

Imaginários da nostalgia: as reportagens fotográficas da Amazônia brasileira na *Paris Match* de 1949 a 2010

Imagineries of nostalgia: The photo reports of the Brazilian Amazon in *Paris Match* from 1949 to 2010

Eliza Bachega Casadei

Universidade Estadual Paulista. Av. Engenheiro Luiz Edmundo Carrijo Coube, 1, 17033-360, Bauru, SP, Brasil. elizacasadei@yahoo.com.br

Resumo. No presente artigo, faremos um estudo das imagens que foram publicadas sobre a Amazônia brasileira na revista francesa *Paris Match*, entre 1949 a 2010, a partir da interligação das características composicionais das fotografias publicadas com os textos que as acompanham. A revista enseja, nessas reportagens, imaginários da nostalgia que repetem lugares comuns relacionados a um projeto de futuro, articulados a partir de narrativas que se assemelham àquilo que Rancière (2012) chama de “pequenas maquinarias do heterogêneo”. Em um primeiro momento, discutiremos a questão da constituição de lugares de memória e de nostalgia pela fotografia a partir da problematização da ideia do noema do “isso foi” barthesiano, para, em seguida, analisarmos o *corpus* empírico proposto.

Palavras-chave: fotografia, *Paris Match*, Amazônia.

Abstract. In this article, we will conduct a study of the images that have been published over the Brazilian Amazon in the French magazine *Paris Match* between 1949-2010, from the interconnection of compositional characteristics of photographs with the texts that accompany them. The magazine entails, in these reports, imaginary nostalgia repeating clichés related to a future project, articulated from narratives that resemble what Rancière (2012) calls “small machinery of heterogeneous”. At first, we will discuss the setting up of places of memory and nostalgia from photography questioning the Barthesian idea of “that was” to, then, analyze the proposed empirical corpus.

Keywords: photography, *Paris Match*, Amazon.

Composta pelos termos gregos *nostos* (lar) e *algos* (dor), a palavra nostalgia, como nos lembra Huyssen (2014, p. 91), remete não apenas à noção da irreversibilidade de um determinado ponto no tempo e no espaço, mas, também, e principalmente, a uma utopia às avessas. “O culto das ruínas tem acompanhado a modernidade ocidental em ondas desde o século XVIII”. Essa obsessão “esconde a saudade de uma era anterior, que ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros [...], esforçando-se por buscar algo que se perdeu com o término de uma forma anterior de modernidade”. A nostalgia, portanto, é sempre a articulação de uma visada para o futuro.

As formas que moldam o imaginário da nostalgia são, contudo, diversas. No presente artigo, iremos analisar uma dessas emergências a partir de um estudo das imagens que foram publicadas sobre a Amazônia brasileira na revista francesa *Paris Match*, entre 1949 e 2010. Ao longo desse período, é possível perceber que determinados lugares comuns se repetiram nas narrativas urdidas entre texto e imagem, articulando discursos nostálgicos de certo passado perdido que poderia ser recuperado por meio da preservação de modos de vida primitivos em outros lugares do mundo. Analisaremos essas reportagens a partir de uma metodologia que isola os elementos composicionais da imagem

fotográfica (especialmente o enquadramento, o ângulo da câmera e o equilíbrio da imagem) e a narrativa urdida por elas em conjunto com o conteúdo dos textos que as acompanhavam. O nosso objetivo, com isso, é explicitar os mecanismos de sentido a partir dos quais se dão a articulação entre imagem e texto nesses relatos. Nesse período, o Brasil figurou em reportagens da *Paris Match* em 92 edições, e apenas a temática da Amazônia é responsável por mais de 15% dessas incidências. Tal artigo faz parte de um projeto mais amplo, que reuniu e catalogou mais de 2.700 imagens da *Paris Match* sobre o Brasil, no período de 1949 a 2010, em suas diversas editoriais¹.

A fotografia, para Rancière (2012, p. 11) encarna uma “*performance* da memória e da presença”. E isso porque o que a caracteriza não é o acionamento de um dispositivo que opõe a marca do corpo à cópia, mas sim a sua dupla poética. A fotografia faz “de suas imagens, simultânea ou separadamente, duas coisas: os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia de sentido”. Ou seja, há uma dupla poética na fotografia, em sua condição de imagem “como cifra de uma história escrita em formas visíveis e como realidade obtusa, obstruindo o sentido ou a história” (Rancière, 2012, p. 20). É a partir desse pressuposto que analisaremos as reportagens sobre a Amazônia brasileira na *Paris Match*. Ao adotar um discurso de denúncia em relação à destruição da floresta e do modo tradicional de vida de seus habitantes, a revista ensina, a partir das imagens e do texto, imaginários da nostalgia que repetem lugares comuns relacionados a um projeto de futuro, articulados a partir de narrativas que se relacionam àquilo que Rancière (2012) chama de “pequenas maquinarias do heterogêneo”. E, assim, à medida que articulam um suposto testemunho sobre a situação da floresta, as fotografias publicadas por *Paris Match* constroem um lugar de nostalgia, em que o sentido do presente é sempre articulado a uma falta constituída e à articulação de um projeto porvir. A partir disso, é possível entender mecanismos de sentido a partir dos quais a imagem fotográfica ensina a nostalgia não como um referente do passado, mas sim como esquematizações de futuros a

serem vividos de acordo com modalizações de imaginários nacionalistas construídos, conforme discutiremos a seguir. Em um primeiro momento, discutiremos a questão da constituição de lugares de memória e de nostalgia pela fotografia a partir da problematização da ideia do noema do “isso foi” barthesiano, para, em seguida, analisarmos o *corpus* empírico proposto.

