que o título evoque o aspecto disruptivo de um crime para o mote da fotorreportagem, o desenvolvimento da história elaborada por David Nasser e a imagem de abertura restituíam uma ordem social, contrária do discurso de degeneração, violência ou desorganização familiar da pobreza urbana, tema evocado tanto pela retórica racista das classes perigosas quanto pelo discurso da assistência social sobre a promiscuidade dos pobres.

No início do século XX, as agremiações carnavalescas e cordões constituídos por grupos populares eram *locus* para distinção nos subúrbios e favelas e também de afirmação de uma ordem que se misturava às relações de parentesco e amizade (Cruz, 2021). Sob incentivo de Getúlio Vargas e do prefeito Pedro Ernesto, ocorreu um processo de institucionalização das escolas de samba, tentando reforçar a ideia de ordem

social e distinção simbólica que dignificava os trabalhadores pobres. A crônica-reportagem pactuava com a dinâmica sociopolítica que permitiu a ruptura em relação aos estigmas de classe e raça que justificavam a perseguição policial, mas sintetizava tais relações numa retórica da mestiçagem e da dignidade das figuras populares negras como traço étnico que remetia a raízes identitárias nacionais.

A miscigenação ensaiada na legenda das primeiras fotografias foi desenvolvida numa sequência de três retratos que mostravam os tipos sociais que ambientavam o morro. Apresentadas em vertical, são fotos com tomadas de primeiro plano, mas com detalhes diferentes: a primeira foto mostra o tronco de um homem negro, de olhos fechados; a segunda, uma mulher em meio corpo, ressaltando sua silhueta, com uma lamparina e o olhar em desafio; a última, duas jovens olhando de perfil, com rostos iluminados e olhar para o horizonte. Todas as fotografias foram tiradas de maneira frontal, evocando a dignidade nas posturas dos sujeitos aos olhos dos espectadores. Também sugerem uma naturalidade nos gestos, sem o olhar direcionado à câmera.

Figura 2 – Sabotagem no morro



Fonte: Manzon; Nasser 1944: 6-7.

Na reportagem-crônica, Jean Manzon construiu vários etnotipos negros: o “judeu-negro”, a “morena”, a “baiana” e os instrumentistas da escola de samba. Na legenda do primeiro retrato apresentado (ver Figura 2), lê-se o seguinte: “E aqui em cima temos de todos os tipos. Este negro é um negro judeu. Seu nome é Jacob Wasserman da Silva. De onde lhe veio Silva? Jacob fala yidji fluentemente. E na hora

do samba, não faltam em seus passos as vozes do sangue” (Manzon; Nasser, 1944: 6). David Nasser e Jean Manzon conheceram a região da Praça Onze, onde se estabeleceu um bairro judeu que recebeu a migração de baianos e negros no período pós-abolição, tornando-se um dos *locus* para a elaboração do samba como gênero musical. Ali também foi foco da migração de famílias do leste europeu e da Itália. Ainda no final do século XX, encontram-se memórias relacionadas a famílias negro-júdias que compuseram o horizonte de sociabilidade que se formou no entorno da Praça Onze (Carvalho, 2019). Todavia, Manzon e Nasser não exploravam essas migrações. Na retórica da miscigenação, Jacob Wasseman da Silva tornava-se símbolo da democracia racial numa contraposição ao holocausto, tema que atravessa os discursos sobre a Segunda Guerra e o fascismo.

O outro retrato era da “morena”, que sugere um padrão de beleza negra feminina. Durante os séculos XIX e XX, ideal construído a partir da sensualização das mulheres e da atribuição de um traço de uma beleza selvagem e erótica, através da pele e do corpo curvilíneo. A animalização de mulheres escravizadas e a racialização de traços atribuídos às negras (pretas e mestiças) levaria a formação da palavra e expressão “mulata” na língua portuguesa (Braga, 2015; hooks, 2019). A imagem de Jean Manzon dialoga com essa temática, assim como crônica-reportagem de David Nasser em que “Rosalina, a mariposa da favela” vai para o samba e provoca ciúmes no marido. Mas ao contrário das imagens que evocam nudez e animalização em função de um instinto sexual aguçado, a fotografia mostra uma mulher vestida e comportada, e a sensualização é sugerida pelo sorriso na pose que contrasta com o ar sério do judeu-negro. A legenda confirma o ideal de beleza: “Esta morena — oh, por Deus, não a chameis jamais de mulata! — traz o lampião que iluminará nossas noites de samba” (Manzon; Nasser 1944: 6).

No terceiro retrato, temos destaque em primeiro plano para o rosto de duas jovens negras, olhando em profundidade para o alto e o horizonte, para fora do enquadramento fotográfico. A iluminação e o foco estão no rosto de ambas, nos traços de pele, boca, nariz e olhos, com o fundo escuro. A legenda que segue essa representação anuncia com todas as letras o pacto “democracia racial” no Estado Novo, naquele contexto da Segunda Guerra Mundial: “Somos uma democracia racial. Não temos vergonha de nossos negros, de nossos grandes e pequenos negros, de nossos célebres e anônimos negros, alegria e tristeza de nossa raça quase definitiva. Negros de pele negra como o samba, de alma nostálgica de samba” (Manzon; Nasser, 1944: 7).

A expressão “negras como o samba” ronda todos os perfis e fotografias da reportagem. Em quase todas as imagens, há pose e composição ensaiadas entre o olhar natural e sincero do sujeito fotografado e o operador da câmera, que sabem que estão sendo observados e participam da composição da fotografia, expressando dignidade pelas roupas arrumadas e pelos gestos. A visualidade construída pelos etnotipos de Jean Manzon insinua naturalidade e retórica “documental”, mas isso não significa que compreendamos completamente o que esses atores fazem e como atribuem sentido aos seus gestos. Não há informações específicas sobre os sujeitos retratados. No enquadramento elaborado pela fotorreportagem, temos uma divisão estanque e fixa dos papéis de gênero, com as mulheres simbolizando a beleza, a sensualidade, os sofrimentos do trabalho no ambiente domésticos, e os homens como personagens-chave da malandragem e da escola de samba. As imagens reforçam o sexismo, e naturalizam os lugares sociais e de gênero num quadro de harmonia social.

