



(Fonte: "Autorretrato de Mario de Andrade", de Mário de Andrade. Reprodução.)

Mário de Andrade e Monteiro Lobato rivalizavam na literatura e na fotografia, contribuindo para as discussões – e as inovações – na arte brasileira.

A Fotografia moderna de Monteiro Lobato e Mário de Andrade: encontros e desencontros

Através de suas fotografias, Monteiro Lobato e Mário de Andrade expressaram algo a respeito do Brasil e de si próprios

* Mauricio Lisovsky

A rivalidade entre os escritores paulistas Monteiro Lobato e Mário de Andrade é tema recorrente nos relatos sobre a Semana de Arte Moderna de

1922. Ainda que várias pesquisas recentes tenham reexaminado os acontecimentos da época, a visão dominante opõe um Lobato conservador e acadêmico a um

Mário inovador e vanguardista. Mas, para além da literatura e dos artigos nos jornais, há um território comum entre eles

que não tem sido objeto de comparação: a fotografia.

Não conheço outros escritores brasileiros de renome que, na primeira metade do século XX, tenham se dedicado tanto à fotografia. E há bem poucos fotógrafos tão modernos quanto eles em seu tempo. Em fins dos anos 1920, Mário de Andrade viaja para o Norte e o Nordeste e Lobato para os Estados Unidos. O primeiro cumpre a agenda modernista de “descobrimto do Brasil”, iniciada com a expedição às cidades históricas de Minas, em 1924. Fotografa exaustivamente as gentes que encontra e compõe cenas zombeteiras de si e dos amigos, criando um tipo peculiar de etnografia visual das praias e rios do Brasil. Lobato, por sua vez, ao assumir o posto de adido comercial em Nova York, descobre a América. Registrando o do modo como a mulher e os filhos vão sendo afetados pela paisagem técnica dos Estados Unidos, antecipa uma visão de progresso que está na origem de suas campanhas pela modernização econômica do país. São ambos “turistas aprendizes” — tomando emprestado a expressão de Mário.

Na década seguinte, dirigindo o Departamento de Cultura de São Paulo, Mário contrata profissionais para levar adiante o registro do patrimônio cultural paulista e só retorna à “codaquinha”, pela última vez, em 1936, para fotografar uma festa folclórica em Mogi das Cruzes. Na mesma época, Lobato está empenhado na Campanha do Petróleo, documentando os empreendimentos de prospecção e as paisagens naturais e humanas onde essas

iniciativas ocorriam em São Paulo, Alagoas e Mato Grosso (Figura 1). Ao contrário de Mário, que nos 12 últimos anos de sua vida abre mão da câmera, Lobato seguirá fotografando até o fim de seus dias.

São fotógrafos amadores, mas não ingênuos. Criticaram duramente a fotografia profissional praticada no Brasil nas primeiras décadas do século XX e assinaram revistas especializadas. O primeiro assunto da fotografia de Lobato foi a esposa Purezinha. Durante o ano de 1912, graças a efeitos de luz e figurinos, ela personifica desde a virgem santa à mulher insinuante e misteriosa. Na fazenda Buquira, as fotos da família observam o cânone do pitoresco e a composição clássica, mas ao chegar em

Nova York, Lobato absorve os princípios estéticos da fotografia moderna norte-americana: os retratos valorizam a multiplicação das linhas retas de degraus, janelas e paredes de tijolos e concreto; as chuvas de primavera em Nova York, celebrizadas por Alfred Stieglitz em 1901, são emuladas por Lobato no inverno de 1928; o carro de bois dos filhos é substituído pelo carrinho de bebê passeando na avenida novaiorquina: em vez da estabilidade da vida rural, predominam as diagonais que acentuam o movimento.

O interesse pela fotografia era partilhado por vários escritores modernos, particularmente pelas vanguardas russas. Vladislav Khodasevich (tardiamente convertido ao modernismo) compõe “As Fo-



(Fonte: “Alagoas, 1935”, de Monteiro Lobato. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP. Reprodução)

Figura 1. Monteiro Lobato documentou os empreendimentos de prospecção e as paisagens naturais e humanas da Campanha do Petróleo São Paulo, Alagoas e Mato Grosso.

