

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### RIVAIS ATÉ O ÚLTIMO CLIQUE? FOTOGRAFIA E MODERNIDADE EM MONTEIRO LOBATO E MÁRIO DE ANDRADE

Mauricio Lissovsky<sup>1</sup> (UFRJ)

RESUMO: Monteiro Lobato e Mário de Andrade foram os escritores brasileiros que mais se dedicaram à fotografia na primeira metade do século XX. Registram-se amigos e famílias, viagens pelo Brasil e pelos Estados Unidos, monumentos históricos e poços de petróleo, paisagens naturais e humanas. Apesar de amadores e homens de letras, em algum momento de suas vidas, ambos acreditaram que suas imagens poderiam ter uma destinação pública, que seriam capazes de expressar algo a respeito do Brasil ou de si próprios. As versões mais difundidas da história da literatura brasileira consagraram o antagonismo estético entre eles. O que suas fotografias podem nos dizer sobre essa rivalidade? Que outras histórias do moderno essa comparação suscitaria? À luz da elaboração da figura do escritor-fotógrafo pelas vanguardas históricas – em particular as soviéticas – e da natureza mecânica da câmera, buscamos observar as afinidades e distinções que marcam as respectivas apropriações do moderno na fotografia desses autores.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade, Monteiro Lobato, fotografia e literatura, escritor-Fotógrafo.

### *RIVALS TO THE LAST CLICK? PHOTOGRAPHY AND MODERNITY IN MONTEIRO LOBATO AND MÁRIO DE ANDRADE*

ABSTRACT: Monteiro Lobato and Mário de Andrade were the Brazilian writers who most devoted themselves to photography in the first half of the 20th century. They pictured friends and families, journeys in Brazil and in the United States, historical monuments and oil wells, natural and human landscapes. Despite having been amateurs and men of letters, at some point in their lives both believed that their images should reach the public, that they would be able to express something about Brazil or about themselves. The most usual versions of the history of Brazilian literature recounts their aesthetic antagonism. What can their photographs tell us about this rivalry? What other histories of the modern would this comparison raise? Taking into consideration the drawing up of the photographer-writer by the historical avant-gardes - in particular the Soviet ones - and the mechanical nature of the camera, we seek to observe the affinities and distinctions that characterize how these authors appropriate and picture photographic modernity.

Keywords: Mario de Andrade, Monteiro Lobato, photography and literature, photographer-writer.

Recebido em 12 de abril de 2022. Aprovado em 11 de novembro de 2022.

<sup>1</sup> [mauricio.lissovsky@eco.ufrj.br](mailto:mauricio.lissovsky@eco.ufrj.br) - <https://orcid.org/0000-0002-0734-790X>

DOI: <https://doi.org/10.5433/1678-2054.2022vol42n2p20>

V. 42, n.2 (dez. 2022) – 1-90 – ISSN 1678-2054  
<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terroroxa>

## FOTÓGRAFOS EM PARALELO

Não conheço outros escritores brasileiros, da primeira metade do século XX, que tenham se empenhado tanto em fotografar quanto Mário de Andrade e Monteiro Lobato. A coleção fotográfica de Mário de Andrade<sup>2</sup>, custodiada pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), tem sido objeto frequente de estudo. As fotografias de Lobato, por sua vez, estão dispersas entre o CEDAE/IEL/Unicamp e a Biblioteca Infantil Monteiro Lobato, em São Paulo e, creio, algo com a família – permanecendo na maioria desconhecidas. Não fosse pela investigação pioneira de Gabriela Alves, que produziu um primeiro levantamento e análise dessas imagens, esse artigo não seria possível (Alves 2010).

Monteiro Lobato começa a fotografar em torno de 1913; Mário de Andrade em 1923. Ambos têm cerca de 30 anos quando empunham suas kodaks pela primeira vez, no interior de São Paulo. Viajam de câmera a tiracolo em fins dos anos 1920: Mário para o Norte e o Nordeste; Lobato para os Estados Unidos, onde assume a posto de adido comercial em Nova York. Nesse sentido, são ambos “turistas aprendizes” – tomando emprestado aqui a expressão de Mário (Andrade 2015). O primeiro em uma viagem modernista de “descobrimento do Brasil”, iniciada com a expedição às cidades históricas de Minas de 1924, o segundo, em uma viagem de “descobrimento da América” da qual decorre uma agenda de modernização nacional expressa nas campanhas do ferro e do petróleo. Mário fotografa exaustiva e sistematicamente, produzindo um tipo peculiar de registro etnográfico: Lobato, por sua vez, mantém-se fiel ao álbum familiar, registrando esparsamente o modo como a mulher e os filhos são afetados pela paisagem técnica dos Estados Unidos.

Na década seguinte, na direção do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário contrata fotógrafos profissionais para levar adiante seu projeto documental do patrimônio cultural paulista e só volta a acionar a codaquinha, pela última vez, em 1936, registrando uma festa folclórica em Mogi das Cruzes. Na mesma época, Lobato está empenhado na Campanha do Petróleo e documenta empreendimentos de prospecção em Alagoas, Mato Grosso e no interior de São Paulo. Substituíra a Kodak pela Rolleiflex, deixando-se seduzir pelas paisagens naturais e humanas que visita. Mário abandona a fotografia, Lobato segue fotografando até o fim da vida.

