

MODERNIDADE E MODERNISMOS NA REVISTA SOMBRA – 1940-1960

MODERNITY AND MODERNISM IN THE MAGAZINE SOMBRA - 1940- 1960

Cláudia Maria Oliveira¹

Endereço: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Av. Pedro Calmon,
550 - Cidade Universitária, Rio de Janeiro – RJ.
E-mail: olive.clau@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe analisar o modo como a revista *Sombra*, publicada entre 1940 e 1960, apresentou aos seus leitores o movimento em direção à modernidade no Brasil. A publicação disseminou o projeto político e cultural das elites da época, que estendia do terreno estético para os domínios do pensamento, dos costumes, das instituições e da política a ideia da entrada em uma nova era. Ao fazê-lo, articulou modernidade e tradição na construção do moderno no Brasil.

Palavras-chave: Modernidade; Modernismos; Brasilidade.

Abstract: This article aims to analyze how the magazine *Sombra*, published between 1940 and 1960, presented the movement towards modernity in Brazil to its readers. The magazine disseminated the political and cultural projects of the elites that extended the idea of modernity from the aesthetic ground to the domains of thought, customs, institutions and politics, also articulating modernity and tradition in the construction of a modern Brazil.

Keywords: Modernity; Modernisms; Brazilianess.

¹ Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente professora do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ.

Introdução

Este artigo propõe analisar o modo como a revista *Sombra*, publicada entre 1940 e 1960, apresentou aos seus leitores o movimento em direção à modernidade no Brasil. Partimos da hipótese de que a revista disseminou o projeto político e cultural das elites da época, especialmente, na década de 1950. Tal projeto, que se apoiou na chave interpretativa modernista sobre a história e a cultura brasileiras, estendia do terreno estético para os domínios do pensamento, dos costumes, das instituições e da política a entronização de uma nova era, que seria fruto de um futuro próspero já instituído. Portanto, entendemos que a narrativa de *Sombra* articulou muito bem o movimento entre a modernidade e a tradição na construção do moderno no Brasil.

Uma revista de luxo

Sombra foi criada pelo jornalista carioca Walter Quadros, que exerceu também as funções de diretor responsável, editor, redator, diretor de arte, agente de publicidade e principal repórter². A publicação era produzida no Rio de Janeiro, mas, também distribuída em São Paulo. Junto com Walter Quadros, atuou como diretor de *Sombra*, até 1945, Aloysio Salles, homem bem relacionado na alta sociedade carioca da época; e, como secretário, o escritor, jornalista e cronista social pernambucano, residente no Rio de Janeiro, José Condé. Entre 1945 e 1950, ainda junto com Walter Quadros, o redator-chefe passou a ser o jornalista Octavio Thyrsó, e, a partir de 1950, o crítico, jornalista e pesquisador musical Lucio Rangel.

A publicação destacava-se pelo refinamento visual, que refletia as tendências do design gráfico internacional. A altíssima qualidade visual da revista era resultado de um trabalho em equipe, executado por artistas gráficos e fotógrafos, estrangeiros e brasileiros, e pelo próprio Walter Quadros, que teve a ideia de criar no Brasil uma publicação sintonizada com revistas do mesmo calibre produzidas na Europa e nos EUA. Atuaram nos primeiros anos da revista artistas gráficos de vanguarda: a maioria deles era constituída por europeus que havia chegado ao Brasil, fugidos da II Guerra Mundial. Nos primeiros cinco anos, contribuíram para *Sombra*, como capistas, ilustradores e diagramadores, Saul Steinberg, Laszlo Meitner e Eduardo Anahory.

Saul Steinberg era um artista gráfico romeno, naturalizado americano e colaborador da revista americana *The New Yorker*. Seu desenho gráfico de caráter moderno baseava-se na síntese gráfica. Steinberg criou uma nova poética, cujos desenhos tinham um traço que expressava somente a “ideia de dizer algo”³. Steinberg

2 CASTRO, Rui. *A noite do meu bem*. São Paulo: Cia das Letras, 2015, p. 45.

3 Sobre estas informações ver: Saul Steinberg: as aventuras da linha. In: http://www.ims.com.br/ims/visite/exposicoes/saul-steinberg_-as-aventuras-da-linha.

produziu a primeira capa de *Sombra* – aliás, a primeira de sua carreira. O ingresso desse artista romeno-americano no mercado editorial brasileiro teve a colaboração fundamental de dois empresários de origem italiana, os irmãos Victor e Cesar Civita – antes de estes fundarem a editora Abril, no Brasil, em 1950⁴. Saul Steinberg exerceu grande influência em cartunistas posteriores, como aqueles que atuaram em *O Pasquim*, na década de 1960. Os traços de Steinberg podem ser notados, especialmente, nos desenhos de Ziraldo e de Millor Fernandes.

O português Eduardo Anahory era designer de arquitetura e ilustrador. Chegou ao Brasil em 1940 e passou a colaborar com os arquitetos Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e Jorge Moreira. Eduardo Anahory colaborou com *Sombra* até 1945, quando voltou a Portugal. Em 1952, a convite de Oscar Niemeyer, retorna ao Brasil e faz os painéis decorativos dos museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo. Já Laszlo Meitner era pintor, desenhista, ilustrador e cenógrafo húngaro que chegou ao Brasil em 1940 e naturalizou-se brasileiro em 1941. Meitner trabalhou como ilustrador das revistas *Sombra* e *Rio* – esta, uma publicação do grupo Roberto Marinho - até 1951, quando, então, passou a se dedicar exclusivamente à pintura⁵. Com o fim da participação de Steinberg e Anahory, em 1945, e, de Meitner, em 1951, passaram a se revezar nessas funções artistas como Alberto da Veiga Guignard, Wladimir, Fayga Ostrower, Di Cavalcanti, Maria Elizabeth Wrede, Honny Soity e Santa Rosa, dentre vários outros.

A equipe fotográfica tinha como responsável o francês Jean Manzon, que permaneceu na publicação por dois anos, saindo em 1942 para integrar a equipe da revista *O Cruzeiro*. Em Paris, ele havia sido repórter fotográfico das revistas *Paris Soir* e *Paris Match*. Sob o comando de Manzon, trabalharam vários fotógrafos, como o alemão Peter Scheir, o brasileiro Jorge da Costa, o austríaco Mario Baldi, o alemão Paul Stille, os franceses De Beausacq e Marcel Gautherot, e, também, Kikoler, Harold Schultz, Kurt e Henri Ballot. Peter Sheir, o braço direito de Manzon, veio para o Brasil em 1937 e colaborou com *Sombra* por quase todo o período de duração da revista. Sheir era, sobretudo, fotógrafo de eventos sociais, arquitetura, indústria, publicidade e jornalismo. Suas lentes voltavam-se para as figuras humanas que povoavam as grandes cidades brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo. Naturalizou-se brasileiro em 1951.