A terceira sequência de retratos da fotorreportagem nos remete aos músicos e à forma como produzem um som atravessado pela síncope, com instrumentos distintos da música erudita europeia. Todos os retratos dos músicos reforçam tal aspecto: captam os instrumentistas concentrados numa atividade cujo fim não era a fotografia, uma vez que os gestos concentram-se na execução do som de um instrumento. Esse aspecto é ainda ressaltado pela diferença dos instrumentos apresentados; cada fotografado exerce uma função para que seja formada uma harmonia do samba. A iluminação detalha as expressões do rosto e dos instrumentos: surdo, tamborim, cabaça, pandeiro e apito.

Figura 5 – Sabotagem no morro



Fonte: Manzon; Nasser, 1944: 10-11.

As legendas reforçam a sonoridade dos objetos destacados que se integraria à origem afro-brasileira do samba e ao “banzo”, num misto de tristeza e dureza da escravidão combinada com a saudade de outro tempo:

O surdo? O som grave do surdo, marcando sombriamente o compasso da batucada, não se ouvia mais nas noites do morro? Será isso possível? Que seria do batuque sem o lamento do surdo? Dizem que o surdo é a alma de um preto velho do tempo do algodão escravo (Manzon; Nasser 1944: 10).

Os instrumentos e a sonoridade são enfatizados em todos esses retratos e também na última imagem de destaque da reportagem, que ocupa a página inteira, mostrando a confecção dos tambores, com peles de gato. Não há sinais de violência, na fotografia de plano de conjunto em que dois homens e uma criança agacham-se em torno da fogueira e esquentam os tamborins, com outros que observam a cena sendo fotografada. A legenda fala de um ritual coletivo:

você talvez ignorem que nós, no morro, fazemos nossos tamborins de peles de gato e esquentamos os tamborins nas fogueiras do morro. É um rito que se leva a sério, pois, representa muito para o samba, que é coisa muito séria. Aqui estamos preparados para o dia da paz. Refazemos o material de ritmo” (Manzon; Nasser, 1944: 13).

Esse traço de ritual, em que cada personagem e figura retratada tem um papel determinado na conformação do espaço da escola de samba, é enfatizado em toda reportagem-crônica, no desfile de tipos retratados: as crianças, o sambista, a morena, os instrumentistas, as baianas e os moradores sorrindo e participando da alegria.

Figura 6 – Sabotagem no morro



Fonte: Manzon; Nasser, 1944: 12-13.

A musicalidade e a visualidade do samba na reportagem de Jean Manzon e David Nasser participam da construção da democracia racial no Estado Novo. Nas décadas de 1920 e 1930, as vanguardas modernistas no Brasil e fora dele valorizariam traços da negritude descartados em outros projetos de modernização como signo do atraso, do exótico e do primitivismo. Nesse ínterim, forjou-se uma aliança entre a cultura popular e a erudita na música e no campo literário, na definição de gêneros populares que tinham fortes inflexões rítmicas vistas como primitivas e africanas. O blues e jazz nos Estados Unidos, o tango na Argentina e o samba no Brasil, todos esses gêneros performaram um processo de nacionalização do exótico como signo civilizatório, uma modernidade com marcas de sons sincopados e contrapontos identificados com as culturas negras da diáspora (Garramuño, 2009).

Além de definir um gênero musical popular, essa experiência foi central na elaboração da leitura da nacionalidade brasileira como um país mestiço, com vários intelectuais dos anos 1920 e 1930 participando da cultura popular carioca nos morros e subúrbios, na Praça Onze e na boemia do centro da cidade. Hermano Vianna (1995), em *O Mistério do samba*, evoca esses trânsitos na construção da cultura letrada e da música na definição do que seria a mestiçagem como paradigma das “raízes culturais brasileiras”. Jean Manzon e David Nasser inserem-se nesse processo de transformação da mestiçagem como valor cultural nacional, construindo uma modernidade fotográfica e jornalística para as favelas e as escolas de samba.

Os próprios autores da fotorreportagem tinham relação com a política cultural que ganhou forma nos governos ditatoriais de Getúlio Vargas nos anos 1930 e 1940. David Nasser era jornalista, escritor, poeta, compositor e permaneceu na revista *O Cruzeiro* entre 1943 e 1970. No auge da política cultural nacionalista que transformou o samba em símbolo da cultura nacional, o repórter dos *Diários Associados* consagrou-se como compositor em parceria com Rubens Soares, Alcy Pires Vermelho e Herivelto Martins (Moraes, 2011). Foi um dos autores de “Nega do cabelo duro” (1940). Os traços da formação polivalente de David Nasser e sua proximidade com a música popular brasileira estruturam a linguagem da reportagem que analisamos. Diferentemente de eventos noticiosos, a narrativa de “Sabotagem no morro” articula poesia, música e crônica para falar de fatos diversos que ocorriam nos morros do Rio de Janeiro. No jargão jornalístico, é uma “crônica-reportagem”.