Apesar de terem permanecido amadores, ambos acreditaram que suas imagens poderiam ter um destino público, que respondiam a alguma causa e tinham algo a dizer sobre o Brasil ou sobre si próprios. A “história oficial” da literatura brasileira e os manuais escolares consagraram o antagonismo estético e literário e, em algumas oportunidades, também político, entre Monteiro Lobato e Mário de Andrade, ainda que alguma revisão crítica tenha sido feita nas últimas décadas (Lajolo 2008). O que suas fotografias podem nos dizer sobre essa rivalidade? Que outras histórias do moderno essa comparação suscita?

---

<sup>2</sup> NB: Por concisão, Mário de Andrade será tratado, por vezes, apenas pelo prenome.

## OS PRIMEIROS CLIQUES

Lobato começa a fotografar em 1912, após herdar a fazenda do avô em Taubaté. Em uma carta a Godofredo Rangel, de 1915, conta que era “velho assinante da *The Studio*, de Londres” (Chiarelli 1995: 112) – revista que difundia as criações industriais e decorativas do *Art Nouveau*, tendo editado números integralmente dedicados à fotografia em 1905 e 1908. Desde que começara a escrever sobre arte, em 1905, Lobato manifesta sua preferência pelo naturalismo. Tadeu Chiarelli, em seu estudo sobre a crítica de arte de Lobato chama a atenção para a influência que o pensamento estético de Émile Zola terá sobre ele. O famoso aforisma de Zola “A arte é um pedaço da criação [isto é, da natureza] visto através de um temperamento” parecia ajustar-se bem à fotografia (Chiarelli 1995: 115-116).

*The Studio* valoriza a fotografia pictorialista na qual o “temperamento” do artista manifestava-se pela supressão dos excessos realistas e pelo acréscimo de camadas pictóricas e elementos simbólicos às imagens. Publica os líderes das diversas escolas europeias desse movimento, mas também abre espaço para a *Photo-Secession* norte-americana, que passara a defender uma fotografia direta. O primeiro tema da fotografia de Lobato foi a esposa Purezinha, com quem estava casado desde 1908. Durante 1912, ela encarna, numa série de retratos, diversas figurações do feminino, desde a virgem santa à jovem insinuante e misteriosa. As fotografias familiares seguem rigorosamente o cânone do pitoresco e da composição clássica. Motivos pastoris valorizam o ambiente rural e os elementos naturais como árvores e animais.

Em 1913, *The Studio* publica o artigo “O Fotógrafo Moderno” revendo sua posição. Critica as fotografias que procuram imitar gravuras e pinturas, argumentando que se o fotógrafo deseja ser um artista no mesmo nível dos demais, tem de se apoiar nos valores de seu próprio meio, explorando suas possibilidades e respeitando suas limitações (The Lay Figure 1913). No ano seguinte, Lobato escreve a Godofredo Rangel que estava entediado com a condição “hóspede” na própria fazenda e “cansado de fazer fotografia e de ler uns Balzacs um tanto maçadores”, tendo deliberado passar da “reserva” à “ativa” (Lobato 1948: 352-355).

Uma década depois, confrontado com a paisagem de Nova York, a fotografia ociosa concilia-se com a vida ativa e Lobato abandona as premissas acadêmicas que marcaram sua produção fotográfica inicial. Na Fazenda Buquira, uma natureza pictórica sustentava a pose da família à beira do ribeirão; na residência em Jackson Heights, é a geometria das janelas, paredes e degraus que enquadra a mulher e as filhas. O carro de boi dos filhos que nos conduz à bucólica porteira ao fundo é substituído pelo carrinho de bebê do neto na avenida novaiorquina: o classicismo da composição estável dá vez a diagonais que acentuam o movimento, conectando o anúncio da loja ao hidrante, o carrinho ao automóvel, os letreiros de neon ao chapéu de Martha. Lobato absorve os princípios estéticos elaborados pela fotografia moderna norte-americana e os experimenta em suas fotos familiares: as chuvas de primavera em Nova York, celebrizadas por Alfred Stieglitz, por exemplo, são revisitadas por Lobato no inverno de 1928 (Alves 2010: 62).