É importante destacar que a maioria dos fotógrafos que trabalharam para *Sombra* também trabalhava para o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, criado em 1937, e para o SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, igualmente criado em 1937. Os dois órgãos do governo Vargas haviam constituído departamentos de fotografia especializados na construção de grandes reportagens

Acessado em 01/07/2016; e BUENO, Daniel. Saul Steinberg e o Brasil: sua passagem pelo país, publicações e influência sobre os artistas brasileiros. In: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2010%20-%20artigo%207.pdf>. Acessado em 01/07/2016.

4 Sobre estas informações ver: <http://grupoabril.com.br/pt/quem-somos/historia>. Acessado em 01/07/2016.

5 Sobre estas informações ver: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8644/laszlo-meitner>. Acessado em 01/07/2016.

sobre o Brasil - sua gente, cultura e tradições, em conjunto com as expressões do Brasil moderno: suas grandes capitais, o cotidiano urbano, a sociabilidade e suas conquistas materiais.

Para retratar o Brasil, esses fotógrafos utilizavam-se das câmaras Laica, de pequeno formato, que permitiam a obtenção de diversos pontos de vista e de efeitos de textura e luz que favoreciam a captação de materiais e detalhes, sobretudo os interiores. Eram fotógrafos que pertenciam às vanguardas artísticas da “Nova Objetividade” fotográfica, um movimento que propunha alcançar um alto grau de expressão fotográfica. A forma de ver da fotografia moderna, ou da “Nova Objetividade”, conferia autenticidade ao objeto fotografado em função da utilização das novas técnicas. Essas novas experiências fotográficas fizeram com que a fotografia evoluísse de mera função de registro a outra, na qual a imagem fotográfica encontrava sua linguagem específica.

Sombra, cuja sede funcionava na rua México, nº 74, no Centro do Rio de Janeiro, dispunha também de correspondentes internacionais. Eram eles os irmãos Victor e Cesar Civita, que mantinham um escritório de notícias em Nova York, e a jornalista portenha Julia Lopes Roca. Esses correspondentes enviavam as notícias internacionais, as quais cobriam as áreas de moda, indústria, sociabilidade internacional, política, artes e literatura. *Sombra* também mantinha uma coluna especializada em literatura, onde eram apresentados os novos lançamentos literários, nacionais e estrangeiros, seguidos de comentários e resenhas assinados por escritores, poetas e outros intelectuais brasileiros.

A publicação reunia a nata dos intelectuais modernistas atuantes nas décadas de 1940 e 1960. Dentre os intelectuais e literatos mais presentes no período contavam-se Augusto Frederico Schmidt, Vinícius de Moraes, Mário de Andrade, Antônio Callado, Afonso Arinos de Melo Franco, Stefan Zweig, Adalgisa Nery, José Lins do Rego, Aloysio de Castro, Marques Rebêlo, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Sérgio Buarque de Holanda, Manuel Bandeira, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino. É importante destacar que esses intelectuais colaboravam em outras publicações na mesma época, reiterando uma tradição formada desde o século XIX, na qual escritores atuavam na imprensa e jornalistas atuavam como literatos, não havendo, uma separação entre os campos jornalístico e literário.

O primeiro número da revista, datado de dezembro de 1940/ janeiro de 1941, foi um “número especial de Natal”. Com isso, o periódico já indicava ser de regularidade bimestral. O desenho da primeira capa, de Saul Steinberg, dialogava com o nome da revista. **(FIG.1)** O desenho mostra:

“O perfil de uma pessoa, em destaque, tomando um sorvete; ao fundo, um homem deitado no chão, tirando um cochilo debaixo de uma grande sombra formada por vários guarda-sóis, em uma paisagem ensolarada. O

desenho é quase totalmente preto e branco, com detalhes pontuais coloridos, evidenciando a opção da revista pelas tendências mundiais de então”⁶.

FIG.1- Capa de Raul Steinberg.



Fonte: Revista Sombra, dezembro-janeiro-1941

Abrindo a publicação, o poeta Augusto Frederico Schmidt escreve um editorial apresentando a intenção da revista e, nele, justifica seu título. Embora um pouco longo, vale a pena reproduzirmos um trecho do mesmo, pois é de fundamental importância para a compreensão da hipótese lançada por este texto e para a análise que o mesmo irá demonstrar. Escreve Schmidt:

“... É interessante o mistério das palavras, o que está contido numa palavra é sempre um destino, porque as palavras comandam os acontecimentos e imprimem caráter às coisas (...). A sombra é o que há de permanente, de verdadeiro e de antigo, entre tantas coisas. Não seria desinteressante marcarmos o que está do lado da sombra e do lado do sol, entre nossas chamadas realidades (...) quero salientar que toda a marcha da civilização brasileira é para o lado de Sombra que se encaminha. Tudo o que há de verdadeiramente realizado no Brasil (...) tudo o que há de antigo no Brasil, tem sua origem no que podemos chamar de espírito de Sombra. Esta revista pretende ser uma expressão do que não é recente, que não é por demais claro e nítido na vida brasileira. Vai falar das coisas

6 BUENO, Daniel. Saul Steinberg e o Brasil: sua passagem pelo país, publicações e influência sobre os artistas brasileiros. In: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2010%20-%20artigo%207.pdf>. Acessado em 01/07/2016, p. 12.

que têm aparência do efêmero, mas que traduzem qualidades mais delicadas de uma civilização, daí o sentido do seu nome, e a propriedade com que ele domina o seu programa... que vai fixar o lado elegante e civilizado do Brasil”⁷.

Sendo *Sombra* uma publicação voltada para a elite, seus anunciantes variavam de importantes e renomadas lojas de moda, como a Casa Sloper, Canadá Peles, Cora-Iracema, Mayfair Modas, Zulnies Davis, Sibéria; até bancos, como o Banco Industrial Brasileiro e o Banco Moreira Salles; e companhias estrangeiras, como Standard Oil, Atlantic Refining Co. do Brasil, Moore McCormack Navegação S.A; e editoras de prestígio, como a Livraria José Olympio Editora, dentre muitas outras companhias, hotéis, boates e restaurantes.

