

Pedro Gomes Dias Brito

UMA QUESTÃO DE CORPOS:

a fotografia de José Medeiros e Marcel Gautherot sob o signo da palavra muda

Belo Horizonte

2019

Pedro Gomes Dias Brito

UMA QUESTÃO DE CORPOS:

a fotografia de José Medeiros e Marcel Gautherot sob o signo da palavra muda

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Orientadora: Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira

Co-orientadora: Profa. Dra. Ana Carina Utsch Terra

Belo Horizonte
Faculdade de Letras – UFMG

2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

B862q

Brito, Pedro Gomes Dias.

Uma questão de corpos [manuscrito] : a fotografia de José Medeiros e Marcel Gautherot sob o signo da palavra muda / Pedro Gomes Dias Brito. – 2019.

171 f., enc.: il., fots. (p&b)

Orientadora: Elisa Maria Amorim Vieira.

Coorientadora: Ana Carina Utsch Terra.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura Outras Artes e Mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas

Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 155-162.

1. Medeiros, José, 1921-1990 – Teses. 2. Gautherot, Marcel – Teses. 3. Jesus, Carolina Maria de, 1914-1977. – Crítica e interpretação – Teses. 4. Alvim, Francisco, 1938- – Crítica e interpretação – Teses. 5. Brecht, Bertolt, 1898-1956. – Crítica e interpretação – Teses. 6 Literatura e fotografia – Teses. 4. I. Vieira, Elisa Amorim, 1962-. II. Terra, Ana Carina Utsch. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.



Dissertação intitulada *Uma questão de corpos: a fotografia de José Medeiros e Marcel Gautherot sob o signo da palavra muda*, de autoria do Mestrando PEDRO GOMES DIAS BRITO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dra. Ana Carina Utsch Terra - EBA/UFMG

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva - FALE/UFMG

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães - FAFICH/UFMG

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Prof. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
FALE/UFM

Belo Horizonte, 27 de maio de 2019.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo amor e pelas bases.

À minha mãe, pela escuta, pela presença e por ser um grande exemplo de educadora em defesa de um país igual, livre, justo e democrático. Ao meu pai, pela sabedoria, atenção e pelo gosto pela fotografia. Às minhas tias Clara e Regina, pelo carinho e pela presença inabaláveis. À minha tia Alessandra, pela emoção. Às irmãs Amora e Aurora, pela inocência. Ao afilhado Lucas e à comadre Lu, pelo carinho sem fim. Aos tios e aos primos, amados.

Ao CNPq, pela bolsa de estudos.

À Universidade Federal de Minas Gerais, instituição de ensino, pesquisa e extensão gratuita, pública e de excelência. Local onde me fiz cidadão e onde reconheci a força e a necessidade de construir e resistir.

À minha orientadora, Elisa Amorim, por ter me acolhido em uma disciplina em 2016 e pela orientação continuamente fina, cuidadosa, presente e estimulante. Pela escuta e palavras exatas. Pelo espaço sempre aberto ao diálogo, à inquietação e às dúvidas que atravessaram meu processo de pesquisa.

À minha co-orientadora, Ana Utsch, por acreditar que a produção do conhecimento somente é possível em redes. Por ter me apresentado, em 2015, um universo novo de indagação, constituidor desta pesquisa. Pela orientação, igualmente, sempre fina, cuidadosa, presente e estimulante.

A ambas, por compartilharmos um projeto de país – e de universidade – ampla e inarredavelmente democrático.

Aos membros da banca, por terem aceito o convite. Ao César Guimarães, por quem nutro imensa admiração. Este trabalho deve muito às leituras e aos diálogos de uma disciplina da graduação em Comunicação Social. Ao Marcelino Rodrigues, pela abertura de um espaço amplo e instigante de discussões e leituras em uma disciplina do Pós-Lit, fundamentais para este trabalho. À Rita Lages, pela generosidade da leitura.

Aos colegas da graduação, pelo estágio docente e pela partilha no segundo semestre de 2017. Aos colegas, amigos e professores, pelos encontros. Agradeço, especialmente, à Márcia Arbex, pela abertura à pesquisa, pela acolhida e pela elegância e comprometimento da orientação, ao longo da graduação. À Maria Esther Maciel, à Myriam Ávila, ao Nabil Araújo, ao Sérgio Alcides, à Vera Casa Nova e ao Virgílio Oliveira – mestres. A Amanda, Cami, Carol, Gabi, Julia, Lilian, Zac e tantos outros – presenças inestimáveis no percurso pela FALE (e fora dela). Aos companheiros e amigos de estrada, Izabela, Rafael, Sílvia e Thiago. À Ana Guerra, especialmente, pelas conversas infinitas, pela amizade e pelo entusiasmo recíproco de leituras e planos. Ao Breno, especialmente, por ter acompanhado de perto o processo de escrita nos últimos meses, pela escuta e pelas trocas.

Pelas partilhas, pela presença muito preciosa e pela ternura, deveria me deter por linhas a fio. A vocês, com todo meu amor: Alice, Clara, Constance, Débora, Felipe, Guilherme, Julia, Luana, Marco, Pedro, Rafael.

Aos meus avós Ady e Fernando, *in memoriam*.

RESUMO

Este trabalho pretende examinar a obra dos fotógrafos José Medeiros e Marcel Gautherot à luz do pensamento estético-político de Jacques Rancière. Nesse sentido, trabalharemos junto ao conceito de imagem pensativa, elaborado pelo filósofo, e enfatizaremos como ele é formulado sob o signo da palavra muda literária. Nosso estudo compreende duas partes. Na primeira, propriamente teórica, percorremos a obra de Rancière, explicitando: i) sua relação com dois precursores, Gilles Deleuze e Roland Barthes; ii) sua tese de uma poética e de uma partilha do sensível comuns à literatura e à fotografia, o que permite inscrevê-las no denominado regime estético da arte. Em uma segunda parte, eminentemente crítica, percorreremos alguns pontos da produção de Medeiros e Gautherot. Discutiremos a circulação de suas imagens em diversas mídias e proporemos o intercâmbio entre a *imagem pensativa* dos fotógrafos e a *palavra muda* de alguns escritores, como Carolina Maria de Jesus, Francisco Alvim e Bertolt Brecht. Por fim, tentaremos compreender como ambos os fotógrafos compartilham e atualizam a potência disruptiva inaugurada pela literatura em tempos de um regime estético, cuja *política* consiste em colocar em circulação seres excedentes a qualquer conta *policia* pré-determinada dos lugares, das capacidades, das inteligências e das competências.

Palavras-chave: José Medeiros; Marcel Gautherot; Jacques Rancière; literatura; fotografia.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to examine José Medeiros' and Marcel Gautherot's photographs by approaching Rancière's aesthetical-political reflections. In this sense, we will lean on the concept of *pensive image*, emphasizing how it entails literary *mute speech*. Our study is distributed in two parts. In the first one, particularly theoretical, we will follow Rancière's body of work, stressing: i) his relation to two precursors, Gilles Deleuze and Roland Barthes; ii) his thesis of a shared poetics and distribution of the sensible [*partage du sensible*] congregating literature and photography, what enables us to enroll them in the aesthetic regime of art. In the second part, a piece of critique, we will spotlight some of the photographers' pensive images. We will discuss their circulation in many media and suggest their correspondence with some writers' mute speech, such as Carolina Maria de Jesus', Francisco Alvim's and Bertolt Brecht's. At last, we will try to comprehend how both Medeiros and Gautherot share and reopen the unsettling potency literature inaugurated in the age of an aesthetic regime, which *politics* consists in putting into circulation supernumerary bodies and beings, escaping the predetermined *police* account of places, capacities, intelligences and abilities.

Key-words: José Medeiros; Marcel Gautherot; Jacques Rancière; literature; photography.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1 – *Autoportrait en noyé* (frente e verso) (1840), Hippolyte Bayard..... p. 18
- Imagem 2 – *This photograph is my proof* (1967), Duane Michals..... p. 21
- Imagem 3 – *Kitchen Wall in Bud Fields House* (1936), Walker Evans..... p. 27
- Imagem 4 – *People, streets of New York, 83RD and West End Avenue* (1916), Paul Strand..... p. 31
- Imagem 5 – *Desfile de 7 de setembro* (c.1955), José Medeiros..... p. 66
- Imagem 6 – *Busto de Jano*, Museu do Vaticano..... p. 70
- Imagem 7 – *Mulheres no Mercado em Feira de Santana, BA* (1949), José Medeiros..... p. 75
- Imagem 8 – *Parangolé Capa 30* (1972), Hélio Oiticica..... p. 77
- Imagem 9 – *Torquato Neto com Parangolé P 22, Capa 18, Nirvana* (1968), Hélio Oiticica e Antonio Manuel..... p. 77
- Imagem 10 – *Página dupla da reportagem “O negro brasileiro”, com fotografias de José Medeiros e texto de Ubiratan de Lemos*..... p. 85
- Imagem 11 – *Detalhe do título da reportagem “O negro brasileiro”*..... p. 88
- Imagem 12 – *Recorte da reportagem “O maior escândalo: Legislativo da República”*..... p. 88
- Imagem 13 – *Página 58-F da reportagem “O negro brasileiro”*..... p. 91
- Imagem 14 – *Profeta Habacuc* (Congonhas, c. 1947), Marcel Gautherot..... p. 117
- Imagem 15 – *Profeta Jeremias* (Congonhas, c. 1947), Marcel Gautherot..... p. 117
- Imagem 16 – *Profeta Habacuc* (Congonhas, c. 1947), Marcel Gautherot..... p. 117
- Imagem 17 – *Romaria do jubileu do Senhor Bom Jesus de Matosinhos; ao fundo, o profeta Habacuc* (Congonhas, 1950), Marcel Gautherot..... p. 118
- Imagem 18 – *Romaria do jubileu do Senhor Bom Jesus de Matosinhos; ao centro, o profeta Joel* (Congonhas, 1950), Marcel Gautherot..... p. 118
- Imagem 19 – *Romaria do jubileu do Senhor Bom Jesus de Matosinhos; de costas, o profeta Ezequiel* (Congonhas, 1950), Marcel Gautherot..... p. 118

Imagem 20 – <i>Esplanada dos Ministérios em Construção</i> (Brasília, 1959), Marcel Gautherot.....	p. 128
Imagem 21 – <i>Palácio do Congresso Nacional</i> (Brasília, 1966), Marcel Gautherot.....	p. 128
Imagem 22 – <i>Romaria - Jubileu do Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos</i> (Congonhas do Campo, 1947), Marcel Gautherot.....	p. 130
Imagem 23 – <i>Palácio do Congresso Nacional</i> (Brasília, 1960), Marcel Gautherot.....	p. 130
Imagem 24 – <i>Cúpula do Congresso em construção</i> (Brasília, 1959), Marcel Gautherot..	p. 133
Imagem 25 – “ <i>Só temos uma esperança/ Nos brasileiros de amanhã</i> ”. “ <i>Brazilia de hoje/ Brazil Amanhã</i> ” (1959), Autor desconhecido.....	p. 137
Imagem 26 – “ <i>Amor/ Palavra/ Sublime/ Que domina qual-/ quer ser humanu</i> ” (1959), Nelson.....	p. 137
Imagem 27 – <i>Cena no Congresso Nacional</i> (Brasília, c. 1960), Marcel Gautherot.....	p. 139
Imagem 28 – <i>Operário sentado contempla o Eixo Monumental</i> (Brasília, c. 1960, detalhe), Marcel Gautherot.....	p. 139
Imagem 29 – <i>Operário sentado encara o fotógrafo, à distância</i> (Brasília, c. 1960, detalhe), Marcel Gautherot.....	p. 139
Imagem 30 – <i>Trabalhadores na construção de Brasília</i> (1959), Marcel Gautherot.....	p. 144
Imagem 31 – <i>Trabalhadores na construção de Brasília</i> (1959), Marcel Gautherot.....	p. 144
Imagem 32 – <i>Puxada do xaréu</i> (Bahia, 1956), Marcel Gautherot.....	p. 146

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA	1
--------------------------------	----------

PARTE 1 – Cena teórica: a fotografia sob o signo da literatura	9
---	----------

<u>Capítulo 1</u> – Por uma poética comum: da fotografia e da literatura.....	10
---	-----------

1.1. Um precursor e uma poética comum: apontamentos iniciais.....	10
1.2. Fotografia: ficção documental.....	15
1.3. Jacques Rancière: correspondências entre <i>imagem pensativa</i> e <i>palavra muda</i>	24
1.3.1. A <i>imagem pensativa</i> e seu lastro barthesiano.....	24
1.3.2. A <i>imagem pensativa</i> e seu lastro literário: <i>palavra muda</i>	31
1.4. Um retorno e uma poética comum: considerações finais.....	49

PARTE 2 – Cenas fotográficas: o povo e a imagem como fraturas em José Medeiros e Marcel Gautherot	54
--	-----------

<u>Capítulo 2</u> - José Medeiros em dois tempos: o povo brasileiro entre o dissenso e a retórica oficial.....	59
--	-----------

2.1. José Medeiros e imagens do negro: ressurgências e performances.....	61
2.1.1. Medeiros, anônimos e o 7 de setembro: ufanismo (às avessas).....	65
2.1.2. José, Carolina: corpos em disseminação, performances.....	71
2.2. José Medeiros, <i>O Cruzeiro</i> e os debates de Brasil: entre consenso e dissenso.....	77
2.2.1. “O negro brasileiro”, ou o discurso da miscigenação	84
2.2.2. “O negro brasileiro”, ou o corpo e a voz do negro (brasileiro?).....	89

<u>Capítulo 3</u> – Marcel Gautherot em dois tempos: entre Congonhas e Brasília, entre a monumentalização da paisagem e a experiência anônima.....	104
--	------------

3.1. Gautherot em Congonhas do Campo: monumentalização de Aleijadinho e experiência do comum.....	107
3.1.1. Barroco Mineiro, Aleijadinho e o paradigma da nacionalidade mestiça.....	108

3.1.2. Gautherot em Congonhas do Campo: entre a monumentalidade e a experiência do comum.....	113
3.2. Gautherot em Brasília: a monumentalização da arquitetura e o mundo sensível do operário.....	126
3.2.1. Brasília e lembranças de Minas.....	126
3.2.2. Quem construiu Brasília, “a flor da terra agreste e do cerrado”?.....	131
3.3. Passos em volta.....	148

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS.....	155
-------------------------	------------

NOTA INTRODUTÓRIA

Este trabalho é a continuidade e o momento de maior consolidação de um interesse que alimentamos desde uma bolsa de iniciação científica desenvolvida sob orientação da Profa. Dra. Márcia Arbex, da Faculdade de Letras da UFMG, no âmbito do projeto “Descrição/Inscrição: variações sobre a escrita e a imagem – II”. Entre 2015 e 2016, empreendemos uma pesquisa teórica de cunho panorâmico, compreendendo a leitura de alguns marcos de inflexão do pensamento fotográfico/sobre a fotografia – nomeadamente Walter Benjamin,¹ Susan Sontag,² Roland Barthes,³ Philippe Dubois⁴ e Boris Kossoy⁵ – e trabalhos acadêmicos e críticos que versassem sobre as relações entre fotografia e literatura – François Brunet⁶ e Jean-Pierre Montier.⁷

Nesse percurso em meio à teoria e à crítica, à literatura e à imagem, chegamos à monografia de conclusão de curso *Entre o vestígio e a ausência: relações fotoliterárias em L'usage de la photo*, de Annie Ernaux e Marc Marie, defendida em dezembro de 2016. Em nosso estudo de caso, examinamos o livro escrito a quatro mãos por Ernaux e Marie, superfície de conversão em que os olhares sobre a fotografia estruturam a escrita dos fragmentos textuais. As palavras – tomadas em seu caráter de hieróglifo do sentido, de vestígio e depósito da experiência, “como manchas das quais não se conseguem escapar”⁸ – desempenham, nas vozes dos narradores A. e M., uma tarefa hermenêutica. Nessa tarefa, tanto um quanto o outro se debruçam sobre as fotos que tiravam dos restos do gozo amoroso: imagens da disposição, segundo “leis desconhecidas”, dos objetos, roupas, calçados e móveis espalhados pela casa. Entre a singularidade do momento íntimo e um amplo quadro sócio-histórico, os seres de papel de Ernaux e Marie decifram na carne da imagem tanto *vestígios* – a significação das coisas “inscritas diretamente sobre os corpos, sua linguagem visível a ser decifrada”⁹ quanto *ausências* – um mutismo obstinado, “paradoxo desta foto destinada a dar mais realidade a nosso amor e que o desrealiza”.¹⁰

¹ BENJAMIN, Walter. *Petite histoire de la photographie*. Paris: Editions Allia, 2014.

² SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

³ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. _____ . *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III. Paris : Editions du Seuil, 1982.

⁴ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus Editora, 1999.

⁵ KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê, 2007; _____ . *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2000.

⁶ BRUNET, François. *Photography and literature*. London : Reaktion Books, 2009.

⁷ MONTIER, Jean-Pierre. De la photolittérature. In: _____ (dir.). *Transactions photolittéraires*. Rennes : PUR, 2015.

⁸ ERNAUX; MARIE, 2005, p. 100, tradução nossa.

⁹ RANCIÈRE, 2012b, p. 22.

¹⁰ ERNAUX; MARIE, 2005, p. 188, tradução nossa.

Na leitura que fazemos hoje dessa monografia, uma discussão teórica marginal há pouquíssimos anos se insinua *a posteriori* como importante chave de leitura não desenvolvida. Trata-se da reflexão balizada por Rancière, que pouco apareceu nesse estudo, mas se aloja no parágrafo anterior para descrever a escrita de Ernaux e Marie como hieróglifo do sentido e para explicitar dois estatutos da imagem fotográfica: enquanto linguagem visível a ser decifrada no corpo das coisas e dos seres e enquanto sua concomitante mudez obstinada.

Por sua vez, nesta dissertação, o filósofo adquire centralidade enquanto núcleo conceitual e teórico para entendermos as obras de Marcel Gautherot e José Medeiros. Paralelamente, reconhecemos que a inquietação que dá o tom dos três próximos capítulos tem seu gérmen no trabalho anterior sobre o livro de Annie Ernaux e Marc Marie: a fotografia entre vestígios e ausências ou, conforme o vocabulário de Rancière, entre dois polos: o hieróglifo do sentido inscrito diretamente na carne das coisas e dos seres e, a um só tempo, a presença obtusa indiferente a qualquer sentido.

Sublinhemos, aliás, que outros importantes questionamentos têm sua origem nesse trabalho anterior: como a fotografia dialoga com a literatura? Que conexões podemos tecer entre elas? Seria uma questão de analisar sua co-presença em um suporte comum: a página do livro, reportagem ou catálogo? Ou, também, a questão de uma mesma natureza sgnica ou um mesmo princípio poético, criador, em meio a dois polos contraditórios?

Persistimos em desdobrar tais indagações neste trabalho intitulado *Uma questão de corpos*: a fotografia de José Medeiros e Marcel Gautherot sob o signo da palavra muda. Desta feita, nosso objeto de estudo não é mais um livro escrito a quatro mãos, mas quatro olhos que percorrem o Brasil encontrando a multiplicidades de corpos dos anônimos, excluídos e marginalizados pela marcha do progresso e pelo poder. As materialidades que colocamos sob exame são, nos capítulos dedicados a Medeiros e Gautherot, fotografias que circulam em livros, catálogos e exposições, uma reportagem, um fotolivro e imagens de arquivo.

A produção dos dois fotógrafos, ao longo de quase três décadas, pode ser identificada sob o signo do conceito cunhado por Rancière – sobre o qual muito falaremos – de uma imagem pensativa. Assinalemos, de saída, que essa *imagem pensativa* tem como precursora a *palavra muda*: a literatura como modo histórico de visibilidade e inteligibilidade das obras de arte da escrita, fundadora de um paradigma artístico – o regime estético da arte, de acordo com proposição de Rancière – que germina em fins do século XVIII com a revolução romântica e ganha diversas formas ao longo dos séculos XIX e XX. Regime ao qual pertencem tanto Medeiros quanto Gautherot.

O título “Uma questão de corpos” se impõe, já que diversos pares de corpos se insinuam, se intersectam e se sobrepõem em nossa análise. Corpos que se encontram uns contra os outros. O uso da preposição “contra”, aliás, não é nada arbitrário, já que ele indica tanto o choque quanto o erotismo da proximidade: tanto um movimento *contrário a, em oposição direta a, de encontro a* quanto *muito próximo a, junto a, de frente para*.¹¹

É nessa direção que estudaremos a *contraposição* entre o corpo da *palavra muda* literária e o corpo da *imagem pensativa* fotográfica; os corpos estereotipados do *clichê* e os corpos resistentes da *imagem*, em sentido deleuziano; os corpos bem distribuídos, estratificados e hierarquizados de uma partilha policial do sensível e os corpos transgredindo qualquer organização previamente determinada e acordada, corpos duplos, desmesurados de uma partilha política do sensível; o “belo animal” do regime representativo das artes contra o “infinito vegetal” do regime estético da arte; os corpos do livro, da exposição e dos arquivos e o corpo de uma reportagem. Por fim, os rostos e corpos dos sujeitos retratados por Medeiros e Gautherot – *vis-à-vis* os olhos dos fotógrafos, da câmera e dos espectadores – pendem entre uma vontade de compartilhar suas experiências, seu destino e proveniência e uma recusa de se deixarem esquadrihar por um olhar exterior.

Deixemos as coisas mais claras, distribuindo esses nós e explicitando *à vol d'oiseau* nosso percurso analítico. Esta dissertação se divide em duas partes. A primeira delas, teórica e composta por um capítulo, busca destrinchar a poética comum congregando literatura e fotografia. A segunda delas, crítica, é composta por dois capítulos e se detém na obra de Medeiros e Gautherot, explicitando e desenvolvendo os pressupostos teóricos examinados na parte anterior.

A primeira parte intitula-se “Cena teórica: a fotografia sob o signo da literatura” e é composta pelo capítulo “Por uma poética comum: da fotografia e da literatura”. Este capítulo, por sua vez, se divide em três subcapítulos. O primeiro deles – “Um precursor e uma poética comum: apontamentos iniciais” – busca identificar um precursor, não somente de nossa indagação, mas também do argumento do próprio Jacques Rancière: Gilles Deleuze. Essa provocação será feita a partir da leitura e análise de um pequeno excerto de *L'image-temps*. Veremos como, sob as noções de *clichê* e *imagem*, Deleuze delineia dois estatutos – conflituosos, em constante tensão – das formas visíveis e duas políticas da imagem: duas formas de constituir comunidade e duas esferas da experiência que relacionam diversamente objetos postos como comuns e sujeitos habilitados a atribuir significado a esses objetos. Nesse

¹¹ HOUAISS, 2009, p. 536.

sentido, identificaremos, já em Deleuze e em potência, toda uma problemática que constituirá alguns dos núcleos da reflexão estética de Rancière: a *contraposição* entre diferentes partilhas do sensível, uma consensual/policial e outra dissensual/política e entre diferentes regimes da arte, um representativo e outro estético.

Após a identificação dos pontos de contato entre Deleuze e Rancière, no segundo subcapítulo, “Fotografia: ficção documental”, buscaremos esboçar o campo no qual Rancière desenvolve sua reflexão sobre a fotografia. Neste subcapítulo, faremos uma dupla incursão, por um marco da reflexão contemporânea, encarnado na obra de André Rouillé, e pela produção de dois fotógrafos tão distantes no tempo quanto Hippolyte Bayard e Duane Michals. Examinaremos, em conjunto, uma teoria, uma prática e um modo de inteligibilidade da fotografia calcados em sua ambivalência e na oscilação da imagem, contemplada em sua dupla dimensão de índice e ícone, documento e representação. Indiquemos, desde já, que neste subcapítulo uma problemática singular dos corpos estará centrada na análise do dispositivo imagético-textual inaugural de Bayard, *Autoportrait en noyé* (1840). No jogo ficcional que ele estabelece entre o corpo visível na imagem e o corpo fabricado no texto são tecidas relações inéditas entre a imagem e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora. São precisamente essas relações de distância e proximidade que operam a literatura e a fotografia em torno de um mesmo trabalho poético e plástico.

Após a exposição de um campo que trabalha, desde o século XIX, a partir das oscilações e ambivalências constitutivas da fotografia, no terceiro e maior subcapítulo – “Jacques Rancière: correspondências entre *imagem pensativa* e *palavra muda*” – percorreremos, de maneira cuidadosa, a obra de Rancière. Nesse percurso, sublinharemos sua interseção com o pensamento de Roland Barthes e os pressupostos comuns que congregam a *palavra muda* da literatura e a *imagem pensativa* da fotografia. Veremos como a “ideia sobre a arte” que esta toma emprestado daquela é, antes de tudo, a de uma quebra das fronteiras do sistema representativo das artes encarnado no classicismo, que estratificava os objetos e gêneros de acordo com um sistema de valores homólogo ao da república platônica ou do regime monárquico. Enfatizaremos que, quando se afirmam “o direito de dizer tudo” e o direto “de toda coisa ser dita”, a arte se abre às formas anônimas da experiência, a tudo aquilo que seria considerado uma “não arte” ou uma forma marginal no concerto dos gêneros. Notaremos, desde já, que o erro de contas democrático da literatura – internalizado pela fotografia – rompe com a comunidade e a partilha policiais caras ao regime representativo e

coloca em xeque um modo dominante de apresentação das coisas e de interpretação das imagens e das palavras.

É precisamente neste ponto que as obras de Medeiros e Gautherot compartilham a potência política instaurada pela literatura, cuja “anarquia” consiste em colocar em circulação seres excedentes a qualquer conta pré-determinada dos lugares, das capacidades e das competências. Reconhecemos, junto a Rancière, que o artista do regime estético da arte, seja ele escritor ou fotógrafo, está – devido a sua abertura à redescrição da experiência – sempre confrontado às tentativas dos seres excluídos de introduzirem arte em sua vida, de experimentarem tudo aquilo que sua condição social rejeitaria: “Flaubert pode ridicularizar a pretensão artística de Emma [Bovary], mas sua arte está sempre ligada à aspiração artística de uma garota de fazenda”.

Acabamos por adiantar, pois, um dos pressupostos da segunda parte de nossa dissertação, “Cenas fotográficas: o povo e a imagem como fraturas em José Medeiros e Marcel Gautherot”. Veremos, em dois capítulos independentes porém complementares, como os fotógrafos se articulam e se dissociam da Novacap e do SPHAN, no caso de Gautherot, e da revista ilustrada *O Cruzeiro*, no caso de Medeiros. Tais instituições se organizam em torno de um projeto nacional erigido sobre o Brasil. No entanto, enfatizaremos como os fotógrafos estão implicados no solo das relações humanas que capturam. Esta implicação acaba por revelar que o Povo brasileiro ensaiado, uno e homogêneo, é atravessado, furado de dentro, pela multiplicação de “corpos excluídos” do povo – tensão fundamental ao conceito político ocidental de povo a ser explorado na esteira de Agamben (2010). A nível de hipótese conceitual, proporemos que a fratura desse conjunto-disjunto povo é homóloga à própria tensão entre dois regimes das artes do visível e da palavra explorados na parte interior: o regime representativo, metaforizado pelo belo animal aristotélico, com suas partes bem arrançadas, harmoniosas e interdependentes; e o regime estético, metaforizado pelo infinito vegetal e marcado pela instabilidade e pela inconsistência.

O capítulo 2 – o primeiro da segunda parte – intitula-se “José Medeiros em dois tempos: o povo brasileiro entre o dissenso e a retórica oficial”. Ele se divide em dois subcapítulos. No primeiro deles, “José Medeiros e imagens do negro: ressurgências e performances”, analisaremos conjuntamente duas fotografias muito representativas do procedimento estético de Medeiros. Buscaremos demonstrar como a apresentação do povo negro – cujos corpos oferecem índices de sua proveniência histórica e social – está eivada de intervalos, oscilando entre regimes expressivos diversos e, sobretudo, entre dois polos

constituintes daquela que Rancière denomina uma *imagem pensativa*, em eco à *palavra muda* literária. Nossa leitura será intermediada, ainda, pela articulação com a obra/vida de uma escritora do século passado, contemporânea ao fotógrafo: Carolina Maria de Jesus. Nessa aproximação, veremos como as fotos de Medeiros e o *corpus* caroliniano intercambiam seus poderes de manifestar a vida pulsante dos sujeitos marginalizados, por arrancá-los a uma identificação social autoevidente segundo critérios do sistema representativo e de uma partilha policial do sensível.

No segundo subcapítulo, “José Medeiros, *O Cruzeiro* e os debates de Brasil: entre consenso e dissenso”, compreenderemos o papel complexo do fotógrafo no interior de *O Cruzeiro* – pressionado entre a afirmação e a subversão de seus códigos imagéticos e editoriais – e as tramas construídas entre texto e imagem (e entre as imagens) em uma reportagem específica. Trata-se de “O negro brasileiro”, que circulou no número 32, aos 22 de maio de 1954. Para tal, a seguinte hipótese nos serve de guia: mesmo em um contexto no qual a fotografia está balizada por legendas e por um longo texto informativo e argumentativo, a própria imagem furta-se à totalização discursiva. Destacaremos, ademais, como o conjunto texto-imagem é deslizante, balbuciante, afirmando, a um só tempo, os poderes do Um que nega a exclusão e do dois que a revela e reabre o conflito. Observaremos, nesse sentido, como a reportagem reitera *clichês* e um regime policial do sensível, mas também catalisa um espaço da polêmica e da *pensatividade* da imagem. Com texto de Ubiratan de Lemos e fotos de José Medeiros, essa longa fotorreportagem foi publicada em comemoração ao aniversário da assinatura da Lei Áurea. Apesar do tom laudatório da primeira página dupla, examinaremos como, ao longo das seguintes, constrói-se uma complexa rede de representações “sobre o processo da integração do negro na sociedade brasileira”. Processo descrito e figurado pelas imagens e pelo texto ora como bem-sucedido – a miscigenação, a inclusão cultural e as representações arregimentadas acerca da mulata – ora fracassado – o racismo renitente manifesto no mundo do trabalho, na persistência do trauma social da escravidão e na ineficácia pragmática da lei Afonso Arinos (decretada em 1951, proibindo a discriminação).

Reconhecemos que em nosso estudo de Medeiros e Gautherot damos ênfase a uma das faces da dupla poética da imagem: aquela relacionada ao testemunho legível de uma história escrita nos rostos e nos objetos. Não obstante, evidenciaremos como essa face é fraturada, de dentro, pela impermeabilidade e indiferença à travessia do sentido. Há uma justificativa teórica, no entanto, para essa ênfase, relacionada aos objetos mesmos de nossa indagação. Trabalhamos, por um lado, com um fotojornalista que atuou no interior de um periódico de

circulação nacional, responsável pela construção de uma ampla *imagerie* social; de outro, com um fotógrafo que, entre liberdades e condicionamentos, se associa de modo intermitente a instituições públicas e a seus projetos de país.

Dentro dessa perspectiva, temos a consciência vertiginosa de que tocamos em problemas muito caros à historiografia, à sociologia, à antropologia e, mais amplamente, às humanidades brasileiras – os anos Vargas, o período democrático 1945-1964, a questão racial, a relação entre modernismo e barroco. Por isso mesmo, fazemos questão de ressaltar que o conhecimento acerca desses grandes temas foi mobilizado de acordo com o que nossa análise requereu para constituir nossos objetos em uma visada (não global ou total) que considerasse o complexo histórico-social em que foram produzidos e circularam no passado. Não assumimos nem pretendemos assumir a postura de especialistas nesses assuntos.

Por fim, o terceiro e último capítulo – o segundo da segunda parte –, “Marcel Gautherot em dois tempos: entre Congonhas do Campo e Brasília, entre a monumentalização da paisagem e a experiência anônima”, focaliza a obra de Gautherot e se desdobra em dois subcapítulos, tal qual o capítulo 2. Como Medeiros, Gautherot produziu e circulou a parte mais potente de sua obra fotográfica entre as décadas de 1940 e 1960. Demonstraremos como, nesse tempo, o francês esteve igualmente tensionado entre pressão institucional – trabalhou junto a diversas instituições governamentais – e liberdade de tratamento dos temas e sujeitos fotografados. Ainda nas linhas de contato entre os fotógrafos, poderíamos somar a seguinte: as diversas cristalizações acerca do Brasil (e do brasileiro) enquanto unidade integral e esquadrihável estiveram submetidas em Gautherot (tanto quanto em Medeiros) a desestabilizações e questionamentos pela intromissão do *povo*, isto é, dos seres anônimos e excluídos pela comunidade política brasileira. O primeiro subcapítulo, “Gautherot em Congonhas do Campo: monumentalização de Aleijadinho e experiência anônima”, se desdobra em dois momentos. O primeiro deles se detém sobre os discursos e modos de visibilidade institucional, poético e crítico constituídos e mobilizados em torno do barroco mineiro e, especialmente, de sua figura de proa, o Aleijadinho. Buscaremos, nesse sentido, discutir como o modernismo elaborou certos protocolos de leitura do barroco e como essa elaboração projeta Aleijadinho enquanto herói nacional mestiço. O segundo momento do subcapítulo tratará de um fotolivro, *Paisagem moral*, cuja materialidade – diferentemente da fotorreportagem efêmera de Medeiros em *O Cruzeiro*, trabalhada no capítulo anterior – propõe a canonização de um artista, na verdade, de dois: do Aleijadinho e do responsável por documentar suas obras, Marcel Gautherot. Veremos, no entanto, como em *Paisagem moral* o

artífice mineiro é retrabalhado artisticamente por um poema de Francisco Alvim e por fotografias de Gautherot em Congonhas do Campo, em uma “contradança” que desestabiliza representações cristalizadas, trazendo a obra do “herói nacional”, inaugurador de uma nacionalidade *essencialmente* brasileira, para o solo da experiência dos anônimos figurados no poema e nas fotos.

O segundo subcapítulo, “Gautherot em Brasília: a monumentalização da arquitetura e o mundo sensível do operário” é um desdobramento do anterior e, como ele, se divide em dois momentos. No primeiro deles, “Brasília e lembranças de Minas”, veremos como a arquitetura moderna brasileira reclama para si uma conexão especial com a arquitetura colonial e, sobretudo, com a obra de Aleijadinho. Desse modo constrói-se uma rede unindo dois eixos – arquitetura colonial barroca e arquitetura contemporânea, cuja experiência mais radical seria a construção de Brasília –, que se cruzam por serem considerados, então, marcos capitais no desenho da identidade brasileira (calcada em lastro modernista), unindo o particular e o universal, a tradição e o moderno. Estudaremos, nesse sentido, como Gautherot esteve, por um lado, a serviço de monumentalizar Brasília, introduzindo ecos de Minas em suas fotos. O segundo momento deste subcapítulo, “Quem construiu Brasília, ‘a flor da terra agreste e do cerrado’?”, elege como precursora a *palavra muda* literária encarnada em um poema de Brecht. A partir dele, de um episódio de arqueologia recente e de duas fotografias dos operários da nova capital, enfatizaremos como o procedimento estético de Gautherot sugere e dá a ver uma diversidade de corporeidades sobre um mesmo corpo – o princípio mesmo da *imagem estética* e da *palavra muda*. Isto posto, os trabalhadores surgem, nas fotografias dos canteiros de obra, obviamente, como homens da mecânica braçal, mas também como videntes, companheiros do eu lírico de Brecht e dos operários dos oitocentos, jangadeiros, dançarinos de uma coreografia.

A seção “Passos em volta” tece, por sua vez, alguns amarramentos a respeito da segunda parte e se abre às considerações finais. Enfatizar-se-á aí como, em proliferação, as fotografias de Gautherot realizam o gesto que a literatura de Flaubert, James Agee, Bertolt Brecht e Carolina de Jesus ou a fotografia de José Medeiros e Walker Evans discernem em termos artísticos, qual seja, o de “fixar em algumas imagens a vertigem das aspirações e sofrimentos absolutos de que se pode cavar a mais ordinária das vidas”.

PARTE 1

Cena teórica: a fotografia sob o signo da literatura

Capítulo 1

Por uma poética comum: da fotografia e da literatura

“Em todos os casos, trata-se de recuperar a polissemia da imagem – o que a poesia faz com as palavras –, investigar a natureza maleável das coisas, outros sentidos. Um aumento da capacidade da imaginação e do jogo cruzado denotação/conotação. Em suma, continua sendo uma imagem poliglota que fala várias línguas, linguagens.”

Adolfo Montejo Navas, *Fotografia & Poesia* (afinidades eletivas)

1.1. Um precursor e uma poética comum: apontamentos iniciais

Convoquemos a voz de Gilles Deleuze para catalisar esta primeira etapa de nossa discussão. Em *L’image-temps*, o filósofo estabelece uma distinção entre clichê e imagem. Enquanto o clichê seria uma “imagem sensório-motora da coisa”, a imagem é o que tenta, sem cessar, emancipar-se desse estado. Ao associar três elementos em torno do clichê – sensação, moção e coisa –, o filósofo indica que entre eles há algo como a construção guiada e orquestrada de um sentido. Sensação gerando ação, ou vice-versa, objetos e meios subordinados à exigência de uma situação. Em termos da montagem cinematográfica, estamos face a face ao que Deleuze chamará de um “antigo realismo”, regido pela lógica do encadeamento da intriga e organizado por uma racionalidade ficcional mimética e causal na qual “a situação se prolongava, então, diretamente em ação e paixão” (DELEUZE, 1985, p. 11).

No entanto, o clichê é sempre passível de desestabilização. A lógica causal pode ser quebrada, a “sinfonia” entre imagem, sensação e ação pode ser desorquestrada e, da ruína do clichê, pode-se deslizar uma verdadeira imagem. Leiamos na íntegra uma longa citação do primeiro capítulo de *L’image temps*:

De uma parte, a imagem não cessa de cair no estado de clichê: porque ela se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz esses encadeamentos, porque nós não percebemos jamais tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isso (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos esconda a imagem...). Civilização da imagem? Na verdade, é uma civilização do clichê onde todos os poderes têm interesse em nos esconder as imagens, não forçosamente em nos esconder a mesma coisa, mas em nos esconder alguma coisa na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem tenta, sem parar, furar o clichê, sair do clichê. Não se sabe até onde pode conduzir uma verdadeira imagem: a importância de se tornar visionário ou vidente. Não basta uma tomada de consciência ou uma mudança nos corações [...] Por vezes, é preciso restaurar as partes perdidas, reencontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi

subtraído para torná-la “interessante”. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir muita coisa que foi adicionada para nos fazer crer que se via tudo. É preciso dividir ou fazer o vazio para reencontrar o inteiro.^{12 13}

Antes de tudo, sinalizemos que nossa leitura e interpretação dessa provocação não serão guiadas por suas implicações na argumentação deleuziana, centrada nas relações entre os sentidos, o tempo e o pensamento e na distinção entre os conceitos de imagem-movimento e de imagem-tempo. Desenvolvemos, aqui, uma leitura cerrada do excerto acima, pensando toda a problemática do clichê *contra* a imagem em uma analogia ao embate entre dois regimes artísticos, como desenhados por Jacques Rancière: o regime representativo e o regime estético. O clichê, nesse sentido, é assumido não como objeto vazio, repetido e banal, e sim como modo particular de constituição de uma forma visível, implicando práticas, modos de inteligibilidade e uma comunidade sensível particulares.

No momento de ruptura estética cujo emblema é o advento do romantismo em solo europeu – em fins do século XVIII, quando também eclode a convulsão política e social da Revolução Francesa –, todo um sistema de homologias e correspondências se vê questionado. Rancière considera que a democracia literária e artística, encarnada nessa ruptura estética, enuncia o esfacelamento do sistema representativo das Belas-Letras e das Belas-Artes. No interior desse sistema, haveria certa “sinfonia republicana”: uma estratificação dos gêneros poéticos e artísticos estabelecida conforme a dignidade do objeto/sujeito [*sujet*]¹⁴ representado. Nessa cosmogonia, a obra artística é concebida como um “belo animal”, um organismo com suas proporções e simetrias, em que cada parte assumiria um significado preciso, em consonância com as outras. A Literatura e a Arte, enquanto modos históricos de produção e identificação das artes da escrita e do visível, vão de encontro a essa “sinfonia”, furando a representação e propondo, pelo contrário, o corpo fragmentado de um “infinito vegetal”, bem como a “a ruptura de toda relação determinada entre uma forma sensível e a expressão de uma significação precisa; mas também a ruptura de toda ligação determinada entre uma presença sensível e um público que seria seu público, o meio sensível que a alimentaria ou o destinatário natural de seu endereçamento”.¹⁵

¹² DELEUZE, 1985, p. 33, tradução nossa.

¹³ Traduzimos todas as referências em língua estrangeira da bibliografia.

¹⁴ A palavra francesa *sujet* possui uma ambiguidade amplamente explorada pelo filósofo francês, pois significa, a um só tempo, “sujeito” e “objeto”/“tema” de um texto, de um quadro, de uma obra. Desse modo, ao empregá-la – sobretudo ao se referir ao sistema representativo –, Rancière joga sempre na tensão entre esses dois campos semânticos: o *sujet* de um poema é tanto o assunto quanto o *sujeito* representado e o *sujeito* a quem aquele poema se dirige.

¹⁵ RANCIÈRE, 2011, p. 38.

Antes de aprofundarmos essa discussão e a trazermos para um plano mais palpável de nosso trabalho – o que será empreendido na terceira seção –, retomemos o trecho citado acima. Deleuze se recusa a descrever o Ocidente contemporâneo com o termo *civilização da imagem*. Pelo contrário, o filósofo afirma que vivemos sob o regime do clichê, isto é, da imagem normalizada e anestesiada. O núcleo desse debate não pode ser desviado de certa significação política, uma vez que os responsáveis por domesticar e normalizar os discursos e as imagens são as próprias instâncias de poder que os produzem e os põem em circulação socialmente, seguindo protocolos e procedimentos “que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”.¹⁶ A domesticação da imagem visa, como aponta Deleuze, a subtrair seu poder disruptivo, afinal, “não se sabe até onde pode conduzir uma *verdadeira* imagem”.

Opõem-se, assim, duas políticas da imagem: duas formas de constituir comunidade e duas esferas da experiência que relacionam diversamente objetos postos como comuns e sujeitos habilitados a atribuir significado a esses objetos. Configuram-se, no interior dessas políticas, duas *partilhas do sensível*, conceito de Rancière definido minimamente nos seguintes termos: “Essa distribuição e essa redistribuição dos espaços e dos tempos, dos lugares e das identidades, da palavra e do ruído, do visível e do invisível formam o que eu chamo a partilha do sensível”.¹⁷

O clichê instaura uma comunidade consensual, análoga à instaurada pela arte do sistema representativo. O *consentir* diz sobre o convir, o decidir de comum acordo, mas, também, sobre uma unidade de sentimentos, um sentir junto, que exclui o múltiplo proliferante e atribui às imagens significações específicas, concordantes – havendo uma divisão clara da posição dos corpos. Rancière, na mesma direção, afirma em *O espectador emancipado*: “O sistema de Informação não funciona pelo excesso de imagens, funciona selecionando seres que são capazes de ‘decriptar’ a vaga de informações referentes às multidões anônimas. A política dessas imagens consiste em nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e falar”.¹⁸ Esse sistema da informação (as grandes corporações midiáticas aliadas ao Estado, sobretudo) instituirá, então, uma “ordem das imagens”. Em vez de proliferá-las indefinidamente, as reduz, seleciona e ordena, a fim de eliminar todo excesso, reduzindo as imagens a clichês, a uma “ilustração redundante de sua significação”.

¹⁶ FOUCAULT, 2013, p. 8-9.

¹⁷ RANCIÈRE, 2007, p. 12.

¹⁸ RANCIÈRE, 2012a, p. 94.

Nessa divisão, hierarquizam-se as vozes e os lugares: quem pode falar e ser escutado na arena pública do debate? No caso do “regime do clichê”, isso é determinado pelas instâncias do poder dominante, identificadas por Rancière como a *polícia*. A polícia é exatamente a lógica que gere os interesses e os lugares comunitários e “distribui os corpos no espaço de sua visibilidade ou de sua invisibilidade e põe em concordância os modos de ser, os modos do fazer e os modos do dizer que convêm a cada um”.¹⁹ No interior desse regime de ordenação e visibilidade das imagens-clichês, indicam-se os sujeitos agentes, autorizados a terem voz para interpretá-las: os mesmos participantes das esferas do saber e do poder institucionalizadas: políticos, especialistas, jornalistas. Forja-se uma partilha muito clara do espaço comum, em que somente alguns sujeitos têm a voz ativa para designar, falar e dar sentido aos objetos que veem (neste caso, clichês). Em um mesmo movimento, pois, incluem-se sujeitos e excluem-se outros do comum. Estes últimos são precisamente os dominados, os anônimos, cujas vozes dominadas são constantemente silenciadas e empurradas para as margens do comum. O silêncio desses “sujeitos do conhecimento histórico” de que fala Benjamin está aí para ser ouvido e identificado a uma passividade, à falta de instrução, a uma fala incapaz de articular-se e adentrar a floresta de signos do mundo.

Furando o clichê, por sua vez, está a “imagem” – analogamente, a produção artística do regime estético da arte –, apta a “desprender grandes forças de desintegração”. Essa desintegração concerne a potência de a imagem desestruturar a forma-clichê, o que se dá, para Deleuze, por um movimento de restauração do que foi subtraído ou, pelo contrário, de rarefação: “É preciso dividir ou fazer o vazio para reencontrar o inteiro”. A imagem sulca a superfície homogênea e integral do clichê, curto-circuitando-a, instituindo intervalos e dando visibilidade a novas relações e novas superfícies sob(re) sua aparência uniforme. Esse curto-circuito no clichê impede que seja formada uma cadeia causal e harmônica entre uma forma visível, uma intenção – que produziria certos efeitos a partir da disposição de certos corpos e objetos ligados a expressões e significações precisas – e uma recepção – que interpretaria, sem ruído, essas significações, expressões e efeitos.

A imagem, dessa perspectiva, é vista menos como um objeto fechado do que como um processo que cria dissenso, desestabiliza o caráter reificado do clichê e propõe intervalos entre corpos, objetos, lugares, identidades e significações. Não se trata mais de uma gestão policial das imagens, que lhes reservaria significados determinados e sedimentados. Há, pelo contrário, sua emancipação em relação a critérios de produção e percepção estratificados e

¹⁹ RANCIÈRE, 2018, p. 43.

definidos de antemão. Como admite Jacques Rancière, vislumbra-se a formação de outra política do sensível: uma partilha propriamente *política* porque “desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar”,²⁰ instituindo uma “variação da distância, na resistência do visível e na indecidibilidade do efeito. As imagens mudam nosso olhar e a paisagem do possível quando não são antecipadas por seus sentidos e não antecipam seus efeitos”.²¹

Por fim, observemos que o sujeito que vê e produz essa imagem é o *visionário*, *vidente*. O vidente não deve ser interpretado à luz de um *ethos* romântico que concebe o artista como gênio e “antena da raça” (Pound), figura excepcional cuja interioridade e sensibilidade singulares o tornariam apto a comunicar as esferas mais profundas da alma humana e do sublime, às quais nenhum ser humano ordinário teria acesso. O vidente deleuziano deve ser capaz de não aderir completamente à imagem-clichê – sob o risco de cegar-se com sua luz ofuscante – e de tampouco escarpar-se-lhe – sob o risco de assumir uma postura pretensiosamente neutra ou distante o suficiente para ignorá-la. O vidente é aquele cujo olhar e percepção agentes “dividem” ou “fazem o vazio” da imagem-clichê, desdobrando-a por “uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da [imagem] para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes.”²² O visionário-vidente é, em suma, o sujeito capaz de ver e de fazer ver – mais do que de agir e gerar ação – ao desmontar e reconfigurar o clichê, extraíndo dele a imagem e produzindo, assim, uma nova paisagem do visível, do dizível e do pensável.

* *
*

Comprendemos o excerto do primeiro capítulo de *L’image-temps* de Deleuze como magma que já prenuncia e delimita dois dos principais eixos da reflexão estética de Jacques Rancière. O primeiro passa pela prefiguração de diferentes regimes das artes, sob as noções de clichê e de imagem. O segundo indica a articulação entre estética e política, afinal, tanto uma quanto outras noções implicam diferentes partilhas do sensível.

²⁰ RANCIÈRE, 2018, p. 43.

²¹ RANCIÈRE, 2012a, p. 100-101.

²² Claramente nos apropriamos, nesta discussão sobre o vidente/visionário, da argumentação desenvolvida em ‘O que é o contemporâneo?’, de Giorgio Agamben. Pensamos que a figura do vidente deleuziano corresponde à do contemporâneo porque, analogicamente, o contemporâneo/vidente é aquele que consegue captar o escuro de seu tempo/o que está escondido sob o clichê não como ausência de luz/ausência de imagem, mas como algo que permite, precisamente, o desdobramento do olhar, essa neutralização “das luzes que provêm da época”/do caráter ofuscante e aparentemente autoevidente da forma visível.

Ao nos aprofundarmos no trabalho de Rancière, focalizaremos (no encontro entre os dois eixos delineados logo acima), as correspondências que ele estabelecerá entre literatura e fotografia, apresentadas em pontos esparsos de sua obra, sobretudo em capítulos de *O destino das imagens* e de *O espectador emancipado* e em artigo da revista *Radical Philosophy*. Pretendemos reunir as indagações presentes nesses diferentes locais e inseri-las numa visada mais abrangente que leve em consideração grandes linhas de seu sistema conceitual, chamando à baila suas reflexões sobre a literatura presentes em *La parole muette* e *Politique de la littérature* e questões de estética presentes em *Aisthesis*, por exemplo. Perceberemos que uma poética comum congregando literatura e fotografia – objeto dos próximos capítulos – é elaborada na paisagem do pensamento rancièriano. Tanto a imagem fotográfica quanto o texto literário são produções artísticas reconhecidas no interior de um regime estético por se construírem em torno de uma poética do heterogêneo compreendida sob os conceitos da *palavra muda* literária e da *imagem pensativa* fotográfica. A palavra muda e a imagem pensativa são aquelas que desestruturam o equilíbrio e a hierarquia entre modos de produção e recepção/percepção do texto e da imagem – bem como da própria relação texto-imagem – que caracterizam o regime representativo-mimético (analogicamente, o “antigo realismo” de que fala Deleuze). Essa poética do heterogêneo é produto e produtora de uma nova partilha do sensível, isto é, de novas configurações das capacidades subjetivas, das formas de visibilidade e dizibilidade e da criação de um mundo comum. Tais configurações pertencem a um novo regime da palavra e da imagem que, em conjunto, vêm furar, perturbar, desordenar o *clichê*, os modos de ser, ver e dizer pertencentes à polícia, ao consenso do sistema representativo.

Neste capítulo não pretendemos centralizar nossa discussão nas relações mais imediatas quando palavra muda e imagem pensativa intercambiam seus poderes em obras individuais. Esse intercâmbio permeará nossa discussão mas será analisado no detalhe somente nos capítulos seguintes. Pensemos, em um nível mais fundamental, que pressupostos comuns permitem que a literatura e a fotografia sejam aproximadas em tempos de um regime estético. Contudo, vejamos antes em que contexto do debate sobre a fotografia localiza-se a reflexão rancièriana.

1.2. Fotografia: ficção documental

André Rouillé publica, em 2005, *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, livro no qual assinala, desde a introdução, que não busca uma ontologia da fotografia, tampouco suas leis gerais dentro de uma perspectiva do que ele chama a “monocultura do índice peirciano”. A prioridade conferida ao *isto-foi* por Barthes e sua pergunta acerca da

anulação da fotografia como *médium* em benefício do puro enfoque referencial²³ é duramente criticada por Rouillé, porquanto ela indicaria que o semiólogo concebe certo dispositivo abstrato da fotografia, certa essência e certas invariantes estruturais inerentes a seu procedimento técnico de captação e impressão. A perspectiva barthesiana obliteraria, nesse sentido, qualquer consideração sobre a instabilidade da imagem e sobre as diversas mediações que se intercedem entre ela, as coisas, os fotógrafos e os receptores.²⁴ Todo o empreendimento de Rouillé enfatiza essas mediações, reatando as práticas fotográficas aos protocolos de produção, recepção e inteligibilidade que as conformam desde seu aparecimento – não esquecendo, no entanto, as especificidades da técnica e do *médium*:

Reatar com a pluralidade das práticas, das imagens e das obras, restituir sua densidade histórica, social e estética equivale, ao contrário, a afirmar que ‘a’ fotografia ‘só pode ser interpelada pela lei de seu movimento, não pelas invariantes’. Isso consiste em não dissociar a análise (do dispositivo e do *medium*) do estudo concreto do campo fotográfico e de suas transformações.²⁵

Em sua leitura da história das práticas fotográficas, Rouillé examina como toda arquitetura teórica erguida em torno da chamada “fotografia-documento” afirma uma essencialidade da imagem fotográfica baseada na impressão do real e no encobrimento dos diversos procedimentos de sua *construção*, desde a questão da *camera obscura* até a de sua pretensa verdade.

Nesse sentido, tragamos à baila um dos níveis de sua argumentação. O teórico evidencia como a verdade e a transparência fotográfica estão subordinadas a códigos, interpretações, normas e rituais muito específicos, quando no século XIX se institucionaliza o sistema de identificação elaborado por Alphonse Bertillon na chefatura de polícia parisiense.

²³ Sob o conceito do *isto-foi*, Barthes radicaliza a tese da fotografia como “*analogon* perfeito”, que vinha desenvolvendo ao longo dos anos 1960, em ensaios como “A mensagem fotográfica” (1961) e “A retórica da imagem” (1964). Nessa radicalização, a imagem fotográfica desliza da categoria *signica* de ícone para a de *índice*, essa espécie de *signo* que mantém ou manteve num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física e co-presença imediata com seu referente. A consideração indicial da fotografia fica evidente em *A câmara clara* quando o semiólogo afirma em diversos estágios do ensaio que ela é uma “emanação do referente” e que seu noema é, precisamente, um *isto-foi*. Em passagem muito citada, lemos uma formulação que cristaliza a concepção barthesiana: “Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 2015, p. 67). Tal pregnância do referente adquire radicalidade quando, em um parêntese, Barthes se pergunta se a única prova da arte fotográfica não seria “anular-se como *médium*, não ser mais signo, mas a coisa mesma?” (BARTHES, 2015, p. 44).

