

MÁRIO DOS PRIMEIROS ANDARES OU O FOTÓGRAFO DA VÊNUS DO MILHO

1. TRÊS SOMBRAS

E agora um pedido. Tenho uma fome pelo norte não imagina. Mande-me umas fotografias de sua terra.

M.A. 1991:34

Uma das fotografias mais populares e famosas realizadas pelo autor de **Macunaíma** é um auto-retrato onde o que está em foco não é o seu rosto dos primeiros andares, mas a sua sombra agigantada projetada no chão. “Sombra minha” – diz o poeta modernista reinventando legendas e brincando com a tradição da língua de Luís de Camões.

A fotografia da sombra do “fotógrafo aprendiz” circulou de mão em mão no anverso da cédula de Cr\$ 500.000,00 (quinhentos mil cruzeiros) lançada em 1993 para comemorar o centenário de seu nascimento (... e ele vivia miqueado).

O registro documental da própria sombra, além de um possível interesse psicológico, tem a singeleza do infante que brinca com um jogo de espelhos quase abstratos e o sabor de uma descoberta: a descoberta do outro em que se reflete, confirma e constrói; a descoberta da sombra; a descoberta do Brasil.

A sombra do poeta foi por ele flagrada pelo menos duas outras vezes em situações bem dis-

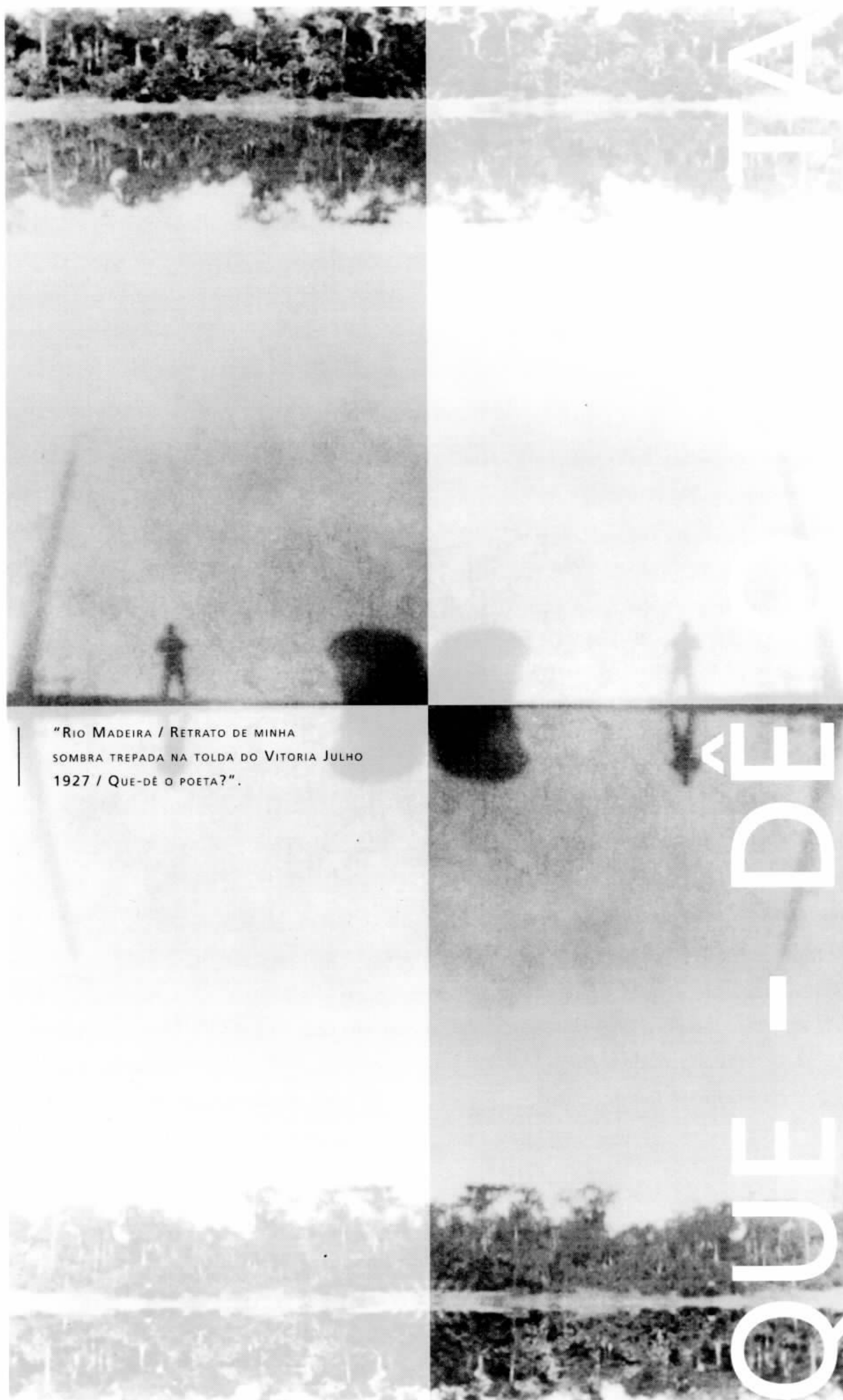
tintas. Em uma delas o fotógrafo capta a sua sombra projetada sobre a superfície das águas do Rio Madeira, no Amazonas. Na legenda ele lança a pergunta: “Que-dê o poeta?”. Em outra fotografia a sombra do escritor é projetada sobre um búfalo da ilha de Marajó. A legenda é clara: “Búfalo vil”. Como afirma Têlé Ancona Lopez:

Postando-se ao lado do animal que o enoja, Narciso se conforma. O trocadilho da legenda reforça a estranheza e o auto-repúdio latente. O búfalo é antiboi que chafurda na lama e macula a pureza ideal amazônica. No espaço eleito está também, inexorável, a realidade de homem do Tietê lamacento, rio anômalo que não ganha o mar, cheio de contradições. (1993:109)

Há claramente um jogo lúdico de Narciso (ou mesmo Dionisos) nestas seqüências de sombras. A sombra do poeta sobre a terra, sobre a água e sobre o animal, indica também a busca do outro para a construção de si mesmo. É possível reconhecer a própria sombra por operações de identidade. O que está em jogo nestas e em outras fotografias do “turista aprendiz” é um problema de identidade.



“SOMBRA
MINHA”.



"RIO MADEIRA / RETRATO DE MINHA
SOMBRA TREPADA NA TOLDA DO VITORIA JULHO
1927 / QUE-DÊ O POETA?".

O presente texto está desprovido da intenção de analisar criticamente a obra fotográfica de Mário de Andrade (M.A.). O seu interesse é perceber as relações entre o poeta modernista e a fotografia; é compreendê-lo como criador e colecionador de imagens; é perceber como a produção do fotógrafo amador (que tinha o amor de tudo) se insere na obra marioandradiana e se relaciona com o tema da identidade cultural.

“Que - dê o poeta?” é a pergunta que indica a busca de si mesmo e do Brasil em plena Amazônia, assim como Macunaíma busca o Muiraquitã e os Cavaleiros da Távola Redonda buscam o cálice de esmeralda. Cadê o poeta que estava aqui? O fotógrafo comeu.

O DESCOBRIMENTO DO FOTÓGRAFO

Entre o artista plástico e o músico está o poeta, que se avizinha do artista plástico com a sua produção consciente, enquanto atinge as possibilidades do músico no fundo obscuro do inconsciente.

Wagner apud M.A. (1987:73)

É na fotografia que o artista plástico em Mário de Andrade se revela com clareza. Aqui e acolá ele esboçou desenhos, mas na fotografia exercitou-se com afinco, de forma consciente e técnica; mas entre o fotógrafo e o músico¹ esteve sempre o poeta. Contudo, como sugere José Miguel Wisnik, o escritor em Mário de Andrade nasceu “das cinzas do músico.” (apud Bomeny, 1995:13) E o próprio autor de **Paulicéia desvairada** parece confirmar essa tese quando diz: “Sou um tupi tangendo um alaúde!”, imagem que por analogia pode ser estendida para o poeta clicando sua máquina

fotográfica Kodak, provida de fole, com recursos técnicos simples e brasileiroamente apelidada de “codaquinha”.