“A câmera foi essencial para uma concepção moderna de autoria, atribuindo às pessoas e às coisas, o caráter de matéria bruta de uma escrita-trabalho”

tografias de Sorrento” inspirado por duplas exposições tomadas durante seus passeios de moto pela Itália em companhia de Máximo Gorki entre 1924 e 1925. O poeta exilado percebe na superposição acidental de duas imagens (uma atual e próxima, outra remota e distante), a “impressão de dois mundos”. A superposição como choque de universos díspares também acendeu uma fagulha em Mário (Figura 2). Na anotação dessa “foto futurista”, como em várias outras, Mário associa suas imagens a processos inconscientes.

Sergei Tretyakov, ideólogo do realismo socialista, afirma em “Uma câmera nas mãos do escritor”: “*Eu não sei o que seria mais difícil para mim viajando como escritor: perder meu bloco de notas e minha caneta ou perder minha câmera.*” A Leica era seu diário de viagem pós-revolução. As fotografias que expressavam o dinamismo da vida, mesmo as defeituosas, mal expostas e borradas, seriam muito mais úteis ao escritor que as imóveis e monumentais. A câmera foi essencial para uma concepção moderna de autoria, atribuindo às pessoas e às coisas,

o caráter de matéria bruta de uma escrita-trabalho: o autor-fotógrafo era o prenúncio de um autor-coletivo. Sob o impacto dessa concepção, o filósofo alemão Walter Benjamin argumentou que os escritores que não soubessem fotografar seriam os analfabetos do futuro, e ainda mais analfabetos que esses, os fotógrafos que não escrevessem as próprias imagens.

Mário de Andrade mantém, ao lado da câmera, seus “diários de fotógrafo”, onde toma notas que transcreve depois para o verso das cópias. Aparentamentos descritivos, como o quiosque cuja “cobertura é uma árvore”, ou irônicos, como o hotel palustre de Santarém que se questiona “*to be or not to be Veneza*”. O turista aprendiz é fazedor e leitor das próprias fotografias. As legendas — informativas, anedóticas ou poéticas — protegem suas imagens do pitoresco, driblando as limitações da câmera e a inexperiência do fotógrafo.

Desde 1913, Lobato — que teve sempre mais domínio técnico — fantasia as cunhadas para compor quadros pastoris. Mais tarde, as cenas repercutem ou antecipam sua literatura infantil: a neta pesca no rio Paraíba, o genro sobre a árvore para escapar da onça que pretendia caçar, a empregada da filha reproduz o espanto de Tia Nastácia diante da panela “reformada”. Para os escritores, o espaço fotográfico é um lugar privilegiado de performance e experimentação, mas o poeta-fotógrafo Paul Nougé, liderança intelectual do surrealismo na Bélgica, havia alertado que o mecanismo da câmera poderia mascarar a sujeição da literatura ao automatismo da linguagem. Deixar as palavras por conta própria (como na “escrita automática”, que André Breton imaginava ser uma “fotografia do pensamento”), escravizaria o artista. A “originalidade”, o “culto à espontaneidade”, o murmúrio das musas, serviam



(Fonte: “Foto futurista de Mag e Dolur sobrepostas às margens do Amazonas, junho 1927 Obsessão”, de Mário de Andrade. Fonte: IEB/USP. Reprodução)

Figura 2. Mário de Andrade Mário associa suas imagens a processos inconscientes

“Para os escritores, o espaço fotográfico é um lugar privilegiado de performance e experimentação”

apenas para inflar o narcisismo dos literatos. A verdadeira lição da máquina fotográfica era que só no artifício o poeta experimentaria a liberdade; só por intermédio de uma maquinação própria, o escritor se libertaria do automatismo.

