

ANGELO HENRIQUE COSTA CUISSI

**ALÉCIO DE ANDRADE:
um estudo artístico-biográfico**

São Paulo
2022

ANGELO HENRIQUE COSTA CUISSI

**ALÉCIO DE ANDRADE:
um estudo artístico-biográfico**

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de pesquisa: Abordagens teóricas, históricas e culturais da arte

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

São Paulo
2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

C966a	<p>Cuissi, Angelo Henrique Costa, 1979- Alécio de Andrade : um estudo artístico-biográfico / Angelo Henrique Costa Cuissi. - São Paulo, 2022. 206 f. : il.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Fotografia. 2. Fotógrafos. 3. Fotojornalismo. I. Nascimento, José Leonardo do. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDD 770.92</p>
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

ANGELO HENRIQUE COSTA CUISSI

**ALÉCIO DE ANDRADE:
um estudo artístico-biográfico**

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de pesquisa: Abordagens teóricas, históricas e culturais da arte

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

Dissertação aprovada em: 5 de abril de 2022.

José Leonardo do Nascimento
IA/Unesp — Orientador

Prof^a Dr^a Helouise Costa
MAC/USP

Prof. Dr. José Paiani Spaniol
IA/Unesp

À Janaína, a pequena rebelde.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

A Priscila Bernardes, pela amor, apoio, fé e companhia, e a Janaína, que me iluminou nos últimos meses;

a todos que ficaram no Rio, mas que não deixaram de me acompanhar: José e Joana, meus pais; Jeanne, Leandro, Lucas e Lucio, minha irmã e sua família; Vinicius, Rafael, Alexandre, Michel, Flavia, tantos irmãos que a vida me deu que não cabem todos aqui;

a José Leonardo do Nascimento, que me orientou, e aGNuS VaLeNTE, que nos deixou, e a todos que lutaram pelo Instituto de Artes nesses tempos tão difíceis. Rodrigo, Fábio, vocês merecem tudo de bom;

a Naruna Alcântara, Pedro Pinheiro Guimarães, Luís Garrido, Francisco Mascarenhas e Rute Casoy, por me permitirem imaginar Alécio em ação;

a Patricia Newcomer e ao Instituto Moreira Salles, pela preservação e divulgação dos arquivos e pelo zelo com obra de Alécio;

ao Museu de Arte Moderna do Rio e à Universidade do Arizona, pelas informações e documentos;

aos colegas que dividiram suas reflexões comigo para *A arte da solidão: artistas-pesquisadoras refletem sobre a pandemia*, porque transformamos a angústia em criação;

aos que fizeram e mantêm o L^AT_EX, e principalmente aos colaboradores do abnT_EX2, pelo salto civilizatório na editoração do texto;

e a Alécio, que pressentia o infinito na infância.

*Uma imagem é uma imagem e talvez uma imagem
Sua palavra ligeira me soa sempre à distância e um pouco vaga e o que nela reside
é também distância, é também tristeza, é também infância*

Alécio de Andrade, c. 1960

Ainda hei de fazer um dia não a defesa, mas o elogio grandiloquente e barroco dos 'defeitos' da classe média, que ela própria, não raro, se dá ao luxo de denunciar; 'defeitos' de que saíram a arte, a filosofia, a ciência, o conforto do nosso tempo — essa pouca alegria e esse consolo pouco de que ainda nos nutrimos, à espera de desaparecermos todos como classes irreconciliáveis, submergindo, em bloco, no Paraíso dos Homens Iguais, Perfeitos e Numerados.

Carlos Drummond de Andrade, *Passeios na Ilha*

Resumo

O fotógrafo Alécio de Andrade (1938–2003) tornou-se conhecido pelo público carioca na década de 1960, quando passa a figurar nas crônicas de José Carlos de Oliveira no *Jornal do Brasil*. Sua primeira exposição, *Itinerário da infância* (Petite Galerie, 1964), é saudada por Carlos Drummond de Andrade com um poema. Em 1971, Alécio é o primeiro brasileiro a ser aceito na agência Magnum de fotógrafos. Sua obra, contudo, marcada pela afeição que dedica a seus retratados, permanece ignorada pelo grande público. Com o objetivo de apresentá-la e discuti-la no contexto da vida do fotógrafo, propõe-se uma narrativa biográfica, baseada em cartas, artigos de jornal e depoimentos; em seguida, discutem-se os procedimentos de Alécio, considerando-se tanto suas raízes históricas quanto a situação de sua fotografia em relação a seus contemporâneos. Conclui-se que a contribuição do fotógrafo para a sua linguagem está provavelmente vinculada à experiência urbana de sua juventude, a mesma que possibilitou a Bossa Nova.

Palavras-chave: Alécio de Andrade, fotografia, fotojornalismo, Magnum Photos, Museu do Louvre.

Abstract

Photographer Alécio de Andrade (1938–2003) became known to the ‘cariocas’ in the 1960’s, as a character of José Carlos de Oliveira’s chronicles for *Jornal do Brasil*. Alécio’s first exhibition, *Itinerário da infância* (“Roadmap to childhood”, in a free translation; Petite Galerie, 1964) is praised by Carlos Drummond de Andrade, who writes a poem for the pictures. In 1971, Alécio becomes the first Brazilian to be accepted to Magnum Photos. His work, however, distinguishable for its affectiveness toward the subject, remains largely ignored. Aiming to present it and put it to discussion, keeping its relation to the photographer’s life, a biographical narrative is proposed, based upon correspondence, newspaper articles and interviews; then, Alécio’s procedures are discussed, considering its historical roots as well as the situation of his photography relatively to his peers. Research points to the conclusion that Alécio’s contribution to photography is probably connected to his urban experience as an young man, the same experience which made Bossa Nova possible.

Keywords: Alécio de Andrade, photography, photojournalism, Magnum Photos, Louvre Museum.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Yasuyoshi Chiba: <i>Jovem iluminado por telefones celulares recita poemas de protesto enquanto manifestantes cantam estribilhos pedindo a volta do governo civil durante um blecaute.</i> Foto do ano do prêmio <i>World Press Photo</i> de 2020. Cartum, 19 de junho de 2019. ©Yasuyoshi Chiba / Agence France-Presse, 2021	25
Figura 2 – Jane Evelyn Atwood: <i>Alécio de Andrade.</i> Paris, 1977. ©Jane Evelyn Atwood, 2021	26
Figura 3 – O sujeito no ato.	32
Figura 4 – O fotógrafo no ato.	32
Figura 5 – Diagrama dos campos do ato fotográfico.	33
Figura 6 – Alécio de Andrade: <i>Grande Otelo.</i> Londres, 1969. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021	35
Figura 7 – Alguns locais mencionados neste capítulo. Mapa: ©Stamen Design (stamen.com); dados: ©OpenStreetMap, 2021.	39
Figura 8 – Alécio de Andrade: <i>Noemi Alcântara Bomfim de Andrade.</i> Rio de Janeiro, 1973. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021	41
Figura 9 – Alécio de Andrade: <i>Almir Bomfim de Andrade.</i> Rio de Janeiro, 1973. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021	43
Figura 10 – <i>O Brasil ouve a palavra do presidente.</i> <i>O Cruzeiro</i> , 16 de janeiro de 1943.	50
Figura 11 – <i>Alunos de piano de Zilah Moura Brito no Instituto Nacional de Música, por volta de 1945.</i> Alécio é o quarto da direita para a esquerda, na primeira fila. A/d. Rio de Janeiro, c. 1945.	53
Figura 12 – Alécio de Andrade: <i>Paulo Mendes Campos no Zepelim.</i> Rio de Janeiro, 1964. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021	57
Figura 13 – Alécio de Andrade: <i>Raul Brandão.</i> Rio de Janeiro, 1964. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	59
Figura 14 – Alécio de Andrade: <i>Carlos e Rosa Costa Ribeiro.</i> Paris, 1995. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	60
Figura 15 – <i>Marília Branco em cena de Marafa, de Adolfo Celi.</i> A/d, <i>Manchete</i> , 6 de abril de 1963.	61
Figura 16 – Alécio de Andrade: <i>Ismael Cardim.</i> Paris, 1995. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	63
Figura 17 – Alécio de Andrade: <i>José Carlos de Oliveira no La Coupole.</i> Paris, 1965. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	65
Figura 18 – Alécio de Andrade: Rio de Janeiro, 1964. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	66

Figura 19 – Alécio de Andrade na abertura de <i>Itinerário da infância</i> . A/d, Rio de Janeiro, 1964. ©Archives Alécio de Andrade, 2021.	69
Figura 20 – Alécio de Andrade: <i>Marques Rebelo e Elza Proença</i> . Paris, 1965. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	71
Figura 21 – Alécio de Andrade: <i>Antonio Cândido, Fernando Sabino e Otto Lara Resende</i> . Paris, 1965. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	72
Figura 22 – Alécio de Andrade: <i>Otto Lara Resende e Marcos Vasconcellos na Brasserie Lipp</i> . Paris, 1973. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	75
Figura 23 – Alécio de Andrade: <i>Adolpho Bloch no bairro do Marais</i> , 1968. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	76
Figura 24 – “Duda: uma festa em Paris”. Fotografia de Alécio de Andrade. <i>Manchete</i> , 11 de junho de 1966. ©Bloch Editores / Massa falida de Bloch Editores, 2021 .	77
Figura 25 – “Beatniks de Paris: para eles o mundo já acabou”. Fotos de Alécio de Andrade. <i>Manchete</i> , 6 de agosto de 1966. ©Bloch Editores / Massa falida de Bloch Editores, 2021.	78
Figura 26 – Alécio de Andrade: <i>Caroline Murat</i> . Paris, 1966. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	79
Figura 27 – Eddie Addams: <i>Execução em Saigon, 2 de fevereiro de 1968</i> . ©Eddie Addams / Associated Press, 2021.	80
Figura 28 – “Paris: a rebelião está nas ruas.” Fotografia de Alécio de Andrade. <i>Manchete</i> , 1º de junho de 1968. ©Bloch Editores / Massa falida de Bloch Editores, 2021.	81
Figura 29 – Pedro Guimarães: Alécio de Andrade e Henri Cartier-Bresson, 1981. ©Pedro Pinheiro Guimarães, 2021.	83
Figura 30 – “Um domingo no Louvre”. Reportagem e fotografia de Alécio de Andrade. <i>Manchete</i> , 30 de agosto de 1969. ©Bloch Editores / Massa falida de Bloch Editores, 2021.	84
Figura 31 – Os fotógrafos Ian Berry, Alécio de Andrade, Constantine Manos e Burk Uzzle no escritório da Magnum. A.d., Paris, 1970. ©Alécio de Andrade Archives, 2021.	86
Figura 32 – Sergio Larrain: <i>Ilha de Chiloé</i> , 1957. ©Sergio Larrain / Magnum Photos, 2021.	87
Figura 33 – Josef Koudelka: <i>Invasão de tropas do Pacto de Varsóvia na Avenida Vinohradska</i> . Praga, agosto de 1968. ©Josef Koudelka / Magnum Photos, 2021	88
Figura 34 – Alécio de Andrade: <i>James Baldwin</i> . Paris, 1970. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	89
Figura 35 – Alécio de Andrade: <i>Anna Freud</i> . Viena, 1971. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	90
Figura 36 – Alécio de Andrade: <i>Pedro Pinheiro Guimarães e Naruna Alcântara</i> . Paris, 1980. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	92

Figura 37 – Martine Franck: <i>Ariane Mnouchkine em ensaio de “1789” na Cartoucherie de Vincennes</i> . Paris, 1970. ©Martine Franck / Magnum Photos, 2021.	93
Figura 38 – Alécio de Andrade. <i>A/d</i> . Paris, 1972. ©Archives Alécio de Andrade, 2021.	97
Figura 39 – Alécio de Andrade: <i>José Carlos de Oliveira e Ferreira Gullar</i> . Buenos Aires, 1973. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	98
Figura 40 – Henri Cartier-Bresson: Visita do cardeal Pacelli à igreja de Sacré-Coeur, no Montmartre. Paris, 1938. ©Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos, 2021.	99
Figura 41 – Alécio de Andrade: <i>Parque de Saint-Cloud</i> . Paris, 1975. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	101
Figura 42 – Flávio-Shiró: <i>Alécio de Andrade</i> . Paris, 1984. ©Flavio-Shiró / Archives Alécio de Andrade, 2021.	102
Figura 43 – Alécio de Andrade: <i>Escola de Belas-Artes</i> . Paris, 1975. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	106
Figura 44 – Alécio de Andrade: <i>Rua do Sena</i> . Paris, 1976. Imagem da capa de <i>Paris, ou la vocation de l’image</i> . ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	107
Figura 45 – Alécio de Andrade: <i>Grand Palais</i> . Paris, 1975. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	108
Figura 46 – Alécio de Andrade: <i>Jacques Louis David, retrato do artista, 1794</i> . Paris, 1970. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	109
Figura 47 – Alécio de Andrade: <i>Patricia Newcomer e Florêncio de Andrade</i> . Paris, 1985. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	111
Figura 48 – Alécio de Andrade: <i>Boucherie Saada, 17 Rue des Rosiers</i> . Paris, 1975. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	112
Figura 49 – Alécio de Andrade: Capa de disco de Alfred Brendel, lançado em 1992. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	113
Figura 50 – Alécio de Andrade: <i>Florêncio e Balthasar</i> . Paris, 1993. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	115
Figura 51 – Alécio de Andrade: <i>Antonio Bulhões de Carvalho</i> . Rio de Janeiro, 1973. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	118
Figura 52 – <i>Alécio de Andrade nos arquivos da Magnum</i> . A. d., Paris, 1974. ©Archives Alécio de Andrade, 2021.	120
Figura 53 – Jean Manzon: <i>Manon: lírio partido</i> . <i>O Cruzeiro</i> , 11 de setembro de 1943. ©Diários Associados / Correio Braziliense, 2021.	123
Figura 54 – Luciano Carneiro: <i>Europa</i> , c. 1950. ©Luciano Carneiro / Instituto Moreira Salles, 2021.	124
Figura 55 – John Heartfield: <i>História natural alemã: metamorfose</i> . Praga, 1934. ©The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, 2020.	126
Figura 56 – Man Ray: <i>Érotique Voilée</i> , 1933. Fotograma. ©Man Ray, 2021.	127
Figura 57 – <i>So ist Paris</i> , fotografos desconhecidos. <i>Arbeiter Illustrierte Zeitung</i> , 21 (1929), p. 8–9. ©Arbeiter Illustrierte Zeitung, 2021.	128

Figura 58 – August Sander: <i>Pedreiro</i> . 1928. ©August Sander, 2021.	134
Figura 59 – Alécio de Andrade: Jardins de Luxemburgo, Paris, 1968. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	142
Figura 60 – Alécio de Andrade: Praça em frente ao Centro Georges Pompidou. Paris, 1978. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	144
Figura 61 – Alécio de Andrade: Rio de Janeiro, 1963. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	146
Figura 62 – Alécio de Andrade: Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, 1964. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	148
Figura 63 – Alécio de Andrade: <i>Carlos Drummond de Andrade</i> . Rio de Janeiro, 1964. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	148
Figura 64 – Alguns marcos da Ipanema de Alécio. Mapa: ©Stamen Design (stamen.com); Dados: ©OpenStreetMap, 2021.	149
Figura 65 – Alécio de Andrade: Rua Visconde de Albuquerque. Rio de Janeiro, 1964. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	150
Figura 66 – Alécio de Andrade: Boulevard de Montparnasse. Paris, 1966 ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	151
Figura 67 – Alécio de Andrade: <i>Gilberto Gil</i> . Paris, 1971. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	152
Figura 68 – Alécio de Andrade: Paris, 1976. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	153
Figura 69 – Situação de algumas residências de Alécio em Paris, com indicação da sucursal da Manchete, <i>La Coupole</i> e Museu do Louvre. Mapa: ©Stamen Design (stamen.com); Dados: ©OpenStreetMap, 2021.	154
Figura 70 – Alécio de Andrade: <i>Mario Pedrosa na casa de Alberto Magnelli</i> . Meudon, França, 1969. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	156
Figura 71 – Alécio de Andrade: <i>No alto: Jean-Baptiste Greuze (1725–1805), O filho punido, 1778. Embaixo: Jacques-Louis David (1748–1825), Os amores de Páris e Helena, 1789. Museu do Louvre, 1969.</i> ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	158
Figura 72 – Barbara Kruger: <i>Sem título</i> (“I shop, therefore I am”, 1987). Silkscreen fotográfico sobre vinil, 284,5 x 284,5 cm. ©Barbara Kruger, 2021	160
Figura 73 – Alécio de Andrade: Museu do Louvre, Paris, 1969. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	161
Figura 74 – Sebastião Salgado: <i>Mulher cega</i> , Mali, . ©Sebastião Salgado / Amazonas Images, 2021.	163
Figura 75 – Alécio de Andrade: <i>Leonardo di ser Piero da Vinci (1452–1519), dito Leonardo da Vinci, Retrato de Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo, dita a Mona Lisa ou a Gioconda, c.1503–1506.</i> Museu do Louvre, Paris, 1971. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	164

Figura 76 – Martin Parr: Museu do Louvre, Paris, 2012. ©Martin Parr / Magnum Photos, 2021.	166
Figura 77 – Alécio de Andrade: <i>À esquerda: Girolamo Mazzola Bedoli (c.1500–1569), Adoração dos pastores com são Bento, 1552–1554. À direita: Federico Fiori Barocci (c.1535–1612), dito Baroccio, A circuncisão, 1590.</i> Museu do Louvre, 1993. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	167
Figura 78 – Alécio de Andrade: Museu do Louvre, 1992. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	168
Figura 79 – Henri Cartier-Bresson: <i>Ao fundo: Henri Matisse (1869–1954) A dança (I), 1909.</i> Museu de Arte Moderna, Nova York, 1965. ©Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos, 2021.	169
Figura 80 – Alécio de Andrade: <i>As Três Graças, de Jean-Baptiste Regnault.</i> Paris, 1970. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	170
Figura 81 – Ian Berry: <i>Jane Birkin OBE é uma atriz e cantora inglesa radicada na França. Ela é conhecida por seu relacionamento com Serge Gainsbourg e por ter uma bolsa Hermés batizada com seu nome. Nos últimos anos, ela compôs o seu próprio álbum, dirigiu um filme e se tornou uma defensora aguerrida da democracia em Burma. Aqui ela está sentada com Serge Gainsbourg no seu apartamento em Paris.</i> França, 1970. ©Ian Berry / Magnum Photos, 2021.	171
Figura 82 – Alécio de Andrade: <i>Salvador Dalí, pintor espanhol, e François-Marie Banier, fotógrafo e escritor.</i> Paris (Hotel Meurice), 1971. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	172
Figura 83 – Angelo Cuissi: <i>Deborah Colker no cenário de Tatyana.</i> Rio de Janeiro, 2011. ©Angelo Cuissi, 2021,	173
Figura 84 – Nobuyoshi Araki: <i>Kaori,</i> 2004. ©Nobuyoshi Araki, 2021	174
Figura 85 – Alécio de Andrade: <i>Rute Casoy.</i> Paris, 1975. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	177
Figura 86 – Alécio de Andrade: <i>Roland Topor.</i> Paris, 1986. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	179
Figura 87 – Alécio de Andrade: <i>Árpád Szenes.</i> Paris, 1967. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	181
Figura 88 – Philip-Lorca diCorcia: <i>Head #13,</i> Nova York, 2000. ©Philip-Lorca diCorcia / Pace/McGill Gallery, 2021.	182
Figura 89 – Martin Parr: <i>The Last Resort.</i> New Brighton, Inglaterra, 1983–1985. ©Martin Parr / Magnum Photos, 2021.	183
Figura 90 – Alécio de Andrade: Paris, 1987. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021. . .	184
Figura 91 – Alécio de Andrade: Paris, Quai de Conti, 1975. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	185
Figura 92 – Alécio de Andrade: Susan Sontag. 1979. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	186

Figura 93 – Alécio de Andrade: Rubens Gerchman. 1986. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	186
Figura 94 – Alécio de Andrade: <i>Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre</i> . Paris, 1971. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	187
Figura 95 – Alécio de Andrade: Jerusalém, 1971. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	188
Figura 96 – Alécio de Andrade: Lygia Clark. Paris, 1970. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	191
Figura 97 – Alécio de Andrade: Peter Brook na <i>Cartoucherie</i> de Vincennes, 2000. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	194
Figura 98 – Martha Rosler: <i>Sem título</i> (da série <i>The Bowery em dois sistemas descritivos inadequados</i> , 1974–1975. ©Martha Rosler, 2021.	195
Figura 99 – Alécio de Andrade: Paris, 1968. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021. . .	199
Figura 100– Alécio de Andrade: Rio de Janeiro, 1964. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.	201

Sumário

1	INTRODUÇÃO	23
1.1	Quem é Alécio de Andrade?	27
1.2	Perspectivas crítico-metodológicas	28
1.2.1	Percurso teórico	30
1.2.2	Topografia crítica	31
1.3	<i>Post-scriptum</i>	34
2	ITINERÁRIO DE ALÉCIO	37
	Prelúdio: Ipanema, 1964	37
2.1	Almir & o espírito	40
2.1.1	O literato e o psicólogo	44
2.1.1.1	Rua do Ouvidor, 110	46
2.1.1.2	<i>A Revista do Brasil</i>	47
2.1.2	O ideólogo do Estado Novo	48
2.1.2.1	<i>Cultura Política</i>	50
2.2	Alécio & a alma	53
2.2.1	Ipanema era só felicidade	56
2.2.1.1	Preparativos de viagem	62
2.2.1.2	<i>Itinerário da infância: um ponto de partida</i>	68
2.2.2	A epopeia parisiense	70
2.2.2.1	O fotógrafo de <i>Manchete</i>	74
2.2.2.2	O primeiro brasileiro na <i>Magnum</i>	85
2.2.2.3	O autor independente	100
2.3	Epílogo intempestivo	116
3	PROVA E POESIA	121
	Prelúdio: o ofício e o mercado	121
3.1	Alguma história	125
3.1.1	A montagem como princípio	125
3.1.2	Apontamentos para uma crítica do fotojornalismo	131
	O sujeito e a maçã (interlúdio em dois atos)	141
3.2	Alécio e a fotografia	145
3.2.1	I sobre a vagabundagem como pedagogia do olhar	149
3.2.2	II sobre diários de campo	157
3.2.3	III sobre o poder do fotógrafo	171
3.2.4	IV sobre o jogo	182

3.3	Coda: tempo feliz	196
	Referências	203

1 Introdução

Por volta de 800 a.C., Mo Zi, fundador de uma tradição filosófica de grande influência na China antiga, o moísmo, escreveu a primeira descrição do princípio ótico sobre o qual se baseia a fotografia, o da câmera que recebe os raios luminosos refletidos pelos objetos através de uma lente, que inverte esses raios e os projeta sobre uma superfície sensível — filme, sensor ou papel — e os registra. Mo Zi descreve uma *pinhole*, o tipo mais simples de câmera, na qual a lente é substituída por um orifício minúsculo, que o chinês chama de “ponto de coleta”, “um buraco vazio como o sol e a lua que aparecem nas bandeiras imperiais”. A luz que atravessa esse ponto reproduz a cena que está do outro lado — ele descobre — e pode ser vista em mais detalhe se projetada sobre uma superfície. Mo Zi fica assombrado com o fenômeno de inversão da imagem, que descreve muito precisamente: “Uma pessoa iluminada brilha como se irradiasse luz [. . .] A luz que irradia de seu pé, embaixo, forma sua imagem no topo; sua cabeça, no alto, forma a imagem embaixo” (apud NEEDHAM, 1962, p. 82). Mo Zi se ocupava das ciências naturais e, na política, da oposição a Confúcio. Uma vez perguntou a um dos seguidores do rival: “Por que razão as pessoas fazem música?” “A música se faz pela música”, teria sido a resposta (FUNG, 1952, p. 86). Mo Zi respondeu com o ensaio “Contra a música”, declarando inútil toda atividade que não tenha um fim prático, como vestir e alimentar os camponeses empobrecidos.

A música é um ‘inutensílio’, como a fotografia, embora estas linguagens sejam empregadas frequentemente como utensílios, ferramentas de persuasão. A fotografia ‘pura’ — “um sistema de criar imagens que descrevam, mais ou menos fielmente, a cena vista através de um quadro retangular a partir de um ponto de vista específico em um determinado momento”, na definição lexical de John Szarkowski (1999, p. 22) — persuade o espectador da realidade da cena; muito de nossa história recente é conhecido através dessas imagens mais ou menos fiéis. Uma infinidade delas se interpõe entre nosso mundo e aquele de meio século atrás, quando Alécio de Andrade começou a fotografar; se hoje nos parecem curiosas, datadas e mesmo ingênuas, deve ser (ao menos em parte) pela absoluta exaustão de nossos olhares. O desenvolvimento de técnicas de reprodução foi tão súbito que, em pouco mais de um século, passamos da descoberta dos processos químicos que permitem fotografar uma cena e fixá-la sobre um suporte para a virtualização completa da imagem — ou seja, da experimentação com metais, tecidos e papéis para a redução de tudo a um suporte invariável: a tela.

Não enfrentaremos esse caudal de imagens. Trilharemos nosso caminho a pé, pelas margens, ouvindo as pessoas e deixando que elas nos mostrem as figuras que emergem das águas. Falaremos de um fazer fotográfico que se assemelha à crônica, por um lado, e por outro ao diário pessoal. Por isso achamos justo chamá-lo de *fotojornalismo*, agregando à fotografia a raiz latina que indica uma atividade diária, e que entre ingleses e franceses nomeia dos diários íntimos às publicações periódicas, os *journal(e)s*. Vê-se que essa categoria é bastante vasta, compreendendo no mínimo a fotografia de imprensa, a fotografia documental e a fotografia-diário, especializações

que costumam se sobrepor. Podemos tentar distinguir entre um fotojornalismo supostamente objetivo e outro assumidamente subjetivo: o primeiro, descritivo, precisa garantir a legibilidade da cena, aquilo que no jargão jornalístico se conhece como ‘lide’ (Quem? Quando? Como? Onde? Por que?); o segundo, expressivo, reflete o esforço do fotógrafo de traduzir sua experiência em imagens e produz, assim, obras de leitura mais aberta. Para simplificar, ao primeiro chamaremos fotojornalismo *comercial*, pois que submetido a uma série de restrições para garantir a melhor elaboração de um produto (o jornal ou a revista) e, ao segundo, fotojornalismo *autoral*, aquele no qual preponderam as opções do fotógrafo.



Passo ao singular para mostrar de onde tomo minha perspectiva. Comecei a fotografar por volta dos dezoito anos, e aos 23 fiz minha primeira exposição. Levei a fotografia em paralelo com outras atividades — livrarias, editoras, clínicas de saúde mental — até conseguir meu primeiro emprego como repórter fotográfico no Jornal do Brasil, em 2008. Passei cinco anos entre jornais, revistas e agências, mas o número cada vez menor de vagas e veículos (e, mais tarde, um problema de coluna que me impede de carregar um equipamento padrão de no mínimo sete quilos) acabaram me afastando do mercado.