Consta que Mário começou a fotografar em 1923, registrando amigos e passeios de carro. Jamais vi, no entanto, uma dessas fotos que seja claramente atribuída a ele. Na viagem modernista às cidades mineiras, em 1924, quem fotografa é Olivia Guedes Penteado. É como “photographer, anglaise” que ela se registra jocosamente no Hotel Macedo, em São João Del Rei, enquanto Mário se identifica como “fazendeiro, negro, Bahia” (Lopez 2015: 20). Enquanto a pintora faz desenhos e os poetas rascunham versos, a câmera se interessa mais pelos viajantes que pelos monumentos históricos. Uma única foto é atribuída circunstancialmente a Mário, provavelmente com a câmera de D. Olívia. Os descobridores são vistos de longe, uma pose um tanto improvisada, como se Mário tivesse se esforçado para incluir no quadro parte da construção colonial ao fundo. As impressões mais fortes da viagem tomam forma na poesia reunida em *Clã do Jabuti* e é apenas na volta a São Paulo que seu interesse por fotografia muda de patamar. Mário assina a revista berlinense *Der Querschnitt*, que publica os fotógrafos alemães da Nova Objetividade e outros autores das vanguardas europeias (Lopez 2014). Em 1926, referindo-se à viagem ao Nordeste ainda em gestação, escreve a Manuel Bandeira: “você deve perder a esperança de algum novo poema gênero Noturno ou Carnaval. O tempo dessas coisas já passou e estou de novo reconciliado com a inteligência” (Carnicel 1993: 23). Assim como Nova York desperta a fotografia de Lobato de sua letargia, o novo tempo do viajante Mário é pontuado pelo clique da câmera e não pela escansão do verso. Uma pequena foto de grupo, na varanda da casa no sítio de Tarsila do Amaral, tirada em fins de 1927, após a primeira viagem ao Norte do país, insinua essa transformação. O instantâneo não é determinado mais pelo arranjo da pose dos amigos ou pelo volume da edificação, mas pela entrada em cena de um porco que desfila diante da casa.

## ESCRITORES-FOTÓGRAFOS

Apesar do crescente interesse de Lobato e Mário pela prática fotográfica, jamais deixaram de ser homens de letras. Situá-los em um panorama das atitudes dos escritores em relação à fotografia nas décadas de 1920 e 1930 demandaria uma extensa revisão de obras e entrelaçamentos criativos, impossível de se fazer aqui. Não pode ser ignorada, no entanto, a relevância que a câmera adquiriu entre os escritores russos do período. O poeta Vladislav Khodasevich (tardiamente convertido ao modernismo) compõe “As Fotografias de Sorrento” inspirado por duplas exposições ocorridas durante seus passeios de moto pela Itália em companhia de Máximo Gorki entre 1924 e 1925. Jamais foram encontradas – e alguns estudiosos suspeitam que jamais tenham existido –, mas o poeta exilado vê na superposição acidental de duas imagens (uma atual e próxima, outra remota e distante), a “impressão de dois mundos”. Na passagem da fotografia aos versos, “o poeta se torna a uma câmera, as palavras seu filme, e o poema a imagem revelada” (Nafpaktitis 2008: 408). A superposição fotográfica como choque de mundos díspares também acendeu uma fagulha em Mário, que anota no verso de uma dupla exposição ocorrida durante a viagem ao Norte: “Foto futurista de Mag e Dolur sobrepostas às margens do Amazonas / junho 1927 /

Obsessão”. Nessa, como em outras anotações, a fotografia associa procedimentos estéticos a processos inconscientes.

No polo oposto do conservador Khodasevich, 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 Leika era seu diário de viagem pós-revolução. As fotografias que expressavam o dinamismo da vida, mesmo as defeituosas, mal expostas e borradas, seriam mais úteis ao escritor que as imóveis e monumentais. (Reischl 2019: 121-122). Os argumentos de Tretyakov culminam na formulação da fotografia, a “literatura do fato”. Sua posição, no entanto, não era unanimidade entre escritores-fotógrafos russos. As imagens podiam servir a uma apreensão nostálgica da cidade, como em Ilya Ehreburg, ou como contraprova do realismo das narrativas, como em Mikahil Prishvin. Para este último, a constituição do escritor-fotógrafo não significava subserviência à “vontade da câmera”. Ela deveria ser usada como “o escritor usa a pena e o pintor o pincel” (Reischl 2019: 122). Na “literatura do fato”, no entanto, o gesto criativo do autor seria inseparável das personagens de sua história: o autor-fotógrafo era um autor-coletivo. A fotografia foi essencial para a concepção do escritor como produtor pois ela conferia ao mundo, às pessoas e coisas, o caráter de matéria bruta. A escrita – tal como o trabalho – transformava. A câmera evidenciava a materialidade do mundo e o autor, tornava-se mais “um homem de ação que um ‘pensador’, um organizador mais que um ‘artista’” (Didi-Huberman 2015: 6).

De câmera na mão, Mário é instigado a pensar em si mesmo como imagem no mundo. O tema ocorre em uma anotação do diário, em 11 de maio de 1927, posteriormente trabalhado em uma crônica:

Vou pra cabina, abro a mala, tiro o boné... É extraordinário como as convenções gesticulam por nós. E inda falam que o hábito não faz o monge... Bastou botar o boné na cabeça, olhei no espelho e era eu viajando. Fiquei fácil. Andei com certeza pelos deques, pude compreender o sabor das passadeiras e as colorações de bordo. Os outros viajantes inda não conheço não, porém viraram companheiros. (Lopes 2015: 31)

Mário testemunha no espelho sua transformação em viajante. Mas é preciso que ela seja testada no deque. É lá, com tampa da Kodak nas mãos, recém-nascido viajante, que o poeta se sente aliviado do peso citadino e ri gostosamente. O presente se impõe, a abertura ao presente que se espera da fotografia – e da qual Mário sentira falta na viagem a Minas. Lobato também está diante do espelho em um autorretrato da década de 1930. Não sorri. O chapéu é o mesmo de sempre, sua marca fotográfica registrada. Os livros estão sobre a mesa, servindo de suporte à Rolleiflex. Enquanto Mário apoia-se nas tubulações do convés para sustentar seu novo corpo de viajante, a luz refletida pelo espelho atravessa o diafragma da câmera e perfura o abdome de Lobato. No tombadilho, o escritor recém saído do espelho vem contar à fotografia sua novidade; no interior do quarto, a fotografia encontra o escritor que, diante do espelho, esperava impassível por ela.