Um anúncio publicado na revista, no número de abril-maio de 1940, chama atenção para o luxo da publicação, e faz uma associação direta entre luxo e público leitor:

“anunciar em *Sombra* é anunciar para a elite. Uma revista mensal de luxo se guarda um mês. Cada revista passa em mais de dez mãos: a bordo dos navios, nos trens, nos hotéis, nos cassinos”.

O projeto ideológico de *Sombra*: entre a tradição e a modernidade

Com todo seu aparato gráfico moderno, associado à colaboração de profissionais de altíssimo nível nos campos das artes, da literatura e da fotografia, *Sombra* torna-se um veículo propagador, entre a “boa sociedade”, de ensinamentos relativos ao comportamento social e ao respeito à hierarquia de classe, tornando-se excelente exemplo do modo pelo qual comportamento pessoal, político e de classe se articulavam. O projeto gráfico e também ideológico de *Sombra* parece evocar um “manual do bom-tom”: gênero literário que emerge a partir de finais do século XVIII, dedicado às boas maneiras e comportamentos e que se expande durante os séculos XIX e XX, segundo estudo de Lilia Schwarcz⁸.

É importante destacar que a partir da década de 1930, o tema escravidão no Brasil passou a ser estudado de maneira enfática. O lançamento de “Casa Grande & Senzala” (1933), de Gilberto Freyre lançava um novo olhar sobre o negro na historiografia brasileira, pois descrevia a relação senhor-escravo dentro do engenho, no Brasil colonial, ressaltando a benevolência e a solidariedade que permeavam esse universo, criando, dessa forma, o mito da democracia racial. Esta tese foi adotada pelo

⁷ *Sombra*, dezembro 1940/ janeiro 1941.

⁸ Sobre esta discussão ver: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). J.I.Roquette. Código do Bom-Tom, ou Regras da civilidade e do bem viver no século XIX. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p. 7.

Estado Novo (1937) como forma de projetar para o mundo a idéia de um Brasil que não tinha em seu passado escravocrata um problema para seu desenvolvimento, pois a mistura das raças passou a ser um ponto positivo para a formação da nação. Esta concepção foi tomada pelas elites políticas e intelectuais nos anos de 1940 e 1950, indicando uma suposta harmonia e tolerância racial em conjunto com uma ausência de preconceito e discriminação racial no Brasil.

Confirmando esta construção, a narrativa de *Sombra* mostra uma suposta articulação entre classes dominantes, classes populares e o folclore nacional como temas importante da publicação. Pois, como vimos, com a consolidação do mito da democracia racial, na década de 1950, assiste-se à valorização da cultura popular e do folclore nacional, como representantes maiores de uma história nacional. Não obstante, o movimento de valorização dos aspectos populares e tradicionais da cultura brasileira, os traços culturais africanos presentes nas classes populares e o folclore eram vistos, aos olhos da elite, como pitorescos - pois o padrão estético e cultural da elite brasileira continuava a ser o branco e europeu.

Portanto, é neste contexto de construção do moderno no Brasil, nos anos 40 e 50 do século XX, que *Sombra* parecia funcionar como um “manual do bom-tom”, ensinando e regulando as práticas e representações da alta burguesia carioca e paulista no período, bem como o modo como estas abraçavam o mito da democracia racial que se disseminava no período. A revista desponta num momento em que o mercado de publicações se amplia: um maior número de jornais, revistas e livros passa a circular e a publicidade é dinamizada com a chegada de agências publicitárias multinacionais no país. É nesse contexto editorial que *Sombra* se torna um álbum de exibição das constelações do moderno e, ao mesmo tempo, das “ilhas de arcaísmo” no Brasil entre aquelas duas décadas.

Sombra aparece nas bancas como veículo de circulação de novas formas de pensar e viver, oriundas dos grupos sociais que ascendem entre 1930 e 1960, os quais passam a conformar as elites da época. Essas elites eram, sobretudo, urbanas, sediadas em São Paulo e no Rio de Janeiro, e articulavam-se de modo dependente à Presidência da República, no Rio de Janeiro - cidade que, por ser a Capital Federal, era o cenário por onde circulavam e atuavam os personagens do poder nos governos Vargas e Kubitschek. Essa elite era heterogênea e poliforme, composta por intelectuais, artistas e arquitetos advindos do modernismo, bem como por funcionários públicos e por políticos, que traziam as vozes da subjetividade e da vivência daquele momento da história cultural e política do país.

Embora heterogênea e poliforme, essa elite unia-se em torno de uma estética, um gosto e uma percepção do social que a separava dos demais grupos sociais – especialmente das classes médias e trabalhadoras -, criando uma forte hierarquia de classe e de raça. *Sombra* funcionava, então, como palco cênico marcador de uma

identidade social, onde os integrantes das elites podiam ser vistos por meio de uma imagem-espelho que apresentava a arte da conduta⁹. A revista exibia em imagens fotográficas, acompanhadas de textos, a vida cotidiana dos membros das elites carioca e paulista: em festas, bares, boates, restaurantes, em comemorações e outros eventos sociais os mais diversos, sempre definindo o pertencimento a essa classe social operando, especialmente, como um mecanismo identitário na circulação das formas de pensar e de ver o mundo, provenientes dessas elites¹⁰.

Utilizando-se de uma linguagem estética refinada, a revista divulgava o projeto social, político e cultural das elites, projetando o imaginário plástico sobre o Brasil moderno, oriundo desses grupos sociais dominantes. Esse imaginário plástico associava em imagens aquele momento da história brasileira às raízes históricas da nação, suas tradições, sua arte popular, seu sincretismo religioso, seu folclore, sua diversidade cultural e sua mestiçagem racial. Era um imaginário criado a partir do pensamento modernista, que apresentava uma nova reflexão histórica para o país: afirmava o conceito de brasilidade, enquanto característica nacional, capaz de diferenciar a cultura brasileira na ordem internacional, buscando, por esse caminho, integrar a cultura e a história brasileiras à história geral das nações civilizadas. Pois, sob o “olhar civilizado”, o Brasil sempre aparecera como imagem ambígua: paraíso tropical e inferno verde, promessa de civilização futura e ruína da civilidade.