A produção fotográfica de Mário de Andrade tem início no ano seguinte à Semana de Arte Moderna e, ao que tudo indica, termina em 1936, no mesmo ano em que assumia o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. “Ao longo desse período – afirma Amarildo Carnicel – o escritor produz e coleciona cerca de 2.500 registros fotográficos que se encontram hoje armazenados no IEB - USP.” (1993:33)

Mesmo tendo iniciado os seus exercícios fotográficos em 1923, foi durante a viagem à Amazônia que o fotógrafo desabrochou em Mário de Andrade, “na plenitude do olhar criador, aliado à busca da precisão técnica.” (Lopez, 1993:111). Essa viagem iniciada a 13 de maio de 1927, prolongou-se até 15 de agosto do mesmo ano.

O período foi de aprendizagem, de abandono temporário do gabinete da rua Lopes Chaves para a celebração do Brasil de corpo presente. Em 1927 o poeta que inventava motivos para evitar viagens longas anunciava-se como “turista aprendiz”. Resultado iconográfico da viagem: 540 fotografias, onde misturam-se cenas de amigos; imagens do cotidiano da gente ribeirinha com imagens do Mercado de Ver-o-Peso e do Museu Paraense Emílio Goeldi; imagens da fauna, da flora, do homem do Norte e de construções variadas.

Entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929 o autor de **Clã do jabuti** realizou uma segunda viagem (apelidada de etnográfica) ao Nordeste do Brasil. Nesta viagem, complemen-

¹ Em 1917, M.A. diplomou-se em piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.



"MÁRIO DE ANDRADE /
SÃO JOAQUIM / MARAJÓ
29-VII-27 / DIAF. 1 SOL
1 / BÚFALO VIL".

to necessário para a anterior, Mário de Andrade produziu 260 fotografias registrando o patrimônio móvel e o imóvel, o natural e o cultural, o tangível e o não-tangível. Ele fotografou, registrou, anotou e descreveu usos, conjuntos urbanos, costumes, folguedos, tipos humanos, danças e modos de trabalho. Ele coletou alimento para a sua obra de poeta, romancista, contista, pesquisador e crítico de arte e ao mesmo tempo aprofundou a sua "baita paixão pelo Brasil". Já em 1924, em "O poeta come amendoim", ele afirmava:

Brasil amado não porque seja minha pátria,
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso
[onde Deus der...
Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu
[braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas, amores e
[danças.
(1987:162)

A relação de Mário com a fotografia não se cristalizou em apenas uma abordagem e não teve apenas uma direção. Ao contrário: para ele a fotografia foi utilizada como álbum de

família, exercício técnico, criação artística, fonte de pesquisa, documento histórico, registro etnográfico, instrumento de preservação do patrimônio e presença capaz de afastar a ausência dos amigos, das terras e coisas queridas e, com isso, aplacar um pouco a saudade-açu. As viagens ao Norte e ao Nordeste marcaram profundamente o pensamento e a obra de Mário de Andrade. As fotografias que fez nas viagens de 1927 e 1928 são o reflexo dessas marcas. Elas retratam o poeta que é trezentos, que é trezentos e cinquenta, mas também retratam o Brasil. O descobrimento do fotógrafo acompanhou o redescobrimento do Brasil.

A máquina fotográfica (pequeno alaúde) tangida pelo tupi foi um recurso a mais (um olhar diferente) lançado sobre o mesmo quadro; foi uma outra forma de abordar o problema da identidade.

O amor pelo Brasil e o interesse pelas questões de identidade cultural revelam-se nos escritos de Mário de Andrade, em sua coleção particular, em suas fotografias e em sua ação à frente do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo.