As imagens de Jean Manzon são centrais na construção da visualidade da “crônica-reportagem”, pois cumprem o papel de embelezar a estética literária e musical

do texto e compor uma narrativa visual sobre o cotidiano da favela e da escola de samba, conferindo veracidade ao enredo construído. O fotógrafo também tinha uma relação explícita com o engajamento ao lado dos Aliados na Segunda Guerra Mundial e no Estado Novo. Nascido em 1915, na cidade de Paris, formou-se como fotorrepórter nas revistas *Vu*, *Paris-Match* e *Paris Soir*, destacando-se como parte da geração dos anos 1920, realizadora de várias inovações no campo da fotorreportagem. Durante a guerra, dirigiu o serviço cinematográfico da Marinha francesa e chegou a ser preso pelos nazistas. Sua vinda para o Brasil ocorre nessa conjuntura: em 1939, através da mediação de Alberto Cavalcanti, imigrou para o Brasil e trabalhou como fotógrafo no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo de Getúlio Vargas. Em alinhamento com um projeto de escrita e representação da história nacional durante o Estado Novo, a fotografia de Jean Manzon construiu vários tipos regionais e populares apresentados como síntese da nacionalidade miscigenada, da cultura popular folclorizada, e da narrativa desenvolvimentista do progresso brasileiro (Costa, 1998, 2012; Martins, Silva, 2007; Silva, 2007).

Durante o final do Estado Novo, *O Cruzeiro* assumiu uma política editorial que pactuava com os ideais nacionalistas varguistas. Na rede dos *Diários Associados*, Assis Chateaubriand, após entrar em choque com Getúlio Vargas em meados da década de 1930, articulou uma política de acomodação com um estado que manteve a censura e limitava a liberdade de expressão. Assim, recebia anúncios do poder público e era beneficiado por empréstimos; em troca, realizava uma cobertura jornalística em prol da política oficial. Não seria diferente na revista em que a reportagem “Sabotagem do morro” foi publicada. Como já dito, ela era parte das comemorações da efeméride da Independência, em 1944, na conjuntura de mobilização para a Segunda Guerra Mundial.

Na ideologia da política nacional-popular do Estado Novo, as representações do morro e do samba eram símbolos nacionais: ao longo da década de 1930, o poder público e a incipiente indústria cultural estabeleceram o samba como gênero musical nacional, síntese da cultura popular e da brasilidade. Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), esse estilo musical tornou-se ícone da política de Boa Vizinhança do governo Franklyn Delano Roosevelt, para criar uma unidade panamericana no esforço de guerra contra os países do Eixo (Brum, 2014; Cardoso, 2022; Mauad, 2014). A representação do samba e do povo miscigenado desenvolvia-se como um contraponto ao nazismo e ao projeto de eugenia do extermínio de judeus e dos marginais sociais identificados pelo Estado nazista.

No período, constituiu-se um campo visual em que tais signos da política cultural da democracia racial foram elaborados em vários produtos culturais: os filmes de Carmem Miranda, a fotografia pública de Genevieve Naylor (Mauad, 2014) ou o personagem Zé Carioca, criado por Walt Disney (Brum, 2014). A fotorreportagem “Sabotagem no morro”, de David Nasser e Jean Manzon, participou da elaboração desse campo visual, na mobilização constituída durante a Segunda Guerra Mundial. Eram fotografias públicas que, de alguma maneira, legitimavam o regime e seu engajamento contra o Eixo. O próprio nome — “sabotagem” — sugere algo corrente na guerra total, a legenda inicial da fotografia, em destaque, inicia-se com um comentário de que “o dia da paz está perto”, num duplo sentido em relação ao contexto do enredo da reportagem que abordava a rotina das escolas de samba, mas também as mobilizações dos aliados contra o Eixo.

O pacto cívico das fotografias inscrevia-se numa comunidade nacional imaginada a partir das relações tecidas pelo Estado brasileiro com os Estados Unidos na política da Boa Vizinhaça, mas também pelos vínculos ambivalentes constituídos com os trabalhadores cariocas que viviam a informalidade urbana na cidade. Reconheciam-se direitos sociais, o lazer das agremiações carnavalescas constituídas nas favelas e subúrbios e atenuavam-se os estigmas raciais na retórica integracionista da nacionalidade, mas perpetuava-se a precariedade do direito à cidade. Nos planos urbanísticos da Comissão da Cidade na década de 1930 e no Código de Obras do Rio de Janeiro de 1937, as favelas ganharam *status* formal na legislação urbanística, sendo classificadas como áreas ilegais, circunstância em que ficava proibida a construção de melhoramentos urbanos e mesmo a reforma nos barracos; havia a indicação para o poder público construir programas de habitação popular para remover esses territórios do tecido urbano. Apesar da heterogeneidade das formas de ocupação das favelas, a legislação consagrava a ilegalidade das moradias populares e impedia que o poder público urbanizasse as várias localidades. O código de obras foi reiterado em várias legislações até a década de 1970 e consagraria uma representação das favelas, que eram percebidas como outra cidade. Além disso, as políticas habitacionais traçadas no final do Estado Novo, com repercussão durante toda a década de 1940 e 1950, ocupavam-se de estabelecer espaços habitacionais com o fim de civilizar os moradores, disciplinando suas relações familiares, políticas e religiosas. Os parques proletários ofereciam moradias provisórias e esperavam dos moradores reeducação e subordinação às regras estatais (Fischer, 2006, 2008; Gonçalves, 2013)

As favelas, como parte dos regimes de urbanidade da capital federal, permaneciam como uma alteridade negativa, reiterada em diferentes discursos dos “problemas urbanos” - uma oposição ao ideal de urbanidade presente nas reformas. Pode-se afirmar que a noção de “democracia racial” articulada nessa configuração social relacionada às favelas era uma simbologia que estabelecia uma indiferença em relação às desigualdades sociais e raciais da sociedade brasileira. Munanga fala do racismo no Brasil como um “crime perfeito”, uma vez que a mestiçagem elevada a símbolo e discurso nacional escondia o preconceito (que era negado) e apagava as hierarquias sociorraciais num discurso assimilacionista, elaborando uma identidade negra subordinada (Munanga, 2019).