No século XIX, as câmeras fotográficas tinham um estatuto mecânico ambíguo. Devido aos complexos procedimentos de preparação e revelação das chapas e sua baixa sensibilidade, os fotógrafos não eram senhores da própria arte, mas, segundo alguns, vassalos da luz. O surgimento da câmara-máquina nas primeiras décadas do século XX foi essencial para o uso que escritores como Mário e Lobato farão da fotografia. Só assim pode assumir tanto a feição de um brinquedo, como a “codaquinha” do poeta, ou de “um dos instrumentos fundamentais da vida moderna”, como sustentou Lobato em um artigo de 1920. A câmara-máquina induz nos escritores uma relação dialógica que lhes permite jogar com o aparelho, explorando o choque de molduras, o contraste de planos, a temporalização do disparo

e a intromissão no quadro das próprias sombras — as múltiplas formas pelas quais inscrevem uma assinatura nas imagens.

Em 24/07/1978, Roland Barthes anotou em seu “Diário do Luto”: “Fotografia: impossibilidade de dizer o que é evidente. Nascimento da Literatura”. A literatura estaria compelida a responder ao silêncio do Real, a essa disjunção fundamental entre a imagem-evidência e a palavra-representação. A fotografia assinalaria no escritor o lugar de sua própria inconformidade. Em Mário, ela assume a forma de uma interpelação: os personagens, em vez posar ou sorrir convencionalmente para a câmera, reagem à presença do fotógrafo como se o interrogassem. Em Assacaio, no Amazonas, a legenda no verso inverte o ponto de vista: “...o

homem que tirou fotografia da gente...”. É preciso retornar à escrita, pois se escuta no olhar que vemos uma interpelação à qual a fotografia não consegue responder (Figura 3).

Muitas fotografias de Lobato já nasciam imersas em silêncio. O banco, diante do rio, em Mato Grosso, está vazio, assim como a cadeira na varanda da casa da filha. A liberdade silenciosa das árvores — um de seus temas mais caros — foi o contraponto ideal do polemista insaciável que um dia adoeceu e cansou. Em 1946, visitando uma praça de Buenos Aires com as filhas, observa uma grade árvore que, tão pesada quanto velha, precisa ser sustentada por muletas (Figura 4). Ainda um signo da liberdade da escrita — mas de uma liberdade inseparável da dor.



(Fonte: “Crilas de Assacaio. Junho de 1927”, de Mário de Andrade. Fonte: IEB/USP, Reprodução)

Figura 3. “...O homem que tirou fotografia da gente...” aparece como legenda na fotografia de Mário de Andrade.



(Fonte: “As filhas Ruth e Martha. Buenos Aires, 1946”, de Monteiro Lobato. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP. Reprodução)

Figura 4. Fotografias de Monteiro Lobato eram marcadas pelo silêncio e pelo vazio.

* Mauricio Lissovsky é historiador visual e roteirista. Professor de Teorias da Imagem e da Visualidade na pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisador do CNPq.

Nota

A coleção Fotográfica de Mário de Andrade está no Instituto de Estudos Brasileiros, da USP. As Fotografias de Monteiro Lobato, em sua maioria, no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, da Unicamp.

Referências

1. ANDRADE, M. *O Turista Aprendiz*. Brasília: IPHAN, 2015.
2. ALVES, G. S. *O Imaginário Fotográfico de Monteiro Lobato* (Tese de Doutorado em

Comunicação). Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/UFRJ, 2010.

3. BARTHES, R. *Diário do Luto, 26 de outubro 1977 – 15 de setembro de 1979*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
4. BENJAMIN, W. *Selected Writings, v. 2-1 (1931-1934)*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
5. Mendes, R. (org.). *Pensamento crítico em fotografia – Antologia Brasil 1890-1930*. São Paulo, 2013.
6. CARNICEL, A. *O Fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
7. CHIARELLI, T. *Um Jeca nas vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
8. GILLAIN, N. “Du Géant à l'échiquier. Paul Nougé au pied de la lettre”. *Interférences littéraires, (nouvelle série)*, 2009, n. 2, p. 113-137.
9. NAFPAKTITIS, M. Multiple exposures of the photographic motif in Vladislav Khodasevich's 'Sorrentinskie Fotografii'”. *Slavic and East European Journal*, 2008, v. 52, n. 3, p. 389-413.
10. REISCHL, K. M. H. 'Where I have been with my camera': Sergei Tret'iakov and developing operativity”. *Russian Literature*, 2019, v. 103-105, p. 119-143.