A narrativa de *Sombra* parecia unir as “ilhas isoladas de história”¹¹ - que, segundo Vilém Flusser, filósofo tcheco naturalizado brasileiro, teriam aparecido por aqui apenas nos grandes centros urbanos – às “ilhas não históricas”, ou seja, a vivência mítica da cultura brasileira¹². Ao refletirmos sobre as duas categorias conceituais - “ilhas históricas” e “não históricas” - em Flusser, entendemos que o filósofo refere-se ao modo pelo qual o binômio natureza/cultura era vivido pela sociedade brasileira. Flusser entendia que "natureza" é o conjunto dos dados, em oposição à "cultura", que seria o conjunto dos feitos. Nesse contexto, a "história" seria definida como processo que transforma “dado” em “feito”.

De modo que, quando Schmidt escreve:

“... que toda a marcha da civilização brasileira é para o lado de Sombra que se encaminha. Tudo o que há de verdadeiramente realizado no Brasil, certas cidades, certos móveis, certo gosto (...) tudo o que há de mais antigo tem sua origem no que podemos chamar de espírito de Sombra (...) que vai fixar o lado elegante e civilizado do Brasil”¹³.

9 ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Tradução de Ana Maria Alves. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

10 BOURDIEU, Pierre. *A Distinção. Crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2006, p. 34

11 Conceito utilizado pelo filósofo tcheco, naturalizado brasileiro, Vilém Flusser.

12 DUARTE, Rogério. “O Brasil e a concepção de história de Vilém Flusser”. <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/06/brasileiro-no-melhor-dos-casos>. Acessado em 04/06/2016.

13 Op. Cit. *Sombra*, dezembro 1940/ janeiro de 1941, p.5.

Schmidt parece querer chamar a atenção do seu leitor para o modo pelo qual *Sombra* representaria o binômio natureza/cultura, naquele momento histórico brasileiro que, segundo nossa interpretação, relaciona-se à concepção de Flusser. A natureza seria a expressão das “ilhas não históricas” (conjunto de dados), e a cultura, a expressão das “ilhas históricas” (conjunto de feitos). *Sombra* daria a ver o projeto modernista, encampado pelo Estado, ou seja, a transformação do “dado” em “feito”: a construção histórica da moderna sociedade brasileira deveria apoiar-se em suas tradições culturais. A operação narrativa de *Sombra* consistiria, então, na união entre as “ilhas históricas” e as “ilhas não históricas”: “... a marcha da civilização brasileira” residiria na junção de “tudo o que há de antigo no Brasil” - suas “ilhas não históricas”, ao “lado elegante e civilizado do Brasil” - suas “ilhas históricas”. *Sombra* articulava, assim, uma síntese brasileira, a partir dos binômios tradição/modernidade, natureza/cultura.

Flusser diz, ainda, que “síntese é mistura superada, e o Brasil é obviamente um país de misturas em todos os níveis. Na economia e na política, na arquitetura e na filosofia, e principalmente no nível humano, como tipo”¹⁴. Foi essa síntese apoiada na diferença social que *Sombra* representou em imagens e textos. Nessa articulação, o *locus* da tradição não era representado em oposição à modernidade, mas como complementar a ela. A tradição cravada nas “ilhas não históricas” era registrada por *Sombra* por meio de uma figuração regionalista, típica do modernismo brasileiro, marcando a identificação social brasileira, de matriz romântica, com a “natureza” e o “exótico”, evocando a religiosidade, a arte popular e festas populares de toda sorte. As “ilhas históricas”, por seu lado, reiteravam as expressões da civilização, em um momento de luta pela afirmação cultural do país. Assim a revista parecia ter uma missão: apresentar o Brasil arcaico como parte constitutiva, por excelência, da conquista cultural moderna brasileira.

Como afirma Bruno Latour, “através do adjetivo *moderno*, assinalamos um novo regime, uma aceleração, uma ruptura, uma revolução do tempo. Quando as palavras ‘moderno’, ‘modernização’ e ‘modernidade’ aparecem, definem, por contraste, um passado arcaico e estável”¹⁵. Confirmando a análise de Latour, os conjuntos de imagens e textos de *Sombra* dispostos lado a lado mostram não existir uma luta entre o arcaico e o moderno porque a história do Brasil nos anos 40 e 50 surgia como vencedora do passado, e, ainda, como objeto de uma construção progressista e atual, edificada sobre o passado arcaico. Neste fio de análise, as ilhas de arcaísmo - o universo mítico da cultura brasileira - emergiam como “imagem dialética”¹⁶, porque sustentavam a

14 Flusser, Vilém. A fenomenologia do brasileiro. [HTTP://textosdevilenflusser.blogspot.com.br](http://textosdevilenflusser.blogspot.com.br). Acessado em 05/06/2016.

15 LATOUR, Bruno. Jamais fomos modernos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994, p. 15.

16 BENJAMIN, Walter. Passagens. Tradução e coordenação: Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.

mitologia do moderno. Através da técnica de montagem, *Sombra* unia, em imagens e textos, as “ilhas históricas” às “ilhas não históricas”.

Em 1950 *Sombra* exhibe em uma mesma edição três grandes reportagens. Na primeira (**FIG.2**), a cidade de Salvador é apresentada como berço da tradição nacional, onde o legado colonial arquitetônico e sua gente - como os pescadores negros da baía de Todos os Santos – conformam uma imagem-relíquia¹⁷: imagem que conta uma história, através da representação de costumes e tradições locais. Nela, o passado arquitetônico e cultural de Salvador agrega valor à modernidade, através de uma construção imagética que atesta o passado da cidade como elemento fundamental na construção do presente.

FIG.2 – Salvador.



Fonte:Revista *Sombra*, maio-junho 1950.

A segunda reportagem refere-se ao casario sobrevivente do Rio de Janeiro imperial: nas fotos, janelas e portas se destacam enquadradas em pedra aparelhada e arrematadas em arco pleno, em cujas bandeiras dispunham-se rosáceas e vidros coloridos, chamando atenção para marcos arquitetônicos que se apresentam como fragmentos essenciais à construção da história nacional: “lições deixadas pelos antigos mestres”, segundo o texto da revista. Na terceira reportagem (**FIG.3**), *Sombra* dá a ver ao seu leitor o famoso ensaio fotográfico do francês Marcel Gautherot sobre o trecho baiano do rio São Francisco, no qual a mitologia das populações ribeirinhas, suas tradições e crenças é unida à arte das carrancas. O ensaio fora publicado pela primeira vez na revista *O Cruzeiro* em 1947, com grande repercussão. Na reportagem de

17 _____. Obras escolhidas, *Magia e técnica, arte e política*, (V.1). (Rouanet, trad.). São Paulo: São Paulo: Brasiliense, 1985.