Meu maior conflito com o trabalho de repórter fotográfico era a incongruência entre o ideal da fotografia nas redações e as práticas que caracterizavam esses mesmos espaços. O ideal da fotografia era bastante concreto: encontrávamos seus exemplos no prêmio maior do fotojornalismo mundial, o World Press Photo (fig. 1), concurso e exposição anuais que selecionam os trabalhos que melhor conjugam a relevância do tema à sensibilidade do olhar. Ora, o Rio de Janeiro é uma cidade conhecida internacionalmente, de cenários magníficos e problemas sociais gravíssimos; era razoável que nossas ambições se voltassem para aquele prêmio, mas o tipo de fotografia que se exigia de nós — muitas vezes, sob os mais cabeludos impropérios — era de uma visão sem nuances que costumava variar entre o óbvio e o malicioso, fiel à velha lógica mancheticiana do “quanto menos roupa, melhor”. A falta de tempo e pessoal não justificava a baixa qualidade das imagens, porque mais de uma vez, após voltar satisfeito com um bom trabalho, tive minhas fotos recusadas e a explicação compreensiva, por parte dos colegas, de que o material estava bom, “mas isso é foto de agência, não de jornal”. Vi fotógrafos talentosos perderem o emprego devido a essa cultura. Outros se foram no enxugamento impiedoso pelo qual passaram as editorias de fotografia, fruto de uma crise deflagrada em parte porque os veículos impressos demoraram a se posicionar na internet, em parte porque o trabalho que muitos repórteres fotográficos faziam havia se tornado irrelevante num mundo em que todo mundo fotografa.

Há dez anos, na manhã de 7 de abril de 2011 — Dia do Jornalista — eu voltava para casa depois da pedalada matinal e parei numa loja de sucos. Na TV, o repórter informava que um atirador havia entrado na escola Tasso da Silveira, em Realengo, na região metropolitana,

Figura 1 – **Yasuyoshi Chiba:** *Jovem iluminado por telefones celulares recita poemas de protesto enquanto manifestantes cantam estribilhos pedindo a volta do governo civil durante um blecaute.* Foto do ano do prêmio *World Press Photo* de 2020. Cartum, 19 de junho de 2019. ©Yasuyoshi Chiba / Agence France-Presse, 2021



Fonte: worldpressphoto.org

e atirado em dezenas de crianças e adultos. Avisei à chefe de reportagem — o jornal em que eu trabalhava não tinha plantonistas — e pedi um carro para me levar à escola. Fui um dos primeiros a chegar. Registrei a retirada dos corpos em sacos pretos, o atendimento a uma menina que desmaiou e foi removida para o hospital, a pequena coletiva de imprensa organizada pela secretaria de educação. Nenhuma dessas era ‘a foto’ que os jornais queriam; todos sabíamos disso, e a tensão entre os colegas deixava o ar ainda mais carregado. Finalmente, uma senhora decidiu assumir o protagonismo e franziu a testa. Um bando de fotógrafos despencou em cima dela, mas apenas dois ou três conseguiram registrar as poucas lágrimas que desceram, no meio da confusão. No dia seguinte, o close de um rosto chorando estampava as capas de todos os jornais do Rio; a Folha de S. Paulo optou pela imagem do argentino Victor Caivano, da Associated Press, que fez a foto necessária sem recorrer ao clichê da câmera-na-cara, incluindo no quadro uma criança que acrescenta novas camadas de sentido ao rosto da mulher que chora; primeiro penso que aquela criança poderia ter sido morta, depois me assombro em ver sua inocência diante de tamanha brutalidade. O Globo veiculou um sofrimento anônimo, diferente de outros apenas pelas feições, seu sentido determinado unicamente pelo texto ao redor. A ilusão de que essa fotografia unívoca e redundante transmite ‘objetividade’ foi bastante disseminada durante a agonia dos jornais impressos, que hoje circulam apenas residualmente.

*Minha curta carreira na imprensa deixou a impressão profunda de que não seria possível viver de fotografia. Não é que o mercado não ofereça possibilidades atraentes: vários de meus colegas estão satisfeitos com as escolhas que fizeram ao deixar o jornal, e são hoje especializados em esportes, casamentos, recém-nascidos e diversos outros assuntos, fazendo seu trabalho com amor e competência. Mas o que me interessava — o que me interessa — é o fotojornalismo autoral, que pode ser lido, desde seus pioneiros, como uma estratégia de superação da arte; mais especificamente, uma **poetização do olhar**.*

Figura 2 – **Jane Evelyn Atwood: Alécio de Andrade**. Paris, 1977. ©Jane Evelyn Atwood, 2021



Fonte: aleciodeandrade.com

1.1 Quem é Alécio de Andrade?

“Quem é Alécio de Andrade?”, perguntaram (quase) todos os que ouviram falar desta pesquisa. Nascido em 1938, o fotógrafo era filho de Almir Bomfim de Andrade, advogado e editor de *Cultura política* — órgão oficial de divulgação ideológica do Estado Novo — e da enfermeira Noemi Alcântara. Embora alguns escritos de seu pai demonstrem uma faceta autoritária, sua boa relação com intelectuais de tendências diversas¹ revela um espírito agregador que não é estranho à personalidade do fotógrafo. Alécio seguiu a trilha paterna no piano e na poesia até descobrir sua vocação fotográfica, com pouco mais de vinte anos. Aos 26 faz sua primeira exposição, *Itinerário da infância*, e logo em seguida parte para a França. Nos quase quarenta anos que separam essa exposição de sua morte prematura, em 2003, Alécio trabalhou para revistas, fez amizade com artistas e intelectuais de renome (que escreveram crônicas e poemas em sua homenagem) e foi o primeiro brasileiro a integrar a prestigiada agência Magnum. No entanto, quase não ouvimos falar dele.

Esta dissertação é uma tentativa de preencher tal vazio. É a primeira vez que a história e a fotografia de Alécio são postas em contexto num texto maior que um ensaio ou nota biográfica; se algumas poucas limitações podem ser creditadas a este ineditismo, cabe ao autor responder por todas as outras. Dito isto, é bom esclarecer que de maneira alguma pretendemos encerrar o assunto ou escrever uma narrativa definitiva: o que queremos é apresentar Alécio para a academia. Seu trabalho é comparável ao dos melhores fotojornalistas desse país, e não é razoável que continuem perguntando, nos congressos: “Quem é Alécio de Andrade?”



Conheci as fotos de Alécio na retrospectiva promovida pelo Instituto Moreira Salles em 2008, no Rio de Janeiro. O próprio espaço refletia a intimidade retratada nas imagens, pois o Instituto tem sede na antiga residência do banqueiro Walther Moreira Salles, uma casa projetada por Olavo Redig de Campos, com jardins e azulejos desenhados por Burle Marx. Apesar de monumental, a arquitetura é fresca e até aconchegante, e a proximidade com a floresta do grande Maciço da Tijuca, associada ao regato que corre nos fundos da casa, evoca um ambiente familiar a Alécio: a Ipanema dos anos 1960, aquela que um dia Vinicius disse que era só felicidade. Suas imagens casavam perfeitamente com o entorno.

¹ Na verdade, Almir parece ter sido mais próximo de Graciliano Ramos, por exemplo, que de um varguista fanático como Azevedo Amaral.

1.2 Perspectivas crítico-metodológicas

As ciências sociais possuem diversos métodos para guiar a escrita de um texto histórico e/ou biográfico. A correta aplicação desses métodos, contudo, exige um conhecimento especializado e externo ao campo em que encontramos Alécio, que é o do fotojornalismo. Os estudos de historiografia, portanto, podem nos fornecer algum balizamento, mas não determinar nosso caminho — isto é, nosso método.

Para a elaboração do estudo biográfico, contamos com cinco fontes orais: a irmã de Alécio, Naruna Alcântara; três ex-fotógrafos da *Manchete* (Luís Garrido, Francisco Mascarenhas e Pedro Pinheiro Guimarães) e Rute Casoy, uma das modelos do biografado. Cinco outras fontes importantes foram localizadas sem que fosse realizado contato: Caroline Murat, com quem Alécio viveu durante seu período mais criativo, entre os anos 1960 e 1970; Patricia Newcomer, sua companheira na década de 1980 e grande incentivadora de seu trabalho, responsável direta ou indiretamente por todas as publicações de Alécio desde *Enfances* (1986) e guardiã de seu acervo; Florêncio e Balthasar, os filhos de Alécio e Patricia; e o artista plástico Flavio-Shiró, de quem o fotógrafo foi bastante próximo. O momento planejado para esses contatos coincidiu com a desestruturante chegada da pandemia de covid-19. Contávamos, porém, com um volume significativo de informações advindas de outras fontes primárias: a correspondência de Alécio, publicada em 2018,² e as publicações na imprensa — especialmente as crônicas de José Carlos de Oliveira, nas quais o fotógrafo é personagem recorrente.

Organizamos e contextualizamos os dados coletados nessas fontes em categorias provisórias, para que pudéssemos avaliar a relevância de cada tema da biografia sem perder de vista o estudo crítico que viria a seguir. Já numa primeira visada era possível perceber a aplicabilidade de alguns conceitos formulados por Pierre Bourdieu — campo, *habitus*, distinção — a essas categorias. Por outro lado, a ênfase de tal abordagem nos aspectos sociais teria o efeito indesejável de tornar não só o primeiro capítulo como todo o trabalho mais complexo.

Felizmente, os estudos sobre a escrita de biografias têm se mostrado mais receptivos às narrativas lineares (ROBERTS, 2002; RIESSMAN, 1993). Essa forma sacrifica a *verticalidade* do texto (a elaboração do contexto em diversos níveis) em favor da legibilidade. Optamos pela simplicidade. Esta é uma história de jornalistas (quer dizer, de artistas que trabalham na imprensa; de qualquer maneira, o que é *ser artista?*), e o método do jornalista é *técnico*, pelo emprego instrumental da linguagem, e não dos conceitos, e mesmo *poético*, quando submerge na linguagem e consegue extrair do cotidiano uma experiência.

Não precisamos nos cobrar tanto. Reorganizamos os dados, agora em ordem cronológica. *Verticalizamos* onde parecia necessário. Percebemos que o texto era obrigado, em alguns pontos, a referir-se ao passado ou ao futuro; para ajudar na orientação, decidimos escrevê-lo todo em tempo presente, deixando o passado no passado e o futuro, *idem*. Dedicamos o primeiro sexto

² CARTAS de Almir de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Antonio Bulhões, Ismael Cardim, Roberto Alvim Corrêa, Marco Aurélio Matos, Elza Proença, Marques Rebelo, Otto Lara Resende, Fernando Sabino e Alécio de Andrade. Organização: Patricia NEWCOMER. São Paulo: IMS, 2018.

dessa narrativa à pré-história de Alécio, numa seção em que seu pai é o protagonista. A trajetória de Almir nos permite esboçar uma imagem do mundo em que o fotógrafo nasceu e cresceu, o que será fundamental para a interpretação de seu trabalho; além disso, como representante da classe do escritor-jornalista-funcionário-público, típica do período, a história de Almir ilumina as redes de relações — o *campo*, se fôssemos por outro caminho — que caracterizavam a imprensa brasileira da época e que, mais tarde, possibilitariam a Alécio trabalhar em Paris.

As primeiras informações que temos do fotógrafo datam do final dos anos 1950, quando tinha vinte anos e era poeta. Logo no início da década seguinte ele começa a fotografar, e também a aparecer, eventualmente, na coluna de José Carlos de Oliveira no *Jornal do Brasil*. A primeira correspondência é de 1963 (do amigo Ismael Cardim, em Paris); em 1964, Alécio trabalha no longa-metragem *Marafa*, não finalizado, e faz sua primeira exposição na Petite Galerie, em Ipanema. O pai e os amigos enviam bastantes cartas nos vinte anos seguintes. Mas José Carlos de Oliveira falece em 1986; Ismael Cardim, inconformado com a falta de respostas, praticamente deixa de escrever para Alécio a partir de 1987; e em 1991 o fotógrafo se despede de seu pai. Antônio Bulhões de Carvalho é quase o único missivista a manter contato ao longo dessa década (bisneto de Pereira Passos, o prefeito que reformou o Rio de Almir, Bulhões foi patrono de diversos artistas, Alécio inclusive).

Além das cartas e das crônicas de José Carlos de Oliveira, consultamos também as publicações de Alécio para a revista *Manchete*, que cobrem o período de 1965 a 1979, e os documentos arquivados que tanto o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) quanto a Universidade do Arizona fizeram a gentileza de nos enviar. O MAM/RJ possui uma coleção de 39 ampliações fotográficas de Alécio, doadas por Bulhões de Carvalho em 1985, sem legendas ou outras informações que as acompanhem, que nunca foram expostas; a Universidade do Arizona guarda um arquivo sobre fotógrafos da Magnum, com uma pequena nota biográfica sobre Alécio, uma cópia da orelha de *Paris: ritmos de uma cidade* (1981) e o poema em prosa publicado na *Nouvelle Photocinéma*, parcialmente traduzido na página 94. Todas as traduções foram feitas pelo autor.

Quase todos os fotogramas³ de Alécio de Andrade presentes neste trabalho foram obtidos no website dos *Archives Alécio de Andrade* (www.aleciodeandrade.com), mantido por Patricia Newcomer. Apesar disso, a procura pela imagem de maior resolução possível em mecanismos de busca reversa ([www.tineye.com](http://www tineye.com), principalmente) torna impossível rastrear a origem de todas as imagens. Assim, optamos pela atribuição de autoria na forma característica do fotojornalismo, que consiste no nome do fotógrafo seguido da agência, galeria ou associação que gere seus direitos autorais — no caso de Alécio, a *Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques* (ADAGP).

³ Ao longo deste trabalho, tentamos manter a consistência no emprego de ‘fotograma’ e ‘foto’ quando nos referimos à imagem virtual, e de ‘ampliação’ e similares à imagem reproduzida.

1.2.1 Percurso teórico

Da narrativa, passamos à crítica. O segundo capítulo também se inicia de maneira histórica, numa tentativa de recuperar os pressupostos éticos e estéticos do fotojornalismo que Alécio conheceu na juventude, e que o influenciariam na escolha por essa linguagem híbrida desde a raiz. Técnica ou poesia? Montagem ou composição? Como um dos principais estudiosos da fotografia no momento em que o fotojornalismo ganha autonomia, Walter Benjamin é uma referência incontornável, fato que a revisão bibliográfica corroborou diversas vezes.

Em 1976, Peter Bürger publicou sua *Teoria da Vanguarda*,⁴ no qual retoma a leitura de Benjamin sobre as vanguardas artísticas (das quais foi contemporâneo) para apontar-lhes o fracasso do projeto de renovação e superação da arte. Vinte anos depois, Hal Foster se debruça sobre o texto de Bürger em *O retorno do real*,⁵ assinalando que as vanguardas não fracassaram, mas precisaram mudar de paradigma. Os três autores dialogam entre si, no que prometia ser um bom fio condutor para a crítica — apesar de serem *afetados*, condição explicada em parábola no interlúdio entre a primeira e a segunda parte do capítulo. Foster deseja salvar o Minimalismo da fúria pessimista de Bürger, em quem identifica — não sem razão — o clima algo sombrio da Escola de Frankfurt. O marxista Benjamin, judeu, vê a Itália e a Alemanha se entregarem a seus algozes enquanto procura, em desespero, a imagem messiânica que despertará a consciência dos oprimidos e redimirá o fim dos tempos. O fardo da Revolução é oferecido aos artistas: muitos o aceitaram na época de Benjamin, e novamente quando Alécio e Bürger estavam em atividade, e de novo hoje e ainda e sempre.

Uma crítica do fotojornalismo como arte do social não pode ser indiferente a essas questões: precisamos, no mínimo, situar nosso biografado em relação a elas — e aqui encontramos outro problema. De nosso ponto de vista, a consequência lógica, na década de 1960, das reflexões de Benjamin sobre a imagem reproduzível, nos anos 1930, não é a discussão de Bürger ou Foster (embora estas sejam relevantes no campo artístico, de que também tratamos) mas a teoria do espetáculo de Guy Debord.⁶ Admitir a vitória inequívoca da reificação⁷ sobre todas as outras formas de relação social seria o primeiro passo para superá-la; em uma sociedade complexa como a nossa, porém, essa superação é sempre pontual, efêmera e carregada da positividade afetiva retida nos corpos, como o foi a ocupação da Sorbonne pelos estudantes (e por Debord e outros situacionistas) em maio de 1968. A melhor expressão desse fenômeno, pensamos, é a *zona autônoma temporária* (TAZ),⁸ de Peter Lamborn Wilson (Hakim Bey),⁹ um tempo-espço de libertação das consciências. Acreditamos que a fotografia-jogo de Alécio¹⁰ é um esforço nesse

⁴ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

⁵ FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda do final do século XX*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

⁶ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo / Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

⁷ V. p. 133.

⁸ BEY, Hakim. *TAZ — Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Veneta, 2018.

⁹ Uma vez que ‘Bey’ é um título religioso que pode, inclusive, indicar uma relação hierárquica, preferimos indicar o pseudônimo pelo qual o anarquista Wilson é mais conhecido entre parênteses.

¹⁰ V. seção 3.2.4 (“IV | sobre o jogo”), p. 182.

sentido. Essas ideias são mencionadas de passagem, mas o aprofundamento da discussão, ainda que produtivo, afastaria-nos mais de nosso objeto de estudo.

O debate histórico-crítico permeia a segunda parte do segundo capítulo, dedicada às fotografias de Alécio. Mas preferimos seguir um caminho próprio.

1.2.2 Topografia crítica

Um fotograma é uma *imagem-ato*, como bem observou Phillippe Dubois (1983). De fato, poucas linguagens permitem a construção de obras tão instantâneas: até as produções do cinema, da dança e da música (artes que também têm o tempo por substrato) são o resultado de horas e horas de repetição sobre o ensaiado. A fotografia — pelo menos aquela de que trataremos — é pura improvisação; o fotógrafo repete os gestos (como os músicos e bailarinos), mas não repete as imagens. Boa parte da literatura já estabelecida sobre esse meio fala do estatuto da imagem fotográfica, seja em sua dimensão social (BOURDIEU, 1965), ontológica (FONTCUBERTA, 2010), ética (SONTAG, 2003) ou poética (BARTHES, 1980). Mesmo Dubois transforma o gesto do fotógrafo em um problema semiótico. Compreendemos e valorizamos a contribuição de diversos saberes à fotografia; o que desejamos, porém, é escrever uma história de seus gestos.



Convém explicar como a crítica foi concebida. Quando comecei a fotografar, ainda adolescente, sentia que me faltava saber algo sobre como colocar as coisas no lugar certo. Comecei a prestar mais atenção aos filmes que assistia, procurando absorver as cores, os enquadramentos, as narrativas. O primeiro impacto veio com Terra Estrangeira, de Walter Salles, com direção de fotografia de Walter Carvalho. Alimentei-me daquelas imagens durante algum tempo, até um dia folhear um livro de Henri Cartier-Bresson numa livraria. Ali, tive uma epifania; entendi o que eu queria fazer.

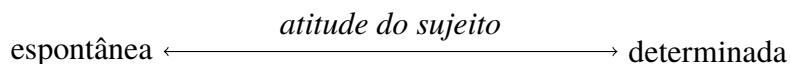
Alécio também entendeu alguma coisa sobre a fotografia com Cartier-Bresson, num livro que Raul Brandão mostrou a ele. Bresson e Alécio convergem principalmente no que diz respeito à espontaneidade de seus retratados, e diferem na atitude: enquanto Bresson é praticamente invisível, Alécio brinca com seus modelos. Para mim, essa é a diferença mais marcante no modo como um ou outro age.



Como o fotógrafo se relaciona com seus sujeitos? Ele os observa furtivamente? Aborda? Dirige? Perturba? No fotojornalismo, todas essas variações são possíveis. Será que conseguiríamos distingui-las, apenas olhando para as imagens? Apostamos que sim, mas antes precisamos classificá-las.

Em primeiro lugar, definiremos a *atitude* do sujeito, isto é, sua disposição pessoal em relação a uma cena fotográfica. Uma vez que as reações humanas diante de uma câmera são inumeráveis, esqueçamos um possível inventário de emoções — esse Alécio fará junto com as crianças¹¹ — e concentremo-nos na distinção mais básica: o sujeito tem consciência de estar sendo fotografado? Se não tem, podemos dizer que sua atitude é *espontânea*; se tem, sua atitude será *determinada* por aquilo que deseja (ou precisa) do fotógrafo.

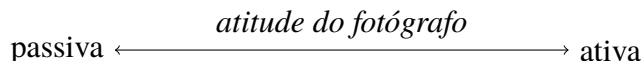
Figura 3 – O sujeito no ato.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Da mesma forma que o sujeito, o fotógrafo pode adotar uma atitude *passiva* em relação à cena que presencia: em outras palavras, ele pode decidir não interferir, apenas acompanhar. Henri Cartier-Bresson, por exemplo, se notabilizou por fotos realizadas dessa forma; a atitude de Alécio, por sua vez, era mais ativa, marcada pela interação com seus sujeitos. A seguir, traçamos um novo segmento de reta, desta vez delimitado pela atitude do fotógrafo:

Figura 4 – O fotógrafo no ato.



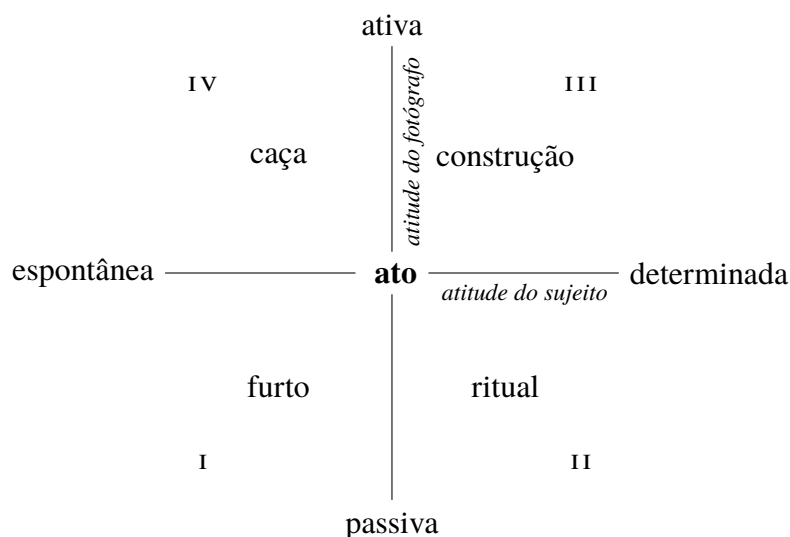
Fonte: Elaborado pelo autor.

O fotojornalismo é uma arte infinitesimal do encontro: todo praticante sabe que uma fração de segundo é tempo suficiente para se perder uma foto. As atitudes de sujeito e fotógrafo variam no tempo, e as imagens testemunham essas variações. Chamaremos *ato* à interseção dessas atitudes que, combinadas, produzem quatro *campos de ação* (Fig. 1.2.2): nesses, o *ato furtivo* é praticado pelo fotógrafo que espreita um sujeito inconsciente de estar sendo observado (atitudes espontânea do sujeito e passiva do fotógrafo), e geralmente envolve um estado de atenção ‘desarmada’ enquanto se espera uma oportunidade fotográfica; o *ato ritualístico* ocorre quando a atitude do sujeito é determinada por fatores externos ao fotógrafo (atitudes determinada do sujeito e passiva do fotógrafo) — é o que acontece em eventos oficiais, mas também em competições esportivas, apresentações artísticas e celebrações religiosas, e ainda nas fotos em que pessoas se juntam para registrar sua presença em um aniversário, por exemplo; o *ato construtivo* envolve a participação do fotógrafo e do sujeito (atitudes determinada do sujeito e ativa do fotógrafo). Muitos retratos são feitos assim, numa negociação entre o que o fotógrafo deseja criar e a imagem que o sujeito quer projetar; e, finalmente, o ato de *caça* — aquele no qual, como veremos,

¹¹ V. p. 145.

Alécio se distingue — consiste na captura do sujeito em uma ‘armadilha’ do fotógrafo (atitudes espontânea do sujeito e ativa do fotógrafo). O sujeito não tem tempo de determinar sua reação, sendo obrigado a agir espontaneamente.

Figura 5 – Diagrama dos campos do ato fotográfico.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Tomamos esse diagrama como base para organizar a seção 3.2 (“Alécio e a fotografia”). A numeração de suas quatro subseções acompanha o diagrama, começando pelo *furto* (3.2.1, “I | sobre a vagabundagem como pedagogia do olhar”) — o campo em que Alécio se iniciou na fotografia; seguimos, no sentido anti-horário, com a discussão sobre a dimensão etnográfica da arte (3.2.2, “II | sobre diários de campo”), à luz da qual abordamos a pesquisa de Alécio no Museu do Louvre; apresentamos o relato de uma modelo para discutir as relações profissionais entre o fotógrafo e seus sujeitos (3.2.3, “III | sobre o poder do fotógrafo”); e concluímos com aquela que acreditamos ser a maior contribuição de Alécio para a linguagem, o exercício do *clown* (3.2.4, “IV | sobre o jogo”).



A ideia de campos de ação me revelou aspectos da fotografia aleciana que uma abordagem temática (rua, cães, crianças, mulheres, Museu do Louvre) manteria oculta e, simultaneamente, meus próprios afetos: do ponto de vista ‘arquitetônico’, as seções 3.2.3 e 3.2.4 — referentes à parte superior do diagrama, os campos de maior agência do fotógrafo — não se sustentam como as anteriores. Se em parte isso é devido ao cansaço mental, não posso deixar de levar em consideração que, como artista, possuo uma resistência atávica a esses campos.



As considerações finais ganharam o nome de *coda* (um trecho final e autônomo de uma música), e originaram-se de um artigo que não chegou a ser publicado. A comparação da fotografia de Alécio com a Bossa Nova começou como brincadeira, mas acabou se mostrando importante para arrematar o debate sobre a experiência urbana que percorre todo o trabalho. Contentamo-nos com alguns apontamentos sobre João Gilberto, mesmo sob o risco de que a analogia permaneça obscura; seu desenvolvimento exigiria um número considerável de páginas para discutir os aspectos formais do ritmo e da construção melódica, antes de compará-los ao da fotografia, dando uma feição de aula de música a um texto que já se alongava demais. De qualquer maneira, o “projeto utópico” da Bossa Nova — sua “promessa de felicidade” (MAMMÌ, 1992) — é tão semelhante (e tão contemporâneo) ao de Alécio que precisava ser mencionado.

1.3 *Post-scriptum*

Falei pouco nesta introdução porque acredito que o trabalho mereça ser julgado por si, sem remendos que o amarrem de última hora. Na verdade, só quando botamos o ponto final no texto é que compreendemos integralmente aquilo que pensamos sobre o assunto; mas essa compreensão só caberia em outro texto, que vai acabar levantando outras questões, e assim sucessivamente. Essa precariedade tem uma beleza própria. A discussão foi tão fecunda para mim, porém, que deixei de definir o que entendo por fotografia e, por extensão, por arte. Acho importante fazê-lo agora, para que meus próprios afetos e preconceitos estejam sobre a mesa, antes da leitura.