²⁴ Relativizamos essa asserção de Rouillé, pois cremos que Barthes não ignora as mediações interpostas entre *operator* (fotógrafo), *spectator* (os espectadores) e *Spectrum* (o retorno do morto do objeto fotografado). Essa atenção fica clara na atenção atribuída pelo semiólogo ao valor etnográfico da fotografia e ao infrassaber ao qual ela dá acesso: “uma coleção de objetos parciais” e descontínuos da História. Barthes formula, ainda, o par *punctum/studium*, que será trazido à discussão a partir da página 24 deste capítulo. O *studium* diz respeito, precisamente, ao hieróglifo do sentido gravado na imagem fotográfica, à sua face cultural e socialmente partilhada e codificada. Todavia, em seu percurso ensaístico, toda mediação cultural, social e/ou individual é, de fato, anulada em detrimento da inscrição absoluta e incontornável do referente.

²⁵ ROUILLÉ, 2009, p. 193.

Bertillon organiza uma nova prática forense em torno de três eixos principais: i) *discursos*, que controlam e guiam a realização das ii) *tomadas fotográficas*, que implicam um iii) *formato* – o retrato duplo, de frente e de perfil –, uma postura do fotógrafo, uma iluminação, uma posição dos olhos e do rosto do suspeito, um corte das provas, um estúdio e, até, uma cadeira específicos. Rouillé salienta que a prova fotográfica, passível de uso jurídico para corresponder plenamente às funções de controle institucional, deve ser acompanhada e suplementada pelo famoso método da “antropometria sinalética” – uma série de mensurações de partes do corpo – que permitem a identificação do corpo de acordo com uma classificação detalhada e correspondente aos valores positivistas dos oitocentos. Isso resulta em um dispositivo complexo, transitando entre o *legível* dos discursos, o *visível* da fotografia e o *mensurável* da antropometria, que busca submeter o indivíduo ao total crivo do poder e da autoridade, demonstrando concretamente que:

a transparência da fotografia-documento não é o produto automático da máquina, de um simples registro, mas o resultado de uma hábil construção. Entrecruzamento de injunções (nitidez, luminosidade, legibilidade, frontalidade, anonimato, instantaneidade etc.) e de proibições (sem escrita, sem matéria, sem sombra, sem espessura, sem deformação, sem homem, sem autor, sem retoque etc.), os princípios formais da transparência documental regulam as formas do verdadeiro e definem uma estética cujo paradoxo é realizar-se na invisibilidade.²⁶

Essa e tantas outras funções institucionais e sociais da fotografia – arquivar, ordenar, ilustrar, informar, modernizar os saberes –²⁷ estariam associadas à sua função motriz na sociedade ocidental: não representar o real, mas designá-lo, alimentando uma compulsão de exaurir o campo do visível. É como se a fotografia pudesse ser a tão esperada resposta a um projeto enciclopédico totalizante, encarnado nas grandes Missões Fotográficas – das quais se destacam a Missão Heliográfica (1851, França) e a Missão da *Farm Security Administration* (1935-1942, Estados Unidos) –, que ambicionavam uma conquista física e simbólica do espaço e pediam aos fotógrafos “para trazer tudo, até o menor detalhe, inventariar tudo, ‘não deixar nada de lado’”.²⁸

Entretanto, diversas ilhas de tensão e contradição furam o campo fotográfico desde seu surgimento, evidenciando que a fotografia-documento é somente um de seus núcleos – não obstante, o dominante – de produção e inteligibilidade. No universo das lutas entre modos de produção e concepção da fotografia, podemos citar o embate entre calótipo e daguerreótipo. O calótipo foi uma técnica de impressão luminosa sobre papel criada por Fox Talbot na

²⁶ ROUILLÉ, 2009, p. 89.

²⁷ Tais funções são analisadas no detalhe por Rouillé em seu capítulo “Funções do documento” de *A fotografia*, p. 97-134.

²⁸ ROUILLÉ, 2009, p. 108.

Inglaterra e apresentada à Royal Society em 1839, mesmo ano em que o daguerreótipo é anunciado pela Academia Francesa de Ciências. Aquele se distingue deste em virtude de o suporte não ser o metal, e sim o papel. A rugosidade do papel implicava a fluidez das linhas e o *floou*, elementos materiais que aproximavam a imagem impressa de certa estética do desenho e do *brouillon d'artiste*. Essa semelhança não passou despercebida e logo foi apropriada por toda uma tradição que passou a filiar a fotografia às belas-artes e ao universo da representação e do ícone, afastando-a do enfoque documentalista que a subordinaria enquanto “a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde serva” (famosa asserção de Charles Baudelaire).

No mesmo ano efervescente de 1839, Désirée Raoul-Rochette apresenta diante dos membros da Academia de Belas Artes da França outra novidade fotográfica: o método de impressão luminosa sobre papel de Hippolyte Bayard. Bayard é ofuscado em sua época e na posteridade devido à promoção da técnica de Daguerre pelo governo francês e pela Academia de Ciências, que a ostentaram desde o princípio como patrimônio do povo francês, produto e produtor do progresso oitocentista. Como reação a esse esquecimento institucional, Bayard realiza o polêmico *Autoportrait en noyé* (Imagem 1), experiência inaugural da *mise en scène* de si frente à câmera, ironizando o papel documental e privilegiando a dimensão ficcional da fotografia, indicando sua ambiguidade fundamental, que a faz flutuar entre os universos da comprovação e da representação:

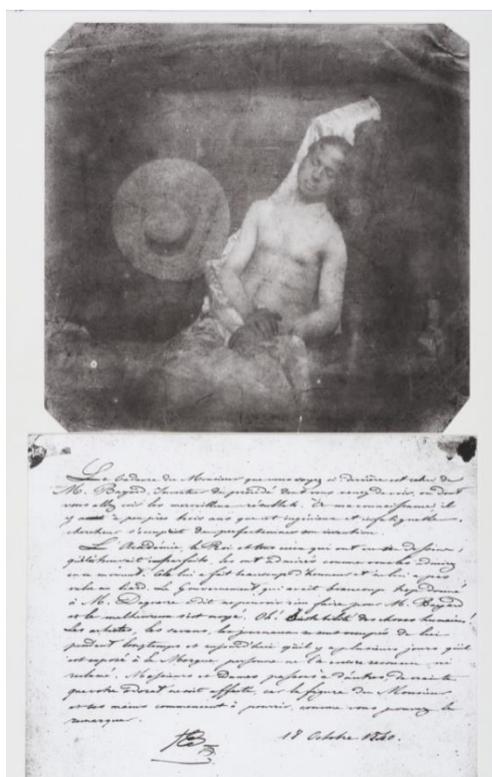


Imagem 1: *Autoportrait en noyé* (frente e verso) (1840), Hippolyte Bayard.
Fonte: <https://bit.ly/2IathTw>.

A imagem traz, no anverso, a “auto-mise-en-scène” de Bayard como um afogado e, no verso, um texto manuscrito, no qual lemos:

O cadáver do cavalheiro que vocês veem no anverso é o de *monsieur* Bayard, inventor do processo que vocês acabam de ver ou do qual verão os maravilhosos resultados. Pelo que eu saiba, há mais ou menos três anos este engenhoso e infatigável pesquisador buscava aperfeiçoar sua invenção. A Academia, o Rei e todos aqueles que viram esses desenhos, que ele achava imperfeitos, admiraram-nos como vocês os admiram neste momento. Isso lhe causa grande honra, e não lhe rendeu nenhum tostão. O governo, que muito dera ao *monsieur* Daguerre, disse nada poder fazer pelo *monsieur* Bayard, e o infeliz se afogou. Oh! instabilidade das coisas humanas! Os artistas, os eruditos, os jornais se dedicaram a ele por muito tempo, e hoje, quando há muitos dias está exposto no necrotério, ninguém ainda o reconheceu nem reclamou. Senhores e senhoras, passemos a outros, com receio de que seu olfato seja afetado, pois a cabeça do cavalheiro e suas mãos começam a apodrecer, como vocês podem observar.

18 de outubro de 1840²⁹

Em uma mesma superfície, o suporte em papel, inscrevem-se duas (ou mesmo três) vezes o corpo de Bayard. No anverso, temos sua fotografia como um sereno afogado, que poderia muito bem ser um homem recostado ao fim de um longo dia de praia e de sol – hipótese sustentada pelo amplo chapéu de palha exposto ao fundo e pelo seu rosto e suas mãos aparentemente bronzeados. No verso, temos um texto manuscrito, cujas palavras apontam Bayard como corpo que escreve (manuscrito autógrafo) e corpo escrito, já que um pretenso narrador em terceira pessoa guia os olhos do espectador pela imagem de *monsieur* Bayard, apresentado na terceira pessoa e descrito como se exposto em um necrotério em estado de decomposição, após afogar-se em consequência de um grande desapontamento pela falta de reconhecimento por sua “maravilhosa invenção”. Esse dispositivo pode ser analisado sob múltiplos aspectos, uma vez que mobiliza o *ver* e o *fazer ver*, o dizível e o legível, o oculto e o explícito, o documento e a representação, o texto e a imagem de uma maneira muito singular e explorada pela autobiografia e pela autoficção contemporâneas.

Já sinalizamos que, antes de tudo, há uma superfície material de inscrição comum, porquanto texto e imagem estão inscritos sobre papel – suporte tradicionalmente ligado ao mundo da cultura escrita e que se tornará principal vetor de difusão da fotografia desde o século XIX –, formando um dispositivo duplo, como se verso (texto) e anverso (imagem)

²⁹ Tradução nossa do original em francês: “Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieur et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention. L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ces dessins que lui trouvait imparfaits les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre a dit ne rien pouvoir faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui depuis longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue personne ne l'a encore reconnu ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la figure du Monsieur et ses mains commencent à pourrir comme vous pouvez le remarquer.”

pudessem travar um diálogo e uma correspondência infinitos e espelhados. É ainda como se o texto fosse o *negativo* da imagem *positiva*, o que implica que a própria materialidade de *Autoportrait en noyé* propõe uma *mise en scène* do artefato fotográfico.

Sendo o *negativo* a autoficcionalização escrita por Bayard, nota-se que a imagem, impressão *positiva* desse *negativo*, é especularmente uma ficção. O texto narrativo e descritivo orienta o olhar do espectador por sobre a imagem – que não está mais sob seu olhar visto que se encontra no anverso –, afirmando: “O cadáver do cavalheiro que vocês veem no anverso é o de *monsieur* Bayard”. Cria-se, de saída, um contraste, uma ironia entre o *ver* da imagem e o *dizer* e *fazer ver* do texto – que parece satirizar o caráter de “prova” a ser sistematizado algumas décadas depois pelo registro criminalístico de Bertillon.

Como dissemos mais acima, o corpo visível na fotografia se assemelha muito mais ao de um banhista repousando serenamente que ao cadáver em putrefação que o texto expõe e interpela o espectador a ver – “a cabeça do cavalheiro e suas mãos começam a apodrecer, como vocês podem observar”. Aliás, que necrotério, espaço por excelência da assepsia, exporia em suas paredes um grande *sombrero* de praia? Essa autoironia é complementada pela (auto)comiseração ambígua do narrador, que fala de um engenhoso e ardoroso inventor, cuja maravilhosa técnica foi desprezada pelo Estado e cujo fracasso o levou ao suicídio. Ataca-se, pela via ficcional, um estado real, em que Bayard se vê às voltas com o poder público, que se nega a lhe outorgar uma renda vitalícia como o fizera com Daguerre. Essa projeção autobiográfica é potencializada pelo uso paradoxal do tempo presente na frase “Isso lhe causa grande honra” (a respeito da admiração causada pelo trabalho de Bayard): estranho presente para se referir a um homem morto. Paradoxo que só pode ser resolvido quando os planos da enunciação e do enunciado são nivelados e se percebe que o sujeito da enunciação (Bayard, vivo) é o mesmo do enunciado (o afogado, morto).

Ecoa aos ouvidos brasileiros outra voz vinda do século XIX, quarenta anos após Bayard: a do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, paradigmático romance de Machado de Assis, que embaralha os campos da vida e da morte, fazendo da morte a própria possibilidade da vivência escrita. Brás Cubas afirma, assim, que “não é propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço”.

Mais de um século depois de Bayard e Machado, Cindy Sherman assumirá como um dos núcleos centrais de sua produção artístico-fotográfica a encenação de um *self-fashioning*, inventando aparências e dissolvendo o “indivíduo” em múltiplas “singularidades” e máscaras,

em *mises en scène* do eu cujo precursor distante não deixa de ser Bayard.³⁰ A “ficção documental” gerada pelo caráter ambivalente da imagem entre os polos da verificação e da elisão, do visível e do invisível é potencializada na fotografia contemporânea pelo mesmo dispositivo fototextual proposto por Bayard em 1840, cujo representante maior é Duane Michals:



Imagem 2: *This photograph is my proof* (1967), Duane Michals.
Fonte: <https://bit.ly/2jQWF6Q>.

Logo abaixo da imagem do casal, há a seguinte legenda, após o título *Esta fotografia é minha prova*: “Esta fotografia é minha prova. Houve aquela tarde, quando as coisas ainda estavam bem entre nós, e ela me abraçou, e estávamos tão felizes. Isso aconteceu, ela me amou. Olhe, veja você mesmo!”³¹ Como em Bayard, há a interlocução entre um *eu* e um espectador, que é chamado a desvendar sob(re) a superfície da foto uma história, projetando um sentido que corre entre texto e imagem. No entanto, o registro da interlocução é outro. Em Bayard, o leitor-espectador lê o texto sem a imagem sob os olhos, e assim se joga com uma distância irônica entre ela e o texto, este no verso daquela. Além disso, o interlocutor do narrador/fotógrafo de *Autoportrait em noyé* é chamado a participar de um jogo ficcional

³⁰ A respeito do caráter performativo da identidade em Sherman, consultar o capítulo “Inventing appearances, 1975-80” da monografia sobre sua obra: MOORHOUSE, Paul. *Cindy Sherman*. London; New York: Phaidon Press, 2014, p. 15-27.

³¹ No original: “This photograph is my proof. There was that afternoon, when things were still good between us, and she embraced me, and we were so happy. It did happen, she did love me. Look see by yourself!”

autoirônico e mordaz e a adentrar pelo *fazer ver* da palavra um espaço que contrasta com o *ver* da imagem (como propusemos, um necrotério *versus* um espaço de repouso).

Por sua vez, o pacto com o espectador de Michals permanece, aparentemente, mais “às claras”, e a distância entre texto e imagem é reduzida, já que eles se encontram justapostos materialmente e entremeados por uma dupla *placidez*: a da imagem – um casal sentado em uma cama, abraçado, sob uma luz não saturada que os ilumina obliquamente – e a do texto – breve e escrito em uma caligrafia curva e sóbria, com descrições curtas que falam sobre um amor passado. O dizível e o visível partilham, então, de uma comunidade do afeto, com a ironia, somente, de o amor ter passado (“quando as coisas ainda estavam bem entre nós”, “ela me amou”). Paradoxalmente, o amor passou, mas está fixado no presente da recordação e da fotografia, que pôde capturar o momento fugidio do amor igualmente passageiro. A verdade da fotografia, sua prova, não é mais um atestado geral, que sela a relação estável com o mundo exterior, tampouco o espelho ou o índice do “real”. Não se pode nem mesmo comprovar que o sujeito da fotografia é o mesmo que escreve, uma vez que não parece se tratar de Duane Michals, que, em um autorretrato da mesma época, aparece calvo.³² A declaração “esta fotografia é *minha* prova” implica uma adesão e um pacto muito particulares porque a *prova* é particularizada no campo afetivo e íntimo de um indivíduo e de um casal, ao qual o espectador é convocado a participar enquanto observador capaz de sentir e captar essa verdade – insinuada na pose inclinada do corpo feminino sobre o masculino, na expressão suave dos dois, na intimidade da ambiência de um quarto e, claro, no texto que dá a ler e a ver a imagem.

Em suma, revisitamos o dispositivo de *Autoportrait en noyé* e um de seus ecos contemporâneos para sinalizar como eles questionam, pela via da ironia e da ficção, uma visão ontológica da fotografia como emanção do referente, cuja condição de “*isto-foi*” pudesse ser índice de autenticidade. Lembremos que o *isto-foi* da fotografia de Bayard é, ele próprio, uma encenação. Por isso, outra superfície comum cava-se entre fotografia, ficção e o domínio da literatura, graças às múltiplas operações que subjazem à imagem e à palavra: a indecidibilidade entre a representação e o documento, o índice e o ícone, vinculando e desvinculando o visível e suas significações, o visível e o invisível, a palavra e seu efeito.

Apropriando-nos de uma fórmula de Rancière, diríamos que se estabelecem, enfim, “relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um

³² O autorretrato pode ser consultado no seguinte link, acessado em 15/06/2018: <https://bit.ly/2ygxJj2>.

alhures, um então e um agora”.³³ Neste ponto, aliás, aproximamo-nos da descrição do filósofo sobre um trabalho *poético* (o fazer, a construção) a ser operado tanto pela literatura quanto pela imagem fotográfica.

O gesto inaugurador de Bayard é precursor, mesmo que isoladamente, de um movimento de conversão artística da fotografia que irá se consolidar somente nas últimas três décadas do século XX. O período em questão é o mesmo em que se desenvolve a crise da fotografia-documento, como sugere André Rouillé.³⁴ Período em que seus usos práticos entram em crise em decorrência da rivalidade com as imagens em movimento e as transmissões ao vivo, dos diversos impedimentos institucionais impetrados contra o fotojornalismo de guerra e, especialmente, como argumenta o historiador, devido à crise do regime de verdade que sustentava esses usos. No interior desse regime, a fotografia se aliava à confiança moderna de que “existe um mundo, na verdade infinito mas bem real, acessível, cognoscível, dominável pelos meios modernos, a fotografia em primeiro lugar”.³⁵

O universo institucionalizado da arte absorve a fotografia quando reconhece que o estatuto de suas imagens reside em uma eterna oscilação entre posições heterogêneas, não se apoiando em um exclusivo nível indicial, o qual anularia, em última instância, a mediação imagética em favor do referente (como radicaliza a tese do *isto-foi* barthesiano).³⁶ O discurso que a reconhece enquanto arte demanda o investimento de um novo olhar, outorgando-lhe um novo traço: o de ser meio “impuro” de tensão entre ícone e índice, representação e documento, localizando nessa mescla de princípios díspares e aparentemente contraditórios um fator de “vitalidade, de força e de riqueza”, como sentencia André Rouillé. O novo modo de inteligibilidade do campo fotográfico ganha força nas últimas duas décadas, ainda, com a publicação – além do fundamental estudo de Rouillé, de 2005 – de *Realidades e ficções na trama fotográfica* (1999), de Boris Kossoy, dos estudos sobre imagem de Marie-José Mondzain em *Imagem, ícone, economia* (1996) e da teoria estética de Jacques Rancière, presente em diversos de seus escritos. Tal perspectiva permite uma reconfiguração do olhar e das significações atribuídos à imagem fotográfica, que possibilitam desdobrar a superfície

³³ RANCIÈRE, 2012a, p. 99.

³⁴ Conferir o capítulo “Crise da fotografia-documento” de *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, de Rouillé, p. 135-159.

³⁵ ROUILLÉ, 2009, p.138.

³⁶ Para compreender o contexto europeu da legitimação da fotografia pelo sistema de arte, cf. BRUNET, François. The literature of photography. In: _____. *Photography and literature*. London: Reaktion Books, 2009, p. 88- 110. Para o contexto brasileiro, compreendendo a seminal presença da fotografia no MAM-SP e na Bienal de São Paulo, cf. COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 17, n. 2, jul.-dez. 2008, p. 131-173.

aparentemente transparente da chamada fotografia-documento, encontrando nela não somente um lastro documental e autenticador – garantia de uma impressão e de um dispositivo automático e fiável –, e sim uma instabilidade fundamental, afinal, “de fato, o trabalho dos fotógrafos, mesmo os mais ligados ao valor documental das imagens, não cessou de romper com o aqui e agora, de passar dos estados de coisas e impressões para os acontecimentos e as expressões”.³⁷ Mesmo as imagens produzidas por fotógrafos que antes estariam fortemente rotulados sob as insígnias do fotojornalismo – como é o caso exemplar de José Medeiros, que será explorado no capítulo 2 – são agora vistas e entendidas sob o prisma do jogo entre ciência e arte, atestação e composição, documento social e jogo abstrato de formas.

1.3. Jacques Rancière: correspondências entre *imagem pensativa* e *palavra muda*

1.3.1. A *imagem pensativa* e seu lastro barthesiano

O percurso por um marco da reflexão contemporânea, encarnado na obra de André Rouillé, e pela produção de dois fotógrafos tão distantes no tempo quanto Hippolyte Bayard e Duane Michals, indica a formulação de uma teoria, de uma prática e um modo de inteligibilidade da fotografia modelados pela ambivalência e pela oscilação, implicando uma dupla dimensão de índice e ícone, documento e representação. No interior dessa tendência, encontra-se, nitidamente, o trabalho de Jacques Rancière.

No ensaio “O efeito de realidade e a política da ficção”, Rancière defende que certo “efeito de real”³⁸ – que dá forma à reflexão barthesiana sobre o realismo literário e historiográfico – se infiltra em *A câmara clara* na noção do *isto-foi*, explicada mais acima na nota 23, quando discutimos Rouillé. O *isto-foi* aparece na argumentação de Barthes como desdobramento do *punctum*. Primeiramente, entendamos como o *punctum* constitui, junto o *studium*, um elemento nuclear para a reflexão barthesiana da fotografia.

Por um lado, o *studium* é o elemento fotográfico que se ancora em uma educação cultural e social do olhar e em um “desejo indiferente”. Trata-se de um elemento *claro*: na posição de *spectator*, conseguimos olhar uma fotografia e identificar no *studium* as intenções

³⁷ ROUILLÉ, 2009, p. 197.

³⁸ “O efeito de real” descrito em ensaio homônimo de Barthes decorreria de um uso realista do signo verbal, que o semiólogo mapeia na escrita literária de Gustave Flaubert e na historiografia de Jules Michelet. Barthes argumenta haver nessa narrativa realista uma profusão de detalhes, de “notações insignificantes” – cujo caso exemplar é o barômetro da descrição inicial da casa burguesa de “Um coração simples” – que escapam à lógica literária ao criarem uma necessidade incessante de se autenticar através de uma *ilusão referencial*. Tal ilusão viria de uma amputação da estrutura tripartida do signo verbal. A consequência mais fundamental dessa mutação é que, a partir de então, o signo designaria o real concreto numa “colusão *direta* de um referente e de um significativo”, isto é, excluindo a mediação do significado em proveito único do referente, como se o barômetro da narrativa flaubertiana dissesse: sou o real.

eloquentes do autor, asseverando: “eu me interesso com simpatia, enquanto bom sujeito cultural, ao que diz a foto, pois ela fala (é uma ‘boa foto’).”³⁹ A esse elemento cultural e socialmente codificado e partilhado, Barthes associa uma categoria de imagens fotográficas denominadas unárias: “A fotografia é unária quando transmite enfaticamente a ‘realidade’, sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar (a ênfase é na força de coesão): nenhum duelo, nenhum indireto, nenhum distúrbio”.⁴⁰ São, assim, as mesmas imagens homogêneas e domesticadas pelos mecanismos de poder descritas por Deleuze como *clichês*, que antecipam seus sentidos pelo estabelecimento de um efeito de unidade previsto e recebido enquanto tal.

Por outro lado, ao *studium*, soma-se outro elemento fotográfico, o *punctum*. A relação designada por Barthes entre *punctum* e *studium* nos parece pertencer ao mesmo universo de indagação que desenvolverá Deleuze cinco anos mais tarde em *L’image-temps* acerca da tensão entre *clichê* e *imagem* (que permeia como fantasma este capítulo), uma vez que o autor de *A câmara clara* afirmará que o *punctum* é, precisamente, o elemento que vem perturbar o *studium*; é “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é o acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”.⁴¹

Trata-se de um detalhe que fura o tecido homogêneo e o “amestramento” compreendido sob o *studium* e faz estremecer a imagem, transportando o espectador para outras cenas, lembranças, sensações etc. Esse deslocamento pode ser eminentemente proustiano, como aponta o próprio semiólogo quando, vendo a textura da rua de terra batida de uma foto de Kertész, é transportado para as lembranças das estradas que atravessara em viagens pela Hungria e Romênia. No entanto, o próprio *punctum* é desdobrado e compreendido como elemento bifacial. Se temos a face do detalhe que faz *tilt*, surge um “novo *punctum*”, “que não é de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (*isto-foi*), sua representação pura”.⁴²

O pensador que delineia uma polaridade (*punctum/studium*) é o mesmo que a anula em proveito de uma “fulguração” e da inscrição absoluta do referente passado (*punctum/isto-foi*). Indiquemos, de passagem, que o ensaio de Barthes se funda em um acontecimento propriamente autobiográfico e no afeto do reconhecimento. Revolvendo arquivos e objetos, Roland, enlutado e tragado pelo vórtice da morte recente da mãe, encontra uma fotografia

³⁹ BARTHES, 2015, p. 42

⁴⁰ BARTHES, 2015, p. 40.

⁴¹ BARTHES, 2015, p. 29.

⁴² BARTHES, 2015, p. 80.

antiga, “cartonada, os cantos machucados, de um sépia empalidecido”.⁴³ É a famosa foto do Jardim de Inverno, sobre a qual o sujeito afirma: na superfície, quem ele vê é sua própria mãe integralmente, “justo uma imagem e uma imagem justa”: sua mãe esteve lá, em frente à câmera: fulguração do referente: “isto-foi”.

O que Rancière critica no semiólogo, ecoando Rouillé, é o fato de “ele deixar de lado a intenção do fotógrafo, reduzir o dispositivo técnico a um processo químico e identificar a relação óptica com uma relação tátil”.⁴⁴ Ao priorizar um enfoque referencial, enfatizar-se-ia o caráter de *arquissemelhança* da fotografia.⁴⁵

Barthes eliminaria, ao fim e ao cabo, qualquer consideração sobre a *imagem* fotográfica enquanto objeto de fabricação e objeto do olhar. Toda mediação e todo *studium* (intenção, significação histórica e social) ou mesmo *punctum* (força de expansão, campo cego para outras imagens e lembranças) parecem siderar e desaparecer frente à potência centrípeta da arquissemelhança indicial. Por isso, lemos em *O espectador emancipado*: “Barthes fala em desencadear uma loucura do olhar. Mas essa loucura do olhar é na verdade seu desapossamento, sua submissão a um processo de transporte ‘tátil’ da qualidade sensível do motivo fotografado”.⁴⁶

Sustentando que o *isto-foi* não pode ser generalizável como princípio unitário, Rancière propõe uma análise que retoma a dialetização *punctum/studium* a fim de considerar a fotografia enquanto superfície de conversão entre regimes expressivos, como comprova a estimulante leitura feita de uma captura de Walker Evans.

Evans é reconhecidamente um dos grandes nomes da fotografia estadunidense do século XX e o primeiro fotógrafo a expor individualmente no MoMA (Museu de Arte Moderna) de Nova York, em 1938, com a aclamada exposição *American photographs*. Seu trabalho é múltiplo e se articula em diversas frentes, compreendendo uma circulação pelas esferas i) institucionais – é reconhecido seu trabalho, eivado de liberdade, para a Administração da Seguridade Agrícola (*Farm Security Administration*), órgão oficial do governo americano; ii) midiáticas – Evans foi colaborador oficial e fotógrafo exclusivo da revista *Fortune*; iii) artísticas – ele é aceito no universo das exposições de arte e ingressa no dos livros fotográficos, publicando, por exemplo, *American photographs* e o icônico *Let Us*

⁴³ BARTHES, 2015, p. 61.

⁴⁴ RANCIÈRE, 2012a, p. 106.

⁴⁵ A arquissemelhança é uma nova “roupagem” dada por Rancière ao índice peirciano, como lemos em sua descrição de um “testemunho imediato de outro lugar” e de uma “pele descolada de sua superfície, substituindo positivamente as aparências da semelhança e driblando as táticas do discurso que quer fazê-la expressar uma significação” (RANCIÈRE, 2012b, p. 18).

⁴⁶ RANCIÈRE, 2012a, p. 106.

Now Praise Famous Men [Elogiemos os Homens Ilustres], realizado na parceria com o escritor James Agee e originado de uma demanda de reportagem social da própria revista *Fortune*.

Detenhamo-nos na análise feita por Rancière da seguinte imagem:

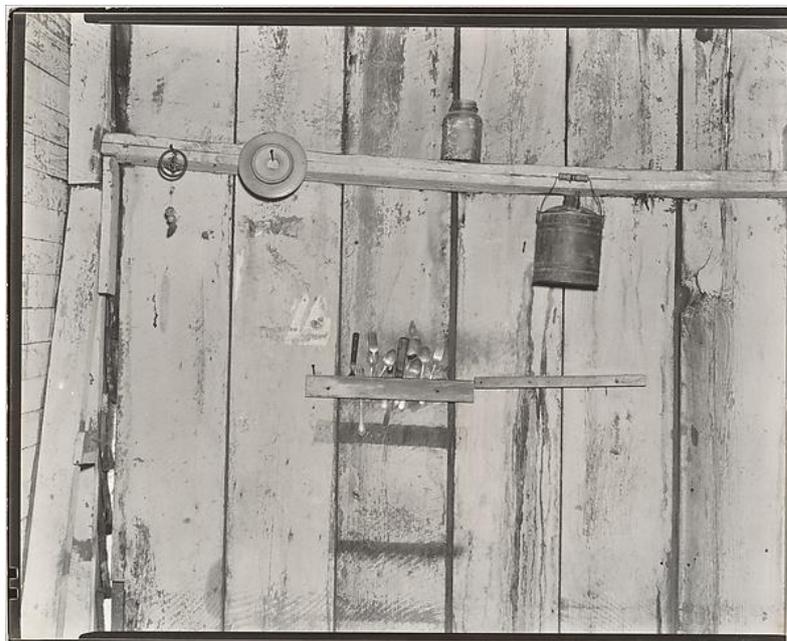


Imagem 3: *Kitchen Wall in Bud Fields House* (1936), Walker Evans.

Fonte: <https://bit.ly/2rUviMO>

Produzida durante seu trabalho para a *Farm Security Administration*, que se estendeu de 1935 a 1938, a imagem pode ser compreendida em chave etnográfica – *studium* –, enquanto registro objetivo das condições de vida da população rural atingida pela Grande Depressão, sobretudo nos estados sulistas. A superfície da foto revela a miséria material na parede composta por tábuas de madeira bruta e irregular e nas gambiarras que sustentam talheres, latas e o que parece ser um penduricalho na extrema esquerda superior – todos elementos convergindo na exposição de um drama social a ser confrontado pelas autoridades e pela população estadunidense. No entanto, o que Jacques Rancière reconhece nessa imagem é a presença concomitante de outro registro expressivo – *punctum*: a lembrança da arquitetura e do *design* modernos.

Em sua leitura, ele afirma que os mesmos elementos que seriam signos de miséria compõem “certa decoração artística”:

As tábuas retilíneas lembram os cenários quase abstratos que na mesma época eram vistos nas fotografias, sem objetivo social específico, de Charles Sheeler e Edward Weston. A simplicidade do sarrafo pregado que serve para organizar os talheres lembra à sua maneira a ideologia dos arquitetos e *designers* modernistas, apreciadores de materiais simples e brutos e de soluções racionais de organização, que possibilitam alijar o horror dos bufês burgueses. A disposição de través parece

obedecer a uma estética do assimétrico. Mas é impossível saber se todos esses elementos ‘estéticos’ são efeitos dos acasos da vida pobre ou se resultam do gosto dos ocupantes do lugar.⁴⁷

O trecho sugere que, ao polo do documento social, soma-se outro – a composição formal de linhas e planos –, que estremece a captura e a faz oscilar entre esses dois polos. Isso confere um caráter indecível à captura de Evans, que pode ser expandido como princípio não somente da fotografia, mas de um regime de *pensatividade* das imagens, o qual Rancière estenderá, em suas análises, ao cinema e ao vídeo, por exemplo. A noção de pensatividade é teorizada em um capítulo de *O espectador emancipado* cujo título é justamente “A imagem pensativa” e apresenta uma alternativa à univocidade da arquissemelhança indicial e um aviso de que uma única imagem pode ser, na verdade, vista enquanto superfície de conversão desdobrável em diversas superfícies, em diversos modos de representação:

A pensatividade da fotografia poderia então ser definida como esse nó entre várias indeterminações. Poderia ser caracterizada como efeito da circulação entre o motivo, o fotógrafo e nós, do intencional e do não intencional, do sabido e do não sabido, do expresso e do não expresso, do presente e do passado.⁴⁸

A constante oscilação da imagem fotográfica, fragmentada em múltiplos registros e liberada da concepção única de traço, vestígio do passado, responde, em particular, à cisão que constitui o próprio conceito de arte, tal como surge em fins do século XVIII com o romantismo alemão, ganhando forma ao longo do século XIX. Rancière sustenta que o que chamamos *uma arte* são, na verdade, *duas coisas em uma*, dois regimes – contraditórios, aliás – de apresentação sensível presentes sobre uma mesma superfície.⁴⁹ De um lado, temos uma produção intencional da arte, o uso de uma técnica própria, uma maneira de fazer que coloca conceitos e intenções à obra e diz respeito a regras de produção – analogamente, o *studium* barthesiano. De outro, temos o modo de sua apreciação sensível, que coloca a experiência do belo como finalidade sem fim, o que é, em última instância, a negação do que constitui o próprio de uma técnica, a saber, o fato de ser “um meio a serviço de um fim exterior” – analogamente, a presença sensível do *punctum* barthesiano, vertiginosa e subtraída a qualquer significação. Este duplo princípio da arte delineado por Rancière é tributário direto da filosofia kantiana, pois é o próprio Kant – dirá o francês – quem propõe que a ideia estética é, precisamente, a invenção de arte que possibilita “reconhecer e combinar diferentemente diversas superfícies em uma só, diversas línguas em uma frase, diversos corpos em um simples movimento”.⁵⁰

⁴⁷ RANCIÈRE, 2012a, p. 112.

⁴⁸ RANCIÈRE, 2012a, p. 110.

⁴⁹ RANCIÈRE, 2011, p. 248.

⁵⁰ RANCIÈRE, 2011, p. 30.

Na fotografia, afirma-se, tanto como na pintura e na escultura pós-românticas, esse corpo fraturado da imagem estética, que flutua entre um *saber* e um *não-saber*. Retornando à “Kitchen Wall in Bud Fields House”, sabe-se que Evans realizou essa e outras diversas imagens ao longo de seu trabalho em um programa institucional de cunho documental e informativo. Sabe-se que essa foto é de 1936, que foi tirada na cozinha de Bud Fields e sua família e que foi utilizada certa técnica (bem provavelmente, um antigo aparelho 8x10). Sabe-se, a um só tempo, que essa jornada fotográfica foi eivada de liberdade criativa, possibilitada por uma constante luta do fotógrafo, como pontua Mora (2014). Exatamente por essa liberdade criativa, não se pode saber em que medida Evans enquadrou e valorizou esse fragmento de parede de modo consciente, identificando nessa reunião de elementos um índice do modo de vida desses habitantes e/ou um *assemblage* de volumes e objetos ao gosto cubista, um cenário quase abstrato do puro jogo estético de linhas e formas.

Rancière sinaliza que tampouco sabemos se os moradores compuseram essa disposição desalinhada de objetos pela necessidade de uma vida escassa de recursos materiais ou por um jogo estético, por uma vontade expressa de dispô-los de tal e tal maneira para o prazer dos sentidos. Neste último caso, a fotografia incorpora tanto a imagem da beleza dos outros quanto “a cicatriz de uma dor” – expressão com a qual o filósofo descreve a escrita de James Agee em *Elogiemos os Homens Ilustres*. A dor de uma beleza percebida em meio a uma situação miserável originada por uma crise econômica que expropria ostensivamente os mais pobres. É por isso que Rancière dirá sobre Agee algo que podemos ampliar a Evans:

[O problema] é restituir cada elemento do inventário à dignidade do que é: uma resposta à violência de uma condição, o produto de uma arte de viver e de fazer ao mesmo tempo que a cicatriz de uma dupla dor, dor da necessidade sofrida e dor que a resposta jamais esteja à altura de sua violência”.⁵¹

Em suma, a imagem de Evans é exemplar da maneira pela qual, no regime estético de produção e identificação da arte, uma “única” imagem é concebida menos como “belo animal” simétrico e ordenado do que como local de disjunção e indeterminação entre os conceitos dos artistas e o sem-conceito do belo.

Desloquemo-nos rumo a outra análise do filósofo, desta vez presente em *Aisthesis* (2011). Rancière observa que a mesma tensão entre duas maneiras de mostrar da imagem (e, mais especificamente, da fotografia) já está presente ao longo das duas primeiras décadas do século XX nos debates propostos pelo grupo formado em torno de *Camera Work*, a emblemática revista presidida por Alfred Stieglitz e um dos principais *loci* de discussão do status artístico da fotografia. No capítulo “La majesté du moment” de seu livro, o filósofo

⁵¹ RANCIÈRE, 2011, p. 296.

francês pondera que os discursos e as práticas constituídos pelos artistas e críticos reunidos em *Camera Work* se veem “confrontados a duas tradições da modernidade pictural: a que privilegia a captura de um instante do mundo e a que opõe a livre construção de linhas e de cores exprimindo a visão interior do artista”.⁵²

Esses dois princípios parecem convergir em um fotógrafo que Stieglitz elege, então, como o único digno de ser exposto em sua galeria: Paul Strand, cujas fotos são caracterizadas pelo mestre do pictorialismo como “a expressão direta de hoje”. Essa “expressão direta” da atualidade não se refere a nenhum princípio reflexivo simplista ou a nenhuma adesão irrestrita de Strand a seu tempo; pelo contrário, Strand é *contemporâneo* – o visionário deleuziano, poderíamos sugerir – por ser observador e intérprete do espetáculo moderno da máquina, da metrópole urbana e dos grandes fluxos migratórios entre países e entre o campo e a cidade. A cidade moderna é, antes de tudo, lugar de um tempo selado pela sobreposição de múltiplas velocidades e temporalidades, isto é:

o lugar onde as idades e os ritmos se misturam, onde a exuberância da velocidade e da técnica se encontra por vezes recoberta pela intemporalidade de uma noite de geada ou de uma tempestade de neve; onde os corpos carregam diferentemente a marca da velocidade urbana e os ritmos mais lentos da terra de onde vêm.⁵³

Vejamos, pois, abaixo, uma imagem que selecionamos de Strand (imagem 4). Nesta captura, vê-se muito bem encenada a tensão entre documento e representação, entre a apreensão de uma historicidade própria a um instante do mundo e o enlevo da forma. A legenda enquadra elementos (pessoas, ruas de Nova York) dos quais a fotografia é a metonímia: uma mulher congelada em sua caminhada naquela que provavelmente é a esquina da 83RD com a Avenida West End, na cidade de Nova York, no ano de 1916. Ao mesmo tempo em que a legenda ancora os elementos da imagem em um lugar e em um tempo específicos – que podem ser depreendidos, aliás, do índice histórico oferecido pelo traje da mulher –, há uma tensão fundamental presente na superfície da própria imagem. Trata-se da harmonia conflituosa na cidade moderna entre o tempo da mobilidade e da velocidade humanas e do automóvel (afinal, a rua é asfaltada) e o tempo estático e monumental da arquitetura dos grandes prédios. Esse embate é figurado, no registro de Strand, pelo puro gozo combinatório de luzes, sombras, linhas e proporções: a figura humana metamorfoseia-se, com sua pequena sombra, em uma forma paralela à sombra imponente do edifício, que se projeta sobre a calçada e a rua, abstraindo-se em um jogo entre formas retangulares e circulares.

⁵² RANCIÈRE, 2011, p. 252.

⁵³ RANCIÈRE, 2011, p. 261.



Imagem 4: *People, streets of New York, 83RD and West End Avenue* (1916), Paul Strand.
Fonte: <https://bit.ly/2s2kZ9y>

Fazemos face a uma das imagens mais emblemáticas da suspensão de qualquer objetividade pretendida pela fotografia. Strand, enquanto fotógrafo, é tensionado entre duas lições – a cubista e a etnográfica – que o colocam na posição intermediária e sempre indefinível da imagem propriamente estética.

1.3.2. A imagem pensativa e seu lastro literário: *palavra muda*

Recorremos, no tópico anterior, ao conceito de *imagem pensativa* para compreender a fotografia: imagem em constante processo de conversão e reconversão entre diversas superfícies e diversos regimes de expressão, passando do documento à representação, do índice ao ícone, da implicação na vida social à abstração das formas. É necessário, no entanto, perceber o quanto esse conceito é devedor de outro formulado por Rancière: a *palavra muda*, que aparece pela primeira vez em 1994 em ensaio de título homônimo, *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. A *palavra muda* é concebida pelo filósofo como núcleo conceitual para descrever um regime duplo da literatura, congregando em si dois princípios contraditórios: o princípio de simbolicidade – segundo o qual as coisas do mundo estão potencialmente investidas de significado, de linguagem – e o princípio de indiferença – a escrita literária como desvinculação de toda coisa e de todo ser do reino de uma significação homogênea e estável atribuída por uma unidade entre forma e conteúdo, entre sujeito (ativo) e matéria (passiva).

Como ponto de partida, consideremos a argumentação do filósofo em *O destino das imagens*, um de seus primeiros livros a sistematizarem uma reflexão em torno da fotografia e aquele em que fica clara a articulação entre a palavra literária e a imagem fotográfica, ambas

compreendidas sob o signo da *palavra muda* – prefigurando a *imagem pensativa* apresentada cinco anos depois em *O espectador emancipado*. Um dos eixos centrais do ensaio inicial de *O destino das imagens*, de título homônimo, discute a oposição entre *punctum* e *studium* de *A câmara clara*. Como já demonstramos, na segunda parte de seu ensaio Barthes parece engolfar a fotografia no *punctum* do *isto-foi*, nesse afeto de transporte sensível que conectaria indiscutivelmente o espectador ao referente. Contra “o múltiplo dispersivo das operações da arte e dos jogos de significação”, Barthes estaria opondo, então, essa “alteridade do Um”.⁵⁴

O que Rancière propõe, como também já demonstramos, é um retorno ao par *studium/punctum* tal como desenhado na primeira parte de *A câmara clara*: “dois elementos, cuja copresença fundava, assim parecia, a espécie de interesse particular que eu tinha por essas fotos”.⁵⁵ Não se trata, inicialmente, de uma preponderância de um sobre o outro, mas de um espaço comum em que ambos existem e exibem sua dupla potencialidade – o que pudemos constatar nas obras de Walker Evans e Paul Strand.

Rancière indica que essa dupla poética da imagem antecede a própria fotografia – que se mune dela para fazer arte – e é forjada no momento mesmo em que um novo tecido sensível e um novo regime de produção e visibilidade das artes se consolida em território europeu com a emergência da literatura, que impõe uma redistribuição do visível e do dizível. Exploremos o seguinte trecho em que essa genealogia da fotografia fica evidente:

A fotografia não se tornou uma arte porque aciona um dispositivo opondo a marca do corpo à sua cópia. Ela tornou-se arte explorando uma dupla potência da imagem, fazendo de suas imagens, simultânea ou separadamente, duas coisas: os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia do sentido. Não foi o dispositivo da câmera escura que inventou essa dupla potência da imagem como cifra de uma história escrita em formas visíveis e como realidade obtusa, obstruindo o sentido ou a história. Ela nasceu antes dele, quando a escrita romanescas redistribuiu as relações do visível e do dizível próprias ao regime representativo das artes e exemplificadas pela fala dramática.⁵⁶

Na formulação de Rancière, ecoa-se algo que reconhecemos anteriormente como a *pensatividade* da fotografia: sua capacidade de fazer circular, em uma mesma superfície, regimes expressivos heterogêneos e contraditórios: “testemunhos legíveis de uma história” e “puros blocos de visibilidade”. Essa contradição, fundadora da imagem estética (e da própria literatura, como veremos), impede que a fotografia se fixe em uma imagem harmônica da forma-clichê.

⁵⁴ RANCIÈRE, 2012b, p. 18.

⁵⁵ BARTHES, 2015, p. 27.

⁵⁶ RANCIÈRE, 2012b, p. 22.

Esse excesso da imagem fotográfica é o mesmo excesso inaugurado pela literatura entre os séculos XVIII e XIX, rompendo com o sistema representativo e fundando um novo corpo para o poema e para as artes, um corpo irreduzível ao modelo do discurso como organismo simétrico cujas partes estão bem ajustadas; de um poema organizado segundo o encadeamento causal de ações; e de um sistema de traduzibilidade das artes, cuja correspondência está no modo como elas tratam uma história sob o regime de semelhança da *mimesis* aristotélica.

* *
*

Por ora, detenhamo-nos no regime que a literatura tenta sem cessar perfurar. O regime representativo das artes tem uma dimensão transhistórica, podendo ser cartografado em diversos tempos e espaços – como a Antiguidade Clássica e a Itália Renascentista. No entanto, ele ganha consistência na reflexão de Rancière com o classicismo francês, que se constitui ao longo do século XVII, sob o regime monárquico de Luís XIII e XIV, em torno da *Académie Française*, da tragédia clássica de Corneille e Racine e da tratadística da *Arte poética* de Nicolas Boileau, reverberando no século XVIII nos tratados de Charles Batteux e Jean-François de la Harpe. Não pretendemos revisitar esses textos tampouco esmiuçar a poética clássica e neoclássica, mas entender os principais aspectos que a enformam e o modo pelo qual a literatura e, posteriormente, a fotografia os subvertem.

Já vínhamos apontando que essa poética está centrada no conceito de representação, sistematizado pela primeira vez no Ocidente por Aristóteles em sua *Poética* – horizonte teórico de toda ordem (neo)clássica. O filósofo evidencia que o poeta só é poeta por criar fábulas, imitando e, especificamente, “imitando ações”. O poema, assim como a pintura, a dança e a escultura – subordinadas ao modelo da ficção representativa –, valem enquanto formas de representar uma história conforme um encadeamento causal de ações e um ideal de beleza que estabelecem um corpo fechado, organizado e unitário: “a beleza, quer num animal, quer em qualquer coisa composta de partes, sobre ter ordenadas estas, precisa ter determinada extensão, não uma qualquer”.⁵⁷

A mesma racionalidade ficcional que estrutura a construção poética impõe fronteiras definidas entre os tempos do encadeamento dos fatos ficcionais – que formam um organismo bem delimitado, ordenado e composto – e da crônica do historiador – que corresponde mais a uma estrutura cumulativa, mais horizontal que vertical, posto que o que a encadeia é a

⁵⁷ ARISTÓTELES, 1981, p. 29.

empiricidade da vida, não organizada segundo um esquema causal, e sim pelo princípio da “simples sucessão empírica dos fatos”.⁵⁸

Além desse princípio de ficção, o sistema representativo baseia-se em outro princípio, o de genericidade. Como pontua Rancière em *La parole muette*, um gênero não é aprioristicamente normativo, não impõe *per se* regras de composição a serem seguidas pelos poetas e demais artistas em seu arranjo de histórias. Pelo contrário, o sistema genérico é uma construção histórica móvel, de acordo com a qual o arranjo das ações (*inventio*) se subordina à natureza do objeto/sujeito [*sujet*]⁵⁹ representado (*elucutio*). Esse *sujet* está investido por uma escala de valores e de dignidade que alimenta a hierarquia de gêneros. É por isso que, no começo deste capítulo, articulamos uma homologia entre as situações e formas de expressão das Belas-Artes e das Belas-Letras e uma hierarquia social. Retomando o que dissemos, a análise de Rancière demonstra como o corpo harmonioso da verossimilhança clássica interioriza, a título de hierarquia genérica, a distribuição dos corpos dos sujeitos da república platônica. Esse grande corpo coeso atribui aos operários as obras reguladas pela ferramenta e certo tom rebaixado; aos homens do pensamento, a assertividade e ponderação da ação e a eloquência da “bela palavra”. Aos primeiros assuntos/sujeitos, a comédia e o quadro de gênero – gêneros “inferiores”; aos segundos, a tragédia, o quadro histórico – gêneros “nobres”.

Constata-se, assim, que o princípio de genericidade é enervado por outro, que Rancière denominará “princípio de conveniência”, o qual estipula uma correspondência entre “os personagens das ações” e “os discursos apropriados a sua natureza”.⁶⁰ É por isso que Voltaire reprovará em *Suréna*, de Corneille, o fato de os generais e princesas “falarem de amor como burgueses de Paris”; ou em *Pulchérie* o fato de Marciano declarar seu amor em versos que parecem ser “de um velho pastor mais do que de um velho capitão”.⁶¹ O que o princípio de conveniência busca é reger as esferas de experiência sensível apropriadas a cada sujeito, indicando que percepções, sentimentos e comportamentos podem se esperar deles, que lugares eles podem ocupar, que significados suas palavras podem ter. Trata-se, enfim, de uma partilha do sensível muito específica, forjada aos moldes da cidade platônica. Na estratificação dos lugares, há pouca porosidade a transferências e misturas, o que implicaria uma confusão indesejável de valores: a tragédia que trata uma princesa como a pastora de uma égloga corre o risco de rebaixar-se em comédia.

⁵⁸ RANCIÈRE, 2017, p. 9.

⁵⁹ Sobre a ambiguidade do original francês, *sujet*, conferir a nota 14, p. 11.

⁶⁰ RANCIÈRE, 2010b, p. 22.

⁶¹ VOLTAIRE *apud* RANCIÈRE, 2010b, p. 22-23.

As partes do corpo da representação só podem ser finalmente concatenadas, de acordo com o filósofo, se houver, na base, um acordo entre três sujeitos: o autor, o personagem representado e o espectador. Fala-se de espectador e não de leitor, pois Rancière reconhece – na esteira de Marc Fumaroli em *L'âge de l'éloquence* – que a idade clássica francesa pauta-se mais na cena do palco que no impresso, havendo uma “retórica geral”, uma arte de viver em sociedade na qual a arte de falar (a oratória) adquire centralidade, sendo as artes dramática e pictórica seus os principais vetores artísticos. Pode-se identificar a representação das ações da palavra dramática e encenada à *mise en scène* de um ato de fala.⁶² Tal ato de fala é definido pelo critério de *eficácia* da palavra conforme o princípio de conveniência, qual seja: a capacidade do poeta de dispor as palavras, as ações e os sujeitos de acordo com as convenções e os gostos da época; a capacidade de articular o acordo necessário entre a forma sensível do poema, os estados do corpo e a expressão definida de significações.

Nesse contexto, há um concerto das artes centrado em torno da aproximação da fórmula horaciana do *ut pictura poesis* – “como a pintura, é a poesia” – com a questão da afinidade das artes, em que tanto a poesia quanto a pintura, tanto a arte da palavra quanto a arte do visível convergem na representação de uma história. Não pretendemos adentrar a discussão do *ut pictura poesis*, extremamente caudalosa, estendendo-se vertiginosamente por uma tradição que remonta aos gregos, à Idade Média – com as revisitações do símile horaciano e de suas reverberações em Cícero e Quintiliano – e ao Renascimento, com Alberti e Leonardo da Vinci. O que nos compete é filtrar a discussão pela via da analogia das artes enquanto representações, levada a cabo pelo classicismo francês e analisada por Rancière.

Essa afinidade é evidenciada no argumento de Diderot na *Carta sobre os surdos-mudos*, recuperada por Rancière em *O destino das imagens*. Quando, em uma dada versão da *Ilíada*, uma palavra é alterada nos versos atribuídos a Ajax moribundo, que se dirige aos deuses e clama tão somente pela morte, este é capaz de se tornar um rebelde que desafia e enfrenta os mesmos deuses olímpicos. Essa metamorfose do personagem – de um sujeito clamando pela piedade divina a um sujeito rebelde e inquiridor – se duplica nas gravuras anexadas aos textos comentados por Diderot, onde a postura e as expressões de Ajax se modificam e assumem o afeto da cólera: “Uma palavra modificada, e o sentimento é outro – e a alteração pode e deve ser exatamente transcrita pelo desenhista”.⁶³ Observa-se, neste exemplo, que lugar a ordem clássica assinalava à imagem: o de complemento expressivo da ação designada pela palavra, em um complexo que colocava em comunicação palavras,

⁶² RANCIÈRE, 2010b, p. 25.

⁶³ RANCIÈRE, 2012b, p. 21.

imagens e coisas. Rancière explora essa configuração em *O espectador emancipado* ao dizer que ela adquiria duas formas principais na mimese clássica. A primeira delas é a dos “traços de expressão direta”, que se encontra no exemplo acima: a postura, a expressão e os movimentos do corpo de Ajax na imagem traduzem, explicitam, refletem as emoções, os pensamentos e os sentimentos que o impulsionam contra os deuses olímpicos. Já a segunda dessas formas é aquela pela qual as figuras poéticas “põem uma expressão no lugar da outra”; a metáfora constituindo um deslocamento figural convencional segundo o qual, por exemplo, águia é compatível com majestade, leão, com coragem.

Na distribuição ordenada e policial do sensível da ordem clássica, o espectador é alguém dotado de palavra, qualificado a afirmar o sucesso ou não do poeta em seu ofício de obter a correta expressão e a correta imagem para representar uma dada situação e um dado personagem. O público ideal, “natural”, da palavra dramática não são as “almas de ferro” da república platônica, isto é, os sujeitos representados nas comédias, operários responsáveis pelas artes mecânicas e afundados na repetição da vida nua, sem sentido. Sua participação na ágora, no espaço comum de circulação e discussão de ideias, palavras e imagens, é proibida, visto que o espaço-tempo de seu corpo e de sua voz deve se restringir à esfera privada do trabalho e da oficina – tal como preconiza Platão. Há uma recusa de “ouvir os sons que saíam de sua boca como discurso”, sendo, antes, assimilados a “uma voz que sinaliza dor”.⁶⁴

O regime representativo identifica como pessoas dotadas de palavra, habilitadas a assumir a praça pública e lançar opiniões, comandar, incitar, deliberar, ensinar e satisfazer justamente aquelas que se veem refletidas na nobre cena especular da tragédia: os homens para quem palavra é ação: generais, magistrados, nobres ou clérigos. A ação desses homens não descreve somente sua capacidade de fazer algo, mas, especialmente, uma partilha do sensível, isto é, os sujeitos que são colocados como capazes de participar de uma esfera comum da experiência, verificando, nomeando e opinando sobre objetos: “Verossimilhança não é somente sobre que efeito pode ser esperado de uma causa; ela também diz respeito ao que pode ser esperado de um indivíduo vivendo nesta ou naquela situação, que tipo de percepção, sentimento e comportamento pode ser atribuído a ela”.⁶⁵

Vislumbramos nesse voo pelos princípios norteadores da poética representativa o modelo do “belo animal”: arranjo harmônico de um regime das artes que internaliza os preceitos políticos da república platônica e de seus lugares definidos e os transfigura em uma comunidade poética na qual o âmbito intelectual da arte (a *inventio*, a escolha do assunto)

⁶⁴ RANCIÈRE, 2010c, p. 20.