A poética do ato fotográfico e do *isso foi*

“O nome do noema da fotografia será então ‘isso foi’”. Em seu texto basilar sobre o ato fotográfico, Barthes (1984, p. 115) elege o *ça a été* como termo privilegiado para o entendimento da imagem fotográfica, uma vez que, “na fotografia, a presença da coisa (em um certo momento passado) jamais é metafórica”. E, assim, “ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior”. No entanto, “ao deportar esse real para o passado (‘isto foi’), ela sugere que ele já está morto”. Não foram poucas as interpretações dadas a esse excerto, nesse que é um dos textos mais emocionais e famosos de Barthes. O *isso foi* barthesiano, de fato, prestou-se a diversas leituras, que ensejavam desde a crença no realismo da imagem até a primazia da indicialidade como o elemento definidor do ato poético da fotografia. Ao propor, contudo, que “o importante é que a foto possui uma força constatativa, e que o constativo da fotografia incide não sobre o objeto, mas sobre o tempo” (Barthes, 1984, p. 132), é possível enxergar uma abertura ao entendimento de que a testemunha ensinada pelo ato fotográfico é da mesma ordem daquela posta pelos *lugares de memória*. Ora, vejamos essa questão de forma mais pormenorizada.

Posto que a poética do ato fotográfico está sempre permeada pelo discurso da mimesis, é necessário lembrar que “a mimesis não é a semelhança, mas certo regime de semelhança. Ela é a dobra na ordem das maneiras de fazer e das ocupações sociais que as tornara visíveis e pensáveis, a disjunção que as fazia existir como tais”. Em outros termos, “a mimesis não é a semelhança entendida como re-

¹ O artigo faz parte da pesquisa “As imagens do Brasil na *Paris Match*: as construções fotográficas do nacionalismo através de identidades reativas”, que obteve apoio e financiamento da FUNDUNESP e da Pró-Reitoria de Pesquisa da UNESP, por meio do Edital Primeiros Projetos nº 01/2014-PROPE.

lação de uma cópia com seu modelo. É uma maneira de fazer as semelhanças funcionarem no interior de um conjunto de relações entre as maneiras de fazer, modos da palavra, formas de visibilidade e protocolos de inteligibilidade” (Rancière, 2012, p. 84), inscrevendo a imagem fotográfica em uma ordem que engloba as relações entre o fazer, o ver e o dizer. É por isso que, para Rancière, o *isso foi* barthesiano significa o engendramento do encantamento puro das imagens fotográficas: isto é, a correlação “mítica entre a identidade do ‘isso’ (*ça*) e a alteridade do ‘foi’ (*a-été*), entre o prazer da presença pura e a mordida do Outro absoluto” (Rancière, 2012, p. 32).

Toda a poética da fotografia, para Rancière (2012, p. 23), se estrutura a partir do mistério, uma vez que ela “tornou-se uma arte pondo seus recursos técnicos a serviço dessa poética dupla, fazendo falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seus modos de vida” e “como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que traz esses rostos”. Assim, “projetando a imediatidade” do *isso foi* “sobre o processo de impressão maquínica, ele faz desaparecer todas as mediações entre o real da impressão maquínica e o real do afeto que tornam esse afeto experienciável, nominável, fraseável” (Rancière, 2012, p. 24). Eis aqui que nos encontramos com o primeiro elemento que permite a remissão do *isso foi* fotográfico a um lugar de memória: ao sugerir uma história dos objetos, o que a narrativa fotográfica enseja, sob essa perspectiva, é uma narrativa dos afetos ligada a uma determinada imagem de si coadunada a um imaginário sobre o outro.

A partir de pressupostos diferentes, Didi-Huberman irá propor que, na leitura de uma fotografia, não há distinção entre o que é da ordem da imagem e o que é da ordem do sujeito (ou do desejo). A imagem estática, ao ser olhada, nos olha de volta e nos diz algo muito particular e, com isso, inaugura uma temporalidade outra, que rasga os elementos enunciativos das figuras. E é nesse sentido que, para ele, “estamos diante da imagem como diante da exuberância ininteligível de um acontecimento visual” (Didi-Huberman, 2013, p. 295). É exatamente por esse motivo que, para Didi-Huberman (2010, p. 115), a imagem é uma estrutura que só pode ser pensada para além de qualquer princípio usual de historicidade. E isso porque a memória implicada na fotografia

é “não uma instância que retém – que sabe o que acumula –, mas uma instância que perde”. É isso no sentido de que “ela se torna a operação mesma de um *desejo*, isto é, um repor em jogo perpétuo, ‘vivo’ (quer dizer inquieto), da perda”. A imagem, assim, não seria mais que “um monumento para compacificar o fato de que a perda sempre volta, nos traz de volta”. O *isso foi* da fotografia pode ser, portanto, reinterpretado a partir dessa chave de leitura. Ele não se refere a uma presença, mas sim a um deslocamento “do lugar para dizer é aí e do lugar para dizer *que se perdeu*” (Didi-Huberman, 2010, p. 116). Remete, portanto, à falta constitutiva do sujeito que o olha de volta no momento em que esse indivíduo está diante da imagem. O *isso foi* é, portanto, nada mais que “modernos túmulos, no sentido poético do termo, os restos assassinados e mudos – mas próximos, aí, diante de nós – de uma perda que se distancia”. Os elementos constitutivos da identidade do sujeito, dessa forma, são parte do próprio ato fotográfico, como o são também da constituição dos lugares de memória.

Em comum, essas duas interpretações sobre o *isso foi* barthesiano tem o entendimento de que a imagem fotográfica, embora articule a promessa de ser uma testemunha eloquente, pouco diz sobre aquilo que representa. Assim como os *lugares de memória* tradicionais, a fotografia irá se articular como um *corpo mudo* que, para se tornar inteligível, espera um discurso que a sustente.