Em carta enviada a Carlos Drummond de

Andrade, o poeta de "Ode ao Burguês" afirma: "(...) Eu não amo o Brasil espiritualmente mais do que a França ou a Conchinchina. Mas é no Brasil que me acontece viver e agora só no Brasil eu penso e por ele tudo sacrifiquei. A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pelo Brasil. (...) Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só para chamar a atenção dos mais fortes do que eu para esse monstro mole e indeciso ainda, que é o Brasil." (M.A. 1987:23).

Mário de Andrade, à semelhança de um cavaleiro andante ou do próprio Macunaíma, partiu em demanda de uma alma ou identidade brasileira (em permanente devir) e considerava importante, nessa busca complexa e contraditória, ter em mira constantes tradicionais, etnográficas e populares.

Em outra carta também enviada a Carlos Drummond de Andrade (1988:30) Mário perguntava: "De que maneira nós podemos concorrer para a grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães?" E ele mesmo respondia:

Não, porque isso já está na civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que formos inteiramente brasileiros e só brasileiros, a humanidade estará rica de mais uma raça, rica de mais uma nova combinação de qualidades humanas.

Avanço mesmo que enquanto o brasileiro não se abrigar, é um selvagem. Os tupis nas suas tabas eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e S. Paulo (...). Como você vê, eu formulo votos, tenho esperanças sem nenhuma vergonha."

(M.A.1988:30/31)

As viagens realizadas por Mário de Andrade colocam em pauta aparentes contradições. As modernidades, os votos de esperança e os desejos de futuro do viajante estão articulados ao passado brasileiro.

Romper com o parnasianismo, com o academicismo era também abrir espaço para o barroco, para o colonial, para o popular, para o folclórico, para o etnográfico, para o "primitivo".

Com sua máquina fotográfica em punho e assentada no aqui e agora, Mário de Andrade articulava o passado e o futuro. Em busca do Brasil, ele fotografou, entre outras coisas: construções quinhentistas em Igarassu e Olinda; o ensaio de um Pastoril; o Bumba-meu-boi; o Mercado de Ver-o-Peso; o almoço de trabalhadores da 3ª classe; o pescador atirando tarrafa; os trabalhadores do campo; e a Vênus do Milho/ Boniteza Tapuia. Em muitas dessas fotos está presente a gota de sangue, que é gota de humanidade, revelando a dor, o trabalho forçado, e emocionando o "turista aprendiz":

(...) Natal. Mil cento e cinco quilômetros devorados. E uma indigestão formidável de amarguras, de sensações desconstruídas, de perplexidades, de ódios. Um ódio surdo... quase uma vontade de chorar... uma admiração que me irrita. Um coração penando rapazes, um coração penando de amor doloroso. Não estou fazendo literatura não. Eu tenho a coragem de confessar que gosto de literatura. Tenho feito e continuarei fazendo muita literatura. Aqui não. Repugna minha sinceridade de homem fazer literatura diante desta monstruosidade de grandezas que é a seca sertaneja do Nordeste. Que miséria e quan-



"IGARASSU. NA FRENTE, O CONVENTO DAS CARMELITAS. 2º PLANO, MATRIZ DE SÃO COSME E SÃO DAMIÃO. 3º PLANO, CONVENTO DE SÃO FRANCISCO - 11-XII-28".



"RECIFE - II-29".



"ALMOÇO DA 3ª CLASSE / BAEPENDI - AO LARGO / 6-VIII-27 / DIAF. 1 SOL DAS 10 / EM TERCEIRA VORACIDADE".

ta gente sofrendo... É melhor parar. Meu coração está penando por demais...

(M.A., 1993:49)

O FOTÓGRAFO E O SALVAGUARDA DE OBRAS

Nunca colecionei para mim, mas imaginando-me constituir apenas salvaguarda de obras, valores e livros que pertencem ao público, ao meu país, ao pouso que eu gastei e me gastou."