Antes de aprender a fotografar, sonhava em ser músico. As artes plásticas não me atraíam muito; sentia que não era capaz de entender o que podia haver de interessante em uma pintura abstrata, por exemplo. A fotografia me ensinou a ver. Mais tarde, reencontrei as relações que meus olhos estabeleciam dentro do visor da câmera na pintura, escultura e mesmo no teatro e na dança, e aprendi com essas linguagens a ser um fotógrafo melhor.

Se a fotografia é uma pedagogia do olhar, ela também pode ajudar no amadurecimento da consciência visual dos indivíduos. Vivemos num mundo embrutecido pelo concreto e pela fumaça. Dizer que ‘a crise também é estética’ virou um lugar-comum. É necessário perceber essa brutalidade, se queremos transformá-la. Esta, acredito, é a função mais nobre da arte: despertar para as potencialidades ocultas no cotidiano e aprender a discriminar, entre elas, as mais férteis.

Também acredito que a criatividade é fundamental para a saúde. Pude verificar a exatidão dessa ideia nos dois anos em que trabalhei com esquizofrênicos nos ateliês da Casa das Palmeiras, no Rio. O automatismo psíquico não é uma mera curiosidade surrealista: na expressão plástica e musical daqueles artistas/clientes, acompanhávamos o processo natural de reorganização da personalidade, que se efetivava na própria produção artística. A experiência

das mesmas linguagens com adultos e adolescentes sem diagnóstico de transtorno mental me levou à conclusão que a diferença entre eles é apenas de grau, não de qualidade. Extrapolando essa vivência para a política. Acredito, parafraseando André Breton, que a libertação do potencial criativo (e também afetivo, como indicou Alécio) de todos os indivíduos teria consequências sociais incalculáveis, terríveis e maravilhosas. Esse é meu horizonte utópico.

Figura 6 – **Alécio de Andrade:** Grande Otelo. Londres, 1969. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021



Fonte: aleciodeandrade.com

2 Itinerário de Alécio

Prelúdio: Ipanema, 1964

O napolitano Franco Terranova adquire suas primeiras obras entre sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1947, e o tempo em que trabalha como almoxarife nas Indústrias Matarazzo, em São Paulo. Tenta vendê-las no Paraná, sem sucesso, e retorna ao Rio em 1954, onde faz sociedade com o ítalo-peruano Mario Agostinelli, dono da Petite Galerie, a PG. Agostinelli não arrisca: desde a abertura da galeria, traz nomes consagrados da pintura europeia — Renoir, Utrillo, Léger, Matisse e Picasso, para ficar apenas em alguns que por lá estiveram antes do sócio italiano. Terranova chega com uma coleção ainda incipiente na PG, da qual logo extrai uma exposição que definiria os novos rumos da galeria. O *Correio da Manhã* de 16 de outubro de 1954 assim registrou a *vernissage*:

O romântico (e aventureiro) Pancetti — das mais lindas e ensolaradas marinhas, amoroso do mar e das praias — estava ontem em Copacabana, numa minúscula galeria (a Petite Galerie, ao lado do cinema Rian) recebendo os abraços de seus amigos e admiradores, entre os quais Portinari, Carlos Drummond de Andrade, Mário Pedrosa, Antônio Bento, José Simeão Leal, Vera Bocayuva, Elsie Lessa e muitos outros. O homem do mar estava sério e feliz. Os fanáticos da praia (os “hipopótamos”) pela primeira vez se entendem com um pintor moderno.

Àquela altura, Pancetti não era exatamente um artista novo: já havia recebido prêmios nacionais e participado tanto da Bienal de São Paulo, em 1951, quanto do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio, no ano seguinte. A exposição na Petite Galerie devia durar apenas uma semana, mas o sucesso de público e crítica prolongaram-na por mais duas. Depois de uma breve exposição de flores, Pancetti volta a expor lá, agora em uma coletiva de pintura que inclui Roberto Burle Marx, Tadashi Kaminagai, Rubens Bustamante Sá e Ruy Campelo. A PG começa a representar os artistas mais ‘internacionais’ a atuarem no Brasil de sua época.

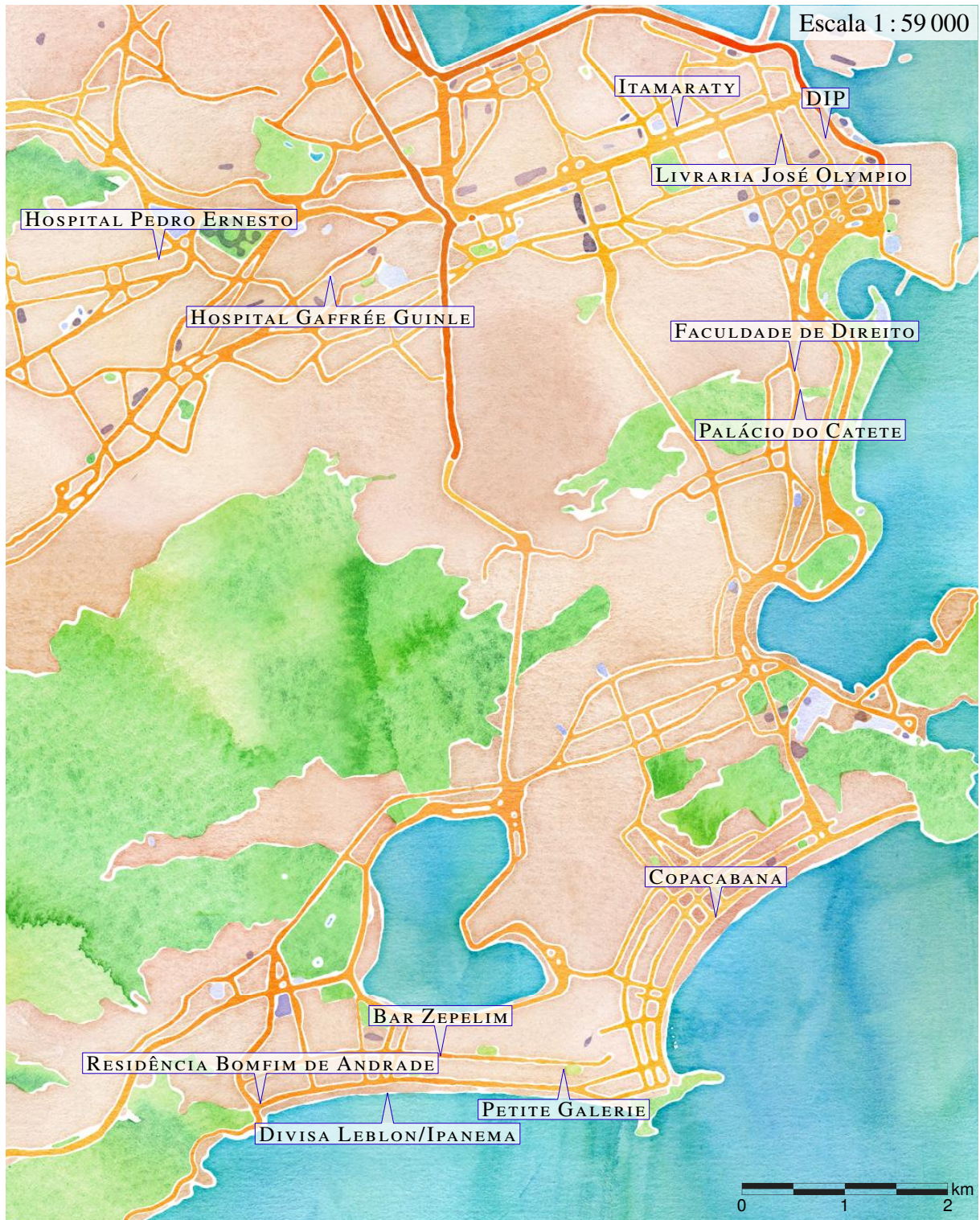
Ninguém compra nada. De acordo com a pesquisadora Gabriela Caspary, o público é escasso, “restrito a um poucos colecionadores e um punhado de boêmios e bacharéis esclarecidos” (CASPARY, 2019, p. 159). Terranova precisa vender gravatas nos subúrbios do Rio, onde também encomenda às costureiras roupas que ele mesmo desenha, leves e simples para resistir ao calor tropical. Num esforço coletivo, funda o Clube de Amigos da PG, que ajuda a patrocinar a galeria por um ou dois anos. Em 1957, finalmente, passa a expor também gravuras, com exposições individuais de Rossini Perez, Lívio Abramo e Hansen Bahia, além de coletivas com Marcelo Grassman, Darel e Edith Bering. A estes se somarão artistas de verve mais *naïf*: Djanira, Mestre Vitalino, Heitor dos Prazeres. Passa a vender a prazo, sem juros, as obras que recebe em consignação. Emeric Marcier é o primeiro a adotar o novo modelo. O dinheiro é curto, mas a galeria se mantém.

Começa a década de 1960, e com ela uma nova fase. Terranova viaja à Europa afim de fazer novas aquisições, mas também para expandir seu raio de atuação, na qualidade de agente de um número expressivo de artistas brasileiros. A nova fase tem uma nova casa: em outubro de 1960, a Petite Galerie deixa a já saturada Copacabana para uma Ipanema em plena expansão, inaugurando seu novo endereço na praça General Osório, 53. O bairro é o epicentro da atividade artística e intelectual de uma cidade ainda relutante em abandonar a condição de capital federal: o impulso modernizante que resultou em Brasília ainda reverberava entre os cariocas, e Ipanema era fruto desse impulso. A vizinha Copacabana já era acessível a pé desde 1855, e de bonde desde a virada do século, mas Ipanema e Leblon permaneceram efetivamente isolados pelo brejo, a lagoa e a montanha até a década de 1940, quando os mesmos arquitetos que construíram a nova capital povoaram os bairros de edifícios. Terranova instala sua galeria na loja de um prédio desenhado por Oscar Niemeyer: no seu entorno, uma nova elite carioca se faz representar no bar Jangadeiros, frequentado por músicos, jornalistas e intelectuais, e em três teatros e quatro lojas de *design* — Damarta, Tenreiro, Contemporânea e a OCA, de Sergio Rodrigues, que desenha os móveis da PG.

Cabe a Guignard a primeira exposição no novo espaço. Ao fim da primeira semana, quase todas as obras expostas já estão vendidas. A estratégia de vendas funciona muito bem, e em 1964 a Petite Galerie realiza seu primeiro leilão no hotel Copacabana Palace, reunindo mais de mil pessoas interessadas em adquirir, a prazo, uma obra de arte. Segundo o *marchand*, foi “a primeira vez no mundo” que o valor dos lances correspondia a uma parcela das dez que totalizavam o pagamento.¹ Em setembro do mesmo ano, a galeria recebe pela primeira vez uma exposição de fotografia: com textos de Marques Rebelo e Roberto Alvim Corrêa (no fôlder de apresentação) e Carlos Drummond de Andrade (no *Jornal do Brasil*), *Itinerário da infância* traz imagens roubadas ali mesmo, em Ipanema, por um jovem chamado Alécio de Andrade.

¹ “Leilão de quadros que a Petite Galerie vai promover será o primeiro no mundo”. *Jornal do Brasil*, 2 de agosto de 1964.

Figura 7 – Alguns locais mencionados neste capítulo. Mapa: © Stamen Design (stamen.com); dados: © OpenStreetMap, 2021.



Fonte: Elaborado pelo autor.

2.1 Almir & o espírito

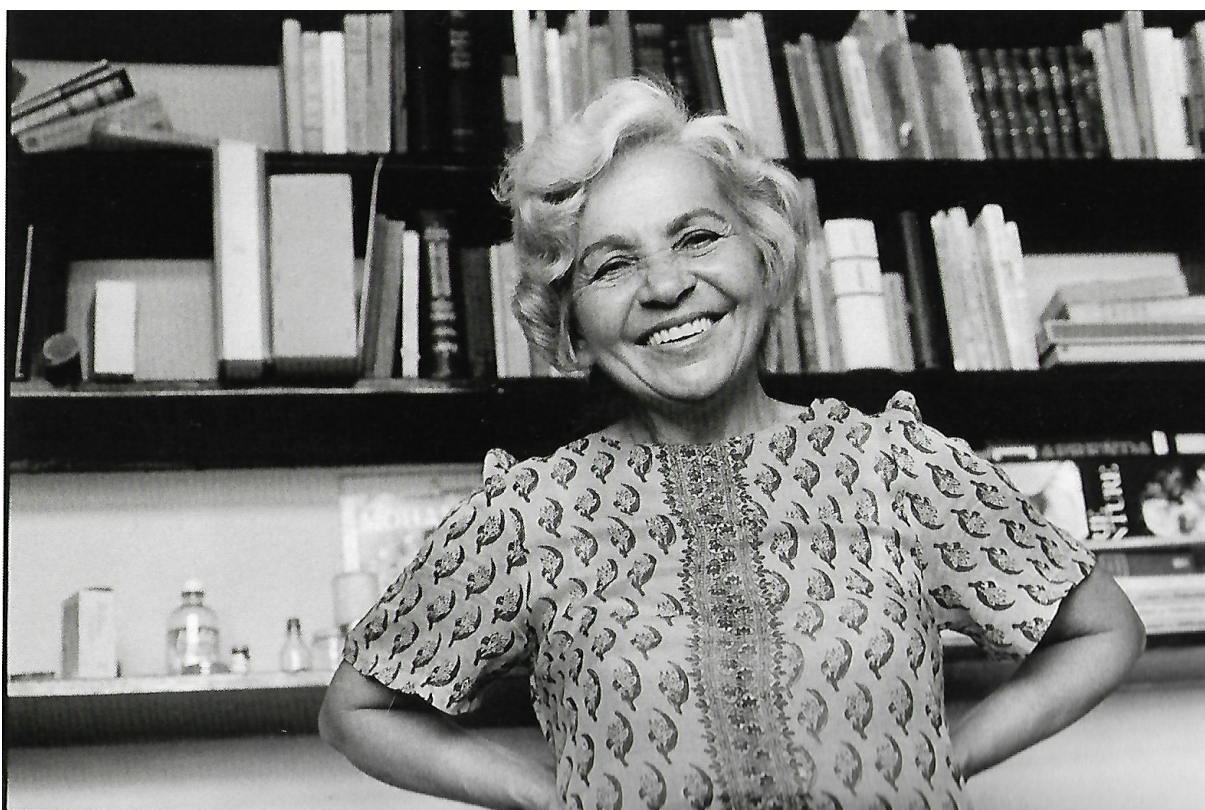
O Rio moderno foi uma invenção da República. Teve sua primeira apoteose urbanística quando ainda se chamava Distrito Federal, na época em que inaugurava sua Avenida Central.² Inspirada na reforma parisiense, a carioca vinha imbuída do mesmo espírito ambíguo da francesa, comissionada pelo presidente e imperador Napoleão III: espaços amplos para as multidões, com um toque aristocrático. A transformação capitaneada pelo prefeito Francisco Pereira Passos — o conhecido ‘Bota-abaixo’ — pôs por terra os casarões do Império que restavam pelo Centro, nos quais viviam apertados os cidadãos mais pobres. Nicolau Sevcenko registra que esse período se tornou conhecido como “Regeneração” entre os cronistas da época, vez que “as ruelas acanhadas” tornaram-se “amplas avenidas, praças e jardins, decorados com palácios de mármore e cristal e pontilhadas de estátuas importadas da Europa” (SEVCENKO, 1995, p. 30). Não é de surpreender que, em 1904, a população expulsa das ruínas imperiais se revoltasse contra a proposta (aliás, absolutamente louvável) de vacinação obrigatória, trazida por Oswaldo Cruz. Cumpriam-se dois objetivos: afastar a massa popular das vistas dos *chic* e *smart* (epítetos de civilidade nas colunas sociais) e disciplinar seus corpos, para que não oferecessem risco. Para Sevcenko, o período da “Regeneração” se estende até 1920, quando da visita do rei Alberto da Bélgica ao país. Os grandes projetos de então não se limitaram às remodelações urbanas: o Exército e a Marinha de Guerra também foram reequipados — uma missão militar da França vitoriosa veio ao Brasil, em 1918, para modernizar nossas forças; ferrovias e linhas de telégrafo foram estendidas entre a capital e o interior, possibilitando maior centralização administrativa e sofisticando a burocracia de Estado; e a Marinha Mercante foi reorganizada (SEVCENKO, 1995; MORAES, 1997).

Nascida em 1908, a cearense Noemi Alcântara (Fig. 2.1) chega à capital por volta de 1928. Mora na Urca, na Escola Ana Néri de Enfermagem, no Morro da Viúva. Costuma atravessar a cidade para chegar aos hospitais Gaffrée e Guinle, na Tijuca, e Pedro Ernesto, em Vila Isabel, e para visitas nas quais provavelmente faz pequenos atendimentos e ensina noções de higiene às comunidades que já se formam nos morros cariocas, do Centro à Zona Norte.³ No início da década de 1930, Noemi embarca numa das linhas marítimas que transportam passageiros entre o Distrito Federal e a região Norte. Os navios são operados pela Companhia Nacional de Navegação, que os batiza com nomes em idioma tupi-guarani: *Itarajé*, *Itaúba*, *Itagiba* (daí o apelido de “Ita”, que também dará título à canção de Dorival Caymmi, *Peguei um Ita no Norte*, em 1945). Noemi volta a Fortaleza para visitar os parentes. No salão do Ita há um piano, e neste piano ela vê tocar um homem um pouco mais novo que (ela ainda não sabe) ama Beethoven e tem uma coleção de modinhas imperiais de dar inveja a Gilberto Freyre (2015). Seu nome é Almir Bomfim de Andrade e ele é advogado, o primeiro carioca numa linhagem de baianos. Desembarca em Salvador, para a festa de bodas de ouro do seu avô. Noemi segue viagem.

² Atual avenida Rio Branco.

³ Relato de acordo com o depoimento de Naruna Alcântara ao autor.

Figura 8 – **Alécio de Andrade:** *Noemi Alcântara Bomfim de Andrade*. Rio de Janeiro, 1973.
©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021



Fonte: ANDRADE, 2008.

Almir nasceu em 1911, filho de Maria Amália Campos da Paz Bomfim de Andrade, diretora da Escola Deodoro (RJ), e do capitão-tenente Francisco Bomfim de Andrade, que em 1915 se formaria na primeira turma da Escola Naval de Guerra.⁴ Nos jornais da época, a trajetória do pai atinge seu ápice no mesmo momento em que a do filho se inicia. Assim, sabemos que o capitão de corveta (e, em breve, de fragata) foi promovido em 1922 a Diretor da Imprensa Naval, por decreto de João Pandiá Calógeras, Ministro da Guerra e primeiro civil no cargo desde a República.⁵ Almir ainda frequentava os bancos escolares: estudou no Colégio Resende, no Rio, e São Vicente de Paula e Ginásio Pinto Ferreira, em Petrópolis, e no Colégio Aldridge, novamente na capital. Em 1924, presta seus primeiros exames — Aritmética e História Universal — no Colégio Pedro II, para obter acesso ao ensino superior.⁶ No ano seguinte seu pai é nomeado para o Estado Maior da Armada,⁷ enquanto ele faz as provas de Inglês e Latim.⁸ Em 1926, ano de mudanças eleitorais, Francisco Bomfim é dispensado do Estado Maior,⁹ e Almir é aprovado em

⁴ “Noticiário Marítimo”. *Revista Marítima Brasileira*, ano XXIV, n. 7, jan. 1915. P. 1342.

⁵ *Jornal do Brasil*, 2 fev. 1922. P. 6.

⁶ Idem, 4 out. e 6 dez. de 1924. P. 17 e 15

⁷ Idem, 21 fev. 1925. P. 9.

⁸ Idem, 27 e 30 dez. 1925. P. 16 e 16.

⁹ Idem, 16 fev. 1926. P.4.

Francês.¹⁰ Em 1927, logo após Almir realizar as últimas provas — Álgebra e Geometria¹¹ — e prestar vestibular para a Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro,¹² Francisco leva o cruzador *Bahia* ao Uruguai, para participar das comemorações do centenário da independência daquele país.¹³ Em 1928, Almir de Andrade escreve sua primeira coluna para o *Jornal do Brasil* (ANDRADE, A. B., 1928); em 1929, Francisco Bomfim é nomeado capitão dos portos do Estado da Bahia.¹⁴ Em 1930, durante a tensão provocada pela recusa em Getúlio Vargas a admitir sua derrota na campanha presidencial, Almir parte no navio *Arlanza*, que viajava até Southampton, nos EUA.¹⁵ Dias depois, a imprensa noticia as “operações militares da revolução do Rio Grande do Sul”, sob a liderança política de Vargas, Osvaldo Aranha, Lindolfo Collor e João Neves da Fontoura, que publicavam em Montevidéu um jornal com “toda espécie de notícias falsas, comprometendo seriamente o crédito do Brasil”.¹⁶ Em duas semanas o grupo chegou à capital e uma junta assumiu o controle do país. Os governadores foram cassados, e as casas legislativas, fechadas. Em editorial, o *Jornal do Brasil* proclama seu respeito pela tarefa “daqueles que com desprendimento e bravura se atiraram às pugnas em sustentação dos ideias republicanos”.¹⁷ Ao lado, uma foto de Osvaldo Aranha, “o animador da revolução triunfante”.

A faculdade de Direito, que agora Almir frequenta, é a orgulhosa *alma mater* da elite brasileira desde o Império, tendo sido criada, segundo Dias Souza (2012), visando a “atender a uma política da monarquia de formar burocratas para o recém-criado Estado Brasileiro” — burocracia essa que contribuiu para a consolidação da ordem nacional e dos fundamentos do Estado (PECAUT, 1990). Almir de Andrade começa a trilhar um caminho semelhante, integrando-se a uma elite acadêmica que, em breve, moverá o país. Participa do Centro Acadêmico Jurídico-Universitário (Caju), um clube literário onde se encontram intelectuais de tendências tão diversas como Hélio Viana e Francisco de San Tiago Dantas, redatores da revista *Hierarquia*, na qual defendiam ideias simpáticas aos integralistas; Américo Lacombe, professor de português no Itamaraty e responsável pela transformação da Casa de Rui Barbosa em fundação; Plínio Doyle, que manteve ao longo de toda sua vida o hábito de reunir outros escritores para conversar, num ritual batizado por Raul Bopp de *sabadoyle*; e até — um pouco mais novo que seus companheiros — o poeta e diplomata Vinicius de Moraes, que anos mais tarde fará amizade com Alécio. Almir colou grau em 1931, aos vinte anos, com a experiência de ter passado o curso universitário escrevendo para o *Jornal do Brasil* e as revistas *A Época* e *Revista de Estudos Jurídicos*. Logo começa a escrever para *A Razão*, de Plínio Salgado (CPDOC/FGV, 2020).

Nas linhas de bonde que rasgam a cidade, cruzando-se no Centro, Almir e Noemi tornam a se encontrar. Casam-se.

¹⁰ Idem, 13 jan. 1926. P. 12.

¹¹ Idem, 7 jan. 1927. P. 12.

¹² Idem, 5 abr. 1927. P. 12.

¹³ *Correio da Manhã*, 19 ago. 1927. P. 2.

¹⁴ Idem, 30 ago. 1929. P. 6.

¹⁵ *Jornal do Commercio*, 13 out. 1930. P. 6.

¹⁶ “O general Isidoro dirige as operações no Sul”. *Jornal do Brasil*, 18 out. 1930. P. 8.

¹⁷ “A situação”. *Jornal do Brasil*, 30 out. 1930. P. 6.

Figura 9 – **Alécio de Andrade:** *Almir Bomfim de Andrade*. Rio de Janeiro, 1973. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021



Fonte: ANDRADE,2008.

2.1.1 O literato e o psicólogo

Almir recebe o título de eleitor em 1933, mesmo ano em que lança seu primeiro livro. *A verdade contra Freud* vem a público pela prestigiada editora de Augusto Frederico Schmidt, a antiga Livraria Católica,¹⁸ que também coedita *Casa-Grande e Senzala* (FREYRE, 1933). No ano seguinte a obra será traduzida em Madri, para integrar a coleção *Nueva Biblioteca Filosofica*, na ilustre companhia de Aristóteles, Cervantes, Schopenhauer *et al.* (ANDRADE, A. B., 1934). Uma pequena resenha do livro apareceu no jornal varguista *A Nação*, cujo redator-chefe era Azevedo Amaral, importante teórico da direita que se aglutinava em torno de Getúlio. Nela, o livro é saudado como “uma completa refutação das teorias do prof. Sigmund Freud” na forma de “um trabalho científico rigorosamente à altura de seu tema”, combinando “o vigor da expressão crítica com a mais sólida compreensão do assunto” (VIEIRA, 1933). Na prática, o livro denuncia a juventude do autor, que não se preocupa em disfarçar suas grandes ambições: já no prefácio, revela que os “objetivos mais amplos e universais” dessa obra de estreia

[. . .] ultrapassam a significação particular da simples crítica de uma doutrina, para integrar-se numa significação mais geral e mais humana, através da qual perdemos de vista os nomes, as doutrinas e os séculos, para mergulhar na essência espiritual de todas as doutrinas, na eterna fonte de vida que alimenta todos os séculos, na *verdade* em si, no ser em si, no substractum [*sic*] profundo e imutável do *humano*, que é a base universal de todas as culturas (ANDRADE, A. B., 1933, p. 6).

A única força capaz de “equilibrar as forças dispersas que espalham a desordem na civilização”, conclui, é “o espírito, a sua inteligência, a sua razão, a sua lógica inflexível”. Por este Almir se compromete com o leitor: “nós o reporemos no seu posto, fa-lo-emos conquistar, seja por que preço for, a sua autoridade perdida” (idem, p. 12). Para fazê-lo, organiza a obra em três partes: “O destruidor”, “a doutrina” e “crítica”. Na primeira, acusa as “feridas narcísicas” apresentadas por Freud — as descobertas de Copérnico, Darwin e do pai da psicanálise — do objetivo de “*humilhar* o homem, desenganá-lo de todas as suas pretensões de outrora”, ao mostrar que a

[. . .] inteligência é uma mera casca, um invólucro protetor que não serve senão para nos dar a ilusão de uma grandeza que não temos, essa coisa mesquinha e frágil, construída à força de experiências, que um outro filósofo, localizado na mesma corrente, definiria, quase que ao mesmo tempo, com sendo uma simples ‘faculdade de fabricar objetos artificiais e de variar indefinidamente a sua fabricação’ (id., p. 25).¹⁹

O problema do ‘erro’ de Freud — desafiar a primazia do intelecto — é ser “incontestavelmente o *erro de um gênio*”, o que é “sempre um *crime*, quando em nome dele se arrasam edifícios seculares que outros gênios levantaram” (id., p. 27). A grande obra de Almir de Andrade será a

¹⁸ Além de Almir e Freyre, a Livraria Schmidt Editora foi responsável pela estreia de Marques Rebelo, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz e Lúcia Miguel Pereira, bem como Plínio Salgado e outros autores de tendências antidemocráticas (LUCA, 2017, p. 120).