Na década de 1920, a fotografia emerge como uma nova pedagogia, capaz de ensinar “novos escritores a escrever e novos leitores a ler”. Toda uma nova geração de escritores emergiria do proletariado e, como Lunacharski argumentou em 1927, não haveria necessidade de um “novo Tolstoy” (Reischl 2019: 126). Com a câmera fotográfica nas mãos, o operador da escrita, renunciava o próprio desaparecimento. A sociedade proletária terminaria por abolir a “ilusão da autoria” e junto com ela, a própria literatura. O homem comum, o trabalhador, por sua vez, se tornaria um “produtor”, pois a fotografia permitia tirar “o controle criativo das mãos do indivíduo” (Reischl 2019: 128). A conferência de Walter Benjamin, “O Autor como produtor”, de 1934, reflete o impacto que essa concepção teve sobre o filósofo alemão (Benjamin 1999: 764-782). O argumento conclusivo da “Pequena História da Fotografia”, escrita três anos antes, deve ser compreendida nessa chave: o analfabeto do futuro será quem não sabe fotografar, mas “um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é também um analfabeto?” (Benjamin 1999: 527). A revisão feita por Benjamin da profecia de Moholy-Nagy, como discuti extensivamente, reverbera as afinidades entre leitura e adivinhação, entre fotografia e imagem da história (Lissovsky 2014: 187-198). Mas, no contexto da presente reflexão, ela se dirige a um escritor cuja ignorância da fotografia o futuro tornará analfabeto. E ainda mais analfabeto que ele, o fotógrafo que não fizesse de si mesmo escritor: “A inscrição não se tornará a parte mais importante da fotografia?” (Benjamin 1999: 527).

Mário de Andrade mantém, ao lado da câmera, seus “diários de fotógrafo”, com notas técnicas e comentários. Mais tarde, à guisa de títulos e legendas, serão transcritas no verso das cópias em papel. Podem ser textos descritivos, como o quiosque cuja “cobertura é uma árvore”, ou irônicos, como o hotel de Santarém que se questiona “to be or not to be Veneza”. O escritor-fotógrafo é fazedor e leitor das próprias fotografias, produtor e organizador de imagens que acumulam diversas camadas de referências e impressões. A menina de Redinha (RN) denuncia um “Futuro corpo sublime” (sublime, claro, pois a fotografia desfaz em imagem essa condição corpórea futura) ou “Amor e Psiquê” que reencarnam diante do Solimões a famosa escultura de Antonio Canova. As legendas de Mário (informativas, anedóticas ou poéticas) driblam as limitações técnicas da câmera e a falta de experiência do fotógrafo – prevenindo-as de recair no pitoresco. Seu mais famoso compósito texto-imagem é o varal de roupas brancas “Roupas Freudianas”, reproduzida, em geral, sem o texto complementar “Fotografia refoulenta – refoulement”. Mário leu Freud em francês: *refoulement*, a repressão do desejo, o recalque da pulsão. Mas na literatura romântica, a repressão de um sentimento ou emoção ou, na hidráulica, a pressão de uma bomba d’água (também chamada em português “bomba de recalque”). O vento encheu de corpo as roupas penduradas – corpo que se perdeu na bidimensionalidade do suporte fotográfico. Na “fotografia refoulenta” imagens e textos são indissociáveis pois todo corpo desejado é simultaneamente possuído e sublimado.

As imagens de Lobato também são habitadas por textos que se materializam em performances corporais. Nos primeiros experimentos com a câmera, as cunhadas são convidadas a compor quadros pastoris. Décadas depois, as fotos da neta Joyce nos recordam os retratos de meninas feitos por Lewis Carrol. Lobato ensaia e repercute

a própria literatura nas cenas fotográficas: a neta pesca no rio Paraíba, como Narizinho, o genro escapa da onça que pretendia caçar, refugiando-se em cima da árvore, como Pedrinho; a empregada da filha reproduz o espanto de Tia Nastácia diante da panela “reformada” por Emília. Antes de ser uma “arte visual”, a fotografia é para esses escritores uma “arte dos corpos”. No registro de Mário de Andrade (Figura 1), uma jovem da elite paulista (cujos ancestrais podem ser tanto tupinambás como helênicos) mira o céu e lança em distância um tronco-dardo às margens do Rio Madeira; uma outra, igualmente elegante, no interior de São Paulo, ergue a sombrinha e, debruçada, aguarda pelo petróleo que Lobato fará jorrar das entranhas da terra.