Gautherot, homem, natureza e arte aparecem como marcadores de um estilo de vida que se projeta no tempo mítico.

FIG.3 – Carrancas no Rio São Francisco, Marcel Gautherot.



Fonte: Revista *Sombra*, maio-junho-1950.

Já o Brasil moderno era exibido por meio de suas “ilhas históricas” mais importantes: Rio de Janeiro e São Paulo, as quais surgiam como centros formadores e disseminadores de estilos de vida modernos - a importância das duas capitais recaía em seu poder econômico e político, que lhes permitia encarnar modelos de comportamento. Criava-se a imagem do carioca e do paulista inseridos em um mundo dinâmico e pleno de novas atividades culturais. O Rio de Janeiro era a vitrine do Brasil, a cidade em que o Brasil se projetava para o mundo: lugar cosmopolita, onde o nacional e o internacional se uniam na representação da modernidade brasileira. Por ser o centro do poder político nacional, abrigava também o corpo diplomático internacional. Essa configuração da cidade fazia do Rio de Janeiro a civilização das pulsões modernas e, por conseguinte, dos exemplos a serem seguidos.

Já São Paulo era representada em *Sombra* como a cidade símbolo do Brasil

industrial. No início da década de 50, a capital paulista já registrava a maior concentração de brasileiros vindos de outros estados e também um expressivo contingente de imigrantes estrangeiros, que para lá se dirigiam para instalar negócios, fábricas e empresas, fugindo das catástrofes econômicas e sociais do pós-guerra europeu¹⁸. A população operária mais que dobrou entre 1940 e 1950. *Sombra* abria espaço para imagens que demonstravam a majestade da arquitetura paulistana, elemento que fazia da capital uma metrópole nos moldes da norte-americana Nova York. Ao acelerar sua ascensão econômica e industrial, São Paulo também se tornava vitrine do Brasil para o mundo.

Ainda na representação das “ilhas históricas”, *Sombra* passa a incluir a articulação política entre as classes dirigentes e o meio intelectual¹⁹ e artístico. Em grandes coberturas jornalísticas, a revista mostra a movimentação de artistas e intelectuais em direção ao prestígio e à confirmação de sua posição de poder graças a suas relações com as classes dirigentes. A instalação dos Museus de Arte Moderna no Rio e em São Paulo, as Bienais Internacionais de Artes Plásticas, mais a crônica de cultura que se rotinizava em jornais e revistas, como a que vemos em *Sombra*, ajudaram a aproximar os artistas plásticos das classes dominantes.

Em 1951, a revista apresenta grande cobertura jornalística sobre a festa de abertura da primeira Bienal de São Paulo, em 20 de outubro daquele ano, onde estava reunida a nata da elite política, econômica e cultural do país, no prédio do MASP – Museu de Arte de São Paulo (**FIG.4**). A reportagem é aberta com fotografia de página inteira, na qual Ciccillo Matarazzo, como era conhecido Francisco Matarazzo Sobrinho, dono das indústrias Matarazzo, firma acordo com o magnata americano do petróleo Nelson Rockefeller, que viera ao Brasil. Rockefeller era peça-chave na política de expansionismo cultural do Departamento de Estado norte-americano no pós-guerra. A imagem parece simbolizar a nova união de parceiros que surgia juntamente com uma nova etapa no desenvolvimento capitalista, na qual a internacionalização do capital começava a despontar liderada pelos Estados Unidos, fazendo-se acompanhar pelo surgimento de um mercado internacional de arte²⁰.

18 PEDROSA, Mário. Panorama da Arte Moderna. In: Arte, Forma e Personalidade. São Paulo: Kairos, 1979, p. 42.

19 A partir de 1930, o arquiteto Lúcio Costa assumiu a direção da Escola Nacional de Belas Artes. Manuel Bandeira foi convidado, em 1931, para presidir o Salão Nacional de Belas Artes. Em 1932, o escritor José Américo de Almeida assumiu a pasta da Viação e Obras Públicas. Gustavo Capanema foi nomeado em 1934 ministro da Educação e Saúde Pública, e convidou o poeta Carlos Drummond de Andrade para chefiar seu gabinete. Mário de Andrade iria assumir, em 1935, a direção do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo. Foi ele quem indicou, juntamente com Manuel Bandeira, o nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade para organizar e dirigir o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, principal instituição de proteção dos bens culturais do país, que seria criada logo após o golpe do Estado Novo. Sobre estas informações ver: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/IntelectuaisEstado>. Acessado em 08/06/2016.

20 BUENO. Maria Lucia. Artes plásticas no século XX. Modernidade e Globalização. Campinas: Ed. UNICAMP, 1999.

FIG.4 - Ciccillo Matarazo, à esquerda, e Nelson Rockefeller, à direita, firmando acordo em Nova York.



Fonte: Revista *Sombra*, outubro/novembro, 1950.

Se a elite paulista investia na construção de museus e no mercado de arte, *Sombra* também apresentava reportagens fotográficas mostrando as relações entre classe dominante, Estado, intelectuais e artistas modernistas no Rio de Janeiro. Ainda em 1951, a revista retrata a construção do Museu de Arte Moderna – MAM, do Rio de Janeiro. Nessa reportagem, Niomar Muniz Sodré Bittencourt, jornalista e empresária, proprietária do jornal *Correio da Manhã*, fundadora e primeira diretora do MAM, posa com o industrial e mecenas Raymundo de Castro Maia²¹, também fundador do MAM-RJ, e grupos de artistas modernistas. Imagens de exposições individuais de artistas modernistas, como pintor baiano Carlos Frederico Bastos, o pintor e muralista romeno, naturalizado brasileiro, Emeric Marcier, e, ainda a escultora Maria Martins, que posam para *Sombra* ao lado de suas obras, confirmam a articulação entre os grupos artísticos