¹⁹ A citação é de “A evolução criadora”, de Henri Bergson (1932, p. 151).

elaboração de uma teoria totalizante que subsuma o trabalho de outros gênios – e nisso ele se diferencia de Freud, “o destruidor”. O texto prossegue com uma discussão bastante adjetivada sobre a psicanálise (um debate de conceitos, interpretações e procedimentos), sempre tendo em vista a superioridade da razão sobre o inconsciente, até a virtual domesticação deste último.

1933 também é o ano da Assembleia Constituinte, que elabora a Carta promulgada em 1934. Escrita para acomodar as diferentes tendências, resultou “reacionária, sem ser realmente de direita, com o que descontentava os esquerdistas mas não satisfazia, tampouco, seus adversários”, como escreve Wilson Martins (MARTINS, 2010, p. 33). Miguel Reale resume a ideologia conciliatória do texto na expressão “socialismo de direita”, conclamando os brasileiros à luta “contra o capitalismo financeiro e o ‘espírito’ judaico de açambarcamento monetário”, deixando de lado a luta de classes, “criada” (e resolvida) pelo governo federal quando este passou a organizar os sindicatos (id., p. 35).

Luís Carlos Prestes se filia ao Partido Comunista Brasileiro, de orientação oficialmente antifascista, que naquele momento se alia a outros grupos de esquerda para a formação da Aliança Nacional Libertadora (ANL). Ao levante comunista promovido pela ANL em 1935 — a coluna Prestes — segue-se uma escalada autoritária, com forte repressão aos socialistas e simpatizantes da Aliança. Em 1936, o revolucionário é preso junto com sua esposa; judia, Olga Benário Prestes é deportada grávida para a Alemanha Nazista, onde será morta na câmara de gás, em 1942. Infiel aos fatos, Getúlio afirma tratar todos os presos com “benignidade” (apud FAUSTO, 2006, p. 78). O decreto de estado de guerra vigorou até junho de 1937, quando se aproximam novas eleições. Um documento fictício, contendo um plano de insurreição comunista — o *Plano Cohen*, cujo nome israelita não mascarava o antissemitismo subjacente à maquinação — é divulgado e usado como pretexto para a aprovação de um novo estado de guerra. Em 10 de novembro, tropas da Polícia Militar cercam o Congresso durante o dia, e à noite Getúlio Vargas anuncia a promulgação de uma nova Constituição. Começa ali a ditadura do Estado Novo.

Em 23 de abril de 1937 nasce Andiará Amália Bomfim de Andrade, a primeira filha de Almir e Noemi.

Publicado o primeiro livro, Almir escreve prodigamente para as efêmeras revistas literárias da época: a *Lanterna Verde*, boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira, que não traz anúncios e é distribuída gratuitamente a intelectuais e organizações brasileiras e estrangeiras (tem o patrocínio da família Daudt d’Oliveira); o *Boletim de Ariel*, da editora homônima, dirigida por Agripino Grieco e Gastão Cruls, que publica de Jorge Amado a Cornélio Pires, além de escritores mais próximos de Almir, como Graciliano Ramos e Marques Rebelo (que lançou *Marafa*, seu primeiro romance de sucesso, em 1935); *Literatura* e, mais tarde, no jornal literário *Dom Casmurro*, que chega a ter Rebelo como redator-chefe — e que Joel Silveira, também colaborador, considera “um jornal esquerdista”, em oposição à revista *Diretrizes*, de Azevedo Amaral —, o qual chega mesmo a sofrer a censura velada do Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo (apud LUCA, 2017, p. 133). É saudado no *Jornal do Commercio* como alguém da nova geração,

“o grupo das causas” (ALMEIDA, M., 1934), e chamado a proferir conferências.²⁰ Em 1936, publica uma nova obra sobre psicologia: *A Interpretação na Psicologia* (ANDRADE, A. B., 1936) sai pela coleção Alfredo Pujol, editada por José Olympio. Sobre este, diz a crítica no *Diário da Noite*: “O autor, sem jamais se perder no emaranhado das diversas correntes da opinião, procura dar a seu estudo uma direção racional e lógica, procurando harmonizar a psicologia e a crítica, dando-lhes uma direção única, convertendo-as em uma verdadeira ‘disciplina cultural’”.²¹

Aos 29 dias de abril de 1938, nasce o segundo filho do casal. Os pais dão ao menino o nome de Alécio Francisco Bomfim de Andrade.

2.1.1.1 Rua do Ouvidor, 110

José Olympio tornou-se livreiro na Livraria Garraux, ponto de encontro das elites política e intelectual paulistanas. Mais tarde, já sócio e com a ajuda de um mecenas, adquiriu a biblioteca de Alfredo Pujol, uma das maiores de seu estado. Em 1934, decidiu mudar-se para o Distrito Federal. A Livraria e Editora José Olympio foi instalada na rua do Ouvidor, 110, em frente à conhecida Livraria Garnier, na esquina com a Avenida Central de Pereira Passos. Em pouco tempo se transformou num ponto de encontro de intelectuais de diversas vertentes políticas e literárias: Almir de Andrade, Murilo Mendes, Lúcio Cardoso... A lista é longa. “O editor”, escreve Graciliano Ramos, “é liberal. Se tem simpatia para qualquer extremidade, oculta-a” (apud LUCA, 2017, p. 158). Graciliano tinha provado dessa liberalidade: seu romance *Angústia* foi editado enquanto estava preso. Além dele, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Gilberto Freyre e o pintor Santa Rosa — todos *habitués* da rua do Ouvidor — foram presos ou tiveram problemas com a polícia. Mais de mil exemplares publicados por Olympio, em grande parte obras de Jorge Amado, foram queimados em praça pública. Um relatório de 1939 do infame Departamento de Ordem Política e Social (Dops) apontará a livraria como local de encontro de “*elementos já sobejamente conhecidos* pela ação que têm desenvolvido pela propaganda do credo comunista” (Id., *ibid.*, p. 161). O famigerado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) tinha sede no Palácio Tiradentes,²² prédio que abrigava a Câmara dos Deputados (agora dissolvida), distante cerca de seiscentos metros a pé da livraria. Seu diretor, Lourival Fontes, sugere a José Olympio que remova de seu estabelecimento um banco preto, adquirido pelo editor junto com a biblioteca de Pujol, tendo em vista que aquele assento era usado quase exclusivamente por Graciliano — fato que os agentes de vigilância consideravam suspeito. O livreiro providencia a retirada. Para neutralizar as ameaças, José Olympio constroi uma rede cada vez mais eclética. Publica obras de Getúlio Vargas e Plínio Salgado e envia livros acompanhados de bilhetes carinhosos ao ditador e sua filha, Alzira, no palácio do Catete. Se tem simpatias, de fato as esconde.

²⁰ “Qual o problema fundamental do Norte brasileiro?”, na sede da União do Norte (*Correio da Manhã*, 24 nov. 1932, p. 6); “A educação e a renovação do homem”, no Salão da Escola de Belas Artes (*Jornal do Commercio*, 7 ago. 1936, p. 7).

²¹ “Livros novos: mais duas edições de sucesso da Livraria José Olympio Editora”. *Diário da Noite*, 29 abr. 1937. P. 5.

²² Atual sede da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro.

Entre os frequentadores da livraria, Otávio Tarquínio era um dos mais próximos de José Olympio. Advogado, foi diretor do Serviço Postal durante a guerra, sendo depois nomeado procurador do Tribunal de Contas, órgão que presidia quando conheceu o editor. Tinha um considerável histórico de homem de letras, e além de escrever traduzia (sua tradução do *Rubáiyát* de Omar Kháyyám, em 1928, foi muito elogiada) e foi membro da Sociedade Felipe d’Oliveira, em nome da qual ocupou-se da revista *Lanterna Verde*. Após a Revolução de 1930, voltou seus interesses para a história, e em 1939 dirigirá a coleção *Documentos Brasileiros*, editada por Olympio. Cabe a ele a direção da *Revista do Brasil*, que acabará aproximando Almir de Getúlio.

2.1.1.2 A *Revista do Brasil*

A *Revista do Brasil* (que deveria se chamar *Cultura*, coisa que seus defensores achavam que nos faltava) foi idealizada em 1915 por Julio de Mesquita, que designou dois auxiliares para que a pusessem em circulação, o que se efetivou em 1916. A política editorial era nacionalista desde o início: segundo Tania de Luca, “parecia urgente não só compreender o país, mas também explorar de fato suas decantadas riquezas, de modo a garantir-lhe efetiva integração na nova ordem que se estabeleceria com o fim do conflito” que assolava a Europa. Nessa perspectiva, o título *Cultura* remetia à corporificação, na forma de revista, de uma opinião pública ativa e disposta a discutir os grandes temas nacionais; para Luca, “uma atitude política, de intervenção no espaço público” (LUCA, 2017, p. 16).

Apesar do prestígio alcançado pelo mensário, a situação financeira de Julio Mesquita era complicada. Com a guerra veio a escassez de papel; para um jornal diário, menos papel significa menos anúncios e, portanto, menos dinheiro. Além disso, nem todos os 66 acionistas da revista haviam aportado recursos, e em 1918 o passivo acumulado era de quase dezessete contos de réis. A publicação foi adquirida por Monteiro Lobato, que consolidou a distribuição e a reputação do periódico até a falência de sua empresa, em 1925. Com isso, a marca foi para as mãos de Assis Chateaubriand, que em breve formaria um verdadeiro império de comunicação. O título foi relançado em 1926 no Rio de Janeiro, sob o comando de Alfredo Pujol (ex-diretor da *Revista do Brasil*, em sua primeira fase), Plínio Barreto (ex-chefe de redação da *Revista do Brasil* e diretor do *Diário da Noite*) Afrânio Peixoto (médico, escritor e político) e Pandiá Calógeras (político, três vezes ministro durante a Primeira República). O diálogo com os modernistas se fez presente com as publicações de poemas de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Ronald de Carvalho e outros; a prosa, por outro lado, ecoava as vozes mais conservadoras de Tristão de Ataíde e Augusto Frederico Schmidt, além de ensaios de Azevedo Amaral e do próprio Pandiá Calógeras. Apesar das contradições internas — e talvez por causa delas — o redator chefe Rodrigo Melo Andrade afirmou ter feito da revista um “órgão do modernismo, ou pelo menos, de uma das correntes modernistas”, a quarta (id., p. 64).²³ A falta de anunciantes comprometeu a continuidade do empreendimento. O lançamento (e a concorrência) de outra

²³ As outras três seriam: o “grupo de Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato de Almeida etc.; a outra o grupo verde-amarelo — Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti del Pichia; a outra um grupo de certa tendência esteticista, representada pelo Guilherme de Almeida” (apud LUCA, 2017, p. 64).

revista de Assis Chateaubriand — *O Cruzeiro*, a primeira revista ilustrada brasileira — encerra a segunda fase da *Revista do Brasil*, ao final de seu primeiro ano. Em 1938, quando o magnata decide relançar a *Revista do Brasil*, convida Otávio Tarquínio para dirigi-la. Animado, Tarquínio planeja uma revisão da poesia nacional: Manuel Bandeira falaria de Alphonsus de Guimaraens; Augusto Frederico Schmidt, de Alberto de Oliveira; Lúcia Miguel Pereira, de Gonçalves Dias. No primeiro número, Almir de Andrade (que será um colaborador regular da revista) divide a seção de literatura com José Lins do Rego.

Almir é nomeado para a cadeira de Psicologia e Lógica no curso complementar da Faculdade Nacional de Direito, e logo assume a primeira cátedra universitária de Psicologia no Brasil, na recém criada Faculdade Nacional de Filosofia. A cadeira é cedo dividida com André Ombredane, um professor da Sorbonne contratado pelo Ministério da Educação, responsável pelas aulas teóricas; coube a Almir apresentar os casos de pacientes de instituições públicas (CPDOC/FGV, 2020). No ano seguinte, resenha um livro de Getúlio Vargas²⁴ para a *Revista do Brasil*. José Olympio, editor dos dois, mantinha o hábito de enviar as críticas saídas na imprensa aos autores que publicava, e mandou uma cópia do artigo de Almir para Getúlio. As boas relações que cultivava com o Gabinete Civil da Presidência informaram-no da reação favorável do ditador, e assim, quando em 1940 Getúlio decide responder a um artigo publicado por Francisco Campos na mesma *Revista do Brasil*, é a Almir de Andrade que ele recorre, por intermédio de Lourival Fontes. O resultado é *Força, cultura e liberdade*, seu primeiro texto sociológico. Naquele ano José Olympio edita, também de Almir, uma tradução anotada de *Como vivem e sentem os animais*, obra de divulgação científica organizada por H. G. Wells (1940).

2.1.2 O ideólogo do Estado Novo

Segundo Lucia Lippi de Oliveira, em *Força, cultura e liberdade* Almir “combina traços particulares, específicos da história dos povos, com uma visão evolucionista e determinista da vida social”. A abordagem — uma forma de darwinismo social — não é original, remontando às “correntes fundadoras da sociologia”. Para a autora,

Os conceitos desta ‘nova ciência’ a aproximam dos postulados do conservadorismo filosófico. Entretanto, seus objetivos e valores a colocam dentro de uma corrente modernizadora e racionalista do saber. A revalorização do passado, a importância dos aspectos culturais aparecem como fontes aceitáveis de interpretação da vida social, que podem ser colocadas dentro de um espaço ‘científico’ (OLIVEIRA, L. L., 1982, p. 35).

Na obra de Almir, a ideia de cultura contém todas as possibilidades de manifestação humana no interior de uma sociedade; prioriza, assim, a capacidade de um indivíduo agir sobre seu meio. Nessa perspectiva, uma espécie de seleção cultural favorece as ações que contribuam para a adaptação ao ambiente. Da análise histórica e sociológica dessas adaptações podem se deduzir diretrizes e ações — e aqui Almir retoma o assunto de seu primeiro livro — que

²⁴ VARGAS, Getúlio. *A nova política do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1938.

contribuam com a evolução da *cultura* para o estágio mais alto da *civilização*, ou seja, para o “domínio cada vez maior dos instintos, primado do racional sobre o irracional” (apud OLIVEIRA, L. L., 1982, p. 36). Em última análise, a instituição capaz de promover essa evolução não é outra senão o Estado, cuja organização se impõe como “concretização das necessidades de uma cultura” (id., *ibid.*, p. 38).

De acordo com Daniel Pecaú, a crença, de inspiração positivista, no darwinismo social e na “ciência do social” como fundamento para uma “administração científica dos homens e da natureza” é uma reivindicação dos intelectuais brasileiros desde pelo menos a década de 1920 (PECAUT, 1990, p. 21). No decênio seguinte, a ideia se espalhou entre a emergente elite burocrática, criada para atender às necessidades de um Estado cada vez mais centralizado. Não havia, então, instituições próprias para a atividade intelectual: a Universidade do Rio de Janeiro era o único órgão do gênero até a fundação da Universidade de São Paulo, em 1930. Diante de um mercado editorial bastante reduzido, a autonomia de pesquisadores e literatos era mais que limitada. A disseminação dessa crença, portanto, contribuiu para o reconhecimento da utilidade dos saberes da elite intelectual para a política, e, assim, para a delimitação de um espaço que cabia aos bacharéis por direito: em primeiro lugar, eles se julgavam capazes de interpretar a cultura brasileira a partir da observação da realidade social (como Gilberto Freyre fizera, por exemplo, em *Casa Grande & Senzala*; ou, fora do domínio ‘clássico’ das relações sociais, Mario de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*). A partir de tais interpretações, diversos intelectuais se propuseram a teorizar aquilo que Bolívar Lamounier chama “ideologias de Estado” (apud PECAUT, 1990, p. 45).

Aquelas ideias eram familiares a Vargas. O positivismo de Augusto Comte estava presente no Rio Grande do Sul pelo menos desde a fundação do Partido Republicano Riograndense (PRR), em fevereiro de 1882, mesmo ano em que Getúlio nasceu. Comte se opunha tanto à democracia quanto ao liberalismo, defendendo a condução da sociedade por uma elite qualificada; Julio de Castilhos, figura maior do positivismo gaúcho, encampa essa posição com um projeto de “ditadura republicana”, uma forma de governo que atribuiria grandes poderes ao Executivo, “assessorado apenas por uma câmara de representantes das atividades profissionais, que votariam aos tributos e orçamentos”, inspirada no ensaio *Apelo aos conservadores*, de Comte (FAUSTO, 2006, p. 17). Animando os gaúchos com esse espírito, Castilhos aplicou a Constituição de 1891 em seu estado ao seu gosto, perseguindo opositores e ignorando o direito à liberdade de expressão. O pai de Getúlio, Manuel do Nascimento Vargas, lutou ao lado de Julio de Castilhos contra os federalistas, em cujas fileiras encontrava-se seu cunhado, Dinarte Dornelles, em 1893. O pequeno Getúlio cresceu com a tensão entre ‘chimangos’ e ‘maragatos’ — republicanos e federalistas — acomodada ao ambiente senhorial da estância de Manuel Vargas, em São Borja. Ainda bem jovem, Getúlio integrou o ‘bloco castilhista’, em apoio a Borges de Medeiros, do qual também participaram vários dos líderes da revolução de 1930 (inclusive Eurico Gaspar Dutra, que será eleito presidente da República em 1945).

Ao longo da década de 1930, portanto, assistimos à expansão da estrutura administrativa federal sendo dirigida por um Poder Executivo forte e autoritário. A literatura especializada sobre

Figura 10 – *O Brasil ouve a palavra do presidente. O Cruzeiro*, 16 de janeiro de 1943.



Fonte: Biblioteca Nacional / Hemeroteca digital

assunto ora ressalta aspectos técnicos (a tecnocracia) ora as formações sociais (a burocracia) dessa administração. Em qualquer caso, o que parece mais evidente é o elitismo, o suposto saber atribuído a técnicos e burocratas; em outras palavras, o caráter aristocrático intrínseco a essa ideologia, a crença na eficiência de um governo dos ‘melhores’. Nada mais oportuno para uma elite intelectual que anseia por espaço e influência, isolada como se encontra em um país predominantemente analfabeto.

2.1.2.1 *Cultura Política*

Mônica Pimenta Velloso assinala a importância do projeto político e ideológico “extremamente bem articulado” que embasa o Estado Novo, instrumental no convencimento da “preeminência de uma nova ordem, centrada no fortalecimento do Estado”. Nesse projeto, “a questão da cultura é concebida em termos de *organização* política, ou seja, o Estado cria aparatos culturais próprios, destinados a produzir e a difundir sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade” (VELLOSO, 1982, 71s). A colaboração dos intelectuais é essencial na construção de tal plano, o que estimula Vargas a patrocinar uma série de publicações para que esta elite, à vontade em seu *habitat* natural, possa formular as justificativas necessárias.

Uma dessas publicações é a revista *Cultura Política*, órgão oficial do regime, lançada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda em março de 1941. Almir de Andrade é diretor

do periódico. No primeiro número, Azevedo Amaral assina o artigo “Realismo político e democracia”, único na seção “O pensamento político do Chefe do Govêrno”. Inicia com uma citação de *A nova política do Brasil*, obra que ligara Almir a Vargas. Em seguida, se desculpa pela intromissão na comunicação direta que deve haver entre o “Chefe Nacional” e a própria nação, sendo a existência de um intermediário “incompatível com a essência da forma de organização nacional estabelecida em 10 de novembro de 1937”. Ato contínuo, faz a apologia do texto do ditador, tecendo loas a seu truísmo (“nada há imutável”) e dele extraindo toda uma filosofia de renovação do Estado (AMARAL, A., 1941).

A sexta e última seção, no entanto — “Brasil social, intelectual e artístico” — traz alguns autores de perfil diferente. Sobre o tema “A ordem política e a evolução social”, apresentam-se os textos “Quadros e costumes do Centro e do Sul”, de Marques Rebelo; “Quadros e costumes do Nordeste”, de Graciliano Ramos; e “O povo brasileiro através do folclore”, de Basílio de Magalhães. Seguem-se as subseções sobre a “Evolução intelectual” (Wilson Lousada, Pedro Dantas, Hélio Viana, Rosário Fusco, Vieira Pinto, Venâncio Filho e Antônio Simões dos Reis) e a “Evolução artística”, dividida em *Música* (Luiz Heitor, musicólogo e folclorista); *Artes plásticas* (Carlos Cavalcanti, professor, foi governador do Paraná de 1912 a 1916); *Teatro* (R. Magalhães Junior, escritor, dramaturgo, ocupa a cadeira nº 34 da Academia Brasileira de Letras); *Cinema* (Lucio Cardoso, escritor, autor de *Crônica da casa assassinada*, em 1962 escreverá o roteiro de *Porto das Caixas*, longa-metragem de Paulo Cesar Saraceni tido como um dos marcos iniciais do Cinema Novo); e *Rádio* (Décio Pacheco da Silveira, compositor e radialista).

Marques Rebelo exalta o papel das Forças Armadas na construção do país:

A tarefa que o Exército Nacional se propôs e vem realizando em prol da nossa civilização, é a mais categórica afirmação do verdadeiro valor e patriotismo do soldado brasileiro. Protegendo os silvícolas, abrindo estradas, rompendo sertões, explorando rios, levantando mapas, pacificando regiões, cortando o Brasil em todas as direções com o seu Correio Aéreo e deste modo aproximando interesses, facilitando as comunicações e favorecendo o comércio, desanalfabetizando, incutindo o civismo, nacionalizando as populações, eis os principais marcos dessa obra gigantesca que caminha dia a dia dentro de uma reserva e anonimato que a fazem ainda maior e mais digna. (REBELO, 1941, p. 233)

Num texto cheio de ironia, Graciliano Ramos descreve o Carnaval numa cidade do interior nordestino, onde os homens “comportam-se direito, mais ou menos direito, e examinam as vidas alheias, achando sempre nelas motivo para desagrado, o que muito influi na purificação do ambiente.” Mesmo a celebração momesca transcorre “com decência, com ordem”, apesar da preocupação da primeira-dama municipal com o romance entusiasmado entre a filha do telegrafista e o ajudante da farmácia. “A cidade, tradicionalista, acomoda-se aos hábitos modernos. Acomoda-se, pois não. É o que diz muitas vezes o promotor, homem de muita leitura e poesia. Acomoda-se, devagar. Nada de choques, perturbações” (RAMOS, 1941, p. 237).

A subseção “Evolução artística” propõe a discussão de uma arte verdadeiramente brasileira e moderna, diferenciada daquela arte do período colonial, “com os Arcades mineiros e o movimento artístico por eles criado”, e da Primeira República, “com o verdeamarelismo que

precedeu a Revolução de 30, transformando-se, sob a influência social que ela determinou, no modernismo espontâneo de nossos dias.” A nova política, prossegue o artigo, faz a pintura de Tarsila do Amaral recuar no tempo, assim como a escultura de Brecheret, a música de Heckel Tavares e Camargo Guarnieri ou as coreografias de Eros Volúcia (ANDRADE, A. B., 1941, p. 278). Carlos Cavalcanti inicia seu artigo sobre as artes plásticas com um curto parágrafo: “O Governo cuida incessantemente da arte e o Brasil não tem arte dirigida.” Mais à frente, afaga Getúlio:

O Presidente Vargas voltou-se para os ateliers e para os museus, não com aquela simples e pueril atitude de narcisismo mental comum aos governantes medíocres, mas com a inteligência superior de um homem que sabe enxergar com agudeza, como problemas e necessidades nacionais, os problemas e as necessidades do artista. (CAVALCANTI, 1941, p. 284)

Alheio ao Estado Novo, Lúcio Cardoso destaca a indigência da produção cinematográfica brasileira, revoltando-se contra os musicais de enredo fácil então produzidos aos montes em Hollywood; o assunto derivava de um debate mais amplo sobre o cinema sonoro, que dava seus primeiros passos. A indiferença em relação ao novo governo foi remendada na introdução ao artigo:

No dia, aliás, em que os produtores brasileiros conseguirem realizar uma arte cinematográfica genuinamente brasileira, terão correspondido ao verdadeiro sentido dos esforços do atual Governo Brasileiro, que tudo tem feito para favorecer e amparar essa arte incipiente entre nós, mas que ainda poderá crescer muito para o futuro. (CARDOSO, 1941, p. 290)

Cultura Política circulará até 1945, ano que marca o fim do Estado Novo. Nesse intervalo, Almir publica mais traduções na área de saúde, psicologia e biologia evolutiva. Assume em 1943 a diretoria da Agência Nacional, órgão do DIP responsável pela publicidade oficial do governo, e em 1944 se despede da universidade, sendo nomeado secretário-titular da Justiça do Distrito Federal. Com o fim do Estado Novo, deixa a Agência Nacional. Continua escrevendo e trabalhando em traduções. Mais tarde, em 1951, Getúlio voltará ao poder e trará Almir para a subchefia do Gabinete Civil (cargo que ocupará até o suicídio do chefe, em 1954). Nesse período, publicará talvez a primeira tradução brasileira do *Dom Quixote*, feita em parceria com Milton Amado e editada com ilustrações de Gustave Doré (CERVANTES, 1952). Anos depois, Almir será um colaborador próximo de Juscelino Kubitschek na fase final da construção de Brasília, e em outubro de 1959 será conduzido à presidência do Instituto de Pensões e Aposentadoria dos Servidores do Estado (Ipase). Deixará o Instituto em 1960 para ser nomeado oficial do 11º Ofício de Registro e Distribuição da Justiça do Estado da Guanabara. Continuará, sempre, escrevendo e planejando novos livros.

A família Alcântara Bomfim de Andrade crescia: em 20 de abril de 1943 nasce Naruna Alcântara Bomfim de Andrade e, em 12 de março de 1945, Roberto Bomfim de Andrade. Fazia sentido procurar um espaço mais apropriado para as crianças. Talvez um apartamento perto da praia, onde elas pudessem brincar.

Figura 11 – *Alunos de piano de Zilah Moura Brito no Instituto Nacional de Música, por volta de 1945. Alécio é o quarto da direita para a esquerda, na primeira fila. A/d. Rio de Janeiro, c. 1945.*



Fonte: aleciodeandrade.com

2.2 Alécio & a alma

Uma série de montanhas separa o centro do Rio de Janeiro de Copacabana e de outros bairros oceânicos. Isso refreou a ocupação da Zona Sul carioca até o final do século XIX e início do XX, quando a construção de túneis viabilizou a expansão imobiliária para a região.²⁵ Segundo Lysia Bernardes, em seu estudo sobre a evolução urbana da cidade, os novos arruamentos “se multiplicaram nas planícies e nas praias, respeitando, sempre, as encostas montanhosas nas quais, algumas décadas depois, as casas iriam dependurar-se” (BERNARDES, 1990). A primeira rua transitável para Copacabana — uma ladeira — foi construída em 1855, tendo sido solicitada à

²⁵ Diferentemente de cidades como São Paulo, no Rio o zoneamento é definido pela cadeia de montanhas do Maciço da Tijuca, e não pela região central da cidade. Assim a Zona Norte compreende os bairros ao norte dessa cadeia de montanhas, simetricamente separada da Zona Sul. Esta tem sua fronteira com o Centro justamente na parte mais baixa do Maciço, o bairro de Santa Teresa.