Figura 1 - Campo de Petróleo em Araquá. São Pedro de Piracicaba, 1932-34.  
Fotografia de Monteiro Lobato. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP

A diluição do autor em um projeto coletivo (cultural ou industrial), no entanto, podia ser ilusória, encobrindo a sujeição da literatura ao automatismo da linguagem. Esse era o alerta do poeta Paul Nougé, fundador do partido comunista e liderança intelectual do surrealismo na Bélgica, para quem “o olho vê como a mão pega” (Vira-va 2012: 48). Para Nougé, a câmera era um instrumento de instigação poética, tendo formulado uma teoria quase-fotográfica da poesia. Ao contrário de contextualizar as narrativas, como propunha Tretyakov, sua missão era oposta. A fotografia, tal como a poesia, extraía objetos de seu ambiente cotidiano para lançá-los em outra paisagem onde revelariam propriedades desconhecidas por eles mesmos (Gillain 2009: 116). Teria uma “virtude de provocação” que colocava em xeque os “automatismos” da linguagem. O poeta-fotógrafo deveria fazer de si próprio uma “máquina de palavras”, capaz de prever integralmente o efeito perturbador de suas operações sobre o leitor (Gillain 2009: 117-118). Mas sem cair na ilusão de controlar as palavras como o enxadrista maneja suas peças. As palavras possuem vícios, tendências, afinidades seculares, e uma vontade férrea de conformar clichês, de retornar sempre ao já dito. Não podem, por isso, ser deixadas por conta própria (como na “escrita automática”, que

André Breton imaginava ser uma “fotografia do pensamento”), pois escravizariam o poeta. Em vez de pensar nelas como peças de um jogo, deveríamos reconhecer que as palavras têm vontade própria (Gillain 2009: 134). A “originalidade”, o “culto à espontaneidade”, o murmúrio das musas, serviriam apenas para inflar o narcisismo dos literatos. Qual a verdadeira lição da fotografia? Apenas no artifício o poeta experimentaria a liberdade (Gillain 2009: 137); só por intermédio de uma maquinação própria, o escritor se libertaria do automatismo.

O estatuto da máquina na fotografia, porém, sempre foi ambíguo. Mesmo no Brasil do início do século XX, onde esses debates eram bastante incipientes, um crítico observava que a introdução da fotografia entre as “artes modernas” apavorou os idealistas como uma “invasão dos bárbaros” (Deiró 2013). Evidentemente, havia algo de mecânico na fotografia, mas, para o artista, ou a câmera era demasiadamente máquina ou não era máquina o bastante. Um literato pernambucano argumentava que a dita máquina fotográfica, no século XIX, talvez não merecesse “esse nome”, pois demandava do fotógrafo tantos procedimentos que faziam dele um “artífice” e um “vassalo da luz”. O fotógrafo não era um artista, mas a “verdadeira máquina” (Carreiro 2013: 243).

O uso que escritores como Mário e Lobato fazem da câmera pressupõe que ela tenha afinal se tornado plenamente máquina. Só assim, pode assumir a feição de objeto de jogo, de “codaquinha” como o poeta a chamava, ou de ferramenta fundamental “da vida moderna”, como sustentou Lobato em um texto de 1920, pois não há “ciência nem indústria que não deva a esse instrumento insubstituível muitos dos seus atuais progressos” (Lobato 1922: 39-40). A máquina fotográfica adquire uma agência que permite aos escritores estabelecer uma relação dialógica com ela. Penso, por exemplo, na dupla moldura – redonda e quadrada – por meio da qual a codaquinha de Mário enquadra Abrolhos através escotilha do navio, em 1927, ou no parapeito do viaduto em Riverside que, a uma longa distância, tanto une quanto separa Lobato da nova Rolleiflex, em 1929.

A despeito do amadorismo, Lobato e Mário não foram fotógrafos ingênuos, tendo explicitado sua insatisfação com a fotografia profissional praticada no Brasil nas primeiras décadas do século XX. Em 1915, Lobato comparava o trabalho de Edgard Roquete-Pinto, que “estudou e fotografou” os nambiquaras, com as revistas ilustradas que desperdiçavam papel no “estudo comparado dos cem mil instantâneos (...) onde se fixam as atitudes atuais, os sorrisos, os gestos, os passos, as caretas” da mundanidade urbana (Chiarelli 1995: 244-245). Quase na mesma linha, Mário lastima a dificuldade de encontrar profissionais habilitados à boa fotografia documental. Em 1929, diante do pátio do Convento de São Francisco, na Paraíba, anota em seu diário que “já conhecia a igreja de fotografia porém fotografia ruim, péssima como todas as que tiram os fotógrafos do Brasil. E acrescenta: “fotógrafos mais bestas que os que aparecem nessa terra é difícil” (Andrade 2015: 349). Nos respectivos projetos documentais, por sua vez, os escritores recorrem com frequência a soluções plásticas características das vanguardas modernas: horizontes perdem sua ortogonalidade no almoço da 3ª classe no Baependy ou no embarque do mogno, onde Mário viu “vitro-

las futuras” (Figura 2), bem como nos canos e troncos mobilizados por Lobato para construção do campo de petróleo de Araquá; composições valorizam volumes em primeiro plano em detrimento dos assuntos principais da fotografia, como quando o barco Vitória margeia o barranco do igarapé no Amazonas ou enquanto o hidroavião aguarda no cais em Alagoas; linhas de fuga conduzem despidoradamente o espectador em direção ao fundo das imagens, como na caçara que se estende para o embarque do gado em Marajó ou no caminhão trafega pela rua central da pequena vila de Areias, em São Paulo.