Sobre os lugares de memória, Certeau (2008) pontua que eles são atravessados por mecanismos de produção de sentido muito próprios a toda constituição de saberes na modernidade. Tal mecanismo implica na “clivagem entre um sujeito supostamente letrado, e um objeto supostamente escrito numa linguagem que não se conhece, mas que deve ser decodificada” (Certeau, 2008, p. 15). Trata-se da diferenciação entre um corpo mudo e um conjunto de saberes que fala no lugar desse corpo. Assim, da mesma forma que um médico transforma o corpo do paciente em um quadro legível (e, portanto, traduzível em linguagem), tal qual um código que pode ser decifrado, tal como um cadáver mudo exposto ao olhar que exige uma leitura especializada, os lugares de memória operam o mesmo mecanismo com a memória. “Uma mutação análoga se produz quando a tradição, corpo vivido, se desdobra diante da curiosidade erudita em um corpo de textos”. Assim, “estas duas heterologias (discursos sobre o outro) se constituíram em fun-

ção da separação entre o saber que contém o discurso e o corpo mudo que o sustenta” (Certeau, 2008, p. 15). O tratamento que ela dá a esses mortos, no entanto, é também bastante específico, na medida em que ela pretende, ao mesmo tempo, “compreender e esconder com o ‘sentido’ a alteridade deste estranho ou, o que vem a ser a mesma coisa, acalmar os mortos que ainda frequentam o presente” (Certeau, 2008, p. 14). As imagens fotográficas, se tomadas a partir dessa chave de leitura, operam um mecanismo análogo como lugares de memória: elas se estabelecem não a partir de uma relação testemunhal (que não é senão uma relação de *escuta*), mas sim a partir de uma relação de *tradução*, de uma *hermenêutica do outro*. Ou seja, de uma relação de poder a partir da qual o dono da palavra se instaura no lugar do outro, não para buscar o campo comum de entendimento, mas sim para falar por ele, falar sobre o que supostamente a fotografia cala.

É nesse sentido que “a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras”. E isso porque “o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança” (Rancière, 2012, p. 16), de forma que o visível se dispõe a partir de tropos significativos. As operações que transformam os fragmentos visuais em elementos legíveis, ou seja, em unidades que correlacionam uma visibilidade a uma significação, para Rancière (2012, p. 43), são “elementos que, como os signos linguísticos, valem apenas pelas combinações que permitem”, seja com outros itens visuais, seja com as palavras.

A relação entre a palavra e a imagem se estabelece na medida em que “a palavra faz ver, pela narração e pela descrição, um visível não presente. Em segundo lugar, ela dá a ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento” (Rancière, 2012, p. 21). E, assim, nos termos de Rancière (2012, p. 40-41), “o Verbo só se faz carne por intermédio de uma narrativa. Sempre é necessária uma operação a mais para transformar” as imagens “em testemunhos de um Outro originário”. Ou seja, o encantamento que as imagens produzem é urdido a partir de uma tríplice potência: “a potência da singularidade (o *punctum*) da imagem obtusa; o valor de ensinamento (o *stu-*

dim) do documento que traz a marca de uma história; e a capacidade combinatória do signo, capaz de se associar a qualquer elemento de outra série para compor ao infinito novas frases-imagens”.

Sobre a relação entre as palavras e a imagem, portanto, é possível dizer que a parte escrita é “a potência que escava a superfície representativa para fazer aparecer a manifestação da expressividade pictural”. Em outros termos, “isso quer dizer que esta só está presente na superfície à medida que um olhar escava essa superfície, que as palavras a requalificam, fazendo aparecer outro tema sob o tema representativo” (Rancière, 2012, p. 86). Se a fotografia pode ser pensada como a testemunha de um fato, tal testemunha está sempre subjugada à palavra que a acompanha, na medida em que é “pela mediação das palavras que se configura o regime de visibilidade dos ‘imediatismos da presença’” (Rancière, 2012, p. 89), de forma que as outras formas de linguagem que acompanham uma foto modificam os próprios elementos picturais presentes nela. Toda leitura de imagens, sob esse aspecto, é sempre uma atividade de desfiguração, que coloca nos dados denotativos da foto (*isso*), a invenção de um passado do que ela representou (*foi*). A fotografia, portanto, não pode viver a não ser fora dela mesma, “enquanto faz outra coisa além dela mesma, enquanto se desloca numa cena de visibilidade que é sempre uma cena de desfiguração” (Rancière, 2012, p. 100). É a partir do presente do discurso que se enxerga os passados não realizados da fotografia. É pelo discurso que se instalam as fotografias na visibilidade. Se o *isso* marca a pictorialidade da fotografia, o *foi* não será senão um efeito do discurso articulado a ela, seja a partir dos elementos de formação identitária dos sujeitos (em suas relações com o eu e com o outro), seja a partir de estratégias discursivas engendradas explicitamente nos dispositivos ampliados que sustentam as imagens.

É a partir desses pressupostos que podemos explorar a forma como a revista *Paris Match* explorou esse discurso sobre o outro nas reportagens fotográficas sobre a Amazônia brasileira no período entre 1949 a 2010. Também aqui há a articulação de um discurso coerente que fala sobre o que a imagem cala, a partir da coadunação dos elementos composicionais da imagem e do texto que articulam imaginários da nostalgia vinculados a elementos de uma identidade nacional e de um projeto de futuro.

Considerações metodológicas

Para esse estudo, iremos partir de um mapeamento das técnicas de composição utilizadas nas fotografias publicadas nas reportagens de *Paris Match* sobre a Amazônia brasileira entre 1949 a 2010, correlacionando tais técnicas aos lugares comuns que são urdidos nos textos para verificarmos os mecanismos de sentido a partir dos quais elas reforçam esses lugares comuns e/ou constroem narrativas paralelas ao texto que mediam imaginários sociais sobre o Brasil. As técnicas de composição permitem isolar as escolhas feitas pelo fotojornalista na estruturação imagética, abarcando elementos tais como os enquadramentos preferenciais, a delimitação dos planos e a construção do equilíbrio da imagem, entre outros. Cada um desses elementos pode ser isolado e extraído de acordo com interesses de pesquisa específicos: tal como o enunciado pode ser separado em unidades menores de significação, cada uma das técnicas constitui uma categoria passível de recorte para a análise, decompondo o enunciado imagético total. Cada uma das técnicas de composição remete a um catálogo de significados históricos altamente convencionalizados que podem reforçar os sentidos do texto ou inaugurar novas rotas de sentido para a informação mediada no nível textual.