⁶⁵ RANCIÈRE, 2010a, p. 79.

comanda sua parte material (a *elocutio*, o arranjo das ações e os ornamentos adequados a essas ações e aos sujeitos representados). Transpõe-se para o plano da criação artística a mesma partilha policial e social segundo a qual as belas-lettras – e, por extensão, as belas-artes – são atividade intelectual dos homens agentes, detentores da palavra, que projetam na cena dramática o ideal da oratória, da eloquência e da “bela palavra” que se quer estender a todas as esferas de sua vida em sociedade. Já a dimensão material do trabalho, as artes mecânicas, o trabalho braçal e os ciclos das plantações, da terra e das máquinas são reservados aos “filhos do povo”, cujos corpos exclusivamente fabricam objetos, reproduzem-se, executam passivamente ordens e cuja voz balbuciante é excluída dos circuitos comuns de deliberação e de circulação de palavras, imagens e sentidos.

O mesmo ideal do corpo estruturado e orgânico, cujas partes simétricas intercambiam poderes e sentidos entre si de maneira concordante, atravessa e informa toda relação entre palavra e imagem; entre poema, expressão e significação; entre autor, obra e público. É por isso que, a fim de manter uma ordem estável entre as palavras, as coisas e os corpos, “não deve haver, no poema, corpos sobressalentes com relação ao que necessita o agenciamento das significações, sem estados de corpo não conectados por uma relação de expressividade definida a um estado de significações”.⁶⁶

Neste ponto, não podemos deixar de nos voltar para o excerto de abertura deste capítulo, extraído de *L’image-temps*. Vemos o quanto a “civilização do clichê” contemporânea, descrita e criticada por Deleuze, é tributária da cena estratificada que enforma o regime representativo das artes. Essa civilização contemporânea – caracterizada por Rancière em termos de um “sistema policial da informação” – atualiza uma partilha policial do sensível, com seu controle da potência disruptiva das imagens e dos discursos e sua distribuição clara dos lugares e de seus atores ativos e dotados de palavra para dar sentido a esses discursos e imagens: jornalistas, especialistas, políticos.

É notória, ainda, a afinidade entre as unidades ordenadas do sistema representativo e os encadeamentos sensório-motores do clichê, tais como descritos por Deleuze. A significação cristalizada do clichê – organizada em torno do intercâmbio entre três elementos, sensação, moção e coisa, e da “situação [que] se prolongava, então, diretamente em ação e paixão” – implica a mesma comunidade consensual do sentido encontrada no sistema representativo. Essa ordenação, no entanto, é sempre passível de desestruturação,

⁶⁶ RANCIÈRE, 2007, p. 51-52.

desestabilização; e este é justamente o papel a ser desempenhado pela imagem, que, recordemos, “tenta, sem parar, furar o clichê, sair do clichê”.

* *
*

A força disruptiva da imagem de que nos fala Deleuze passa pelo erro de conta [*mécompte*] da imagem estética e pensativa, que já tivemos a oportunidade de vislumbrar ao longo de nossa exposição, ao nos determos sobre o caráter pendular e sempre ambivalente das fotografias de Bayard, Michals, Evans e Strand. É preciso, no entanto, escavar mais a fundo o problema e ver como a literatura está nas origens da revolução estética, tensionando o sistema da representação e inaugurando um novo corpo desmesurado da produção e da percepção artísticas, trançado no interior de um novo tecido sensível.

A revolução estética e política instaurada pela produção literária⁶⁷ se produz sobre um novo paradigma poético: uma nova concepção da linguagem e do trabalho do poeta e dos textos da arte de escrever introduzida pelo movimento romântico e avançada pelos romancistas e poetas do século XIX. A literatura, enquanto novo regime de produção e visibilidade artística, ultrapassará as fronteiras estabelecidas pelos princípios de conveniência e genericidade da poética representativa e se abrirá aos limiares de qualquer forma de experiência anônima, mesmo aquelas até então relegadas à “baixa hierarquia” genérica da comédia ou do quadro de gênero.

Os sujeitos/objetos antes incapazes e inferiores subvertem a ordem estabelecida das capacidades, dos lugares e dos afetos, instaurando uma nova habitabilidade do meio ficcional. É nesse novo meio sensível que surge, por exemplo, a protagonista de Flaubert do conto “Um coração simples”, Félicité. Empregada de uma burguesa desinteressante do interior da França, no último de seus dias, antes de morrer e quase cega, Félicité beija ternamente Lulu, seu papagaio empalhado, que se encontra já em trapos em virtude do tempo, dos vermes, de uma asa partida e da espuma que lhe escorre pelo ventre. Esse ato singelo investe de beleza e amor um objeto que seria, aos olhos de qualquer outra pessoa, digno de repugnância. Por fim, no instante da morte, em seu último suspiro, a protagonista tem uma epifania equivalente às

⁶⁷ Rancière denomina propriamente de *revolução* a passagem do regime representativo ao estético em diversas passagens de sua obra. Na perspectiva de uma política da estética, nota-se claramente afinidades com o evento político da revolução francesa, que acontece quase concomitantemente à consolidação do campo da Estética na filosofia alemã na segunda metade do século XVIII. Se o regime estético tem seu nascimento propriamente filosófico com Baumgarten e Winckelmann; ele tem como alguns de seus pontos de inflexão artística a literatura de Victor Hugo, Honoré de Balzac e Walt Whitman. Cf., por exemplo: Rancière (2011, p. 15), Rancière (2009b, p. 47) e Rancière (2009a, p. 27).

narradas em hagiografias e crê “ver, nos céus entreabertos, um papagaio gigantesco, pairando acima de sua cabeça” (FLAUBERT, 1986, p. 78).

Antes de enfatizarmos a política da literatura, pensemos como o suporte do papel e do códice é a condição de possibilidade material para que essa revolução aconteça. Afinal, Rancière reconhece que o deslocamento empreendido pela literatura se deu exatamente “com a vitória da página romanesca sobre a cena teatral”.⁶⁸

A circulação real do escrito questiona os circuitos bem delimitados pelo princípio de “atualidade” da poética representativa, que determinava a performance da palavra oratória e da cena dramática, calcadas na ideia de uma palavra em ato, viva e eficaz, que deveria produzir efeitos sobre seu público imediato. A escrita, pelo contrário, dispensa a imediaticidade da *palavra em ato*, rola aos ritmos do ocaso e desfaz qualquer organização clara de quem pode traçar os signos escritos sobre a página e de quem é capaz de decifrá-los. O regime da literatura é, afirmará Rancière, propriamente o regime dessa palavra escrita, isto é, de uma *palavra muda tagarela*. O filósofo recupera o argumento platônico do *Fedro* e atribui à fragilidade da escrita “órfã” não um defeito, como o faz Platão, e sim uma potência democrática:

Essa sinfonia de uma república que harmoniza as ocupações, as maneiras de ser e o tom da comunidade se opõe em Platão à anarquia democrática. A democracia não é, de fato, um regime que se diferencia simplesmente dos outros por uma distribuição diferente dos poderes. Ela se define mais profundamente como uma partilha determinada do sensível, uma redistribuição específica dos lugares. E o princípio mesmo dessa redistribuição é o regime da letra órfã, em disponibilidade, que nós podemos chamar literariedade [*littérarité*]. A democracia é o regime da escrita, aquele em que a perversão da letra se identifica à própria lei comunitária. Ela é instituída por esses espaços de escrita que furam, com seu vazio muito povoado e seu mutismo muito tagarela, o tecido vivo do *ethos* comunitário.⁶⁹

Fundando um dissenso – palavra cara à filosofia de Rancière –, a escrita questiona a presença do mestre da cena dramática e da palavra viva (do sacerdote, do orador, do ator, do rei) por ser como a pintura muda – analogia estabelecida por Platão –, isto é, órfã de qualquer voz mestra disponível que possa responder quando interrogada e, assim, restringir ao máximo qualquer desvio ou ruído no sentido. Por não ser regrada por um protocolo fixo e legítimo de difusão e recepção, a escrita é, paradoxalmente, muito *tagarela*. Em seu percurso incerto pelo mundo, sem saber a que destinatário se dirige, ele pode chegar tanto às mãos de um público “oficial” a quem ele pretensamente se endereçaria quanto a um público ocasional, ao filho alfabetizado do povo, confrontado às cenas de leitura e recepção as mais diversas e inesperadas possíveis. A noção de “oficialidade” ou de “necessidade” é abandonada,

⁶⁸ RANCIÈRE, 2009b, p. 23.

⁶⁹ RANCIÈRE, 2010b, p. 83-84.

porquanto a palavra do mestre está longínqua: o próprio autor perde seu corpo e sua fala viva de autoridade e se torna um nome, disponível como um mero traçado de letras.

Nesse palco anárquico, os sentidos atribuídos pelos leitores passarão dos mais convencionais aos mais escandalosos e rebeldes. Como nos demonstra o provocativo estudo de Carlo Ginzburg, *O queijo e os vermes*, Menocchio – moleiro de uma pequena vila italiana –, ainda no século XVI, sofreu um processo de inquisição precisamente por desenvolver, a partir de suas leituras e de uma interpretação muito singular das Escrituras, uma curiosa cosmogonia fundada na seguinte analogia: se o mundo, os elementos, as coisas e os homens surgem do caos original, por que não afirmar que essa metamorfose equivale à do queijo, que surge da matéria impalpável do leite? Analogamente, por que não dizer que os anjos são como os vermes, e entre os anjos-vermes se encontra o próprio Deus?⁷⁰

Rancière claramente privilegia a desestruturação, engendrada pela escrita, de uma cena oficial do sentido, ao focalizar seu aspecto contingencial e não fixável sob o conceito de *littérarité* (literariedade), isto é, a “disponibilidade da letra escrita que embaralha toda distribuição legítima da palavra, dos corpos que a carregam e daqueles que a designam”.⁷¹

Todavia, essa anarquia da palavra escrita pode ser nuançada se considerarmos que o domínio da contingência está sempre confrontado ao da necessidade; a disseminação, ao domínio do controle. Parece-nos importante nos perguntar por essa “disponibilidade” da letra apoiando-nos no enunciado fundamental de que “toda obra está ancorada nas práticas e nas instituições do mundo social”.⁷² O circuito real do livro, desde sua produção, passando por sua difusão e recepção, está enervado de condicionantes sociais, políticas, editoriais e autorais que restringem a proliferação de sentidos pelos leitores.

Lembre-mos, junto a Foucault, de que toda palavra e todo discurso estão atravessados por uma complexa rede de procedimentos intradiscursivos e institucionais que visam a controlar o poder da letra “órfã”, fazendo-a ser mais que um mutismo e menos que uma tagarelice. Acompanhamos Foucault quando ele sugere que a ordem dos discursos – isto é, seu controle, seleção, organização e difusão – se baseia em instituições e práticas bem localizadas, como a pedagogia e os sistemas do livro e da edição. No domínio intradiscursivo, além da disciplina – a teoria e a crítica literárias, com seus métodos e pressupostos – e do comentário, o filósofo focaliza, sobretudo, a função-autor.

⁷⁰ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*: O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁷¹ RANCIÈRE, 2010b, p. 88.

⁷² CHARTIER, 1994, p. 9.

O autor não é assumido em sua dimensão empírica de uma biografia, de uma presença física e de uma voz de autoridade. Ele é, precisamente, um nome: não o simples traçado de signos sobre uma página, sem impacto sobre a leitura, mas uma função reguladora e classificatória interior aos discursos. Função que permite homogeneizá-los, agrupando certos textos e excluindo outros, conforme o caso. O nome do autor, como dirá o filósofo, limita a proliferação do sentido, “é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção”.⁷³ Por isso, ao ler e percorrer um livro, toda pulsação inventiva do leitor se vê, ao mesmo tempo, restrita ou balizada por uma série de dependências que articulam essa pulsação a condições de possibilidade e inteligibilidade, como sugere, na esteira de Foucault, Roger Chartier.⁷⁴

Retomando nossa argumentação, após esse parêntese crítico, cremos que a potência do trabalho de Rancière está em mapear estimulantes casos de indivíduos que se apropriam da palavra escrita para se emancipar de um “destino natural” imposto pelo sistema social e desnaturalizar as convenções e os lugares que determinam quem pode/deve escrever e quem pode/deve ler. Trata-se das autobiografias dos “filhos do povo”, que concentram um episódio central: o encontro com o universo da escrita em cenas de descobertas fortuitas de livros ou menos que livros – volumes sem capa e frágeis, cadernos esparsos ou folhas destacadas –, disponíveis ocasionalmente em praças, portos, mercados, sótãos. Rancière cita as publicações de Claude Genoux, antigo limpa-chaminés, *Mémoires d'un enfant de la Savoie* (1844), e de Marguerite Audoux, antiga pastora, *Marie-Claire* (1910). Tanto Audoux quanto Genoux são figuras instrutivas daquilo que será denominado pelos homens de letras de seu tempo, em tom ambíguo, de literatura operária: os escritos desses trabalhadores, “aprendizes do mundo do pensamento”, que perturbam a ordem de uma partilha policial do sensível ao se desviarem de seu destino reservado ao espaço privado do trabalho manual e se “infiltrarem” como protagonistas – pois escritores – na cena das letras.

Se acima indicamos como a escrita é muda e tagarela devido à sua circulação pelo suporte da página – seja em livros ou unidades menores que livros –, é necessário indicar como o seu estatuto de signo é, em si mesmo, contraditório. Veremos isso junto ao novo paradigma romântico, que vê toda coisa do mundo como um hieróglifo que carrega em sua própria carne sensível uma potência de linguagem. Passemos, pois, à exposição desse novo

⁷³ FOUCAULT, 2011, p. 292.

⁷⁴ CHARTIER (1994).

princípio poético para compreendermos, *a posteriori*, como ele se articula a essa mudez tagarela da palavra escrita.

O sistema representativo está calcado, como vimos, em um princípio ficcional que caracteriza o poema como imitação e subordina a *elocutio à inventio*, isto é, o arranjo de ações à escolha dos *sujets*. Rancière recorda em *La parole muette* que o romantismo inaugura um novo paradigma poético cujo princípio estruturante não é mais esse modo de representar uma história, e sim a linguagem. Os jovens românticos reunidos no círculo da revista *Athenaeum*, entre os quais figuram os irmãos Schlegel, avançam a teoria de uma poesia generalizada e da natureza concebida como “poema escrito em uma linguagem cifrada”, conforme Novalis. Isto é: “uma poesia já presente no ‘poema escrito em uma língua maravilhosa’ da natureza, concentrada no espelho objetivo da linguagem e na ‘fantasia’ do artista, capaz de poetizar toda coisa, de fazer de toda realidade finita o hieróglifo do infinito”.⁷⁵

Desse modo, ao princípio ficcional – que designa tanto um encadeamento causal quanto um pensamento (dimensão intelectual) imposto sobre a matéria passiva do mundo (a dimensão material) –, substitui-se um princípio de simbolicidade. De acordo com esse novo princípio paradoxal em si mesmo, toda coisa – animada e inanimada – do universo torna-se signo. Tudo, até mesmo a mais muda das coisas, seja uma pedra no meio do caminho ou uma folha de relva, torna-se um hieróglifo que carrega em sua carne sensível, em sua materialidade mesma, uma potência de linguagem capaz de revelar algo sobre sua proveniência e destinação – em suma, algo que a retira de seu caráter de coisa fechada e a abre num movimento que a religa a outros objetos e outras realidades sensíveis.

A nova primazia da linguagem confere “dignidade linguística aos prestígios sensíveis mais potentes da cor ou da música ou às formas mais falantes da pedra que no tempo subsequente o artista esculpiu”.⁷⁶ O que era ornamento – a metáfora e a metonímia, figuras de linguagem fundamentadas na ideia de transferência e desdobramento de sentido – torna-se constitutivo do novo paradigma estético: a nova poeticidade do mundo implica que toda coisa e todo ser devem ser tomados, eles mesmos, como “metáfora ou metonímia da potência que o[s] produziu”.⁷⁷

Explicitemos, a partir de agora, a relação entre o paradigma romântico – que atribui poeticidade e simbolicidade às coisas do mundo – e a palavra escrita. Primeiramente, temos entre eles um *princípio de identificação* que, como dirá Rancière, “devolve aos detalhes

⁷⁵ RANCIÈRE, 2010b, p. 57-58.

⁷⁶ RANCIÈRE, 2010b, p. 174.

⁷⁷ RANCIÈRE, 2010b, p. 41.

insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante”.⁷⁸ Há, nesse sentido, um universo que se abre pela multiplicação de signos: coisas e seres que carregam linguagem em si, sob uma forma codificada, porosa ao desvelamento do sentido. Há a palavra escrita considerada, conjuntamente, como mais uma entre essas espécies de signos dispersas pelo universo.

Essa proposição pode soar, à primeira vista, positivista, como se houvesse uma verdade ontologicamente presente nas coisas do mundo e como se bastasse ao trabalho da palavra extrair delas o que já contêm, mesmo que escondido, velado, nada acrescentando ou modificando. No entanto, o princípio de identificação é coabitado por um simultâneo *princípio de desidentificação*, isto é, uma dupla opacidade.

Vejamos. Temos, por um lado, as coisas do mundo enquanto eloquentes e mudas – virtualmente passíveis de serem desdobradas pela linguagem verbal, mas, por princípio, opacas. Temos, por outro lado, a própria escrita que, ao se infiltrar nesse mundo paradoxal, não oferece o selo de uma concretização de sentido estável, devido à sua constituição *muda* – decorrente da falta de um pai e de uma intenção detentores do sentido e produtores de efeitos transparentes – e *tagarela* – consequência da própria mudez e da pluralidade de significados que os leitores anônimos podem lhes imprimir.

Por isso, Rancière verificará uma extrema fragilidade e paradoxal potência da literatura como:

Arte [que] tem a infelicidade de não ter à sua disposição senão a linguagem das palavras escritas para colocar em cena os grandes mitos da escrita mais que escrita, por todo lado inscrita na carne das coisas. Essa infelicidade a constringe à felicidade cética das palavras que fazem crer que são mais que palavras e que criticam, elas próprias, essa pretensão.⁷⁹

O poeta que trabalha com esse novo e estranho signo da *palavra muda* – bem como o artista que se debruça sobre as diversas materialidades do mundo – não é mais assimilado a um sujeito cuja *techné* consiste em encadear as ações segundo uma lógica causal e em encontrar os ornamentos mais adequados à dignidade do assunto/sujeito representados e ao próprio desenrolar das ações.

Se o mundo é, doravante, concebido como um reservatório infinito de signos, o escritor assume, então, a tarefa do hermenauta que tenta penetrar o cerne das coisas, retirando-as de seu caráter mudo, interpretando e reescrevendo esses signos dispersos graças ao virtual desdobramento poético de todo sujeito e de toda coisa. De acordo com Rancière, essa poética se desenvolve em duas vias principais: seja como a tentativa de encontrar a comunicação de

⁷⁸ RANCIÈRE, 2009a, p. 36.

⁷⁹ RANCIÈRE, 2010b, p. 176.

sentido de um “mundo dos espíritos” (em uma chave mística e simbolista), seja como a tentativa de delinear “o caráter de uma civilização ou a dominação de uma classe” (em uma chave materialista).⁸⁰ Esta última via é a mais explorada por Rancière, uma vez que ele identificará a hermenêutica literária como origem discursiva e epistemológica das ciências humanas e sociais:⁸¹ do conhecimento histórico moderno – calcado na história das mentalidades, na vida cotidiana, no mundo das sensibilidades, nos signos da vida material, no testemunho dos anônimos –⁸²; da hermenêutica marxista – que vê sob o banal da mercadoria o hieróglifo do sistema produtivo –⁸³ e da própria sintomatologia freudiana – que afirma haver sentido no insignificante, certa presença de pensamento na materialidade sensível, certo inconsciente por trás do pensamento consciente.⁸⁴

Ressaltemos que o mundo em que o romance e o novo poema “expandido” se consolidam é o mundo da cidade moderna, cuja compleição é a de “um gigantesco amontoado de ruínas e de populações fósseis sem cessar renovadas, um vasto tecido de hieróglifos a serem lidos nos muros”.⁸⁵ Nesse vasto tecido de signos, ruínas e fósseis, o hermeneuta que percorre a cidade e recolhe tudo o que fora rejeitado pela grande narrativa causal do progresso se acerca do trapeiro baudelairiano, sobre o qual Rancière, curiosamente, não faz qualquer menção em seus textos.

O trapeiro – e sua incorporação na figura do historiador trapeiro de Benjamin – é propriamente o sujeito que recolhe na cidade o refugo excedente do progresso, todos os restos descartados e, então, desprovidos de valor de troca. Se não valem mais como objetos de troca,

⁸⁰ Rancière (2010b, p. 46) fala a propósito de uma chave “positivista”, e não de uma chave “materialista”. A primeira denominação nos parece equivocada, uma vez que ela descreve os fatos, relatos e objetos como portadores de uma verdade ontológica acessível pelo trabalho hermenêutico. Como já vimos, essa verdade plena mas velada se encontra bloqueada pela própria opacidade oferecida por esse conjunto de signos. Opacidade que obriga o hermeneuta também a imaginar e a reconhecer a distância irremediável de sua relação. O positivismo remete, em suma, a uma visada monolítica, inscrevendo os signos do mundo na grande narrativa do progresso. Cremos que a literatura expõe, pelo contrário, uma perspectiva alternativa, porque lida exatamente com os elementos “insignificantes” e mudos-tagarelas que escapam a essa grande narrativa.

⁸¹ O filósofo afirma, em *Politique de la littérature*, que todos os críticos do século XX – sejam da sociologia, da história das mentalidades, do marxismo, da psicanálise etc. – que visam a “desmistificar” a literatura para enunciar aquilo que ela traz inconsciente em si mesma (a estrutura do campo literário, o funcionamento da estrutura social etc.) empregam modelos explicativos “para dizer a verdade sobre o texto literário [que] são os modelos forjados pela própria literatura” (RANCIÈRE, 2007, p. 32).

⁸² Aspecto trabalhado por Rancière no detalhe, por exemplo, em *Os nomes da história* e em *Políticas da escrita*, no capítulo “As palavras da história”.

⁸³ Essa provocação teórica e epistemológica é aventada em *O destino das imagens* (p. 26) e *A partilha do sensível* (p. 48-51), sendo trabalhada com fôlego em *Politique de la littérature* e, mais recentemente, em *Les bords de la fiction*.

⁸⁴ A relação entre Freud e o regime estético das artes é estudada em *O inconsciente estético* – sobretudo a inscrição do pensamento analítico do pai da psicanálise (e toda sua formulação de um inconsciente) no horizonte do pensamento estético, da existência de certo inconsciente, isto é, certa relação entre pensamento e não pensamento, já no regime estético das artes.

⁸⁵ RANCIÈRE, 2007, p. 28.

esses restos “insignificantes” são testemunhos materiais e sensíveis de uma sociedade e de um tempo esquecidos pelo relato positivista oficial. Cavar e recuperar o refugio soterrado pela civilização ocidental permite, assim, furar a narrativa oficial e explorar o solo, revolver sua superfície na qual um tempo (ou diversos tempos sobrepostos) se alojou(alojaram) e permanece(m) latente(s), pois “nada do que um dia aconteceu deve ser considerado como perdido para a história”.^{86 87} Nada deve ser considerado perdido, mas nada garante tampouco que o sentido será plenamente recuperado, pois nas escavações, revolvendo o solo do tempo e desenterrando os fragmentos, inevitavelmente lascas e pequenos estilhaços se perdem: haverá sempre espaço para iluminações, mas também para sombras.

Não pretendemos nos alongar a respeito da arqueologia material proposta por Benjamin e recuperada atualmente no trabalho do historiador e antropólogo das imagens Georges Didi-Huberman – afinal, isso ultrapassaria o escopo deste capítulo. Por ora, retomemos o fio de nossa argumentação. Balzac é, para Rancière, paradigmático dessa hermenêutica materialista, ao “nos coloca[r] diante das rachaduras, das vigas tortas e da placa meio arruinada em que se lê a história de *La Maison du Chat qui Pelote*, ou nos faz[er] ver a jaqueta fora de moda de *O primo Pons*, que resume ao mesmo tempo um período da história, um destino social e um fado individual”.⁸⁸

Se o detalhe “faz *buraco* no texto”, de acordo com uma expressão de Philippe Hamon,⁸⁹ esse buraco não deve ser entendido, como Barthes o faz em “O efeito de real”, enquanto atestação do real, detalhe que diz: “eu sou o real”. Já tivemos a oportunidade de ver como esse “efeito de real” está, segundo Rancière, ancorado em uma concepção aristotélica da linguagem e da representação, contra a qual, precisamente, se debate o novo regime da literatura. O que o detalhe fura e excede nesse regime é o tecido bem ordenado e concatenado do esquema clássico, que concebia o poema como encadeamento causal de ações e um todo simétrico. Essa causalidade é problematizada em proveito da profusão e dispersão do poema extremamente moderno de Walt Whitmann em *Folhas de relva* – que dispõe em igualdade todas as coisas e os seres em um poema contínuo, construído por unidades ligadas por reticências e pela justaposição caótica de palavras, que “desligam os microeventos da vida ordinária para religá-los na continuidade do poema vivo” –⁹⁰ ou da descrição romanesca, que

⁸⁶ Para um trabalho sobre a arqueologia material relacionada à figura do historiador trapeiro de Benjamin e todo seu trabalho com a “memória das coisas” e a sobreposição de camadas anacrônicas de tempo, conferir o capítulo “A imagem-malícia: História da arte e quebra-cabeça do tempo”, em DIDI-HUBERMAN (2015).

⁸⁷ BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 119.

⁸⁸ RANCIÈRE, 2012b, p. 22.

⁸⁹ HAMON, 1989, p. 115.

⁹⁰ RANCIÈRE, 2011, p. 98.

instaura uma nova organização e uma nova temporalidade dos acontecimentos, escandindo-os em composições picturais cuja potência está em dar a ver, no caso de Balzac, a expressão mais íntima do modo de vida de um povo.

Pierre Bourdieu falará, nesse sentido, a respeito de uma ambiguidade do ponto de vista flaubertiano, como consequência da disseminação do discurso indireto livre, que apaga as fronteiras claras entre as vozes narrativas do narrador e dos personagens. *A educação sentimental* – mote de toda argumentação de *As regras da arte* –, é censurada pelos críticos de seu tempo por ser composta por uma série de “fragmentos justapostos à narrativa”. O sociólogo lê nesse modo fragmentário da construção ficcional uma concepção não linear – a ser incorporada, no século XX, pela filosofia da história benjaminiana –, rompendo com o modelo causal dominante da história positivista e da narrativa mimética: “A recusa da construção piramidal, ou seja, da convergência ascendente para uma ideia, uma convicção, uma conclusão, encerra por si uma mensagem, e sem dúvida a mais importante, isto é, uma visão – para não dizer uma filosofia – da história, no duplo sentido da palavra”.⁹¹

Divisamos a desconstrução, ponto a ponto, da poética representativa, desde o princípio de ficção, passando pelos de genericidade e de conveniência. É o desafio a essa ordem cultural – “a recusa de qualquer hierarquia nos objetos ou nos estilos que se afirma no direito de dizer tudo e no direito de toda coisa ser dita”⁹² – que fará o escândalo de *As flores do mal*, de Baudelaire, e de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, levados ao tribunal pelo mesmo procurador, Ernest Pinard, devido à sua “imoralidade” e ao “atentado simbólico aos costumes” de seu tempo (as instituições sociais, políticas, religiosas e literárias).

Contra a ordem cultural e política do belo animal, com suas partes simétricas e proporcionais, surge um novo corpo desmesurado, que é propriamente um corpo democrático:

Pois a literatura é confrontada com a democracia não como “reino das massas”, mas como excesso na relação dos corpos às palavras. A democracia é, primeiramente, a invenção de palavras pelas quais aqueles que não contam se façam contar e confundam, assim, a partilha ordenada da palavra e do mutismo que fazia da comunidade política um “belo animal”, uma totalidade orgânica. O erro de contas democrático consiste em pôr em circulação seres em excedente com relação a toda conta funcional dos corpos [...].⁹³

Um dos protagonistas desse erro de contas é, sem dúvida, Victor Hugo, cujo romance *Notre Dame de Paris* é identificado por Rancière em *La parole muette* como um dos marcos de inflexão na constituição da literatura como novo regime da arte das palavras. Em seu exílio, o escritor publica *Contemplations* (1856), no ano anterior ao escândalo jurídico e

⁹¹ BOURDIEU, 1996, p. 132.

⁹² BOURDIEU, 1996, p. 110.

⁹³ RANCIÈRE, 2007, p. 51.

literário envolvendo Baudelaire e Flaubert. Em “Réponse à un acte d’accusation”, Hugo traça um verdadeiro “poema-manifesto” em alexandrinos contra o classicismo artístico recalcitrante mesmo após o acontecimento revolucionário de 1789.

Reivindicando a revolução romântica como continuidade da revolução política, o poema descreve um verdadeiro evento sísmico que subleva ondas de grande alcance e esfacela o sistema clássico da Academia, da tratadística e das gramáticas. O escritor inverte em seu poema a hierarquia das “posições de castas” que caracterizava o estado linguístico, poético e político do regime monárquico: “A língua era o estado antes de oitenta e nove;/As palavras, bem ou mal nascidas, viviam estacionadas em castas”.⁹⁴ Ou melhor, Hugo subverte essa estratificação na chave de uma fusão romântica, ironizando as oposições entre alto e baixo, digno e vil, enfim, entre o “povo negro das palavras” e a “profusão branca das ideias”. Lemos em seus versos:

Fiz uma tempestade ao fundo de um tinteiro,
E fundi, por entre as sombras transbordadas,
Ao povo negro das palavras a profusão branca das ideias;
E disse: sem palavra em que a ideia de voo puro
Não possa pousar, toda úmida de azul!”⁹⁵

Essa cena metapoética da escrita – retrabalhada, aliás, por Mallarmé nas *Divagações* –⁹⁶ nos parece prefigurar, em certa medida, a radicalidade do estilo absoluto pelo qual Flaubert distancia sua obra do sistema de conveniências mimético-representativo e faz buracos, introduz vazios e espaços em branco, rarefazendo a palavra.

Ao polo da significação das coisas – e da decifração dos hieróglifos disseminados pela superfície sensíveis das coisas e dos corpos –, Flaubert supõe um outro, que se lhe contrapõe, porquanto encena a barreira oferecida pelas “coisas mudas que estão aí sem razão, sem significação, e encaminham as consciências em sua afasia e apatia, o mundo das micro-individualidades menos que humanas”.⁹⁷

A desvinculação com o sistema de conveniências passa, em Flaubert, por um movimento de desindividualização, que desliga o indivíduo do “império das significações”, dos modos convencionados de vê-lo e percebê-lo, metamorfoseando-o em um dos infinitos átomos a rolar pelo universo. Nisso, realiza o mesmo gesto hugoliano de fazer uma

⁹⁴ “La langue était l’état avant quatrevingt-neuf;/ Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes”. O poema de Hugo está disponível no seguinte sítio: <https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contemplations/R%C3%A9ponse_%C3%A0_un_acte_d%E2%80%99accusation>. Consultado em 10/04/2019.

⁹⁵ “Je fis une tempête au fond de l’encrier,/ Et je mêlai, parmi les ombres débordées,/ Au peuple noir des mots l’essaim blanc des idées;/ Et je dis : Pas de mot où l’idée au vol pur/ Ne puisse se poser, tout humide d’azur!”.

⁹⁶ Para a cena metapoética mallarmeana, cf. Capítulo 3, p. 121.

⁹⁷ RANCIÈRE, 2007, p. 54.

tempestade no fundo do tinteiro. O escritor inverte, nesse sentido, a ontologia e a psicologia do sistema representativo: “No lugar de seus tipos de indivíduos, mecanismos de paixões e encadeamentos de ações, o estilo absolutizado põe a dança dos átomos rolados pelo grande rio do infinito, a potência das percepções e afecções desvinculadas, das individuações onde os indivíduos se perdem [...]”.⁹⁸ É exatamente esse movimento que Rancière identifica no episódio dos comícios agrícolas de *Madame Bovary*, onde os discursos do funcionário da prefeitura e de Rodolphe se perdem “no murmúrio indiferente da vida a-significante: o torpor da tarde de verão e os mugidos dos animais, para um; um perfume de baunilha e o turbilhão de poeira elevado pelas rodas de uma diligência, para outro”.⁹⁹

Nessa conjunção, a literatura cria o corpo político desmesurado de que falávamos, viabilizando a democratização da experiência pela articulação entre uma poética romântica do “tudo (e todos) fala(m)” e uma suspensão do nexos causal que ligava artesãos, trabalhadores, pastores, camponeses e empregados a determinado modo de experiência sensível marginalizado e depreciado pelas convenções artísticas e sociais. Essas mesmas pessoas, de agora em diante, saem de sua obscuridade cotidiana, sendo-lhes reconhecido o direito de viver vidas alternativas, escapando de uma identificação simplória que lhes conferia uma vida restrita ao ciclo repetitivo do trabalho, à mera subordinação econômica e à “rudeza” de sentimentos “vis”. Não que essas pessoas nunca tenham vivido vidas alternativas, mas, até então, isso não era visibilizado – pelas artes da verossimilhança e pela grande narrativa histórica – como parte de seu processo de subjetivação. Os excluídos vêm ocupar o espaço sensível anteriormente reservado à elite: a pulsação e o tormento das grandes paixões, a contemplação da beleza e da vertigem dos instantes de vida. É essa a conclamação feita no início de *Folhas de relva* em tom claramente unanimista *avant la lettre*: “As mensagens dos grandes poetas para cada homem e mulher são, Venham a nós em termos de igualdade, Só então vocês nos entenderão, Não somos melhores que vocês, O que absorvemos vocês absorvem, O que apreciamos vocês poderão apreciar”.¹⁰⁰

Madame Bovary, o grande romance de Flaubert, centra-se sobre uma mulher comum: Emma Rouault, futura Emma Bovary, cuja vida, desde a infância e a juventude campesinas, é perpassada pelo ardor de introduzir arte em sua existência ordinária, reivindicando para si formas de experiência sensível que lhe seriam, habitualmente, proibidas ou inimagináveis no universo representativo de uma estratificação das esferas da experiência. Já no segundo

⁹⁸ RANCIÈRE, 2010b, p. 109.

⁹⁹ RANCIÈRE, 2007, p. 35.

¹⁰⁰ WHITMAN, 2006, p. 25.

capítulo, quando do primeiro encontro entre Charles e sua futura esposa, descreve-se a tentativa de Emma de revestir sua vida de potência estética, visível tanto em sua toalete – o narrador relata a admiração de Charles com a brancura e brilho de suas unhas, comparadas aos marfins de Dieppe – quanto em sua tentativa de enobrecer a casa de fazenda. Tal investida passa pela decoração e pela disposição cuidadosa dos objetos – cálices de prata, chita representando personagens turcos, íris – que contrastam com a ambiência da casa – sacos de trigo jogados pelos cantos e parede de pintura verde descamada.

Na mesma descrição inicial da sala da família Rouault, aparece uma cabeça de Minerva pintada em creiom preto, emoldurada e pregada na parede com a dedicatória de Emma ao pai: “A meu querido pai”. A representação da deusa romana é, talvez, a figura que mais contrasta com o espaço prosaico por ser, precisamente, a representação simbólica da beleza e da arte. No entanto, esse contraste ressalta a assertiva de Rancière, para quem o escritor e, de um modo mais geral, o artista do regime estético da arte – devido à sua abertura às formas anônimas da experiência – está sempre confrontado às tentativas dos seres excluídos de introduzirem arte em sua vida, de experimentar tudo aquilo que sua condição social *a priori* rejeitaria: “Flaubert pode ridicularizar a pretensão artística de Emma, mas sua arte está sempre ligada à aspiração artística de uma garota de fazenda”.¹⁰¹

1.2. Um retorno e uma poética comum: considerações finais

Façamos uma torção em nosso percurso e retornemos ao início da seção anterior, quando comentamos a captura feita por Walker Evans do interior de uma cozinha no sul dos Estados Unidos (Imagem 3). Enfatizamos, então, no seio da própria imagem, o caráter de suspensão dos elementos retratados – talheres, latas e um penduricalho, sustentados em tábuas de madeira dispostas de través – entre uma documentação social da miséria de seus habitantes e uma “decoração artística”. Esse efeito flutuante é definido pelo enquadramento neutro de Evans, que não sublima os objetos por qualquer jogo de luz dramático ou *contre-plongée*. Assim, subtrai-os a uma simples identificação social. A subtração *fura* a representação e faz da decoração mais que a expressão de uma situação ou de uma classe de indivíduos, metamorfoseando-a em uma disposição de elementos que remete à estética do assimétrico e do *assemblage* das vanguardas cubista e dadaísta e ao minimalismo da prática e da ideologia dos arquitetos e *designers* modernistas.

A denúncia social contra uma “abominação econômica e humana”, contra a espoliação de um povo por um sistema social extremamente desigual, vem acompanhada, pois, de uma

¹⁰¹ RANCIÈRE, 2009b, p. 15.

tentativa de recolocar a arte de viver dessas pessoas à altura de seu destino. A flutuação entre os regimes expressivos definirá uma *cicatriz* – como vimos a respeito do companheiro de Evans em *Elogiemos os homens ilustres*, James Agee –, descrita enquanto a tentativa de “tornar sensível, ao mesmo tempo, a beleza presente no coração da miséria e a miséria de não poder perceber essa beleza”.¹⁰²

Recordemos que o fotógrafo parte a Paris em 1926 e se matricula na Sorbonne, elegendo a título de mestre não um fotógrafo ou um pintor, e sim Gustave Flaubert. Evans descreveu, aliás, em entrevista a Leslie Katz, suas fotografias não como documentais mas como feitas em um “estilo documental”.¹⁰³ Esse estilo pode ser tomado, em uma leitura mais imediata, como uma tentativa de inserir a fotografia no campo artístico por meio de um modo de fazer arte análogo aos do Pictorialismo, da Nova Visão ou da Nova Objetividade, escolas fotográficas com seus pressupostos e parâmetros técnicos e estéticos. Mais profundamente, no entanto, ele compreende uma recolocação da poética flaubertiana, afinal, o próprio fotógrafo afirma: “Flaubert me deu um método, e Baudelaire, um espírito. Eles me influenciaram em tudo”.¹⁰⁴ O “método” do estilo flaubertiano passa pela conversão do banal em impessoal, operada não por seu “embelezamento” ou por uma “sublimação” artística. Antes, a impessoalização do estilo consiste na quebra do espelho que refletiria em uma obra uma intenção autoral clara e localizável, bem como no constante movimento de questionamento e desestruturação de determinada “idealidade” da representação e da natureza associando formas sensíveis a significações precisas; seres a comportamentos e sentimentos pré-estabelecidos e convencionados.

É nesse sentido que o interior da cozinha de Bud Fields retratada por Evans ecoa a sala de fazenda habitada pela jovem Emma – ambos cenários prosaicos investidos de arte e de aspirações estéticas. No romance de Flaubert, todo um sistema de conveniências e correspondências se imerge em um jogo cambiante de posições. A jovem Emma é submetida pelo estilo absoluto a um processo de desvinculação que embaralha o alto e o baixo, as experiências e capacidades que seriam reservadas a uma jovem nobre e aquelas imputadas à jovem interiorana. Do mesmo modo, a disposição da cozinha da América profunda faz flutuar a identificação social imediata que reconheceria nela, só e indubitavelmente, o documento de uma situação social miserável e atroz.

¹⁰² RANCIÈRE, 2011, p. 296.

¹⁰³ Entrevista disponível em <<https://bit.ly/2JPWswb>>. Consultado em 15/06/2018.

¹⁰⁴ EVANS *apud* MORA, 2014, s.p.

Entra em cena, então, a ruptura demarcada pela literatura em relação ao sistema representativo, precisamente, ao dismantelar o corpo do “belo animal” com suas partes concordantes e simétricas. Entra em cena o corpo cindido da *palavra muda* e da *imagem pensativa*, oscilantes entre um polo de *significação das coisas* e outro de *sub/desidentificação*.

Nesse novo paradigma, a fotografia (e a imagem, de um modo mais amplo) não aparece como suplemento expressivo da palavra poética ou como tradução de ações e sentimentos. Mais profundamente, o concerto das artes – reunidas pelo princípio mimético – é posto por terra e tanto a imagem fotográfica quanto a palavra literária passam a compartilhar um espaço poético – isto é, da produção, da criação – comum, qual seja: o corpo conflituoso que recompõe continuamente o mundo num “desarranjo dos sentidos”.

De Hypolitte Bayard – com sua *mise en scène* autoirônica – a Duane Michals – com a encenação de uma intimidade em que a fotografia deixa de ser índice e comprovação irrefutável e passa a ser “*minha prova*” –, passando por Walker Evans e Paul Strand – artistas que pendem entre o documento social e a abstração das formas e das linhas –; vimos como fotógrafos tão diferentes entre si, pertencentes a conjunturas histórico-culturais e munidos de propostas estéticas tão diversos, reúnem-se em torno a um espaço de potência da imagem. Na esteira de Deleuze, esse espaço implica uma divisão ou uma escavação do clichê (configuração harmônica da imagem), para reencontrar o todo. Um novo todo, paradoxalmente, indiferente a qualquer totalização, sempre em rearranjo, fazendo e desfazendo elos entre regimes de expressão e significação.

Rancière dirá no ensaio “Notes on the photographic image” que essa “ontologia empobrecida” da fotografia – irreduzível à natureza indicial do vestígio – deve ser entendida em um sentido positivo, uma vez que “se a fotografia não está sob a lei de uma consistência ontológica precisa, ligada à especificidade de seu mecanismo técnico, isso lhe permite realizar as ideias sobre arte formadas pelas outras artes”.¹⁰⁵ A “ideia sobre a arte” emprestada à literatura é, antes de tudo, a de uma quebra das fronteiras que estratificavam os objetos e gêneros de acordo com um sistema de valores homólogo ao da república platônica ou do regime monárquico. Quando se afirma “o direito de dizer tudo” e o direito “de toda coisa ser dita” (Bourdieu), a arte se abre às formas anônimas da experiência, a tudo aquilo que seria considerado uma “não arte” ou uma forma marginal no concerto dos gêneros. O erro de contas democrático da literatura rompe com a partilha policial do regime representativo, coloca em questão um modo dominante de apresentação das coisas e de interpretação das

¹⁰⁵ RANCIÈRE, 2009b, p. 12.

imagens e das palavras e “põe em circulação seres em excedente com relação a toda conta funcional dos corpos” (Rancière).

Tão “precária” quanto a fotografia, a *palavra muda* literária conduz essa nova partilha do sensível estando dividida, de dentro, por uma duplicidade que a coloca entre um princípio de simbolicidade e um princípio de indiferença; entre um *studium* – “o rastro que fala”, hieróglifo que dá a ver um tempo histórico e social incrustados nos corpos dos objetos e dos seres – e um *punctum* – a imagem/palavra que “mostra, simplesmente, puramente, brutalmente signos que são semanticamente vazios ou brancos” (Dubois), revelando um sentido *infra*-ordinário inapreensível segundo as regras e convenções ordinárias da linguagem partilhada.

A precariedade da *palavra muda* é potencializada pelo próprio fato de a arte literária dispor tão somente da materialidade da palavra escrita, que não consegue apreender totalmente a infinitude de signos e materialidades presentes no universo, desde a matéria bruta da pedra à liquidez da água que rola de um rio. Como dirá o filósofo francês, “essa infelicidade a constringe à felicidade cética das palavras que fazem crer que são mais que palavras e que criticam, elas próprias, essa pretensão”.¹⁰⁶ Além disso, a escrita *muda*, órfã de uma intenção única que possa responder pelo texto, rola aos ritmos do acaso e torna-se *tagarela* pela pluralidade de sentidos que os leitores podem potencialmente lhe acordar.

Do mesmo modo, a *imagem pensativa* da fotografia – tal como estudaremos nos segundo e terceiro capítulos – compartilha da *palavra muda* não somente a tensão irresolúvel entre regimes de expressão contraditórios (um *punctum* e um *studium*), como também o mesmo espaço material de circulação social: menos o espaço expositivo da parede da galeria de arte e mais a página impressa do periódico e do livro. Nesse sentido, Michel Butor conclama que “para mim, o livro é o lugar por excelência da contemplação fotográfica”.¹⁰⁷ A excelência do suporte livresco e, mais amplamente, do espaço da página se dá pela aliança tecida, desde a aurora da fotografia no século XIX, com o universo do impresso, ganhando força a partir da primeira metade do século XX com a febre dos periódicos ilustrados.¹⁰⁸

¹⁰⁶ RANCIÈRE, 2010a, p. 176.

¹⁰⁷ Citação retirada da apresentação do ciclo de conferências sobre história da fotografia – realizado entre 2006 e 2007, organizado pela iniciativa do “Conseil Général de la Seine-Saint-Denis –, disponível em: <http://www.transphotographic.com/uploads/fichier1168429024.pdf>. Acesso em 20/06/2017.

¹⁰⁸ Para a relação da fotografia com o impresso, cf. BRUNET, François. *Photography and literature*. London : Reaktion Books, 2009 ; BUSTARRET, Claire. Le livre et la photographie. In: MARTIN, Henri-Jean; CHARTIER, Roger (dir.). *Histoire de l'édition française 4: Le livre concurrent 1900-1950*. Paris: Fayard; Cercle de la Librairie, 1991, p. 464-474.

* *
*

Na próxima parte, exploraremos cenas de dissenso na fotografia de José Medeiros e Marcel Gautherot, em dois capítulos autônomos – cada um deles dedicado a um dos fotógrafos –, mas interligados entre si por preocupações, princípios éticos e estéticos e espaços de produção e circulação comuns. Gostaríamos de entender como, à maneira de Walker Evans, ambos os fotógrafos se viam, nos anos 1940, 1950 e 1960, enredados em uma série de condicionamentos institucionais: Medeiros era fotógrafo de *O Cruzeiro*; Gautherot, fotógrafo contratado pelo SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e pela Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital). Ambos percorreram o país a fim de recolher imagens do Brasil e dos brasileiros, capturas capazes de fornecer a base iconográfica para um projeto de país impulsionado pelo Estado e pela mídia. No entanto, o que seria um projeto documental torna-se um projeto *pensativo* e visionário/vidente, pois as fotografias que examinaremos, à imagem das de Evans e Strand e da *palavra muda* literária, exibem as contradições desse projeto. Projeto documental eivado de carga estética e preocupação formal, que dá visibilidade a novos corpos – até então escamoteados pelo discurso oficial –, criando uma nova partilha do sensível e furando, sem cessar, o caráter de “documento puro” ou, ainda, de *clichê*.

PARTE 2

**Cenas fotográficas: o povo e a imagem como fraturas em José Medeiros e
Marcel Gautherot**

“Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?
Carlos Drummond de Andrade, “Hino nacional”, *Brejo das
almas*

“Ó conta, velha preta, ó jornalista, poeta, pequeno
historiador [urbano,
ó surdo mudo, depositário de meus desfalecimentos, abre-te
e [conta,
moça presa na memória, velho aleijado, baratas dos
arquivos, [portas rangentes, solidão e asco,
pessoas e coisas enigmáticas, contai,
capa de poeira dos pianos desmantelados, contai;
velhos selos do imperador, aparelhos de porcelana partidos,
[contai;
ossos na rua, fragmentos de jornal, colchetes no chão da
[costureira, luto no braço, pombas, cães errantes, animais
[caçados, contai.
Tudo é tão difícil depois que vos calastes...
E muitos de vós nunca se abriram.”
Carlos Drummond de Andrade, “Nosso tempo”, *A rosa do
povo*

O bloco de discussão da primeira parte teve como epígrafe uma citação de Adolfo Montejo Navas sobre a urgência contemporânea de se recuperar a polissemia da imagem e da linguagem afirmando-se e explorando-se a natureza cambiante das coisas. Esse imperativo se traduz no universo de indagação de Rancière pela consideração da atividade poética enquanto o deciframento do sentido latente na carne sensível das coisas e dos seres e sua concomitante impossibilidade de plenitude. A epígrafe ecoou ao longo de nossa indagação teórica e se alinhou, a título de provocação, à citação de *L'image-temps*, de Gilles Deleuze. O filósofo francês, por sua vez, defendia no excerto destacado a necessidade de impor distâncias entre o estatuto reificado e rígido do *clichê* e a plasticidade sempre em potência da *imagem*. Tivemos a oportunidade de vislumbrar como essa necessidade repercute e informa toda a reflexão de

Rancière em torno da problemática entre dois regimes artísticos – o representativo e o estético.

Se anteriormente nos alongamos em uma senda conceitual e teórica, buscando as bases que alimentam a relação entre a *palavra muda* literária e a *imagem pensativa* fotográfica; é imperativo, a partir deste ponto, fincar a teoria e a leitura de Rancière no solo mais imanente de nosso estudo.

Nos próximos capítulos, as epígrafes acima, de Carlos Drummond de Andrade, ecoarão em nosso questionamento: é possível afirmar a existência do Brasil – e dos brasileiros – enquanto corpo integral? A fotografia, junto à literatura, não seriam, na verdade, o questionamento radical de uma concepção uniformizante de estereótipos e imagens oficiais? Não seriam elas o espaço privilegiado para a proliferação de seres, corpos e coisas excluídos, “insignificantes”, curto-circuitando qualquer narrativa concordante do Um?

Tentando responder a essas questões prementes, analisaremos nas próximas páginas a obra de José Medeiros e Marcel Gautherot, fotógrafos que se inscrevem exemplarmente em um contexto político e cultural no qual se maturam discursos e iconografias do “ser” nacional. Especialmente entre os anos 1940 e 1950, Medeiros e Gautherot viajam pelo país, forjando novas visibilidades¹⁰⁹ das manifestações culturais e realidades humanas dispersas por todo território nacional, lançando-se, particularmente, em direção a um conjunto contraditório de sujeitos: o povo.

Examinaremos certas aparições de um “povo” em letra minúscula nas capturas dos fotógrafos. Aparições que ora se aproximam, ora se distanciam das cristalizações erigidas desde o varguismo – cuja política institucional modelava o Povo enquanto conjunto político homogêneo sob a figura tutelar do trabalhador e do mestiço – e por certa tendência da intelligentsia local – cuja concepção de Brasileiro é calcada em uma miscigenação étnico-cultural e cuja metáfora mais bem acabada é a do cadinho não conflituoso das raças, sintetizada na fórmula de uma “democracia racial”.

Mais exatamente, a produção de Medeiros e Gautherot – articulada a seus usos institucionais e midiáticos – enfrentam a tensão fundamental à palavra-conceito *povo*. Na linguagem comum e no vocabulário político em língua portuguesa, verifica-se a mesma polaridade localizada por Giorgio Agamben em outras línguas românicas (espanhol, francês e espanhol): o *povo* pendendo entre o “conjunto dos cidadãos enquanto corpo político unitário”

¹⁰⁹ Utilizamos o conceito de visibilidade tal como Rouillé o emprega, na esteira de Gilles Deleuze: “Pois as visibilidades não se reduzem aos objetos, às coisas ou às qualidades sensíveis, mas correspondem a um esclarecimento das coisas: uma maneira de ver e de mostrar, uma certa distribuição do opaco e do transparente, do visto e do não visto” (ROUILLÉ, p. 39).

(o polo inclusivo do “povo brasileiro”) e aqueles “que pertencem às classes populares” (o polo exclusivo do “homem do povo”, do “povão”). De maneira mais profunda, essa polaridade constitui a fratura biopolítica que sustenta o conceito de povo no Ocidente, descrita sinteticamente pelo filósofo nos seguintes termos: “por um lado, o conjunto Povo como corpo político integral, por outro, o subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos necessitados e excluídos.”¹¹⁰

Por sua vez, os fotógrafos percorrem o país e figuram (colocando em imagens e refletindo) esse conflito, articulando-se e dissociando-se da Novacap, do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, no caso de Gautherot, e da revista ilustrada *O Cruzeiro*, no caso de Medeiros. Tais instituições se organizam em torno de um projeto nacional erigido sobre o Brasil: *um* Brasil que circula entre a tradição e a modernidade e, nesse mesmo trânsito, se erige enquanto nação e unidade. No entanto, ambos os fotógrafos estão implicados no solo das relações humanas que capturam. Esta implicação revela que o Povo brasileiro ensaiado é atravessado, furado de dentro pela multiplicação de “corpos necessitados e excluídos”. Menos que a imagem exportada de um Brasil moderno ou de um Brasil híbrido, que acertava seu passo no grande desfile das nações – o que se verifica, aliás, no acentuado entusiasmo de Medeiros pelos soberbos bailes de carnaval do Rio de Janeiro e pela vida da classe média jovem e hedonista que ocupa Copacabana, bem como no investimento formal e estético de Gautherot ao registrar a arquitetura modernista e a construção de Brasília –, os fotógrafos investigam atenta e sensivelmente as vidas das minorias raciais, étnicas e sociais: negros, povos indígenas, moradores de comunidades e periferias, trabalhadores, isto é, todo o conjunto-disjunto de corpos marginalizados pelo progresso e pelo projeto modernizador de Estado.