21 Raymundo de Castro Maya pertencia à elite econômica e política do Rio de Janeiro e montou uma “multifacetada” coleção em linha com o projeto modernista de seu tempo, que conjugava patriotismo à preservação patrimonial, preocupando-se com a construção de uma identidade nacional identificada com as “raízes” culturais do passado e valorizando, simultaneamente, a renovação estética e o papel da vanguarda. Nos anos de 1940, Castro Maya se envolve em várias atividades artísticas relativas à cidade: a pedido de seu amigo e colega de faculdade de Direito, então prefeito do Distrito Federal, Henrique Dodsworth, coordena os trabalhos de reforma da Floresta da Tijuca; preside a Sociedade dos Amigos do Outeiro da Glória; funda a Sociedade dos Cem Bibliófilos, cujo intuito seria publicar uma obra literária com edição ilustrada, de luxo e limitada; funda a associação dos Amigos da Gravura; e participa da fundação do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro. Sobre estas informações ver: OLIVEIRA, Tatiana Siciliano. “A construção da fachada de Raymundo de Castro Maya como “benfeitor” da cidade e do patrimônio público: a coleção de Debret e o projeto de construção memorial”. <http://www.snh2015.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acessado em 09/06/2016.

e intelectuais e as classes dominantes.

A arquitetura moderna brasileira encarnava em *Sombra* outra constelação da modernidade. Os trabalhos de brasileiros como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer fizeram com que as atenções mundiais se voltassem para a arquitetura brasileira. As discussões sobre a arquitetura moderna brasileira se tornavam constantes em livros e revistas especializadas, e alcançavam revistas como *Sombra*. Seu êxito era visto como resultado de adaptação da arquitetura aos condicionantes locais, como a cultura, e de sua plasticidade formal. *Sombra* (FIG.5) exibe em suas páginas o Palácio Capanema – sede do então MES (Ministério da Educação e Saúde) - em imagens onde aparecem o arquiteto Lúcio Costa e o artista plástico e paisagista Roberto Burle Marx, tendo ao fundo o mural do modernista Candido Portinari. Na mesma reportagem, a revista apresenta o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, conhecido como Conjunto do Pedregulho, que acabara de ser inaugurado no bairro de São Cristóvão - o Pedregulho fora projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy para abrigar os funcionários públicos do então Distrito Federal.

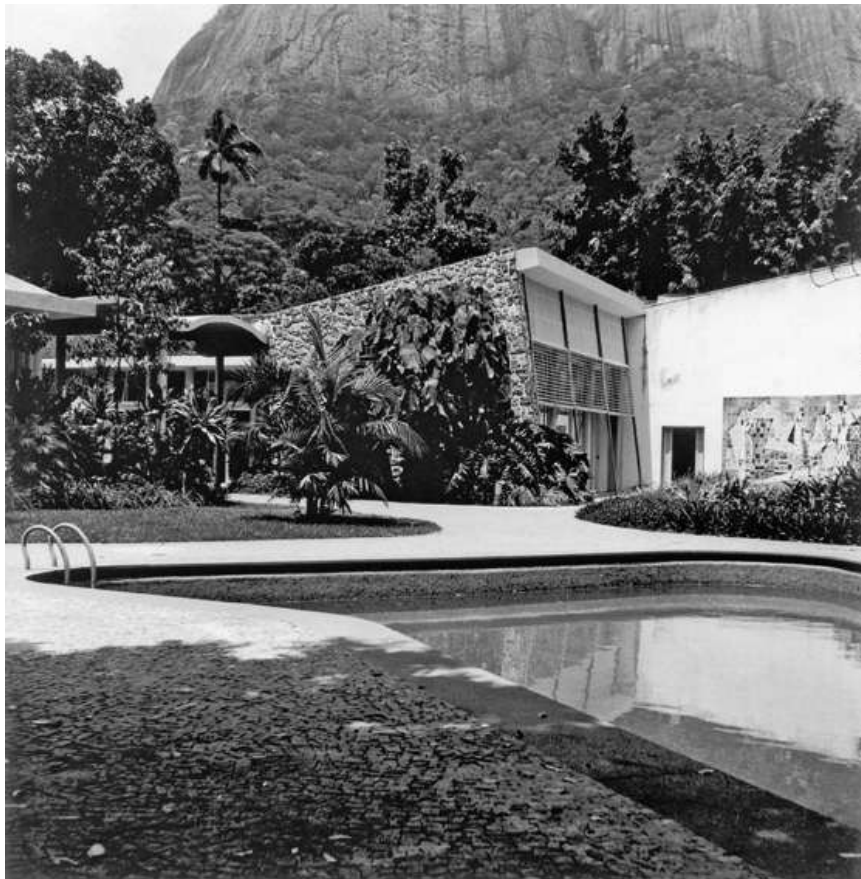
FIG.5 - O arquiteto Lucio Costa, à esquerda, e o artista plástico e paisagista Roberto Burle Marx, à direita, e, ao fundo, o mural de Candido Portinari no Palácio Capanema, MES (Ministério da Educação e Saúde).



Fonte: Revista *Sombra*, fevereiro/março, 1951.

As residências projetadas pelos arquitetos modernistas para a elite carioca também se tornam imagens frequentes em *Sombra*. Os projetos residenciais expressam as características da arquitetura moderna brasileira de então, difundidas para o país a partir da capital federal. Nas imagens da revista, vê-se a relação harmoniosa com a paisagem tropical, o uso hegemônico do concreto armado e os elementos tradicionais reinterpretados²². As residências da família Moreira Salles (**FIG.6**), projetada por Olavo Redig dos Santos na Gávea, a do próprio Oscar Niemeyer, em São Conrado, e a do senhor Antônio Ceppas (**FIG.7**), projetada por Jorge Moreira em 1951, trazem quase todos os elementos citados, adaptados, quando necessário, como no caso da residência Antônio Ceppas, no Leblon, às necessidades de um pequeno lote urbano²³.

FIG.6 - Residência da família Walter Moreira Salles, Gávea, Rio de Janeiro.



Fonte: Revista Sombra, abril/maio, 1952.

22 GUERRA, Abilio & RIBEIRO, José Castriheiro. "Casas brasileiras do século XX". In: Vitruvius, *Arquitextos*, ano 7, julho de 2006, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.074/335>.

Acessado em 05/07/2016.

23 Idem, *Ibidem*, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.074/335>. Acessado em 05/07/2016.

FIG.7 - Residência da família Antonio Ceppas, Gávea, Rio de Janeiro.