Os elementos de composição no fotojornalismo, sob essa perspectiva, dizem respeito justamente a essas técnicas convencionais de representação, socialmente validadas pelo grupo mais amplo (tanto os próprios fotojornalistas quanto seus leitores), que se materializam nas produções em um determinado tempo histórico e em uma determinada cultura. Em outros termos, podemos dizer que as diferentes estratégias de composição fotográfica que os fotojornalistas utilizam em sua prática profissional articulam certas formas de narração imagética e se constituem como marcas identificáveis da mediação da ideologia através da imagem. A partir disso, é possível dizer que a composição fotográfica não é apenas um conjunto dado de técnicas; essas escolhas técnicas implicam, antes de tudo, um recorte e um olhar específico sobre o acontecimento. Por isso, o isolamento das técnicas de composição utilizadas pelos fotojornalistas constitui um recorte profícuo para a análise de conteúdo. Elas constituem materiais de análise que permitem o isolamento de unidades de registro e contexto, bem como a análise quantitativa e qualitativa dos dados obtidos a partir desse

isolamento e o estabelecimento de variáveis de inferências, em um conjunto variado de indicadores ligados à produção de sentido nas fotografias jornalísticas.

O material de análise foi obtido junto ao acervo da biblioteca da Direction de l'information légale et administrative (DILA) da França, em Paris, que contém todo o acervo da revista *Paris Match* do período analisado. As reportagens sobre a Amazônia brasileira foram selecionadas, isoladas e analisadas sob dois parâmetros, que foram posteriormente entrecruzados: um deles usado para a análise textual, outro para análise imagética. No texto, foram isolados os lugares comuns de conteúdo que se repetiam nas reportagens, de acordo com a proposta de isolamento de unidades de registro exposto em Bardin, 2009. As unidades de registro correspondem “ao segmento de conteúdo a considerar como unidade de base, visando à categorização e à contagem frequencial” (Bardin, 2009, p. 100). Para isso, foram contabilizadas unidades de registro referenciais (como o local retratado e as pautas, por exemplo, esmiuçados ao longo da análise) e unidades de registro narrativas (como os lugares comuns de construção de personagens, os cenários e os contextos nas reportagens). Já no que diz respeito às imagens, cada fotografia foi analisada a partir do isolamento de três elementos de composição básicos: a saber, o enquadramento, o ângulo da câmera e o equilíbrio – que funcionam na análise, eles próprios, como unidades de registro no nível da imagem. Os dados brutos obtidos a partir da contagem da quantidade de fotografias que utilizavam cada uma das técnicas, bem como das unidades de registro presentes nos textos, permitiram uma quantidade vasta de entrecruzamentos possíveis. A partir da trama obtida pela comparação quantitativa e qualitativa das análises de texto e de imagem, foi possível, conforme detalharemos a seguir, perceber mecanismos de construção de sentido sobre a Amazônia brasileira, em que a imagem ora reforçava os elementos imaginários e narrativos do texto sobre o Brasil, ora inaugurava uma narrativa paralela, sendo ambos ligados a uma determinada construção da imagem de si mesmo (os franceses) e do outro (os brasileiros, a Amazônia).

Paris Match e a Amazônia brasileira

A forma como *Paris Match* enxergava o Brasil pode ser aludida a partir dos lugares que motivavam as pautas da revista. Nem sempre

um Estado brasileiro específico era mencionado, porém, nas reportagens em que este era um dado relevante, é possível notar que o Brasil, para *Paris Match*, era formado, basicamente, por cinco lugares: Rio de Janeiro (com 46% das incidências), Amazônia (30%), São Paulo (10%), Goiás (5%) e Bahia (5%), com uma primazia muito forte dos dois primeiros lugares no período entre 1949 a 2010. Em conjunto, essas cinco cidades compõem 96,34% de todas as menções a Estados brasileiros em reportagens da *Paris Match*. Do montante total de reportagens, a Amazônia figura em 15% do total de incidências que versavam sobre o Brasil.

A primeira capa que *Paris Match* publicou sobre o país, aliás, versava sobre os mistérios da Amazônia, em 30/09/1950. A revista acompanhava a trajetória de quatro exploradores franceses (Pierre Gaisseau, Alain Geerbrandt, Luis Saenz e Jean Fichter) que queriam conhecer os mistérios da mítica região de Eldorado, uma área que se estendia por vários países sul-americanos. Grande parte da reportagem dedica-se a descrever o estilo de vida das tribos indígenas da região – com seus hábitos descritos como primitivos e pouco convencionais a um olhar europeu contemporâneo. Segundo um destaque da reportagem, os enviados de *Paris Match* “fotografaram a idade das pedras”.

Destacaram-se fatos como o de que eles “não conheciam a escrita. Mas, em cada clã, há um cantor que faz as vezes de uma biblioteca viva. Designados com cinco ou seis anos, eles aprendem, por sussurros, a tradição da tribo e também seus conhecimentos técnicos e geográficos. Cada vez que a tribo faz uma festa, o cantor recita durante longas horas a sua lição interminável”. Em uma das fotografias publicadas, retrata-se a reação dos índios ao escutar a 26ª Sinfonia de Mozart em uma vitrola. Em outra, um índio se maravilha com uma das lentes da câmera. Ainda em outra, a legenda afirmava tratar-se de um índio “que nunca viu o homem branco. Contudo, ele conhece todos os jogos com corda da nossa infância”.

O contato com esses povos não é tido como fácil pela revista, uma vez que eles são “extremamente formalistas e suscetíveis. A decisão de contato com eles necessita, da parte dos exploradores, de muitas precauções, diplomacia, de longas e graves fórmulas de apresentação, conforme um cerimonial complicado”. As tribos ali encontradas são descritas como “algumas das mais primitivas do globo”. Algumas delas “ainda não descobriram a pesca”, e suas “indústrias são extremamente primitivas”.