“Relógio do Morro” e “Padres nas favelas”: o anticomunismo e a fotorreportagem de Jean Manzon (1945-1948)

O reconhecimento simbólico do samba e dos trabalhadores esteve presente na revista *O Cruzeiro*, contudo, silenciava-se sobre os protestos sociais na modernização brasileira. A retórica da “democracia racial” favorecia essa negação dos conflitos, uma vez representava os moradores de favelas num estado de alegria, integração e harmonia constantes. Mas isso se transformou na segunda metade da década de 1940, quando os ensaios fotojornalísticos realizados por Manzon pactuaram com a linha editorial da revista marcada pela forte mobilização anticomunista. Nesse âmbito, a imaginação do espaço das favelas ganhou outra visualidade, reforçando a negação dos protestos e conflitos organizados pelos trabalhadores favelados.

É importante notar que a ascensão da cultura política comunista no final do Estado Novo relacionou-se à mobilização dos moradores de favelas, subúrbios e periferias urbanas nas associações de moradores, cujo modelo difundido pelo Partido Comunista era o dos Comitês Populares Democráticos (Duarte, 2018; Pandolfi, 1995). Em várias metrópoles do Brasil, as demandas operárias sindicais aproximaram-se dos locais de moradia, assim a penetração das esquerdas no cotidiano dos bairros populares era garantida. No Rio de Janeiro, a Câmara de Vereadores eleita em 1946 tinha maioria comunista. Uma série de protestos realizados através de cartas e petições mostravam os favelados como “trabalhadores nacionais” que mereciam direitos; solicitavam a regularização fundiária das moradias e a construção de melhoramentos nas áreas informais. Os comunistas chegaram inclusive a formar alianças amplas com a organização dos desfiles de escolas de samba entre 1946 e 1949. A união persistiria nas

políticas culturais das esquerdas em geral e na dinâmica do discurso nacional-popular na segunda metade do século XX (Guimarães, 2009).

A ascensão do comunismo resultava não apenas das articulações entre militantes e cultura operária nos espaços urbanos, havia um contexto internacional que tornou isso propício. A derrota das potências do Eixo na Europa e a chegada dos soldados da URSS em várias localidades do conflito, exibidos como “libertadores” da opressão, suscitou uma onda internacional de mobilização comunista. O fim da Segunda Guerra Mundial deu visibilidade a vários intelectuais e atores que apoiavam os soviéticos. No Brasil, tal euforia veio acompanhada do carisma e culto à liderança de Luís Carlos Prestes, visto como o “cavaleiro da esperança” e uma das principais lideranças do comunismo na América Latina (Ferreira, 2002; Reis, 2014).

Na poesia-reportagem “Relógio do morro”, David Nasser e Jean Manzon seriam explícitos em citar a representação de Prestes como um salvador, mas também como incapaz de compreender as dificuldades de vida na favela:

Canta, o relógio
a tarde que chega,
a água que vai,
a roupa que espera,
a vida, o sossego,
as horas iguais
da negra favela.

" — Viva Luiz Carlos Prestes!"
Alguém bate palmas
Alguém grita: " — Oba!"
Salve a Bahia, Sinhô!
Luiz Carlos Prestes
lá embaixo do morro,
é o Palácio da Guerra,
é a torre da estrada,
os sinos que batem
por alma dos outros,
Luiz Carlos Prestes,
é a longa planície,
a terra, os apitos,
os campos, as fábricas,
Luiz Carlos Prestes
ainda não sobe
a negra favela.
Não ouve seus cantos, seus sambas de fome,
seus cantos de amor, de amor ao feijão [...] (Nasser; Manzon, 1945: 12).

O crescimento e a popularidade do comunismo após a Segunda Guerra levaram a reportagem fotográfica de David Nasser e Jean Manzon a estabelecer outro pacto cívico com a favela, representando-a como espaço icônico do anticomunismo. A “negra

favela”, com os trabalhadores, o samba e os traços étnico-raciais da mestiçagem como síntese da nacionalidade era reiterada, mas agora deslocada numa poesia-reportagem, em que a vida no morro é folclorizada como uma arraial de interior. Construíram um campo visual da favela como rurícula, afastada da cidade, atravessada pela espera do dia de descanso no domingo, e marcada pela ação das mulheres católicas e romeiras. A poesia e a fotorreportagem afirmam que os comunistas e a esquerda desconheciam aquela realidade, idealizada como uma vida afastada do meio urbano e de seus conflitos de classe.

A imagem de abertura em destaque da reportagem fotográfica são duas: na primeira, ocupando a página inteira, há um plano conjunto da escadaria do Morro da Favela no centro, com trabalhadores, crianças e mulheres que sobem e descem a localidade, um limite entre o formal e o informal com a legenda “os degraus que a prefeitura não sobe” e símbolo do espaço que os comunistas não conheciam, mas que a reportagem fotográfica iria revelar; na segunda, um galo fotografado em *contra-plongé*, ocupando quase todo o espaço da página, com casebres ao fundo, numa cena que se poderia ser da vida rural de qualquer interior do país, fora da metrópole carioca.

Figura 7 – Relógio do morro



Fonte: Nasser; Manzon, 1945: 8-9.

As representações da favela como um sertão urbano ou um espaço rural marcado pela ausência de urbanidade foram constantes nos discursos da marginalidade estabelecidos no desenvolvimentismo. Aqui, tem-se uma visualidade que mostra a favela oposta aos signos da industrialização e metropolização carioca, em representações que ignoram as fronteiras porosas das favelas e seus espaços contíguos.

Maria Lais Pereira da Silva (2005), em *Favelas cariocas*, evidencia como parte significativa dos moradores trabalhava em fábricas, na construção civil, no serviço doméstico e no comércio em áreas contíguas às favelas, como estratégia para economizar com transporte e moradia. A própria dinâmica de crescimento e expansão das favelas, através de várias ondas de migração, entre os anos 1930 e 1960, seguia as linhas de transformação da economia e do mercado de trabalho constitutivo das áreas urbanas de proximidade (Silva, 2005). Também a sociologia, que foi crítica ao discurso da marginalidade, evidencia os moradores de favelas como formadores de economia e poupança em luta por ascensão social; elaboravam trajetórias marcadas por estigmas da marginalidade, mas também pelo trânsito entre os espaços das favelas e outras áreas urbanas e pela possibilidade de melhora do padrão de vida das famílias (Perlman, 1977; Silva, 1967).