Eles parecem, nesse sentido, atestar em imagens o que recentemente indicou Georges Didi-Huberman, pensador que vem trabalhando na seara da representação artística e histórica dos povos: “Não há *um* povo: há somente *povos* coexistentes, não somente de uma população a outra, mas ainda no interior – o interior social ou mental – de uma mesma população tão coerente quanto se queira imaginar, o que, por sinal, não é nunca o caso”.¹¹¹ A fragilidade e paradoxal força do conceito político de povo baseia-se em sua ambivalência basal, em seu caráter agregador-divisor. Nesse espaço, intercambiam-se os poderes do Um que nega a exclusão e do dois que a revela e reabre o conflito. Institui-se, em suma, um erro de contas que “põe em circulação seres em excedente com relação a toda conta funcional dos corpos”

¹¹⁰ AGAMBEN, 2010, p. 32.

¹¹¹ DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 400.

(Rancière). Tal fragilidade/força do povo será analisada em fotografias individuais e conjuntos de fotografias

Por fim, permitimo-nos sugerir, a nível de hipótese conceitual, que a fratura desse conjunto-disjunto é homóloga à própria tensão entre dois regimes das artes do visível e da palavra explorados no capítulo anterior: o regime representativo, metaforizado pelo belo animal aristotélico, com suas partes bem arrançadas, harmoniosas e interdependentes; e o regime estético, metaforizado pelo infinito vegetal e marcado pela instabilidade, pela inconsistência e por certo efeito de “ordem emergente e desordem iminente”.^{112 113}

¹¹² Neste ponto, retomamos, para nossos fins, uma expressão de Hatoum; Titan Jr. (2009, p. 20).

¹¹³ Realçamos, de passagem, que Didi-Huberman, em *Peuples en larmes, peuples en armes*, já sugere – numa visada conceitual articulando a fenomenologia merleau-pontyana, a antropologia cultural warburguiana, a psicanálise freudiana e a estética-política rancièriana – que o povo, em sua heterogeneidade, se aproxima da *representação*. O pensador afirma, a respeito: “Mas a representação é como o povo, justamente: é algo múltiplo, heterogêneo e complexo. A representação – nós o sabemos um pouco mais precisamente desde Nietzsche e Warburg – é portadora de efeitos estruturais antagônicos ou paradoxais, o que se poderia nomear “sínopes” no nível de seu funcionamento semiótico, ou ainda “rasgos” sintomais em um nível mais metapsicológico ou antropológico” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 403).

Capítulo 2

José Medeiros em dois tempos: o povo brasileiro entre o dissenso e a retórica oficial

José Medeiros (1921-1990)¹¹⁴ foi, reconhecidamente, um dos grandes nomes do fotojornalismo brasileiro do século passado, trabalhando na revista *O Cruzeiro* entre as décadas de 1940 e 1960 antes de se converter em aclamado diretor de fotografia do Cinema Novo – colaborando com Nelson Pereira dos Santos em *Memórias do Cárcere*, Cacá Diegues em *Xica da Silva* e Leon Hirszman em *A falecida*.

Nascido em Teresina, desde os 12 anos pratica a fotografia amadoristicamente, experimentando tanto as técnicas de revelação em laboratório – aprendidas junto ao pai, fotógrafo amador – quanto o próprio exercício fotográfico. Aos 18 anos, segue os passos de muitos jovens de sua geração e parte rumo à capital federal em busca de formação e de uma vida urbana pulsante. Cursa, sem concluir, arquitetura. O abandono da formação acadêmica não implica, todavia, que Medeiros esquecerá as lições de uma construção do espaço a ser habitado pelo homem, o que incide de maneira decisiva em sua produção fotográfica.

Após transitar por diversos ofícios miúdos, consolida-se profissionalmente como fotógrafo ao assinar contratos com as revistas de arte *Tabu* (com foco editorial em cinema e cultura) e *Sombra* (afirmação do cosmopolitismo carioca, especializada em moda, cinema, artes plásticas, teatro, balé). É, no entanto, pelo seu trabalho na revista *Rio* que fica conhecido por Jean Manzon, fotógrafo francês e um dos grandes nomes de *O Cruzeiro* – que já se firmava na década de 1940 como a grande revista ilustrada do país. Medeiros é admitido como o primeiro brasileiro a compor o quadro permanente do setor de fotografia deste periódico. É, inequivocamente, um dos responsáveis pela renovação de sua linha editorial ao substituir o sensacionalismo de Manzon e a predileção institucional pela Rolleiflex (seu formato quadrado e o que a câmera permite de pose) por uma abordagem crítica e engajada, balizada pela noção de instantâneo e pela utilização da Leica (câmera ágil, que permite maior profundidade de campo e outra noção de espaço, retangular e horizontalizada).

Nosso estudo de Medeiros se desdobrará em dois momentos, compreendendo dois conjuntos de fotografias e dois espaços de circulação das imagens. Esse gesto se justifica pelo

¹¹⁴ Todas as informações biográficas de Medeiros foram recolhidas do excelente *José Medeiros: Chroniques brésiliennes*. Cf. BURGI; JASMIN (2011a).

fato de a produção do fotógrafo ocupar um duplo espaço discursivo e editorial.¹¹⁵ Para compreendê-lo, transponhamos para nosso estudo de caso o que David Company discute a respeito de Walker Evans: “A representação de imagens documentais e fotojornalísticas em monografias e museus pouco ajuda a capturar a complexidade de sua apresentação de página inicial”.¹¹⁶ O intervalo existente entre dois dispositivos de apresentação das fotos de José Medeiros – a página do livro e a página da revista – perpassará a discussão que proporemos.

Gostaríamos de comentar, primeiramente, “Desfile do 7 de setembro, cerca de 1955, Rio de Janeiro” e “Mulheres no mercado, 1949, Feira de Santana, Bahia”. Seus circuitos contemporâneos de circulação compreendem dois catálogos (*José Medeiros: Chroniques brésiliennes* e *Modernidades fotográficas*) e um pequeno fotolivro (*Cinefotorama*), sem que neles haja qualquer referência aos modos iniciais de circulação das duas imagens.¹¹⁷

Ambas interpelam o espectador porque se extraviam de qualquer estatuto reificado e a quaisquer sentidos pretensamente transparentes e codificados de acordo com regimes de convenção socialmente partilhados. Pensamos que, exatamente por isso, não foram utilizadas em um periódico como *O Cruzeiro*, que, pelo contrário, pretendia cristalizar representações acerca do Brasil e dos brasileiros. Analisando conjuntamente essas duas fotos, muito representativas do procedimento estético de Medeiros, buscaremos demonstrar como a apresentação do povo negro – cujos corpos oferecem hieróglifos de sua proveniência histórica e social – está eivada de intervalos, oscilando entre dois polos: um polo de identificação e outro de sub ou, mesmo, desidentificação – constituintes daquilo que Rancière denomina uma *imagem pensativa*, em eco à *palavra muda* literária. Nossa leitura será intermediada, ainda, pela articulação com a obra/vida de uma escritora do século passado, contemporânea de Medeiros: Carolina Maria de Jesus.

Em um segundo momento, procuraremos localizar o trânsito das imagens do fotógrafo no chão histórico mais imediato à sua produção. Compreenderemos seu papel complexo no interior de *O Cruzeiro* – pressionado entre a afirmação e a subversão de seus códigos imagéticos e editoriais – e as tramas construídas entre texto e imagem (e entre as imagens) em

¹¹⁵ A noção dos “espaços discursivos da fotografia” é discutida no excepcional capítulo homônimo de Rosalind Krauss em *O fotográfico*. Por essa noção, Krauss compreende os campos culturais, as expectativas do espectador e os tipos de saber ativados e implicados pela fotografia em redes de protocolos, práticas e instituições de produção, difusão e recepção. Consultar Krauss (2014).

¹¹⁶ COMPANY, 2012, p. 73

¹¹⁷ Em pesquisa atenta nos arquivos digitalizados de todos os números de *O Cruzeiro* – disponíveis para consulta no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>) –, não foi possível encontrar qualquer aparição das duas imagens que serão analisadas a seguir. Nosso mapeamento consistiu em fazer uma pesquisa avançada com a palavra-chave “José Medeiros” – gerando 1.362 resultados. Analisando cada uma dessas ocorrências, concluímos que, muito provavelmente, as fotografias não foram veiculadas no periódico e pertencem ao fundo arquivístico do fotógrafo.

uma reportagem específica. Trata-se de “O negro brasileiro”, que circulou no número 32, aos 22 de maio de 1954. Demonstraremos como a página de um periódico ilustrado – e sua temporalidade efêmera, muitas vezes com caráter de crônica – contrasta com a página de um fotolivro ou de um catálogo – cuja temporalidade é mais dilatada e cujos objetivos se furtam a uma imediaticidade e a um caráter informativo, prestando-se à canonização do fotógrafo-autor.

De modo mais contundente, colocaremos em evidência os intervalos e paradoxos que informam essa reportagem. Para tal, a seguinte hipótese nos serve de guia: mesmo em um contexto no qual a fotografia está balizada por legendas e por um longo texto informativo e argumentativo, a própria imagem furta-se à totalização discursiva. Observaremos, ademais, como o conjunto texto-imagem é deslizando, balbuciante, afirmando, a um só tempo, os poderes do Um que nega a exclusão e do dois que a revela e reabre o conflito. Reitera-se o discurso do Brasil que se constitui como *Povo* – totalidade política homogênea – e nega-se essa representação.

Tal negação é explicitada pela “intromissão” do *povo* em letra minúscula, que vem furar o tecido unitário do *Povo*. *povo* representado metonimicamente pelo negro: elemento descontínuo da unidade nacional, que deixa às claras o fracasso da constituição de um organismo político integral ao desmascarar os mecanismos de exclusão e desigualdade evidentes no passado-presente do ano de 1954. Nesse sentido, nosso estudo propõe que a reportagem introduz uma polêmica que abala, mesmo que pontual e dubiamente, o amplo projeto nacionalista e de afirmação do Brasil defendido por *O Cruzeiro*. Ecoarão, ao longo das próximas páginas, o verso de Drummond trazido à guisa de epígrafe da Parte 2: “Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?”

2.1. José Medeiros e imagens do negro: ressurgências e performances

Desde os anos 1930, sobretudo, há um consistente processo de construção de visibilidade da população negra na esfera pública brasileira. Apresentemos, sumariamente, dois marcos desse processo, a fim de tangenciarmos a problemática e compreendermos, em linhas gerais, seu funcionamento discursivo e institucional. Trata-se do momento em que se consolida a campanha em torno do samba urbano carioca, alçado durante o Estado Novo a ritmo nacional por excelência, sendo difundido massivamente pelos novos meios de comunicação – rádio e cinema – sob a censura e os desígnios do Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP varguista.

Como bem recorda Monica Velloso em *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*, a música popular ocupa um lugar de destaque privilegiado na política cultural estado-novista, por ser entrevista tanto como “retrato fiel do povo na sua poesia e lirismo espontâneos”¹¹⁸ – em chave claramente romântica – quanto como importante instrumento pedagógico para chegar à população majoritariamente analfabeta. O Estado afirma-se, então, enquanto entidade total que deve transcender e integrar os elementos concretos e heterogêneos da realidade social em protocolos de construção da identidade nacional.¹¹⁹

Nesse contexto, toda a caracterização do brasileiro como povo preguiçoso, indolente e melancólico – formalizada em *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, e trabalhada de modo irônico em *Macunaíma*, de Mário de Andrade – é substituída por uma ampla ideologia do trabalho.¹²⁰ O habitante negro da favela e, especificamente, o malandro carioca são estetizados e incorporados a seu modo pelo Estado nesse projeto de nação triunfante, em que o brasileiro “ganha nascimento” sob o signo do trabalhador. Para tanto, foi necessário afastar a imagem do sambista carioca (negro, vindo das comunidades) da boemia, de certa relação “livre com o corpo” e aproximá-lo – no que se convencionou chamar samba da legitimidade – da figura do operário comprometido e honesto, que só se dedica ao samba depois do expediente na fábrica.

O Estado Novo buscou, nesse sentido, capturar e enrijecer a figura do malandro carioca, retirando-lhe o caráter deslizante, dissimulado e esquivo ao mundo institucionalizado do trabalho. Lilia Schwarcz e Heloisa Starling¹²¹ recordam-se, a propósito, da música “O bonde São Januário”, composta por Wilson Batista e Ataulfo Alves, na qual se declara uma quase adesão à “mitologia” varguista. No entanto, mais do que uma adesão, é explícita a tentativa de se subtrair à censura do DIP. Ao jogar com a censura, o próprio Wilson Batista performa a dialética da malandragem, tal como conceituada por Antonio Candido.¹²² Na letra inicial, aprovada pelo DIP e disseminada nas rádios, desenhava-se certo “hemisfério da ordem” nos seguintes versos: “Quem trabalha é quem tem razão/ Eu digo e não tenho medo

¹¹⁸ VELLOSO, 1987, p. 30

¹¹⁹ ORTIZ, 1985, p. 138.

¹²⁰ O trabalhismo de Vargas constitui, por si só, um tema de grande repercussão, sendo objeto de diversos estudos. Não pretendemos apresentá-lo em toda sua complexidade, pois isso fugiria ao escopo deste trabalho. Basta avançar que se trata de uma tradição política extremamente ambígua. Por um lado, houve amplos avanços na legislação social, com base, sobretudo, na CLT (Consolidação das Leis do Trabalho), que assegurava a jornada laboral de oito horas, o direito às férias, à pensão, à aposentadoria, entre dezenas de outros artigos. Por outro lado, o Estado perseguiu associações livres de trabalhadores, sobretudo as comunistas, e não garantiu autonomia aos sindicatos, os quais foram aparelhados pelo poder instituído. Para o trabalhismo, cf. GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

¹²¹ SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 383.

¹²² Cf. CANDIDO, 1993.

de errar/ O bonde São Januário/Leva mais um operário/Sou eu que vou trabalhar”. Após aprovação, circulando pelas casas e pelas rodas de samba, a submissão complacente do malandro à lógica do trabalho é posta em derrisão pelo próprio Batista, que acrescenta a seguinte alteração à letra, fazendo deslizar a canção para o “hemisfério da desordem”: “O bonde São Januário/Leva mais um grande otário/ Sou eu que vou trabalhar”.

Além do imaginário aglutinante do trabalhador, reforçou-se nesse mesmo momento o ideário da mestiçagem e de um “espetáculo das raças” que punha em relevo o encontro não conflituoso entre as três raças (europeia, indígena e africana) nos trópicos e vangloriava o hibridismo e a miscigenação étnico-cultural brasileira. Esse espetáculo está sustentado, entretanto, sobre um fundo racista internalizado e “mal disfarçado”, conforme o seminal *Genocídio do negro brasileiro*, de Abdias do Nascimento.

Nesse ensaio autobiográfico e engajado – “Quanto a mim, considero-me parte da matéria investigada”, diz na introdução Nascimento, ele mesmo negro –, o escritor expõe os pressupostos racistas e discriminatórios que norteiam o conceito de uma “democracia racial” segundo a qual a dinâmica concreta da sociedade brasileira revelaria uma convivência harmônica entre brancos e negros, sem nenhum tipo de distinção ou privilégios. Ao imergir na realidade e no pensamento social e político brasileiro oitocentista e em suas reverberações ao longo do século XX, Nascimento é assertivo ao dizer, na esteira de Annani Dzidzienyo, que a posição do negro na sociedade brasileira só pode, na verdade, ser descrita como exterior à sociedade vigente. É o que veremos, no detalhe, ao analisar a reportagem “O negro brasileiro”. Por detrás de um discurso conciliatório da “democracia racial”, constata-se, a olhos nus, que o negro não é efetivamente brasileiro em termos políticos, por ser reiteradamente silenciado e rasurado do plano político e estar “quase completamente sem representação em qualquer área envolvendo poder de decisão.”¹²³

Há, nesse sentido, uma clara cisão na questão identitária brasileira, como muito bem indica Michel Debrun em sua plataforma de pesquisa “A Identidade Nacional Brasileira”. Grande Otelo torna-se um dos atores mais populares dos anos 40 e 50, e Ataulfo Alves, Assis Valente, Ismael Silva, Pixinguinha, Geraldo Pereira são alçados como compositores consagrados. Enquanto isso, a ampla camada média da população negra continua conquistando espaços reais e simbólicos, não obstante os obstáculos impetrados pelo Estado – sobretudo a violência institucional nas comunidades e favelas – e as consequências de séculos de escravidão. Entre a abolição e o tempo de que falamos, a estrutura econômica e social local

¹²³ DZIDZIENYO *apud* NASCIMENTO, 1978, p. 87.

não fora abalada em suas bases a fim de garantir plenamente os direitos básicos – educação, saúde, trabalho, moradia de qualidade e o que disso decorre, emancipação social – a essa parcela considerável da população brasileira. Com relação ao mercado de trabalho, até 1950, recorda Abdias do Nascimento, a discriminação era moeda de troca corrente, selada pelas práticas consuetudinárias. Em geral, os anúncios procurando empregados eram publicados com a explícita advertência: “não se aceitam pessoas de cor”. Em visada histórica mais ampla, recordemos, ainda, que a região de um quilombo notório, o quilombo do Leblon, no Rio de Janeiro, onde os refugiados se dedicavam ao cultivo e à venda de camélias (convertidas em símbolo abolicionista), se tornou, hoje em dia, o metro quadrado mais caro do Brasil.

Esses curtos exemplos da expropriação simbólica e material perpetrada contra a população negra explicitam a tese de Michel Debrun de que “a identidade nacional brasileira não é uma só. As suas dimensões política e cultural, em particular, não têm caminhado juntas”.¹²⁴

De um lado, há o que o pesquisador chama de uma “identidade cívico-política” bloqueada de saída pelo fato mesmo da desigualdade, que impede, no plano cotidiano, tanto a eficácia e aplicabilidade dos direitos formais declarados pela Constituição quanto a presença democrática e igualitária de todos os setores da sociedade nas esferas representativas federais, estaduais e municipais – o que é atestado pela pouca representatividade de negros, indígenas e mulheres, por exemplo, nos cargos executivos, legislativos e judiciários em suas mais diferentes esferas.

De outro lado, há a dimensão cultural da identidade nacional, a qual seria, pelo contrário, marcada por uma expansão, quando manifestações das camadas subalternas, a exemplo do samba e do carnaval, são promovidas a marcos identitários compartilhados. Essa promoção, em nível institucional (pelos dispositivos publicitários e pedagógicos do DIP), é interpretada por Debrun enquanto uma “tentativa por parte dos grupos dominantes de neutralizar as aspirações cívico-políticas das camadas subalternas, valorizando, depois de tê-la combatido (até os anos 20), uma comunidade cultural nacional de que eles próprios fazem parte”.¹²⁵ A aparência de inclusão em uma comunidade integral e conciliada – devido a uma maior visibilidade das manifestações artísticas e culturais das camadas subalternas – encobriria a não garantia dos direitos constitucionais fundamentais.

No entanto, como o próprio pesquisador aponta, essa suposta aceitação passiva de uma condição social e política “em troca de” uma ascensão cultural cancelada pela classe

¹²⁴ DEBRUN, 1990, p. 46.

¹²⁵ DEBRUN, 1990, p. 47

dominante encobre as próprias táticas de afirmação dos setores marginalizados. Estes reclamam para si um lugar e uma escuta nos espaços comuns de circulação de sentido – mídias, teatros, galerias, museus, praças públicas –, negando qualquer pré-condição difundida por parte dos estratos do poder.¹²⁶

2.1.1. Medeiros, anônimos e o 7 de setembro: ufanismo (às avessas)

A produção fotográfica de José Medeiros vem inscrever uma cena de dissenso que se nega, exatamente, a reforçar os estereótipos e *clichês* cristalizados acerca do negro. Medeiros recusa – em imagens que circulam hoje em dia em catálogos, exposições e fotolivros – uma partilha imposta do alto pelas esferas do poder, na qual os sujeitos excluídos ocupam um lugar específico e são dotados de um sensório dado de antemão. Nesse sentido, veremos que Medeiros, por um lado, dá a ver a contradição fundamental da identidade brasileira delimitada por Debrun, entre uma inclusão cultural e uma exclusão social e política efetiva. Por outro, subtrai o negro a qualquer um dos grandes atributos que tentem se lhe atribuir: seja o do sambista malandro (subversivo ou apropriado pelo poder) ou do indivíduo harmoniosamente integrado em uma democracia racial. Teremos a oportunidade de identificar, posteriormente, em uma crônica de Rachel de Queiroz uma identidade “in-between”: “Nem todo brasileiro é igual. *Negro é brasileiro e é diferente*” (grifo nosso).

Sobre a plasticidade de suas imagens, Glauber Rocha já afirmava ser Medeiros o “poeta da luz”,¹²⁷ cuja excelência residiria em sua capacidade de traduzir os jogos de luz da paisagem brasileira na película do cinema e da fotografia. É um fotógrafo-poeta, acreditamos, por também ser capaz de investigar o estado cambiante e maleável dos corpos sensíveis das coisas e dos indivíduos, a fim de construir imagens pensativas que colocam em circuito contínuo o explícito e o implícito, o já visto e o não visto, o hieróglifo do sentido inscrito nesses corpos e, ao mesmo tempo, sua presença obtusa, impenetrável a qualquer decifração e a qualquer história. Fotógrafo-poeta que encarna outra figura já vislumbrada no capítulo

¹²⁶ Esse conflito do “dois” do povo que reage à exclusão aparentemente refutada pelo “Um” do Povo pode ser exemplificado em uma aparição do Balé Folclórico Brasileiro. Sem qualquer apoio governamental ou institucional, os bailarinos da companhia (em grande parte, negros) viajaram à Europa em grande turnê no ano de 1954. Luciano Carneiro e Luiz Carlos Barreto capturaram o exato momento em que o Balé ocupou – “de modo autêntico ou, pelo menos, teatralmente autêntico”, nas palavras de José Medeiros – a Praça do Trocadéro em Paris com uma performance de candomblé que gerou grande efeito sobre os repórteres e sobre o público que ali estavam, como atesta a reportagem “Macumba na Torre Eiffel”, do número 42, 31 de julho de 1954, de *O Cruzeiro*. Relata-se na reportagem, inclusive, um incidente com um policial, cuja ordem de acabar a apresentação (pois a Praça seria “um espaço de circulação”) foi respondida pela desobediência oblíqua dos bailarinos, que deram prosseguimento à sua dança. Cf. BARRETO; CARNEIRO; MEDEIROS, 1954.

¹²⁷ A expressão foi recuperada por Élise Jasmin e Sérgio Burgi no texto “José Medeiros: Chroniques brésiliennes” do livro-catálogo homônimo. Cf.: BURGI; JASMIN, 2011b.

anterior: o vidente deleuziano, capaz – com seu olhar e percepção agentes – de dividir ou fazer o vazio da imagem-clichê, desdobrando-a por uma atividade e uma habilidade particulares que equivalem a neutralizar as luzes que dela provêm. Isso, a fim de descobrir o seu escuro especial, que não é, porém, alheio a essas luzes.

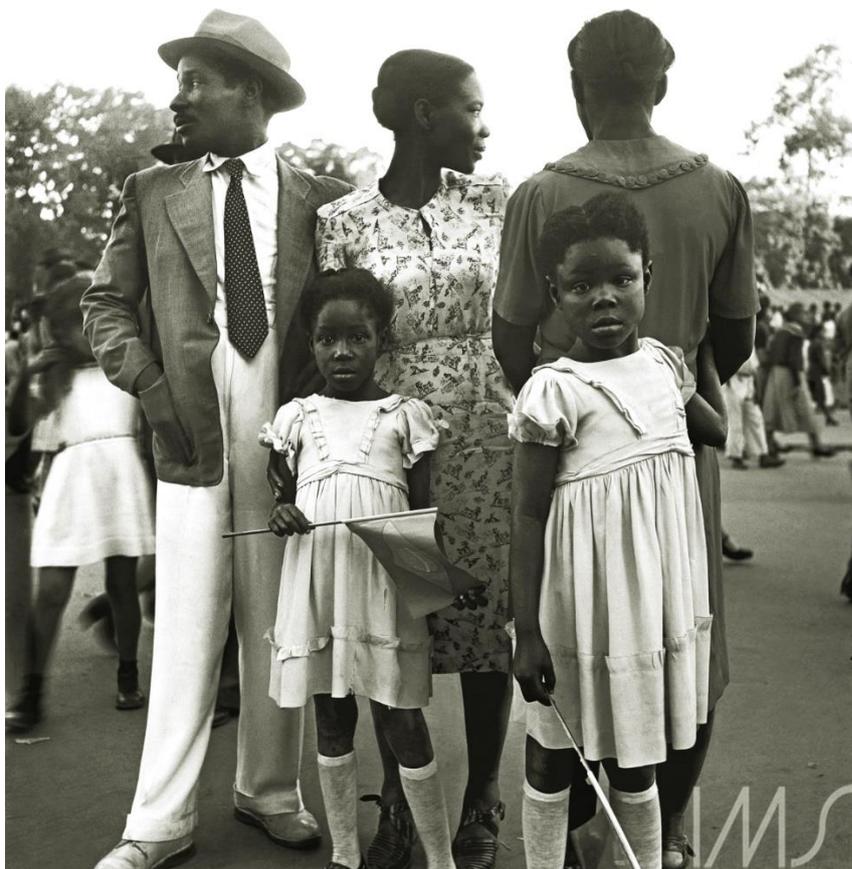


Imagem 5: *Desfile de 7 de setembro* (c.1955), José Medeiros.
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Contextualizemos a Imagem 5, acima. Ela pertence ao acervo do fotógrafo, adquirido pelo Instituto Moreira Salles em 2005. Como já indicamos na nota 117 deste capítulo, não foi possível, em nossas pesquisas pelos arquivos de *O Cruzeiro*, localizar qualquer aparição da foto em reportagens ao longo da década de 1950. Assim, cremos, ela só começou a circular publicamente, de fato, ultrapassando a latência do arquivo, em *Cinefotorama*, pequeno fotolivro publicado em 2009.¹²⁸ Nessa publicação, subintitulada “Uma crônica do Brasil de Vargas”, a fotografia aparece na página 111 por entre diversas imagens do Rio de Janeiro: bailes de carnaval, jogos de futebol, aparições públicas de Getúlio Vargas, figuras jovens nas praias de Copacabana e Ipanema. O conjunto de 48 fotos é antecedido por um poema de Zuca Sardan, espécie de roteiro do Brasil carnalizado, pleno de *faux-raccords*, em que diversos

¹²⁸ Cf. MEDEIROS; SARDAN, 2009.

episódios e personagens da história nacional (Camões, Caminha, Maurício de Nassau, Van Prost, Vargas, Carmen Miranda etc.) se apõem pela via da ironia, do humor e do sonho. No poema, há uma única aparição explícita e tipificada da figura de uma negra – “a pretinha/maneira Josefina” – trabalhada pela via do acolhimento escorregadio do discurso da miscigenação, pois a personagem se casa com um comerciante português, cujo nome se discute qual é.¹²⁹ Em um vocabulário que emula e parece a todo tempo resvalar no senso comum, a figura se vê enredada em uma estrofe na qual se encadeiam vertiginosamente – em uma sucessão de reticências – uma série de enunciados entre descrições, perguntas e um falso anúncio publicitário do sabonete Baco:

O Cruzeiro fica numa transversal
pendurado pertinho do Dragão...
a Fera da Rua Larga!... o português
dono da loja se casou com a pretinha
maneira Josefina... E como é mesmo
o nome do Portuga?... Napoleão?...
Acho que não... Se você acertar
ganha um coffret do afamado
Sabonete Baco... ensaboe-se bem
espuma à beça... e ache a chave
de seu chalet no sovaco...
Uma semana de folias
na Quitandinha!...¹³⁰

Posteriormente, a fotografia integrará diversas publicações do Instituto, sendo incorporada à grande exposição dedicada a Medeiros, *Chroniques brésiliennes*, realizada no Musée du Quai Branly em Paris, em 2011. Ela está incluída no catálogo dessa exposição, publicado pelo IMS junto à Maison de l’Amérique Latine, à Maison Européenne de la photographie e às edições Hazan. Nesse catálogo, privilegia-se a posição do fotógrafo como grande intérprete que daria a ver um país em plena transformação, “onde tudo está por descobrir, construir, até, reinventar”.¹³¹ A imagem do 7 de setembro aparece na página 178, justa e ironicamente – veremos por quê – fechando a seção dedicada à “idade de ouro do Brasil”, como se costuma denominar o período democrático pós-Estado Novo.

Por fim, podemos localizar a mesma foto em seção dedicada a Medeiros (página 51), no catálogo da exposição *Modernidades fotográficas*,¹³² realizada no Museum für Fotografie, Berlim, entre 27 de setembro de 2013 e 5 de janeiro de 2014. O catálogo traz reproduções dos

¹²⁹ O casamento inter-racial constitui tanto uma realidade quanto uma representação cristalizada no imaginário nacional, como observaremos em dois exemplos ao longo das próximas páginas. O primeiro deles virá à tona ao trabalharmos com a reportagem de Medeiros, p. 86-88. Já o segundo aparecerá em um depoimento de Marcel Gautherot sobre suas viagens a Congonhas do Campo, no capítulo seguinte, p. 114-115.

¹³⁰ SARDAN, 2009, p. 8.

¹³¹ BURGI; JASMIN, 2011b, p. 15.

¹³² DORENTHAL; TITAN Jr., 2013.

considerados quatro grandes nomes para a gênese da fotografia moderna no Brasil, de acordo com a proposição de Samuel Titan Jr. na nota introdutória: Marcel Gautherot, José Medeiros, Thomaz Farkas e Hans Gunter Flieg. Medeiros aparece na publicação como um fotógrafo que circula no limite da fotografia de imprensa e da fotografia de autor e, sobretudo, como alguém que não se impõe como mero propagandista de *O Cruzeiro* e do triunfalismo da narrativa oficial que circulava entre os anos 1940 e 1960.

Focalizemos, enfim, a imagem em si, após a amostra rápida de sua circulação por entre livros, catálogos e exposições organizados pelo Instituto Moreira Salles, que conclamam a canonização de Medeiros como intérprete do Brasil e protagonista no processo de consolidação de uma fotografia moderna no país.

Na fotografia, vemos três adultos e duas crianças registrados pela Leica do fotógrafo durante um desfile do 7 de setembro de 1955, na capital federal brasileira de então, Rio de Janeiro. Estamos confrontados com aquele que consideramos ser um dos mais importantes exemplares da iconografia brasileira do século passado, representativa do caráter ambivalente da imagem fotográfica – mesmo em sua face aparentemente mais objetiva e documental. O registro de José Medeiros está atravessado por intervalos, enigmas e silêncios, que revelam diversas superfícies em uma única, diversas corporeidades em um mesmo corpo.

Os cinco indivíduos endomingados, bem vestidos com roupas e calçados alinhados, são claramente cidadãos assimilados à paisagem do vestuário brasileiro urbano da época. Enquanto os corpos atrás estão em plena caminhada, o homem, as duas mulheres e as duas crianças estão parados e, neste ponto, começam os diversos índices de indeterminação da fotografia. Todo o hieróglifo (termo muito caro a Rancière) desdobrável e decifrável na carne da imagem – no apoio da legenda, é claro – permite retirá-la de seu aspecto hermético, impenetrável, repondo-a, por fim, em sua imanência histórica e na problemática cultural, política e social que ela induz.

Por um lado a imagem é eloquente, potencialmente enervada de linguagem e de um *studium*: identificamos nos corpos índices de sua proveniência, de seu lugar na sociedade brasileira de então. Por outro, ela é muda, excessiva e traspassada por um *punctum*: esgueira-se aos sentidos que poderíamos atribuir-lhe conforme com todo um sistema de conveniências e convenções compartilhadas a respeito da “natureza” desses sujeitos.

Notemos que os adultos olham cada um para uma direção: o homem de perfil olha para a esquerda, a mulher do meio, também de perfil, para a direita, e a do canto direito está totalmente de costas para o fotógrafo e para nós. Trata-se de uma pose acordada entre

fotógrafo e personagens? Ou de um desconforto dessas pessoas, que não querem se deixar captar integralmente pela lente do fotógrafo por decoro, vergonha ou pelo sentimento de deslocamento na arena pública de circulação, onde seus ancestrais escravizados tinham acesso negado e onde eles próprios têm acesso restrito? Essa disposição mesma dos corpos, teatral e tão bem construída seria deliberada ou fruto do acaso? Disso, nunca saberemos. Em uma época descrita como "idade de ouro" da esfera pública nacional e em uma data cívica como a Independência – carregada de carga simbólica para a soberania do povo brasileiro, em um ano eleitoral que previa a vitória da chapa JK-Jango, signo de modernidade –, esperar-se-ia uma fotografia triunfante, de rostos sorridentes e bandeiras hasteadas.¹³³

Todavia, não é isso que encontramos na imagem de Medeiros. Ela se distancia de todo estereótipo forjado acerca do brasileiro negro: a sensualidade, a miséria das favelas, a malandragem do "típico" carioca, o elemento docilmente integrado a uma democracia racial. Pelo contrário, o ângulo de captura, em ligeiro *contre-plongée*, confere uma dimensão épica a esses sujeitos. A própria disposição dos dois rostos adultos mais à esquerda parece ser a irrupção, no tecido do presente, das antigas representações de Jano (Imagem 6),¹³⁴ Deus romano das passagens, do tempo, da transitoriedade, que, com sua dupla face, olha tanto para o passado quanto para o futuro. Na fotografia, os sujeitos igualados, em sua vidência, aos deuses parecem estar com uma face voltada para o passado – o passado traumático da escravidão – e outra para o futuro – seu futuro e o futuro das próximas gerações: espelho nítido e continuidade do passado ou ruptura e início de um processo real de inclusão dos marginalizados e excluídos na gestão democrática do comum?

As crianças, em primeiro plano, contrapõem a essas presenças uma outra: o presente do olhar que fita de maneira insondável os olhos do fotógrafo, da Leica e do espectador, em uma demonstração de indiferença, compreendida na esteira de Rancière: "primeiramente, a ruptura de toda relação determinada entre uma forma sensível e a expressão de uma significação precisa".¹³⁵ O rompimento com toda relação entre o vivido e a esfera expressiva, em semblantes impassíveis, confere igual visibilidade à indiferença elucidada por Giorgio Agamben no ensaio "Elogio da profanação": a interrupção de um dispositivo de captura e

¹³³ A exemplo da reportagem "Quarenta mil homens desfilaram no dia 7", cujas imagens exibem uma grande parada militar, em toda sua configuração marcial, proporcional e monumental. Cf. MARTINS, 1952.

¹³⁴ Agradeço à Profa. Dra. Cilza Bignotto, da UFOP, pela fina associação entre os personagens da captura de José Medeiros e a figura dúplice de Juno.

¹³⁵ RANCIÈRE, 2011, p. 38.

aprisionamento da subjetividade graças à mais absoluta indiferença, à mais absoluta ataraxia, que não estabelece com o espectador a mínima cumplicidade.¹³⁶



Imagem 6: *Busto de Jano*, Museu do Vaticano.
Fonte: <https://bit.ly/2z0JXuj>

Por fugir a qualquer *Oclichê*, a fotografia do 7 de setembro impede uma construção de sentido reificada ou dada de antemão. As meninas se impõem como presenças enigmáticas, entre a indiferença com que encaram o olhar da Leica, de Medeiros e do espectador e a fragilidade com que se atam aos corpos das figuras maternas logo atrás. Vemos a mulher segurando delicadamente o braço direito da garota da esquerda; a garota da direita dividindo-se entre a total concentração de sua expressão e sua mão que segura a cintura da mulher de costas. As bandeiras não estão hasteadas, mas a meio mastro. Sugestão dúbia de um ufanismo às avessas, de uma pouca importância acordada a essa data tão cheia de promessas e, ao mesmo tempo, tão irrisória para um povo expropriado do direito à liberdade e à igualdade pelas classes política e econômica dominantes?

Entre o explícito e o implícito, o que vê e o que não se vê, essa fotografia de Medeiros é exemplar do conceito de *imagem pensativa* de Rancière: superfície de conversão entre diversas superfícies em uma única, de diversas corporeidades em um mesmo corpo, “efeito da circulação entre o motivo, o fotógrafo e nós, do intencional e do não intencional, do sabido e do não sabido, do expresso e do não expresso, do presente e do passado”.¹³⁷ Já demonstramos em que medida Rancière sustenta, no lastro da ideia estética kantiana, que o que chamamos *uma arte* são, na verdade, *dois* regimes – contraditórios – de apresentação sensível presentes

¹³⁶ AGAMBEN, 2007, p. 78.

¹³⁷ RANCIÈRE, 2012a, p. 110

sobre uma mesma superfície.¹³⁸ De um lado, temos uma produção intencional da arte, o uso de uma técnica própria (uma Leica, no caso de Medeiros), uma maneira de fazer que coloca conceitos, intenções e regras de produção à obra (a captura de um fotógrafo que cobria um desfile patriótico, no caso desta fotografia eivada de carga histórica e simbólica). De outro, temos o *sensorium* próprio à “apreciação do belo” como finalidade sem fim, o que é, em última instância, a negação do que constitui o próprio de uma técnica, a saber, o fato de ser um meio a serviço de um fim exterior.

Atentando-nos para a imagem do 7 de setembro, o sem conceito do belo advém da presença vertiginosa desses corpos, alheios a atributos unívocos, sempre em mutação sob o signo de uma indeterminação. É uma *imagem pensativa* da arte que, como a *palavra muda* literária, se desdobra entre um princípio de simbolicidade e um princípio de indiferença, entre um *studium* e um *punctum*, um hieróglifo do sentido e um sentido infra-ordinário. Ambas as configurações artísticas fazem, desse modo, falar duplamente o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita em seus corpos, traços e modos de vida e como presenças obtusas, detentoras de um segredo roubado pela própria imagem que dá a ver esses sujeitos.¹³⁹

Nessa conjunção, tanto a literatura quanto a fotografia forjam um corpo desmesurado, abrindo-se às formas anônimas da experiência até então relegadas à obscuridade e à baixa hierarquia do sistema de gêneros. Elas suspendem o nexos causal que ligava os homens ordinários, trabalhadores, artesãos, operários a determinado (não) sensorio. Habitando a página literária e a película fotográfica, esses indivíduos são afastados de uma identificação simplista que lhes conferiria uma vida restrita ao ciclo repetitivo do trabalho, à mera subordinação econômica e à “vileza” de sentimentos “baixos” – sendo-lhes reconhecidas, pelo contrário, vivências alternativas.

2.1.2. José, Carolina: corpos em disseminação, performances

Já vimos como o retrato de Medeiros se constrói na flutuação das marcas de reconhecimento social dos indivíduos retratados. Pretendemos alargar essa exposição, congregando, a partir deste ponto, a obra de uma escritora do século XX e outro retrato do fotógrafo, de um mercado em Feira de Santana, Bahia. Nessa aproximação, veremos como ambos intercambiam seus poderes de manifestar a vida pulsante dos seres marginalizados – anônimos (no caso de Medeiros) e escritora dubiamente consagrada.

¹³⁸ Cf. p. 28 do capítulo 1.

¹³⁹ RANCIÈRE, 2012b, p. 23-24.

Quarto de despejo (1960),¹⁴⁰ de Carolina Maria de Jesus, foi uma das obras literárias brasileiras de maior alcance nacional e internacional da segunda metade do século passado. O livro tem por subtítulo “diário de uma favelada”, em uma tentativa de designar-lhe, a ela e à sua escrita da contingência, um lugar sedimentado do imaginário e da realidade social brasileiros. Essa atribuição é fruto tanto de escolhas editoriais quanto de uma delimitação mais ampla de sua produção na categoria de documento autêntico de uma condição coletiva. Trata-se de uma caracterização que encobre, entretanto, a vida pulsante e plena de aspirações artísticas de Carolina, que rejeita precisamente sua fixidez em uma partilha policial do sensível. A figura de uma diarista da miséria – no contexto editorial da década de 1960, que celebrava “os ‘retratos fieis’ da alteridades marginalizadas”¹⁴¹ – silencia a voz de alguém que, à época do lançamento do livro, tinha um romance e duas peças de teatro em vias de finalização. Silencia, ainda, a voz da contista, da poeta e, mesmo, da *performer*. Congregamos, pois, acerca do esforço comum de outros pesquisadores e leitores que ensaiam recuperar uma dimensão mais complexa do extenso *corpus* caroliniano.¹⁴²

No próprio *Quarto de despejo* – a contrapelo da imagem desenhada no prefácio, de uma “tosca, acabrunhante e até lírica narrativa do sofrimento do homem relegado à condição mais desesperada e humilhante de vida”¹⁴³, a narradora tece reflexões sobre a existência,¹⁴⁴ sonha,¹⁴⁵ vê um espetáculo no óleo quente que evola da panela,¹⁴⁶ goza da paixão¹⁴⁷ e contempla os céus.¹⁴⁸ Carolina narra, a propósito, seu diálogo com um passante, que olha com desdém e repulsa os habitantes da favela em frente a um Centro Espírita: “– Será que este povo é deste mundo?/ Eu [Carolina] achei graça e respondi: – Nós somos feios e mal vestidos, mas somos deste mundo”.¹⁴⁹

A escritora traça, nessa conversa aparentemente anódina, a defesa de um território comum não alicerçado sobre a patente exclusão imposta por uma sociedade estratificada. A

¹⁴⁰ Os diários contidos no livro foram escritos em dois tempos: 1955 e 1958-1959. A respeito do processo de edição, que eliminou grande parte desse conteúdo e realizou importantes modificações, muito mais profundas do que aquelas anunciadas no prefácio de Dantas (2014, p. 7), cf. PERPÉTTUA (2014, p. 137-215). Em seu estudo, a estudiosa afirma, inclusive, que não há um só caderno que tenha sido publicado na íntegra.

¹⁴¹ ROSITO, 2018, p. 178.

¹⁴² Acerco-me, para ouvir Carolina, de outras vozes, sobretudo de Perpétua (2014) e de todas aquelas reunidas no volume organizado por Fábio Belo, *Direito e literatura contra o racismo: leituras a partir de Quarto de despejo*. BELO (2018). Neste livro, diálogo mais diretamente com Rosito (2018).

¹⁴³ DANTAS, 2014, p. 7, grifo nosso.

¹⁴⁴ Cf. *Quarto de despejo*, entrada do dia 16 de julho de 1955. Para esta e todas as notas subsequentes referentes a este livro, utilizamos a edição seguinte: JESUS (2014).

¹⁴⁵ Cf. *Quarto de despejo*, entradas dos dias 2 de setembro e 21 de outubro de 1958.

¹⁴⁶ Cf. *Quarto de despejo*, entrada do dia 23 de maio de 1958.

¹⁴⁷ Cf. *Quarto de despejo*, entradas dos dias 11 de janeiro e 4 de junho de 1959.

¹⁴⁸ Cf. *Quarto de despejo*, entradas dos dias 15 de maio, 23 de maio de 1958 e 22 de julho de 1955.

¹⁴⁹ JESUS, 2014, p. 145.

resposta “*mas* somos desse mundo” nos parece insinuar um espaço da igualdade – depreendido da produção literária de Carolina, aliás –, segundo o qual esses mesmos homens e mulheres excluídos e esquecidos são capazes de habitar o mundo e elaborar para si um processo de subjetivação guiado pelo desejo e por contradições, tanto quanto qualquer outro sujeito.

Esta última face foi reiteradamente rasurada nas intervenções editoriais do jornalista Audálio Dantas, como demonstra o pormenorizado estudo de Elzira Perpétua, *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*.¹⁵⁰ Em sua análise das diversas alterações de Dantas, que compreendiam supressões, alterações e adições, a estudiosa mostra, por exemplo, como há toda uma seção de tom lírico não publicada, referente à entrada do dia 25 de julho de 1958. Esta entrada aparece em *Quarto de despejo* assim: “...Achei o dia bonito e alegre. Fui catando papel”. Porém, há todo um bloco apagado, que se encontra em itálico e entre colchetes no excerto abaixo:

[Deixei o leito as 5 e meia. Não fiz café. Fui carregar água. Dei pão com banana para os meninos saí de casa, as 7 horas. Não estava nervosa. Não tinha versos no cérebro. Estava tranquila. Fitei o espaço com sua côr azulada e as nuvens girando, em direção ao póente. O sol com seus reflexos, côr de ouro estava calido, E eu, comecei transpirar. Dei graças a Deus, quando a brisa surgiu para arrefecer um pouco. Fitava as avês que deslisavam no espaço como fóssem impelida pela viração.]
Achei o dia bonito e alegre. Fui catando papel.¹⁵¹

No trecho não publicado, dentre uma sucessão de ações cotidianas – acordar, carregar água, alimentar as crianças, sair de casa, catar papel –, encadeiam-se, por exemplo, três frases curtas e autorreflexivas, que dão a ler um momento de calma interior, quando o furor literário se apazigua: “Não estava nervosa. Não tinha versos no cérebro. Estava tranquila”. Se os versos a deixam temporariamente, a descrição seguinte não é menos enervada de um lirismo sóbrio, descrevendo os volteios das nuvens e dos pássaros pelo céu e o afeto do sol e da brisa sobre seu corpo.

Elzira Perpétua afirma que o procedimento editorial de Dantas – eliminação de partes integrais do manuscrito autógrafo – é uma constante e tem uma finalidade clara: adequar, pela via da verossimilhança, a imagem de Carolina à sua condição social. Tal verossimilhança deve ser entendida, claro, de acordo com os preceitos caros ao sistema representativo das artes, que, como vimos, subordinavam a *elocutio* – a parte material da arte – à *inventio* – ao âmbito intelectual, à escolha do assunto/sujeito. Dantas parece, desse modo, realizar um gesto policial (dentro de uma perspectiva rancièriana): projeta a escritora no espaço público, mas lhe recusa o que não “cabe” a uma mulher negra e moradora da favela do Canindé.

¹⁵⁰ PERPÉTUA, 2014.

¹⁵¹ JESUS *apud* PERPÉTUA, 2014, p. 159.

Essa tentativa de abafamento, recorda Valeria Rosito, se estende para além do âmbito literário e incide sobre a própria vida íntima e cotidiana da escritora. As diversas reprimendas de Audálio Dantas reafirmam o gesto policial que vínhamos apontando. Carolina Maria de Jesus, a despeito de sua vontade, não deveria incorporar em sua vida determinadas aspirações, amar as belas coisas e vincular arte na decoração de sua casa de alvenaria. Isso porque todas essas experiências plásticas contradiriam e dissolveriam precisamente o *ethos* consagrado que foi construído sobre ela desde o exterior: a escritora-favelada, portadora de uma voz que transmite a miséria de uma existência coletiva e o sofrimento de um estado contra o qual não se conseguiria, ao fim e ao cabo, fazer frente. *Ethos* contra o qual Carolina a todo tempo esbarra e questiona, em um desejo de se afirmar como poeta *tout court*.¹⁵² A introdução de arte em sua vida – e a ressalva por parte do editor – é explicitada neste fragmento de seus diários, posterior à sua saída do Canindé e contemporâneo à sua instalação no bairro de Santana:

Uma noite ele [Dantas] chegou na minha casa e criticou-me porque eu coloquei vários quadros nas paredes. Obrigou-me a retirar aludindo que a minha casa estaria antiquada parecendo galeria. Retirei os quadros em silêncio. Mas xingando o senhor Dantas mentalmente
Quando vesti uma saia japonesa ele criticou dizendo que eu deveria ser mais simples no vestir.¹⁵³

Além dos quadros e da saia japonesa, ainda morando no Canindé, a escritora já fala sobre certo vestido elétrico.¹⁵⁴ A esse respeito, Valéria Rosito localiza em manuscrito inédito uma “performance de vedete”: Carolina relata sua participação em uma peça de teatro de igreja, contracenando com negros de torso nu, chapéu de palha, “trajes que simbolizavam um passado” – evidentemente, o passado da escravidão. Contrastando com os demais personagens, ela traja o vestido elétrico e declama um poema, “Noivas de maio”, recebido com estranhamento e estupor pelo público, que a olhava “como se eu fôsse o gagarin soviético”. Ao fim do relato, Carolina diz: “Sai do palco e fui desligar o vestido. Retirar lâmpada por lâmpada. tem hora que eu tenho pavôr de ter inventado [sic] estes vestidos complicadós”.¹⁵⁵

Contrastam-se em cena, pois, dois estatutos e dois lugares: o negro anônimo que veste e presentifica um passado escravista do trabalho manual no campo e a escritora negra que

¹⁵² Carolina afirma, a esse respeito, em trecho não publicado do dia 22 de maio de 1958: “Eu sou poetisa senhor Osvaldo e o cérebro de um poeta é um arquivo, porisso o senhor deve considerar as minhas impressões” (JESUS *apud* PERPÉTUA, 2014, p. 306).

¹⁵³ JESUS *apud* ROSITO, 2018, p. 173.

¹⁵⁴ Cf. a entrada de 12 de novembro de 1959 in JESUS *apud* PERPÉTUA, 2014, p. 319.

¹⁵⁵ JESUS *apud* ROSITO, 2018, p. 175.

performa uma leitura trajando um vestido futurista (vide a comparação com Gagarin) e insólito, subtraindo-se a qualquer partilha policial do sensível.

Uma fotografia de Medeiros, tirada em um mercado de Feira de Santa, dez anos antes do relato de Carolina, dá a ver uma performance análoga.



Imagem 7: *Mulheres no Mercado em Feira de Santana, BA (1949)*, José Medeiros.
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Novamente, estamos em face de uma imagem ambivalente, tanto quanto a fotografia do 7 de setembro e quanto a complexa *persona* de Carolina Maria de Jesus, deslizando entre os estereótipos que acompanham a transmissão e recepção de seu *corpus* literário e as múltiplas máscaras que ela inventa e reivindica para si. A imagem 7 está cindida entre uma significação documental e outra de uma “performance artística”. Se, por um lado, Medeiros registra o ambiente de um mercado aberto de seu Nordeste, com barracas, feirantes, passantes, balaios de sisal; por outro, ele registra o instante em que três mulheres se protegem da chuva – diferentemente das outras pessoas, munidas de guarda-chuvas ou tão somente entregues à garoa – com um amplo plástico transparente. Envolvidas nesse plástico, é como se, a um só tempo, o traje improvisado as isolasse da chuva – uma *técnica com um fim* – e fosse captado como puro prazer das formas e da disposição dos corpos no espaço, criando uma estrutura móvel tão cara ao caráter cênico dos *happenings* que começariam a pulular a partir de fins dos

anos 1950. Além disso, a cobertura de plástico atua como um véu mudo eloquente, que revela e esconde, compartilha índices da proveniência dessas mulheres e exibe uma opacidade esquiva à apreensão total pelos olhares do fotógrafo, da câmera e do espectador. Essa duplicidade acaba, em suma, por extraviar essas pessoas de mecanismos de identificação em linha reta.

A foto de Feira de Santana capta e devolve a essas anônimas a riqueza sensível inseparável de suas vidas, como uma cena que pudesse estar disponível para seu deleite e livre uso. O ato espontâneo e improvisado evidenciado nessa *performance* pode ser considerado uma experiência estética aparentada aos parangolés (imagens 8 e 9) de Hélio Oiticica. Criados um quarto de século depois dessa foto, os parangolés são estruturas-movimento meio desequilibradas, originadas de uma experiência na escola de samba da Mangueira, feitas para vestir, moldando e moldáveis pelo corpo e pelo movimento – aliás, um pouco como o vestido elétrico de Carolina. Envolvido em tramas multicolores, o sujeito gerado pelo gesto artístico de Oiticica funda um campo de experiência que reabre o mundo em que estamos – tal como a guirlanda de fragmentos romântica dinamiza e coloca outra vez em movimento os fenômenos fechados sobre si mesmos.¹⁵⁶ Michel Deguy afirma, a respeito dessa reabertura: “a arte não muda o mundo; nem de mundo”. Pelo contrário, seu potencial (compartilhado pela literatura e pela fotografia) é o de abrir o mundo em que vivemos e sobre o qual a arte trabalha, fazendo emergir “o outro-mundo neste. Altera-o nele mesmo. E a vida que aí se manifesta enfim muda a vida”.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Em *La parole muette*, Rancière afirma que o fragmento não deve ser apreendido, ao menos em sua operatividade teórica e poética romântica, como marca de inacabamento ou destotalização. Antes, “um fragmento não é uma ruína; é muito mais um gérmen. ‘Toda cinza é um pólen’, diz também Novalis. O fragmento é a unidade na qual toda coisa fixada é colocada novamente no movimento das metamorfoses. Filosoficamente, é a figura finita de um processo infinito. Poeticamente, é a nova forma expressiva que substitui as unidades narrativas e discursivas da representação” (RANCIÈRE, 2010b, p. 59).

¹⁵⁷ DEGUY, 2010, pp. 49-50.



Imagem 8: *Parangolé Capa 30* (1972), Hélio Oiticica.
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>



Imagem 9: *Torquato Neto com Parangolé P 22, Capa 18, Nirvana* (1968), Hélio Oiticica e Antonio Manuel.
Fonte: <http://myartguides.com/exhibitions/helio-oiticica/attachment/senzanome-214/>.

2.2. José Medeiros, *O Cruzeiro* e debates de Brasil: entre consenso e dissenso

Após esse percurso por duas fotografias de Medeiros, expandindo-as no interior de um campo artístico mais amplo – em diálogo com Carolina Maria de Jesus e Hélio Oiticica –, dirigimo-nos ao segundo momento de nosso capítulo. Anteriormente, detivemos nosso olhar sobre imagens que circulam, nos dias de hoje, na esfera das exposições, dos catálogos e fotolivros. Nas próximas páginas, inscreveremos a produção de Medeiros em seu chão histórico mais imanente, examinando algumas de suas imagens vinculadas na revista ilustrada para a qual trabalhou, *O Cruzeiro*, dirigindo especial atenção à reportagem “O negro brasileiro”.

No subcapítulo anterior, analisamos as duas fotografias segundo os seguintes eixos de discussão: sua contraposição a uma partilha policial do sensível; sua caracterização enquanto *imagem pensativa*; seu questionamento de um Povo homogêneo, devido à intromissão do povo em letra minúscula, particularizado no negro; sua elaboração do mundo sensível do anônimo, cujo corpo é cindido em diversas corporeidades. Neste bloco, iremos lidar, especificamente, com uma reportagem ambivalente, transitando exatamente entre essa abertura e essa dispersão e o seu exato oposto: o sistema policial da informação, que institui uma ordem das imagens. Em vez de proliferá-las indefinidamente, essa ordem as reduz, seleciona e ordena, a fim de eliminar todo excesso, reduzindo as imagens a *clichês* e ao *status* de espelhamento da significação textual, discursiva. Além disso, destacaremos em “O negro brasileiro” a constituição de um coletivo político de enunciação, posicionando-se como um *nós* que cria uma cena de dissenso ao questionar a pertinência da “democracia racial”.