Todo o relato possui um tom impressionista que tenta convencer o leitor do atraso desses povos. Para se aproximar de uma das tribos, os exploradores teriam tido que provar que eram engraçados e, assim, contaram todas as piadas disponíveis em seu repertório para os indígenas. Há, portanto, também certa imagem de inocência em jogo nas descrições. Curiosamente, a reportagem enfatiza o fato de que o próprio Brasil desconhecia seu território. Segundo ela, “os quatro jovens foram no seu destino no Brasil o objeto de boas vindas delirantes. [...] Na chegada da expedição em Manaus, os jornais brasileiros traziam nas manchetes: ‘viagem dantesca através do desconhecido’, ‘os mistérios da Parima enfim desvelados’”.

Em 1951, é Jean Manzon que volta às terras amazônicas, em uma reportagem de capa da edição de 21/04/1951, em que o repórter irá seguir os passos dos irmãos Villas Boas em busca da ossada de Percy Fawcett – explorador desaparecido em terras brasileiras três décadas antes em busca de ouro. Apesar de traçar um perfil de Fawcett e de sua história no texto da reportagem (“os filhos da floresta contam o crime de seu pai cometido há 26 anos”), as fotografias se concentram nos índios que habitavam a região na época. Em uma delas, um índio é mostrado operando uma câmera. Também aqui, a Amazônia é retratada como o “inferno verde”, e seus habitantes, como primitivos: “essa civilização pré-histórica e seus últimos representantes protegidos por várias centenas de quilômetros de floresta inextricável”. Todo o texto coloca a Amazônia como “o limite da civilização”. Nas fotografias, os índios aparecem calmos e tranquilos.

A partir da década de 1970, as aparições da Amazônia na *Paris Match* são pautadas, em grande medida, por artistas e políticos que visitavam a região. Em 1978, o então presidente francês Valéry René Giscard d'Estaing visita o país e, na ocasião, o político sobrevoara a floresta amazônica, “esse inferno verde grande como duas vezes a França” (*Paris Match*, 20/10/1978). As fotografias retratam o presidente francês em meio à natureza, caçando jacarés junto à primeira dama. A visita possuía motivações econômicas (“como não sentir um remorso considerando nossa ausência nesse fabuloso mercado de 120 milhões de habitantes? [...] Nas ruas do Rio ou de São Paulo não se vê um único carro francês. No Brasil, como em outros lugares, há pouco peso face aos astuciosos japoneses ou aos metódicos alemães”) e políticas (“no plano político, Giscard

foi encorajar o presidente Geisel e seu próximo sucessor, o general Figueiredo (que deve assumir em poucos dias) ao caminho que eles parecem ter tomado: aquele que leva o seu país à democracia"). Ainda segundo a reportagem, Giscard "sonha com as grandes conferências, os acordos planetários, a paz mundial", dando certo caráter messiânico à sua visita ao Brasil.

A narrativa urdida no texto da reportagem é reforçada pelas fotografias que a acompanham. Toda a narrativa imagética é estruturada a partir da pose e das expressões faciais do político francês. Em todas elas, o presidente francês exibe uma pose altiva e dominante, com o braço em riste apontando possíveis soluções para os problemas que encontra no caminho. Além disso, todas as três fotos utilizam a angulação da câmera em um leve *contreplongée* (ao posicionar o dispositivo de baixo para cima), o que tem como efeito de sentido o engrandecimento do personagem. O posicionamento de liderança do presidente francês apresentado nas fotografias 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*, principalmente em reportagens em que a Amazônia aparece como um dos atores do relato.

Na edição de 26/07/1985, *Paris Match* relata a viagem do diretor John Boorman à Amazônia que, na época, estava lançando seu filme *The Emerald Forest*. Segundo a reportagem, lá ele pode encontrar pessoas "que ainda viviam na Idade da Pedra" e que lhe foram revelados, pelos índios "os segredos dos homens primitivos e as receitas de seu extraordinário equilíbrio com a natureza". As fotografias mostram o diretor interagindo com os índios de forma amistosa e cordial durante as filmagens. O texto é composto pelo relato do diretor, que conta anedotas como, por exemplo, o fato de que pouco tempo antes da viagem, um pajé havia lhe dito uma profecia de que a sua equipe não seria capaz de resistir à malária; ou, ainda, relatos detalhados dos rituais espirituais feitos pelos índios e as alucinações noturnas que ele sofrera.

A aura mística dada à Amazônia é o tom da reportagem publicada na edição de 20/10/1987, sobre o rio Amazonas. Segundo a reportagem, intitulada "Um Império Sobrenatural: o Amazonas", "este é o mais misterioso dos rios do mundo. Ele atravessa um império verde, sobrenatural e impenetrável, grande como a Eu-

ropa. É também o mais longo curso de água do planeta". A maior parte das fotografias que acompanham a reportagem é tirada em grande plano geral, evidenciando a grandiosidade do rio. O texto da reportagem versa sobre a diversidade natural da região e também sobre os conflitos de terra que haviam expulsado os indígenas de suas áreas originais. Muitas das imagens retratam as espécies animais e vegetais típicos da região.

Em 1989, duas celebridades visitam a Amazônia, e isso motiva pautas em *Paris Match*: Sting, na edição de 23/03/1989 e a jornalista e escritora Irène Frain, em 04/05/1989. Sting, em reportagem de capa, anuncia que "Eu luto pelos índios da Amazônia". Segundo a reportagem, Sting "se apaixonou pela floresta amazônica e por seus últimos habitantes" e havia ido à floresta para reencontrar o indígena Raoni, com "seu sonho de um grande parque nacional onde o equilíbrio ecológico será preservado". A presença de Sting teria ajudado para que Raoni pudesse mostrar ao mundo a sua causa. Segundo Sting, os índios brasileiros eram "os últimos seres livres em uma natureza selvagem". Novamente, nessa reportagem, é possível notar que alguns lugares comuns são reiterados, como a inabilidade do brasileiro em lidar com o seu patrimônio cultural e natural, a amabilidade e a inocência do índio brasileiro e a necessidade de ajuda internacional para lidar com a sua possível extinção. Segundo um relato de Sting, "existem certos sonhos que têm uma realidade muito vívida. [...] A Amazônia é um desses sonhos. Mas um sonho que pode se transformar em um pesadelo". Ele enfatiza que "há mais habitantes em uma favela do Rio do que índios no território brasileiro".