Figura 2 - “Jangadas de mogno encostando no S. Salvador pra embarcar / Nanay 23- Junho 1927 / Peru / Vitrolas futuras”.  
Fotografia de Mário de Andrade. Fonte: IEB/USP.

## O INTERSTÍCIO

Quatro anos depois de ter aposentado a codaquinha, em janeiro/1940, Mário de Andrade publica seu único artigo sobre a arte fotográfica, criticando os “fotografadores de eternos crepúsculos românticos” (que ele havia parodiado nas águas do Solimões) e os “manipuladores de truques fotográficos”. Não é por meio da máquina ou da luz que a fotografia se “eleva” do “puramente documental”, mas na sua capacidade de “transfiguração poética”, de captar a “poesia do real” (Andrade 1992: 77-78). Naquele mesmo ano, Lobato escreve a malfadada carta criticando o Conselho Nacional do Petróleo e o governo em virtude da qual seria preso por infringir a Lei de Segurança Nacional. Era seu derradeiro esforço fazer surgir, por meio do próprio exemplo, nos termos de Anísio Teixeira, a “máquina-Brasil” (Vianna & Fraiz 1986: 64) – exemplo que suas fotografias da campanha do petróleo pretendiam difundir. Mas que tipo de máquina-de-escrever é o escritor-fotógrafo? – esse estranho datilógrafo de um dedo só em que cada tecla é um clique. Por mais rápida que seja a sucessão dos ruídos mecânicos da câmera, entre cada um deles há silêncio. Em 24/07/1978, Roland Barthes anotou em seu *Diário do Luto*: “Fotografia: impossibilidade de dizer o que é evidente. Nascimento da Literatura” (Barthes 2011: 164). Assinala-se aqui uma disjunção fundamental entre imagem e palavra (esta última, condenada à representação, tornando impossível “dizer” a evidência do que se vê) e um silêncio fundamental (o silêncio do Real) a que a literatura estaria compelida a responder. Para Barthes, a fotografia assinala no escritor o lugar de sua própria inconformidade.

O fotógrafo e ensaísta britânico Victor Burgin refere-se a essa fotografia que o escritor toma nas mãos como *nagori*, palavra japonesa cuja etimologia remete ao que resta, aquilo que o mar deixa na areia quando se retrai, e que teria adquirido modernamente o sentido de resignação em relação às coisas que não voltam mais. (Burgin 2020: 167) Para nomear o lugar dessa experiência, Burgin convoca um termo que remete tanto a intervalos temporais quanto espaciais: “interstício” – o mesmo que Barthes havia indicado como o lugar (ou a imagem do lugar) do escritor nas notas de seu último curso no College de France, “A Preparação do Romance”. O escritor não seria “marginal”, mas “intersticial”. Na anotação, lemos: “a Imagem do Interstício: Escritor = homem do Interstício” (Barthes 2015: 696). Um lugar de “negociação perpétua”, comenta Burgin, entre a “resistência ao consenso-hegemônico” e o “desaparecimento do próprio sujeito dessa resistência” (Burgin 2020: 177). Isto é, lugar de negociação entre a resistência do sujeito aos automatismos da linguagem, sem a qual não há autoria, e a renúncia a si, sem a qual não há obra.

A fotografia também é esse dispositivo paradoxal de resistência e renúncia que denominei “máquina de esperar” (Lissovsky 2008). Há um verbo latino a que Barthes recorre em *A Câmara Clara*: *intersum*, que significa algo como “ficar apartado”, “estar entre” e principalmente “estar separado por um intervalo”. É por intermédio desse verbo que ele conjuga a fotografia – *interfuit* – algo lançado no meio, entre-posto. (Barthes 1984: 115). Na superfície passado-presente da fotografia escutamos o eco

desse verbo que desapareceu das línguas latinas modernas, pois tudo que resta dele, do entre-ser, é a pretensão do sujeito sobre o objeto – seu “interesse”.

A condição intersticial disso que persiste renunciando o próprio desaparecimento manifesta-se na sombra, como já havia observado Emanuel Levinas (Levinas, 2001). As sombras de Mário e Lobato ocorrem várias vezes em suas fotografias. Nas mais famosas entre essas, Mário projeta “Sombra Minha” (1927) sobre a terra batida do sítio de Tarsila, e Lobato faz-se companheiro da neta na parede casa em Campos do Jordão (1935-1936). Levinas também associou o verbo *intersum* à imagem: “ser entre as coisas”, em oposição ao “ser-no-mundo heideggeriano”. Entre-somos no mundo imaginário dos sonhos (o mundo das imagens por excelência), pois formamos “parte do espetáculo”, exteriores a nós mesmos, “mas com uma exterioridade que não é a do corpo, pois quem sente a dor desse eu-ator – escreve Levinas – é o eu-espectador” (Levinas 2001: 49). A condição intersticial da fotografia contraria a premissa moderna da divisão entre artes do espaço e artes do tempo. Diferentemente de uma pintura que permanece diante de nós enquanto a olhamos, a fotografia é como a História. Está sempre em vias de desaparecer (sem fazê-lo totalmente). Não é o passado, mas isso que passa. A fotografia, escreve Eduardo Cadava, trouxe consigo a promessa que “tudo pode ser apreendido pela história, mas o tudo que é apreendido é o tudo que sempre já está em processo de desaparecimento, que não pertence mais à vista” (Cadava 1992: 64-66). As fotos são restos que vieram dar à praia do atual, cacos de outrora em vias de desaparecer; nas fotografias, os escritores reencontram seu silêncio original.