É importante frisar neste momento, junto a Rancière, que o encontro entre a política da imagem e a atividade política ocorre de maneira indefinível, não havendo qualquer relação estável e complementar entre ambas. Isso porque há uma decalagem de perspectiva: enquanto aquela se constrói por meio de micropolíticas de redescritção da experiência – o que demonstramos junto às duas fotografias de Medeiros e à vida escrita de Carolina Maria de Jesus –, esta se realiza na constituição de coletivos – o que veremos junto aos depoimentos da reportagem:

As formas da experiência estética e os modos da ficção criam assim uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas. Não o fazem da maneira específica da atividade política, que cria formas de enunciação coletiva (*nós*). Mas formam o tecido dissensual no qual se recortam as formas de construção de objetos e as possibilidades de enunciação subjetiva própria à ação dos coletivos políticos. Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte do regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político. Mas, à medida que passa pela ruptura estética, esse efeito não se presta a nenhum cálculo determinável.¹⁵⁸

* *
*

O Cruzeiro firmou-se, entre as décadas de 1940 e 1960, como a grande revista ilustrada brasileira, organizando-se em torno de um abrangente projeto editorial que recobria desde crônicas, passando por grandes reportagens fotográficas, charges, charadas, coluna social, caricaturas (é da pena do cartunista Péricles o icônico “amigo da onça”), folhetins, testes de conhecimento etc. É também, e sobretudo, palco para o basilar debate a respeito do

¹⁵⁸ RANCIÈRE, 2012a, p. 65.

estatuto do nacional na primeira metade do século XX, acolhendo perspectivas, concepções e imagens diversas e conflitantes da nação; produto e produtora de protocolos de leitura da realidade local.

Especialmente a partir dos anos 1940 – quando consolida a fórmula editorial da fotorreportagem –, a revista desponta como protagonista do mercado de revistas ilustradas brasileiras. De acordo com a proposta de André Seguin de Hons,¹⁵⁹ *O Cruzeiro* acompanha o movimento e o sucesso das grandes revistas internacionais (cujos maiores exemplos são *Life* e *Paris Match*) e se constrói na encruzilhada de uma grande abertura para o mundo, do sensacionalismo da grande reportagem, da redescoberta do país e do espetáculo da aventura e do exotismo.

O periódico está, pois, na encruzilhada de um olhar duplo: um voltado para o país, o outro, para o exterior. A exaltação do estilo de vida estadunidense, a profusão de imagens de vedetes hollywoodianas e a existência de correspondentes estrangeiros a partir da década de 1950 manifestam o projeto nacional de Assis Chateaubriand, dono da revista e do maior conglomerado latino-americano de comunicação da primeira metade do século XX, os Diários Associados. A revista que se quer “porta-voz de uma ideia de brasilidade” e “guardiã do espírito nacionalista emergente no período”¹⁶⁰ é a mesma que parte em defesa do processo de modernização encampado desde a década de 1940, quando as grandes cidades brasileiras se industrializam, passam a acolher um grande afluxo de migrantes nacionais e estrangeiros. É nessa mesma conjuntura que a política internacional brasileira – desde Vargas, aliás – se volta claramente para os Estados Unidos.^{161 162 163}

¹⁵⁹ HONS *apud* COSTA, 2012, p. 19.

¹⁶⁰ Ambas expressões são de Tacca (2012, p. 279).

¹⁶¹ Veremos logo à frente, contudo, como os jornalistas e fotojornalistas da revista subvertem seu código editorial e as diretrizes de Assis Chateaubriand, expondo a flagrante desigualdade que alicerça a sociedade brasileira e se aprofunda no exato momento em que se afirmam as benesses da indústria, da modernização dos hábitos e da abertura ao elemento estrangeiro. Para uma discussão do projeto civilizatório de Chateaubriand – balizado por “um liberalismo excludente, que via as elites como condutoras do processo de desenvolvimento econômico e democrático” –, cf. MEYRER (2010).

¹⁶² Para uma visão geral da Política da Boa Vizinhança desenvolvida ao longo do governo Roosevelt bem como sugestões de leituras complementares, consultar Schwarcz; Starling (2015, p. 374-383).

¹⁶³ Sem pretender desenvolver a associação, pois ela ultrapassa o escopo deste trabalho, entendemos que há uma interessante analogia conectando o conflito entre dois projetos de país e o debate intelectual brasileiro examinado por SCHWARZ (1987). Como o próprio título de seu ensaio sugere, “Nacional por subtração”, Roberto Schwarz sobrevoa toda uma tradição da intelectualidade brasileira anterior ao golpe militar de 1964, identificando nela uma reflexão cindida sobre o elemento nacional (local) pensado por subtração: o *nacional genuíno* seja como impossibilidade fundante (linha de força “inaugurada” por Machado de Assis e sua noção de “influxo externo” no ensaio “A Nova Geração”), seja como resíduo a ser buscado pela subtração do elemento estrangeiro (linha de força cuja face irônica é exposta exemplarmente em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto). Analogamente, no tocante aos projetos de país, um espectro de atores sociais e econômicos considera o Brasil como nação *fora do lugar*, pois devedora do influxo estrangeiro de capital e, até, de um modelo civilizacional (grupo no qual se inclui Chateaubriand e seu entusiasmo e admiração pelos Estados Unidos); enquanto outro

Se há, em *O Cruzeiro*, uma clara exaltação dos intercâmbios culturais, simbólicos e econômicos com o exterior – guias para a formação de um país pretensamente mais moderno, liberal e empreendedor –, redescobre-se também o Brasil. Atestam, nessa direção, os principais temas das fotorreportagens a partir dos anos 1940, balizados segundo determinados eixos: o contraste entre o Brasil profundo e o Brasil urbano e moderno; a temática indígena; flagrantes da vida urbana (*faits divers*); tipos humanos e manifestações religiosas regionais; problemas sociais.¹⁶⁴ No percurso por entre temas tão diversos, enfatiza-se a conjuntura limítrofe vivenciada pelo Brasil de então: país cuja população, ainda nos anos 1950, era majoritariamente rural,¹⁶⁵ mas que experimentava desde o Estado Novo um impulso nacional-desenvolvimentista priorizando o setor industrial e os trabalhadores urbanos; país cujo imaginário passou a encarnar o hibridismo entre o cosmopolitismo carioca e paulistano, o exotismo da selva amazônica, a sociedade mineira setecentista barroca e a experiência moderna em arquitetura.¹⁶⁶

Nesse imaginário, depositam-se desde os anos 1930 as bases de uma cultura nacional mestiça, que tende a rasurar o conflito e se organizar em termos híbridos, sobretudo após a repercussão e vulgarização de *Casa Grande & Senzala* (1933) e do conceito de democracia racial. Como teremos a oportunidade de analisar no detalhe – ao nos debruçarmos sobre a produção fotográfica de Marcel Gautherot e como já vimos na seção dedicada à análise de fotos de José Medeiros –, a política cultural do Estado Novo elabora um protocolo de leitura do passado brasileiro que o dá a ler como miscigenado e instiga o elogio de manifestações sincréticas diversas como as religiões da Bahia e a feijoada.

Celebra-se certo convívio pacífico e harmonioso entre brancos e negros, de cujo cruzamento será gerado o mulato. Nas palavras ambíguas de Pierre Verger, o presente seria o da tolerância, resultado de uma contribuição recíproca – negando qualquer desnível em termos de poder ou dominação – entre as culturas europeia e africana, afinal, “os escravos foram europeizados” e o senhor português, “africanizado”. A nação recusaria qualquer noção de minoria, já que em sua formação cultural todas as diferenças estariam anuladas no cadinho brasileiro:

defende um Brasil autêntico e original, cujas bases se encontram no passado, cabendo ao presente o esforço de consolidá-lo (em partes, o nacional-desenvolvimento varguista).

¹⁶⁴ Para uma visão geral das grandes reportagens de *O Cruzeiro*, cf. COSTA; BURGI (2012, p. 41-266).

¹⁶⁵ Schwarcz; Starling (2015, p. 424) pontuam que cerca de 70% da população brasileira ainda era rural nos anos 1950. Somente em fins da década de 1960 a população urbana ultrapassará a rural.

¹⁶⁶ O papel do barroco mineiro na formação de um discurso da nacionalidade brasileira será analisado a partir da figura de Aleijadinho e da produção de Marcel Gautherot, no próximo capítulo. No estudo de Gautherot, examinaremos, ainda, os liames entre o barroco e o modernismo, entre Congonhas do Campo e Brasília.

Os brasileiros têm orgulho dos seus traços nacionais, determinados pelo vigoroso cruzamento de sangue e o antirracismo. De qualquer maneira esta é a visão defendida intrepidamente pelos representantes do governo em conferências internacionais. Conseqüentemente os brasileiros se recusam a aceitar a existência de minorias culturais ou raciais em seu território nacional. Todo mundo é brasileiro, qualquer que seja sua cor ou origem.¹⁶⁷

Como aponta Lilia Schwarcz,¹⁶⁸ ainda no século XIX o ensaio de Carl von Martius “Como se deve escrever a história do Brasil” inaugurava – sob influxo estrangeiro – uma tradição de reflexão do país como local de fusão das “três raças humanas”, figurada sob uma metáfora fluvial reveladora da pregnância dessa concepção ao longo da primeira metade do século XX – desaguando em diversos afluentes que acolhem esse influxo de diversos modos, críticos ou não, a exemplo de Gilberto Freyre, dos modernistas (sobretudo, Mário de Andrade) e do próprio Estado-nação. O Brasil, de acordo com o cientista alemão, seria constituído de três rios principais: um caudaloso rio (branco) para o qual afluiriam dois rios menores (o indígena e o negro). Nesse entroncamento, os pequenos rios (como inferior era sua contribuição para a nacionalidade) se depurariam (embranquecendo-se) ao desaguar no grande rio (europeu, portador do marco civilizacional).

Se é verdade que já nos anos 1930 o elemento indígena perde a força que tinha no ideário romântico de meados do século XIX e é preterido, em detrimento da “contribuição da raça negra”; é igualmente verdade que a mestiçagem “em vez de mácula”, “começa a se transformar em ‘promessa’ e até ‘fortuna’”.¹⁶⁹ Da negação da mestiçagem biológica presente em Nina Rodrigues, passa-se ao elogio de sua dimensão cultural em Gilberto Freyre e Pierre Verger. Seria ela a responsável pela criação de um tecido social uno e não conflituoso.

Paralelamente, não se perde de vista certo ideal sub-reptício de branqueamento da população, em outra face do ideal de um corpo político homogêneo. Roquete-Pinto, no I Congresso Brasileiro de Eugenia de 1929, afirmava, por exemplo, que havia uma tendência de embranquecimento a longo prazo da população brasileira, que alcançaria em 2012 a marca de 80% de brancos, 20% de mestiços e nenhum habitante negro ou indígena. No contexto pós-Segunda Guerra Mundial, um decreto-lei de Vargas regularizando a entrada de estrangeiros revela, a propósito, uma concepção institucionalizada da predominância de uma “ascendência europeia” na população brasileira: “Atender-se-á, na admissão dos imigrantes, à necessidade

¹⁶⁷ VERGER *apud* NASCIMENTO, 1978, p. 56.

¹⁶⁸ SCHWARCZ, 2012, p. 27.

¹⁶⁹ SCHWARCZ, 2012, p. 42.

de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia, assim como a defesa do trabalhador nacional”.¹⁷⁰

Oliveira Vianna se inscreve no mesmo eixo ao ponderar que a diversidade étnica pulsante do país tende – no curso da “evolução” do povo brasileiro – a se submeter à pressão de uma progressiva “arianização”, mesmo que incompleta:

Essa diversidade somatológica do nosso povo, tão pronunciada no passado e no presente, tende, entretanto, a reduzir-se lentamente, sob a ação de vários fatores seletivos: tudo parece indicar que o futuro tipo antropológico brasileiro será o ariano modelado pelos trópicos, isto é, o ariano vestido com aquilo que alguém chamou a “libré” do clima.¹⁷¹

* *

*

Cabe, a partir de agora, recolocar José Medeiros no centro da nossa discussão. Isso porque sua fotografia adquire centralidade na polêmica discussão da “brasilidade” ou do estatuto do negro na sociedade brasileira. Já tivemos a oportunidade de ver como parcela de sua produção recusa qualquer ideia do grande corpo comunitário e subtrai o negro a preconceções a respeito de uma pretensa “natureza”, seja ela cultural, social ou política. Em imagens isoladas, Medeiros rompe com a hierarquia estética que reservaria à população negra uma experiência sensível negada por uma condição social – nesse sentido, os rostos da fotografia do 7 de setembro se igualam à dupla face de Jano, e o quadro da captura de Feira de Santana nos parece um “*happening avant la lettre*” – e ao exhibir signos da falibilidade da democracia racial e do caráter formal da universalidade das leis brasileiras. Identificamos, afinal, na esteira de Michel Debrun, um duplo jogo de inclusão cultural e exclusão social.

No entanto, como a postura de Medeiros se manifestou na imanência histórica dos anos 1940 e 1950? Como suas fotos circularam nesse contexto e como foram utilizadas na mídia para a qual trabalhava, *O Cruzeiro*? Acreditamos, na esteira de Rosalind Krauss e David Company, que há um intervalo entre a página do periódico ilustrado e a página do fotolivro e do catálogo, entre o espaço discursivo e editorial em que a fotografia assume um valor informativo e expressivo e aquele de sua consagração artística. Entre as páginas de *Chroniques brésiliennes*, *Modernidades fotográficas* ou *Cinefotorama* e as de *O Cruzeiro*, estão implicados diferentes modos de produção e circulação das imagens. Entre uma revista semanal de circulação nacional – cuja média de tiragem nos anos 1950 é de 500.000 exemplares – e catálogos e fotolivros – cujas tiragens atingem a média de 3.000 exemplares –, há uma flagrante disparidade.

¹⁷⁰ BRASIL, 1945.

¹⁷¹ VIANA, 1920, p. 281 *apud* MUNANGA, 1999, p. 72.

Em sua face crítica, a fotografia de Medeiros recorda muito a de Walker Evans, um dos núcleos de discussão do capítulo anterior. Tanto um quanto outro se encontram em constante conflito entre os interesses ideológicos e editoriais das revistas para as quais trabalham – Evans para a *Fortune*, Medeiros para *O Cruzeiro* – e o engajamento estético e ético – ambos serão reconhecidos em seu tempo e na posteridade como fotógrafos dos excluídos e dos esquecidos pela marcha do progresso.

Quanto a Medeiros, mesmo em seus usos mais homogeneizantes e conformes ao projeto de Brasil do conglomerado dos Diários Associados – em que a imagem tende a resvalar no estatuto do *clichê* deleuziano –, há uma resistência colocada, uma parcela indefinida que fragmenta a ideia do corpo reificado da imagem e demarca seu caráter pensativo, nos termos postos por Rancière. O povo que aí se manifesta – por mais que se tente totalizá-lo ou neutralizá-lo em um Povo indivisível (o povo mestiço e concordante) – constitui uma multiplicidade fragmentária de corpos que reabre o conflito que essa indivisibilidade viria refutar ou minimizar. É o que veremos com a reportagem “O negro brasileiro”.

* *
*

Rachel de Queiroz publica, na edição de 5 de janeiro de 1963, um conto em sua seção exclusiva de *O Cruzeiro*, “Última página”. O texto, “Nacionalidade”, é o diálogo bem-humorado e curioso entre três crianças – uma ruiva, uma “moreninha” e um japonês – que discutem o que é ser brasileiro, polemizando e colocando em questão a identidade um do outro em relação a um suposto “ser” nacional. Em vez de adotar uma postura essencialista, Queiroz reabre o conflito encoberto pela comunidade política pacificadora compreendida sob esse Ser nacional:

A pequeninha estava maravilhada com aquele milagre biológico:
– Nunca vi uma pessoa ser brasileiro e ter cara de japonês. Eu pensava que brasileiro era tudo igual.
A maior ensinou:
– Nem todo brasileiro é igual. Negro é brasileiro e é diferente.¹⁷²

No diálogo infantil e aparentemente ingênuo, marcado pelo maravilhamento da “moreninha” (a menor) e pela postura professoral da menina ruiva (a maior), encena-se certa potência do *demos*, desse povo em letra minúscula que desfaz a suposta isonomia e as associações e ordenações naturalizadas do *ethnos*, o Povo em letra maiúscula. Contra a constatação monolítica e niveladora da frase “eu pensava que brasileiro era tudo igual”,

¹⁷² QUEIROZ, 1963, p. 114.

emerge “um quase nada que redesenha um espaço polêmico”.¹⁷³ Este é responsável por sugerir os intervalos internos à comunidade *Povo brasileiro*: “nunca vi uma pessoa ser brasileiro e ter cara de japonês” e “nem todo brasileiro é igual. Negro é brasileiro e é diferente”.

Tais frases curto-circuitam a narrativa oficial de um país que, na primeira metade do século XX, se afirma essencial e harmonicamente mestiço. Como pode o negro ser brasileiro e ser diferente quando o Estado e parcela da intelectualidade – sob a chancela da vulgata da democracia racial – afirma que o racismo inexistente na ex-colônia luso-tropical? Respondendo a essa pergunta e refutando o ideal do Brasil como cadinho que apaga os conflitos e as diferenças (embaralhando-os e diluindo-os em uma grande fusão cultural e civilizacional, signo da particularidade nacional), é colocado um “estar-juntos” como “estar entre”: o negro é e não é brasileiro.

Por sua vez, a reportagem “O negro brasileiro” notabiliza-se por sua compleição ambígua, reiterando o *clichê* e uma partilha policial do sensível, mas também catalisando um espaço da polêmica e da pensatividade da imagem. Com texto de Ubiratan de Lemos e fotos de José Medeiros, essa longa fotorreportagem foi publicada em *O Cruzeiro* no dia 22 de maio de 1954, em comemoração ao aniversário da assinatura da Lei Áurea. Apesar do tom laudatório da primeira página dupla, ao longo das seguintes constrói-se uma complexa rede de representações “sobre o processo da integração do negro na sociedade brasileira”. Processo descrito e figurado pelas imagens e pelo texto ora como bem-sucedido – a miscigenação, a inclusão cultural e as representações arregimentadas acerca da mulata – ora como fracassado – o racismo renitente manifesto no mundo do trabalho, na persistência do trauma social da escravidão e na ineficácia pragmática da lei Afonso Arinos (decretada em 1951, proibindo a discriminação).

2.2.1. “O negro brasileiro”, ou o discurso da miscigenação

De saída, evidencia-se na primeira página dupla da reportagem (Imagem 10) a reciprocidade entre as matrizes textual e imagética em torno de dois enunciados fundamentais: o bem-sucedido processo de miscigenação da sociedade brasileira e a ascensão cultural do negro no Brasil contemporâneo. Este último encontra-se figurado iconicamente em uma sequência cinematográfica e bem humorada de Grande Otelo, fenômeno dos palcos e do cinema nacional à época, acompanhada da legenda: “Grande Otelo (ou seja o mineiro

¹⁷³ RANCIÈRE, 1998, p. 109.

Sebastião Prata), é um dos nomes mais altos do teatro e do cinema nacionais”. A sequência está posicionada no topo da página esquerda, em posição privilegiada que mima o lugar do ator na paisagem cultural. Tal destaque é realçado pela frase que encima o conjunto texto-legenda: “Tem 66 anos de liberdade (1888-1954)”, em referência à comemoração da abolição formal da escravidão.



Imagem 10: Página dupla da reportagem “O negro brasileiro”, com fotografias de José Medeiros e texto de Ubiratan de Lemos.

Fonte: *O Cruzeiro*, nº 32, 22 de maio de 1954.

O tom laudatório, que celebra um país de negros livres e em pleno “progresso”, é complementado pela montagem que une as imagens de um casal na página esquerda e de uma mulher a cujo “doce fascínio” “os brancos mais puros” “não conseguem resistir”, na página direita. De certo modo ecoando o quadro “A Redenção de Cam” (1895), de Modesto Brocos, essa montagem tem seu núcleo semântico estruturado por uma flecha preta, que reforça a narrativa dominante da época a respeito da direção demográfica e cultural do Brasil: uma nação progressivamente miscigenada. Essa suposta direção se justifica uma vez que no país se consolidava o “fenômeno sociológico da miscigenação, ou seja, o cruzamento inter-racial que fez tradição em nossa terra”. Fenômeno sociológico que tende, segundo os números expostos na longa seção informativa do texto de Ubiratan de Lemos e de acordo com uma perspectiva linear, a eliminar progressivamente o “elemento negro” do país. De 1872 a 1950, o percentual de negros decaiu de 24,13% para 12,30% da população total – queda de quase 50% –,

enquanto a de brancos subiu de 55,21% para 69,86%. Entretempos, a população de pardos decaiu de 20,66% para 17,50%.

Tais estatísticas têm, de fato, respaldo em fenômenos sociológicos importantes, como lemos em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*, de Kabengele Munanga: o fluxo migratório de europeus entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX e as baixas taxas de fecundidade e natalidade somadas às altas taxas de mortalidade da população negra.¹⁷⁴ No entanto, elas devem ser nuançadas, devido à complexidade da recolha de dados. Como afirma o próprio documento do Censo de 1950, a “declaração foi deixada à discrição do recenseado, emprestando, assim, maior precisão aos resultados censitários.”¹⁷⁵ Abdias do Nascimento contesta tal precisão, ao discutir o próprio mecanismo de subjetivação implicado na categoria da autodeclaração:

Entretanto, precisamos ser cautelosos com a significação de tais algarismos estatísticos. Eles mostram um retrato fortemente distorcido da realidade, já que conhecemos as pressões sociais a que estão submetidos os negros no Brasil, coação capaz de produzir a subcultura que os leva a uma identificação com o branco. Temos, então, os mulatos claros descrevendo-se a si mesmos como brancos; os negros identificando-se como mulatos, pardos ou mestiços, ou recorrendo a qualquer outro escapismo no vasto arsenal oferecido pela ideologia dominante.^{176 177}

Retornando à montagem fotográfica, a legenda da fotografia do suposto casal de um branco e uma negra anuncia: “‘Miscigenação (casamento inter-racial) é a solução para a nossa Pátria’ – afirma o romancista Romeu Crusoé. E aqui vemos um português do cais do porto, que não desmente os seus antepassados”. A imagem de José Medeiros dá a ver, precisamente, duas pessoas que encarnam tipos sociais e étnicos: o português, com sua camiseta branca folgada, chapéu de feltro de abas retas, bigode e cigarro à boca; a negra, em indumentária baiana, saia e camisa brancas, rendadas, colar de miçangas e turbante branco.

Os personagens miram obliquamente o fora-de-campo à direita, e seus gestos são ritmados, espelhados: os braços direitos de ambos se apoiam indiferentemente à perna direita; a mão esquerda da mulher está como a coçar a cabeça e a do homem, o nariz, preguiçosamente. A escolha dessa pose nos parece ser uma aderência intencional ao suposto

¹⁷⁴ MUNANGA, 1999, p. 112-113.

¹⁷⁵ BRASIL; IBGE, 1950, p. XVIII.

¹⁷⁶ NASCIMENTO, 1978, p. 74.

¹⁷⁷ Nessa seara, seria de extrema importância sofisticar o arsenal interpretativo a fim de analisar a problemática das autodeclarações de cor, já que elas envolvem um processo no qual se intersectam fatores socioeconômicos (o lugar do indivíduos em uma sociedade hierarquizada e segmentada como a brasileira), fenotípicos (certos traços físicos como coloração de pele, tipo de cabelo, formato do rosto) e subjetivos (mecanismos de subjetivação e identificação individual, grupal e comunitária). Para a finalidade de nosso estudo, é importante identificar somente que os dados, por mais passíveis de discussão que possam ser, demonstram a incidência e a operatividade simbólica do ideário e das representações do branqueamento no tecido social nacional.

caráter fleumático do povo brasileiro presente em *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, e na expressão de certo “sentimento pachorrento” em “O poeta come amendoim”, de Mário de Andrade, bem como em seu Macunaíma, o herói sem nenhum caráter cujo lema é o famoso “Ai! que preguiça!...”.

O objeto do extracampo desses olhares “preguiçosos” é, como efeito da montagem, a mulher à direita, que encarna exemplarmente a figura mitificada da mulata. Em seu rosto alegre e sorridente, com um olhar altivo mirando o alto, ela viria representar a superação dessa indolência e a inauguração de um novo tempo de redenção do negro, doravante integrado à sociedade brasileira *via* miscigenação.

As fotografias de Medeiros são instrumentalizadas, ainda, a fim de naturalizar e disseminar uma figura sensual da mulata: “Quando ela passa pelas nossas ruas, pela Avenida ou pela Cinelândia, um brilho de admiração surge dos olhos dos brancos mais puros, que não conseguem resistir ao seu doce encanto”. Tal representação já está amplamente difundida, ao menos no Rio de Janeiro, desde a transição entre as décadas de 1920 e 1930, quando Araci Cortes, a “Linda Flor”, desponta como grande intérprete de samba, “calçando ‘chinelinhas de baiana’” e notabilizando-se “pela sensualidade do requebrado e sapateado que marcava suas coreografias.”¹⁷⁸ Diversos dos títulos cantados por Cortes remetem à figura do mulato, como bem recorda Letícia Vidor Reis:¹⁷⁹ “O Choro das Mulatas” (1927); “Esse Mulato Vai Ser Meu” (1930), “Mulata” (1929), “Mulata Revoltosa” (1931), “Mulato Bamba” (1932) e “Preto e Branco” (1930). Nesse sentido, um samba decisivo para sedimentar o estereótipo da sensualidade foi “Samba da gelatina”, de Ary Barroso, interpretado por Cortes. Na letra, a dança da personagem, em sua flexibilidade e plasticidade, é comparada a duas figuras do universo culinário – a gelatina e a canjica de milho verde polvilhada de canela. Por essa analogia, os movimentos do corpo feminino animam o olhar masculino, despertando-lhe certo “apetite” (obviamente) sexual:

Treme, treme/ Requebrando/ Treme, treme/ Rebolando/Mulata vai devagar/ Com tanta malemolência/ Mulata, tenha paciência/ Pode quebrar!/ Canjica de milho verde/ Polvilhada de canela/ Tremelicando no prato/ Como sei de donzela/ Mexo, mexo, remelexo/ Requebrando meus quadris/ Ai que gelatina assim/ Juro que eu nunca fiz!¹⁸⁰

A estetização da figura da mulata – além de claramente sexista para nosso olhar contemporâneo, já sensível às pautas do discurso e da militância feministas – encobre uma ambiguidade basal, já demonstrada à luz de Michel Debrun, que não foge ao escopo da

¹⁷⁸ REIS, 2003, p.262.

¹⁷⁹ REIS, 2003, p.262.

¹⁸⁰ REIS, 2003, p. 262.

reportagem. Ao mesmo tempo em que o negro e, sobretudo, o mestiço ascendem como ícones culturais nacionais, esses mesmos extratos da população vivem, no chão da experiência cotidiana, um amplo processo de exclusão social e política. Isso sem falar da figura da mulata que, “exportada em virtude de sua beleza exótica e sensual, convertia-se cada vez mais em ícone de uma certa brasilidade”, dirá Lilia Schwarcz:

De toda forma, nesse movimento de nacionalização uma série de símbolos vão virando mestiços, assim como uma alentada convivência cultural miscigenada se torna modelo de igualdade racial. Segundo este modelo, pautado em uma visão oficial, a desigualdade e a violência do dia a dia parecem questões a serem menosprezadas.¹⁸¹

A progressiva e definitiva miscigenação da população nacional – representada iconicamente na montagem fotográfica discutida acima – é, ainda, sugerida graficamente em um detalhe na superfície anódino, porém sugestivo simbolicamente: no título da reportagem (“O negro brasileiro”), justapõem-se duas matrizes tipográficas. Enquanto o elemento “o negro” (objeto central da reportagem) é estilizado e posto em destaque pela volumosa tipografia; as letras de “brasileiro” estão impressas quase em negativo: aparecem em tipografia mais fina e regular, tamanho menor, em branco. O mais notável é, precisamente, isto: no retângulo preto, as letras compondo a palavra “brasileiro” são brancas e parcialmente preenchidas por pequenos pontos e manchas de tinta preta (imagem 11).



Imagem 11 (acima): *Detalhe do título da reportagem “O negro brasileiro”.*

Imagem 12 (abaixo): *Recorte da reportagem “O maior escândalo: Legislativo da República”.*

Fonte: *O Cruzeiro*, nº 32, 22 de maio de 1954.

¹⁸¹SCHWARCZ, 2012, p. 68.

Não se pode afirmar peremptoriamente se o efeito gráfico – observado tanto em nosso exemplar impresso quanto em versão digitalizada e disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional –¹⁸² decorre de uma falha no processo de impressão (no qual o espaço em branco acabou sendo invadido pela tinta) ou de uma decisão deliberada do diretor de arte do periódico. No entanto, não nos parece que a última hipótese seja de todo desprezível, já que *O Cruzeiro* era reconhecido por sua experimentação formal.¹⁸³ Ademais, comparando o título dessa reportagem com o de outra do mesmo número (Imagem 12), notamos que nesta o branco do espaço tipográfico é nítido, não pontuado por interferências e “invasões” de tinta preta.

A primeira página dupla reforça, em suma, um presente autoevidente: demográfica e simbolicamente, o negro é elemento em progressivo desaparecimento no Brasil, contrastando com a ascensão do elemento racial branco, em uma quase confirmação tácita do ideário do darwinismo social oitocentista, segundo o qual o branco, enquanto raça “civilizada” e “forte”, eliminaria naturalmente o negro, raça “inferior” e “primitiva”, pelo processo de cruzamento inter-racial. A montagem fotográfica e a tipografia de “brasileiro” no título constituem, de certo modo, uma atualização, mais de cem anos após sua primeira aparição, da metáfora de Carl Von Martius: o Brasil como Povo constitui-se do caudaloso rio branco no qual desaguam, diluindo-se e perdendo força, os rios vermelho e negro.

2.2.2. “O negro brasileiro”, ou o corpo e a voz do negro (brasileiro?)

Contudo, como indicamos no início da discussão, a reportagem resiste à mera apologia. Convivem nela tanto o consenso quanto o dissenso. Há, de um lado, o elogio à inclusão do negro e do mestiço pela cultura e pela liberalidade dos costumes – a mulata que se exhibe ao olhar do homem branco e “a tolerância e hábitos sexuais da intimidade [que se transformam] em modelos de sociabilidade”¹⁸⁴. Há, de outro lado, seu extremo oposto: a denúncia da exclusão social, da desigualdade de oportunidades e condições de vida, indicando uma cisão sociológica entre as populações branca e negra. “Um mergulho nas estatísticas (1940-50) mostra o domínio do grupo ‘colored’ nas atividades agropecuárias e na massa do assalariado nacional”, anuncia Ubiratan de Lemos, enquanto os brancos predominam nos empregos socialmente mais prestigiados, ocupando, por exemplo, quase 90% dos postos em profissões liberais, ensino particular, culto e administração privada.

¹⁸² A reportagem pode ser consultada na íntegra no seguinte link: [http://memoria.bn.br/docreader/003581/91806?pesq="jose%20medeiros"](http://memoria.bn.br/docreader/003581/91806?pesq=). Consultado em 07/01/2019.

¹⁸³ Consultar, a respeito, COSTA; BURGI (2012, p. 294-295).

¹⁸⁴ SCHWARCZ, 2012, p. 49.

A ambivalência do modelo social brasileiro informa o argumento da reportagem, e o próprio objeto de análise é, em si, cambiante e instável. Somente nas três primeiras páginas, encontram-se os seguintes termos para designar o grupo sobre o qual se debruçam Ubiratan de Lemos, José Medeiros e os intelectuais convidados a depor: “o *negro* brasileiro”, “grupo *colored*”, “população *de cor*”, “intelectuais *de cor*”, “os *crioulos* e *mestiços* brasileiros”, “os *pretos* brasileiros” (grifos nossos). Amalgamam-se, de maneira indistinta, enquanto termos intercambiáveis, negros e pardos, *colored*¹⁸⁵ e crioulos, como se no *melting pot* brasileiro o negro perdesse a sua especificidade enquanto grupo frente à universalidade do fenômeno da miscigenação. Tal inespecificidade remete àquela apontada por Lilia Schwarcz a respeito do termo “pardo”, em seu estudo sobre o racismo e em sua visada geral sobre os censos demográficos no Brasil. A exemplo de “homem de cor” e “*colored*”:

o termo pardo surge como um verdadeiro saco de gatos, ou como a “sobra do censo”. O nome mais se parece com um curinga: tudo o que não cabe em outros lugares encaixa-se aqui. Vale a pena repensar esse termo que funciona como uma espécie de etc. [...] Ora é importante questionar um sistema classificatório que, na impossibilidade de definir tudo, cria um novo termo para dar conta do que escapa da seleção.[...] Pardo é, pois, um termo paradoxal e de difícil tradução. Na linguagem oficial representa uma incógnita, já na popular tem cor definida e é silencioso, à semelhança do racismo vigente em nosso país.¹⁸⁶

Se a reportagem é deslizante na forma de introduzir seu objeto central (ora “o negro”, ora “os crioulos”, ora “o grupo *colored*”), o referente “negro brasileiro” ganha força a partir da página 58-B. A partir desse ponto, apresenta-se uma profusão de dados estatísticos a fim de racionalizar e trazer para o plano “científico” e objetivo a inconteste desigualdade entre negros e brancos, especialmente, no universo do mercado de trabalho e, a propósito especificamente do Rio de Janeiro, da habitação. Já sugerimos páginas acima a ironia de o bairro do Leblon, atualmente o metro quadrado mais caro do país, ter sido um importante quilombo, polo da campanha abolicionista.¹⁸⁷

A página 58-F (Imagem 13) é reveladora desse movimento pendular e quase paradoxal percorrido pelo texto de Lemos e pelas fotografias de Medeiros entre a denúncia da discriminação e dos obstáculos impostos aos negros em sua experiência cotidiana e o elogio

¹⁸⁵ *Colored* é um estrangeirismo anglo-saxão, amplamente utilizado nos Estados Unidos até a década de 1960. Seria o nosso equivalente de “pardo” ou “pessoas de cor”. Hoje em dia é considerado ofensivo e depreciativo, pois lhe é associada a ideologia do racismo, para a qual “branco” (*white*) é uma categoria descritiva neutra e universal, enquanto *colored*, esta sim, afirma uma diferença a essa universalidade.

¹⁸⁶ SCHWARCZ, 2012, p. 97-98.

¹⁸⁷ A reportagem manifesta, nesse sentido, dados interessantes: “as favelas para o grupo de cor, preferencialmente. Assim é que, de cada 100 favelados no Rio, 71 são pretos”. Na sequência, entretanto, o texto de Ubiratan de Lemos desliza para outra direção quando nuança ou relativiza – ainda que de maneira reticente e irônica – esses dados, na posse de uma estatística alarmante sobre a alfabetização nacional: “Convém mencionar que de cada 100 negros do Distrito 46,46% são alfabetizados, o que corresponde a um índice maior do que o de brancos, em muitas unidades federativas...”.

de sua inclusão pacífica na comunidade do Povo brasileiro. À fotografia da parte superior da página, vincula-se uma longa legenda que problematiza a propalada inclusão:

Embora se discuta e se negue a existência do preconceito racial no Brasil, o certo é que uma barreira concreta separa o negro de muitos privilégios da civilização. Os obstáculos que têm que enfrentar e superar, para conseguir um lugar de destaque no quadro social são inúmeros, difíceis e, às vezes, intransponíveis.



Imagem 13: Página 58-F da reportagem “O negro brasileiro”
 Fonte: *O Cruzeiro*, nº 32, 22 de maio de 1954.

Interessa-nos sublinhar, a princípio, o tom de denúncia. Essa perspectiva ativa o significado a ser atribuído à imagem legendada, afinal, “o que dizemos, o que escrevemos, o que contamos, de modo intrínseco faz parte daquilo que fazemos ver”.¹⁸⁸ Por essa razão mesma, cremos que, no contexto da imprensa, a imagem não consegue escapar ou se subtrair integralmente ao plano discursivo e ao texto que dá a ler em sua superfície signos e sentidos compartilhados e mais ou menos codificados (mesmo que estes não sejam totais e unívocos).

Na foto na porção superior, há dois blocos visuais justapostos. Primeiramente, figurando a “barreira concreta” da legenda, dois terços da fotografia são preenchidos pela parede externa de uma construção em barro, cuja extremidade direita está parcialmente caiada. Esse fragmento, isolado da legenda e considerado enquanto organismo independente, resvala no abstracionismo, como um mapa de puros traçados pretos, espaços mais ou menos sépia (devido à qualidade amarelada pelo tempo do papel) e uma profusão vertiginosa de texturas e saliências que despertam seu caráter háptico.

No entanto, convivem nessa fotografia, intercambiando seu poder, duas funções-imagens. A primeira delas é o *punctum* dessa “insensata presença nua e obtusa” de um bloco que dá a ler em sua superfície o mapa desinteressado de um sem número de traçados, jogos de branco e preto, grandes linhas interseccionadas por montes e pequenas inervações. É necessário considerar, a um só tempo, que a captura de Medeiros encontra-se inserida na ordem das imagens do sistema policial da informação.¹⁸⁹ Em vez de proliferá-las indefinidamente, essa ordem as captura e ordena, a fim de eliminar todo excesso e toda protuberância, reduzindo-as a *clichês* – a uma “ilustração redundante de sua significação”. Nesse sentido, o próprio aparato linguístico-discursivo dirige o olhar do leitor, controla e bloqueia o “terror” do que Roland Barthes denomina a “cadeia flutuante dos significados” desse signo incerto e polissêmico que é a imagem.¹⁹⁰ Esta toca e se traslada, em suma, em *clichê*.

A foto está inscrita em uma reportagem ambigualmente engajada na discussão acerca do negro e de sua exclusão em uma sociedade estruturalmente desigual, estando legendada por um texto de denúncia do racismo. A segunda função-imagem se traduz em um fazer ver remetido ao campo da convenção, do *studium*: a superfície construída, gretada, na iminência de desmoronar devido à falta de coerência entre os blocos de barro seco, adquire um sentido menos abstrato ao deslocar para o plano vertical da parede a horizontalidade do solo seco,

¹⁸⁸ MONDZAIN, 2008.

¹⁸⁹ Cf. capítulo 1, p. 12.

¹⁹⁰ BARTHES, 1964, p.44.

poroso e infértil do sertão. Isto é: na indiscernibilidade entre obra humana (parede de barro) e natureza (solo), o significativo “miséria” é potencializado porque a imagem reverbera o *topos* naturalista que associa especularmente homem e paisagem, neste caso, a fusão entre um ambiente árido e inóspito – o qual, no imaginário nacional, remete quase imediatamente aos sertões nordestinos – e a pobreza da vida que aí se vive.

Nessa sugestão do olhar, revela-se a força de persuasão da “imagem sensório-motora da coisa”, no sentido deleuziano, e de uma partilha policial do sensível, no sentido rancièriano: o *clichê* como canal social orchestra um esquema perceptivo-afetivo particular (normalizado) e a ação por ele inspirada (interessada, obediente). Trata-se, na foto de Medeiros, da *mise en image* – pela reciprocidade entre os elementos parede e solo – do espelhamento homem-meio como modo de concepção da subjetividade humana, ativando determinados significantes e determinado repertório sociocultural partilhados pelo espectador.

Retorno à imagem. Sombreado pela superfície rachada e parcialmente iluminado por uma fonte de luz frontal, surge marginalizado, em seu terço estreito direito, o segundo bloco visual da foto: um corpo. Considerando-os enquanto fragmentos abstraídos do contexto da reportagem, o rosto da jovem e parte de seu torso adquirem feições singulares. Enquanto a parede se transmuta em mapa e exhibe os complexos signos de sua trama de texturas, linhas, baixos e alto relevos, a jovem se nega a essa exibição. Havendo uma zona cinza claro difusa em segundo plano, a perspectiva não se constrói espacialmente, mas por jogos de luz, reforçando a alcunha de “poeta da luz” atribuído a Medeiros por Glauber Rocha. Uma porção do rosto adquire forma como efeito de um *chiaroscuro* que realça certas regiões em tons de um “branco” (o sépia da página) luzidio: zonas da testa, da bochecha, da ponta do nariz, do lábio, o branco dos olhos. O resto se dilui em zonas cinzentas e de um preto contrastante, como se a figura feminina se esgueirasse ao olhar, retraída, tímida e na iminência de se perder na massa uniforme da sombra. Em uma virtualização compatível com a do corpo (nunca completa pois o contorno do rosto e do torso é figurativo), a pequena zona visível da estampa da roupa converte-se, por sua vez, em um indiscernível borrão no qual se encontram diminutas áreas pretas, cinzas e brancas.

Entretanto, cabe situar a discussão novamente na imanência do dispositivo de apresentação das páginas de *O Cruzeiro*. Estando certa pensatividade latente na imagem – o figurativo convive e parece a todo momento querer se desagregar em elementos abstratos e no puro jogo de contraste entre texturas e superfícies luminosas –, a jovem negra é representada, no plano de equivalência homem-natureza, enquanto extensão humana da superfície árida e

miserável da parede externa. Essa configuração é potencializada pela sensação de platitude da figura humana, à qual falta qualquer elemento de fundo que a coloque em perspectiva. Certo sentimento de desolação é complementado, ainda, pelo próprio rosto, que ostenta uma expressão ambígua, entre um meio sorriso e um olhar cabisbaixo.

Já a segunda fotografia, que preenche a metade inferior da página, pretende ser um contraponto à crítica social e à ataraxia do olhar da imagem anterior, que não vislumbra qualquer horizonte a não ser o chão. Sua legenda contrapõe-se da seguinte forma. A conjunção adversativa “mas” inicia a frase e introduz uma oposição à existência de obstáculos “inúmeros, difíceis e, às vezes, intransponíveis” enfrentados pela população negra em seu percurso rumo à plena cidadania no país. Leiamos o texto da legenda: “Mas, se os obstáculos são grandes para o sucesso do negro, vemo-lo, no entanto, galgar os degraus do sucesso e situar-se no alto da pirâmide social, entrando na posse das vantagens que, num regime democrático, estão ao alcance de todos”.

De modo curioso, a fotografia legendada foge ao sentido do texto que viria balizá-la. Nela vemos, em um típico flagrante do colunismo social, o que parece ser uma *vernissage* ou um encontro de um *jet set* intelectual e urbano ligado às artes. No plano mais ao fundo, divisamos diversos quadros expostos defronte uma ampla estante carregada de livros. Três figuras se interpõem entre o primeiro e o último planos: um trio composto por duas mulheres que conversam e um homem que as observa de perto. O modo como elas se vestem denota certa elegância despojada: a mulher de costas traça um vestido zebreado, sustenta um xale entre os dois braços e ostenta um colar de pérolas enquanto aquela que vemos frontalmente ostenta igualmente um longo colar de pérolas de contas menores e um vestido arrematado por um cinto na altura da cintura.

O primeiro plano, todavia, é aquele que mais nos interessa. Vemos, na porção direita da imagem, duas mulheres – jovens, igualmente bem vestidas, sentadas em um sofá – que miram sorridentes o fora de campo, possivelmente envolvidas em alguma conversação. Deslocado na parte esquerda, há um jovem que compõe, à distância, este outro “trio” da fotografia. Ele traça um terno claro, parcialmente abotoado, e segura com a mão direita um copo, tal como a jovem sentada à sua esquerda.

O jovem vem encarnar justamente a figura exaltada na legenda. É o negro que, apesar dos obstáculos, “galga os degraus do sucesso e situa-se no alto da pirâmide social”, integrando os círculos de sociabilidade brancos da mesma classe social. No entanto, o sujeito da fotografia não corresponde totalmente a essa figura triunfante, devido à barreira interposta

por dois elementos. Há uma barreira erigida formalmente no plano icônico: entre as cinco pessoas amalgamadas na porção direita da imagem e essa figura masculina, ergue-se a coluna vertical do que parece ser o marco de uma porta. Esse desencontro é acentuado pela expressão do jovem, contrastante com a das outras pessoas. Enquanto o olhar das mulheres ao seu lado busca amenamente e com interesse o fora de campo, o jovem mira o extracampo oposto (direito) com lábios entreabertos, que intensificam seu olhar indiferente aos sujeitos que o cercam.

Logo, uma fotografia que viria se opor à outra – no contraste entre um ambiente exterior miserável e um ambiente interior elegante –, na verdade, reforça seu sentido. A retórica buscada pela montagem das duas imagens em uma mesma página se anula em virtude do efeito gerado pelos dois elementos apontados logo acima: em vez de a fotografia do jovem exibir os signos de sua ascensão e confortável assimilação no interior de um estrato social superior, ele está isolado, segregado nesse mesmo ambiente. Trata-se de um corpo que se desdobra e, em vez de animar uma significação discursiva, revela a impossibilidade de a legenda lhe impor um sentido unitário e harmonioso.

Sinteticamente, em nosso percurso por algumas fotografias veiculadas em “O negro brasileiro”, fica claro um mesmo circuito que se desenvolve ainda no século XIX entre as imagens da arte e da literatura e o comércio da imageria social:

É a época em que começam a proliferar sem limites as vinhetas e historinhas nas quais uma sociedade aprende a se reconhecer no duplo espelho dos retratos significativos e das anedotas insignificantes que traçam as metonímias de um mundo, transpondo para a negociação social das semelhanças as práticas artísticas da imagem/hieróglifo e da imagem suspensiva. Balzac e muitos de seus pares não recearam se lançar nesse exercício, isto é, assegurar a relação em sentido duplo entre o trabalho das imagens da literatura e a fabricação das vinhetas da imageria coletiva.¹⁹¹

Na montagem “mestiça”, a sociedade reconhece o hieróglifo das representações que se fabricavam no imaginário brasileiro: uma pátria cujo destino é a ampla miscigenação, entendida enquanto processo homogeneizante e positivo. Por outro lado, as duas fotografias da página 58-F deslizam entre um espelho no qual se reconhece o lugar contraditório do negro no Brasil e uma pensatividade latente, herdeira distante da poética dupla e suspensiva inaugurada pela literatura, que retira os indivíduos de uma identificação social límpida e sem ruídos.

* *
*

¹⁹¹ RANCIÈRE, 2012b, p. 25.

A resistência impetrada pelas imagens contrasta, por sua vez, com o depoimento presente em uma seção posterior da reportagem, “Depõem negros ilustres sobre o preconceito racial”. Nela, o delegado da Polícia Federal Lírio Coelho assevera: “Eu nunca senti barreiras sociais na minha carreira”. Seu depoimento é marcado por um racismo aparentemente inexistente: naturalizando suas “opiniões”, Lírio Coelho queixa-se quando lhe designam preconceituoso por conclamar que o negro é “raça feia, de pele escura. Não agrada aos olhos, o negro é antiestético”. Logo após suas declarações, encadeiam-se, à exceção de outro membro do corpo militar, seis depoimentos que apontam em direção inversamente oposta. Respondem positivamente à questão colocada pelo jornalista, “há ou não discriminação racial no Brasil?”, as seguintes pessoas: a bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro Mercedes Batista, o antropólogo e etnólogo Nunes Pereira, o advogado e inspetor escolar da prefeitura do Rio de Janeiro Lauro Sales da Silva, o escritor Romeu Crusoé, o universitário Ironides Rodrigues e o diretor do Teatro Experimental do Negro Abdias do Nascimento.

Antes de abordarmos o conteúdo, falemos da forma, isto é, do modo como esses depoimentos são apresentados no número de *O Cruzeiro*. Após oito páginas quase completamente preenchidas por fotografias – onde o bloco textual era eminentemente informativo, apresentando estatísticas demográficas e trabalhistas e enfatizando a desigualdade de oportunidades entre as populações negra e branca –, os depoimentos aparecem dispersos pela revista, em pequenos blocos que ladeiam fragmentos de outras reportagens, artigos e propagandas chamativas.¹⁹²

A parte mais potente do plano textual de “O negro brasileiro”, em que se constitui um coletivo de enunciação, um *nós*, é, como consequência dessa estrutura descentralizada, apresentada de maneira relativamente tímida e pouco coesa pois separada do corpo mais arregimentado da fotorreportagem. Tal potência associada à seção de depoimentos advém de sua capacidade de delinear uma comunidade dissensual “que põe em jogo um mundo comum dentro de um outro mundo” no sentido atribuído por Jacques Rancière.¹⁹³ Em um desdobramento empreendido de modo ambíguo, a exemplo do que já apreciamos junto às duplas fotografias-legendas, a reportagem faz conviverem posições divergentes.

¹⁹² Esta é, aliás, uma estratégia recorrente na revista: em vez de a reportagem recobrir grandes blocos fechados (com início, meio e fim), seu texto poderia se encontrar difundido ao longo do exemplar em pequenas seções enquadradas por chamadas do tipo “(Continuação da página X)” e “(Continua na página Y)”. A própria concepção linear da leitura vê-se tensionada na composição dessas ramificações. Cremos, porém, que tal formato não se deve a um jogo com o leitor ou a uma concepção heterodoxa e original da leitura, mas a uma estratégia editorial pragmática. Ao ser obrigado a se deslocar por páginas distantes entre si (por exemplo, da 58-H para a 42-D e, por fim, para a 56, o que acontece com “O negro brasileiro”), o leitor como consumidor em potencial será confrontado com as principais publicidades da revista.

¹⁹³ RANCIÈRE, 2010, p. 426.

Por um lado, ela reafirma a face policial do discurso de poder, que distribui lugares e desenha regimes de inclusão e correspondência não conflituosos entre corpos, palavras e significações. É assim que “O negro brasileiro” realiza o elogio à miscigenação – signo da suposta confirmação de um Povo uno e indiviso – e reafirma *clichês* acerca da mulata – sensual, bela, objeto de um olhar exterior masculino e branco – e do negro – que, apesar dos obstáculos, consegue aceder ao mais alto estrato social. Pertence a esta última asserção a declaração do delegado Lírio Coelho de que “o preconceito é uma invenção de uma minoria de negros”.

Soma-se a ele a entrevista de João Batista de Matos, igualmente pertencente ao corpo militar do Estado. Diz Batista de Matos que “a evolução do negro, desde a Abolição, correu normalmente”, repercutindo o discurso oficial sobre a inexistência de conflitos e disparidades raciais após 1888. Corre no mesmo sentido a exposição de sua situação particular – “Nascido em 1900 consegui progredir na vida sem que a cor constituísse empecilho” – como metonímia de uma realidade social global na qual a cor de pele não incide diretamente sobre a condição socioeconômica do negro.

Por outro lado, a reportagem se desdobra e forja, a um só tempo, um espaço da polêmica que repõe em questão e desfaz tais adesões pacificadas, realizando o gesto essencial da política, conforme Rancière: “A política vem depois [da existência da comunidade entre corpos] como invenção de uma forma de comunidade que suspende a evidência das outras instituindo relações inéditas entre as significações, entre as significações e os corpos, entre os corpos e os seus modos de identificação, lugares e destinos.”¹⁹⁴

A maioria das falas presentes na seção exclusiva dos depoimentos distancia-se de uma visão vitoriosa do lugar do negro na sociedade brasileira. Quase como uma confirmação e resposta longínqua à formulação irônica de Drummond, “Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?”, Nunes Pereira desnuda certa inconsistência do significante “nacional”. De acordo com o antropólogo, o trauma e a exclusão herdados da escravidão “fomentarão crises de diversos tipos, retardando a nossa homogeneidade de nação”. Lauro Sales da Silva aponta na mesma direção ao descortinar a marginalização da população negra na instituição que deveria, por princípio, criticar e expor as anomalias do racismo: a escola. O inspetor escolar da prefeitura do Rio revela à época a existência de colégios estrangeiros que negavam matrícula a “alunos de cor” e a de livros didáticos que reforçam estereótipos em vez

¹⁹⁴ RANCIÈRE, 2010, p. 427.

de questioná-los, a exemplo da *Gramática Inglesa*, na qual se lê que “todos os negros são mais ou menos preguiçosos”.

Como após a abolição inexistiam categorias explícitas de dominação racial e havia um investimento simbólico oficial em enaltecer a mestiçagem e apostar discreta ou ostensivamente no branqueamento da população (o eugenismo), gerou-se o que Lilia Schwarcz define como a especificidade nacional:

Um racismo *à la* brasileira que percebe antes colorações do que raças, que admite a discriminação apenas na esfera privada e difunde a universalidade das leis, que impõe a desigualdade nas condições de vida, mas é assimilacionista no plano da cultura. É por isso mesmo que no país seguem-se muito mais as marcas de aparência física, que, por sua vez, integram status e condição social, do que regras físicas ou delimitação geracionais [como é o caso dos Estados Unidos]. É também por esse motivo que a cidadania é defendida com base na garantia de direitos formais, porém são ignoradas limitações dadas pela pobreza, pela violência cotidiana e pelas distinções sociais e econômicas.¹⁹⁵

Tal argumento já é apresentado quase 60 anos antes por Lauro Sales da Silva e Romeu Crusoé em seus testemunhos para a reportagem de *O Cruzeiro*. Comparando as dinâmicas particulares aos sistemas racistas brasileiro e estadunidense, Sales da Silva pondera que no Brasil o racismo é sub-reptício, disfarçado e negado na superfície, enquanto nos Estados Unidos – país que institucionalizou a segregação racial pelas Leis Jim Crow – “ninguém se ilude quanto à discriminação: a linha reta da cor vem traçada nitidamente de modo a não criar surpresa”. Crusoé se alinha a Sales da Silva ao dizer que “no Brasil, até o preconceito é mascarado. Não tem a violenta ostentação com que se apresenta nos EE.UU.” No entanto, o antropólogo não se desvencilha integralmente da narrativa oficial da nação, pois defende que o racismo local não é “profundo” como o do país do norte, e sua solução definitiva é a miscigenação, “a receita para nossa pátria”. Afinal, no país reconhecido como o cadinho das raças, a saída mais adequada seria a conciliação: “nada de segregação, sempre perigosa, formadora de quistos sociais”.