A narrativa fotográfica da reportagem reforça a necessidade de ajuda internacional à Amazônia, ao mostrar uma imagem de Sting ao lado do então presidente Jose Sarney, com a seguinte legenda: "Em Brasília, da esquerda para a direita, Sting, o presidente da República do Brasil José Sarney e Jean-Pierre Dutilleux, no último dia 19 de Fevereiro, quando o presidente anunciou oficialmente que ele autorizava Raoni e Megaron a irem à França, no dia 12 de Abril, para lançar a campanha mundial pela proteção da floresta virgem".

A necessidade de um salvacionismo internacional (e muito particularmente francês) em relação à Amazônia é reiterada na entrevista com Irène Frain, na edição de 04/05/1989 e uma das falas delas destacadas é "eu quero

ajudar a salvar o planeta”. Dentre as poucas fotografias da entrevista, é possível vê-la abraçada a chefes indígenas.

Com o título “Devemos internacionalizar a Amazônia”, a revista publica uma nova reportagem sobre o assunto na edição de 10/05/1990, na sessão “Documento *Paris Match*”. O texto é acompanhado por apenas uma fotografia, de uma índia carregando seus dois filhos com os seios nus. Na legenda, é possível ler “recuando de acampamento em acampamento da invasão dos garimpeiros, os índios Ianomâmis, os últimos primitivos da Amazônia, estão ameaçados de extinção”. A fotografia da mulher com as duas crianças reforça a ideia de fragilidade tratada no texto. Segundo ele, “um dos primeiros gestos do novo presidente do Brasil, Fernando Collor de Mello, foi visitar, na reserva amazônica, os índios ianomâmis e prometer sua proteção. Mas, assim que ele virou as costas, os garimpeiros, que poluem o ambiente desses índios e lhes trazem as doenças dos brancos, recomeçaram a invadir seu território. O governo brasileiro também parece impotente para caçar esses intrusos e proteger a floresta primária, queimada pelos pecuaristas”. Na sequência, o texto apresenta a proposta do doutor Aeberhard em internacionalizar a região – proposta que seria apoiada até mesmo pelo Ministro Brasileiro do Meio Ambiente.

A partir da descrição dessas reportagens, é possível entrever alguns lugares comuns que foram reiterados desde a primeira delas, em 1950, até as mais recentes. Trata-se de temáticas que estruturam a visão de *Paris Match* sobre a Amazônia e podem ser resumidas nos tópicos a seguir:

- (i) A referência a um “inferno verde”, pouco explorado, mas muito rico;
- (ii) Um território desconhecido pelos próprios governos dos países que o abrigava;
- (iii) Uma volta à “Idade das Pedras”, devido ao caráter primitivo de seus habitantes;
- (iv) A sua aura mística;
- (v) A representação de seus habitantes como inocentes e puros;
- (vi) A ameaça a esse estilo de vida dos índios tida como bela e natural;
- (vii) A ameaça às espécies naturais e vegetais;
- (viii) A inabilidade do governo brasileiro em lidar com a questão;
- (ix) A necessidade de intervenção internacional (e, particularmente, francesa) na região.

Todos esses tópicos são reiterados nas reportagens, com uma mudança apenas de ênfase entre um e outro. Da década de 1950 a 1980, a questão do exótico estilo de vida indígena é reforçada, ao passo que, a partir da década de 1980, a ação dos garimpeiros e da inabilidade do governo em manter o estilo de vida indígena dá a tônica do relato. As fotografias reiteram esses lugares comuns, reforçando a narrativa.

Sobre as imagens, é curioso notar alguns pontos importantes. Em primeiro lugar, a ideia de um estilo de vida indígena exótico, mas inocente, puro e belo (retratado como uma volta a um modo primitivo de humanidade, mais genuíno) é um lugar comum que *Paris Match* usa para retratar o índio brasileiro. Outras comunidades indígenas amazônicas são retratadas como extremamente violentas e perigosas.

Em 1956, por exemplo, um episódio de violência indígena é descrito em *Paris Match*, na edição de 25/02/1956, que retrata, segundo a capa, a “Missão de morte na Amazônia: extraordinário documento com fotos e texto sobre os missionários americanos assassinados pelos últimos selvagens do inferno verde”. Tal episódio ocorreu em terras equatorianas e é possível notar um tratamento fotográfico bastante diferente, conforme pode ser observado nas imagens apresentadas na Figura 1.

Nessas imagens, é possível notar que os indígenas retratados carregam expressões faciais vinculadas culturalmente a certos estereótipos ligados a perturbações mentais. Suas expressões corporais também conotam intranquilidade – em composições bastante diferentes daquelas dedicadas aos índios brasileiros.

Em 11/04/1964, há outro episódio de violência envolvendo índios peruanos e, novamente, a iconografia utilizada nas fotografias difere daquela posta para o índio brasileiro. O texto enfatiza o dado de que os índios atacavam com flechas envenenadas. Na diagramação da página, é possível notar que a flecha do índio (na página ímpar) está apontada para o explorador retratado no rio, na página par. As fotografias com índios brasileiros costumavam retratá-los de forma muito mais serena e pacífica. Em nenhuma delas eles são mostrados como violentos.

Sobre as fotografias, inclusive, podemos destacar algumas das características composicionais presentes nas imagens sobre a Amazônia brasileira publicadas em *Paris Match* que reforçavam os lugares comuns dos relatos textuais: a primeira delas é a de que, de todas as 54 fotografias sobre o assunto, 72,22% de-



Figura 1. *Paris Match*, edição de 25/02/1956.

Figure 1. *Paris Match*, published on 02/25/1956.



Figura 2. *Paris Match*, edição de 11/04/1964.