Câmara Municipal por um abaixo-assinado de moradores de Botafogo. Sob ela a Companhia Jardim Botânico construiu um túnel em 1892, permitindo a instalação das primeiras linhas de bonde ligando Copacabana ao centro (GERSON, 1965). A partir de então, o bairro se desenvolve até constituir um ‘subcentro’ (ou um centro moderno, em oposição ao Centro histórico; v. fig. 7), no qual se multiplicam as lojas, escolas e toda a sorte de profissionais autônomos, além de uma intensa e variada vida noturna, e do qual passam a se servir os outros bairros da Zona Sul (BERNARDES, 1990, p. 130).

O crescimento de Copacabana logo se estendeu a Ipanema, mas foi ali novamente detido pela natureza — a Lagoa Rodrigo de Freitas e os rios e canais que cortam a região. A geografia fazia do Leblon um apêndice da Gávea, acessível apenas pelo outro lado da Lagoa. Uma ponte que efetivamente ligasse o bairro do Leblon à vizinha Ipanema só foi construída durante a Primeira Guerra, e por volta de 1940 aparecem os primeiros edifícios do outro lado do atual Jardim de Alah. Almir é um dos primeiros a se instalar no bairro, ao final da avenida Delfim Moreira, onde também mora Lúcio Costa. A essa altura, o edifício do Ministério da Educação, no Centro — projeto entregue ao arquiteto por Getúlio Vargas — já era um ícone da arquitetura brasileira.

Alécio de Andrade passa a maior parte de sua infância nesse bairro novo, distante do burburinho citadino da capital da República. Estuda piano com diversos professores (Fig. 11) e convive com os amigos de seu pai, que fazem visitas frequentes. É provável que a atmosfera literária tenha despertado no adolescente a paixão da palavra, pois Alécio começa a escrever poesia. Cumpre o ritual dos intelectuais da geração anterior, ingressando no curso de Direito e publicando seus poemas na imprensa sob o pseudônimo “André Campos”, homenageando André Gide e Álvaro de Campos. A revista *A Ordem*, do Centro Dom Vital, dirigida pelos católicos Gustavo Corção e Alceu Amoroso Lima, traz um de seus poemas na edição de setembro de 1959:

Viagem ritmos

Sinto-me viajar por entre ritmos e flores de tôdas as esferas.
 Os ventos da noite resvalam-me pela cara enxuta
 trazendo gestos divinos que passaram além de mim.
 Metafísicas sem dialetos — transcendentais, êh! transcendentais
 sempre
 irrompem em furor por dentro do vermelho sangue meu.
 O rumor e a transparência de ventos limpos
 voltam para esquecer de mim as mágoas que rondam minha alma.
 Os movimentos da multidão desvairada e sem colorido
 destoam nos fabulosos azuis que minha imaginação parece trazer
 para dentro de mim.
 Uma rosa lá fora num jardim de praças habituais
 parece dar o primeiro grito em perfume autêntico.

A viagem se processa por dentro de mim.
 A mais lúcida viagem que jamais ousei conhecer,
 a mais lúcida viagem meu amigo,
 a mais lúcida, a mais cheia de mim.

Agora, por dentro a minha alma viaja como um barco,

viaja sempre por mares fantásticos e desconhecidos.
 O feérico das ondas balança as arestas de minha alma.
 No ritmo das águas minha alma estremece
 para no ritmo seguinte acordar com a lucidez mesma
 das relvas de campos imaginários.

Por dentro do meu olhar uma luz volta a brilhar,
 e eu vejo um segundo grito da mesma rosa
 que me vem encher o peito de perfumes autênticos.
 Minha alma num ritmo de rosas viaja,
 Viaja e sorri por entre bailados de eternidade. (CAMPOS, 1959)

A carreira poética de Alécio é de fato meteórica. Em março de 1960 seu pai nomeia o júri dos prêmios culturais do Ipase relativos a 1959: para o prêmio ‘Santa Rosa’ de pintura, Mário Barata, Jaime Mauricio e José Maria Orval Shaffler; para o prêmio ‘Manuel Antônio de Almeida’, de contos, Marques Rebelo, Saldanha Coelho e Maurítônio Meira; e para o prêmio ‘Antônio Bôto’, de poesia, Paulo Mendes Campos, Geir Campos e Alécio de Andrade.²⁶ Jurado em 1960, o poeta Alécio será premiado em 1961 na Primeira Semana de Arte Contemporânea da Universidade Católica do Rio de Janeiro, com Cecília Meireles e Vinicius de Moraes na comissão julgadora (ANDRADE, A., 2008). *A Luta Democrática* publica uns versos em suspenso assinados por Alécio de Andrade:

À maneira antiga

O elementar mundo que nos rodeia é frágil
 em graça e encanto na violenta geração dos ventos
 em retôrno aéreo qual lâmina qual pluma
 em retôrno e graça na úmida palavra dos ventos

Êste elementar mundo etéreo (e sem plumas)
 de imensas galerias negras e arquiteturas nobres
 girando indefinidamente na superfície inquieta dos espaços
 se acaso s’ergue, — ah, êste mundo é retorno e espaço
 tão logo vem abaixo.

E nesta hora estremecida pelo horror e mêdo
 vereis o mundo soçobrar em vozes e escombros
 traspassados os limites antigos (as côres sem limites)

E vereis, vereis mais tão logo o incerto e o duvidoso
 se aclare, erguer-se a Rosa fundamental e negra
 entre cinzas e escombros e o Sangue do elementar mundo
 — ah, êste mundo é retôrno e espaço,²⁷
 (ANDRADE, A., 1961)

A Luta Democrática — “um jornal de luta feito por homens que lutam pelos que não podem lutar” — pertencia ao deputado Tenório Cavalcanti, opositor ferrenho de Getúlio Vargas

²⁶ *Diário de Notícias*, 4 mar. 1960. P. 4.

²⁷ A vírgula final é, na verdade, uma exclamação.

e conhecido pela sua violência. Em 1939, fora condenado como mandante do assassinato de Joaquim Peçanha, empresário da região e inimigo declarado de Tenório, morto dentro de um trem em movimento.²⁸ Não chegou a ser preso, e mais tarde se transformará em um ícone pré-miliciano, trajando uma capa preta e portando uma metralhadora apelidada “Lurdinha”. Fundou *Luta Democrática* em 1954, aliando-se a Carlos Lacerda em ataques contra Vargas, que naquele ano cometeu suicídio. Marcou posição contra as políticas de Juscelino Kubitschek. Em 1961, quando o jornal publica o poema de Alécio, Tenório está empenhado em se opor à aproximação dos países comunistas promovida por Jânio Quadros.

Os dois exemplos acima trazem alguns indícios da transformação que se opera no interior de Alécio. Em primeiro lugar, é evidente a oposição entre o conservador *A Ordem* e o popular *Luta Democrática*, situados em campos adversários no que diz respeito a Getúlio Vargas e à ideologia do Estado Novo. Além disso, não podemos deixar de assinalar o abandono do pseudônimo e o consequente aumento na exposição subjetiva do poeta, que se afirma no mundo sem máscaras. André Campos falou de sua “viagem interior”; Alécio fala do frágil “elementar mundo que nos rodeia”; um quer se tornar poeta, o outro está abandonando a faculdade de Direito. “Viagem ritmo” está completo, mas “À maneira antiga” precisa continuar. Campos está contente, imerso em seu sentimento oceânico, enquanto Andrade percebe a “hora estremecida pelo horror e medo” em que os “limites antigos” são traspassados para que se erga a “Rosa fundamental e negra”. A ave sai do ovo, e a poesia entra para o rol das ruínas: Alécio está prestes a descobrir outra linguagem.

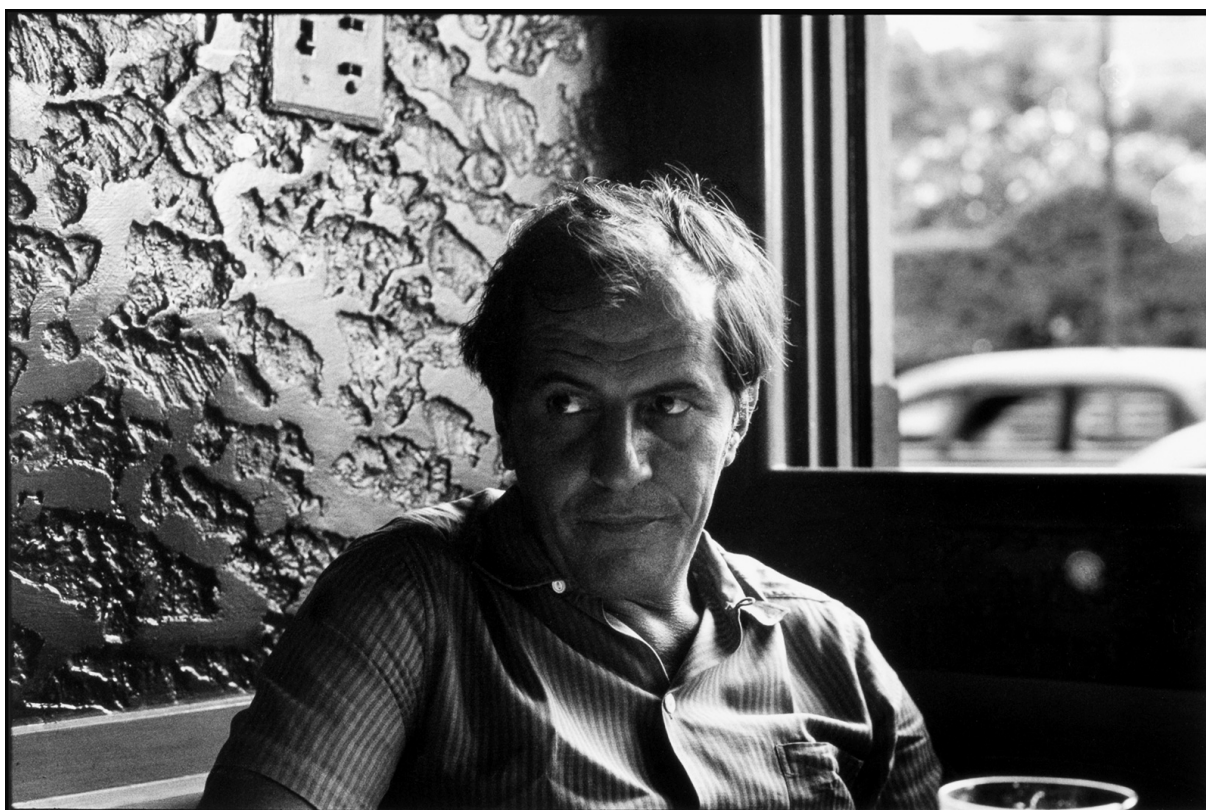
2.2.1 Ipanema era só felicidade

Foi na passagem da década de 1950 para 1960, justo quando o a cidade perdia o status de Distrito Federal, que Ipanema arrebanhou de Copacabana o *status* de centro boêmio da Zona Sul carioca — pelo menos em parte, pois bares como o Zepelim tinham “o péssimo hábito de fechar na hora em que a vida boêmia começa”, como reclamará o jornalista José Carlos de Oliveira, do *Jornal do Brasil* (apud LEONAM, 1967). Autossuficientes, os habitantes de Copacabana, Ipanema e Leblon na década de 1950 pertenciam, em grande medida, à elite econômica. Entre os primeiros proprietários, muitos — os mais velhos, principalmente — contavam com cargos públicos cujos salários permitiam a dedicação às artes, à reflexão e à literatura; Drummond chegou ao extremo de afirmar que “toda a literatura brasileira, no passado como no presente [1952], é literatura de funcionários públicos” (ANDRADE, C. D., 1975, p. 67). Para Sérgio Buarque de Hollanda, essa “aristocracia do espírito”, aparelhada com “imaginação cultivada” e “leituras francesas”, surge no Segundo Império e assume o papel de preservar “o teor essencialmente aristocrático de nossa sociedade tradicional”, antes desempenhado pela aristocracia rural (HOLLANDA, 1995, p. 164).

Opiniões relevantes, mas que não iluminam a experiência lírica e concreta daquele momento no tempo e no espaço. Para Arnaldo Jabor, por exemplo, aquela Ipanema de fato tem uma

²⁸ “Matou o inimigo durante a viagem”. *Correio da Manhã*, 11 ago. 1938, p. 6; *Jornal do Brasil*, 26 jan. 1939, p. 11.

Figura 12 – **Alécio de Andrade:** *Paulo Mendes Campos no Zepelim.* Rio de Janeiro, 1964.
©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021



Fonte: aleciodeandrade.com

existência liminar, marcada pela passagem de “um tempo delicado, familiar, individualizado” para outro “mais duro, vertiginoso”, que coincide aproximadamente com a construção e transferência da capital para Brasília. Ipanema e Leblon são os bairros mais modernos da cidade, e sua fama cresce de maneira proporcional ao interesse do mercado imobiliário. Mas naquela fresta de tempo, recorda Jabor,

Todo mundo se conhecia. Não eram essas multidões vorazes e sem rosto. O ritmo da bossa nova, leve e lento, descreve muito bem Ipanema. Era mesmo assim. Nítido. As coisas tinham a limpidez dos desenhos animados de Walt Disney. Você reparou como naqueles desenhos até a paisagem é feliz? Tudo faz parte de um conjunto harmônico, sem angústia, sem morte. Era assim. (JABOR, 1999)

Ipanema é o centro nervoso de sua geração. Como lembrará José Carlos de Oliveira (Fig. 17), “todos foram morar lá, descobrindo de imediato os seus três bares inesquecíveis: o Veloso, o Jangadeiros e o Zepelim” (OLIVEIRA, J. C., 1964a). Mais próximo de Copacabana, o Jangadeiros fica de frente para a praça General Osório; o Veloso, no coração de Ipanema, na esquina das ruas Montenegro (atual Vinicius de Moraes) e Prudente de Moraes; e o Zepelim, na rua Visconde de Pirajá, 499, a cerca de quinhentos metros do canal que separa o Leblon de Ipanema. Este último, o escolhido de Alécio. João Gilberto mora em frente ao bar, mas prefere

pedir a cerveja em casa; de lá e do Jangadeiros vêm os primeiros ‘músicos’ da irreverente Banda de Ipanema, liderada por Jaguar e Albino Pinheiro, que fará seu primeiro desfile no Carnaval de 1967. Ainda, é no Zepelim que se define a tristeza como “estar na fossa”, bem como as nuances semânticas de “fundir a cuca” (GABEIRA, 1967). Carlinhos de Oliveira, como era conhecido, diz se lembrar do dia em que Alécio entrou no bar, carregando um livro de poesias, e pediu uma Coca-Cola. “Dois meses depois, não havia força no mundo capaz de obrigá-lo a consumir refrigerantes” (OLIVEIRA, J. C., 1964b). Inicia-se uma grande amizade, cuja semelhança física é transformada por Carlinhos em uma relação de parentesco e até, conforme envelhecem e a diferença de idade fica menos aparente, de irmãos gêmeos. Assim, quando precisa de um *smoking* para assistir à inauguração do *Le Bateau*, no mesmo dia em que comemora o aniversário de Tom Jobim no Antonio’s, recorrerá ao guarda-roupa do amigo. O *smoking* pertenceu a Francisco Bomfim de Andrade, avô de Alécio, levando o cronista a comentar, assombrado: “parece que na sua família, há três gerações, todo mundo é do meu tamanho” (OLIVEIRA, J. C., 1967).

Não demorou para que tudo se transformasse. No início da década de 1960, Paulo Mendes Campos (Fig. 12) é entrevistado pela revista mineira *Alterosa* a respeito da construção de um prédio novo na rua Prudente de Moraes, em frente ao apartamento do cronista. A matéria sai com o título “Êste Homem Vai Perder o Mar”, e o evento dará assunto para a crônica “O Cego de Ipanema” (GABEIRA, 1967). Em 1963, os frequentadores do bar Zepelim se reúnem para lamentar o fim do bonde no bairro: “Artistas, intelectuais e boêmios da Zona Sul promoveram uma rodada de chope no restaurante Zepelim, diante do qual o bonde 13 passava diariamente desde 1922”, noticia o *Jornal do Brasil*. O carinho da turma do Zepelim pelo bonde não pode ficar de fora da matéria, que conta:

Entre os muitos incidentes que marcaram a vida do bonde 13, conta-se o episódio ocorrido há 12 anos, quando alguns daqueles boêmios, que agora o homenageavam, conseguiram convencer o motorneiro a desviar-se do itinerário, às primeiras horas da madrugada, a fim de conduzi-los à boate Vogue, no Leme.²⁹

Além das novas e significativas amizades que faz no Zepelim, Alécio se aproxima do pintor e fotógrafo Raul Gomes Brandão (Fig. 13), que também mora no Leblon, próximo dos Bomfim de Andrade. Alécio, Naruna e Andiará são amigos de seus filhos, e foi provavelmente com ele que o jovem poeta tomou contato com a linguagem fotográfica, folheando um livro de Henri Cartier-Bresson. O fotógrafo francês havia publicado duas obras importantes na década anterior (*Images à la Sauvette*³⁰ e *Les Européens*), numa época em que o livro era um suporte novo para a fotografia. O prefácio escrito por Bresson para *Images à la Sauvette* é praticamente um manifesto do fotojornalismo, exercendo grande influência sobre gerações de fotógrafos. Raul Brandão se recordará, uma década depois, daquele ano de aprendizado:

Arranjei-lhe uma boa e barata máquina, ampliador, e dei as dicas internas do profissionalismo. Durante um ano, pelo menos, agüentei revelar filmes para ele,

²⁹ “Condutor passou 25 anos no estribo do bonde que disse adeus à Zona Sul”. *Jornal do Brasil*, 3 de março de 1963. O bairro do Leme é vizinho de orla de Copacabana.

³⁰ “Imagens furtivas”, numa tradução livre.

Figura 13 – **Alécio de Andrade: *Raul Brandão***. Rio de Janeiro, 1964. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



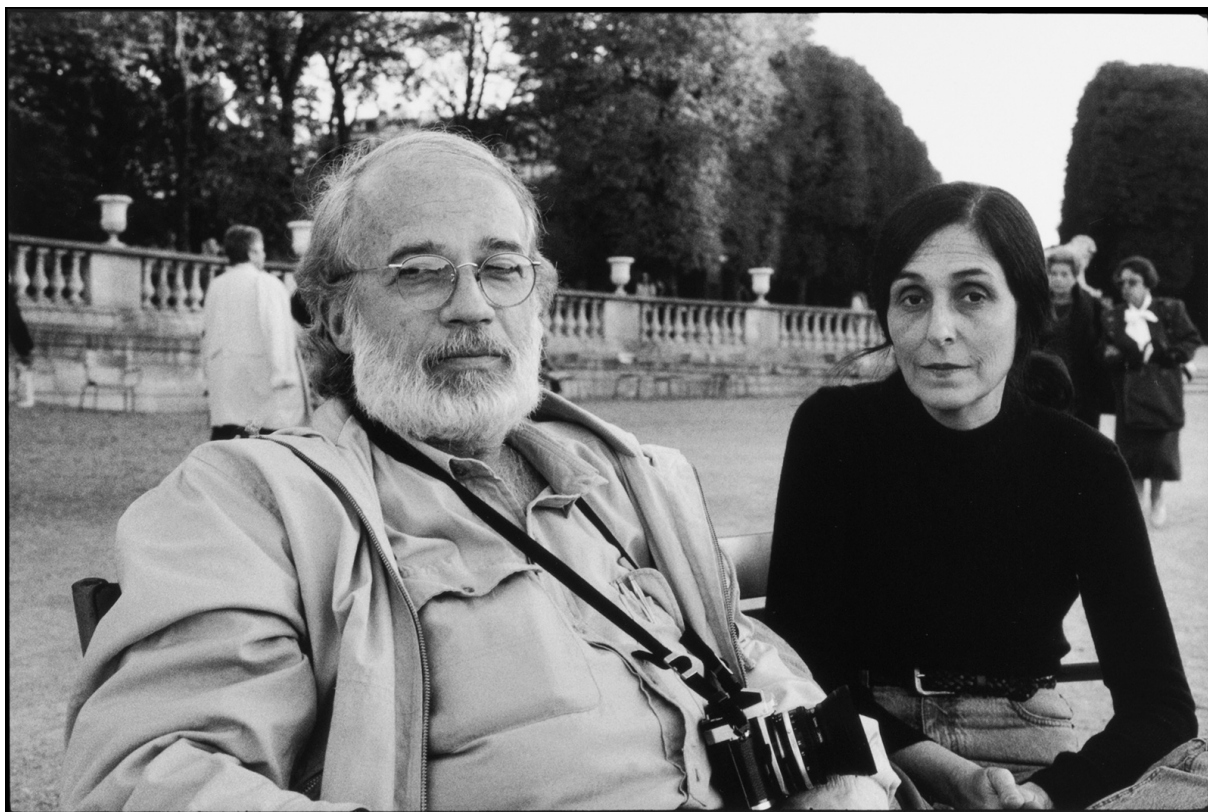
Fonte: aleciodeandrade.com

criticar contatos e ampliações, e dar um par de broncas em que quase cortamos relações, mas em que ele tinha a humildade de vir no dia seguinte pedir não só desculpas, mas reconhecer a autenticidade e a necessidade da bronca dada. Nisso e nesse instante vi que o rapaz não seria mais um brincalhão dos muitos que vieram me pedir conselhos e ajuda. Foi assim que selecionei e ajudei para que sua mostra na *Petite Galerie* fosse o primeiro passo e aquele que lhe proporcionou a bolsa-de-estudos que o levou a Paris (OLIVEIRA, J. C., 1971).

Adiantamo-nos. Alécio ainda é aprendiz quando outro amigo, o químico Carlos Costa Ribeiro (Fig. 14), empresta a ele uma Leica IIIf. Já não era uma câmera “boa e barata”, e sim aquela que havia sido consagrada como a ferramenta perfeita para os que se apresentavam como fotojornalistas, e que ganhavam a vida indo aos lugares para presenciar o que estava acontecendo, fosse em países distantes, fosse na vizinhança. Voltaremos a falar da Leica posteriormente; no momento, precisamos saber apenas que seu mecanismo de disparo é silencioso, ideal para situações em que o fotógrafo não deve perturbar a cena. Se em Paris a marca alemã dava o tom do fotojornalismo, em Hollywood ela acompanhava as filmagens em tempo real. A Leica havia sido projetada para usar o mesmo filme que as câmeras de cinema, em rolos muito menores. Com base nos fotogramas que faziam, os diretores podiam ver como a cena ficaria na película sem precisar revelar o rolo inteiro de filme cinematográfico. Os fotógrafos que acompanham as filmagens são

conhecidos, desde então, como fotógrafos de *still* (parado, imóvel) ou seja, fotógrafos de uma cena ‘congelada’.

Figura 14 – **Alécio de Andrade:** *Carlos e Rosa Costa Ribeiro*. Paris, 1995. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Em 1963, Alécio é convidado para fazer a fotografia *still* de *Marafa*, baseado no romance homônimo de Marques Rebelo. O filme é dirigido por Adolfo Celi, com assistência de Walter Lima Jr. e Millôr Fernandes, direção de fotografia de Toni Rabatoni (que já havia feito *Os Cafajestes*) e trilha sonora de Tom Jobim. Uma nota no jornal *Última Hora* apresenta didaticamente a produção:

Scena Filmes S.A., produtora de recente formação e cuja diretoria é presidida por Antonio Bulhões de Carvalho (que colaborou, com Millôr Fernandes e Adolfo Celi, na adaptação do livro) iniciará as suas atividades levando à tela o romance do nosso companheiro Marques Rebelo “Marafa” que, na época da sua publicação, obteve o prêmio “Machado de Assis”. Na escolha de “Marafa” influenciou, fundamentalmente, o propósito da produtora de filmar um tema eminentemente carioca, como é o caso do romance do autor de “Oscarina” e “O trapicheiro”. Com “Marafa” volta ao cinema, na qualidade de realizador, Adolfo Celi, cujos filmes anteriores, “Caiçara” e “Tico Tico no Fubá” pertencem a um dos períodos mais movimentados do cinema nacional, o ciclo da Vera Cruz. Entre os intérpretes já escolhidos para integrar o “cast” de “Marafa” figuram Glauce Rocha e Walmor Chagas que, nesta ocasião, terá a sua primeira oportunidade de confirmar no cinema seus raros dotes de ator de grande talento. (BARROS, 1962)

Bulhões, Adolfo e Millôr passam o verão trabalhando na adaptação do romance, tarefa que os dois últimos pontuam diariamente com uma visita à praia de Ipanema, na hora do almoço. Zenaide Andréa adianta, na revista *Cinelândia*, que Agildo Ribeiro deseja ardentemente interpretar Teixeirainha, o protagonista da película (ANDRÉA, 1962). Como Walmor Chagas se ausenta logo no início da produção, Agildo é convidado. Marília Branco Celi, esposa de Adolfo, ganha o papel de Suzuca, mas acaba substituída por Glauce Rocha, sendo deslocada para uma personagem secundária. A filmagem se inicia em março, durante o Carnaval. Os interiores devem ser filmados nos estúdios da Cinédia, em Jacarepaguá. Celi começa pelas cenas externas, tomadas no bairro da Glória: Agildo, Glauce, Marília, Daniel Filho, e Cecil Thiré contracenam com os foliões que tomavam as ruas. A revista *Manchete* traz uma cena do filme na sua edição de 6 de abril, um fotograma de autoria não identificada, possivelmente a primeira publicação de Alécio na imprensa (Fig. 15).