## OS SILÊNCIOS DA FOTOGRAFIA

O contraste entre as fotografias dos escritores torna-se ainda mais interessante quando confrontadas com esse silêncio. Mário de Andrade tinha preferência pelo choque radical de planos. No verso do retrato de um barqueiro em primeiríssimo plano contra o fundo de um igarapé coberto de vitórias-régias, escreve “minha obra-prima” (Figura 3). A mesma estrutura retorna várias vezes na viagem, como em “Dolur na vista marajoara”, por exemplo. A “obra-prima” se distingue pela reação do barqueiro à câmera. Não assume a usual pose sorridente, mas interpela o fotógrafo, assim como o fazem a menina na procissão de Maria, em Santarém, ou os garotos no pátio do Claustro de São Francisco, na Bahia, que tentam discernir o vulto que se aproxima deles, em contraluz (presença de Mário que sua sombra mais uma vez renuncia). Em Assacaio, no Amazonas, a legenda escrita pelo poeta propõe uma radical inversão do ponto de vista: “... o homem que tirou fotografia da gente...”. Mário não descreve o que vemos na foto, mas o que ele escuta no olhar das crianças vemos. Diante dessa interpelação, reiterada tantas vezes na viagem, a câmera de Mário silencia e o escritor retoma a escrita. As “notas telegráficas”, “rápidas”, “sem nenhuma intenção de obra-de-arte” (Andrade 2015: 48) – como fotografias, poderíamos acrescentar – só foram publicadas postumamente. Em 1944, envia um retrato ao amigo Newton Freitas observando que sempre se considerou um “homem feliz”, mas, na

verdade, esquecia que sofria: “Até que tiraram essa fotografia. E fiquei horrorizado com tudo o que eu sofri. Sem saber” (Carnicel 1993: 39).

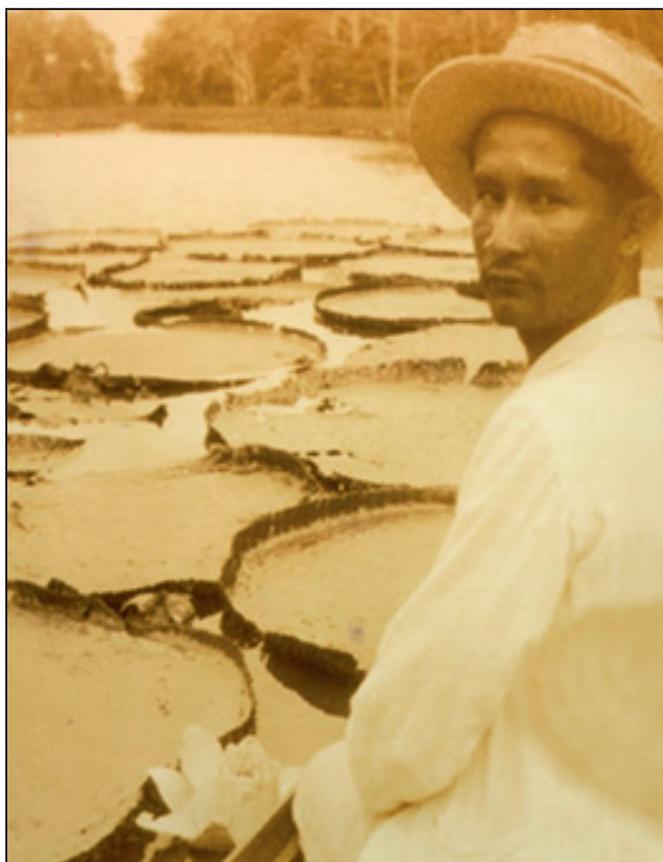


Figura 3 - “Na lagoa do Amanium/perto do igarapé/de Barbacena/ Manaus/7-VI-27/Minha obra-prima.” Fotografia de Mário de Andrade. Fonte: IEB/USP.

Lobato, ao contrário de Mário, não acrescentava textos às próprias fotografias. De fato, muitas delas surgem imersas em silêncio. Em 1935, Purezinha não desafia mais o fotógrafo, mas visita, contemplativa, os bosques de Campos do Jordão. O banco, diante do rio, em Mato Grosso (c. 1936), está vazio, assim como a cadeira de vime na varanda da casa da filha (1938). Ao sair da prisão, em 1941, recebe uma carta do amigo Anísio Teixeira, que lhe recorda uma conversa sobre árvores: “você, certa vez, me falou do método que seguira para guardar a liberdade e não deixar que lhe tomassem – nem os amigos, nem os negócios, nem os detalhes – a sua selvagem e feliz independência... de árvore, que deseja existir e nada mais, mas existir livremente” (Vianna & Fraiz 1986: 87-88).