Fonte: Revista *Sombra*, abril/maio, 1952.

O moderno paisagismo de Roberto Burle Marx é apresentado em *Sombra* como sinônimo do paisagismo nacional. Burle Marx torna-se o responsável pelos mais importantes projetos paisagísticos do país, concebidos e executados tanto para o poder público, como os jardins do MAM e do Parque do Flamengo, quanto para os jardins das residências das elites da época, **(FIG.8)** como a família Monteiro de Carvalho, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. A revista clica até os arranjos florais de Burle Marx para ornamentação das salas da elite, que, desejosa de posar junto aos símbolos do moderno, passa a admirar os arranjos e adquiri-los. Seu frescor tropical e a irreverência com que juntavam texturas e cores resultavam em composições extravagantes, afirmando uma estética que buscava valorizar a flora brasileira em contrapartida aos arranjos compostos por rosas e outras espécies importadas²⁴. Senhoritas da elite posam para os ensaios fotográficos de *Sombra* nos jardins projetados por Burle Marx.

²⁴ Sobre estas informações ver: FLORIANO, César. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/232>. Acessado em 09/06/2016.

FIG.8 - Jardins da residência da família Monteiro de Carvalho, Santa Teresa.



Fonte: Revista Sombra, fevereiro março de 1952.

A articulação entre classes dominantes, classes populares e o folclore nacional foi tema muito importante em *Sombra*. A década de 1950, guardadas as particularidades do período, assistiu à valorização da cultura popular e do folclore nacional, como representantes maiores de uma história nacional. Nesse movimento de valorização dos aspectos populares e tradicionais da cultura brasileira, os traços culturais africanos presentes nas classes populares e no folclore eram vistos, aos olhos da elite, como pitorescos - pois o padrão estético da elite brasileira era o branco.

Assim, nas décadas de 1940 e 1950, *Sombra* apresenta anualmente imagens (**FIG.9**) do “baile do mau gosto” em São Paulo - famoso baile anual do carnaval paulistano. O mau gosto recaía sobre as classes populares, especialmente em fantasias que representavam grotescamente a “nega maluca”. Fantasiadas de “negas malucas”, as mulheres da elite paulista pareciam demarcar os grupos sociais frequentadores da festa, dando um rosto grotesco àqueles que não pertenciam a seu meio social, distinguindo-os como personagens de um Brasil caricato e atrasado e demarcando, de modo jocoso, uma severa hierarquia de classe e raça. Essa era a visão predominante sobre as relações raciais no Brasil da época: refletia a ambiguidade de uma sociedade que sustentava um

discurso de harmonia racial e de repúdio ao racismo, mas que, na prática, tolerava a discriminação racial²⁵.

FIG.9 – Baile do “Mau-Gosto”, São Paulo.



Fonte: Revista *Sombra*, fevereiro/março, 1952.

Na representação do *lifestyle* da burguesia carioca, nos anos de 1940 e 1950, *Sombra* apresenta um movimento de aproximação entre as elites cariocas e as culturas populares, sobretudo com os cantores de rádio e os grupos folclóricos, especialmente o folclore negro. Os cantores e a musicalidade popular tornam-se figuras frequentes nas recepções das classes altas: **(FIG.10)** cantores como Aracy de Almeida, acompanhada

25 Uma leitura mais atenta das reportagens veiculadas pela grande imprensa brasileira

no período abarcado por esta pesquisa permite observar que o número de reportagens que noticiavam episódios de discriminação racial, que discutiam a questão racial em nível científico e que abordavam a cultura negra aumentou consideravelmente. Esse período abrange a proposição do projeto de Afonso Arinos e sua conversão em lei. A Lei Afonso Arinos pode ser pensada como emblema da tradição de harmonia racial brasileira, já que a Lei nº 1.390, de 1951, foi a primeira contra a discriminação racial no Brasil.

da orquestra de Claude Austin, aparecem em festa no apartamento do casal Joaquim e Candinha Silveira, donos das confecções Bangu, no Morro da Viúva. **(FIG.11)** A cantora Linda Batista é clicada acompanhada pelo pianista Sacha – dono da então famosa boate *Sacha's*, no Leme – em performance na mansão de Álvaro e Lourdes Catão, no bairro da Urca. Mara Rúbia, famosa vedete do teatro de revista, era fotografada em trajes sumários que envolviam seu corpo voluptuoso, fazendo shows de semi strip-tease nas recepções da elite para angariar fundos para obras sociais.

FIG.10 - A cantora Aracy de Almeida, acompanhada de Claude Austin, ao piano, em recepção no apartamento do casal Joaquim e Candinha da Silveira, donos da confecção Bangu, no Morro da Viúva, Rio de Janeiro.



Fonte: Revista *Sombra*, junho/julho, 1955.

FIG.11- A cantora Linda Batista, acompanhada do pianista Sacha, em recepção na residência de Lourdes e Álvaro Catão, na Urca, Rio de Janeiro.



Fonte: Revista *Sombra*, Agosto/setembro, 1955.

Já o folclore surgia, em *Sombra*, como resquício de um passado arcaico e estável a sustentar o moderno. A folclorização do popular e especialmente das manifestações culturais negras significou, nesse tempo de utopias de progresso, um processo de afirmação identitária, no qual as manifestações populares foram apropriadas como suporte para guardar nossos “tesouros do passado.”²⁶ Nessa perspectiva, **(FIG.12)** *Sombra* exibe imagens e mais imagens de grupos de maracatu apresentando-se em recepções, como a grande festa em homenagem a um nobre espanhol, o duque de Alba, em 1950, na casa da família Roberto Marinho - onde um grupo negro de maracatu evolui nos jardins da mansão da família. Do mesmo modo, a revista dedica várias páginas à apresentação de um grupo de danças folclóricas brasileiro no Royal Albert Hall, em Londres, em 1955, em reportagem cujo título é “O Saci Pereré conquista

26 Em 1947, com a criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), a fragilidade do campo começou a ser superada, constituindo-se uma vasta rede, centralizada no Rio de Janeiro, e que se estendia pela maioria dos estados brasileiros. À Comissão Nacional do Folclore coube a realização de congressos, organização de museus, de exposições e estímulo à criação de novas entidades cujo objetivo era a preservação da cultura popular. Sobre estas informações ver: VILHENA, R. Projeto e missão. O movimento folclorista brasileiro 1974-1964. Rio de Janeiro. Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Londres”. O mencionado grupo folclórico, era, na verdade, constituído por um grupo de dança de senhoritas da classe alta, muitas delas de ascendência inglesa, todas moradoras do Rio e São Paulo, que apresentavam danças e “tipos” folclóricos tropicais à metrópole. O Saci, nesse contexto, parece tornar-se mercadoria colonial para o desfrute da civilização imperialista branca. Inteiramente domesticado e amável, não encarna mais o espírito assustador das florestas tropicais. Figurado em um corpo branco pintado de negro, o Saci, clicado por Sombra, dá vida “ao espírito brejeiro brasileiro”, segundo o texto da revista.