Figura 15 – *Marília Branco em cena de Marafa, de Adolfo Celi. A/d, Manchete, 6 de abril de 1963.*



Fonte: Biblioteca Nacional / Hemeroteca digital

Aparentemente, Antonio Bulhões de Carvalho foi o único dos treze sócios da Scena Filmes a entrar com “a erva legal” no empreendimento, apesar do time de primeira linha que fazia *Marafa* (BARROS, 1964). Sem verba, a produção acaba em questão de semanas. Para Alécio, essa efemêra experiência cinematográfica parece apontar uma solução para duas de suas preocupações: a viabilização econômica do seu trabalho e a vontade de passar uma temporada

em Paris. Em 28 de fevereiro de 1964, portanto, escreverá uma carta para o *Institut des hautes études cinématographiques* (Idhec), solicitando uma bolsa de estudos. Na requisição, informará ter sido assistente de fotografia também de Mário Carneiro, e contará da elaboração de um livro sobre a infância e de outro sobre escritores brasileiros. Junto com seu pedido irá uma pequena carta de recomendação de Carlos Drummond de Andrade.³¹

2.2.1.1 Preparativos de viagem

Segundo Naruna Alcântara, irmã de Alécio, a vontade de viajar era comum a muitos de seus amigos. Em entrevista, ela se recorda: “A Europa, sobretudo, era muito presente...”, levando os fotógrafos Pedro Guimarães, Chico Mascarenhas e Luiz Garrido a completar, espontânea e imediatamente: “Paris!”. Naruna prossegue: “O Ismael foi antes, ele vivia escrevendo, então tinha toda uma coisa.”³² Dentre os correspondentes presentes no volume de *Cartas a Alécio de Andrade* (CARTAS..., 2018), Ismael Cardim (Fig. 16), nascido em 1929, é o que tem a idade mais próxima de Alécio. Quando eram mais novos, reuniam-se na casa dos Andrade para ouvir música num antigo aparelho de som de Almir, experiência enriquecida pelo aspecto misterioso das válvulas que se acendiam lentamente, e que valeu ao objeto o apelido de “vitrola do Capitão Nemo”; conseqüentemente, o aposento onde escutavam seus discos favoritos passou a se chamar “Nautilus”.³³ Agora Ismael é advogado e trabalha como assessor num Tribunal de Justiça pelo qual não tem muito apego, apesar do reconhecimento do juiz que assessora: “O patrão que me espere. Ele gosta da minha redação, acha que eu sou jurista, coitado!”³⁴ O acúmulo de processos não impede a realização de projetos particulares e, em 1961, com Maria Cesário Alvim, Cardim traduziu a peça *O mal-entendido*, de Albert Camus. No mesmo ano o texto foi encenado, no teatro Tablado, com Maria Clara Machado no elenco.³⁵

Em 1963, porém, Cardim está morando no número 36 da *rue du Dragon*, no bairro parisiense de Saint-Germain, de onde escreve para Alécio: “Imagine você que encontrei pelo mesmo preço lá da ‘rue de Lille’ um quarto bem maior, com chuveiro e telefone!” O endereço abriga o Hotel du Dragon, em cuja fachada uma placa informa que o escritor Gean Giono (1895-1970) foi um frequentador assíduo do mesmo primeiro andar, entre 1929 e 1937. De lá, um Ismael encantado com Paris quer compartilhar seu fascínio com o amigo: “Vejo tanto assunto para as suas fotos que me dá raiva de Você não estar aqui. Imagino você e a Pentax, ofegantes, em delírio, neste outono em que tudo é beleza! Alécio, Paris existe! – E o Carlinhos, vem mesmo? Diga a êle que estou esperando notícias. Devo-lhe um jantar c/ bom vinho.” Tudo é belo e novo para ele, da existência de “estações e mudanças nítidas na natureza” — fenômeno quase desconhecido para os cariocas — até o uso dos pronomes de tratamento:

Para vencer minha timidez falo com estranhos (as) na rua. Tomo coragem, me dou 1 minuto de relógio e falo qualquer coisa. Às vezes não obtenho resposta

³¹ Disponível em <<http://aleciodeandrade.com/parcours/>>. Último acesso em 18 de janeiro de 2021.

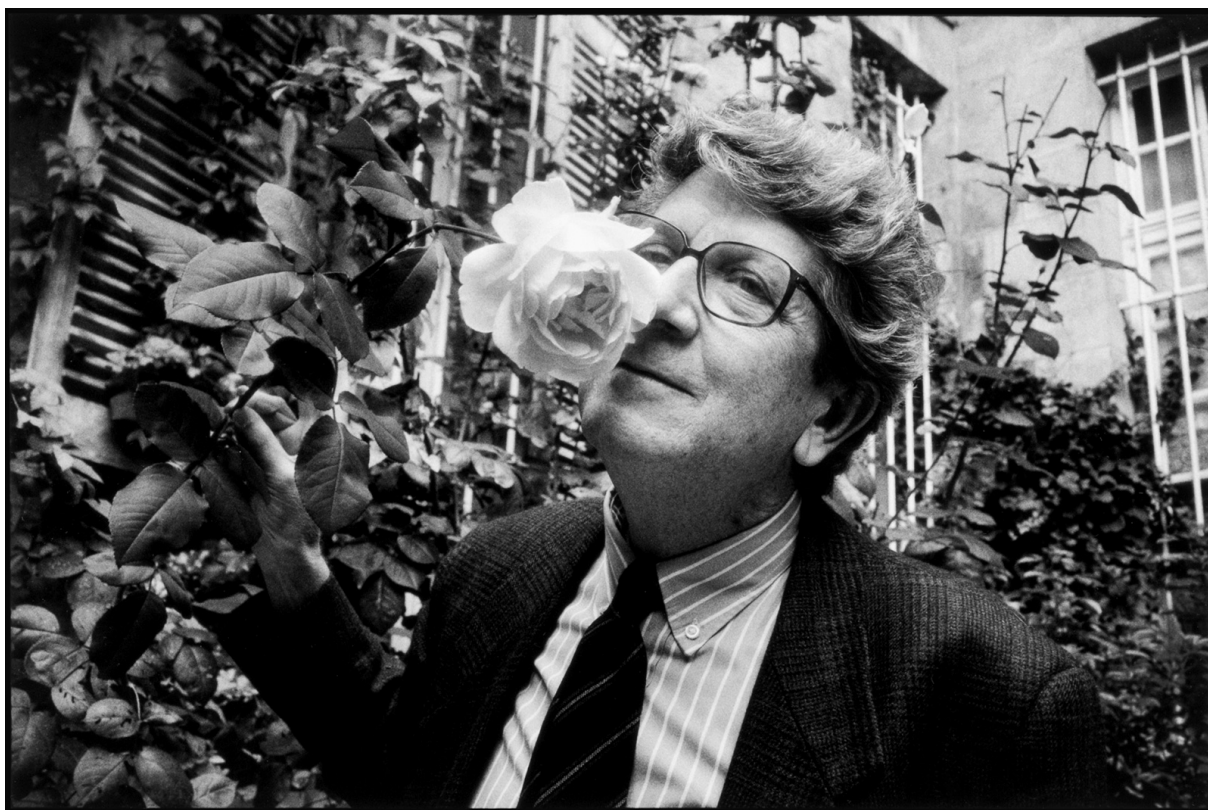
³² Entrevista realizada em 8 de julho de 2019.

³³ Carta de Ismael Cardim de 20 de setembro de 1977 (CARTAS..., 2018, p. 248).

³⁴ Carta de Ismael Cardim de 29 de janeiro de 1965 (CARTAS..., 2018, p. 199).

³⁵ *Jornal do Brasil*, 13 de julho de 1961.

Figura 16 – Alécio de Andrade: *Ismael Cardim*. Paris, 1995. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

mas mesmo assim minha consciência está em paz. Faço o possível para conhecer gente, que, no fundo, é o que conta. Às vezes, falam comigo também. Que beleza as primeiras palavras que trocamos com alguém e tudo vai dando certo. Há por aqui uma cerimônia, uma cortesia nas primeiras frases que permite a você escolher se vale a pena ser íntimo ou não. É um jôgo maravilhoso. E a mudança do ‘vous’ para o ‘tu’? Que emoção!³⁶

Cardim conhece como poucos a personalidade de seu amigo, embora às vezes pareça misturar suas próprias idiossincrasias às de Alécio. Em março do ano seguinte, em resposta a uma carta recebida, Ismael se posiciona, afirmando não poder estar de acordo “com esse rigor” que Alécio se situa “diante das coisas, diante do mundo”: “Tudo te vem do terrível contraste que é pensar ‘em grande’ e viver em ‘homem normal’. É a mesma angústia de todo o ser inconformado, sensível, bem dotado mas, simplesmente ‘não heroi’, debilmente humano”. Discutiam provavelmente um relacionamento mal resolvido de Ismael Cardim, mas a conversa adquire um tom de crítica fraternal, e ao fim ele pergunta sobre a volta de Alécio “ao velho Bach” (ao piano, portanto), um “‘poder fazer’ de uma importância extraordinária” que o amigo tinha e que, além de tudo, era “de uma ‘saúde’ tão grande” para ele. “Mas a vida pode ser boa e alegre”, arremata. “Talvez não *todo o tempo*, mas há horas, dias, meses mesmo, cheios de compensações,

³⁶ Carta de Ismael Cardim de 31 de outubro de 1963 (CARTAS..., 2018, p. 176).

belezas simples, gestos bons”.³⁷ Talvez ele tenha descoberto isso em Paris, deve ter pensado Alécio.

Carlinhos vai em 1964. Dirá mais tarde que foi para “andar à toa, para saciar aquilo que chamo de ninfomania espiritual”, embora admita que a mudança de perspectiva — “ver o Brasil da outra margem” — tenha sido importante para seu amadurecimento. Capixaba, havia chegado ao Rio no início da década de 1950; ao final, já era um cronista conhecido e envaidecido pelo seu trabalho no *Jornal do Brasil*. Afirmará ser um divisor de águas na crônica brasileira — antes dele “um divertimento”, depois “um drama”: “antes de mim o cronista tinha vergonha de dizer que vivia bêbedo e derrotado, que vivia sem dinheiro, que perdia mulheres, que tinha mais defeitos que qualidades e que, em suma, ele era simplesmente um palhaço de luxo.” Deseja “reduzir o escritor à sua insignificância”, definindo a classe como “bichinhos zangados que andamos com coisas mirabolantes na cabeça; a sociedade não nos ampara, poucos são os livros que alcançam o grande público”.³⁸ Faz amizade e é elogiado por outros escritores (Rubem Braga, Fernando Sabino, Otto Lara Resende) que, sem “alcançar o grande público”, têm igualmente na crônica um reforço para o orçamento.

O jornalismo, contudo, nunca foi uma profissão rentável, exceto para os donos de jornal. Apesar do prestígio, o salário que recebia mal cobria as despesas. Assim, em 1964 Carlinhos transfere o contrato de aluguel para um amigo, junta as economias e parte, como contará em uma crônica de 1979:

Ao findar-se uma tarde qualquer, fechara a máquina de escrever e dissera a meu chefe:

— Adeus, irmão. Espero nunca mais voltar a vê-lo nestas circunstâncias. Amigos, amigos, pedreira à parte!

— Mas o que é isso? — ele segurou firme a mão que eu lhe estendia.

— O que está havendo?

— Nada. Peço demissão.

— Mas você está ganhando tão bem!

— Justo. Peço demissão pelo fato de estar ganhando bem. *Adieu*.

Não lhe dei tempo de argumentar. Desci o longo e escuro túnel, cheirando a tinta de impressão, que me separava da liberdade. Peguei ainda um comecinho esfuziante de crepúsculo. Estava desempregado, tendo no bolso uma passagem aérea Rio-Paris e mil dólares americanos. (OLIVEIRA, J. C., 1979a)

O chamado à aventura deve ter reverberado em Alécio, que naquele ano fotografa as crianças de seu bairro (Alécio é um leblonense naturalizado ipanemenho) para sua primeira exposição. Divide esse trabalho com o emprego no Ipase (um pedido de Marques Rebelo a Almir, como Antonio Bulhões revelará muito depois)³⁹ e as tratativas junto aos órgãos oficiais para levar a exposição em turnê, até que comece o curso no Idhec. A ideia de estudar cinema em Paris

³⁷ Carta de Ismael Cardim de 13 de março de 1964 (CARTAS..., 2018, p. 178).

³⁸ “José Carlos de Oliveira confessa: ‘Passei fome em Paris’”. *Diário de Notícias*, , Suplemento literário, p. 1, 13 mar. 1966.

³⁹ Carta de Antonio Bulhões de Carvalho de 21 de abril de 1997 (CARTAS..., 2018, p. 171).

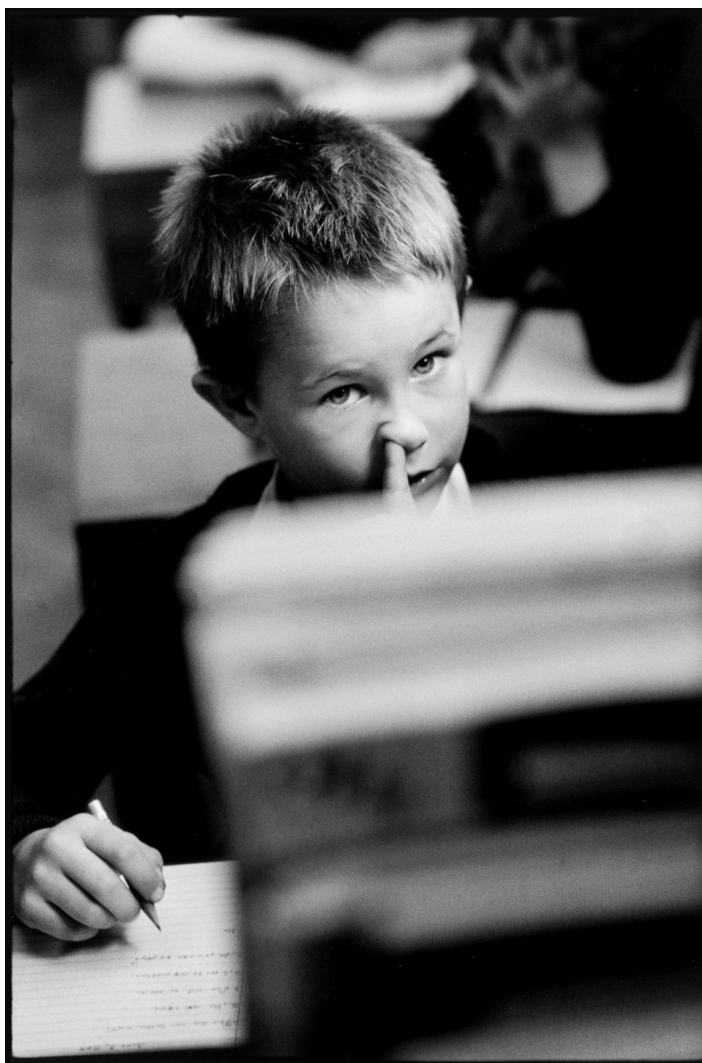
Figura 17 – **Alécio de Andrade:** *José Carlos de Oliveira no La Coupole*. Paris, 1965. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

provavelmente nasceu da experiência com *Marafa*, e constitui tanto uma escolha profissional quanto um ótimo pretexto para viver naquela cidade (na qual, além de tudo, agora moram dois bons amigos).

Figura 18 – **Alécio de Andrade**: Rio de Janeiro, 1964. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com



Em 30 de março, o líder do governo na Câmara, Tancredo Neves, aconselha o presidente João Goulart a não comparecer a uma cerimônia de praças das Forças Armadas no salão do Automóvel Club, próximo à Lapa, onde é esperado para discursar. Uma semana antes, doze marinheiros haviam se amotinado na sede do Sindicato dos Metalúrgicos do Rio de Janeiro, onde permaneceram por quatro dias. Uma tropa de fuzileiros foi acionada para retirá-los do local; não só os amotinados permaneceram, como 23 soldados se juntaram a eles. Finalmente, oficiais do

Gabinete Militar da Presidência se apresentaram para negociar com os revoltosos, representados pelo marinheiro de primeira classe José Ancelmo dos Santos, o “Cabo Anselmo”. Decidiu-se pela prisão dos rebeldes em quartéis do Exército; logo foram soltos e saíram em passeata pela cidade, carregando os almirantes Cândido Aragão e Pedro Paulo Suzano, politicamente mais à esquerda que seus colegas de patente, nos ombros. Diante do racha que se aprofundava nas Forças Armadas — um novo episódio da luta de classes própria da organização militar, aquela entre o oficialato e os subalternos, doença crônica de nossa República —, Tancredo entende que a presença do presidente diante dos vinte mil sargentos e suboficiais que se aglomeram na Cinelândia será o estopim da luta armada. A guerra já está declarada, e Jango (como o presidente é conhecido) tem o apoio dos sindicatos e partidos de esquerda. Dali a alguns dias irá a Santos, Santo André e Salvador, onde as bases sindicais são grandes, e Belo Horizonte e Brasília, onde haverá grandes manifestações. No 1º de maio, discursará em São Paulo.

Cabo Anselmo está no Automóvel Club, assim como o almirante Cândido Aragão e sete ministros. Jango chega, de Mercedes. Atravessa a multidão para ler seu discurso, escrito por Luís Carlos Prestes. Os generais Castello Branco, Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva assistem pela TV, na casa do primeiro, em Ipanema. No Flamengo, o senador Ernâni Amaral Peixoto, ex-oficial da Marinha e genro de Getúlio, vaticina: “O Jango não é mais presidente da República” (apud GASPARI, 2002, p. 65). Horas depois, em Minas Gerais, o general Olímpio de Mourão Filho (redator do *Plano Cohen* enquanto era chefe do serviço secreto da Ação Integralista Brasileira) começa a deflagrar um golpe, ordenando o deslocamento de tropas até a fronteira com o Rio de Janeiro. O Estado-Maior tenta conter o movimento antes que se alastre, e fecha o aeroporto de Brasília de manhã. Quase cinquenta veículos militares, carregados de soldados e armamento pesado, atravessam a Avenida Brasil, no Rio, em direção às tropas golpistas, que não saíram de Juiz de Fora; no meio do caminho, o comandante de uma bateria de canhões automáticos, o capitão Carlos Alberto Brilhante Ustra, depõe o comando da tropa e muda de lado. Temendo ser preso, Castello Branco deixa seu apartamento na rua Nascimento Silva e fica entrincheirado no edifício do Ministério da Guerra, próximo à Central do Brasil; foge de lá às quatro da tarde para se esconder, com Geisel, num apartamento clandestino em Copacabana. À noite, tudo parece resolvido: Luiz Carlos Prestes assegura aos dirigentes do Partido Comunista que seus quadros no alto escalão das Forças Armadas impedirão a ação dos golpistas.

A eficiente mobilização contrarrevolucionária do dispositivo militar janguista deixa tanto as lideranças de direita quanto as de esquerda receosas do poder concentrado em torno do presidente. A vacilação de muitos dos atores essenciais para a consecução do golpe se estende por todo o dia 31, até que, por volta das onze horas da noite, a adesão do general Amaury Kruel (comandante do II Exército, em São Paulo) virou a maré para o lado dos partidários de Mourão: na manhã do dia seguinte, outros comandantes leais a João Goulart mudam de posição, incluindo o estratégico I Regimento de Infantaria. Nas palavras do general Cordeiro de Farias, “a verdade — é triste dizer — é que o Exército dormiu janguista no dia 31, e acordou revolucionário no dia 1º” (id., *ibid.*, pp. 81s). No Palácio Laranjeiras, Jango recebe a visita do deputado Francisco Clementino de San Tiago Dantas, membro do Caju e contemporâneo de Almir na Faculdade de

Direito, que adverte o presidente a respeito do apoio do Departamento de Estado estadunidense ao golpe. Santiago havia apoiado o projeto de resistência em Minas Gerais desde o início, quando ainda se acreditava que era Leonel Brizola, cunhado de Jango, quem planejava um golpe. O governo dos EUA havia realmente iniciado um plano de contingência, a *Operação Brother Sam*, que consistia no envio de uma esquadra com armas, soldados e combustível para o litoral brasileiro, no dia anterior. Às 12h45, Jango embarcou num voo para Brasília, deixando acéfalas as poucas tropas que ainda o apoiavam. Os tanques que guarnecem o Palácio Laranjeiras são desmobilizados; três deles vão para o Palácio Guanabara, onde o governador do Estado, Carlos Lacerda, está encastelado. No fim da tarde, os canhões do Forte de Copacabana disparam uma salva de 24 tiros para receber Castello Branco — o hipotético novo Ministro da Guerra, agora que as tropas legalistas tinham se rendido. A classe média carioca assiste embevecida enquanto Lacerda agradece a Deus (e Adhemar de Barros, em São Paulo, a Nossa Senhora Aparecida). Nas ruas do Rio cai uma chuva de papel picado. Carlos Drummond de Andrade escreve em seu diário: “Sensação geral de alívio” (id., *ibid.*, p. 109.). No dia 7 de abril, Francisco Campos, autor da Constituição do Estado Novo, elabora a narrativa de sustentação do Ato Institucional nº 1, que instala definitivamente a ditadura militar.

2.2.1.2 *Itinerário da infância*: um ponto de partida

Alécio prepara sua primeira exposição com fotogramas feitos na estreita faixa de quatro quilômetros que separa seu apartamento, no extremo do Leblon, da Petite Galerie, próxima à divisa entre Ipanema e Copacabana. Aberta ao público no dia 27 de setembro de 1964, *Itinerário da infância* traz registros de crianças feitos nas ruas e nas praças da região. A exposição, patrocinada pelos banqueiros Mário Dias Costa e José Luís de Magalhães Lins, do banco Soto Maior, tem ainda o apoio da Divisão Cultural do Ministério de Relações Exteriores. A montagem fica por conta de Amilcar de Castro.⁴⁰ No *Jornal do Brasil*, Newton Carlos esboça um perfil do fotógrafo, “um produto humano que leva a marca de Ipanema e a nostalgia do Zepelim e do Jangadeiro”. Cita ainda as opiniões de Marques Rebelo, que atribui a opção de Alécio pela fotografia à “inquietude do seu tempo difícil, desorientador, contraditório e perturbante, cheio de agonias e derrotas”, e Roberto Alvim Corrêa, que fala do caráter onírico daquela arte.⁴¹ Todos se referem à viagem para Paris e à bolsa para o curso de cinema, provavelmente a parte que cabe ao Itamarati no apoio à exposição. Carlos Drummond de Andrade publica um poema sobre as fotos de Alécio:

A saudação da infância

Olha, descobre êste segrêdo: uma coisa são duas – ela mesma e sua imagem.

Repara mais ainda. Uma coisa são inúmeras coisas.

⁴⁰ “Lance livre”. *Jornal do Brasil*, p. 8, 27 set. 1964.

⁴¹ *Idem.*

Figura 19 – Alécio de Andrade na abertura de *Itinerário da infância*. A/d, Rio de Janeiro, 1964.
©Archives Alécio de Andrade, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Sua imagem contém infinidade de imagens em estado de sonho,
germinando no espaço e na luz.
E as criaturas são também assim, múltiplas de si mesmas.
A variedade de imagens revela o mundo que nasce a cada instante
que o contemplos: formas, ritmos, ângulos, expressões,
impressões, fragmentos, síntese
A imagem é um ser vivo, como os demais seres. E quer penetrar
em um espírito, habitá-lo como hóspede afetuoso.
Se a recolheres com toda a pureza da vista e completa simpatia
da mente, ela te enriquecerá.
Estas imagens vão mais longe do que os meios intersiderais de
comunicação. Insinuam-se na profunda região da vida.
Conversam daquele assunto que carregas contigo como baú nos-
tálgico.
O baú abre-se, e tua infância te saúda, com inocência de fonte.
Não pode haver melhor uso da fotografia do que este de alimentar-
nos da porção perdida de nossa alma.
Uma arte vinculada com a mais fugitiva e perene das realida-
des poéticas, eis o dom sublime de Alécio de Andrade.
(ANDRADE, C. D., 1964)

Itinerário da infância fica apenas quatro dias na Petite Galerie. De lá, fotógrafo e exposição seguem para o *Elos Club*, uma associação cultural luso-brasileira a cargo da Embaixada do Brasil em Portugal, no final de novembro, e dali para a Universidade de Coimbra, onde é inaugurada a 20 de dezembro.

2.2.2 A epopeia parisiense

Alécio começa sua aventura pela Europa. Envia postais de Lisboa e Madri para a família, e de Paris, em 22 de dezembro, para Ismael Cardim, além de outros diversos. Em retorno, começa a receber a correspondência que compõe o volume das *Cartas*. Em 6 de janeiro de 1965. Almir se dá conta de que, pela primeira vez, cada um da família passou o Natal em um lugar diferente (exceto Andiará, que ficou no Rio com o pai). Ismael Cardim preferiu escrever um bilhete rápido em 30 de dezembro, avisando do progresso das negociações com o Itamaraty para uma exposição (provavelmente em Berlim), e uma carta de seis páginas no mesmo dia em que Almir. Cardim acabava de voltar para o Rio, devido ao falecimento de sua mãe. Apesar do postal recente, ele reclama mais notícias de Alécio. A carta tem um “P.S. prévio”: “Responda imediatamente! É uma ordem”. O amigo não se conforma com o informe poético que recebeu:

Tento compreender mas fico brabo quando Você, afinal, escreve mas me vem com o mas deslambido e despuorado lirismo como se eu tivesse necessidade de ler poemas em prosa, etc. [. . .] Estou querendo saber da sua chegada aí, da sua emoção sim, mas da sua emoção diante do real, do autêntico, do acontecido, vivido na pele, no suor, no coração, nos colhões da alma!⁴²

O jornalista Marco Aurélio Matos (que integra, ao lado de Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Otto Lara Resende, o grupo dos mineiros), também demanda novidades: “carta sua, depoimento, testemunho, inventário das suas reações mais amplas diante de Paris”.⁴³ Marques Rebelo (Fig. 20) é uma das penas mais rápidas, pois redige sua missiva (no papel timbrado da Academia Brasileira de Letras, para a qual fora eleito no mês anterior) em 1º de janeiro de 1965. Rebelo é outro a assinalar as qualidades “algo poéticas e assinalantes de bom estado d’alma” da mensagem que veio em seu postal, mas vaticina o fim da aventura e a volta ao Rio:

Verá que para pessoas como você certas viagens são necessárias, abrem campos novos, sistematizam certos conhecimentos, e abrem brecha para a nossa famosa saudade, de procedência lusa, mas que tem calhado bem cá no nosso sentimento. E não é duvidando jamais dele que antecipo linhas suas dando conta de nostalgias cariocas e percebendo que importante mesmo é a terra onde se nasce, grande ou pequena, culta ou subdesenvolvida.⁴⁴

A bolsa que recebe para o curso no Idhec termina em outubro de 1965; a licença no Ipase, no final de setembro. Em maio, seu pai lhe escreve pedindo que providencie, junto à embaixada, a troca da passagem de volta, porque a Panair acabava de falir.⁴⁵ Alécio não quer voltar. Mora na rua Saint-Sulpice, 13, no Hotel de l’Odeón, e viaja com *Itinerário da infância*: em março, inaugura a exposição na embaixada do Brasil em Roma, e em junho, logo após o Festival Internacional de Cinema de Berlim, no *Staatlichen Lehrinstitut für Graphik Druck und Werbung*. Em dezembro, em Heidelberg, na *Ruprecht-Kar Universität*. A turnê, em boa medida patrocinada pelo Itamaraty,

⁴² Carta de Ismael Cardim de 6 de janeiro de 1965 (CARTAS..., 2018, p. 184).

⁴³ Carta de Marco Aurélio Matos de 18 de janeiro de 1965 (CARTAS..., 2018, p. 276).

⁴⁴ Carta de Marques Rebelo de 1º de janeiro de 1965 (CARTAS..., 2018, p. 320).

⁴⁵ Carta de Almir de Andrade de 20 de maio de 1965 (CARTAS..., 2018, p. 16).