Abdias do Nascimento, por seu turno, explicita o “silogismo democrático” de que trata Rancière em *Aux bords du politique*, ao buscar verificar a igualdade na sociedade brasileira. Transponhamos a reflexão do filósofo para nossos fins. Nascimento inicia: “E o negro olha a paisagem brasileira. Lê que as leis o consideram um cidadão igualzinho aos outros”. Eis, neste ponto, a premissa maior do silogismo: o sistema jurídico-político assegura que todos os brasileiros, sejam eles negros ou não, são iguais perante a lei e a constituição. A premissa menor do silogismo é emprestada à faculdade de uma vidência e de uma interrupção: “No entanto, o negro pergunta para si mesmo: onde estão os Almirantes da mesma cor que a

¹⁹⁵ SCHWARCZ, 2012, p. 34-36.

minha? Onde estão os negros Gerais? Onde os embaixadores? Os banqueiros? Os milionários? Os altos funcionários públicos? Balconistas negras nas lojas de primeira categoria no centro da cidade?” A verificação da premissa maior na imanência da experiência social coloca em questão a igualdade inscrita nas leis, pois demonstra o não lugar do negro em posições de poder ocupadas quase exclusivamente por indivíduos brancos.

Reportemo-nos, agora, à fala de Nunes Pereira:

[...] todas essas crises poderão ser dominadas pelo nosso comum esforço, caso o próprio negro se compenetre que lhe cabe o direito de viver, como branco e o índio, numa sociedade na qual, segundo dois biólogos contemporâneos, “a igualdade social e econômica dos indivíduos e dos grupos é garantida e protegida por meios positivos”.

O comum esforço de salvaguarda do direito à vida sob um princípio de igualdade revela uma postura potente, à exceção da afirmação de que a igualdade é “garantida e protegida por meios positivos” segundo dois biólogos, o que transfere a atividade política para o domínio da natureza e das constantes, como se houvesse mecanismos objetivos, racionais e naturalizáveis (leis e instrumentos jurídico-constitucionais) a recobrirem a vida social. Cremos, pelo contrário, na esteira de Rancière, que a liberdade e a igualdade não estão *sobre* a vida social, mas configuram um campo mutável, em potência e verificável em um espaço de sentido comum: “[ambas] se engendram e aumentam por seu ato próprio. E é isso que implica a ideia de emancipação afirmando que não há liberdade ou igualdade ilusórias, que uma ou outra são sempre uma potência da qual convém verificar o efeito.”¹⁹⁶

O cerne da nova noção de emancipação encetada pelos movimentos operários dos oitocentos (e que incide em nosso estudo de caso) se situa no pressuposto da igualdade das inteligências, já intuído no primeiro enunciado do artigo primeiro da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789, sempre disponível para verificações e reatualizações: “Os homens nascem e continuam livres e iguais em direitos”. Os operários reivindicam uma igualdade que presume que a reunião de indivíduos pertencentes a uma comunidade não deve se hierarquizar *a priori* entre o universo obscuro dos ruídos de dor e sofrimento das massas e do homem do povo e a fala límpida, articulada e sensata dos especialistas e dos agentes do poder. Em um nível fundamental, os homens e mulheres excluídos, marginalizados, silenciados descobrem-se “ao modo da transgressão, como seres falantes, dotados de fala e palavras que não exprimem simplesmente a necessidade, o sofrimento e o furor, mas manifestam a inteligência.”¹⁹⁷

¹⁹⁶ RANCIÈRE, 1998, p. 93.

¹⁹⁷ RANCIÈRE, 2018, p. 38.

Ser falante, toda e qualquer pessoa é capaz de defender a participação em um espaço de senso comum – frágil pois sempre rearranjável e objeto de lutas constantes entre posições hegemônicas. Neste espaço, supõe-se a necessidade de se averiguar continuamente a igualdade por meio de um sistema de argumentações “que tendem a provar que aqueles que pedem igualdade têm mesmo direito, que eles participam de um mundo comum onde eles podem provar sua razão e a necessidade do outro de reconhecê-la.”¹⁹⁸

Esse gesto assume, pois, como condição de possibilidade que o homem é um ser de palavra, poético, por ser capaz – e, neste ponto, alinhamo-nos ao filósofo francês – de opacizar e criar intervalos entre as palavras, as imagens e as coisas, entre corpos e significações, unificando e dividindo, menos construindo um corpo orgânico que demonstrando suas falhas, obtusidades e degenerescências. Um ser capaz, enfim, de denunciar a pura contingência de toda ordem social, afinal, por mais que se afirme o contrário, as partes da sociedade não são fundadas sobre nenhuma desigualdade *natural* entre os homens.

Nessa direção, “O negro brasileiro” pende entre as capacidades humanas de forjar consenso e de fazer emergir o *dissenso*, “um engano na experiência perceptiva, na relação do dizível ao visível”.¹⁹⁹ As fotos de Medeiros e o texto de Lemos têm o mérito de ter desvelado os desníveis renitentes na sociedade brasileira, indo de encontro às diretrizes ideológicas dos Diários Associados, alinhadas a e propulsoras de um projeto modernizador do país e de exaltação do “progresso”.

Se é verdade que instaura intervalos nas representações e nos lugares sociais pré-estabelecidos e naturalizados, é também verdade que o dispositivo de Lemos e Medeiros corre o risco de diluir-se, por fim, na síntese amena e no encobrimento do dissenso, especialmente em seu último depoimento. Este foge aos demais por se tratar de uma fala descontraída de Getúlio Vargas: “E para, finalizar, aquela saída do Presidente Vargas, quando abordado por um jornalista alemão, que lhe indagou a origem étnica: ‘Ora, meu amigo, aqui no Brasil, ninguém costuma investigar árvores genealógicas. Acontece que, se o fizéssemos, iríamos dar – com toda a certeza – ou na cozinha ou na floresta...’”.

Em sua “saída”, Vargas nos oferece indícios para compreendermos a peculiaridade do racismo brasileiro, que vê menos a origem e o “sangue” (a “árvore genealógica”) que a cor e as marcas de aparência física.²⁰⁰ O mais notável é que o presidente, em sua resposta, remete

¹⁹⁸ RANCIÈRE, 1998, p. 91.

¹⁹⁹ RANCIÈRE, 1998, p. 191.

²⁰⁰ Munanga (1999) discute a questão do racismo brasileiro em contraposição aos estadunidense e sul-africano na esteira da diferença proposta por Oracy Nogueira entre preconceito racial de marca (o brasileiro) e preconceito racial de origem (os demais).

de modo explícito sua origem étnico-racial individual à de todos brasileiros, imiscuindo-se no grande tecido social. Nesse gesto de inclusão, o sujeito se perde em uma gênese coletiva reportada não ao caudaloso rio branco de que falava Von Martius, o qual é curiosamente negligenciado da fala de Vargas – talvez por ser considerada uma origem racial pressuposta a todo brasileiro. Enfatiza-se, ao contrário, a herança negra e indígena via dois lugares-comuns de um imaginário partilhado: a cozinha – que, no complexo colonial, foi o local reservado aos negros que trabalhavam de maneira invisibilizada dentro da casa-grande – e a floresta – o espaço de vida dos indígenas.

Na referência a esses dois *topoi*, elogia-se de modo insuspeitado a miscigenação e um fundo comum plural que transmite para o presente o valor da conciliação e da harmonia. A própria reportagem, nesse sentido, dilui seu potencial crítico ao encerrar-se com a “saída” do Presidente da República, encobrendo o conflito e ratificando o mito da democracia racial. Estruturada como a serpente ouroboros, a reportagem fecha-se sobre si mesma e devora a própria cauda: abre-se com o elogio da integração do negro à sociedade brasileira e da miscigenação como resolução para a pernosticidade local e se encerra, ciclicamente, com esse mesmo elogio, sob a forma de uma resposta tangente de Vargas.

Todavia, o eterno retorno de ouroboros em “O negro brasileiro” é também resultado do encontro de temporalidades: do presente histórico com o passado e seus modos de dominação e violência contra o povo em letra minúscula figurado na população negra. Na condição de ministro das Finanças, Rui Barbosa ordenou em 1890 a queima dos ofícios e arquivos da escravidão, em gesto análogo àquele empreendido pelo imperador chinês Shih Huang Ti, do curto ensaio de Borges “As muralhas e os livros”. A fim de instaurar uma nova era sem a presença inconveniente do tempo transcorrido, “tão torpe e tão inútil”,²⁰¹ seria necessário queimar e excluir todo rastro do passado. Ernest Renan, em ensaio incontornável para compreender a constituição da nação – “O que é uma nação?” (1882) – afirma sintomaticamente que o esquecimento é constitutivo da “essência de uma nação”. O escritor alerta, a respeito:

O esquecimento e, diria até, o erro histórico, são um fator essencial da criação de uma nação, e é assim que o progresso dos estudos históricos é frequentemente para a nacionalidade um perigo. A investigação histórica, de fato, traz à luz os feitos de violência que aconteceram na origem de todas formações políticas, mesmo daquelas cujas consequências são as mais benéficas. A unidade se faz sempre brutalmente [...].²⁰²

²⁰¹ BORGES, 1985a, p.15.

²⁰² RENAN, 1990, p. 11.

Trabalhando sobre esse esquecimento, Walter Benjamin sustenta em seu “Sobre o conceito da história”: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”.²⁰³ Essa concepção da historiografia e do próprio tempo histórico refuta a linha reta do historicismo dominante e se abre às ressurgências e à reverberação do que aparentemente fora soterrado.

Daí a importância do trabalho de Medeiros e Lemos, que convoca não somente a narrativa oficial, mas também a voz múltipla dos seres marginalizados,²⁰⁴ e dá a ver na carne das imagens os signos da exclusão da população negra da estrutura sociopolítica brasileira. Os indivíduos contemplados na fotorreportagem acionam, desse modo, outra semântica de ouroboros: a alquímica de uma matéria cambiante, próxima à fórmula de Novalis, para quem “toda cinza é um pólen”, isto é, toda “coisa” e todo acontecimento reificado do passado deve ser repostos no movimento plástico das metamorfoses.²⁰⁵

Os depoentes da reportagem são um *nós* composto por seres de inteligência e sujeitos do conhecimento histórico que racham o *continuum* da história, conectam-se ao passado traumático da escravidão e anunciam, mesmo que implicitamente, a necessidade de acordar os mortos e juntar os fragmentos para forjar, no presente, uma comunidade que não suture o escândalo da violência e da escravidão pretéritas e não esqueça as vidas frágeis e subterrâneas submetidas à violação e à violência – passadas e presentes.

A mesma exigência atravessa as fotografias de Medeiros analisadas até então, bem como os versos de Drummond trazidos à guisa de epígrafe, que interpelam as vozes dissonantes dos seres insignificantes e emudecidos pela perspectiva dos vencedores. Encadeiam-se em “Nosso tempo” pessoas e coisas enigmáticas, rebotalhos que correm pelas ruas e pelas casas, empoeirados, partidos, aleijados, pulsantes de sentido em sua *mudez eloquente: palavra muda e imagem pensativa* em potência:

“Ó conta, velha preta, ó jornalista, poeta, pequeno historiador urbano,
ó surdo mudo, depositário de meus desfalecimentos, abre-te e conta,
moça presa na memória, velho aleijado, baratas dos arquivos, portas rangentes,
[solidão e asco,
pessoas e coisas enigmáticas, contai,
capa de poeira dos pianos desmantelados, contai;
velhos selos do imperador, aparelhos de porcelana partidos, contai;
ossos na rua, fragmentos de jornal, colchetes no chão da costureira, luto no braço,
pombas, cães errantes, animais caçados, contai.

²⁰³ BENJAMIN, 2012, p. 242.

²⁰⁴ Por mais que os “negros ilustres” que testemunham na fotorreportagem tenham “galgado os degraus” de uma notoriedade cultural, eles relatam a persistência do preconceito racial contra eles próprios e contra o povo negro, de maneira mais ampla.

²⁰⁵ Rever nota 156.

Tudo é tão difícil depois que vos calastes...

Ao reler os versos de Drummond, a reiteração da interlocução “contai”, que cadencia o poema e cuja resposta é o melancólico silêncio da constatação final, revela uma obstinação de fazer emergir o outro-mundo neste, alterando o espaço do comum pela aparição de outra esfera sensível. Convocando Borges, por fim: “A música, os estados de felicidade, a mitologia, as caras trabalhadas pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem dizer-nos algo, ou algo disseram que não poderíamos ter perdido, ou estão por dizer algo; esta iminência de uma revelação, que não se produz, é, quem sabe, o feito estético.”²⁰⁶

²⁰⁶ BORGES, 1985a, p. 12.

Capítulo 3

Marcel Gautherot em dois tempos: entre Congonhas e Brasília, entre a monumentalização da paisagem e a experiência anônima

Neste capítulo, focalizaremos a obra de um fotógrafo contemporâneo de José Medeiros: Marcel Gautherot, um francês radicado no Brasil. Como Medeiros, Gautherot produziu e fez circular a parte mais potente de sua obra fotográfica entre as décadas de 1940 e 1960. Nesses tempos, o francês esteve igualmente tensionado entre pressão institucional – trabalhou para diversas instituições governamentais, SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Comissão Nacional do Folclore, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro²⁰⁷ e Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital) – e liberdade de tratamento formal e temático dos sujeitos e assuntos fotografados. Ainda nas linhas de contato entre ambos, poderíamos somar a seguinte: as diversas cristalizações acerca do *Povo* brasileiro enquanto unidade integral e esquadrinhável estiveram submetidas em Gautherot (tanto quanto em Medeiros) a desestabilizações e questionamentos pela intromissão do *povo*, isto é, dos excluídos e marginalizados pela sociedade e pelas instâncias do poder.

Trabalharemos a partir da mesma conjuntura histórica de Medeiros, mas trazendo outra problemática. No capítulo anterior buscamos localizar a fotografia de Medeiros em um amplo debate sobre a visibilidade do negro – entre a reiteração de certas representações institucionalizadas e “monumentalizadas” e a construção de cenas de dissenso. Neste capítulo, verificaremos na produção de Gautherot uma oscilação análoga, entre a adesão e a recusa de um discurso da nação em construção.

O fotógrafo atua em um momento singular de elaboração das representações da nacionalidade, desdobrado em dois movimentos complementares, como a dupla face de Jano:²⁰⁸ um olhar para o passado e outro para o futuro. Um olhar que se volta para o passado colonial e encontra um gérmen de nacionalidade miscigenada e já vigorosa nas Minas setecentistas e na obra barroca do Aleijadinho. Um olhar que projeta o Brasil no futuro com a construção, em escala monumental, de uma nova capital, Brasília, para um novo homem.

²⁰⁷ Para a atuação de Gautherot junto ao movimento folclórico e, em especial, a Edison Carneiro, cf. SEGALA (2005, p. 80-92); SEGALA (1995).

²⁰⁸ Para uma figuração de Jano, cf. Capítulo 2, p. 69-70.

Enfatizaremos de que modo esses olhares se encontram e ecoam entre si, afinal, o próprio arquiteto Oscar Niemeyer reivindica para si um elo com a tradição colonial brasileira.²⁰⁹

Gautherot se engaja fortemente nesse movimento pendular, entre o trabalho de documentação das obras de Aleijadinho em Congonhas do Campo, a serviço do SPHAN, e o abrangente registro da construção de Brasília, a convite de Oscar Niemeyer, então diretor do Departamento de Urbanismo e Arquitetura da Novacap. Investigaremos como o fotógrafo transita entre a monumentalização da paisagem e da arquitetura – elevadas a “degraus da arte de meu país onde ninguém mais subiu” – e sua inscrição na imanência mais imediata da experiência do comum, graças à aparição de indivíduos anônimos dados a ver em uma contradança com esses monumentos. Examinaremos como o fotógrafo retira esses anônimos – tanto quanto Medeiros em suas fotografias – de uma identificação social autoevidente, desarmonizando uma estratificação pré-moldada dos lugares e das capacidades ao lhes devolver a riqueza da pulsação sensível disponível em suas vidas.

Desse modo, Gautherot faz par com Medeiros: é um fotógrafo-poeta que investiga o corpo plástico das coisas e dos seres, a fim de construir imagens divididas por dentro entre o explícito e o implícito, o já visto e o não visto. Ou, em termos de Rancière, imagens pensativas, sulcadas entre hieróglifos do sentido (*studium*) e presenças obtusas e impenetráveis a qualquer decifração, a qualquer história (*punctum*). O fotógrafo é, ainda, uma figura exemplar da vidência deleuziana, capaz – com seus olhos agentes – de cavar e descompartmentar a imagem-clichê.

* *
*

Antes de nos debruçarmos sobre sua produção, cremos ser importante fazer um breve perfil do fotógrafo, explicitando como sua sensibilidade e as linhas gerais de seu método artístico já se esboçam nos ambientes profissionais da juventude, antes da vinda e instalação definitiva no Brasil.²¹⁰

²⁰⁹ Cremos ser importante pontuar que – ao explicitarmos as engrenagens e os pontos de referência que organizam as relações de um *presente* modernista em relação a um *passado* barroco e a um *futuro* projetado tendo em vista esse *passado* – esboçamos a aproximação com uma ferramenta heurística conceituada por François Hartog. Trata-se dos “regimes de historicidade”, descritos não como uma realidade dada de antemão, mas como um artefato elaborado pelo pesquisador em sua análise, cuja atenção incide “sobre as categoriais que organizam essas experiências [do homem no tempo] e permitem revelá-las, mais precisamente ainda, sobre as formas ou modos de articulação dessas categoriais ou formas universais, que são o passado, o presente e o futuro” (HARTOG, 2013, p. 38).

²¹⁰ Todos os elementos biográficos expostos nas próximas linhas se encontram na cronologia contida ao fim de *O Brasil de Marcel Gautherot* (GAUTHEROT, 2001).

Marcel André Félix Gautherot nasceu em Paris em 1910, no seio de uma família operária, filho de Albert Félix, pedreiro, e Alfrédine Apoline, funcionária de uma confecção de indumentárias religiosas.²¹¹ Inicia muito jovem, entre os anos de 1925 e 1927, os estudos em arquitetura e decoração de interiores na Escola Nacional de Artes Decorativas (EnsAD). No entanto – como Medeiros, aliás –, não conclui a formação acadêmica, partindo rumo a Estrasburgo, onde é contratado como projetista-decorador na *Union Parisienne du Meuble*, realizando diversos projetos como *designer* de móveis.

Nesse momento de efervescência cultural e plena consolidação dos movimentos de vanguarda, interessa-se pelas linhas geométricas, pela eliminação do adorno e pelos ecos construtivistas da Bauhaus e viaja a Stuttgart em 1927, onde visita a exposição arquitetônica de Weissenhof Siedlung, cujas construções são balizadas pelos preceitos de Mies van der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius e Hans Scharoun. É laureado dois anos depois, junto a um grupo de alunos da EnsAD, com diversos prêmios em concurso promovido pela austríaca Thonet-Mundus, cujo júri congregava o mesmo *establishment* da arquitetura e do design modernos conhecidos na Alemanha: Gropius, van der Rohe, Le Corbusier e, também, Marcel Breuer.

Já em 1936, Gautherot participa da fundação do Museu do Homem em Paris, na condição de arquiteto-decorador (cargo correspondente ao museógrafo atual), subordinado ao etnólogo Paul Rivet. Nos bastidores de sua construção, toma o primeiro contato com a fotografia, com as técnicas de laboratório e com o método fotográfico aplicado por Marcel Griaule à etnografia. Lygia Segala recorda que esse método de observação visual – o qual repercutirá na produção posterior de Gautherot – é marcado pela multiplicação dos pontos de vista e pela construção de grandes sequências narrativas que visam a “provocar, controlar e verificar discursos confessionais”.²¹²

Nesse mesmo ano, viaja ao México, onde realiza ampla documentação de paisagens, monumentos e aspectos da cultura indígena local, sempre munido da recomendação transmitida por Michel Leiris, com quem travou conhecimento no Musée de l’Homme: “viajar não na condição de turistas (o que é viajar sem coração, sem olhos e sem orelhas), mas na de etnógrafos, de modo a se tornar amplamente humanos para esquecer suas medíocres pequenas

²¹¹ Ele afirma, em entrevista a Lygia Segala: “Eu venho do povo, pessoalmente. Trabalhei muito como menino [...]. Ganhava dificilmente a minha vida [...]. Se eu tivesse nascido aqui, não tenho a menor dúvida, teria nascido no morro da Mangueira” (GAUTHEROT *apud* SEGALA, 2001, p. 57). Morro da Mangueira a partir de onde, recordemos, Oiticica concebe seus parangolés.

²¹² SEGALA, 2005, p. 76.

maneiras de branco”.²¹³ De volta a Paris, lê com interesse *Jubiabá*, de Jorge Amado, principal impulso para visitar o Brasil três anos depois, em 1939. No país, viaja pelo Norte antes de retornar a França, convocado pelo governo quando da eclosão da Segunda Guerra Mundial. No entanto, após um armistício entre França e Alemanha, assinado em junho de 1940, Gautherot retorna ao Brasil e fixa residência no Rio de Janeiro, onde viverá até sua morte, em 1996.

Desse percurso, retenhamos as duas linhas de força estruturantes de seu trabalho fotográfico posterior: i) a preocupação com a composição arquitetural do quadro fotográfico – privilégio do formato 6x6 e um esquema mínimo e depurado do espaço, definido pelo traçado de linhas, pelo grafismo e pela identificação de formas geométricas essenciais; ii) a documentação social – a sensibilidade para captar o lugar ocupado pelo indivíduo nesse quadro que é também histórico e humano. Movimentando-se entre esses dois polos, Gautherot pertence à tradição da fotografia que tem em Paul Strand um de seus grandes mestres, conforme já apresentado no primeiro capítulo. Recordemos o que fala Rancière a propósito das duas lições entre as quais transita Strand, análogas às que estiveram na base da sensibilidade estética, ética e técnica do jovem francês:

a lição cubista da abstração das formas aprendida na galeria de Stieglitz e a lição de pragmatismo e de implicação na vida social tirada de sua educação na Ethical Culture Society onde Lewis Hine lhe ensinava a fotografia levando-o, junto a seus alunos, para fotografar os emigrantes que chegavam em Ellis Island.²¹⁴

3.1. Gautherot em Congonhas do Campo: monumentalização de Aleijadinho e experiência do comum

No capítulo anterior, todo o segundo subcapítulo foi dedicado à análise de uma reportagem, “O negro brasileiro”, na qual tivemos a oportunidade de traçar sua feição ambígua, entre a reiteração de certos *clichês* que se solidificavam no imaginário nacional – o brasileiro como povo eminentemente mestiço e a consequente diluição do “elemento” negro no grande rio civilizacional branco – e seu questionamento mais radical – o negro que se subtrai a qualquer tentativa de enquadramento em estereótipos e se afirma igualmente capaz de participar do espaço do comum, questionando como a retórica da miscigenação encobria os conflitos de um país herdeiro de um passado escravocrata e violento.

No plano cultural, os anos 30 – os mesmos em que Vargas erige a figura do brasileiro trabalhador e em que uma ala intelectualidade festeja a resolução do dissenso pela eleição da

²¹³ SEGALA, 2005, p. 77.

²¹⁴ RANCIÈRE, 2011, p. 263.

mestiçagem como categoria de um consenso nacional – elegem uma figura inaugural da brasilidade, aquele que foi capaz de fornecer uma resposta artística genuinamente nacional: o Aleijadinho, arquiteto e escultor mestiço dos setecentos.

Na vasta produção de Gautherot em Minas, examinaremos algumas imagens que ele constrói acerca do artífice mineiro e que circulam, no contexto dos anos 1940/1950, por uma reportagem, por publicações do SPHAN e por um catálogo sobre o Brasil. Focalizaremos, entretanto, um fotolivro, cuja materialidade mesma de *livro*, e não de reportagem efêmera como o Medeiros de *O Cruzeiro*, propõe a canonização de um artista – na verdade, de dois: Aleijadinho e o responsável por documentar suas obras, Marcel Gautherot.

Paisagem moral foi publicado em 2009 pelo Instituto Moreira Salles, detentor dos arquivos de Gautherot e Medeiros. Nesse pequeno volume, de uma centena de páginas, veiculam-se e operam-se, em imagens verbais e visuais, lembranças de Minas. Ele é composto por fotografias de Marcel Gautherot de Congonhas do Campo – sua gente e seu patrimônio artístico-cultural – e por um poema de Francisco Alvim, “Degraus da arte de meu país”. Este último se elabora no encontro com a obra de Gautherot e revela as reminiscências de um eu poético cuja matéria é a “vida menor” drummondiana, vida *captada em sua forma irredutível* pelas lentes do fotógrafo e pela escrita do poeta.

Paisagem moral forma um dos núcleos de discussão deste subcapítulo, e junto a ele estudaremos os discursos e modos de visibilidade institucional, poético e imagético constituídos e mobilizados em torno do barroco mineiro e, especialmente, de sua figura de proa, o Aleijadinho. Buscaremos, nesse sentido, discutir como o modernismo elaborou certos protocolos de leitura do período barroco – cujas repercussões podem ser mapeadas ao longo da segunda metade do século XX em obras como a de Affonso Ávila, um dos principais especialistas desse período cultural e artístico brasileiro – e como essa elaboração projeta Aleijadinho enquanto “herói nacional”. No fotolivro, por seu turno, o artífice e o barroco mineiro são retrabalhados artisticamente por Francisco Alvim e Marcel Gautherot numa “contradança” que desestabiliza representações oficiais e cristalizadas, trazendo o barroco para o solo de uma experiência do comum.

3.1.1. Barroco Mineiro, Aleijadinho e o paradigma da nacionalidade mestiça

O poema de Francisco Alvim que abre *Paisagem moral*, “Degraus da arte de meu país”, instaura desde o título um diálogo com Oswald de Andrade, por ser o fragmento de um verso de “Ocaso”, de *Pau-Brasil*, um dos marcos inaugurais da fase heróica do modernismo. *Pau-Brasil* foi publicado em 1925, isto é, um ano após a caravana modernista, considerada

pelo próprio Oswald como a “viagem de descoberta do Brasil”. “Ocaso” forja a imagem de uma cultura miscigenada, síntese de um encontro entre arquitetura colonial – “Os profetas do Aleijadinho”, “As cúpulas brancas dos Passos” – e paisagem tropical, sob o signo da fusão entre natureza e cultura autóctone – “E os cocares revirados das palmeiras”. Paisagem cuja monumentalidade se manifesta precisamente na presença dos Profetas de Congonhas do Campo. Fazedor dessa estatuária, Aleijadinho se alça, então, a uma posição celeste e se equipara, na condição de demiurgo, ao Criador, sendo apresentado no poema enquanto grande mestre da cultura brasileira, atingindo um patamar aparentemente intransponível:

No anfiteatro de montanhas
Os profetas do Aleijadinho

Monumentalizam a paisagem
As cúpulas brancas dos Passos
E os cocares revirados das palmeiras
São degraus da arte de meu país
Onde ninguém mais subiu

Bíblia de pedra sabão
Banhada no ouro das minas.²¹⁵

Ainda nesse contexto, Mário de Andrade publica em 1928 “O Aleijadinho”, uma das primeiras sistematizações críticas sobre a obra do artífice. Nesse ensaio fundamental, o escritor, partindo de leituras e pesquisas exaustivas,²¹⁶ descreve dois atributos de Aleijadinho, tomados positivamente dentro de uma cosmovisão própria ao modernismo heroico da década de 1920: o fato de ele ser i) um “gênio americano”, artista já “aclimatado” ao contexto histórico-psicológico local, o que se veria pela “originalidade de suas soluções”; ii) um “mestiço”, cuja invenção “contém algumas das constâncias mais íntimas, mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional”, constituindo, por fim, a síntese de uma “brasilidade” modernista.²¹⁷ A mestiçagem, símbolo da mistura local entre os campos racial e cultural, que ganharia forma a partir de fins do século XVIII, é enfatizada por Mário, já que o “mulato”/“mestiço” seria aquele capaz de deformar as regras e convenções ultramarinas e metropolitanas, num gesto de “esplendor” e de “furor plástico”. No fim do ensaio, o escritor afirma que, por esses motivos, o Aleijadinho deve ser tomado como “símbolo social de

²¹⁵ ANDRADE, 1974, p. 140-141.

²¹⁶ Isso é explicitado, por exemplo, nas diversas cartas endereçadas a Carlos Drummond de Andrade entre 1927 e 1928, nas quais Mário se refere a suas pesquisas e pede informações ao amigo mineiro. Vejamos o trecho de uma delas, datada de 15 de outubro de 1928: “Estava pra escrever pedindo auxílio de você pra isto: Número especial de *O Jornal* sobre Minas, escrevo estudo sobre Aleijadinho. Preciso dumas informações que você vai mexer os amigos todos, pra fazer o impossível e me arranjar” (ANDRADE, 2002, p. 278).

²¹⁷ ANDRADE, 1984, p. 36-41.

enorme importância brasileira, americana e universal”, porquanto o Brasil ofereceu nele “o seu maior engenho artístico”.

Já no campo crítico e teórico, destaquemos a figura-chave de Affonso Ávila, poeta e ensaísta mineiro que, nos anos 1960-1970, assina e organiza diversas obras de referência no campo dos estudos do barroco, das quais podemos elencar: *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco* (1967); “Do barroco ao Modernismo: O Desenvolvimento Cíclico do Projeto Literário Brasileiro” (1975); e o clássico *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (1971). A introdução deste último livro estabelece a importância do estudo dos setecentos brasileiros em sua complexidade social, histórica e artística enquanto etapa basilar para se ter “o desenho de uma imagem mais nítida de nós mesmos, uma ideia mais correta da especificidade nacional”.²¹⁸ O barroco e a produção artística modernista são avizinados por Ávila enquanto movimentos coincidentes em termos de configuração histórico-cultural e de respostas artísticas às “forças de historicidade”; momentos de uma mesma “perplexidade existencial, duas artes que repercutem em sua linguagem uma bem parecida pressão de historicidade e de uma idêntica instabilidade de formas”.²¹⁹

Tal correspondência temporal é retomada na forma de um *ciclo* no ensaio “Do barroco ao Modernismo”, em que três etapas de inflexão na formação de um projeto literário tipicamente nacional são esquadrinhados por Ávila: o barroco, o romantismo e o modernismo. Esses períodos procuram elaborar “uma saída brasileira” e uma “entonação brasileira da língua” por meio de uma produção que oscilaria e viajaria entre os polos linguagem/realidade, experimentação/construção.²²⁰

Para encerrar este brevíssimo percurso por alguns dos vários momentos de aproximação teórica e crítica de Affonso Ávila com o barroco (e o modernismo), podemos retomar *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, em que o pesquisador refere-se a Aleijadinho como o exemplo maior de uma sensibilidade que já trabalharia com uma “fantasia nacional”, num “desejo de uma *essencialidade* brasileira”.²²¹ A valorização desse cerne brasileiro, a partir do qual toda uma tradição e todo um projeto se constituiriam – o que pode ser sintetizado na fórmula imagética de “Ocaso” entre o encontro “das cúpulas brancas dos Passos” com os “cocares revirados das palmeiras” – é creditado por Ávila aos modernistas. Estes seriam os responsáveis por aguçar novamente o olhar para o passado colonial mineiro e

²¹⁸ ÁVILA, 1971, p. 10.

²¹⁹ ÁVILA, 1971, p. 11.

²²⁰ ÁVILA, 1975 p. 34.

²²¹ ÁVILA, 1971, p. 92, grifo nosso.

encontrar nele o gérmen de uma potencialidade da visão a ser explorada pela arte contemporânea:

Foi necessário que o modernismo, na sua programática revisão do fato cultural brasileiro, viesse reestudar a arte setecentista montanhesa e relançar criticamente o Aleijadinho para que fossemos sacudidos afinal do passado artístico. Começou aí o lento despertar da entorpecida consciência ótica [...].²²²

Francisco Iglésias, no basilar ensaio “Modernismo: Uma Reverificação da Inteligência Nacional”, reafirma a posição de Ávila, ao assumir a originalidade do modernismo, que se encarrega de lançar nova luz sobre o barroco e propor um Brasil “crítico e criador”. Em seu importante trabalho de revisão do passado e de busca pelas raízes da nacionalidade, o movimento modernista teria descoberto o passado artístico do país: gesto que implica um desrecale da intelectualidade nacional, graças ao reconhecimento da originalidade de soluções artísticas e culturais locais. Esse movimento de descoberta envolve um recuo na espessura do tempo e o resgate da arte e arquitetura mineiras dos setecentos, o que adquire fôlego a partir do ensaio de Mário de Andrade, “O Aleijadinho”. Nessa tarefa de busca retrospectiva por um lastro artístico tipicamente nacional, Iglésias aponta o barroco mineiro em termos de “o primeiro momento de criatividade artística nacional” e “um dos instantes decisivos da criação no Brasil, talvez o mais rico, em área distante e em processo de decadência”.²²³

Salientemos, a propósito, que essa “redescoberta”, efetuada no campo teórico e artístico, implica igualmente as esferas do poder institucional, como demonstra Fernando Correia Dias em “A Redescoberta do Barroco pelo Movimento Modernista”. O argumento do sociólogo revela tanto a presença influente de membros do grupo modernista mineiro na alta administração estadual durante a década de 1920 – fazendo referência também à relação entre Carlos Drummond de Andrade e o ministro varguista Gustavo Capanema – quanto a função das instituições estaduais na preservação e valorização do barroco – por exemplo, a comissão de preservação instituída no governo Melo Viana. Correia Dias pondera, por fim, que toda a conjuntura histórica, artística e social contribuiu para “criar a nova imagem do barroco”,²²⁴ e, assim, lançar as bases de um novo protocolo de leitura do passado colonial.

O artífice mineiro assumiu um lugar central nas representações da nacionalidade junto ao discurso e às práticas patrimoniais inaugurados com o Decreto-Lei nº 25 de 30/11/1937 do ministro Capanema, que determinou a criação do tombamento e a construção de uma estrutura

²²² ÁVILA, 1967, p. 116.

²²³ IGLÉSIAS, 1975, p. 16.

²²⁴ DIAS, 1972, p. 15.

institucional do patrimônio, encarnada no SPHAN. Em uma trama complexa que reúne modernidade e tradição, as principais figuras intelectuais ligadas ao Serviço eram as mesmas que constituíam as figuras de proa do modernismo artístico: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Este último foi, particularmente, uma espécie de teórico do Patrimônio, de acordo com Mariza Santos,²²⁵ conhecido por sua erudição, pelo conhecimento técnico sobre arte colonial, por ser grande especialista em Aleijadinho²²⁶ e, sobretudo, por ter sido o coordenador do grupo de arquitetos que projetou no ano anterior, 1936, a nova sede do MES (Ministério da Educação e Saúde) no Rio de Janeiro, marco inaugural da arquitetura moderna brasileira.

A estrutura desses discursos e práticas do SPHAN já foi ampla e profundamente analisada em importantes trabalhos,²²⁷ que revelam como o Serviço se volta para o passado brasileiro historicizando-o e não o compreendendo como massa amorfa de fatos, acontecimentos e personagens estacionados em um tempo revoluto. Com a criação do patrimônio, a profundidade do tempo histórico é estratificada, posta sob exame e dada a ver em artefatos culturais, obras arquitetônicas, monumentos históricos e, no caso exemplar de Ouro Preto, em toda uma cidade. O século XVIII é vigorosamente revisitado por uma ampla rede estatal de práticas bibliológicas, documentais, fotográficas, de restauro e tombamento, entre outras, reforçando o sentido atribuído por Mário de Andrade ao barroco mineiro – cujo epítome é o Aleijadinho – como origem de uma cultura tipicamente brasileira, pois já aclimatada à terra e resistente à hegemonia portuguesa. Nessa direção, Letícia Julião, estudiosa das relações entre patrimônio e nacionalidade, assinala o seguinte:

Por mais de 30 anos, a atuação do Sphan, de uma maneira ou outra, nutriu o imaginário de uma cultura e arte das Minas setecentista como expressões de um espírito autóctone, por isso mesmo germe da nacionalidade. Civilização mineradora e barroco eram matrizes histórico-culturais que convinhavam ao desafio de produzir um patrimônio capaz de operar uma identidade nacional unificada e, ao mesmo tempo, credenciar o país a participar do “concerto das nações” cultas. Em especial, a consagração do barroco permitiu esse movimento duplo e sinérgico entre o particular e o universal: sua preservação importava na ideia de proteger o que de melhor o “gênio humano” havia produzido no Brasil e que, sem perder sua singularidade nacional, partilhava de uma linguagem cujo repertório estava afinado aos parâmetros da arte ocidental.²²⁸

Creemos que a cristalização de Aleijadinho como mito e herói nacional, na tentativa de elaboração de uma identidade coletiva, se alinha à perspectiva de José Murilo de Carvalho,

²²⁵ SANTOS, 1996, p. 77.

²²⁶ É Lúcio Costa quem escreve o roteiro do curta-metragem sobre o artífice mineiro, *O Aleijadinho* (1978), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, filho do diretor do SPHAN Rodrigo Melo Franco de Andrade, e narrado por Ferreira Gullar.

²²⁷ Cf., por exemplo, SANTOS (1996); JULIÃO (2009); LONDRES (2001).

²²⁸ JULIÃO, 2009, p. 153-54.

para quem os mitos e heróis nacionais são de natureza polissêmica, atendendo aos interesses e expectativas do momento político em que são forjados, sendo projetados ao domínio público como traço de união de uma comunidade:

No processo de construção de um herói, é possível detectar qual o tipo de personalidade e quais os valores mais altamente considerados pelo povo, tal como um espelho ou como uma aspiração. A criação de uma memória nacional, de mitos e heróis ajuda as nações a desenvolver uma unidade de sentimentos e de propósito, a organizar o passado, a tornar o presente inteligível e a encarar o futuro”.²²⁹

Na cosmovisão modernista, o passado barroco, individuado na figura do artífice mineiro, seria como um farol, ponto de referência na paisagem a guiar tanto os rumos presentes quanto futuros de um projeto de nação calcado, como já vimos, num paradigma do “encontro das raças”, da mestiçagem, da resistência e deglutição das influências estrangeiras.²³⁰

3.1.2. Gautherot em Congonhas do Campo: entre a monumentalidade e a experiência do comum

Marcel Gautherot, de retorno ao Brasil, após a convocatória do governo francês em função da Segunda Guerra Mundial, conhece Rodrigo Melo Franco de Andrade, no Rio de Janeiro. Rodrigo era então diretor do recém-fundado SPHAN, para o qual o fotógrafo trabalhou esporadicamente por anos na condição de *free-lancer*. Em viagens pelas Minas Gerais, o francês contava com o apoio institucional do Serviço, que lhe fornecia cartas de apresentação a autoridades locais, a fim de que pudesse documentar os acervos e bens culturais do barroco mineiro – movimento artístico central no discurso e na prática de preservação da equipe do patrimônio. Sobre as imagens fotográficas, é importante frisar que Gautherot mantinha consigo os negativos, negociando com o SPHAN somente suas cópias.

²²⁹ CARVALHO, 2003, p. 398.

²³⁰ A discussão deste subcapítulo 3.1. é amplamente devedora de um artigo que publicamos nos anais do XV Congresso Internacional ABRALIC – “Resíduos barrocos e modernistas em *Paisagem moral*, de Francisco Alvim e Marcel Gautherot”. Nele, procuramos traçar a construção modernista da imagem de Aleijadinho e sua posterior desconstrução tanto no livro de Alvim e Gautherot quanto no trabalho incontornável de Guiomar de Grammont, *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Em sua introdução, Grammont afirma: “Esta não é a história de um personagem. É a história de uma imagem que se desdobra em outra e outra. Não é uma biografia; é a desconstrução de não apenas uma de várias ilusões biográficas que se sucederam na história da arte brasileira” (GRAMMONT, 2008, p. 33). A pesquisadora, ao longo dos capítulos, desconstrói e desmonta o “herói nacional” em que se converte o artífice mineiro desde o século XIX, expondo os pressupostos teóricos, estéticos e ideológicos que o alçam a tal posição. A autora defende, como tese principal, que Aleijadinho é o amálgama de uma construção discursiva em cisão com o ser empírico Antônio Francisco Lisboa. Isso porque, ao longo do processo histórico, tenta se estabilizar uma imagem desse herói nacional baseada, sobretudo, em sua primeira biografia – ficcional, dirá Grammont –, escrita por Rodrigo Bretas em 1858: “Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho)”. Cf. GRAMMONT (2008) e BRITO (2017).

Nessas excursões pelo interior de Minas, intensas ao longo das décadas de 1940 e 1950, Gautherot manifesta um particular interesse por Congonhas do Campos e pelo conjunto arquitetônico e escultórico do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos. Em depoimento a Lygia Segala, declara:

Eu gostava muito de Congonhas. Era muito amigo do dono do hotel, que era meio vagabundo, mas muito simpático. Era preto, casado com uma branca e tinha duas crianças. Quando ia a Ouro Preto de trem, na volta parava em Congonhas, cada vez. Adorava ficar lá dois, três dias, tomar umas cachaças, fotografar. Sou apaixonado pelo Aleijadinho.²³¹

Da declaração acima, duas proposições na superfície díspares reúnem-se em torno da miscigenação: a amizade com o dono do hotel, negro, casado com uma branca e pai de dois filhos (miscigenação sociológica), e a paixão por Aleijadinho (miscigenação cultural). No capítulo anterior, tivemos a oportunidade de introduzir uma discussão sobre a miscigenação e sua apropriação por parte de uma ala da *intelligentsia* da primeira metade do século XX, que valorizava o fenômeno sociológico do casamento inter-racial como resolução dos conflitos do país e homogeneização do tecido social.²³² Na declaração de Gautherot, aliás, é como se ecoasse, ao longe, a montagem fotográfica da página dupla inicial da reportagem “O negro brasileiro”. Poucas orações depois, a miscigenação, agora como acontecimento inaugural de uma cultura tipicamente nacional, é insinuada com a predileção por Aleijadinho.

Essas viagens a Congonhas estiveram intimamente ligadas aos processos de tombamento do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos e dos Passos da Paixão pelo SPHAN, em 1939, e às consequentes obras de restauração ao longo dos anos 1940 e, sobretudo, em 1957, após o abrangente trabalho empreendido por Edson Motta.

Como Gautherot guardava consigo os negativos de suas fotografias, elas circulavam para além dos caminhos da documentação patrimonial: suas fotos foram eleitas nos meandros institucionais, por exemplo, para ilustrar diversas publicações do Serviço, como a biografia de Aleijadinho por Rodrigo Bretas, em 1951.

Lygia Segala indica²³³, nesse mesmo sentido, que em 1950 – isto é, um ano antes da publicação da biografia de Bretas pela instituição – Paul Hartmann lança em Paris o álbum *Brésil*, com reproduções do fotógrafo e de Antoine Bon e introdução crítica do intelectual Alceu Amoroso Lima (que assinava sob o pseudônimo Tristão de Ataíde). Trata-se do volume de uma coleção de livros de fotografia comentados por especialistas sobre diferentes

²³¹ GAUTHEROT *apud* SEGALA, 2001, p.34.

²³² A respeito do imaginário acerca do casamento inter-racial, retomar nota 129.

²³³ SEGALA, 2001, p. 36.

localidades ao redor do mundo. Esse mesmo álbum aparecerá no Brasil pela Agir em 1957, com o título *Brasil*, acrescido de fotografias de Pierre Verger – publicação em três línguas: francês, inglês e espanhol.

O texto de apresentação de Amoroso Lima reclama um ponto de vista neutro coadunado com as fotografias, que, em conjunto, ofereceriam uma “imagem verídica” do país, com suas diferentes “zonas de civilização” superpostas ou coexistentes. No entanto, sob essa retórica da neutralidade subjaz uma visão claramente evolutiva e linear do país. Desde sua exterioridade, o volume forja uma narrativa do Brasil, partindo do presente até aprofundar-se no passado. A capa – o primeiro elemento a que o leitor tem acesso, “o presente da história” – veicula uma foto colorizada do Rio de Janeiro, com o bairro do Botafogo urbanizado em primeiro plano e o morro do Corcovado ao fundo. Já a contracapa – o último elemento da encadernação a que o leitor tem acesso de modo linear, “o fundo pretérito da história” – apresenta uma captura preto-e-branco em *close* de um elemento puramente natural, os galhos de um samambaiagu. Passa-se, assim, de um contraplano puramente natural a um plano civilizatório de harmônica integração entre homem e natureza.

No interior do volume, a apresentação do ensaísta confere eloquência discursiva a essa caracterização progressiva da história. De acordo com Amoroso Lima, as diversas regiões geográficas do Brasil apresentariam condições demográfico-culturais distintas. Em perspectiva evolutiva – de que as imagens são creditadas serem reflexo –, haveria dispersas pelo país diferentes idades: uma “idade da madeira” própria dos povos autóctones do Norte, por exemplo; passando pela “idade da mula” do sertão nordestino e dos altos platôs do interior; chegando à “idade do motor e do arranha-céu” dos grandes centros urbanos litorâneos, bem como de cidades importantes do interior, a exemplo de São Paulo e Belo Horizonte.

Esses elementos de diversidade estariam, porém, subordinados a certa unidade política e, especialmente, psicológica da língua, dos hábitos, da literatura e da religião, constituintes dos “traços essenciais do humanismo brasileiro”. Amoroso Lima, apresentado como membro da Academia Brasileira de Letras, arremata seu texto desta forma:

Uma terra imensa e acidentada, difícil de decifrar, frequentemente hostil; [...] uma cultura intelectual em franco crescimento que vem realçar o gosto natural pelas letras; uma mistura de raças com pouco preconceito e uma aproximação social entre as classes em contraste com a separação que durou todo o tempo da escravidão; enfim, uma tendência espontânea ao misticismo religioso profundo, com uma formação cristã onde o sentimento prima pela razão mas que mergulha raízes muito antigas no passado do povo português, – toda essa mistura está constituindo uma das

potências do novo mundo que o século XX vai entregar ao ano 2000, para começar o terceiro milênio da era cristã.²³⁴

Sobre o mito da convivência pacífica entre as raças, entre o branco e o negro – com pouco preconceito e marcada pela aproximação –, todo capítulo anterior buscou encenar um dissenso, pela discussão de seu caráter menos descritivo da realidade que discursivo e constituidor de um imaginário conciliador e consensual. É importante sublinhar, com relação ao excerto anterior, como as quatro fotografias de Gautherot tomadas em Congonhas e inseridas nesse volume – dos profetas Joel, Daniel e Jonas e do Santuário do Bom Jesus do Matozinhos – vêm sedimentar mais a representação de um Brasil cristão e religioso, devedor de uma tradição eminentemente portuguesa, e menos o imaginário modernista de Aleijadinho como mulato artífice da nação brasileira.

* *
*

Aproximadamente 60 anos após as viagens de Gautherot a Congonhas e a publicação de *Brésil*, o Instituto Moreira Salles publica *Paisagem moral*, pequeno fotolivro no qual Aleijadinho assume relevo tanto nas imagens do fotógrafo, cujo principal tema são as obras de Congonhas do Campo – totalizando 28 das 44 fotos presentes na edição –, quanto no poema de Francisco Alvim, cujo título, “Degraus da arte de meu país”, é, recordemos, citação de “Ocaso”, de Oswald de Andrade, glorificação da figura do artífice.

Diferentemente do espaço discursivo e editorial da reportagem, analisado no capítulo anterior, no fotolivro em questão a fotografia não é subordinada à ordenação do sistema policial da informação, que viria selecionar e ordenar as imagens a fim de eliminar todo excesso, reduzindo-as a *clichês*. *Paisagem moral* se afasta também de *Brésil*, cujo texto de apresentação defende uma certa “imagem verídica do país”. O volume editado pelo IMS pertence, por sua vez, ao universo artístico de consagração de Gautherot como representante do cânone da fotografia nacional, exatamente por se furtrar à aderência simples a um discurso de nação homogêneo.²³⁵ As fotografias ocupam, cada qual, um quadrado central da página, como no *white cube* da galeria de arte, com a única informação textual adjacente sendo uma legenda curta no topo. O caráter de ancoragem histórica não desaparece da publicação, estando presente tanto na orelha quanto no curto ensaio sobre o santuário de Congonhas, escrito pela pesquisadora Iris Kantor e inserido após a seção fotográfica.

²³⁴ LIMA, 1957, s. p.

²³⁵ No capítulo anterior destacamos como ele partilha um lugar de fundador da moderna fotografia brasileira junto a José Medeiros, Thomaz Farkas e Hans Gunter Flieg no catálogo *Modernidades fotográficas*.

Não é menos verdade, porém, que a *palavra muda* do poema de Alvim – que se encontra no limiar do portfólio fotográfico – e a *imagem pensativa* das fotografias de Gautherot carregam elas mesmas hieróglifos da história e exibem em sua carne índices de sua proveniência e destinação. No entanto, em seu caráter ambivalente e paradoxal, sob o signo do regime estético da arte, essa palavra e essa imagem também performam uma presença obtusa indiferente à imposição de um pensamento e de um sentido monovalentes.

Nas fotos do conjunto arquitetônico do Bom Jesus de Matosinhos, a aparição dos Profetas de Aleijadinho assume duas configurações principais. A primeira assume a monumentalização da paisagem, devido ao posicionamento da tomada fotográfica, num ângulo inferior à estatuária – alçando-a aos céus (um pouco como no poema de Oswald), em dimensão épica (imagem 14). Já a segunda configuração nivela profetas e homens, graças à posição frontal da câmera, que se aproxima e revela a potência expressiva dos rostos de Amós, Jonas, Joel, Jeremias (imagem 15), Daniel, Abdias e Habacuc (imagem 16), dessacralizando-os ou, ao menos, filtrando-os por um olhar mais íntimo, que se aproveita da proximidade para revelar a face humana dos profetas. Face humana, aliás, exposta em sua mais aberta exterioridade, hostil a qualquer aprofundamento em busca de interioridade, pois os olhos são pétreos.



Imagem 14 (à esquerda): *Profeta Habacuc* (Congonhas, c. 1947), Marcel Gautherot.

Imagem 15 (ao centro): *Profeta Jeremias* (Congonhas, c. 1947), Marcel Gautherot.

Imagem 16 (à direita): *Profeta Habacuc* (Congonhas, c. 1947), Marcel Gautherot.

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Em outras imagens, as doze figuras não estão isoladas, mas envolvidas por uma multidão de fiéis, que afluíam a Congonhas no período da Romaria do Jubileu do Bom Jesus de Matosinhos, em 1950.²³⁶ Nessas fotos, Gautherot captura, por exemplo, o momento em que

²³⁶ As fotografias da romaria aparecem, ainda, em uma reportagem de *O Cruzeiro* sobre a romaria ao Santuário de Nosso Senhor Bom Jesus de Matosinhos, “Congonhas – Cidade dos Profetas”, junto a um texto de Leopoldo

os fiéis reproduzem (consciente ou inconscientemente) o gesto de Habacuc, que levanta sua mão esquerda aos céus. A horizontalidade da multidão de corpos é pungida pelo movimento vertical que busca os céus e congrega num mesmo plano não hierarquizado os corpos humanos, o corpo de pedra e a natureza – na extremidade direita da foto, vislumbramos o “cocar revirado” de uma palmeira, ou, empregando uma expressão do poema de Francisco Alvim, “o braço fino da palmeirinha sustentando os ares” (imagem 17). Em outras fotos, essa horizontalidade é reforçada, como na imagem em que um dos profetas, cujo rosto está parcialmente cortado pelo quadro fotográfico, aparece como mais um corpo entre aqueles que se concentram no pátio frontal da igreja, alheios à câmera (imagem 18). Em registro etnográfico, Gautherot captura, ainda, a forma como as pessoas se movem e se posicionam por entre os profetas, muitas vezes apoiando-se ou sentando nas muretas adjacentes, numa postura descompromissada, relaxada ou tão-somente interessada no espetáculo humano orquestrado pela Romaria – postura que não propriamente reverencia os profetas, e sim esquece momentaneamente seu caráter sagrado, divino.



Imagem 17 (à esquerda): *Romaria do jubileu do Senhor Bom Jesus de Matosinhos; ao fundo, o profeta Habacuc* (Congonhas, 1950), Marcel Gautherot.

Imagem 18 (à direita): *Romaria do jubileu do Senhor Bom Jesus de Matosinhos; ao centro, o profeta Joel* (Congonhas, 1950), Marcel Gautherot.

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.



Imagem 19: *Romaria do jubileu do Senhor Bom Jesus de Matosinhos; de costas, o profeta Ezequiel* (Congonhas, 1950), Marcel Gautherot.
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Na imagem 19, o pedestal do Profeta Ezequiel é *tocado* como suporte para que o braço de um homem apoie sua cabeça e seus olhos contemplem o espetáculo da romaria, alheios à presença da câmera e negligenciando, fugazmente, o caráter sagrado do santuário. Coloca-se em ato uma profanação, sobre a qual Giorgio Agamben se debruça em “Elogio da profanação”.²³⁷ Esse pequeno gesto frágil, precário, restitui um espaço do sagrado – da religião como esfera que subtrai coisas e lugares ao uso comum, transferindo-os para o mundo dos deuses – ao uso comum, para se tornar tanto o lugar do descanso quanto, mais fecundamente, o puro meio do olhar. Na imagem, não somente o profeta é dotado do *sensorium* para a contemplação da paisagem que se ergue à frente, com o amplo céu e as colinas sobrepostas e encurvadas: também o fazem o homem apoiado, uma mulher de costas para a câmera e uma menininha à sua frente, com laçarote branco nos cabelos.

O povo aqui figurado, em letra minúscula, é o *demos* que desfaz a suposta isonomia e as associações e ordenações “naturais” do *ethnos*. A fotografia configura uma nova paisagem do visível e do pensável, por dar a ver os anônimos arrancados de uma vida única – destinada ao movimento concertado e previsível entre espaços de linguagem e expressão restritos – e de

²³⁷ AGAMBEN, 2007, p. 65-79.

uma experiência menos pulsante que aquela dos homens “ativos” de um regime policial do sensível. Pelo contrário, em uma nova partilha propriamente democrática do regime estético da arte, esses sujeitos manifestam seu poder, seu desejo e sua plena capacidade de transitar por diversos mundos.