A fotorreportagem nega essas experiências de classe no espaço urbano das favelas e elabora metáforas temporais de uma vida cotidiana de uma cidade do interior. Ali, constitui-se um tempo natural contrário às dinâmicas de classe, seja o conflito dos protestos pelo direito à cidade ou as dinâmicas e expectativas de ascensão social de vários migrantes. O galo é signo de um relógio natural, elaborado no meio rural e submetido ao tempo social do amanhecer e do anoitecer, sem as influências e pressas do cotidiano de uma cidade grande. Na poesia, o galo é observador da vida do trabalho e da espera pelo descanso de domingo. Ao longo da sequência de fotos no final da fotorreportagem, em vários momentos aparece a vida no morro em contraponto à cidade, observada afastada e do alto da Favela a partir do ponto de vista de uma mulher que quara uma roupa branca e a seca, e em contraposição ao relógio da Central do Brasil, que marcaria o tempo social mecânico e disciplinado do capitalismo.

Figura 8 – Relógio do morro



Fonte: Manzon; Nasser, 1945: 10-11.

Na sequência de imagens, há quatro fotografias que enfatizam o tempo da religiosidade e da resignação em relação aos sofrimentos. Numa fotografia em primeiro plano, ocupando a página inteira, o retrato de uma mulher com um véu na cabeça, concentrada no ato de leitura da Bíblia, domina o registro da fotorreportagem e das imagens que seguem: uma criança com muletas andando sobre ruas esburacadas, a oração diante da igreja que constitui uma centralidade espacial no Morro da Providência e as mulheres lavando roupas. O sofrimento do trabalho duro e das enfermidades do corpo era atravessado pela religiosidade cristã e pelo tempo da oração, portanto pouco relacionado ao mundo laico das relações capitalistas ou do anticlericalismo dos discursos da esquerda. A legenda “a prece é o pão” contém uma clara ironia em relação ao mote “pão, paz e terra” das campanhas públicas comunistas.

Os sofrimentos da pobreza urbana estão longe de ser transformados em uma denúncia social das desigualdades do capitalismo. São enquadrados na ótica da resignação religiosa ou naturalizados como parte de um cenário rural. As fotorreportagens de Jean Manzon e David Nasser ressaltam a dignidade dos moradores como parte de um povo folclorizado, mas não reconhecem conflitos sociais e lutas cotidianas constitutivas pelos movimentos populares elaborados nesses territórios. E isso teria sequência na última reportagem fotográfica que abordou a favela na série aqui investigada, “Os padres na favela”. Nela, o foco de atenção não recai nos moradores, mas na atuação dos religiosos em seu serviço de assistência social. Diferente das outras duas, cuja parceria de David Nasser toma como mote a crônica e poesia para a reportagem fotográfica, essa consiste no trabalho de investigação de Jean Manzon sobre a Congregação do Sagrado Coração de Jesus e Maria.

A ordem religiosa foi fundada em 1800 na França no contexto contrarrevolucionário e difundiu-se por várias partes do globo ao longo do século XIX e XX, em trabalhos missionários e obras sociais. De perfil conservador, critica os postulados do individualismo liberal e do que era considerada a heresia revolucionária e comunista, a ordem realizava trabalho social nas favelas do Rio de Janeiro. Segundo Manzon, “os padres dos S. S. Corações de Jesus e Maria, congregação francesa, fundada depois da Revolução e constituída, no Rio, por padres holandeses” criavam barreiras contra a doença e miséria das favelas; e “à vida contemplativa dos grandes místicos, preferem a ação enérgica em favor dos pobres, a bondade praticada ao ar livre, a saída para a rua onde vão encontrar a miséria e combatê-la (Manzon, 1948: 10).

A reportagem funciona como um apelo à doação de recursos para as obras da Congregação do Sagrado Coração de Jesus e Maria. Em vez de evidenciar o conservadorismo e o ar de seriedade da vida monástica de uma ordem religiosa, enfatiza a simplicidade, a bondade e o engajamento numa causa social e na sociedade. As fotografias de abertura eram quatro. A imagem na horizontal e ocupando metade da página é uma tomada de primeiro plano que enfoca a interação dos rostos de um dos fundadores da ordem religiosa e de uma menina; colocada do lado direito e em destaque, a moça sorri e puxa o nariz do padre, que a encara com descontração. A legenda: “puxando o nariz, a menina quer dizer com este gesto a amizade que o padre superior Ludovic conseguiu entre os moradores da favela” (Manzon, 1948: 9).

Nas imagens que seguem abaixo, temos três sequências de fotografias na horizontal e em plano médio, em que o “superior” da ordem religiosa não dá ordens, reza ou vive uma vida de asceta, mas é flagrado andando de bicicleta na orla da Lagoa Rodrigo de Freitas. O “superior” tem um ar sadio e “atlético” na zona sul carioca, sendo que o tom descontraído dos religiosos seria reiterado em todas as imagens e retratos dos padres.

Figura 9 – Os padres da favela



Fonte: Manzon, 1948: 9.

As imagens não evocam medo e representação da maldade, o principal atributo do imaginário anticomunista de viés diversificado (Motta, 2002), mas reforçam a bondade e simplicidade da Congregação do Sagrado Coração de Jesus e Maria, que foi um dos atores religiosos que entravam em cena nas favelas cariocas numa mobilização contra a expansão da militância comunista. Em 1946, a prefeitura e a arquidiocese do Rio de Janeiro criaram a Fundação Leão XIII. Com o objetivo de construir moradias, oferecer cursos e assistência social aos moradores de favelas, e organizar os moradores em associações e comissões de moradores, a iniciativa foi uma das principais ações do governo e da Igreja contra o crescimento das esquerdas, que eram vistos como “demagógicos” e “politiqueiros”.