FIG.12 - Apresentação de grupo de Maracatu, na residência de Roberto Marinho, Rio de Janeiro.



Fonte: Revista *Sombra*, novembro/dezembro, 1955.

Mais extraordinária e curiosa é a representação imagética da apropriação da indumentária das negras baianas – com seus turbantes e panos da costa - nos anos de 1940 e 1950, pelas senhoras da elite branca em suas recepções para o corpo diplomático estrangeiro. A apropriação da indumentária da baiana, iniciada na década de 1930, com a cantora Carmen Miranda, marca um processo de embranquecimento, elitização e

exclusão dos costumes negros. É dentro dessa mesma perspectiva que as senhoras da elite branca passam a usá-la nas décadas de 40 e 50.

A indumentária da negra baiana também é retratada pela publicação, nos corpos das empregadas domésticas negras, que se vestem de baiana nas recepções oferecidas pela elite branca para os estrangeiros. Contudo, no contexto dos anos de 1940 e 1950, a indumentária da baiana negra parece tornar-se alegoria alentadora da propalada democracia racial, “disfarçando” uma evidente discriminação, uma divisão racial, cultural e econômica. A mulher negra, mais uma vez a serviço da elite branca, remete-nos à imagem da escravidão feminina, agora em novo contexto, inteiramente domesticada. A mulher negra torna-se imagem objeto, a encarnação mesma do lado passivo da negra escrava, erigindo um novo tópico de representação: a imagem da mulata exótica, em um grande teatro - já que para os estrangeiros parecia interessar mais a cultura dos negros que das elites brancas brasileiras.

Numa festa patrocinada pelas maiores indústrias têxteis brasileiras da época, a Bangu e a Matarazzo, para lançamento do algodão nacional no mercado de moda internacional, na casa do famoso costureiro francês Jacques Fath, em 1952, nas cercanias de Paris, **(FIG.13)** vemos a indumentária da baiana sendo usada até pelas manequins do costureiro. Nesse caso, a imagem das falsas baianas parece ser demarcadora da carnavalização da tradição cultural nacional, tornando-se imagem-propaganda, afirmando o exotismo e a tropicalidade da cultura brasileira.

FIG.13 - Manequins do costureiro francês Jacques Fath, na recepção para o lançamento do algodão nacional em Paris.



Fonte: Revista Sombra, abril/maio, 1952.

A representação folclorizada da negra baiana (**FIG.14**) é ainda mais reforçada quando *Sombra* mostra damas da sociedade carioca, como as senhoras Joaquim Guilherme da Silveira (dono da Fábrica de Tecidos Bangu), Herculano Lopes, Álvaro Catão, Joel da Silveira e Carlos Eduardo Souza Campos, fantasiadas de baiana (“com tecidos da fábrica Bangu”, segundo o texto da revista). Apropriando-se da indumentária da negra baiana e ladeando nas fotos a austera primeira dama, Darcy Vargas, as jovens senhoras da elite mostram-se como metáforas da tradição. Esses grupos de imagens parecem apontar também para o modo como a cultura nacional (suas artes e expressões) torna-se um negócio de Estado, voltado para a construção da nacionalidade: uma imagem de exportação que serve à construção de uma identidade coletiva imaginada e desejada, conforme os padrões culturais dominantes nas décadas de 40 e 50²⁷.

FIG.14 - Da esquerda para a direita: senhoras Joaquim Guilherme da Silveira (dono da Fábrica de Tecidos Bangu), Herculano Lopes, Álvaro Catão, Joel da Silveira e Carlos Eduardo Souza Campos fantasiadas de baiana, ladeando a primeira dama Darcy Vargas (ao meio) na recepção para o lançamento do algodão nacional, em Paris.



Fonte: Revista *Sombra*, abril/maio, 1952.

27 SCHWARTZMAN, Simon. Resenha de Murilo Badaró, Gustavo Capanema - A Revolução na Cultura, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2000. Publicado no *Jornal do Brasil*, Caderno de Ideias, 5 de agosto de 2000. In: http://www.schwartzman.org.br/sitesimon/?page_id=584&lang=pt-br. Acessado em 9/6/2016.

Conclusão

Sombra uniu, em imagens e textos, o “antigo Brasil” ao “lado elegante e civilizado” de um “novo” Brasil. Foi, portanto, uma publicação extremamente refinada e inovadora dentro do universo das revistas de entretenimento, nas décadas de 1940 e 1950. Apresentou, também, grande ineditismo em sua linguagem gráfica, fotográfica e, ainda, textual, reunindo um corpo de colaboradores de vanguarda nos campos das artes gráficas, da fotografia e da literatura.

Contudo, a publicação difundiu o processo de modernização brasileira, através do gosto das elites da época, ressaltando o cruzamento de novas dinâmicas e novas redes sociais no interior do campo dominante no Brasil nos anos de 1940 a 1960. Era um empreendimento que legitimava a visão de mundo das classes dominantes, apoiada no binômio tradição/modernidade, ao mesmo tempo em que excluía de suas páginas o conflito entre as classes sociais, no Brasil, refletindo a acentuada e rígida hierarquização social no país.

Sombra difundiu, portanto, a propalada democracia racial brasileira, sintonizando-se com o pensamento intelectual modernista da época, encampado pelo Estado. Deste modo, concluímos que a publicação difundiu a cordialidade brasileira, segundo propôs Sérgio Buarque de Holanda em sua obra *Raízes do Brasil* (1936), já que para o autor, “cordial” – que é relativo ao coração - não indicava bons modos e gentileza, mas um artifício, um ardil comportamental, enrustado na formação do povo brasileiro²⁸.

Recebido em 02 de dezembro de 2016.

Aprovado em 06 de dezembro de 2017.

28 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. (26ª edição) São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 147.