A liberdade silenciosa das árvores foi o contraponto ideal da atividade insaciável do polemista, até que Lobato cansou, envelheceu e adoeceu. No seu derradeiro esforço empreendedor foi viver em Buenos Aires. Em uma praça da cidade, em 1946, uma árvore monumental chama a atenção do fotógrafo (Figura 4). Velha, alquebrada, sustentada por forquilhas que escoram o peso dos galhos como muletas, ainda

pode ser signo de liberdade – mas de uma liberdade inseparável da dor, como a que Mário viu em seu retrato.



Figura 4 - As filhas Ruth Monteiro Lobato e Martha Campos em Buenos Aires, 1946. Fotografia de Monteiro Lobato. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP

A última fotografia de Lobato foi feita no apartamento da rua Barão de Itapetininga, em São Paulo. Da poltrona onde se encontra praticamente imobilizado vê, contra a luz da janela, a filha Ruth absorta na leitura. Marcel Proust retornava aos livros que leu na infância para voltar a folheá-los como calendários dos “dias perdidos”, na esperança ver refletidas em suas páginas “as habitações e os lagos que não existem mais”. A impressão mais viva que essas primeiras leituras deixam em nós, escreveu, “é a imagem dos lugares e dos dias em que as fizemos” (Proust 1991: 10). Lá fora, engolfada pelo silêncio da fotografia, a grande cidade e seu burburinho.

#### OBRAS CITADAS

ALVES, Gabriela Santos. *O Imaginário Fotográfico de Monteiro Lobato*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio

de Janeiro, 2010. Disponível em: [http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/tese\\_galves\\_2010.zip](http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/tese_galves_2010.zip).

ANDRADE, Mário de. *Será o Benedito!* São Paulo: Educ/Giordano/Agência Estado, 1992.

ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Brasília: IPHAN, 2015.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Diário do Luto, 26 de outubro 1977 – 15 de setembro de 1979*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *La Préparation du Roman*. Paris: Éditions du Seuil, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Selected Writings*, v. 2-1 (1931-1934). Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 1999.

BURGIN, Victor. *Nagori: Writing with Barthes*. *Theory, Culture & Society*, v. 37, n. 4, p. 167-183, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/02632764209104>.

CADAVA, Eduardo. *Words of Light*. Princeton: Princeton UP, 1992.

CARNICEL, Amarildo. *O Fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

CARREIRO, Carlos Porto. Impressão artística: O Ateliê de Sylvio Bevilaqua [1911]. Ricardo Mendes, org. *Pensamento crítico em fotografia – Antologia Brasil 1890-1930*. São Paulo, 2013. 243-246.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nas vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

DEIRÓ, Eunapio. A Arte [1904]. Ricardo Mendes, org. *Pensamento crítico em fotografia – Antologia Brasil 1890-1930*. São Paulo, 2013. 67-80.

DIDI-HUBERMAN, Georges. The Album of Images According to André Malraux. *Journal of Visual Culture*, v. 14, n. 1, p. 3-20, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1470412914562023>.

GILLAIN, Nathalie. Du Géant à l'échiquier. Paul Nougé au pied de la lettre. *Interférences littéraires*, (nouvelle série), n. 2, p. 113-137, 2009. Disponível em: <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/807>.

LAJOLO, Marisa. “Mário de Andrade e Monteiro Lobato: um diálogo modernista em três tempos”. *Teresa*, São Paulo, n. 8-9, p. 141-160, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116697>.

LÉVINAS, Emmanuel. *La realidad y su sombra*. Madrid: Trotta, 2001.

LISSOVSKY, Maurício. *A Máquina de Esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LISSOVSKY, Maurício. *Pausas do Destino: teoria, arte e história da fotografia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

LOPEZ, Telê Ancona. O Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na fotografia. *Carbono*, Rio de Janeiro, n. 8, 2014. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/o8-turista-aprendiz-teleancona/>.

LOPEZ, Telê Ancona; FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Por esse mundo de páginas. Mário de Andrade. *O Turista Aprendiz*. Brasília: IPHAN, 2015. 19-41.

LOBATO, Monteiro. *A Onda Verde*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia, 1922.

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre* (v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1948.

NAFPAKTITIS, Margarita. Multiple exposures of the photographic motif in Vladislav Khodasevich's "Sorrentinskie Fotografii". *Slavic and East European Journal*, v. 52, n. 3, p. 389-413, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40650989>.

PROUST, Marcel. *Sobre a Leitura*. Campinas (SP): Pontes, 1991.

REISCHL, Katherine M. H. "Where I have been with my camera": Sergei Tret'iakov and developing operativity. *Russian Literature*, v. 103-105, p. 119-143, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2019.04.005>.

THE LAY FIGURE. On the Modern Photographer. *The Studio; an Illustrated Magazine of Fine & Applied Arts*. Londres, v. 60, p. 86, 1913. Disponível em: [Studio: international art \(60.1914\) \(uni-heidelberg.de\)](http://www.uni-heidelberg.de/studinfo/studio/art/60.1914).

VIANNA, Aurélio & Priscila Fraiz, orgs. *Conversa entre amigos – correspondência escolhida entre Anísio Teixeira e Monteiro Lobato*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. *Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940*. Dissertação (Mestrado em Arte Visuais), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-14112012-223853/pt-br.php>.