No período, forjou-se uma aliança liberal-católica cujo exemplo máximo foi a campanha jornalística intitulada “Batalha do Rio”. Liderada por Carlos Lacerda, jornalista do *Correio da Manhã* e um dos vereadores mais votados pela União Democrática Nacional (UDN), ganhou espaço entre vários veículos de comunicação. As reportagens enfatizavam que a solução para o problema das favelas deveria partir da solidariedade privada entre indivíduos e da ação da assistência social, como a que era organizada pela Fundação Leão XIII, pela Congregação do Sagrado Coração de Jesus e Maria, e por padre Lebret. Todas eram iniciativas afinadas com a doutrina social da Igreja Católica e com o propósito de resolver o problema das favelas. No período da campanha jornalística, o prefeito Angelo Mendes Moraes chegou a elaborar um plano para erradicar as favelas, cujo mote principal era o controle policial dos moradores e da

marginalidade social nesse território e o envio dos moradores não nascidos no Rio de Janeiro ou que não estavam empregados de volta para o interior, para a vida no campo (Gonçalves, 2013, Oliveira, 2021).

A rede dos *Diários Associados* e *O Cruzeiro* participavam dessa aliança anticomunista, e a fotorreportagem de Manzon pactua com a constituição dessa nova governabilidade e controle da informalidade urbana no Rio de Janeiro. A cobertura jornalística era enfática em evidenciar que a questão social não se resolveria com a polícia, uma máxima dos vários atores que justificavam a expansão do serviço social para os pobres. Nesse período, há um novo equilíbrio entre instituições públicas e privadas na gestão da pobreza e do desemprego na sociedade capitalista. Instituições como ordens religiosas e filantrópicas buscam a profissionalização e a racionalidade da assistência social, que viria a levar a formação e profissionalização do Serviço Social na sociedade brasileira em meados do século XX, e uma maior inflexão dos fundos públicos em suas atividades. Assim, não sobreviveriam apenas com doações privadas, buscavam recursos públicos e participação de ações compartilhadas com o Estado no controle social dos grupos identificados como marginais sociais (Honorato, 2012; Iamamoto; Carvalho 2013; Souza, 2004).

A fotografia de Manzon participa desse momento de publicização da caridade e assistência social cristã e reforça a Igreja católica como ator social na formação da sociedade e do Estado brasileiro. A favela, antes visualizada como pitoresca (representando um traço da cultura negra e da mestiçagem), transformou-se em “cidadela da pobreza e da miséria” (Manzon, 1948: 10). Os morros eram tomados como lugares de ausência que esperavam uma ação missionária dos religiosos. Nessa visualidade, o problema das favelas evocado na imagem do morro era rapidamente equilibrado e dissipado pela presença da igreja católica.

Figura 10 – Os padres da favela



Fonte: Manzon, 1948: 12-13.

O cuidado com a infância pobre e desassistida foi enfatizado nesse discurso da caridade, apagando ainda mais os atores sociais que se organizavam na localidade, para enfatizar sua tutela por instituições religiosas. A série de quatro imagens com ênfase na “ronda” do superior Ludovic subindo uma favela prioriza encenações em fotografias de planos gerais, capturando a caminhada do religioso para chegar aos morros e atender as várias crianças em torno de si. A composição da fotografia toma como referência a iconografia religiosa, em que santos missionários tomam a frente, colocam-se acima dos demais atores, são iluminados e virtuosos em sua ação com os ingênuos.

Essa visualidade encenada e feliz da vida de uma ordem religiosa rivaliza com outras reportagens de *O Cruzeiro* do mesmo período. A cobertura pró-catolicismo foi uma constante na linha editorial de *O Cruzeiro*, mas as reportagens e os estilos variavam: Arlindo Silva e Peter Scheier (1947) realizaram uma reportagem fotográfica sobre “Os Dominicanos”, enfatizando a clausura e a vida monástica, e José Leal e José Medeiros (1948), em período próximo ao de Manzon, elaborou uma fotorreportagem chamada “A Missa do Galo”. Nessa última, em vez encenação de uma iconografia feliz e posada dos padres, Leal e Medeiros buscaram capturar o imprevisto do cotidiano. Na segunda metade da década de 1940, estilos de fotojornalismo iriam rivalizar com o padrão estético e visual construído por Manzon (Burgi, 2012; Costa, 2012a).

Considerações finais

A produção das imagens e sua circulação na esfera pública é questão central para a história e as ciências humanas na contemporaneidade. Na história da cidade do Rio de Janeiro, Ana Maud (2013) argumenta que as fotografias públicas, ao longo do século XIX e XX, foram centrais na elaboração de uma consciência histórica que repercutiram na sociedade e reiteraram a capitalidade da cidade como síntese da comunidade nacional imaginada. As imagens técnicas — fotográficas, cinematográficas e videográficas — participaram da construção das culturas políticas e das relações estabelecidas entre passado e presente em diferentes circuitos sociais, agenciando a legitimidade de regimes políticos democráticos e autoritários, bem como o reconhecimento de diferentes movimentos sociais e atores (Mauad, 2013, 2014; Mauad; Louzada; Souza Júnior, 2021).

O trabalho fotográfico de Manzon sobre as favelas na revista *O Cruzeiro* participa desse processo de construção das fotografias públicas da cidade, relacionando-se com os *pactos cívicos* tecidos na governabilidade das favelas. De acordo com Arriela Azoulay (2008), a difusão da fotografia nos séculos XIX e XX foi acompanhada por um *pacto cívico* entre os operadores e espectadores nos vários circuitos de culturais de consumo dessas imagens técnicas. As imagens fotográficas participam da elaboração de um campo visual atravessado pelas transformações das noções de governabilidade e direitos nas comunidades políticas nacionais e na construção do colonialismo (Azoulay, 2008, 2021). Nos pactos cívicos do campo visual da informalidade urbana, Manzon e os *Diários Associados* negociaram uma imagem com forte implicação para a cidadania e jogos políticos de que os moradores de favelas participavam.