Figure 2. *Paris Match*, published on 04/11/1964.

las retratavam os índios e 27,77% mostravam apenas a floresta e as espécies animais e vegetais. Os índios, portanto, são usualmente os atores principais do relato. Esses dois grupos de imagens possuem algumas peculiaridades próprias e diferentes entre si, que articulam efeitos de sentido bastante demarcados.

Se levarmos em consideração apenas as fotografias da floresta e suas espécies (sem os índios), podemos isolar características composicionais importantes. Há uma grande predominância do enquadramento em plano geral (86,66%), em detrimento dos planos médios (13,33%) e dos *closes* (0%). Além disso, a maioria das fotos era tirada com a câmera em ângulo *plongée* (voltada de cima para baixo), o que construía uma composição fotográfica que tinha como objetivo enfatizar para o leitor a ideia de grandiosidade da floresta. Os animais e os vegetais não importavam tanto em sua singularidade, portanto, mas sim inseridos em um vasto contexto, que, a partir das caracte-

rísticas composicionais, parecia ainda mais vasto. Além disso, é também possível perceber a primazia de um equilíbrio estático, que cria uma composição mais compacta e reforça os valores ligados à grandiosidade e à magnitude da floresta.

Já nas fotografias que retratam os índios, as características composicionais diferem dessas citadas. Um primeiro dado refere-se aos personagens envolvidos no relato imagético. De todas as imagens publicadas com índios brasileiros, em 54,4% delas, eles aparecem sozinhos. Já em 38%, eles aparecem enquadrados juntos a personalidades estrangeiras (políticos, atores, cantores, escritores, etc.). Apenas em 7,6% delas, eles aparecem junto a brasileiros de outras etnias. Tal característica imagética reforça o discurso, já presente nos textos, de que a Amazônia brasileira é um espaço que demanda a intervenção estrangeira para sua manutenção e proteção. A narrativa fotográfica, portanto, reforça o discurso textual.

Os dados composicionais também revelam uma política editorial específica sobre esse assunto. Ao contrário dos planos predominantemente utilizados para retratar a floresta, quando se trata dos índios, *Paris Match* dá primazia às fotografias que utilizam o plano médio (com 53,4% das ocorrências), em detrimento dos planos gerais (33,33%). Isso sugere uma aproximação e um interesse maior a respeito do personagem (que se torna mais importante para o relato do que o cenário em que ele está inserido). É possível observar também alguns *closes* (12,8%) pontuais. Quanto ao ângulo da câmera, há uma grande preferência pelo ângulo reto (5,12%) – os ângulos em *contreplongée* (2,5%) e *plongée* (5,12) somam, em conjunto, menos de 8% das imagens. Essa característica composicional é interessante, porque simula a impressão de olho no olho. Por fim, há também uma presença marcante de fotografias que utilizam o equilíbrio dinâmico (61,5%). As imagens em equilíbrio estático perfazem apenas 38,4% das ocorrências. Tal expediente técnico confere dinamicidade à narrativa imagética e passa a impressão de que os personagens são leves, ágeis e desenvoltos.

De uma maneira geral, portanto, é possível afirmar que a narrativa imagética reforça alguns dos lugares comuns e estereótipos presentes nas reportagens sobre a Amazônia em *Paris Match*. A partir da análise dos lugares comuns presentes no texto e das características composicionais das fotografias publicadas por *Paris Match*, é possível mapear as emergências de um discurso nostálgico, alicerçado em mecanismos de produção de sentido bastante específicos, conforme detalharemos a seguir. Para que essa análise possa ser feita, lembramos que estamos partindo, como arsenal teórico, do entrecruzamento das interpretações dadas por Rancière e por Didi-Huberman acerca da poética da fotografia: um mecanismo em que o *isso foi* do ato fotográfico deve ser visto sob a perspectiva da articulação da memória e da presença. Ou, em outros termos, de um dispositivo que promete uma ideia de verdade (o *isso*), mas que está sob a injunção frequente de um outro campo discursivo que lhe dota de sentido (o *foi* dado pelo texto). Mais do que isso, há, nesse *foi*, a emergência de imaginários sociais, aspectos sintomáticos do sujeito, ideais de futuro calcados em construções do passado, bem como reforços dados pelos imaginários nacionalistas. O *isso foi* da fotografia, portanto, engendra lugares de memória, em tudo o que esse termo carrega de problemático quanto

às construções dos imaginários de nostalgia. Abaixo, iremos tratar justamente sobre quais foram os mecanismos de sentido utilizados por *Paris Match* para “dar voz” ao dispositivo mudo da fotografia – no sentido da articulação de um campo discursivo que aprisiona as interpretações possíveis dentro de um espectro delimitado no qual as articulações identitárias se tornam o principal operador.

Ao levarmos em consideração as características composicionais das fotografias em conjunto com os textos que as acompanhavam, é possível afirmar que as relações entre a palavra e a imagem nas reportagens de *Paris Match* sobre a Amazônia produzem o que Rancière (2012, p. 66) chama de “pequenas maquinarias do heterogêneo”. Tais dispositivos têm como característica a fragmentação de espaços descontínuos e o distanciamento dos termos que se atraem, criando choques entre a ordem das imagens e a ordem dos discursos. Mais do que isso, “faz dos choques assim elaborados pequenos instrumentos de medida, próprios para fazer aparecer uma potência de comunidade disruptiva que, ela mesma, impõe uma outra medida”. Em todo caso, “trata-se de fazer aparecer um mundo por trás de outro”, de “organizar um choque, de pôr em cena uma estranheza do familiar, para fazer aparecer outra ordem de medida que só se descobre pela violência de um conflito” (Rancière, 2012, p. 67). A colagem de heterogêneos de linguagens operada, contudo, não tem outro objetivo senão o de mostrar, a partir da oposição de mundos, um sentido de copertencimento. Ou seja, as diferenças não são evocadas senão a partir do convite ao laço a partir da criação de sentidos de mundo.