M.A. apud Batista e Lima (1984:XXXII)

O autor de **A costela do Grã Cão** fez fotografias e incorporou as fotografias que fez à sua coleção particular iniciada em 1917 e mantida em ritmo crescente até 1945. Mário de Andrade formou uma coleção de mais de 25.000 itens, entre livros, revistas, gravuras,

desenhos, discos, recortes de jornais, cartas, pinturas, esculturas, partituras musicais, objetos etnográficos, instrumentos musicais, fotografias, imagens antigas, objetos do cotidiano, objetos relacionados com o movimento constitucionalista de 1932, fichas e notas. Trata-se de uma coleção que circula entre o popular e o erudito, entre o nacional e o internacional, entre o moderno e o tradicional, entre o urbano e o rural, sugerindo a diversidade de interesses do colecionador, mas também os fragmentos diversos que entram no jogo do caleidoscópio cultural que conforma a difusa noção de brasilidade.

A coleção de Mário de Andrade é heterogênea. Ele não acumulou como o mecenas de Mentira², como o *marchand* que visa o lucro e o mercado ou o novo rico que visa o *status*. Ele

reuniu histórias e relações corporificadas em obras, pretendendo, com isso, como diz Gilda de Melo e Souza, "chegar mais perto do Homem e do mundo", da vida e do tempo. (1993:132)

As fotografias de Mário de Andrade incorporadas à sua coleção trazem um sinal de vida, indicam relações históricas e se aproximam do homem.

O interesse do autor de **Música, doce música** pela fotografia vai além de sua coleção pessoal e se estende para sua ação no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. Ali, entre as diversas ações e planos que encheu, estavam as bibliotecas, os parques infantis, a cinemateca, o museu da palavra e o museu de reproduções. Este último (não viabilizado) pretendia colocar ao nível das populações a pro-

dução artística consagrada pela civilização ocidental e, ao mesmo tempo, trazia para o mundo da cultura uma discussão inovadora, a medida em que desmitificava o original e elevava a réplica (ou reprodução) à condição de objeto museológico. Essa proposta valorizava o conteúdo de informação dos objetos reproduzidos, em detrimento de um hipotético valor de aura que estaria cercando o original.

O museu de reproduções colocaria em pauta o debate em torno do falso e do verdadeiro, da réplica e do original, da imitação e do au-

² Mentira é o nome da cidade que serve de pano de fundo para **O banquete**, obra de ficção, publicada por M.A. em capítulos semanais da *folha da Manhã*, a partir de maio de 1944 até sua morte em fevereiro de 1945. Félix de Cima (um dos cinco personagens de **O banquete**) é o prefeito de Mentira, mecenas e colecionador de um único quadro. Ele despreza as manifestações nacionais, protege os estrangeiros e considera toda ousadia como arte bolchevique. M.A. 1977)

têntico, do valor informativo e do valor “aurático” enquanto categorias definidoras do acervo “museal”. Problema semelhante estava sendo discutido e trazido a público entre 1935 e 1936 por Walter Benjamin com o texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1985). A proposta do museu de reproduções trazia para o mundo museológico um germe revolucionário, uma vez que a reprodutibilidade técnica da obra de arte, como indica Benjamin, resulta “num violento abalo de tradição” ou na “liquidação do valor tradicional da cultura”, à medida em que coloca “a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original”. A despeito das intenções e dos condicionamentos que geraram o original, a reprodutibilidade técnica amplia o seu poder de comunicação de uma forma incontável e não prevista anteriormente. O estímulo à reprodutibilidade técnica retira a obra de arte da esfera do pouco (gosto burguês e de elite), colocando-a na esfera do muito. É interessante observar que no Departamento de Cultura o museu da palavra, o museu das reproduções, a discoteca, a cinemateca, as exposições pedagógicas e as bibliotecas fixa e ambulante, são propostas de trabalho com acervos gerados por reprodução técnica.

O interesse de Mário de Andrade pela fotografia é uma fatia de seu interesse mais amplo pelos acervos gerados por reprodutibilidade técnica e seu potencial de democratização da informação e da educação.

DE OLHO NA VÊNUS DO MILHO

Porém o meu olhar blefa o tenente.
Olhou altivo para frente
E batendo no quépi do soldado da
[frente

Fez esquerda-volver

E meigamente espiou a casa colonial.