Esses mundos compreendem não só o tempo e o espaço do trabalho, atribuídos por um sistema desigual e estratificado das funções e dos lugares, mas também o ócio – o ato de se debruçar e se sentar sobre a mureta, sem o constrangimento do trabalho – e a *rêverie* – a contemplação do espetáculo humano do jubileu pelos próprios romeiros, o olhar que não oferece resistência e que acompanha a mesma direção do olhar de Ezequiel, igualando-se a ele em termos de um sensório desinteressado.

Desse modo, percebemos que em seu trabalho engajado eticamente e comprometido esteticamente, Gautherot não captura as obras de Aleijadinho em uma pura monumentalidade, por um registro documental que reiteraria seu estatuto mítico de “herói nacional” e mestre da arte brasileira. Na verdade, ele expõe os Profetas e o complexo da igreja de Congonhas em contato com o coletivo dos romeiros e participantes das festividades do jubileu do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, no chão humano. Nesse cenário, são atribuídos novos lugares tanto a essas mesmas pessoas quanto a Aleijadinho, envolvido por olhares, atitudes, posturas que ultrapassam o campo da reverência e da subordinação à ordem sagrada. Esse cenário não deixa de ecoar os versos de “Romaria”, de Carlos Drummond de Andrade:

Jesus no lenho expira magoado.
Faz tanto calor, há tanta algazarra.
Nos olhos do santo há sangue que escorre.
Ninguém não percebe, o dia é de festa.²³⁸

Cabe perscrutar, enfim, a aparição de Aleijadinho no poema de Francisco Alvim. A julgar pelo título, haveria uma imagem sedimentada do artífice, de linhagem modernista? O poeta buscaria estratificar as manifestações artísticas “em degraus da arte de meu país”? Já indicamos no início desta seção que, pela leitura do poema, o título insinua-se irônico. O poeta não reitera ou retraça uma imagem monumental do barroco, mas realiza uma “contradança” com o Aleijadinho glorificado no poema de Oswald. Isso não equivale a um desprezo ou a uma recusa do barroco, visto que ele é incorporado a “Degraus da arte de meu país” em imagens poéticas francamente barrocas e em expedientes técnicos próprios a esse estilo.

²³⁸ ANDRADE, 1988, p. 34.

Antes de um exame mais detido, assinalemos que o poema de Alvim tem uma forte marca autobiográfica, graças à centralidade assumida pelas lembranças do primeiro encontro entre o eu poético e seu futuro cunhado, nomeadamente Joaquim Pedro de Andrade – e, de fato, Joaquim Pedro foi cunhado de Alvim –, durante um trabalho de restauração nos Passos da Paixão em Congonhas do Campo.²³⁹ Verificamos no poema uma instabilidade formal, que passa da síntese e da condensação das primeiras estrofes à prosa das últimas – como se o conteúdo, isto é, o progressivo aparecimento das lembranças, incidisse sobre a estrutura poética, na aquisição de uma linguagem discursiva cada vez mais direta, narrativa e memorialística e mais próxima do princípio de simbolicidade da *palavra muda*.²⁴⁰

* *
*

O prosseguimento de nossa argumentação se desdobra em dois momentos. O primeiro deles, um exame mais atento da forma do texto e da presença do barroco em termos estruturais, pelo emprego de expedientes técnicos como o jogo de assonâncias e aliterações, e em termos da potência propriamente barroca de certas imagens. O segundo momento permitirá a exposição da imagem do Aleijadinho de Alvim.

Partamos do primeiro desses momentos e leiamos as duas primeiras estrofes de “Degraus da arte de meu país”:

Estas penhas eriçadas de ossos
ossos constelares, luminosos
(cristais negros do escuro polo)
a duras penas alcançadas
por dentro

(Negror, negrume)²⁴¹

Notam-se nesses seis versos iniciais, principalmente, as assonâncias em [a, o, e, u], que transitam entre vogais abertas e fechadas, num movimento oscilatório ascendente e descendente. Nessa composição extremamente formal, realça-se também a aliteração das fricativas [s, z], que percorre a primeira estrofe e cujo efeito de enlevo reforça o caráter menos racional – de um pensamento imposto sobre a matéria – e mais sensorial de cunho barroco, sendo que a forma da letra [s] é em si mesma barroca, curva. Observemos que as “penhas” são

²³⁹ A presença de Joaquim Pedro na restauração dos Passos em 1957, sob coordenação de Edson Mota, está documentada em OLIVEIRA (2011, p. 111).

²⁴⁰ É interessante notar que o andamento do poema, partindo da marcada condensação metalinguística rumo à prosa da memória individual e coletiva, é homólogo à sequência das imagens de Aleijadinho proposta pelos editores do *portfólio* de *Paisagem moral*. Na sequência, às imagens dos profetas abstraídos de qualquer presença humana, encadeiam-se outras, nas quais se realiza a contradança da estatuária com os passantes e romeiros.

²⁴¹ ALVIM, 2009, p. 7.

apresentadas pelo dêitico *estas*: graças a todo jogo com o significante, nas alternâncias entre vogais altas e baixas, “estas penhas” podem ser entendidas em chave metapoética, equivalentes às próprias palavras mudas trabalhadas em sua exterioridade opaca feita de “ossos”. A imagem é ainda barroca pelo jogo de claro-escuro – ossos que são *luminosos* e cristais que são *negros*, formados no *escuro polo* – e de verticalidade – ossos *constelares* alcançados por *dentro*.

Ressalte-se a correspondência tecida entre poesia e fotografia: o momento inaugural do poema, sua lenta formação sob os olhos do leitor, recorda a gênese da fotografia analógica, processo fotoquímico que se poderia dizer barroco: luz que atinge a película fotossensível, reorganizando os cristais de haleto de prata, tornados pretos por essa incidência, e formando o negativo fotográfico. Claro sobre escuro. E o poema, materialmente, é escuro sobre claro, como indica a estrofe de único verso “(Negror, negrume)”. Ecoa-se, aqui, um trecho curvo e sintaticamente barroquizante de Mallarmé, em suas *Divagações*: “Notaste, não se escreve, luminosamente, sobre campo obscuro, o alfabeto dos astros, só, assim se indica, esboçado ou interrompido; o homem prossegue preto sobre branco”.²⁴²

Após esse momento inaugural, inicia-se uma jornada cujo espetáculo de luz e sombra é indicado entre a quarta e a sexta estrofes, na imagem de um viajante que parte do Nordeste e de sua “cor perfumada e clara” e toma uma estrada pedregosa, “sob a campânula de um céu/fechado a cadeado”. A viagem, que pode ser tomada referencialmente como a passagem da planície costeira do Nordeste ao isolamento montanhoso das Minas, é também uma viagem espiritual e interna, pois a longa estrada pedregosa é “trazida em si”. Na jornada do poema, o indivíduo se encontra:

Longe do tato,
do corpo e sua carne
(que mais se espiritualiza
quanto mais feroz e
lúbrica)²⁴³

Lemos nesses versos a experiência cristã de dilaceramento do ser entre a ascensão – “que mais se espiritualiza” – e a queda – “quanto mais feroz e lúbrica” –, precisamente um dos *topoi* fundamentais do barroco, sintetizado na fórmula de Leo Spitzer: “O fato espiritual aparece sempre encarnado, e a carne apela sempre para o espiritual”.²⁴⁴

²⁴² MALLARMÉ, 2010, p. 170, tradução adaptada. Trecho que, por sua vez, ecoa os versos de Hugo de “Réponse à un acte d’accusation” que incorporaram nossa discussão no capítulo 1, p. 47.

²⁴³ ALVIM, 2009, p. 7.

²⁴⁴ SPITZER *apud* AVILA, 1971, p. 111.

Procedimentos técnicos e estilísticos enformam outros trechos do poema, dentre os quais podemos nos deter brevemente na oitava estrofe:

A pele moral que coça
escoiceia
na pureza impura
das Minas²⁴⁵

Verifica-se no quarteto acima um jogo imbricado de paronomásia e paradoxo, caros ao imaginário barroco e que se dão, respectivamente, pela proximidade fônica entre “coça” e “escoiceia”, congregados em torno da imagem de uma “pele moral”; e pela justaposição entre termos antagônicos, “pureza” e “impura”, atribuídos a Minas. Essa pequena constelação imagética reforça o caráter religioso, autorreflexivo e contraditório conferido aos habitantes das Minas, como cristalizado no célebre ensaio de João Guimarães Rosa, “Aí está Minas: a mineiridade”, que desenha o mito duradouro dessa “mineiridade”. Apesar de seu caráter múltiplo – pois, como diz Guimarães Rosa, “Minas são muitas” –, haveria certas constâncias a atravessar essa multiplicidade, por exemplo, a fusão e espelhamento entre sujeito e paisagem, ambos curvos, ensimesmados: “Sua feição pensativa e parca [do mineiro], a seriedade e interiorização que a montanha induz – compartimentadora, distanciadora, isolante, dificultosa”. Minas, por metonímia o mineiro, é, ainda segundo Rosa, um espaço de contrastes e extremos, que propõe a transição, delimita, aproxima. O mineiro, por fim, é aquele que “sabe que a vida é feita de encoberto e imprevisto, por isso aceita o paradoxo: é um idealista prático, otimista através do pessimismo”.²⁴⁶ Puro sendo impuro, acrescentaria Alvim.

Encaminhamo-nos, neste ponto, para o segundo momento de nossa análise do poema, que corresponde ao arremate de nossa discussão e na qual focalizaremos a imagem de Aleijadinho construída por Francisco Alvim.

Na décima nona estrofe de “Degraus da arte de meu país”, lemos, quase em eco às fotografias de Gautherot: “O olhar de Jonas, varado e vazado de luz de cada um deles. A carne escura dos fiéis, sua sombra rala, nas paredes (luminosas?) do rito, no qual tudo se dissolve num ritmo surdo. Em figurações mínimas e humildes”.²⁴⁷ No excerto, percebe-se a dissolução das diferenças num “ritmo surdo” da procissão, em que se tornam indiscerníveis o corpo dos fiéis, suas sombras e as paredes do ritual; nessa fusão, há uma prevalência do visual – o que se dá na reiteração do léxico da visão: *luz, olhar, sombra, escura, luminosas, figurações* – e a fixação do ‘espetáculo que passa’, ainda uma tópica de linhagem barroca.

²⁴⁵ ALVIM, 2009, p. 7.

²⁴⁶ ROSA, 1967, p. 3.

²⁴⁷ ALVIM, 2009, p. 9.

Além disso, podemos identificar no trecho acima o procedimento drummondiano de fazer “dos momentos efêmeros marcos de significação prolongada”, nas palavras de Fábio Lucas.²⁴⁸ A aparição efêmera dessas “figuras mínimas e humildes” (a proliferação de corpos inaugurada, precisamente, pela literatura) no poema de Alvim ressoa a mesma fragilidade e simplicidade da “vida menor” cantada por Drummond em “O voo sobre a Igreja”:

Mas já não há fantasmas no dia claro,
tudo é tão simples,
tudo tão nu,
as cores e os cheiros do presente são tão fortes e tão urgentes
que nem se percebem cantigas e *rouges*, boduns e ouros do século XVIII.²⁴⁹

Há também em “Degraus da arte de meu país” um empenho em revisitar o cenário barroco de Congonhas para realçar não tanto o brilho da arte setecentista e das obras de Aleijadinho, mas a presença humana nessa mesma paisagem, os homens e mulheres que circulam e preenchem o espaço do complexo do Bom Jesus de Matosinhos – assim como em Gautherot. Esse aspecto é sublinhado por outra cena do poema, já na vigésima-quinta estrofe: o ato criador que congrega o eu poético (ser de papel de Francisco Alvim), Joaquim Pedro de Andrade e a gente da cidade na restauração da estatuária dos Passos da Paixão em Congonhas e na encenação do drama da Paixão.

No trabalho de restauração, o eu lírico fala sobre “apaga[r], à força de muita amônia e muito álcool, camadas de carnação grosseira para chegar à original, que recobria as imagens de pele fina”²⁵⁰: arqueologia material pela qual o passado ressurgue no presente a partir da esmerada atividade de restauradores profissionais e amadores. Atividade que deve ser compreendida, também, em chave metafórica, já que podemos interpretá-la como o apagamento de camadas sobrepostas de sentidos sedimentados e estabilizados pela tradição em torno de Aleijadinho – todo o protocolo oficial que se forja intensamente com o influxo modernista. Encontra-se, ao final, um “original”, que nada mais é que pura potência estética, polissêmica, pulsante e sempre passível de reinterpretções e ressemantizações.

Junto à restauração, fala-se da encenação da Paixão de Cristo: “Nos Passos, os figurantes requeriam o trabalho adicional, muito apreciado, de encená-los no drama da Paixão”.²⁵¹ Eis um trabalho imaginativo feito nos intervalos e lacunas presentes entre os episódios expostos e narrados por entre os Passos da Paixão – o que concede aos

²⁴⁸ LUCAS, 1977, p. 241.

²⁴⁹ ANDRADE, 1988, p. 115.

²⁵⁰ ALVIM, 2009, p. 9.

²⁵¹ ALVIM, 2009, p. 9.

trabalhadores “a graça de uma contradança com as imagens do Aleijadinho”.²⁵² Nessa contradança, as imagens do artífice são ressignificadas pelos anônimos, em um desnudamento do caráter mítico do “herói nacional”. Esse gesto implica que os *figurantes* não sejam mais os personagens secundários do teatro da restauração – realizando uma ação confinada ao espaço fechado das pequenas capelas – e passem, portanto, a *figurar* como atores e agentes do drama que se realiza ao ar livre.

Desse modo, dois dispositivos de relação entram em conflito e tensão. De um lado, temos o polo de um regime policial do sensível, isto é, dos lugares e aparatos institucionais que produzem objetos e modelos – em nosso caso, os discursos e representações oficiais e legitimados por uma tradição de origem modernista que sugere a “genialidade” de Aleijadinho e traça sua projeção como ícone da arte nacional.²⁵³ De outro, temos o polo de um regime dissensual e político do sensível, que fende o regime policial *por dentro*. Afinal, Rancière nos diz que o dissenso diz respeito a “uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação”.²⁵⁴

Em *Paisagem moral*, trata-se da tensão entre uma imagem sacralizada e institucionalizada pela ordem cultural e sua apropriação *via* um “esquecimento” por parte das pessoas congregadas em torno da encenação da Paixão. Esse pequeno coletivo atribui, em seus modos de fazer, novos valores e atributos à estatuária e à imagística de Aleijadinho, virtualmente conflitantes, dissonantes daqueles estabilizados pela tradição.

Por isso mesmo, os versos de Francisco Alvim, bem como as fotografias de Marcel Gautherot, empreendem um contraponto irônico à referência oswaldiana do título “Degraus da arte de meu país”, pois a “arte de meu país” não é, em *Paisagem moral*, estratificada e organizada verticalmente, e sim colocada no espaço horizontal de uma prática concreta, calcada no solo da experiência humana. Nesse solo, anônimos circulam por entre a estatuária e a arquitetura barrocas de Congonhas do Campo num ato que subverte e reinterpreta, mesmo que momentaneamente, os lugares marginalizados que lhes são atribuídos social e

²⁵² ALVIM, 2009, p. 9.

²⁵³ Creemos ser importante ressaltar que essa caracterização de um regime policial do sensível a respeito da atuação do grupo modernista no SPHAN é descritiva. Não temos a pretensão de colocar em xeque a atuação do grupo ao construir discursos e práticas patrimoniais e de memória acerca do Aleijadinho e do barroco mineiro. Pelo contrário, é necessário reconhecer sua importância ao ter possibilitado a salvaguarda de importantes obras arquitetônicas e artísticas, afastando-as do esquecimento institucional ao qual estavam relegadas até então.

²⁵⁴ RANCIÈRE, 2012a, p. 48.

politicamente, expandindo seu universo de experiência – o que envolve essa contradição com imagens sedimentadas e com os próprios “poemas de pedra” de Aleijadinho.

3.2. Gautherot em Brasília: a monumentalização da arquitetura e o mundo sensível do operário

3.2.1. Brasília e lembranças de Minas

Podemos mapear ecos e correspondências entre a experiência patrimonial do SPHAN – e o discurso de lastro modernista sobre Aleijadinho e o barroco mineiro que baliza a prática de conservação da instituição – e o processo de autorrepresentação e legitimação da arquitetura moderna brasileira, cuja obra mais monumental foi, sem dúvida, a nova capital federal, Brasília. A esse respeito, basta recordarmos, por ora, que no mesmo ano de 1936 Lúcio Costa é contratado para coordenar a construção da nova sede do Ministério de Educação e Saúde e Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade são convocados por Gustavo Capanema para conceber o Serviço do Patrimônio.

Entre modernidade e tradição, continuidade e ruptura, a ambivalência do discurso arquitetônico modernista fica evidente em diversas declarações, sejam de Oscar Niemeyer, de Silvio de Vasconcelos (arquiteto consultor do SPHAN, especialista em arquitetura colonial), ou de Lúcio Costa. Niemeyer diz, em suas memórias da construção de Brasília:

Agrada-me sentir que essas formas garantiram aos palácios, por modestas que sejam, características próprias e inéditas e – o que é importante para mim – uma ligação com a velha arquitetura do Brasil colonial. Não com utilização simplista de elementos daquela época, mas exprimindo a mesma intenção plástica, o mesmo amor pela curva e pelas formas ricas e apuradas que tão bem a caracterizam.²⁵⁵

Diferentemente de uma tendência construtiva neocolonial – forte nas primeiras décadas do século XX, cujo princípio residia na reprodução estilizada de elementos arquitetônicos do passado colonial –, o elo com a tradição nacional se atém, em Niemeyer, ao dado estrutural de um amor pela curva e pelas formas ricas e bem apuradas. A expressão “amor pela curva” retoma, de modo inconsciente, parece-nos, a declaração de um texto de juventude de Mário de Andrade, *A arte religiosa no Brasil*, trabalhado por Guilherme Wisnik em ensaio sobre Mário e Lúcio Costa. Nesse texto, o modernista afirma que a fantasia arquitetônica barroca não é meramente decorativa e ornamental, incidindo no conjunto da

²⁵⁵ NIEMEYER, 2006, p. 29.

edificação: “a orientação barroca — que é o amor à linha curva, dos elementos contorcidos e inesperados”, passa, no Brasil, “da decoração para o próprio plano do edifício”.²⁵⁶

O próprio Lúcio Costa afiançava essa releitura do barroco, considerando, inclusive, Niemeyer como o elo perdido da genialidade de Aleijadinho.²⁵⁷ Esse recurso à “tradição” arquitetônica colonial, cujo epítome seria o artífice, se desenvolve menos como um olhar para um passado estático e fossilizado: em vez dessa postura purista, ocorre uma “revitalização do olhar em direção a um passado em movimento”²⁵⁸ e uma construção *a posteriori* que opera um mecanismo de “legitimação interna da arquitetura moderna”.²⁵⁹

Essa linha de toque repercute no campo cultural, quando se propõem empreendimentos artísticos e institucionais que aproximam, em um plano sincrônico e “mestiço”, as arquiteturas barroca mineira e modernista, como é o caso das exposições internacionais de arquitetura brasileira. Como aponta Heliana Angotti-Salgueiro em artigo sobre a revista de arquitetura *Módulo* (dirigida por Oscar Niemeyer), o Ministério das Relações Exteriores organizou em 1960 uma exposição em Bogotá e Caracas com “farta documentação fotográfica (...) várias maquetes das obras de Oscar Niemeyer e uma réplica do profeta Joel do Aleijadinho na mesma pedra sabão do original”.²⁶⁰ Já em 1963, realiza-se outra exposição, desta vez na União Soviética e em países do leste europeu, “Arquitetura brasileira na Europa”, cujos temas eram repartidos em três módulos, conforme aponta Angotti-Salgueiro: “o barroco, a arquitetura contemporânea e Brasília”.²⁶¹ Esses dois eixos – arquitetura colonial barroca e arquitetura contemporânea, cuja experiência mais radical foi a construção de Brasília – se cruzam por serem considerados, então, momentos capitais no desenho de uma identidade *essencialmente* brasileira (calcada em lastro modernista), unindo o particular e o universal, a tradição e o moderno pela via de soluções artísticas originais forjadas no país – deformando e reelaborando a “lição” europeia.

²⁵⁶ ANDRADE *apud* WISNIK, 2007, P. 182.

²⁵⁷ Lúcio Costa aproxima Aleijadinho e Niemeyer nos seguintes termos: “Ambos encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto [Niemeyer, a nova arquitetura de Le Corbusier; Aleijadinho, a arquitetura jesuíta e barroca] mas de tal maneira se houveram casando, de modo tão desenvolvido e com tamanho engenho a graça e a força, o refinamento e a rudeza, a medida e a paixão que, na sua respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguraram, adquirindo um estilo pessoal inconfundível, a ponto de poder se afirmar que, neste sentido, há muito mais afinidades entre as obras de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha e a obra de Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e a do Warchavchick – o que, ao meu ver, é significativo” (COSTA *apud* BAETA, 2003, p. 44-45).

²⁵⁸ SOUZA, 2004, p. 41.

²⁵⁹ WISNIK, 2007, p. 178.

²⁶⁰ ANGOTTI-SALGUEIRO, 2014, p. 71.

²⁶¹ ANGOTTI-SALGUEIRO, 2014, p. 71.

Tanto na *Módulo* quanto nas diversas exposições internacionais, as fotografias de Gautherot assumiram centralidade graças à sua qualidade plástica.²⁶² Suas imagens de Brasília o firmaram, aliás, nacional e internacionalmente, como o “intérprete oficial” das obras de Niemeyer.²⁶³ O próprio arquiteto, em depoimento emocionado, revela:

Durante muitos anos, Marcel Gautherot foi nosso fotógrafo preferido. Quantas viagens fizemos juntos por este Brasil afora! Ele a fotografar os edifícios que projetávamos. Pampulha, Brasília, São Paulo... Como nos dávamos bem e juntos ríamos, satisfeitos, com este velho e querido companheiro!
E as fotos que fazia... Como o Marcel sabia encontrar os pontos de vista adequados, os contrastes da arquitetura que tão bem compreendia! Mas, se ela o atraía, com que sensibilidade ele passou pela Amazônia a fotografar a riqueza daquelas áreas que a ele, como europeu, mais do que a nós, encantavam!
Um dia o nosso amigo foi embora, e com ele um pouco de nós.²⁶⁴

Enfatizemos na fala acima a identificação dos *pontos de vista adequados* e dos *contrastes da arquitetura* que caracterizariam as fotografias de Gautherot. De fato, o fotógrafo, frente à vastidão dos horizontes de Brasília, soube estruturar o espaço e “ordenar este mundo novo, em contínua construção, que a Gautherot tanto seduz e que ele, com os meios de que dispõe, a seu modo também contribuiu para construir”.²⁶⁵



Imagem 20 (à esquerda): *Esplanada dos Ministérios em Construção* (Brasília, 1959), de Marcel Gautherot.

Imagem 21 (à direita): *Palácio do Congresso Nacional* (Brasília, 1966), Marcel Gautherot.

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

²⁶² ESPADA, 2014, p. 100.

²⁶³ A respeito dessa consagração, cf. ESPADA (2014). Nesse importante artigo, resultado de sua pesquisa de doutorado sobre Gautherot, a pesquisadora faz um panorama dos usos das imagens do fotógrafo no contexto em que foram divulgadas à época de sua produção: revistas, feiras e exposições nacionais e internacionais. Espada afirma, por exemplo, que as fotos presentes em diversas exposições internacionais itinerantes promovidas nas décadas de 1950 e 1960, com vistas à confirmação da plena capacidade de o Brasil realizar o empreendimento, “tinham o objetivo claro de convencer o visitante sobre a qualidade técnica e artística da arquitetura brasileira” (ESPADA, 2014, p. 100).

²⁶⁴ NIEMEYER, 2001, p. 7.

²⁶⁵ NOBRE, 2001, p. 16.

As duas fotografias logo acima representam dois momentos de Brasília: à esquerda, a cidade em plena construção; à direita, a forma definitiva do Palácio do Congresso, poucos anos após a inauguração e transferência da capital para o Planalto Central. Em ambas, divisamos uma mesma atenção à construção formal da cena. Na Esplanada em construção, Gautherot explora os contrastes entre a homogeneidade do cinza do céu na porção horizontal superior e as texturas das sombras do primeiro plano, bem como a sobreposição de planos geométricos em abismo oferecida pela estrutura de aço nua dos ministérios em construção – elementos caros ao seu gosto por uma estruturação espacial em linhas mínimas. Esse caráter é reforçado pelo esquema fornecido pelas vigas de metal do prédio em primeiro plano, que enquadram – na porção central, levemente à direita – as duas torres do Congresso como a pairar ao longe, sobre uma névoa de poeira.

O Palácio do Congresso já construído não oferece menor enlevo da forma, postando-se na metade horizontal superior da imagem, em um plano recuado, entre um vasto gramado e um céu igualmente vasto, onde se dispersam quase simetricamente nuvens tanto mais densas quanto mais leitosas e fluidas. Esta tomada singular, em que as linhas de fuga convergem para o Palácio, realça a monumentalidade das cúpulas e das duas torres do anexo do Congresso Nacional, bem como a “pureza das formas, o lirismo e equilíbrio” com os quais Lúcio Costa descreve tanto a arquitetura moderna quanto a colonial.²⁶⁶

Niemeyer e Lúcio Costa reservaram especial atenção ao plano compreendendo o Eixo Monumental, com sua esplanada dos Ministérios, e desembocando na espaçada Praça dos Três Poderes. A praça é, em si, espaço da monumentalidade, da sobriedade e da riqueza das formas – os Palácios da Justiça, do Planalto e do Congresso parecem mesmo não pesar no chão, com suas linhas e volumes plásticos mínimos e inusitados, “suspensos, leves e brancos, nas noites sem fim do Planalto”²⁶⁷. Sobre o devaneio dessas “noites sem fim”, dirá o arquiteto em suas memórias: “Pensávamos em tudo isso, como se a obra já estivesse realizada, antevendo a cidade pronta, imaginando-a à noite, com a Praça dos Três Poderes iluminada, numa iluminação feérica e dramática, em que a arquitetura se destacava branca, como que flutuando na imensa escuridão do Planalto.”²⁶⁸

Encontra-se, nessa declaração, um desejo eminentemente barroco. Affonso Ávila recorda, com base em documentos e relatos dos setecentos, que as festas religiosas e civis das Minas no período de fausto e declínio da atividade aurífera eram atravessadas pelo

²⁶⁶ COSTA *apud* LONDRES, 2001, p. 93.

²⁶⁷ NIEMEYER, 2006, p. 30.

²⁶⁸ NIEMEYER, 2006, p. 31.

maravilhoso pictórico e visual, além de um grande espetáculo de danças, música, teatro, carros alegóricos e jogos de luminárias, enfim, uma *ostentatio barroca* mais propriamente como regozijo dos sentidos que somente comprazimento espiritual.²⁶⁹



Imagem 22 (à esquerda): *Romaria - Jubileu do Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos* (Congonhas do Campo, 1947), Marcel Gautherot.

Imagem 23 (à direita): *Palácio do Congresso Nacional* (Brasília, 1960), Marcel Gautherot.

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

A *féerie* da iluminação – criando uma atmosfera de “ensueño” barroco e de contrastes dramáticos entre claro e escuro, entre o branco da arquitetura, o cinza da estatuária e o negro do céu – aparece residualmente na imagem 22, tirada por Gautherot em uma série da romaria do jubileu do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas no ano de 1947. Na foto, lâmpadas acompanham a silhueta do Santuário, iluminando a arquitetura e o adro à frente, e, em pontos espaçados, fiéis carregam o que parecem ser pequenas luminárias de vela. A beleza singular dessa foto advém de uma contingência técnica de conservação ou mesmo do processo de impressão fotoquímico, pois diversos pontos brancos se dispersam por todo quadro, formando no céu pequenas constelações e, no espaço do adro, fracos lampejos de vaga-lumes.²⁷⁰

Em Brasília, há resíduos desse estado de sonho e exaltação dos sentidos. Na imagem 23, a baixa velocidade do obturador faz incidir uma densa carga de luz na película fotossensível, realçando o contraste pelo qual o Palácio do Congresso resplandece branco e

²⁶⁹ Cf. ÁVILA (1971). Podemos ver, no poema de Francisco Alvim, como esse enlevo dos sentidos pode ser construído poeticamente pelo trabalho com o significante linguístico, pelos jogos de paronomásia, paradoxos e, sobretudo, pelos mecanismos sinestésicos que congregam audição e visão.

²⁷⁰ Sobre o caráter intermitente da fulguração dos vaga-lumes em relação à própria intermitência da imagem, potente em sua fragilidade intervalar, passível de desaparecimentos, reaparições e redesaparições, cf. DIDI-HUBERMAN (2011).

suspensão entre duas faixas pretas, o gramado e o céu. A fonte de luz que projeta feixes ao fundo do Palácio – bem como a impressão de que são as próprias estruturas geométricas da arquitetura a emanar os raios luminosos – conferem à cena, ainda, uma aura futurista.

A cena aparenta, por fim, reforçar a retórica de que o Brasil se alinhava a e potencializa o que havia de mais moderno e admirável na arquitetura mundial, abrindo caminho para que a nação e seu povo inaugurassem um novo momento de acertar o passo no concerto das nações ocidentais. São tempos dos cinquenta anos em cinco.

3.2.2. Quem construiu Brasília, “a flor da terra agreste e do cerrado”²⁷¹?

A construção de Brasília e a arquitetura de Niemeyer estiveram, inequivocamente, vinculadas a um projeto de país e de poder que se sustentava entre a afirmação de uma nacionalidade triunfante e a manutenção das bases da desigualdade e dos fossos sociais que acompanham a formação brasileira.²⁷² No sentido de um tempo que despertou no Povo brasileiro “insuspeitadas potencialidades”, é célebre a declaração de Nelson Rodrigues: “Amigos, o que importa é o que Juscelino fez do homem brasileiro [...]. Sacudiu, dentro de nós, insuspeitadas potencialidades. A partir de Juscelino, surge um novo brasileiro. Aí é que está o importante, o monumental, o eterno na obra do ex-presidente. Ele potencializou o homem do Brasil”.²⁷³ José Murilo de Carvalho descreve, por sua vez, o governo JK como um governo “sonhador”, “de um otimismo delirante”²⁷⁴ que proclamava, em seu discurso modernizador, ser possível avançar cinquenta anos em cinco – lançando a pátria triunfalmente no século XXI.²⁷⁵ Esse discurso, é verdade, se apoiou em práticas efetivas: intensificação do

²⁷¹ Assim Niemeyer (2006, p.12) caracteriza a nova capital.

²⁷² Benjamin Moser desenvolve, em “Cemitério da esperança”, uma crítica contundente ao projeto de Brasília como promessa de reversão da história de um país periférico, marcado por um racismo e por uma desigualdade estruturais. No ensaio, escreve: “Afirmado criar uma nova sociedade, Brasília, como a avenida Central [do Rio de Janeiro] de meio século atrás, simplesmente criou mais favelas. A solução óbvia – preencher parte desses espaços vazios, mudar algumas pessoas mais para perto da cidade – tornou-se inviável em 1987, quando a UNESCO (sediada em Paris) declarou a cidade inteira um monumento mundial” (MOSER, 2016, p. 51). Partilhemos da constatação de que a política dos volumes e linhas de Niemeyer não pode ser totalmente desvinculada do projeto de poder central e excludente à qual esteve associada (não reduzindo-se a ele, todavia). Afastamo-nos, porém, de sua indisposição ao descrever a arquitetura de Niemeyer como totalitária, “insignificante” e “decepcionante” e com “aparência de originalidade”. Cremos ter manifestado, em nossa exposição, como a arquitetura moderna brasileira insere-se em um prolífico e instigante debate acerca da ambivalência entre modernidade e tradição, originalidade e pertencimento.

²⁷³ RODRIGUES *apud* ANASTASIA, 2002, p. 19.

²⁷⁴ Esses termos são empregados por José Murilo de Carvalho em seu artigo “A memória democrática”, sobre o legado de JK para a democracia e para uma utopia de Brasil. Cf. CARVALHO (2002).

²⁷⁵ Nesse sentido, adquire toda a força do pertencimento do projeto arquitetural de Niemeyer a uma pesquisa de amplitude internacional realizado pela arquitetura moderna. Cf. BRANDÃO (2002).

movimento de interiorização do país²⁷⁶ somado àquele que é considerado o primeiro e mais ambicioso programa estruturado de modernização apresentado ao país, o Plano de Metas. Esse projeto de planejamento econômico foi exposto aos ministros logo no segundo dia do governo de Juscelino e era organizado em torno de 31 objetivos divididos em quatro eixos principais: transporte, energia, indústria pesada e alimentos.

O sucesso do aprofundamento da industrialização do país, que fez do Plano de Metas o “projeto de um Brasil moderno”,²⁷⁷ foi possível devido a uma série de razões, elencadas por Carla Anastasia: “facilidades para obtenção de financiamento externo, petróleo a preços relativamente baixos no mercado internacional e a entrada no país da indústria automobilística”.²⁷⁸ Todo o discurso oficial – que conclamava o povo brasileiro à união em torno do desejo e do projeto de construção de uma nova sociedade, pela interiorização, pela mudança de hábitos de consumo e pela crença na capacidade de o Brasil transformar *per se* suas perspectivas de futuro – vinha acompanhado dessa prática econômica dependente do capital estrangeiro, na qual o Estado é compreendido como principal mediador e facilitador.

O sucesso econômico, com a instalação definitiva de novas bases industriais mais modernas no país, pode ser nuançado pois veio acompanhado tanto de um processo inflacionário importante²⁷⁹ quanto da permanência das estruturas sociais e econômicas de exploração e da desigualdade.

Nesse quadro, Brasília foi considerada a meta-síntese do governo JK. A mudança radical das feições do vasto território pouquíssimo povoado, pobre e semi-árido do Centro-Oeste em capital moderna e *locus* de formação de um novo cidadão é a metonímia mais bem acabada das metas delineadas pelo presidente, sobretudo a de rasurar o passado periférico de “atraso” econômico e instaurar um tempo de pujança. Os trabalhadores que se mudaram para o Planalto Central eram em sua maioria nordestinos – que chegaram em massa após a seca de

²⁷⁶ Sobre as continuidades do projeto de “bandeirantismo estatal” varguista durante o governo JK, bem como a ampliação das malhas rodoviária e ferroviária nacionais e abertura para novos mercados entre o interior e as capitais e entre os estados, conferir o extenso capítulo dedicado ao assunto por GOMES (2013).

²⁷⁷ SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 417.

²⁷⁸ ANASTASIA, 2002, p. 23.

²⁷⁹ ANASTASIA, 2002, p. 27. Carolina Maria de Jesus, com sua “mania de observar tudo, contar tudo, marcar os fatos” (como diz sua voz de papel em *Quarto de despejo*), capta os movimentos da história e da política nacionais a partir das margens da sociedade, na favela do Canindé. No dia 13 de junho de 1958, registra, a propósito da alta da inflação e da especulação por parte dos comerciantes: “Foi em janeiro quando as águas invadiu os armazens e estragou os alimentos. Bem feito. Em vez de vender barato, guardam esperando a alta de preços: Vi os homens jogar sacos de arroz dentro do rio. Bacalhau, queijo, doces. Fiquei com inveja dos peixes que não trabalham e passam bem” (JESUS, 2014, p. 60). Com essa exemplificação, não pretendemos reduzir a literatura da autora a um mero reflexo da realidade. Pelo contrário, identificamos no capítulo anterior como seu *Quarto de despejo* é escrito em uma notação que envolve os fatos em um trabalho sobre a palavra, com a intromissão dos sonhos, de reflexões existenciais e dos eventos sensíveis que retiram sua obra de uma identificação simples ao “documento” de uma época e de uma realidade social específica.

1958 –, atraídos pelas promessas do que foi descrito por Niemeyer, em tons épicos, como “um empreendimento extraordinário que suscitava e exigia devoção e entusiasmo, unindo os que dele participaram numa verdadeira cruzada”.²⁸⁰

Nessa “cruzada” – que pode ser considerada a experiência de continuidade e o ponto culminante da chamada Marcha para o Oeste efetivada desde o primeiro governo Vargas, na década de 1940 –²⁸¹, Gautherot forja que imagens acerca desses trabalhadores que erigiram o grande “monumento nacional”?

Creemos que o fotógrafo traça uma representação ambivalente. Por um lado, retrata os operários que labutam nos canteiros de obra e andam por entre as vigas de aço como protagonistas da verdadeira tarefa épica de construção, em tempo recorde, de um país definitivamente moderno, traduzindo na experiência do presente o imaginário do Brasil país do futuro (imagem 24). Ele parece, nesse sentido, cristalizar e reforçar o retrato traçado por Niemeyer, para quem “os operários – vindos de lugares os mais longínquos – assimilaram com um poder de adaptação e sacrifício admiráveis, verdadeiros e modestos heróis dessa esplêndida jornada”.²⁸² Ou, ainda, parece dar continuidade à representação do povo brasileiro sob a égide do trabalhador, erigida em tempos de trabalhismo varguista.^{283 284}



²⁸⁰ NIEMEYER, 2006, p. 7.

²⁸¹ Sobre a interiorização empreendida ao longo do governo Vargas, pela “ocupação interna” que partia do litoral em direção ao interior, conferir o artigo de Lucia Lippi Oliveira: “Estado Novo e a conquista de espaços territoriais e simbólicos” (OLIVEIRA, 2008).

²⁸² NIEMEYER, 2006, p. 8.

²⁸³ Representação que tivemos a oportunidade de apresentar brevemente no capítulo anterior, p. 62-63.

²⁸⁴ Em sua tese de doutorado, Heloísa Espada indica que, mesmo nas fotos que expõem as condições dos canteiros de obra, Gautherot privilegia a arquitetura, os operários aparecendo “com o corpo relaxado, num local de trabalho amplo, organizado e limpo” (ESPADA, 2011, p. 60-61). Não acatamos integralmente essa argumentação, como se verá no prosseguimento de nosso estudo ao explicitarmos a complexidade dessas imagens.

Imagem 24: *Cúpula do Congresso em construção* (Brasília, 1959), Marcel Gautherot.
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

No entanto, o que seria um *clichê* exibindo esses homens como indivíduos que exclusivamente trabalham a serviço da pátria é passível de ruína em sua própria superfície. A respeito da imagem acima, estampada na capa de *Brasil: uma biografia*, Lilia Schwarcz e Heloísa Starling apontaram, acertadamente: há uma indefinição entre o retrato de um destino e de uma miragem do Brasil. “Num impulso, os candangos, milhares de trabalhadores nômades que vieram de todas as regiões do país para construir a nova capital, estão, mais uma vez, prontos para partir – ‘em rota para a impossível utopia’”.²⁸⁵

Adiantemos que o procedimento estético de Gautherot sugere e dá a ver uma diversidade de corporeidades sobre um mesmo corpo – o princípio mesmo da *imagem pensativa* de Rancière. Isso posto, os trabalhadores surgem, nas fotografias dos canteiros de obra, obviamente, como homens da mecânica braçal, mas também como videntes, companheiros de um eu lírico de Brecht, jangadeiros, dançarinos de uma coreografia. Em proliferação, os anônimos podem, no mundo ficcional criado pelo quadro fotográfico, habitar outros espaços de experiência sensível que não aqueles reservados à produção e à construção civil.

Façamos, no entanto, uma digressão pela *palavra muda* literária e por um poema que elegemos como precursor de nossa discussão subsequente.

* *
*

“Perguntas de um operário que lê”

Quem construiu Tebas, a de sete portas?
Nos livros, ficam os nomes dos reis.
Os reis arrastaram os blocos de pedra?
Babilônia, muitas vezes destruída,
Quem a reconstruiu tantas vezes? Em que casas
De Lima auri-radiosa moravam os obreiros?
Para onde foram, na noite em que ficou pronta a muralha
da China,
Os pedreiros? A grande Roma
Está cheia de arcos de triunfo. Quem os erigiu? Sobre
quem
Triunfaram os Césares? Bizâncio multicelebrada
Tinha apenas palácios para os seus habitantes? Mesmo na
legendária Atlantis,
Na noite em que o mar a sorveu,
Os que se afogavam gritavam por seus escravos.
O jovem Alexandre conquistou a Índia.
Ele sozinho?
César bateu os gauleses.

²⁸⁵ SCHWARCZ; STARLING, 2015, s.p.

Não levava pelo menos um cozinheiro consigo?
Felipe de Espanha chorou, quando sua armada
Foi a pique. Ninguém mais teria chorado?
Frederico II venceu a Guerra dos Sete Anos. Quem
Venceu junto?
Por toda página²⁸⁶ uma vitória.
Quem cozinhou o banquete da vitória?
Cada dez anos um grande homem.
Quem pagou as despesas?
[Tantas histórias.
Tantas perguntas.]^{287 288}

O eu lírico assumido no poema de Bertolt Brecht é identificado, no título, como um operário letrado que, ao percorrer certos livros com seus olhos e seu espírito, verifica uma presença ofuscante e uma ausência dilacerante. Presença dos grandes homens protagonistas das grandes ações, privilegiados por uma história compreendida, em dimensão pedagógica, enquanto desfile de vidas exemplares do passado, guias das ações a serem empreendidas no presente. O concerto entre passado e presente permite vislumbrar outro concerto sinfônico: a cidade platônica, onde os indivíduos se organizam segundo uma hierarquia social na qual “os homens de inteligência ativa domina[m] os homens da passividade material”.²⁸⁹ Divisão social que – como já demonstramos à luz de Rancière – é também princípio de uma partilha policial do sensível, na qual cada indivíduo ou grupo de indivíduos tem um lugar específico, uma função que lhe cabe, sendo dotado de certas competências intelectuais restritas a esse lugar e a essa função.

No entanto, o operário que percorre as páginas da grande História subverte esse princípio. Como recorda Rancière, antes de designar um nome identitário, o proletariado como categoria que surge nos movimentos de emancipação operária do início do século XIX designava, em sua imanência histórica, um coletivo *in-between* de pessoas que estavam juntas tanto quanto estavam entre: “entre vários nomes, status ou identidades; entre a humanidade e a inumanidade, a cidadania e sua negação; entre o status de homem da ferramenta e o de ser falante e pensante”.²⁹⁰ Em seu percurso errático, por sua vez, o livro enquanto espaço de legibilidade de uma *palavra muda* tagarela não sabe ao certo a quem se dirige, podendo chegar tanto ao público “oficial” a quem se endereçaria idealmente (o homem de inteligência

²⁸⁶ Haroldo de Campos verte o verso alemão “Jede Seite ein Sieg” em português como “Por todo canto uma vitória”. Preferimos recorrer a outra tradução do substantivo “Seite” (página), mantendo uma correspondência com o campo lexical instalado pelo título.

²⁸⁷ Os dois últimos versos “So viele Berichte/ So viele Fragen” foram traduzidos por Haroldo de Campos como “Histórias de mais./ Perguntas de menos”. Preferimos manter a estrutura anafórica “So viele/So viele” como “Tantas/Tantas”. Desse modo, cremos ser possível traduzir mais enfaticamente o tom geral, entre melancólico e acusador.

²⁸⁸ BRECHT, 1995, p. 147.

²⁸⁹ RANCIÈRE, 2012a, p. 58.

²⁹⁰ RANCIÈRE, 1998, p. 119.

ativa) quanto a este público anônimo e heterogêneo que emerge na Europa dos oitocentos: os filhos do povo alfabetizados.

O eu lírico operário é, pois, um vidente que rompe a partilha policial do sensível e transita por dois regimes de sensorialidade, entre a necessidade do trabalho dos braços e a liberdade do olhar que perscruta os signos do mundo e dos livros.²⁹¹ O proletário letrado (descrição que aos olhos dos dominantes é um paradoxo escandaloso) percebe as fissuras da narrativa oficial e se pergunta por suas ausências.

Nesse sentido, a constatação final: “Tantas histórias./ Tantas perguntas” propõe, em lugar da História monolítica e das respostas oferecidas por um passado de glórias e fracassos exemplares, uma multiplicidade inespecífica de histórias e perguntas alternativas. Imagina-se um novo campo epistemológico que cava a superfície reificada dos acontecimentos e se debruça sobre o que ela encobre, sua verdadeira epiderme enervada e pulsante. Ligando Brecht a seu amigo Walter Benjamin, poderíamos dizer que se realiza, então, um gesto tipicamente benjaminiano: o de “escovar a história a contrapelo”, trazendo à tona os corpos dos que hoje estão prostrados no chão, soterrados sob o cortejo triunfal dos vencedores. Onde estão todos aqueles que erigiram, com seus braços, os grandes monumentos do passado? Onde estão os pedreiros, marinheiros, guerreiros, cozinheiros, pagadores de tributo, enfim, toda a coletividade anônima de indivíduos que criou as condições de possibilidade e os cenários para que houvesse as vitórias dos grandes heróis?

Em uma exegese talvez menos materialista do poema, realcemos os versos 22 e 23: “Felipe de Espanha chorou, quando sua armada/ Foi a pique. Ninguém mais teria chorado?”. Nestes versos, o eu lírico indaga não pelos sujeitos subterrâneos que ergueram com as *mãos* os monumentos da civilização. O questionamento em negativo – “Ninguém mais teria chorado?” – potencializa a sugestão de que, para além do rei, numerosos marujos e soldados da armada espanhola reagiram com os *olhos* ao fracasso de 1588. Nessa *mise en scène* do choro, o potencial agrupamento anônimo transcende seu chão histórico. Os marujos e soldados esquecidos encarnam a condição humana atávica por excelência: o choro em sua manifestação mais material: as lágrimas que correm dos olhos. Paul Valéry enuncia em *Dialogue de l’arbre* que é exatamente na camada mais profunda e obscura do ser humano, em que a própria palavra se anula e se tem contato com o impessoal por excelência, “que se encontra o que chamei a fonte das lágrimas: O INEFÁVEL. Pois, nossas lágrimas, me parece,

²⁹¹ Esse choque de sensorialidades foi descrito por Rancière (2012, p. 61).

são a expressão de nossa impotência para exprimir, isto é, para nos desfazermos pela palavra da opressão do que somos”.^{292 293}

* *
*

Em 2011, durante obra rotineira de reparos, funcionários responsáveis pela identificação da origem de um vazamento do Salão Verde da Câmara dos Deputados em Brasília perfuraram o teto da cúpula externa do Plenário. Lá, encontraram uma pequena área técnica de 3m² que se tornou, então, objeto de arqueologia recente. No ínfimo espaço, havia objetos ordinários: um tubo da pasta de dentes Gessy Cristal lote 1959, ferramentas, objetos de ferro, pregos, uma marmita. O concreto das paredes guardava, por sua vez, inscrições deixadas pelos operários que trabalhavam nas obras da capital a ser inaugurada em 1960.

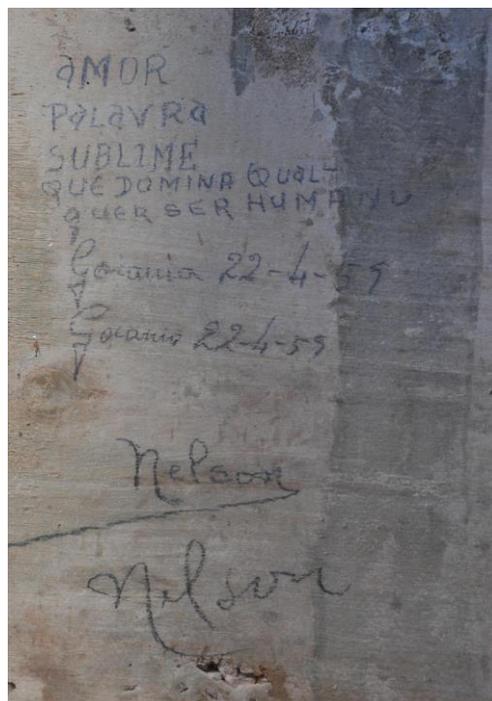
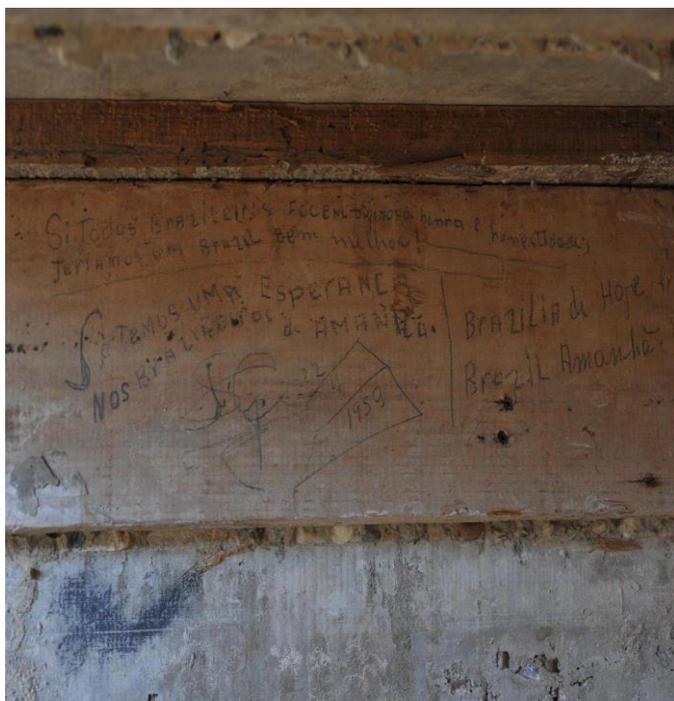


Imagem 25 (esquerda): “Só temos uma esperança/ Nos brasileiros de amanhã”. “Brazília de hoje/ Brazil Amanhã” (1959), Autor desconhecido.

Imagem 26 (direita): “Amor/ Palavra/ Sublime/ Que domina qual-/ quer ser humanu” (1959), Nelson.

Fonte: Acervo da Câmara dos Deputados. Disponível em: <https://bit.ly/2Jgr3XL>.

Como vemos nas fotografias acima, as inscrições estão intactas. Na imagem 25 distinguimos a expressão de um *Zeitgeist*. Brasília é qualificada como o marco inicial de um

²⁹² VALÉRY, 1943, p. 6.

²⁹³ Referindo-se a Gilbert Simondon, Giorgio Agamben afirma em curto ensaio de *Profanações*, “Genius”, algo muito parecido sobre essa *zona de não-conhecimento*: “a emoção é aquilo por meio do qual entramos em contato com o pré-individual. Emocionar-se significa sentir o impessoal que está em nós, fazer experiência de Genius como angústia ou alegria, segurança ou tremor” (AGAMBEN, 2007, p. 19).

Brasil que se projeta no futuro – “Brasília de hoje, Brasil de amanhã”.²⁹⁴ A esperança, revogada a um presente de trabalho árduo, é projetada ao futuro: “Só temos uma esperança no brasileiro de amanhã”. Já na imagem 26, Nelson escreve um pequeno poema sobre o amor, essa “palavra sublime” que “domina qualquer ser humano”. No mesmo espaço, outro sujeito escreve: “Saudade: palavra que nunca morre, quando morre fica arquivada no coração”.

Provavelmente gozando do horário de almoço ou de alguma breve pausa, esses operários letrados (como o de Brecht) conscientemente empregam suas mãos em outra tarefa que não a da mecânica da construção civil. Eles gravam sobre o concreto tanto projeções sobre o presente e o futuro quanto os arrebatamentos mais pungentes da lírica em língua portuguesa: o amor que des-concerta em sua pulsão arrancada ao entendimento racional e a saudade, entendida em sua perenidade que resiste à morte e, mesmo quando morta, se arquiva “no coração”. O gesto deliberado de se entregar ao outro e criar uma superfície de partilha sabe-se frágil, pois está lavrado em um espaço mínimo e soterrado. No entanto, resta a esperança de que algum espectador do futuro possa ter acesso a essas palavras, que fixam por si só o que a literatura de Flaubert, James Agee e Carolina Maria de Jesus ou a fotografia de José Medeiros e do próprio Gautherot discerniram em termos artísticos: “fixar em algumas imagens a vertigem das aspirações e sofrimentos absolutos de que se pode cavar a mais ordinária das vidas”.²⁹⁵ É essa mesma fixação que vislumbraremos na montagem proposta, na próxima página, entre as imagens 27, 28 e 29.

A imagem 27, abaixo, é exemplar do intercâmbio das potências entre arquitetura e fotografia no trabalho de Gautherot durante a construção de Brasília, entre fins dos anos 1950 e início dos 1960. A fotografia foi tirada no amplo bloco-plataforma horizontal do Palácio do Congresso Nacional, que acolhe as cúpulas do Senado (ao fundo) e da Câmara dos Deputados (à frente). A alta monumentalidade concebida por Niemeyer, “com a simplificação de seus elementos e a adoção de formas puras geométricas”,²⁹⁶ parece ganhar altas ressonâncias nessa imagem estruturada por densos contrastes entre zonas claras e sombreadas. A cúpula em primeiro plano, grandioso volume semi-esférico, projeta sua sombra sobre todo o primeiro plano, atuando – como Ana Luiza Nobre identifica em relação a outra imagem – como “uma massa negra que tangencia a cúpula complementar do Senado e comprime os corpos”, “ameaçando desabar sobre eles”.²⁹⁷ Ao mesmo tempo em que parece desabar sobre as

²⁹⁴ Por sinal, a divisa de Brasília, inserida no brasão idealizado pelo poeta Guilherme de Almeida, é “*Venturis ventis*”, *aos ventos que não de vir*.

²⁹⁵ RANCIÈRE, 2011, p. 300-301.

²⁹⁶ NIEMEYER, 2006, p. 28.

²⁹⁷ NOBRE, 2001, p. 16.

peessoas, essa massa uniforme convive com zonas de luz: uma faixa que se infiltra entre as cúpulas, proveniente da porção direita da imagem, e um céu aberto à esquerda, cujas nuvens rarefeitas desenham formas leves que de certo modo contrabalançam a imposição geométrica do concreto armado e afirmam a magnitude da natureza ambiente do enorme platô para o qual foi planejada a nova capital federal.