Figura 20 – Alécio de Andrade: *Marques Rebelo e Elza Proença*. Paris, 1965. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

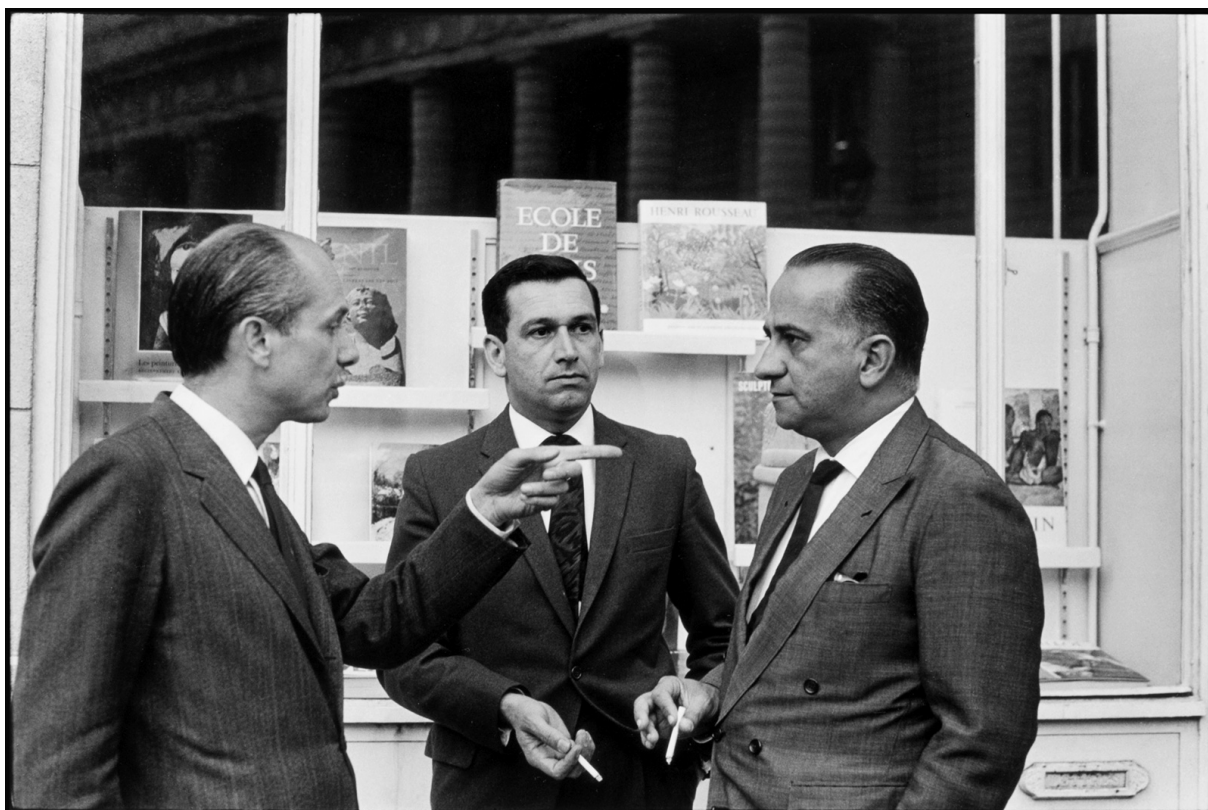
valida seu trabalho na Europa, mas não é suficiente para lhe garantir a subsistência. Assim, como todos os escritores que conhece e muitos fotógrafos que admira, Alécio procura um lugar na imprensa: já em 4 de fevereiro Almir se refere a um “homem da revista ‘Life’” a quem seu filho teria feito um pedido, sem resposta até maio. O fotógrafo faz alguns trabalhos para a revista *Elle* francesa, sem muita regularidade. Em outubro, seu pai sugere que tente publicar suas fotos no formato de livro, e envia o endereço em Paris do escritório responsável pela coleção *Marabout* de fotografia, da editora belga Gérard & Co.⁴⁶ Alécio apresenta seus fotogramas para as revistas *Life*, *Look*, *Match* e *Marie Claire*, e tenta uma vaga na agência Magnum, cooperativa de fotógrafos fundada por Henri Cartier-Bresson, mas só recebe negativas.

Do Brasil, Ismael Cardim cobra veementemente que Alécio estude o idioma: “Você é uma criança de 5 anos em francês, experimente contar uma simples anedota!” Pede que se dedique à leitura, sugerindo *Le Diable au Corps*, de Raymond Radiguet;⁴⁷ cobra também que circule entre os parisienses para aprender na prática, reclamando que seus avisos “de nada adiantaram, e Você continua a frequentar brasileiros”. Ismael tem saudade da namorada Uta, que deixou em Paris, e pergunta sempre por ela. Lamenta-se do conservadorismo brasileiro, tão diferente da liberdade que experimentara na Europa:

⁴⁶ Carta de Almir de Andrade de 27 de outubro de 1965 (CARTAS..., 2018, p. 22).

⁴⁷ Carta de Ismael Cardim de 29 de janeiro de 1965 (CARTAS..., 2018, p. 195).

Figura 21 – **Alécio de Andrade:** *Antonio Cândido, Fernando Sabino e Otto Lara Resende.* Paris, 1965. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Que falta me fazem as revitalizantes pessoas germânicas, nórdicas, companheiras iguais a mim, que tantas encontrei nessa Paris cruel e santa ao mesmo tempo. Afetivamente a gente já quase não se aguenta por causa das pieguices das nativas. Elas sabem amolecer um cristão, pôr pimenta nos gestos mais inocentes, como um sorvete no Moraes, e Você que encolha o pé que é pra não pisar nos laços armados por essas inocentinhas que resolvem a vida com um casamento. Que irresponsabilidade, que loucura! Como é desprezível essa nossa “organização” social.⁴⁸

A pílula anticoncepcional havia chegado ao Brasil em 1962, mas em 1965 ainda não é um símbolo da liberação sexual. Além disso, a Zona Sul carioca, apesar de seu fascínio pelas metrópoles europeias e norteamericanas, é relativamente provinciana: as famílias se conhecem, frequentam, alfinetam. Nessa perspectiva conservadora, Ismael é um ‘bom partido’ — um homem maduro, porém ainda jovem e com uma carreira promissora pela frente, porque acaba de se livrar do trabalho burocrático no tribunal: Antonio Houaiss o trouxe para a equipe responsável pela edição brasileira da *Enciclopédia Larousse*, trabalho de prestígio e boa paga, e está se mudando para um apartamento em Ipanema, na divisa com o Leblon, que Marco Aurélio Matos define como “uma cobertura de fazer inveja ao Walter Moreira Salles, se algum dia a ele se pudesse fazer

⁴⁸ Idem, 25 de junho de 1965 (CARTAS..., 2018, p. 206).

inveja! Do apartamento dele vê-se todo o dorso da praia, e o silêncio lá, no cu da madrugada, é qualquer coisa de aterrador”.⁴⁹

A saudade se espalha entre os frequentadores do Zepelim, onde Ismael diz haver “reuniões sob o tema central *Alécio de Andrade*, com leitura de suas peças literárias em voz alta e conseqüentes gargalhadas, ou enternecimento geral, conforme o caso de você fazer humor ou lirismo (com o qual aliás já estou reconciliado)”.⁵⁰ Fora do bar, começam reuniões no apartamento de Daniel Tolipan: além do agora enciclopedista, vão Amílcar de Castro, Nara Leão, Marco Aurelio Matos, Otto Lara Resende e o psicanalista Hélio Pellegrino.⁵¹ As respostas de Alécio às cartas dos amigos são escassas e acidentadas, e Cardim vai à loucura com a constipação do missivista e a distração dos mensageiros. Em 14 de junho de 1966, protesta: “Soube que v. me escreveu uma carta mas o débil mental do Carlinhos perdeu-a junto com o sobretudo (que também não era dêle). Nisso é que dá confiar em maluco” (CARTAS..., 2018, p. 222).

O irmão Roberto faz campanha para Aurélio Viana, candidato do PSB e da “juventude robertista” (como Almir chama) ao governo da Guanabara. Naruna, formada em Psicologia e com consultório em Copacabana, participa do Teatro Jovem da União das Operárias de Jesus. Andiará, a irmã mais velha, é pedida em casamento. Noemi envia cartas e presentes para o filho distante e, por meio deste, para amigos em Paris. Almir conclui um romance. Em setembro, divide suas inquietações paternas com o filho:

Preocupa-me bastante esse caráter apaixonado dos teus dois irmãos mais moços. São demasiadamente sinceros consigo mesmos e totalmente imersos nas suas próprias convicções (Naruna inclusive). Preocupa-me, porque nas horas difíceis da vida são sempre os apaixonados e os sinceros que se sacrificam pelos espertos e oportunistas. E desde que o mundo é mundo, a popularidade esteve e estará sempre com êstes últimos; e, com a popularidade, a força e o comando.

Almir demonstra apreensão pelos “anos agitados do futuro que nos espera, pois pressinto que haverá situações incontroláveis.” Prossegue:

E os que são realmente sinceros nunca obtêm o que procuram, porque, infelizmente, o que eles procuram não é deste mundo: é uma visão de amor, de justiça e de beleza que está em nosso espírito e em nossa inteligência, que vive e se alimenta da nossa impossível ansiedade do infinito e do eterno, mas que está sempre longe, muito longe da prática da vida da realidade material da coexistência humana – longe, sobretudo, desse conflito de egoísmos e de interesses pessoais e passageiros que é sempre quem decide todas as lutas e leva os louros de todas as batalhas. Enfim, cada um de nós traz um destino que nunca depende da nossa vontade, nem está em nosso poder modificar: somos espectadores de nós mesmos, ainda quando aparentamos o contrário. Espectadores de nós mesmos e espectadores de um mundo cujas razões de ser e cujas finalidades de agir transcendem os limites do nosso próprio espírito e escapam a tôda e qualquer possibilidade humana de controle. Nunca entenderemos direito porque lutamos e porque nos sacrificamos. Nunca o entenderemos, enquanto não conseguirmos responder à pergunta elementar — por que nascemos?⁵²

⁴⁹ Carta de Marco Aurélio Matos de 1º de setembro de 1966 (CARTAS..., 2018, p. 286).

⁵⁰ Carta de Ismael Cardim de 29 de janeiro de 1965 (CARTAS..., 2018, p. 190).

⁵¹ Idem, 2 de setembro de 1965 (CARTAS..., 2018, p. 211).

⁵² Carta de Almir de Andrade de 29 de setembro de 1965 (CARTAS..., 2018, p. 20).

Alécio parece não querer que o pai se preocupe com ele, e (mesmo sem um emprego fixo) envia livros e presentes com regularidade. É possível que tenha dúvidas e angústias sobre seu futuro, mas agora se entrega apaixonadamente à vida e aos amigos. Marques Rebelo aceita que ele não volta, e legitima a escolha do amigo, reconhecendo, em sua correspondência, que “nunca deixamos de ser o que somos — e para o lugar que formos carregaremos os nossos desesperos, nossas angústias, nossas inquietações”.⁵³ Do ponto de vista de Almir, no entanto, os filhos estão se afastando, às voltas com suas próprias coisas. Mesmo Andiará vai deixar sua casa em breve. A licença de Alécio no Ipase vence, e com ela a estabilidade que ele teria no Brasil. Como que simbolizando esse processo, na noite de Natal de 1965, o telefone de um apartamento no Leblon chama o código Danton-5348, para que a família de Alécio possa ouvir sua voz vinda de Paris. Do outro lado do Atlântico, uma campainha soa no hotel, onde o *conciierge* informa que o fotógrafo está em viagem, sem data de regresso. Acontece que Fernando Sabino está morando em Londres e recebendo a visita de Alécio. De acordo com o mineiro, a forte influência da igreja anglicana fazia com que os bares fechassem no feriado, dificultando em muito a vida dos estrangeiros. Naquele Natal, contudo, Alécio consegue encontrar um bar aberto no bairro de Chelsea, para o qual se dirige com Sabino. Assim que entra, é interpelado por um dos clientes regulares: “Perdão, cavalheiro, mas o senhor já foi à igreja hoje? Porque, aqui dentro, todos nós já fomos” (SABINO, 1966). A comunhão de Alécio era com os amigos.

2.2.2.1 O fotógrafo de *Manchete*

Em 1966 a situação financeira do fotógrafo ganha alguma estabilidade com o início da colaboração com a revista *Manchete*. Ele havia deixado um envelope com fotogramas da família Bloch,⁵⁴ dona da revista, o que indica alguma proximidade entre os imigrantes ucranianos e os Bomfim de Andrade. Moravam em Copacabana, e Adolpho, o patriarca do império (Fig; 23), pertencera à Sociedade Felipe d’Oliveira. *Manchete* conquistou nos anos 1950 um lugar entre as revistas ilustradas similar ao de *O Cruzeiro* em décadas anteriores — da qual roubou inclusive a maior estrela, o fotógrafo Jean Manzon (COELHO, 2006). Em 1964, teria sido a única a publicar, num “furo” fotográfico, a imagem de João Goulart deixando o Rio às pressas (BLOCH, 2008). Alécio arranca de Adolpho Bloch uma promessa de trabalho em Paris; no Rio, Almir comenta o assunto com José Olympio, que passa a mão no telefone e liga para Adolpho, que responde ainda não ter sido procurado por Alécio.⁵⁵

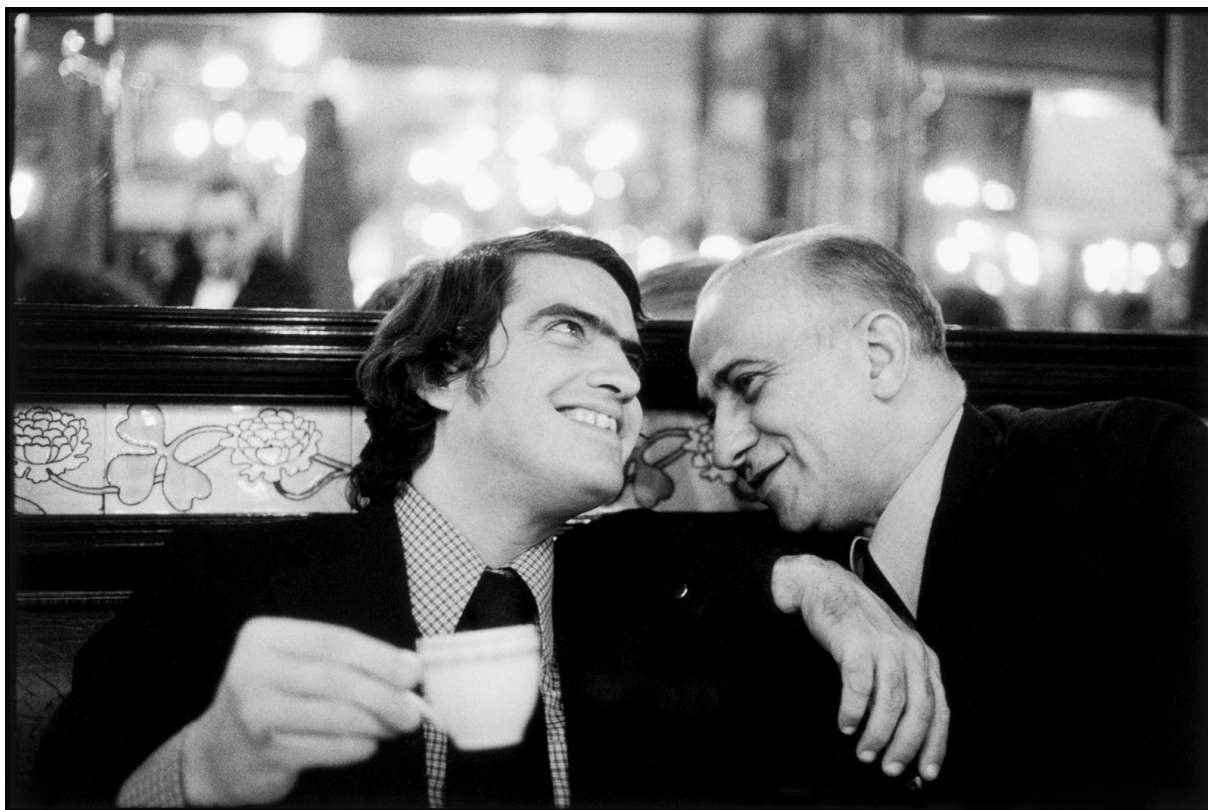
Naquele ano, o fotógrafo cruza o Jardim de Luxemburgo em direção ao escritório no Boulevard de Montparnasse, 159, para se apresentar para o trabalho. No número de 23 de abril da revista, são publicadas suas reproduções de algumas obras das 27 pinturas e desenhos de Emiliano Di Cavalcanti encontradas em Paris, produzidas no período em que o pintor viveu na cidade, até precisar fugir, em 1940, da perseguição desencadeada pelo forte antihitlerismo de suas emissões em português para a *Radio Diffusion*. Os quadros foram encaixotados e expedidos

⁵³ Carta de Marques Rebelo de 7 de novembro de 1966 (CARTAS..., 2018, p. 321).

⁵⁴ Carta de Almir de Andrade de 18 de fevereiro de 1966.

⁵⁵ Idem, 18 de fevereiro de 1966 (CARTAS..., 2018, p. 23).

Figura 22 – Alécio de Andrade: *Otto Lara Resende e Marcos Vasconcellos na Brasserie Lipp*. Paris, 1973. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

pelo artista, mas nunca chegaram a deixar a França. A matéria é assinada por Narceu de Almeida, parceiro frequente de Alécio nas reportagens para o veículo (ALMEIDA, N., 1966b).

Em junho é a vez de Duda Cavalcanti, outra ipanemenha — nasceu na rua Joana Angélica, conhecia Alécio e Carlinhos de Oliveira do Zepelim — de passagem por Paris (Fig. 24). Duda foi a modelo dos primeiras fotogramas de moda no Brasil, de acordo com o fotógrafo (e seu namorado, na época) Otto Stupakoff. As imagens foram feitas na casa em *art nouveau* do pintor e compositor Heitor dos Prazeres. Duda usava um vestido branco e azul-marinho de Dener, o estilista do momento (SPINELI; PINTO, 2017). Otto não chegou a publicar as fotos, mas sua namorada seguiu a carreira de modelo. Em 1965, atuou no filme *Arrastão*, dirigido pelo francês Antoine d’Ormesson, no qual contracena com Pierre Barouh (que voltará ao Brasil outras vezes), Grande Otelo e Cecil Thiré. O filme só será lançado em 1967, mas isso não impede a equipe — inclusive Duda, a estrela — de aparecer no Festival de Cannes de 1966. A presença da brasileira rendeu a reportagem “Duda: uma festa em Paris”, com fotos de Alécio e texto de Narceu (ALMEIDA, N., 1966c). A diagramação da página revela a importância atribuída à fotografia em *Manchete*, bem como sua subordinação ao projeto gráfico.

Ainda em 1966, Alécio fotografa para a revista o ex-governador de São Paulo, Ademar de Barros, no exílio; uma conversa entre Bilac Pinto, embaixador do Brasil na França, e Juca Chaves, cantor e compositor conhecido pela irreverência; uma cobertura da corrida de Le Mans,

Figura 23 – Alécio de Andrade: *Adolpho Bloch no bairro do Marais, 1968*. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Figura 24 – “Duda: uma festa em Paris”. Fotografia de Alécio de Andrade. *Manchete*, 11 de junho de 1966. ©Bloch Editores / Massa falida de Bloch Editores, 2021



Fonte: Biblioteca Nacional / Hemeroteca digital

grande evento automobilístico do país; e dois editoriais de moda. Mais curiosa é a reportagem sobre os *beatniks* (Fig. 25), na qual Narceu investiga o fenômeno dos jovens que vêm de todos os países da Europa para viver uma espécie de sonho *hippie* em Paris, onde se encontram próximo às pontes para repartir a comida e a bebida que conseguem juntar. De acordo com o repórter, “são moças e rapazes, de 20 a 30 anos, que começaram a vida abandonando a família, negando a existência de Deus, afirmando o absurdo que é viver em sociedade e pregando todos os excessos” (ALMEIDA, N., 1966a). As autoridades francesas tomaram providências para que eles não entrassem mais no país, exigindo de todos os jovens que cruzavam as fronteiras que tivessem o cabelo cortado e trouxessem pelo menos vinte francos consigo. Em pouco tempo os *beatniks* passaram a cortar o cabelo para entrar na França. A onda que arrebentará em 1968 já começa a se formar.

Alécio vai morar com a namorada, Caroline Murat, modelo do primeiro nu feito por ele de que temos conhecimento (Fig. 26). Seu amigo Ismael Cardim também tem um novo amor, Gilda Landim, com quem se casará. No final de novembro, Almir envia uma carta, a reflexão de um pensador solitário que finalmente decide que a beleza do mundo depende da “irradiação da vida que está dentro de nós mesmos e que a tudo empresta significação e fim”. Almir parece ter acertado as contas consigo mesmo, e fala na “paz imensa que vem do céu, como se uma

Figura 25 – “Beatniks de Paris: para eles o mundo já acabou”. Fotos de Alécio de Andrade. *Manchete*, 6 de agosto de 1966. ©Bloch Editores / Massa falida de Bloch Editores, 2021.



Fonte: Biblioteca Nacional / Hemeroteca digital

voz misteriosa nos disse: “Vive um pequenino instante de alegria e de beleza, porque assim participas da eternidade de Deus.”⁵⁶ A vida de Alécio em Paris é uma realidade, e como para lembrá-lo disso, o amigo Marco Aurélio vai visitá-lo. Ele escreve às vezes em papel timbrado do “Conselho Superior das Caixas Econômicas Federais”, e vinha falando em seu desejo de ir à Europa fazia mais de um ano. Em 1967, aproveita uma viagem para Miami, a serviço do Banco Nacional da Habitação, para conhecer Londres e Paris (quem faz uma lista dos hotéis parisienses é Narceu de Almeida, o repórter de *Manchete*). De volta ao Brasil, o mineiro manda mais novidades: Amílcar de Castro vive agora em Nova Iorque, com uma bolsa da Fundação Guggenheim, e indicou o fotógrafo para ser contemplado com o mesmo auxílio. Marco Aurélio envia a Alécio o formulário necessário para se inscrever.⁵⁷ Aparentemente a paixão fala mais alto, porque ele não sairá mais de Paris.

1968 chega, e com ele suas revoluções: em Praga, em janeiro; no mesmo mês, tropas estadunidenses iniciam a Ofensiva Tet, no Vietnã; logo no início de fevereiro, o fotógrafo Eddie Adams, da Associated Press, registra o momento em que um general sul-vietnamita executa um suspeito com um tiro de pistola em Saigon, em plena luz do dia (Fig. 27) — a foto corre o mundo

⁵⁶ Carta de Almir de Andrade de 29 de novembro de 1967 (CARTAS..., 2018, p. 26).

⁵⁷ Carta de Marco Aurélio Mello de 12 de novembro de 1967 (CARTAS..., 2018, p. 294).

Figura 26 – **Alécio de Andrade:** *Caroline Murat*. Paris, 1966. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Figura 27 – **Eddie Addams:** *Execução em Saigon, 2 de fevereiro de 1968.* ©Eddie Addams / Associated Press, 2021.



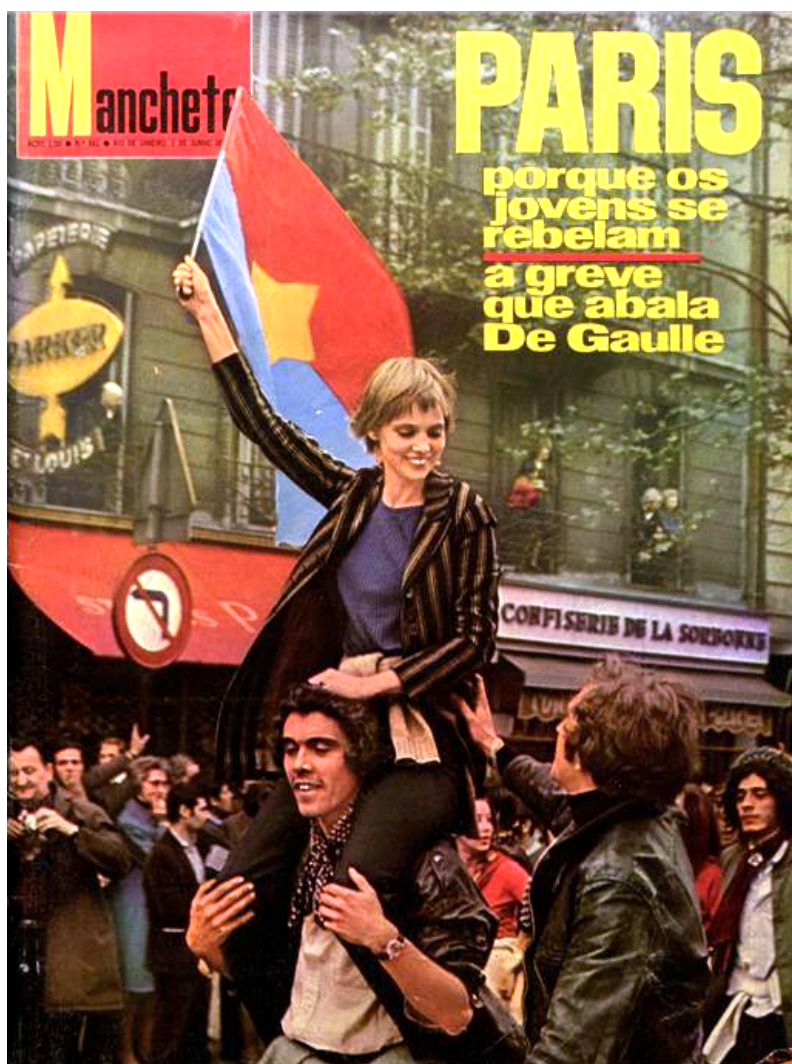
Fonte: visapourimage.com

e dará a Eddie um prêmio Pulitzer em 1969, além de ajudar a mobilizar protestos globais pelo fim da guerra. Em março, estudantes poloneses começam uma onda de protestos contra a censura do espetáculo *Os ancestrais*, de Adam Mickiewicz, e são violentamente reprimidos. Estudantes franceses ocupam a Universidade de Nanterre, onde se lê nos muros: “viva os estudantes de Varsóvia” (MATOS, 1989, p. 31). Em abril, o reverendo estadunidense Martin Luther King Jr. é assassinado num hotel em Memphis, o que gera uma onda de marchas pelo país, com forte reação das forças de segurança. O estudante brasileiro Edson Luís de Lima Souto é morto com um tiro por um oficial da polícia durante um protesto no restaurante Calabouço, no centro do Rio; o deputado federal Último de Carvalho afirma, na Câmara, que a passeata dos universitários “portando bandeiras do Brasil e do Vietcong” já estava prevista, mas não explica se o homicídio fazia parte do plano.⁵⁸ As realidades locais se parecem na luta e no sofrimento, e ganham até a mesma textura quando reduzidas ao denominador comum das revistas e das telas. Todos os conflitos são transcontinentais: estamos no auge da Guerra Fria, e a fronteira entre Ocidente e Oriente agora atravessa uma grande capital.

A conjuntura político-econômica francesa, bem integrada ao mercado internacional, não favorece o clima de levante. De acordo com Olgária Matos, a taxa de desemprego verificada no período se deve, antes de mais nada, “a uma má adaptação social” da formação profissional de estudantes e trabalhadores — o que não se deve à inadequação das universidades à economia moderna, e sim à percepção de que os cursos superiores formam numerosos profissionais para

⁵⁸ “Assassinato leva estudantes à greve nacional”. *Jornal do Brasil*, 29 de março de 1968. P. 1.