(M.A., 1987:130)

A codaquinha fez retratos do Brasil: construções antigas, paisagens, folguedos, perfis, horizontes, portões, praias, igrejas, crianças, mercados, trabalhadores, amigos, malocas, gente humilde, ruínas, amigos, tipos humanos. Em outras palavras, a codaquinha registrou o Brasil: o patrimônio tangível e o não-tangível, o móvel e o imóvel, o natural e o cultural.

O exercício fotográfico de Mário de Andrade compreende a fotografia como instrumento de criação e como recurso de preservação. A fotografia de Mário de Andrade colabora com a preservação e trás para o nível da consciência aspectos de um Brasil lançado nas águas, nas terras e nas sombras do inconsciente. Eis o caráter moderno da fotografia do poeta. Da mesma forma como aconteceu em sua obra literária, em suas cartas e pesquisas, assim também na fotografia ele rompe com o enquadramento acadêmico e clássico, com os temas conformados e busca romanticamente o colonial, o passado mais remoto, o etnográfico, o folclórico, o popular, o “primitivo”.

Muitas de suas fotos de viagem tem um acento impressionista, mas todas demandam expressar um Brasil caboclo, moreno, mameluco, negro, mestiço.

O poeta tangendo a codaquinha entoava uma declaração de amor. Fotografias de amor, eis o que são as fotos de viagem de Mário de Andrade. Fotografias que buscam o pulso, o coração do Brasil. Não é por acaso que boa parte das construções fotografadas por Mário de Andrade posteriormente foram tombadas pelo SPHAN. De algum modo, as fotos do autor de **Amar verbo intransitivo** antecipavam a identificação

do Patrimônio Cultural e por isso são fontes de preservação. Para preservar é preciso conhecer e amar. As fotos de Mário de Andrade são lições de amor.

E é Vênus – a Deusa do Amor – que ele identifica com humor no perfil fotográfico da moça morena, fazendo blague com a tradição clássica ocidental. Insatisfeito com o resultado plástico alcançado, reconhecendo os seus limites e os da máquina, criticando a si mesmo, ele afirma: “Boniteza Tapuia/De fato ela era mais bonita que o retrato.”

A Vênus do Milho também é a brasilidade buscada, e que não cabe no retrato. Por trás da codaquinha está o olho que vê a sombra e vê o outro, onde encontra um campo de amor, de reconhecimento, de construção do patrimônio, de memória e de identidade em devir.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. **A lição do amigo**: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- _____. **Fotógrafo e turista aprendiz**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1993.
- _____. **Poesias completas**. São Paulo: EDUSP/Itatiaia, 1987.
- _____. **Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Vila Rica, 1991.
- _____. **Obra imatura**. Belo Horizonte: Livraria Martins/Itatiaia, 1980.
- _____. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1975.
- _____. **O banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1997.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOMENY, Helena Bousquet. “O patrimônio de Mário de Andrade”. In: **A invenção do patrimônio**: continuidade e ruptura na constituição de uma polí-



“BONITEZA TAPUIA / DE FATO ELA ERA MAIS BONITA QUE O RETRATO / S. SALVADOR / 1-VII-27 / A VÊNUS DO MILHO”.

- tica oficial de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/IPHAN, 1995.
- CARNICEL, Amarildo. **O fotógrafo Mário de Andrade**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade no exílio no Rio**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- CHAGAS, M. S. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. (Tese de mestrado em memória social e documento, 1996) UNIRIO.
- LOPEZ, Telê Ancona. “As viagens e o fotógrafo.” In: **Mário de Andrade fotógrafo e turista aprendiz**. São Paulo: IEB/USP, 1993.
- SOUZA, Gilda de Mello e. “O colecionador e a coleção.” In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade* (Edição Comemorativa Centenário de Nascimento de Mário de Andrade) p. 129-133. 1993.

FOTOGRAFIAS DE MÁRIO DE ANDRADE. ACERVO DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. REPRODUÇÕES DE EDUARDO MELLO.