Assim, o artigo evidencia que a visualidade das favelas na revista ilustrada *O Cruzeiro* e no trabalho fotográfico de Jean Manzon tem particularidades que se articulam a tempos históricos e sociais específicos para a construção do espaço urbano carioca e da comunidade nacional imaginada. A complexidade da representação das favelas como um dos espaços heterotópicos do Rio de Janeiro ainda está por ser estudada a contento, uma vez que as análises nem sempre consideram a densidade das imagens construídas nos impressos e seus efeitos na vida social. Lícia Valladares (2005) mostrou a rica transformação da imaginação sobre as favelas no século XX, com destaque para o lugar e a importância da sociologia e da antropologia urbana, mas ainda estamos por considerar a heterogeneidade de práticas que atravessaram a esfera pública

literária-jornalística e as produções fotográficas do período. Este trabalho contribui para construir um ponto desse debate apresentando um caso de estudo.

Referências bibliográficas

AMOROSO, Mauro. *Nunca é tarde para ser feliz?: A imagem das favelas pelas lentes do Correio da Manhã*. Curitiba: CRV, 2011.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AZOULAY, Ariella Aisha. *The civil contract of photography*. New York: Zone Books; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008.

AZOULAY, Ariella Aisha. Toward the abolition of photography's imperial rights. In: COLEMAN, Kevin; JAMES, Daniel (ed.). *Capitalism and the camera: essays on photography and extraction*. London; New York: Verso, 2021. p. 27-55.

BACKHEUSER, Everardo. Onde moram os pobres? *Renascença: Revista Mensal de Letras, Sciencias e Artes*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 13, p. 89-94, mar. 1905.

BURGI, Sergio. O fotojornalismo humanista em *O Cruzeiro*. COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio (org.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)*. Rio de Janeiro: IMS, 2012. p.33-41.

BARTHES, Roland. *Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BRUM, Mario. Malandragem e “outra cidade”: representações do Rio de Janeiro nas histórias em quadrinhos do Zé Carioca. *Revista Ensaios*, Niterói, v. 14, p. 38-60, jan./jun. 2014.

BUTLER, Judith. Tortura e a ética da fotografia: pensando com Sontag. In: BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. p. 99-149.

CAMPOS, Andreilino. *Do quilombo à favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

COELHO, Maria Beatriz. *Imagens da nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: EdUSP, 2012.

COSTA, Helouise. Diacuí: a fotorreportagem como projeto etnocida. *Studium*, n. 17, p. 5-14, 2004. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/11778/7690>. Acesso em: 10 abr. 2024.

COSTA, Helouise. Entre o local e o global: a invenção da revista O Cruzeiro. In: COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio (org.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)*. Rio de Janeiro: IMS, 2012a. p. 9-33.

COSTA, Helouise. A invenção da Revista Ilustrada. In: COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio (org.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)*. Rio de Janeiro: IMS, 2012b. p. 302-325.

COSTA, Helouise. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.27, p. 138-159, 1998.

CRUZ, Alline Torres Dias da. *De Madureira à Dona Clara: suburbanização e racismo no Rio de Janeiro no contexto pós-emancipação*. São Paulo: Hucitec, 2021.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ano 16, n. 46, 9 set. 1944.

D'AVILA, Cristiane. A favela visível: o olhar fotográfico de Anthony Leeds. *Café História*, [s. l.], 4 fev. 2019. Disponível em: https://www.cafehistoria.com.br/favela-visivel-anthony-leeds/#_ftn4. Acesso em: 15 dez. 2023.

DUARTE, Adriano Luiz. *O direito à cidade: trabalhadores e cidadãos em São Paulo (1942/1953)*. São Paulo: Alameda, 2018.

FERREIRA, Jorge Luiz. *Prisioneiros do mito: cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-1956)*. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

FISCHER, Brodwyn. Direitos por lei ou leis por direitos?: pobreza e ambiguidade legal no Estado Novo. In: LARA, Silvia Hunold; MENDONÇA, Joseli Maria Nunes (org.). *Direitos e justiça no Brasil: ensaios de história Social*. Campinas: Ed. Unicamp, 2006. p. 417-456. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1S1NYYSrRiF9THZmq2t73OdQ4fnGDaNsg/view>. Acesso em: 10 abr. 2024.

FISCHER, Brodwyn. Historicizando a governabilidade informal. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 1, p. 1-24, jan./abr. 2023.

FISCHER, Brodwyn. *A poverty rights: citizenship and inequality in twentieth-century Rio de Janeiro*. Stanford: Stanford University Press, 2008.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/zz6cfdQBcxskMtMXDHpqT4G/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 abr. 2024.

FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. 6. ed. México: G. Gili, 1994.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

GONÇALVES, Rafael Soares. *Favelas do Rio de Janeiro: história e direito*. Rio de Janeiro: Pallas: Ed. PUC-RJ, 2013.

GONÇALVES, Rafael Soares; BENMERGUI, Leandro; CRAVINO, Maria Cristina. Habitação social e a cidade latino-americana. *O Social em Questão*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 53, p. 1-18, maio/ago. 2022. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/58486/58486.PDF>. Acesso em: 10 abr. 2024.

GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular, (1945-1950)*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 20. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

HOOKS, bell. *Olhares negros – Raça e representação*. Rio de Janeiro: Elefante, 2019.

HONORATO, Cezar. O assistente social e as favelas (1945-64). In: MELLO, Marco Antonio da Silva *et al.* *Favelas cariocas: ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012. p. 141-169.