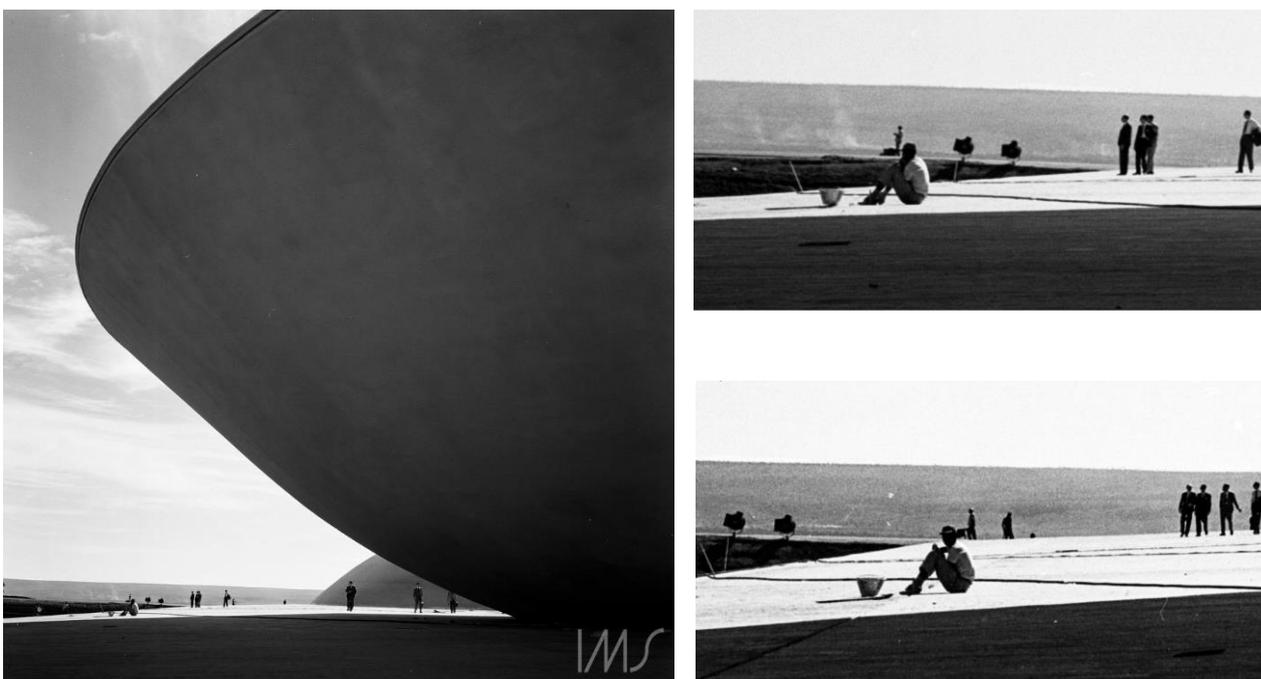


Imagem 27 (à esquerda): *Cena no Congresso Nacional* (Brasília, c. 1960), Marcel Gautherot

Imagem 28 (à direita, acima): *Operário sentado contempla o Eixo Monumental* (Brasília, c. 1960, detalhe), Marcel Gautherot.

Imagem 29 (à direita, abaixo): *Operário sentado encara o fotógrafo, à distância* (Brasília, c. 1960, detalhe), Marcel Gautherot.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles.

A imagem nos remete quase imediatamente a outra, presente neste trabalho, no capítulo 1: “People, streets of New York, 83RD and West End Avenue”, de Paul Strand. Tanto quanto na foto de Strand, identificamos na imagem 27 um “puro gozo combinatório de luzes, sombras, linhas e proporções”. O que seria um exercício da forma é pontuado, entretanto, pela apreensão da historicidade própria a um instante do mundo: a presença de diminutas figuras humanas que ocupam, em disposição quase teatral, a plataforma horizontal do Palácio do Congresso.

É verdade que a foto de Gautherot é extremamente deslizante. Sua própria configuração formal – a cúpula parece estar na iminência de rolar sobre os homens – aparenta confirmar visualmente as críticas dirigidas à suposta dimensão autocrática da nova capital pelo italiano Alberto Moravia, que visitou Brasília a serviço do jornal *Corriere della Sera*, e

pela historiadora da arquitetura Sibyl Moholy-Nagy, que conheceu a cidade em obras. Heloísa Espada recupera, em seu ensaio “Monumentalidade e sombra na Brasília de Marcel Gautherot”, ambas as críticas, citando o que Moravia escreveu a respeito:

Não há gigantes; mas a impressão de gigantismo arquitetônico e, portanto, de esmagamento e aniquilação da figura humana permanece e se afirma durante toda a visita. Brasília foi construída por vontade de Kubitschek, que é um presidente democrático, para um Brasil democrático. Mas a observação daqueles edifícios que se elevam como torres no meio de enormes espaços vazios faz pensar em lugares e monumentos de antigas autocracias. [...] A atmosfera ditatorial é, por outro lado, confirmada pela solidão metafísica dos lagos de asfalto em que surgem os edifícios.²⁹⁸

No trecho, destaca-se a contradição traçada por Moravia entre intenção e gesto. A intenção a que ele se reporta é a de um governo que projetava para o país uma capital à altura da plena consolidação de um regime democrático, após a experiência autoritária do Estado Novo.²⁹⁹ Todavia, a capital se organiza em torno de torres (em menção provável à Esplanada dos Ministérios e à dupla torre do Congresso) que se erguem em meio a uma solidão urbana potencializada pela planície do terreno semi-árido. Todo esse ambiente parece rechaçar o homem e proclamar o poder ilimitado e absoluto da máquina de governo.

Acertadamente, o escritor italiano indicava o pleno funcionamento das instituições republicanas e democráticas à época da construção de Brasília. Porém, JK chegou à presidência em meio a um clima de instabilidade e conspiração política. Basta recordarmos o efêmero levante de Jacareacanga: ocorrido antes da posse presidencial de 1956, ele conclamava a uma guerra civil contra quem o major Haroldo Veloso e o capitão José Chaves Lameirão (udenistas, isto é, do partido de oposição) consideravam um defensor do legado varguista, Juscelino. O levante foi liquidado rapidamente, e a própria tentativa de golpe contra o resultado das eleições – liderada por Carlos Lacerda, da conservadora UDN (União Democrática Nacional), com apoio sibilino do próprio presidente interino, Café Filho, e de setores das Forças Armadas – foi neutralizada pela atuação legalista do ministro da guerra Teixeira Lott.

Nesse contexto, o presidente recém-eleito teria tratado as Forças Armadas “com luvas de pelica” (em expressão das historiadoras Heloísa Starling e Lilia Schwarcz), concedendo anistia aos oficiais implicados em atos de insubordinação, como o de Jacareacanga, e investindo no setor da indústria bélica. Ademais, Juscelino entregou a militares cargos em setores estratégicos da Petrobras e da área de segurança pública. Em suma:

²⁹⁸ MORAVIA *apud* ESPADA, 2012, p. 162.

²⁹⁹ Sobre indicações da consolidação de uma experiência democrática nos anos JK e seu respeito às regras e aos valores democráticos, cf. CARVALHO (2002).

Em vez de exigir uma instituição militar despolitizada, estritamente profissional e submissa ao poder civil, os trabalhistas [referência aos membros do partido aliado ao PSD de JK, o PTB, que elegeram em 1955 o vice-presidente João Goulart] decidiram seguir o caminho já trilhado pela UDN. Idealizaram um Exército intervencionista, reformista e disposto a ecoar o interesse popular – aos moldes dos tenentes, durante a Primeira República. Tanto à direita quanto à esquerda, as lideranças partidárias da época cometeram erro idêntico: projetaram as Forças Armadas na política, aceitaram sua interferência num regime legitimado pelas regras da democracia e acentuaram seu protagonismo na cena pública. Só se enxergou a extensão do erro quando ele não tinha mais conserto – em março de 1964.³⁰⁰

Inserindo o governo JK e a construção da cidade dentro desse panorama maior, percebe-se que o trecho de Moravia – onde lemos a expressão de uma atmosfera ditatorial da capital em construção – parece auscultar os ruídos subterrâneos da história brasileira e anunciar um fato atordoante que sobrevirá pouco menos de quatro anos após a inauguração da capital: um golpe militar perpetrado em 1964, dando início a um longo governo ditatorial e verdadeiramente autocrático que iria interromper o processo de consolidação democrática.

Se, por um lado, tal interpretação pode ser avalizada por uma leitura totalizante da fotografia, é preciso lembrar, por outro, junto a Ana Luiza Nobre, que Gautherot era “obcecado pelo pormenor”. A pesquisadora pensa o pormenor em termos de seu “rendimento máximo na trama das relações espaciais que institui”. Pretendemos complexificar a importância dos detalhes na imagem 27, uma vez que, nela, as mínimas figuras humanas são mais do que um elemento “das relações espaciais”. Particularmente, o homem sentado à esquerda do quadro fotográfico – destacado nas ampliações presentes nas imagens 28 e 29 – é uma figura-*punctum*, se assim pudermos denominá-la.

Sentado ao lado do que parece ser um balde metálico, o indivíduo veste uma camisa de mangas curtas e tem em sua cabeça um boné. Ele contrasta com os outros personagens da cena, que vestem trajes formais, ternos e paletós, alguns carregando pastas em suas mãos. Convivem na mesma imagem “homens de inteligência ativa” e “homem da passividade material”. No entanto, não temos na fotografia de Gautherot a *mise en image* do corpo estruturado de uma sociedade hierarquizada entre a classe dos homens agentes e a dos homens passivos. Tampouco o fotógrafo desliza no clichê de uma “democracia de fronteira” que, durante o período da construção, teria irmanado todos os indivíduos idilicamente em uma “tarefa comum” na qual as diferenças sociais se apagariam para, depois da obra acabada, recrudescerem.³⁰¹

³⁰⁰ SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 414.

³⁰¹ Niemeyer (2006, p. 35) fala, a propósito: “vivíamos naquela época como uma grande família, sem preconceitos e desigualdades. Morávamos em casas iguais, comíamos nos mesmos restaurantes, freqüentávamos os mesmos locais de diversão”. Retomamos a expressão de uma “democracia de fronteira”, lançada por David Epstein, *via* o livro de Gustavo Lins Ribeiro, *O capital da esperança*. Em um de seus capítulos, Ribeiro (2008, p.

Partindo de outro pressuposto, tanto os homens engravatados quanto aquele sentado despojadamente sobre o concreto armado – mantidos a certa distância espacial, aliás, não se imiscuindo – partilham um semelhante equipamento sensorial. Equipamento da visão que permite ao sujeito alhear-se, mesmo que durante instantes, de seu trabalho e contemplar indiferentemente a imensidão da paisagem de Brasília e do Eixo Monumental onde perfilam simetricamente os prédios dos futuros ministérios. Um mesmo gênero de olhar que percorre o planalto central e se dilata na beleza da poeira que lentamente se evola do movimento incessante de carros e máquinas nos imensos canteiros de obra. O trabalhador sentado pertence, pois, à categoria dos trabalhadores emancipados de que fala Rancière, considerando-se que emancipação social é, também, emancipação estética, afirmação de uma igualdade entre o trabalhador e todo e qualquer indivíduo:

Os trabalhadores emancipados formavam para si, *hic et nunc*, outro corpo e outra “alma” desse corpo – o corpo e a alma dos que não estão adaptados a nenhuma ocupação específica, que põem em ação as capacidades de sentir e falar, de pensar e agir que não pertencem a nenhuma classe em particular, que pertencem a qualquer um.³⁰²

Podemos estender a rede de pertencimento desse operário sentado. Ele é semelhante aos colegas que escrevem, no espaço estreito do concreto armado, mensagens de suas aspirações um tanto melancólicas e vertigens líricas. O personagem da fotografia é par, ainda, do operário letrado de Brecht, cujo corpo não mais se adequa a uma divisão policial dos lugares e competências sociais, transitando entre os regimes de sensorialidade do trabalho braçal e a liberdade do olhar que perscruta os signos do mundo. É, igualmente, semelhante ao anônimo que se dispersa por entre a estatuária de Aleijadinho em Congonhas e contempla o espaço, compartilhando a virtude da pura exterioridade do olhar pétreo dos profetas. Todos reunidos se assemelham ao marceneiro descrito em sua jornada de trabalho no jornal revolucionário operário *Le Tocsin des travailleurs* (1848) e trazido para o centro da reflexão

185-188) argumenta que essa “aparência de solidariedade” ocultava, no entanto, tanto a hierarquia pressuposta na organização espacial dos acampamentos quanto a discrepância da carga e periculosidade dos trabalhos. A jornada de trabalho dos operários (pedreiros, eletricitas, armadores, serventes etc.) oscilava entre um mínimo de 12 e um máximo de 22 horas. A respeito da construção do anexo do Congresso Nacional (duas torres de 28 andares cada), por exemplo, vários trabalhadores entrevistados por Ribeiro recordam-se do grande número de mortes de colegas, devido à inexperiência de grande parte deles em grandes alturas e, de modo mais explícito e revoltante, à falta de segurança apropriada (RIBEIRO, 2008, p. 167). Esse relato da brutalidade do processo de construção de um conjunto que hoje é Patrimônio Cultural da Humanidade reconhecido pela UNESCO nos parece atualizar o estupor de Walter Benjamin em “Sobre o conceito da história”: “O materialista histórico os observa [os bens culturais] com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também à servidão anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 244-245).

³⁰² RANCIÈRE, 2012a, p. 43.

de Rancière a respeito das operações de reconfiguração da experiência comum do sensível acionadas pela arte e pela política. Leiamos a descrição:

Acreditando-se em casa, enquanto não termina o aposento que está taqueando, ele gosta de sua disposição; se a janela abre para um jardim ou domina um horizonte pitoresco, por um instante seus braços param e em pensamento ele plana para a espaçosa perspectiva, a fim de fruí-la melhor que os donos das habitações vizinhas.³⁰³

Concordamos com Rancière quando ele diz que a prática da arte “coincide com um olhar e depende de um pensamento” e “trabalha na desfiguração, na modificação do que é visível sobre sua superfície”.³⁰⁴ Assim, foi possível desdobrar nosso olhar sobre a imagem 27, retorcendo-a de vários modos e reconhecendo em sua superfície o encontro entre três funções-imagens. A primeira delas diz respeito à fotografia não só como um registro da arquitetura, mas como arquitetura em si, organizando e sendo organizada espacialmente pela comunicação entre formas geométricas, linhas e balanços de densidade entre zonas de luz e sombra. A segunda dessas funções dá a ver, pela redução dos personagens que transitam por sobre o bloco-plataforma, a imagem de uma cidade que se constrói arquiteturalmente como uma autocracia, como renunciando o golpe militar que viria interromper a história democrática do Brasil e afastar o povo das instâncias republicanas. A terceira função é a que descobre na carne da foto uma reconfiguração do visível, do dizível e do pensável quando reconhecemos no minúsculo homem sentado o operário que interrompe o regime da necessidade do trabalho e frui a liberdade do olhar desinteressado.³⁰⁵ Três funções irreduzíveis e contraditórias entre si, é verdade, mas recordemos que, entre o hieróglifo do sentido e a presença obtusa, a própria *imagem pensativa* não é passível de totalização em uma unidade harmônica.

* *
*

³⁰³ RANCIÈRE, 2012a, p. 61.

³⁰⁴ RANCIÈRE, 2012b, p. 88-89.

³⁰⁵ Seria possível, por fim, aventar uma quarta função-imagem, sobre a qual não nos debruçaremos pois demanda um espaço de investigação que ultrapassa o escopo de nosso trabalho. Trata-se da *mise en image* da metapolítica da arquitetura de Niemeyer. O trabalhador vidente da fotografia de Gautherot, minúsculo em comparação às dimensões monumentais do Palácio do Congresso, parece fazer figura do homem feliz que o arquiteto projeta habitar sua obra, compreendida, precisamente, como espaço do traçado de uma nova comunidade sensível. Isto é, um espaço que responde, por suas formas materiais, à *exigência de construir uma estadia em que o homem se sinta em casa*, onde o indivíduo sinta a fragilidade da própria vida: os prédios despídos de qualquer adorno, “formosura decorativa” ou luxo supérfluo, reduzidos à união de curvas, linhas retas e planos sobrepostos do concreto armado: a própria vida reduzida ao mínimo, “um gesto, uma palavra de afeto e solidariedade”. Tal análise, sem dúvida, compreenderia a aproximação entre a política da arquitetura de Niemeyer estudada por Brandão (2002) e a política que congrega Mallarmé e Behrens, em “A superfície do design”, de Rancière (2012b). Isso porque ambos os autores partem de um mesmo núcleo argumentativo: o traçado de linhas e volumes, bem como a repartição das superfícies, definem formas de relação entre sujeitos, espaços, valores e significados postos como comuns para uma comunidade.

Anteriormente, detivemo-nos na análise da fotografia do operário vidente sentado sobre o bloco-plataforma do Palácio do Congresso Nacional e na *mise en image* da inversão de um princípio de desigualdade próprio à partilha policial do sensível. Vimos como – inserido na problemática da política do regime estético da arte – o indivíduo torna-se uma figura do princípio de igualdade das inteligências e das capacidades sensíveis, fazendo flutuar quaisquer propriedades fixas de reconhecimento social.

No entanto, Gautherot está atento à contradição irrevogável que atravessa a condição atual desse trabalhador. Se, pela e na imagem, ele acede a outra condição sensível e se, em momentos fugazes de sua rotina, consegue reclamar para si outro corpo; é igualmente verdade que a liberdade do olhar desse trabalhador não é suficiente para emancipá-lo da necessidade dos braços.



Imagem 30 (à esquerda): *Trabalhadores na construção de Brasília* (1959), Marcel Gautherot.

Imagem 31 (à direita): *Trabalhadores na construção de Brasília* (1959), Marcel Gautherot.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles.

Na imagem 30, há, mais uma vez, uma correspondência infinita entre fotografia e arquitetura: o olhar ordena e se vê ordenado pelo espaço, devido à ação de linhas, sombras, paralelogramos e a uma distribuição equânime entre porções horizontais paralelas. Uma porção inferior é formada pela superfície do andar de um prédio em construção. Essa superfície se compõe pela sobreposição de tábuas e sombras alongadas estendendo-se a partir

da esquerda, e nela é alçada verticalmente uma estrutura quadriculada e regular de vergalhões de aço. Na segunda porção superior, predomina um amplo céu parcialmente nublado, invadido por essa frágil estrutura de aço erguida entre ele e o fotógrafo, e por fios que seguem a mesma direção da ferragem, no canto superior esquerdo. Entre as metades superior e inferior, estende-se uma estreita faixa de terra que se perde no horizonte, e, no exato centro da fotografia, há um elemento que particularmente nos interessa: um grupo formado por cinco homens.

Na descrição acima, buscamos sintetizar a estrutura formal da cena, enquadrada meticulosamente pelo fotógrafo e sua objetiva. Mais uma vez, testemunhamos o enlevo da forma em Gautherot, sua construção arquitetural e mínima do espaço. Mesmo que as sombras se multipliquem e os elementos se cruzem em múltiplos sentidos, percebemos uma organização mínima, por meio de linhas retas e paralelogramos, a partir da qual essa proliferação acontece. Nesse gozo da forma, a imagem 30 oferece, também, uma resistência, encarnada na densidade do primeiro plano, composto por essa sobreposição de sombras e texturas do chão e pela estrutura quadriculada formada pelo entrelaçamento dos vergalhões.

Gostaríamos de sugerir que essa estrutura resistente – interposta entre o olhar do fotógrafo, da câmera e do espectador e os planos posteriores – é a materialização mesma do gesto simbólico de esquadramento do espaço, tão caro à fotografia desde seus primórdios. Além disso, cremos haver uma *mise en image* da opacidade e duplicidade do signo fotográfico. Em vez de entregar sem falhas um objeto, esse signo – outrora reputado objetivo e documental devido ao procedimento técnico de impressão – dá a ver esse mesmo objeto de maneira parcial, difusa. Na imagem que estamos discutindo, por exemplo, isso se traduz em um esforço e em um investimento do olhar para distinguir, assimilar e caracterizar os operários, o céu e a estreita faixa de terra mais ao fundo.

A configuração ambivalente da(s) fotografia(s) dos trabalhadores na construção de Brasília – que revela(m) e esconde(m), desdobrando-se sobre si mesma(s) – é o que permite, ainda, entendê-la(s) sob o conceito de uma *imagem pensativa*. Na imagem 30, especificamente, a superfície abstrata engendrada pelo jogo formal é tensionada por esse grupo de operários, concentrados em alçar conjuntamente o que apreendemos ser um aglomerado de armações de aço.³⁰⁶ A aplicação e a força necessárias para erguer a pesada massa metálica se nota na quantidade de armadores, na postura curvada de dois deles, nas

³⁰⁶ Essa apreensão só é possível, aliás, pela dimensão sequencial do trabalho do fotógrafo e pelo ponto de vista mais próximo aos trabalhadores, na imagem 31. Essa dimensão sequencial, narrativa do procedimento de Gautherot é uma reminiscência dos anos de aprendizagem no Musée de l'Homme em Paris, onde foi confrontado com o método etnográfico aplicado à fotografia por Marcel Griaule.

pernas flexionadas, na posição estirada dos braços ou, mesmo, no olhar concentrado em uma mesma direção. Esse conjunto de movimentos procura dar conta do caráter árduo desse trabalho, realizado sob pleno sol, sem qualquer cobertura. Logo, Gautherot não desconsidera a óbvia dimensão estafante e insalubre do dia a dia desses operários. Todavia, ele não pertence à categoria dos fotógrafos engajados que creem ser possível engendrar um efeito (revolta) e uma ação (luta contra a exploração) por uma “mensagem” (a fotografia como *meio* de denúncia). Pelo contrário, ele foge dessa lógica sinfônica própria ao regime representativo das artes e à estrutura sensório-motora do clichê, e acredita, muito mais modestamente, na capacidade da fotografia, e mais amplamente da arte, de não antecipar seus efeitos. Gautherot engendra, sim, um novo senso comum, uma nova paisagem do pensável e do visível que afirma a possibilidade de esses sujeitos explorados ocuparem outros lugares possíveis. Assim, restitui-lhes uma imagem heterogênea, fazendo surgir outras corporeidades em seus corpos.³⁰⁷ Se há uma função-imagem ligada ao registro de um momento de trabalho braçal e outra relacionada ao jogo das formas, há uma terceira, simultânea: a função-imagem de um *punctum*, de um eco vindo de outro lugar, de outro tempo e de outros homens.



Imagem 32: *Puxada do xaréu* (Bahia, 1956), Marcel Gautherot.
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

³⁰⁷ Resta a fazer um amplo e aprofundado trabalho sobre a figura do trabalhador em Gautherot. É claro um movimento duplo de identificação – o próprio fotógrafo vem de uma família de operários – e de distância assumida, como vemos na imagem 30. Ele parece, assim, dialetizar uma postura cindida entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, identificada por Simone Rufinoni em um artigo de fôlego, “Mário e Drummond: nacionalismo, alteridade, arte”. O cotejamento é estabelecido entre dois poemas, “O operário do mar”, de Drummond, e “Poema acreano”, de Mário. O eu lírico de Mário, ao se defrontar com um seringueiro, suprime qualquer distância por uma comoção de identidade – “Esse homem é brasileiro que nem eu...” –, enquanto o de Drummond se defronta com o abismo que o aparta do operário, restando ao fim, após um frágil sorriso partilhado, uma esperança de compreensão futura: “Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?”. Cf. RUFINONI (2014).

Lorenzo Mammì, ao comentar uma fotografia de Gautherot de compleição barroca, tirada na Esplanada dos Ministérios em construção, avalia que as cerradas sombras do primeiro plano “assumem um aspecto vegetal, como um emaranhado de raízes, galhos, cipós”,³⁰⁸ “perdendo seu aspecto geométrico”.³⁰⁹ Com essa configuração, a imagem do canteiro de obras da nova capital incorpora estruturalmente uma reminiscência da Amazônia e das diversas fotografias que Gautherot tirou nos igapós, aproximadamente na mesma época em que viajou a Brasília, vertiginosas por multiplicar os elementos arbóreos como grafismos e *quase* anular as diferenças entre esses elementos e seus reflexos na água.

Como já indicamos, os operários da imagem 30, em postura concentrada e curvada ao trabalho, elevam vergalhões vindos de um plano inferior. A estreita faixa de terra localizada entre o cenário em que se desenrola a cena e o céu é, ao longe, muito plana. Lançando um olhar mais global sobre a obra de Gautherot, é possível evocar nessa imagem a reminiscência de uma série desenvolvida ao longo de diversas viagens etnográficas feitas à Bahia nos anos 1950. Trata-se da série sobre a Puxada de Rede, que conta, ao menos no Acervo Fotográfico digitalizado do Instituto Moreira Salles, com 249 imagens. Em uma dessas fotos (imagem 32), revelam-se uma paisagem – praia, mar, céu, formando blocos horizontais – e um gestual grupal – o puxar concatenado. Na puxada de rede, os pescadores compõem esse enorme cordão, de algumas dezenas de pessoas, responsável por um ritual de pesca no litoral baiano que remonta ao fim da escravidão e exige grande esforço coletivo, tanto no lançamento da vasta rede ao mar, quanto em seu retorno à praia, já com os xaréus (nome dado a várias espécies de peixes no litoral nordestino). Os pescadores, enquanto puxam a rede, entoam cantos ritmados por atabaques e, ao se movimentarem, realizam passos semelhantes aos de uma coreografia.³¹⁰

“A fotografia surge antes de tudo do meu desejo de viajar”, afirma Gautherot em uma das raras entrevistas concedidas em vida.³¹¹ Como pudemos constatar, esse desejo de viajar não se efetiva exclusivamente nos constantes deslocamentos pelo Brasil, mas também na recursividade desses deslocamentos na própria feitura de suas fotos. É assim que, em um território de vastos horizontes semi-áridos e de terra vermelha, o modesto grupo de armadores levantando vergalhões assume a reminiscência do gestual e do esforço coletivo dos puxadores

³⁰⁸ MAMMÌ, 2010, p. 97.

³⁰⁹ MAMMÌ, 2010, p. 101.

³¹⁰ Em *Barravento*, Glauber Rocha oferece uma bela sequência da puxada de rede logo no início do filme, num gesto tanto de aproximação quanto de distanciamento (devido aos sucessivos cortes) dos sujeitos. A câmera acompanha dinamicamente os pescadores, revelando a plasticidade da luz e a reverberação dos cantos nos corpos, cujos passos seguem seu ritmo, bem como são cadenciados pelo esforço do trabalho em si.

³¹¹ SEGALA, 2005, p. 82, nota 40.

de rede à beira mar na Bahia. O desejo de viajar permite, ainda, que em Brasília sobrevenham lembranças das celebrações noturnas barrocas das Minas.

3.3. Passos em volta

A viagem por algumas paragens da obra de Gautherot permitiu que nos avizinhássemos de diversos percursos: entre Congonhas e Brasília, entre Brasília e Bahia, entre barroco e modernismo, entre o monumento e o anônimo, entre a *imagem pensativa* fotográfica e a *palavra muda* literária. Para fins de estruturação de nossa análise, desenvolvemos um percurso linear, em dois grandes blocos compreendendo a experiência de Gautherot em Congonhas e, depois, em Brasília. No entanto essa linearidade esconde movimentos contraditórios – que partem do século XX rumo ao XVIII. Afinal, os modernistas forjam e explicitam seu precursor – Aleijadinho e o barroco mineiro – em protocolos de leitura e inteligibilidade fabricados de acordo com as expectativas de seu presente, envolvendo certa visão de nação e de arte: o artífice mestiço que responde ao influxo estrangeiro com uma resposta original e já *essencialmente* brasileira.

Em *Paisagem moral*, o trânsito entre poesia e fotografia se desenrola no espaço tridimensional do fotolivro, congregando Alvim e o fotógrafo em torno de uma problemática comum: a encenação do barroco e a contradança dos anônimos com Aleijadinho. Por nosso turno, consultamos o acervo digitalizado de Gautherot disponível no site do Instituto Moreira Salles³¹² e elegemos duas fotografias – as imagens 27 e 30 – para comporem o núcleo de discussão do último sub-tópico, “Quem construiu Brasília, ‘a flor da terra agreste e do cerrado’?”

Ao longo da escrita sobre as imagens e após o *punctum* da imagem 27 – um operário sentado a observar a planície aberta à sua frente, “pormenor insignificante” em meio a uma arquitetura monumental –, sobrevieram lembranças de outras leituras. Foram essas lembranças que levaram à incorporação do poema de Brecht “Perguntas de um operário que lê” a título de precursor³¹³ mais ou menos óbvio das fotografias de Gautherot. *Mais* óbvio, pois tanto as imagens quanto o poema dão visibilidade aos seres esquecidos pela marcha do progresso e pela grande História – seres que erigiram, materialmente, as grandes civilizações e tornaram possíveis as grandes ações dos grandes heróis. *Menos* óbvio pois Gautherot e

³¹² Cf. o site da biblioteca digital de fotografia do IMS disponível no domínio seguinte: <http://fotografia.ims.com.br/sites/#1555020035296_0>. Consultado em 10/04/2019.

³¹³ Recordemos que, em “Kafka e seus precursores”, Borges insinua que “o fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (BORGES, 1985b, p. 109). Atualizando sua proposta para nossos fins, diríamos que, no campo expandido do regime estético da arte, essa criação faz deslizar entre si figuras tão aparentemente distantes quanto um fotógrafo (Gautherot) e um poeta (Brecht).

Brecht, no nosso entender, dão a ver operários cujos corpos estão cindidos: entre a necessidade do trabalho braçal e a contingência do olhar, entre os ciclos do sistema de produção e as dobras dos signos dispersos pelas páginas dos livros e do mundo, entre o suor da mão e as lágrimas dos olhos.

Toda esta segunda parte, por fim – congregando Gautherot e Medeiros –, não tem a pretensão de tocar ou forjar uma imagem integral (edulcorada ou redentora que seja) dos anônimos. Eles próprios se entregam de maneira lacunar, e os fotógrafos tampouco visam a totalizá-los em clichês que os encerrem em uma conta prévia dos lugares, funções e capacidades.³¹⁴

Devemos, em suma, resgatar e devolver as palavras e as fotografias tais como elas se nos apresentam: *palavras mudas* e *imagens pensativas*, ambivalentes e contraditórias. Há um dever suplementar, que é um dever ético: dar a ver as inscrições que Nelson e os demais operários, nos intervalos de seu trabalho, legaram para o futuro, para *nós*. Resta a assertiva de Carolina Maria de Jesus, para quem partilhamos este mundo comum: um território a ser construído na *contraposição* entre vizinhanças e distâncias.

³¹⁴ Em Medeiros, como vimos, esse movimento é mais complexo, pois envolve a construção e desconstrução de clichês em uma mesma superfície.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após mais de uma centena de páginas ausente, retomemos, neste limiar de nossa pesquisa, Hippolyte Bayard – presença fantasmática em toda nossa argumentação, uma vez que fecundou um gérmen de ambivalência na aurora da imagem fotográfica. Suas ressurgências atravessam os tempos e podem ser mapeadas, mesmo que indiretamente, em um contexto contemporâneo de experimentações autobiográficas e autoficcionais em fotografia, literatura e, mais amplamente, no campo artístico. *Autoportrait en noyé*, de 1840, cria um dispositivo ambivalente que joga com proximidades e distâncias, com o dar a ver e o fazer ver da palavra “em negativo” e o ver da imagem “em positivo”. Como evidenciamos, Bayard se desdobra, nesse dispositivo, em diversos corpos: o corpo da enunciação de um texto autoirônico ficcional, o corpo enunciado nesse texto e o corpo figurado na imagem, fazendo-os ora coincidir-se, ora estranhar-se.

Autoportrait en noyé nos revela, pois, a cena de uma interrupção na experiência perceptiva que cria esse corpo desmesurado, intratável segundo as determinações de um concerto bem orquestrado, onde devesse haver uma coincidência sem ruídos entre esses três estatutos de corpos. Nesse sentido, ele escapa aos modos de percepção, afecção e pensamento do regime representativo das artes. É, antes, uma produção do regime estético da arte. Nossa leitura, claro, é balizada por Rancière – leitor de Deleuze –, junto a quem examinamos, ao longo do primeiro capítulo, as duas ideias de corpo que ambos os regimes designam, divididos entre *clichês* e *imagens*.

De um lado, há o belo animal aristotélico exemplarmente encarnado no classicismo francês, com suas partes bem arranjadas e sua poética na qual o âmbito intelectual (a *inventio*, a escolha do assunto) comanda sua parte material (a *elocutio*, o arranjo das ações e os ornamentos adequados a essas ações e aos sujeitos representados). Em nossa leitura de Rancière, observamos como essa comunidade poética é homóloga a uma comunidade política e implica uma partilha policial do sensível. O belo animal internaliza, no âmbito da criação artística, uma repartição estratificada e hierarquizada segundo a qual as belas-letas – e, por extensão, as belas-artes – são atividade intelectual dos homens livres e agentes, detentores da palavra, e as artes mecânicas, o trabalho braçal e os ciclos da terra e das máquinas são reservados ao povo em letra minúscula, aos sujeitos cujos corpos unicamente fabricam objetos, reproduzem-se, executam ordens e cuja voz é *a priori* excluída dos circuitos comuns de deliberação e circulação de palavras, imagens e sentidos.

De outro lado, *contra* esse belo animal, há o corpo fragmentado e excessivo de um “infinito vegetal”, que fura o regime representativo e desfaz essa sinfonia, quando ocorre a afirmação da Literatura em fins do século XVIII. Mais especificamente, frisamos em nossa discussão teórica que esta é a conjuntura de emergência da *palavra muda* e de uma nova primazia da linguagem, que identifica uma profusão infinita de signos mudos-eloquentes dispersos pelo mundo e confere “dignidade linguística aos prestígios sensíveis mais potentes da cor ou da música ou às formas mais falantes da pedra que no tempo subsequente o artista esculpiu”.³¹⁵ Nessa identificação, os próprios seres, objetos e coisas, enquanto portadores de sentidos latentes e imanentes, não se subordinam mais a uma lógica do sentido exterior, imposta por um sujeito legislador. Homologamente, a literatura rompe com uma comunidade e uma partilha do sensível hierarquizadas, segundo as quais os superiores subordinam os inferiores, os homens da palavra agente controlam e comandam os homens da passividade material. Em sua anarquia democrática, dirá Rancière, a *palavra muda* literária redistribui os lugares e institui “esses espaços de escrita que furam, com seu vazio muito povoado e seu mutismo muito tagarela, o tecido vivo do *ethos* comunitário”.³¹⁶

Como abertura, podemos estabelecer um diálogo até então velado, que cremos ser, no entanto, constitutivo: Derrida precursor de Rancière. Isso porque em *Esta estranha instituição chamada literatura* (entrevista cuja primeira versão foi publicada em inglês em 1992), o pensador argelino dirá:

O espaço da literatura não é somente o de uma *ficção* instituída, mas também o de uma *instituição fictícia*, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor [*franchir*] os interditos. É liberar-se [*s'affranchir*] – em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio a desafiar ou suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do “tudo por dizer”. É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição.³¹⁷

Essa experiência de transbordamento democrático do “dizer tudo” – dizer qualquer coisa e esgotar potencialmente qualquer assunto – só é possível pelo caráter contraditório da própria *palavra muda*. Esta, como vimos, impede toda relação ordenada entre palavra e imagem, entre uma forma sensível e a expressão de uma significação, e toda conexão determinada entre *sujets*:³¹⁸ entre *autor*, *objetos/sujeitos* dados a ver e a ler em uma forma sensível e um *público* que seria o público natural de seu endereçamento.

³¹⁵ RANCIÈRE, 2010b, p. 174.

³¹⁶ RANCIÈRE, 2010b, p. 83-84.

³¹⁷ DERRIDA, 2014, p. 49.

³¹⁸ Sobre a ambiguidade do original francês, *sujet*, conferir a nota 14, p. 11.

Como diria Victor Hugo, ainda no século XIX e em plena revisão da revolução romântica, “J’ai fait plus: j’ai brisé tous les carcans de fer/ Qui liaient le mot peuple, et tiré de l’enfer/ Tous les vieux mots damnés, légions sépulcrales”³¹⁹ [Eu fiz mais: quebrei todos os jugos de ferro/ unindo a palavra povo; tirei do inferno/ todas as velhas palavras danadas, legiões sepulcrais]. Ecoando Hugo, mais de um século e meio depois, Rancière dirá algo sobre o regime estético que deve ser estendido à literatura, sua precursora: “a arte existe como mundo à parte desde que qualquer coisa possa entrar”.³²⁰ Junto ao filósofo, foi central para a nossa reflexão salientar que a literatura só se constitui enquanto tal ao acolher e gerar uma multiplicidade de corpos inéditos. Nessa abertura, acolhem-se as aspirações amorosas da garota de fazenda Emma Bovary, a visão epifânica da serviçal Félicité e penetram “muitas vozes mudas há tanto tempo”, as vozes proibidas e veladas, das intermináveis gerações de escravos, prostitutas, pessoas deformadas, doentes, ladrões e anões cantadas por Walt Whitman.

Tivemos a oportunidade de ver como esse magma literário – em que circulam corpos excedentes a qualquer conta pré-determinada dos lugares, das funções e das competências – constitui o próprio meio sensível no qual surge a fotografia em meados do século XIX. Na esteira de Rancière – leitor de Barthes –, pontuamos como a fotografia enquanto *imagem pensativa* herda ou furta da literatura a dupla poética da *palavra muda-tagarela*, cindida, em seu interior, entre *studium* – o polo tagarela da decifração do sentido inscrito na carne das coisas e dos seres – e *punctum* – o polo mudo da presença opaca desses mesmos seres e coisas, impermeáveis a qualquer imposição de sentido ou história.

Essa incursão teórica foi de extrema importância para investigarmos os dois fotógrafos nucleares da segunda parte de nossa pesquisa: José Medeiros e Marcel Gautherot. Dividimos o nosso estudo em duas partes na superfície estanques – uma primeira, teórica, uma segunda, crítica –, mas nosso esforço foi de fazer deslizar entre si teoria e crítica, leituras teóricas e leituras de imagens e textos literários. Deslizamento que incluiu o modo como os fotógrafos se articularam, enquanto contemporâneos-videntes, a uma conjuntura cultural e histórica mais ampla. Em nosso percurso, tentamos amarrar as duas partes por um sistema no qual Rancière, Deleuze, Barthes, Walker Evans e Paul Strand, trabalhados na primeira, reaparecessem mais ou menos explicitamente na segunda. Esta se inclinou, além disso, sobre as correspondências

³¹⁹ O excerto é de “Réponse à un acte d’accusation”, exposto no primeiro capítulo. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Contemplations/R%C3%A9ponse_%C3%A0_un_acte_d%E2%80%99accusation>. Consultado em 10/04/2019.

³²⁰ RANCIÈRE, 2011, p. 10.

entre as *imagens pensativas* de Medeiros e Gautherot e as *palavras mudas* de Carolina Maria de Jesus, Carlos Drummond de Andrade, Francisco Alvim e Bertolt Brecht.

Procuramos, em nossa argumentação, aproximar o mundo “da arte” – fotolivros, exposições – do mundo da *imageria* social – sobretudo, *O Cruzeiro*. Essa aproximação foi importante uma vez que nos permitiu pensar que a fotografia afirma-se enquanto arte, junto à literatura, não por um alheamento do mundo e da circulação social dos significados, imagens e palavras. Em lugar disso, tanto uma quanto outra forjam novas figuras para essa circulação e fazem emergir “o outro-mundo neste”. Dentro dessa perspectiva, pudemos investigar uma fotorreportagem que, na superfície, afirmaria uma partilha policial do sensível, uma série exclusiva de *clichês* e a potência do Um que nega a exclusão. Em “O negro brasileiro”, explicitamos, pelo contrário, como a pensatividade da imagem se infiltra no sistema policial da informação e se aloja enquanto potência que desestabiliza os *clichês* por dentro. Nessa mesma reportagem, o embrião de pensatividade é potencializado pela formação de um coletivo negro de enunciação que, igualmente, impõe intervalos, reabre o conflito negado pelo Um e revela um potencial político.

Propusemos, por fim, a nível de hipótese conceitual, no início de nossa segunda parte, a aproximação entre dois núcleos de tensão. Sugerimos que a fratura biopolítica fundamental do conjunto-disjunto povo – cindido entre um *ethnos*, o Povo como unidade harmônica e corpo integral, e um *demos*, o povo como multiplicidade fragmentária de corpos necessitados e excluídos – ecoa a própria tensão entre os dois regimes das artes do visível e da palavra conceituados por Rancière: o belo animal do sistema representativo e o infinito vegetal do paradigma estético.

Nas obras dos dois fotógrafos – e no que elas revelam de uma tensão entre pertencimento institucional e liberdade de criação –, investigamos o corpo dos *clichês* contra o corpo das *imagens*. Vimos a reiteração de representações cristalizadas e “monumentalizadas” acerca do Povo brasileiro e do Brasil e seu simultâneo tensionamento, devido à aparição do povo em letra minúscula.

Este povo são os anônimos que habitam a fotografia de Medeiros e Gautherot e foram essas cristalizações. Eles se mostram menos como “corpos necessitados e excluídos” e mais como seres que escapam a qualquer totalização e a qualquer tentativa exterior de imposição de sentido. São seres cujos corpos manifestam uma face dupla e contraditória, a meio caminho entre os hieróglifos de sua proveniência social e histórica, presentes na exterioridade

de suas roupas, objetos e feições, e uma presença absolutamente indiferente à identificação social “natural”, conforme uma partilha policial do sensível.

Os fotógrafos procuram, ainda, dar visibilidade a esses anônimos enquanto membros de um território comum, onde possam circular e experimentar a pulsação sensível e plástica disponível em suas vidas. Neste ponto, Carolina Maria de Jesus, presente no segundo capítulo, retorna com potência, por se tratar de uma poetisa. Isto é, ser da palavra que, com suas máscaras e seu *corpus* (seus diários, romances, contos, provérbios, poemas, canções...), afirmou-se capaz de se subtrair à condição exclusiva de “diarista da miséria”, pretensamente autoevidente e inescapável. Pudemos, nesta pesquisa, inseri-la em uma rede que congrega os anônimos de Medeiros e Gautherot, o operário letrado de Brecht, os homens e mulheres dos poemas de Alvim e Drummond, os depoentes de “O negro brasileiro”. Todos eles, juntos-separados, propõem intervalos entre as palavras, as imagens e as coisas, entre os corpos e as significações, unificando e dividindo, construindo um todo heterogêneo, sempre em abertura ao outro de fora, ao outro de dentro.

Em suma, uma questão de corpos *contra* corpos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. O que é um povo? In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José (Org.). *A política dos muitos: povo, classes, multidão*. Lisboa: Tinta da China, 2010, p. 31-34.
- _____. Genius. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 15-22.
- _____. Elogio da profanação. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65-79.
- ALVIM, Francisco; GAUTHEROT, Marcel. *Paisagem moral*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- ANASTASIA, Carla Maria Junho. De Drummond a Rodrigues: venturas e desventuras dos brasileiros no governo JK. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002, p. 17-29.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Brejo das almas. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988a, p. 37-54.
- _____. A rosa do povo. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988a, p. 93-184.
- _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988c.
- _____. *Carlos & Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho. In: _____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984, p. 11-42.
- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 11-79, jan.-jun. 2014.
- ÁVILA, Affonso. O primado do visual na cultura barroca mineira. In: _____. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. v. 1. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967, p. 85-116.
- _____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. _____. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 29-37.

ARISTÓTELES. Poética. In: *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1981, p. 17-52.

BAETA, Rodrigo Espinha. A crítica de cunho modernista à arquitetura colonial e ao barroco no Brasil: Lúcio Costa e Paulo Santos. *Cadernos de arquitetura e urbanismo*, Belo Horizonte, v. 10, n. 11, p. 35-56, dez. 2003.

BARRETO, Luiz Carlos; CARNEIRO, Luciano; MEDEIROS, José. Macumba na Tôrre Eiffel. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, n. 42, p. 14-17, 31/07/1954.

BARTHES, Roland. Le message photographique. *Communications*, v. 1, p. 127- 138, 1961.

_____. Rhétorique de l'image. *Communications*, v. 4, p. 40-51, 1964.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 181-190.

_____. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BELO, Fábio (Org.). *Direito e literatura contra o racismo: leituras a partir de Quarto de despejo*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

BORGES, Jorge Luis. Las murallas y los libros. In: _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores; Madrid: Alianza Editorial, 1985a, p. 9-12.

_____. Kafka y sus precursores. _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores; Madrid: Alianza Editorial, 1985b, p. 107-109.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A política na arquitetura de Niemeyer: em Diamantina e Brasília. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002, p. 69-90.

BRASIL. IBGE. *Censo Demográfico*, 1950. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/67/cd_1950_v1_br.pdf>. Acesso em: 22/01/2019.

BRASIL. Decreto-Lei nº 7.967, de 18 de Setembro de 1945. *Da entrada de estrangeiros no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ, 06/10/1945. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1940-1949/decreto-lei-7967-18-setembro-1945-416614-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Aceso em 22/01/2019.

BRECHT, Bertolt. Perguntas de um operário que lê. Trad. Haroldo de Campos. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 146-149, 1995.

BRITO, Pedro Gomes Dias. Resíduos barrocos e modernistas em *Paisagem moral*, de Francisco Alvim e Marcel Gautherot. In: *XV Congresso Internacional Abralic*, 2017. Rio de Janeiro. Anais (on-line), p. 2675-2683. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522192167.pdf>. Acesso em 10/04/2019.

BURGI, Sergio; JASMIN, Élise (Org.). *José Medeiros: Chroniques brésiliennes*. Paris: Instituto Moreira Salles; Maison de l'Amérique Latine; Maison européenne de la photographie; Éditions Hazan, 2011a.

BURGI, Sergio; JASMIN, Élise. José Medeiros: Chroniques brésiliennes. _____ (Org.). *José Medeiros: Chroniques brésiliennes*. Paris: Instituto Moreira Salles; Maison de l'Amérique Latine; Maison européenne de la photographie; Éditions Hazan, 2011b, p. 9-17.

CAMPANY, David. Recalcitrant Intervention. Walker Evans' Pages. In: DI BELLO, Patrizia; WILSON, Colette; SHAMOON, Zamir (Org.). *The Photobook: from Talbot to Ruscha and beyond*. London; New York: I.B. Taurus, 2012, p. 71-90.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 19-54.

CARVALHO, José Murilo de. Nação imaginária: memória, mitos e heróis. In: ALVES, Adauto. (Org.) *A crise do Estado-nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 395-418.

_____. A memória democrática. *Folha de São Paulo*, São Paulo, ano 82, n. 15.273, 3 mar. 2002, *Mais*, p. 267.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: Editora da UnB, 1994.

COSTA, Helouise. Entre o local e o global: a invenção da revista *O Cruzeiro*. In: COSTA, Helouise; BURGI, Helouise. *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 9-31.

COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio. *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

DANTAS, Audálio. Prefácio. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014, p. 6-8.

DELEUZE, Gilles. Au-delà de l'image-mouvement. In: _____. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Editions de Minuit, 1985, p. 7-37.

DEBRUN, Michel. A identidade nacional brasileira. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 39-49, 1990.

DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIAS, Fernando Correia. A Redescoberta do Barroco pelo Movimento Modernista. *Barroco*. n. 4, Belo Horizonte, 1972, p. 7-16.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. A imagem-malícia. In: _____. *Diante do tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 101-180.

_____. *Peuples en larmes, peuples en armes*. Paris: Éditions de Minuit, 2016.

DORENTAL, Ludger; TITAN JR., Samuel (Org.). *Modernidades fotográficas: 1940-1964*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.

ERNAUX, Annie; MARIE, Marc. *L'usage de la photo*. Paris: Gallimard, 2005.

ESPADA, Heloisa. Monumento e sombra na Brasília de Marcel Gautherot. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 93, p. 145-166, jul. 2012.

_____. Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 81-105, jan.-jun. 2014.

FLAUBERT, Gustave. *Um coração singelo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

_____. O que é um autor? In: *Ditos e escritos III: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Nacional, 2011, p. 268-302.

GAUTHEROT, Marcel. *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HAMON, Philippe. Le livre comme exposition. In: _____. *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*. Paris : José Corti, 1989, p. 95-122.

HATOUM, Milton; TITAN JR., Samuel. A paciência do olhar: Marcel Gautherot na Amazônia. In: GAUTHEROT, Marcel. *Norte*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 7-22.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiência do tempo*. Vários tradutores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Affonso. (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 13-26.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

JULIÃO, Letícia. O SPHAN e a cultura museológica no Brasil. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 43, p. 141-161, jan.-jun. 2009.

KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In: _____. *O fotográfico*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014, p. 40-59.

LEMOS, Ubiratan de; MEDEIROS, José. O negro brasileiro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 58-A-58-G, 22/05/1954.

LIMA, Alceu Amoroso. Présentation. In: BON, Antoine; GAUTHEROT, Marcel; VERGER, Pierre; LIMA, Alceu Amoroso. *Brasil: Livraria Agir Editora*, 1957, s. p.

LONDRES, Cecília. A invenção do patrimônio e a memória nacional. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: FGV Editora; Universidade São Francisco, 2001, p. 85-101.

LUCAS, Fábio. Drummond, dentro e fora do Tempo. In: BRAYNER, Sônia. (Org.) Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro; Brasília: Civilização Brasileira; Instituto Nacional do Livro, 1977, p. 239-245.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

MAMMÌ, Lorenzo. A construção da sombra. In: ESPADA, Heloisa (Org.). *As construções de Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 96-105.

MARTINS, João. Quarenta mil homens desfilaram no dia 7. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, n. 49, p. 8-13, 20/09/1952.

MEDEIROS, José; SARDAN, Zuca. *Cinefotorama*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

MEYRER, Marlise. Revista *O Cruzeiro*: um projeto civilizador através das fotorreportagens (1955-1957). *História Unisinos*, São Leopoldo, v. 14, n. 2, p. 197-212, mai./ago. 2010.

MONDZAIN, Marie-José. Imagem, sujeito, poder: entrevista. [janeiro, 2008]. Culture Injection. Entrevista concedida a Michaela Fiserova. Disponível em:

<<https://cultureinjection.wordpress.com/2014/03/28/entrevista-com-marie-jose-mondzain/>>. Acesso em 22/01/2019.

MORA, Gilles. Pequenas notas para um bom uso de Walker Evans. In: EVANS, Walker. *Walker Evans*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MOSER, Benjamin. Cemitério da esperança: Brasília aos 50. In: _____. *Autoimperialismo: Três ensaios sobre o Brasil*. São Paulo: Planeta, 2016, p. 11-53.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NIEMEYER, Oscar. Depoimento. In: GAUTHEROT, Marcel. *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001, p. 7.

_____. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

NOBRE, Ana Luiza. A eficácia do corte. In: GAUTHEROT, Marcel. *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001, p. 13-25.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Os Passos de Congonhas e suas restaurações*. Brasília, DF: Iphan, 2011.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Estado Novo e a conquista de espaços territoriais e simbólicos. *Política & Sociedade*, Florianópolis, v. 7, n. 12, abril 2008, p. 13-21.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PERPÉTUA, Elzira Divina. *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

QUEIROZ, Rachel de. Nacionalidade. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, n. 13, p. 114, 05/01/1963.

RANCIÈRE, Jacques. *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 1998.

_____. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009a.

_____. Notes on the photographic image. *Radical philosophy*, v. 156, p. 8-15, jul/ago 2009b.

_____. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009b.

_____. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos CEBRAP*, 86, v. 29, n. 1, p. 75-90, mar 2010a.

_____. *La parole muette*: Essai sur les contradictions de la littérature. Paris: Librairie Arthèmes Fayard ; Pluriel, 2010b.

_____. A estética como política. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul/dez 2010c.

_____. A comunidade como dissentimento. In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José. *A política dos muitos*: povo, classes e multidão. Lisboa: Tinta da China, 2010d, p. 425-436.

_____. *Aisthesis*: scènes du regime esthétique de l'art. Paris: Éditions Galilée, 2011.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

_____. Introduction. In: _____. *Les bords de la fiction*. Paris : Éditions du Seuil, 2017, p. 7-17.

_____. O dano: política e polícia. In: _____. *O desentendimento*: Política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 35-56.

REIS, Leticia Vidor de S. “O que o rei não viu”: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 237-279, 2003.

RENAN, Ernest. *What is a nation?* In: BHABHA, Homi K (Org.). *Nation and narration*. New York: Routledge, 1990, p. 8-22.

RIBEIRO, Gustavo Lins. *O capital da esperança*: A experiência dos trabalhadores na construção de Brasília. Brasília: Editora UnB, 2008.

ROSA, João Guimarães. Aí está Minas: a mineiridade. *Suplemento Literário Minas Gerais*, v. 2, n. 65, p. 3, 25/11/1967.

ROSITO, Valeria. Direito à fantasia: uma investida contra o “Diário de uma favelada” de Carolina Maria de Jesus. In: BELO, Fábio (Org.), *Direito e literatura contra o racismo*: leituras a partir de *Quarto de despejo*. Belo Horizonte: Relicário, 2018, p. 167-179.

ROUILLÉ, André. *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

RUFINONI, Simone R. Mário e Drummond: nacionalismo, alteridade, arte. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 247-264, jan.-abr. 2014.

SANTOS, Mariza V. Motta. Nasce a Academia SPHAN. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 24, p. 77-95, 1996.

SARDAN, Zuca. Cinefotorama. In: MEDEIROS, José; SARDAN, Zuca. *Cinefotorama*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 7-22.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, Lilia M. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.

SEGALA, Lygia. Fotografia, folclore e cultura popular. *Cadernos de antropologia e imagem*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 81-98, 1995.

_____. Bumba-meu-boi Brasil. In: GAUTHEROT, Marcel. *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

_____. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 73-134, jul.-dez. 2005.

SOUZA, Eneida Maria de. Construções de um Brasil moderno. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 9, n. 7, p. 36-45, 2004.

TACCA, Fernando de. *O Cruzeiro versus Paris Match e Life*. In: COSTA, Helouise; BURGI, Helouise. *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 279-287.

VALÉRY, Paul. *Dialogue de l'arbre* (1943). Disponível em: <<http://ugo.bratelli.free.fr/ValeryPaul/ValeryDialogueArbre.pdf>>. Acesso em 10/04/2019.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

WHITMAN, Walt. *Leaves of grass = Folhas de relva*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

WISNIK, Guilherme. Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 79, p. 169-193, nov. 2007.