E é dessa forma que é operacionalizado, na narrativa, o engendramento do imaginário da nostalgia. A partir da evocação das figuras da Amazônia e de seus lugares comuns articulados nas imagens e nos textos, é o próprio sentido de uma humanidade perdida que se faz o dado a recuperar no relato (e como projeto de futuro), independentemente das atribuições geográficas ou culturais específicas do espaço evocado. Os mecanismos de atribuição de sentido de *Paris Match* a partir da junção texto-imagem operam a partir da organização do choque, que põe “em cena uma estranheza do familiar, para fazer aparecer outra ordem de medida que só se descobre pela violência de um conflito” (Rancière, 2012, p. 67). Ao falar sobre a Amazônia brasileira, *Paris Match* fala sobre uma determinada imagem de Europa e

de França, em seus imaginários de recuperação de uma autoridade mundial perdida. Essa constituição de um lugar de memória nostálgico se articula a partir do *isso* da imagem fotográfica ao *foi* do texto articulado a ela.

Tal sentido emerge na articulação dos elementos pictóricos da composição imagética com os lugares comuns do discurso evocado, uma vez que, como coloca Rancière (2012, p. 92), “os tropos da linguagem modificam o *status* dos elementos picturais”, abrindo-os a novas leituras de mundo, produzindo sua “visibilidade por meio de um trabalho de desfiguração” que vê a novidade no passado da nostalgia. Tais reportagens nos mostram que as fotografias vivem “enquanto estão fora delas mesmas, enquanto fazem outra coisa além delas mesmas, enquanto se deslocam numa cena de visibilidade que é sempre uma cena de desfiguração” (Rancière, 2012, p. 100).

Ora, os mecanismos de sentido construídos através disso que Rancière chama de “máquinas do heterogêneo” nas reportagens sobre a Amazônia brasileira em *Paris Match* são um efeito do próprio caráter de *isso foi* do ato fotográfico (ou de sua poética) – e isso porque os fragmentos composicionais da imagem não atuam apenas como elementos reforçadores do relato, nem somente como um traço de descrição imagética para aquilo que já era exposto pelo texto da reportagem. Se visualizadas sob a ótica do *isso foi*, a partir da interpretação dada por Rancière para esse termo, é possível pensar essas imagens mediadas pela *Paris Match* como articuladoras de um mecanismo duplo. Em um primeiro plano, há uma aparente simplicidade da imagem exposta em seus elementos denotativos (os índios, a floresta, os elementos naturais): o *isso* como um elemento articulador de uma promessa de verdade, como a promessa de um relato posto da forma mais crua possível. Em um segundo movimento, contudo, tais mecanismos composicionais engendram a esfera do *foi*, a partir dos quais os efeitos de sentido de uma fotografia só adquirem propriamente um sentido a partir dos campos discursivos instalados em outros planos.

Fala-se do *isso*, portanto, apenas como uma forma mais eficiente de se falar do *foi*, o que não é senão uma outra maneira de dizer que se fala muito do outro apenas para engendrar uma ideia de si próprio. As narrativas fotográficas postas por *Paris Match*, nesse sentido, enfatizam sempre uma diferença radical entre o espaço Amazônico (com seus habitantes, seu

estilo de vida e seu espaço nostálgico) para melhor reforçar a identidade francesa e suas virtudes, bem como um projeto de futuro relacionado ao reforço de uma ideia de liderança mundial no que concerne às questões ambientais. O radicalmente outro é, assim, apenas o espaço construído para um melhor compartilhamento dos valores positivos compartilhados sobre o si mesmo nas reportagens sobre a Amazônia brasileira na *Paris Match* – o que caracteriza ainda mais essa narrativa como uma emergência de uma das formas possíveis da nostalgia.

Considerações finais

Ao longo da análise, foi possível observar alguns campos discursivos comuns que estruturavam as narrativas nas reportagens sobre a Amazônia brasileira na *Paris Match* no período entre 1949 e 2010, especialmente relacionados à construção da floresta como um lugar de nostalgia, nos termos de um dos últimos espaços disponíveis vinculados aos primórdios da humanidade, o que demandaria proteção, cuidado e um projeto de futuro. A preservação da natureza e de um estilo de vida descrito como primitivo e mais inocente, contudo, é sempre articulado a um relato que reafirma a necessidade de intervenção de uma liderança internacional (especialmente francesa) como um princípio que sustenta as reportagens em seus efeitos de sentido. Tais expedientes discursivos articulam uma narrativa que se urde em torno de uma imagem do outro (como inocente, pouco preparado ou inepto) e do si próprio (o francês como salvador ou líder de um processo de salvamento humanitário). É importante notar que houve pouca variação nessa estruturação discursiva ao longo de todo o período analisado, de pouco mais de 60 anos.

As características composicionais das imagens fotográficas que acompanhavam esses relatos mostram outras formas de emergência desse mesmo discurso, mas sob um ponto de vista diferente: à suposta simplicidade das imagens fotográficas do ponto de vista denotativo contrapõe-se a própria poética do ato fotográfico, na medida em que o *isso* do plano denotativo só adquire sentido a partir do *foi* do plano discursivo, fazendo com que as fotos (objetos mudos expostos ao olhar) falem. À suposta falta de sentido do *isso* fotográfico, portanto, contrapõe-se, no mesmo movimento, o excesso de sentido do *foi*, articulador da nostalgia construída em torno de imaginários

nacionais (do eu e do outro), de agenciamentos coletivos e de suas formas específicas de convocação a partir da estrutura da reportagem.

Referências

- BARDIN, L. 2009. *Análise de conteúdo*. Lisboa, Edições 70, 212 p.
- BARTHES, R. 1984. *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 185 p.
- CERTEAU, M. de. 2008. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 345 p.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 260 p.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2013. *Diante da imagem*. São Paulo, Editora 34, 358 p.
- HUYSEN, A. 2014. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro, Contraponto, 213 p.
- RANCIÈRE, J. 2012. *O Destino das Imagens*. Rio de Janeiro, Contraponto, 151 p.

Submetido: 29/06/2015

Aceito: 01/09/2015