IAMAMOTO, Marilda Villela; CARVALHO, Raul de. *Relações sociais e serviço social no Brasil: esboço de uma interpretação histórico-metodológica*. 38. ed. São Paulo: Cortez, 2013.

LAURENZA, Ana Maria de Abreu. Batalhas em letra de forma: Chatô, Wainer e Lacerda. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (org.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2021. p. 179-207.

LEAL, José; MEDEIROS, José. A Missa do Galo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano 20, n. 13, p. 52-56, jan. 1948.

LOPES, Marcos de Brum. *Mário Baldi, o photoreporter do Brasil: uma história sobre fotografias, narrativas e mediação cultural*. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

LOUZADA, Silvana. *Prata da casa: fotógrafos e fotografia no Rio de Janeiro (1950-1960)*. Niterói: Ed. UFF; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2013.

MANZON, Jean. *Féerie brésilienne*. Neuchatel: La Baconnière, 1956.

MANZON, Jean. *Flagrantes do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1950.

MANZON, Jean. *Flagrantes do Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1956.

MANZON, Jean. Os padres da favela. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 20, n. 22, p. 8-15, mar. 1948.

MANZON, Jean; NASSER, David. Sabotagem no morro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 16, n. 46, p. 4-13, set. 1944.

MARTINS, Ana Cecília; SILVA, Pablo da Costa e. Um olhar pioneiro desvenda o Brasil. In: KAZ, Leonel; LODDI, Nigge (org.). *Jean Manzon: retrato vivo da grande aventura*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2007. p. 228-233.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revistas: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: EdUSP, 2008.

MATTOS, Romulo Costa. *Pelos pobres! as campanhas pela construção de habitações populares e o discurso sobre as favelas na Primeira República*. 2008. Tese (Doutorado

em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/27717/PELOS%20POBRES%21%20AS%20CAMPANHAS%20PELA%20CONSTRU%20%87%20%83O%20DE%20HABITA%20%87%20%95ES%20POPULARES%20E%20O%20DISCURSO%20SOBRE%20AS%20FAVELAS%20NA%20PRIMEIRA%20REP%20%9aBLICA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 abr. 2024.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Niterói, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e cultura política nos tempos da política da Boa Vizinhança. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 133-159, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/5zKtCvr4rFZN7qKzfmSh8nM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 abr. 2024.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica. *Revista Brasileira de História da Mídia*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 11-20, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4056/2379>. Acesso em: 10 abr. 2024.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 133-174, jan./jun. 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5417/6947>. Acesso em: 10 abr. 2024.

MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe de Brum. História e fotografia. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 263-281.

MAUAD, Ana Maria; LOUZADA, Silvana; SOUZA JÚNIOR, Luciano Gomes de. Das revistas ilustradas ao fotojornalismo independente: itinerários da prática fotográfica no Brasil do século XX. *Fotocinema*, Málaga, n. 22, p. 221-254, 2021. Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/11713/12089>. Acesso em: 10 abr. 2024.

MORAES, Letícia Nunes de. As bandeiras de David Nasser. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 74-88, 2011. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/3968/3154>. Acesso em: 10 abr. 2024.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “perigo vermelho”: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002.

MUNANGA, Kabenguele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. 5ª ed. - Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

NASSER, David; MANZON, Jean. O relógio do morro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 41, p. 8-17, ago. 1945.

OLIVEIRA, Cláudia; VELLOSO, Mônica Pimenta; LINS, Vera. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de. As favelas, uma invenção cultural e política: uma análise comparada da representação da pobreza urbana no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte (1897-1920). *Revista de História Comparada*, Rio de Janeiro, v. 14, p. 123-153, 2020.

OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de. As 'Batalhas do Rio': as metáforas da guerra e as políticas para as favelas cariocas (1946-1961). *Sociologias*, Porto Alegre, v. 23, p. 418-443, 2021.

PANDOLFI, Dulce Chaves. *Camaradas e companheiros: memória e história do PCB*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 1995.

PERLMAN, Janice E. *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

QUEIROZ, Rachel. Favela. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 22, n. 3, p. 114, nov. 1949. Seção Última Página.

REIS, Daniel Aarão. *Luís Carlos Prestes: um revolucionário entre dois mundos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ROLNIK, Raquel. Territórios negros nas cidades brasileiras: etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro. In: SANTOS, Renato Emerson dos (org.). *Diversidade, espaço e relações étnico-raciais: o negro na Geografia do Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 75-90.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

SILVA, Arlindo; SCHEIER, Peter. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 42, p. 8-14; 32, ago. 1947.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Fotografando a grande transformação. In: KAZ, Leonel; LODDI, Nigge (org.). *Jean Manzon: retrato vivo da grande aventura*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2007. p. 17-28.

SILVA, Luís Antônio Machado da. A política na favela. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 41, p. 35-47, maio/jun. 1967.

SILVA, Maria Lais Pereira da. *Favelas Cariocas: 1930-1964*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Argos, 2004.

SOUZA, Marco Antônio de. *A economia da caridade: estratégias assistenciais e filantrópicas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Newton Paiva, 2004.

TURAZZI, Maria Inez. Imagem da desigualdade em fotolivros do Rio de Janeiro: a visualidade na história de um conceito. *Estudos Ibero-americanos*, Porto Alegre, v. 44, n. 1, p. 105-109, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/27725/16683>. Acesso em: 10 abr. 2024.

VALLADARES, Lícia do Prado. Cem anos pensando a pobreza (urbana) no Brasil. In: BOCHI, Renato R. (org.). *Corporativismo e desigualdade: a construção do espaço público no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Fundo: IUPERJ, 1991. p. 81-112.

VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.

VALLADARES, Lícia do Prado; MEDEIROS, Lídia. *Pensando as favelas do Rio de Janeiro, 1906-2000: uma bibliografia analítica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: URBANDATA, 2003.

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