Figura 28 – “Paris: a rebelião está nas ruas.” Fotografia de Alécio de Andrade. *Manchete*, 1º de junho de 1968. ©Bloch Editores / Massa falida de Bloch Editores, 2021.



Fonte: Biblioteca Nacional / Hemeroteca digital

um mercado muito restrito, aquele das “funções de responsabilidade que requerem *iniciativa*”. Dessa forma, quem não escapa ao desemprego acaba assumindo cargos muito abaixo de suas qualificações. Ao fim e ao cabo, o “desejo revolucionário” é muito mais presente que a “situação revolucionária”: “Talvez por isso o movimento foi mais capaz de contestar do que vencer, de imaginar do que transformar, de se exprimir do que organizar” (id., p.20). 1968 é o ano de uma recusa principalmente moral, para a qual “a obscenidade não é mais a mulher nua que exhibe o púbis, mas o general que exhibe a medalha ganha no Vietnã” (id., p. 36).

Em fevereiro Alécio e a repórter Adelaide Ferreira acompanham Roberto Carlos a Londres, onde o cantor renova seu guarda-roupa em *King's Road* e *Baker Street* (onde os Beatles abriram uma loja chamada *Apple*) “para comparecer devidamente em forma aos seus outros dois compromissos europeus” — o Midem, maior evento da indústria fonográfica francesa, e o Festival da Canção Italiana, em San Remo (FERREIRA, 1968). Além do ídolo da Jovem Guarda, Alécio fotografa Elis Regina em turnê pela Europa e o casamento de Duda Cavalcanti

com o cineasta Jean-Daniel Pollet (vão morar em Saint-Germain-des-Prés, próximos ao amigo de Ipanema), e em abril é enviado às Antilhas para uma reportagem não localizada.

A situação no Brasil se agrava até o final do ano, quando a publicação do Ato Institucional nº 5 fortalecerá os mecanismos de repressão, desencadeando um período de perseguição sistemática a todos os opositores do regime. Por enquanto, como diz Cardim, “a esculhambação brasileira se estende até a ditadura”, por permitir que “um fanático de esquerda que faz tudo para ser preso”, como seu bom amigo Otto Maria Carpeaux, diga “o que quer, e a polícia e os militares não o perturbam”.⁵⁹ Embora estivessem cientes da agitação que varria o planeta, Noemi e Naruna chegam em Paris para uma visita no final de abril, quando maio de 1968 ainda parecia um mês qualquer. A irmã se recorda do período:

Quando ele ia fazer trinta anos, ela [Noemi] falou: “eu vou visitar o Alécio.” Aí ela perguntou pra mim se eu também queria ir. Pra mim era um sonho, da vida toda, ir pra lá. Naquela época eu não tava combinando muito com... Ah, mas a proposta era irresistível, ela disse assim: “Você fala tantas línguas, e tal, senão depois eu vou ter que pegar uma dessas excursões... Eu pago a tua passagem e você vai.” E lá fomos nós. Chegamos lá, era o final de abril de 1968. E aí peguei todo aquele movimento, e quando deu a hora de voltar, eu disse pra mamãe — arrumei um namorado lá, logo — aí eu disse pra ela: “mãe, eu não vou voltar já, já, não.” Naquela época as passagens eram diferentes, fiquei segurando a passagem... Dei um ano pra finalmente vender a minha passagem. Decidi ficar.⁶⁰

Os aniversários de Alécio e Naruna são celebrados em conjunto depois de quatro anos distantes, mas logo o fotógrafo vai para as ruas testemunhar a agitação que toma conta da cidade (Fig. 28). Na cobertura dos protestos, acaba esbarrando com seu ídolo, Henri Cartier-Bresson (Fig. 29), como relatará para Maria Lúcia Rangel em 1979:

Ele levou uma cacetada e emergiu do meio daquela fumaça, confuso, lívido, e caiu nos meus braços. Em alguns segundos recuperou-se e pediu *mon casque, mon casque*. Entreguei seu capacete e ele partiu. Algumas horas depois nos encontramos novamente. Então, eu havia perdido minha namorada e fomos procurá-la juntos. Lembro-me de que, descendo a *Rue St. Jacques*, Henri parou diante de um *graffiti*, onde se lia *Chantage ou Bonheur*, para fotografar. Eu fiquei em silêncio e recomeçamos a andar. Foi quando ele indagou se tinha usado a luz correta. Como não soubesse, voltou e fez o trabalho novamente. (RANGEL, 1979)

O mundo de Alécio passa por tantas transformações quanto aquele a seu redor. Longe da França, o terreno em Brasília, comprado em seu nome quando a capital mal começava a funcionar, é quitado; em Ipanema, o Zepelim fecha as portas. Em 13 de dezembro, a publicação do Ato Institucional número 5 vai contribuir para uma nova leva de imigrantes brasileiros na França, dessa vez na condição de exilados. A sucursal da *Manchete* em Paris tem um segundo fotógrafo, Luiz Garrido, e Alécio é promovido informalmente a chefe da fotografia (o que não o impede de organizar um protesto, nos moldes dos estudantes, estendendo uma faixa onde se lê “Abaixo os Bloch em Paris” no meio do escritório). A equipe inteira soma cerca de dez pessoas,

⁵⁹ Carta de Ismael Cardim de 2 de fevereiro de 1968 (CARTAS..., 2018, p. 233).

⁶⁰ Entrevista realizada em 8 de julho de 2019.

Figura 29 – **Pedro Guimarães:** Alécio de Andrade e Henri Cartier-Bresson, 1981. ©Pedro Pinheiro Guimarães, 2021.



Fonte: Coleção particular.

entre repórteres, pessoal administrativo e profissionais polivalentes como Silvio Silveira, que além de correspondente internacional era também percussionista. Em 1964, Silvio participou de *Le Monde Musical de Baden Powell*, primeiro disco do violonista brasileiro na Europa; Baden, aliás, morava no *Hotel du Levant* (vizinho ao próximo endereço de Alécio, na *Rue de la Harpe*) junto com Heloisa Setta, com quem era casado, e costumavam preparar suas refeições “num fogareirozinho a álcool no quarto” para economizar — sob a vista grossa do proprietário, que já estava acostumado com os brasileiros, como informa Dominique Dreyfus (DREYFUS, 1999, p. 114). Alécio e Caroline estão bem instalados, mas o salário de jornalista exige parcimônia. A situação não é muito diferente daquela enfrentada por gerações de artistas e intelectuais radicados em Paris, como bem assinala Carlinhos de Oliveira, na volta de uma visita ao amigo:

Estávamos na pior, Alécio e eu. No *Boulevard de Montparnasse* éramos dois *clochards* brasileiros alegres e sem dinheiro. Sob a chuva, nas manhãs grisalhas, ficávamos zanzando para lá e para cá. Ao meio dia, no *La Coupole*, tomávamos um copo de cerveja (um copo para cada um, não mais), enquanto esperávamos o nosso amigo Claude Teulet, também *clochard*, mas francês de província. [. . .]

Saindo do *La Coupole*, nós atravessávamos a rua, passando pelo *Le Select* e seguindo em frente, na direção do *Foyer des Artistes et Intellectuels*. É um

vasto salão envidraçado que abre ao meio-dia e às 6 da tarde para almoço e jantar. Funciona meio na base da caridade, ao que parece custeado pelos amigos e admiradores de Modigliani, cuja fotografia está pendurada em cima da caixa registradora. Artistas, intelectuais e boêmios pobres podem inscrever-se, obtendo uma carteirinha (com retrato e tudo) que lhes dá direito a comer por quatro francos. As refeições quase não variam: uma salada, rosbife com batata ou frango assado; três quartos de vinho ordinário, sobremesa e 300 gramas de pão. Não chega a ser um banquete, mas alimenta. Nós três alternávamos: se comíamos frango no almoço, pedíamos rosbife no jantar e vice-versa. Em seguida, íamos tomar um cafézinho na galeria de arte contígua ao *Foyer*, e que só expõe o pior do pior em matéria de pintura em Paris. (OLIVEIRA, J. C., 1969)

Nem a ampliação da sucursal, nem a convivência com os visitantes e novos moradores — Otto Lara Resende está mais próximo, pois assumiu um cargo na embaixada em Lisboa naquele ano — aliviam o trabalho de Alécio, que cobre as celebridades em Cannes, Paris ou onde estiverem a seu alcance, e também o Salão de Fotografia de Paris, muito frequentado naquele ano, e várias pautas relacionadas à moda. Se muito desse *glamour* se dilui na rotina do emprego mal pago em *Manchete*, em 30 de agosto a revista torna pública uma pesquisa que o fotógrafo começou a fazer ainda em 1965.

Figura 30 – “Um domingo no Louvre”. Reportagem e fotografia de Alécio de Andrade. *Manchete*, 30 de agosto de 1969. ©Bloch Editores / Massa falida de Bloch Editores, 2021.



“Um domingo no Louvre” (Fig. 30) traz alguns dos fotogramas que Alécio vinha fazendo dos frequentadores do Museu do Louvre, e que será transformado, décadas mais tarde, num livro chamado *O Louvre e seus visitantes* (ANDRADE, A., 2009). Para o cineasta Jean-Pierre Gorin, na década de 1960 a pintura suplanta a literatura no papel de modelo para o cinema, e ele dá como exemplo o trabalho com Jean-Luc Godard, o “do começo”: “quantas vezes ele nos obrigou a ler o quadro como lemos uma pintura de Matisse, com áreas chapadas de cores primárias iluminadas como se pelo sol do meio-dia? E quanto dessa estratégia se plasmou em uma nova forma de narrativa?”⁶¹ Com o chefe de fotografia da *Manchete* não era diferente. Luiz Garrido fazia muitos editoriais de moda, para os quais se exigia que fotografasse em filme colorido. Os fotógrafos da revista revelavam seus filmes preto-e-branco no laboratório *Photo Bac*, na *rue du Bac*, e os coloridos no *Labo Color*, em frente ao museu Jeu de Paume. Segundo Garrido nos conta, nesse museu havia alguns banquinhos, que ele acreditava que servissem para descansar. Alécio descreve a verdadeira finalidade dos móveis e determina que, ao invés de deixar os rolos no laboratório para buscar depois, Garrido deve esperar que fiquem prontas naqueles banquinhos: “fica lá, quinze minutos olhando cada quadro”. O colega reconhece o valor da lição: “aí é que você começa a ver o quadro. Aí você começa a ver a luz direitinho, a entrar na imagem.”⁶²

2.2.2.2 O primeiro brasileiro na *Magnum*

Entre o final de 1970 e o início de 1971, Alécio leva mais uma vez um portfólio à agência *Magnum*, a prestigiada cooperativa de fotojornalistas. Para ser aceito como membro, não basta conquistar a simpatia do presidente, Elliot Erwitt: é preciso submeter seu trabalho à apreciação de todos os outros membros, que então votam para decidir se aceitam o candidato para um período de experiência, durante o qual é permitido ao fotógrafo acrescentar “*Magnum Photos*” após seu nome, nos créditos dos fotogramas. Após dois anos, um novo portfólio deve ser apresentado, e após a aprovação o fotógrafo é promovido a “associado”, aderindo às regulações internas e ganhando acesso às dependências da agência. Só são aceitos como membros vitalícios (e, conseqüentemente, diretores da agência) aqueles que, ao final do quarto ano, apresentam e têm aprovado um terceiro portfólio.

O enorme prestígio esconde uma forte dissidência interna. Henri Cartier-Bresson é o primeiro fundador vivo a deixar de ser membro efetivo da agência, em 1966, e escreve uma carta esperando que sua atitude provoque um “choque purificador” na cooperativa, prenúncio de sua “aposentadoria”, em 1974. “Vocês me pediram que esperasse meus sessenta anos [*tinha* 58] para me tornar colaborador, mas eu não sei quando chegarei a essa idade, e muito menos ao que vocês entendem por sessenta anos”. Para que o “espírito fotográfico” que “presidiu às grandes atividades da *Magnum*” seja mantido, ironicamente sugere a divisão em dois grupos: “um pequeno grupo artesanal dedicado, no espírito inicial, à fotografia viva, à reportagem editorial e industrial e também à foto-*souvenir*” e “uma organização dedicada à fotografia artificial, mais inventiva, gloriosa e pesada — o nome ‘*Magnum*’ sendo reservado ao primeiro grupo, e um

⁶¹ *Folha de S. Paulo*, 20 de junho de 2004.

⁶² Entrevista realizada em 8 de julho de 2019.

Figura 31 – Os fotógrafos Ian Berry, Alécio de Andrade, Constantine Manos e Burk Uzzle no escritório da Magnum. A.d., Paris, 1970. ©Alécio de Andrade Archives, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

nome como ‘Mignum’ ou ‘Mignon’ [...] para o outro” (apud ASSOULINE, 1999, p. 289). Em 1970, George Rodger (o outro fundador vivo) também passa a colaborador; e ainda Sergio Larrain, por motivos um pouco diferentes.

O chileno Sergio Larrain é o único latinoamericano na Magnum até a chegada de Alécio. Em 1955, vendeu para a revista *O Cruzeiro* uma reportagem fotográfica que realizava sobre as crianças que viviam em torno do rio Mapocho, na periferia de Santiago (Fig. 32). No ano seguinte, teve dois fotogramas (*Chile, 1952* e *Valparaiso, Chile, 1953*, duas imagens de arquitetura tendendo à abstração) adquiridos pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Em 1957 fotografou a casa de Pablo Neruda na *Isla Negra*, mas o trabalho só será publicado nove anos depois, na forma de um livro chamado *Una casa en la arena*;⁶³ logo depois, é convidado por Cartier-Bresson para integrar a Magnum, e começa seu processo de admissão. Um pouco mais velho que Alécio — nasceu em 1931 — Larrain não fotografa desde 1968, quando conheceu o

⁶³ LARRAIN, Sergio. *Una casa en la arena*. Barcelona: Lumen, 1966. Além da proximidade com Neruda, Roberto Bolaño e Julio Cortázar, diferentes obituários de Larrain citam um suposto diálogo entre ele e este último, no qual Sergio teria contado sobre um fotograma tirado na catedral de Notre Dame, em Paris, que depois de ampliado revelou a imagem de um casal que fazia sexo em um canto escuro. A história teria inspirado Cortázar a escrever o conto *Las babas del diablo*, de 1959 e, indiretamente, também Michelangelo Antonioni, que teria se baseado no conto para escrever o argumento de *Blow up*, de 1966; a tradução do conto para o inglês saiu, inclusive, com o mesmo título do filme.

Figura 32 – Sergio Larrain: Ilha de Chiloé, 1957. ©Sergio Larrain / Magnum Photos, 2021.



Fonte: revistazum.com.br

guru boliviano Óscar Ichazo e decidiu se recolher nas montanhas do Chile, onde pinta, estuda, escreve e pratica ioga.⁶⁴

Apesar da recorrência de retratos e da fotografia de cotidiano entre o material produzido pelos profissionais da agência, o nome Magnum havia se notabilizado pela cobertura de conflitos. A cooperativa foi fundada, em 1947, por quatro fotógrafos que começaram suas carreiras na Guerra Civil Espanhola, consolidando sua fama com a Segunda Guerra Mundial: o britânico George Rodger, que cobriu a vida em Londres durante os bombardeios; o polonês David ‘Chim’ Seymour, que fugiu para Nova Iorque antes da chegada dos nazistas, naturalizou-se estadunidense e alistou-se ao Exército para poder voltar à Europa em 1942; o francês Henri Cartier-Bresson, capturado pelos alemães no início da guerra e mantido prisioneiro em um campo de trabalho do qual conseguiu fugir, após três tentativas, para se juntar à Resistência; e o húngaro Robert Capa, que desembarcou com as tropas aliadas na Normandia no dia 6 de junho de 1944, o qual — depois de morrer no Vietnã, em 1954, vítima de uma mina terrestre — se tornaria uma espécie de patrono dos fotógrafos de guerra. Mostrar o cotidiano dos conflitos é uma tradição da Magnum, que em 1971 revela ao mundo a identidade de ‘PP’ (‘Praga Photographer’, fotógrafo de Praga), que acompanhou as transformações na capital tcheca entre a ascensão do reformista Alexander Dubček a Secretário Geral do Partido Comunista tcheco e a repressão soviética que se seguiu,

⁶⁴ V. <<https://www.magnumphotos.com/photographer/sergio-larrain/>>

Figura 33 – **Josef Koudelka**: *Invasão de tropas do Pacto de Varsóvia na Avenida Vinohradská*. Praga, agosto de 1968. ©Josef Koudelka / Magnum Photos, 2021



Fonte: magnumphotos.com

período conhecido como Primavera de Praga (Fig. 33). Josef Koudelka não pudera assumir a autoria de seu trabalho para evitar represálias à sua família, que continuava em sua cidade natal; agora que seu pai faleceu, a precaução é supérflua. Koudelka tem a mesma idade de Alécio, e anda pelo continente fotografando o povo Roma (os ‘ciganos’).

Em março de 1970, enquanto planejava sua entrada na Magnum, Alécio passava por problemas na *Manchete*. Como podemos depreender das palavras de Otto Lara Resende, o fotógrafo não era o único a enfrentar dificuldades. Diz o escritor: “ouço ecos de um grande forró entre os Karamabloch,⁶⁵ com a descoberta de falcatruas, etc. Desconheço pormenores, mas dizem que a coisa está feia – V. deve ter sabido aí melhor do que eu”.⁶⁶ A contabilidade da editora nunca foi das mais prudentes (Adolfo tomava decisões importantes baseado nos “cálculos de um jogador supersticioso”, como definirá o sobrinho Arnaldo (BLOCH, 2008, p. 248)), mas o desgaste com Alécio não está necessariamente relacionado à saúde financeira da empresa, porque — como veremos adiante — novos fotógrafos serão contratados. Ao longo de 1970 são publicadas apenas quatro matérias⁶⁷ com seu nome, que também aparece de forma irregular no expediente

⁶⁵ Otto Lara foi o inventor do trocadilho *irmãos Karamabloch* para se referir a Bóris, Arnaldo e Adolfo, filhos de Joseph Bloch, na década de 1950. V. BLOCH, Arnaldo. *Os irmãos Karamabloch: ascensão e queda de um império familiar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. P. 9.

⁶⁶ Carta de Otto Lara Resende de 5 de março de 1970 (CARTAS..., 2018, p. 337).

⁶⁷ Em 1969 foram doze; em 1968, catorze.

da revista. O sumiço das páginas do semanário não significa que Alécio esteja parado: continua a fotografar o interior do Museu do Louvre, agora provavelmente como um projeto para apresentar à Magnum, e a retratar seus novos amigos “parisienses” — como é o caso do novaiorquino James Baldwin (Fig. 34), com quem inicia uma amizade.

Figura 34 – **Alécio de Andrade:** *James Baldwin*. Paris, 1970. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

A edição de 9 de janeiro de 1971 traz no expediente o nome de um novo fotógrafo brasileiro em Paris: o carioca Pedro Pinheiro Guimarães (Fig. 36). Tão rápido como surgiu, desaparece das páginas de *Manchete*. Alécio fotografa Jeanne Moreau e vai a Cannes, para fazer a cobertura anual do festival de cinema. Tudo volta ao normal até o dia 15 de maio, última vez em que figura no expediente. Sua relação com a empresa está indo por água abaixo. Seu pai pede que ele aja “de cabeça fria”, porque Adolfo (“não me refiro à ‘pessoa’ Adolfo, que, no fundo, é o que se chama ‘um bom sujeito’; mas ao ‘negociante’ Adolfo, que, nessas horas, põe o coração de lado e só pensa na economia do negócio”) deve explorar o temperamento do fotógrafo, sujeito a abandonar o trabalho diante das pressões do patrão. Almir exorta o filho a continuar trabalhando, para que não haja pretexto para demissão; e que se imponha a Adolfo, “dizendo claramente que o processará judicialmente no Brasil para pedir indenização, caso ele não entre em acordo”.⁶⁸ O conselho surte efeito, porque Alécio publica como nunca: às cinco matérias que fez até sua

⁶⁸ Carta de Almir de Andrade de 15 de julho de 1971.

exclusão do expediente, somará mais dez até dezembro (sem contar aquelas publicadas na *Fatos & Fotos*, da mesma editora), fazendo de 1971 seu ano mais prolífico na revista até então. Seu afincado parece ter trazido algum resultado, como Almir escreve na véspera de Natal para contar: “O Adolfo, que estava presente na noite de autógrafos com que o José Olympio comemorou, o mês passado, o 40º aniversário da Editora, foi abordado por sua Mãe, que, após dois ou três whiskis bem ingeridos, resolveu abordá-lo a perguntar por você. Resposta dele: ‘Ah! O Alécio é muito bom menino!’”⁶⁹

Figura 35 – **Alécio de Andrade: Anna Freud.** Viena, 1971. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Não era só com o salário de seis mil francos que o fotógrafo se preocupava: a *Manchete* detinha também os direitos sobre seu trabalho, e ele precisava de fotos para apresentar à Magnum. O arquivo disponível sugere que ele começa a reservar uma parte das imagens que faz para a revista para fornecer à agência. Com isso, por exemplo, acrescenta à sua coleção fotogramas como o das crianças em *Jerusalém, 1971* ou o de Anna Freud em Viena, para o 27º Congresso Internacional de Psicanálise (Fig. 35) — duas viagens aparentemente realizadas por conta dos Bloch (ALVES, 1971, 1972). Trabalhando dobrado, publica dezoito matérias em 1971 e mais dezoito em 1972.

⁶⁹ Carta de Almir de Andrade de 24 de dezembro de 1971 (CARTAS..., 2018, p. 39).

Pedro Pinheiro Guimarães volta às páginas de *Manchete* em 13 de maio de 1972, com uma reportagem sobre Franz Krajcberg, e duas semanas depois reaparece numa matéria sobre Emerson Fittipaldi, desta vez dividindo os créditos com Francisco Mascarenhas. Os dois foram os últimos fotógrafos da ‘era Alécio’ da sucursal, e recordarão sua entrada no fotojornalismo em entrevista ao autor:

Francisco Mascarenhas: Falaram pra gente que ele ia comer nossos negativos todos.⁷⁰ A gente foi ter a primeira entrevista com ele morrendo de medo porque diziam isso. [. . .] Levamos cópias. Ele falou, “eu não quero ver essa merda, não. Eu quero ver contato. Fotógrafo se vê é no contato”.⁷¹ Mas as pessoas diziam “vocês estão ferrados, ele não vai aceitar vocês de jeito nenhum, vai achar tudo uma merda, vai comer os negativos. . .” Nós fomos morrendo de medo e. . . E caímos nas graças do Alécio, a verdade é essa.

Pedro Pinheiro Guimarães: Chegamos lá nós dois, pra falar com ele, pra mostrar as fotos, aí teve essa história — “não, a gente quer contato, e tal” — mas ele foi legal. Aí ele deu quatro filmes pro Chico, quatro filmes pra mim, e mandou a gente ir cada um pra um lugar pra fazer as fotos, e depois pegou o contato da gente. Aí ele pegava um lápis vermelho, ele ia foto por foto e dizia assim: “Você tem que encher o negativo. Tá vendo essa aqui? Não”.

Francisco: Ele dizia: “tá vendo esse cara que tá aqui? Você devia ter esperado ele chegar aqui”. Ele fazia, ele corrigia assim.

Pedro: E depois, quando ele aceitou a gente, a gente saía com ele pra fotografar.

Francisco: Aí nós ficamos super amigos. Muito amigos.

Todo o processo descrito por Pedro e Francisco é típico do período: a “prova” de tema aleatório, a avaliação da abordagem através da sequência de fotogramas, a marcação dos melhores negativos com um lápis vermelho (como todo míope, Alécio tirava os óculos para examinar o contato bem de perto). Havia aqueles que invertiam a folha de contato — de ponta-cabeça e do lado oposto aos fotogramas — para descobrir se o negativo estava ‘cheio’, isto é, se a composição se sustentava mesmo sem que soubessem o assunto da imagem, como um pintor que gira sua tela para conferir o equilíbrio das formas por diferentes ângulos. Daí a importância da espera para que todos os elementos cheguem ao ponto certo.

A amizade os leva um dia a uma festa de São João na casa da atriz Norma Bengell, em Paris. Em algum momento, Pedro e Francisco param para ver Alécio dançar com uma moça um pouco mais nova que ele. Pedro cutucou o amigo: “bonitinha, essa namorada do Alécio. . .” Não é namorada, é a irmã, Naruna Alcântara, que trabalha no *Théâtre du Soleil*, uma cooperativa de artistas / companhia de teatro que ocupa um dos cinco teatros da *Cartoucherie*, antiga fábrica de munições em Vincennes. Naruna não é atriz, e sim responsável pelas relações com o público. Guarda o “arquivo infalível” do público do *Théâtre*, como dirá a diretora, Arianna Mnouchkine (Fig. 37):

⁷⁰ Na verdade, quem tinha fama de comer os negativos de que não gostava era Adolfo Bloch — menos os de Alécio, que “eram em geral meio indigestos”, como o fotógrafo dizia (SABINO, 1973).

⁷¹ Nos tempos do filme, a *cópia* era a ampliação do negativo, a foto tal como a conhecemos. Antes da ampliação, fazia-se uma *folha de contato*, que nada mais era que uma folha de papel fotográfico sobre a qual eram dispostos todos os negativos de um rolo de filme, geralmente em tiras de cinco ou seis. Esses negativos eram transformados em positivos no papel, com as luzes e cores certas, mas não eram ampliados. Pela sequência dos fotogramas no contato é possível entender como um fotógrafo trabalha seu tema.

Figura 36 – **Alécio de Andrade:** *Pedro Pinheiro Guimarães e Naruna Alcântara*. Paris, 1980.
©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Quando? Quem? Quantas vezes? Os bons, os maus. Os fanáticos que vêm sempre e esperam cada estreia. Os infiéis que nunca mais deram notícias. Estarão doentes? os que voltam. Os que nos acompanham há quarenta anos. Naruna conhece todos, e Liliana [*Andreone*] também. Elas me descrevem os espectadores quando acham que é preciso, e eu acho que também os reconheço. “Olha, tenho certeza de que você lembra, é aquela senhora que saiu correndo daqui um dia, que te deixou chateada: — Aquela senhora já vai? Na metade do espetáculo? Ela se virou e disse: — Acho que estou parindo. Pois é, veio essa noite com a filha, que já tem catorze anos.” (MNOUCHKINE; PASCAUD, 2007, p. 154)

A companhia de Mnouchkine conta com a presença da fotógrafa belga Martine Franck desde sua fundação, em 1964. Filha do banqueiro e colecionador Louis Franck e descendente dos irmãos Francken, alunos de Rubens, pintor flamengo do século XVII, Martine fez seus estudos superiores em história da arte, produzindo uma monografia sobre a influência do Cubismo na escultura. Como fotógrafa, viajou pela Ásia — Índia, China, Japão — em companhia de Arianna. Trabalhou também para a revista *Life* em Paris, e em 1966 conheceu Henri Cartier-Bresson, com quem casará (ASSOULINE, 1999). Agora está na agência Vu, que acaba de abrir sua própria galeria.

Além de Pedro e Francisco, Alécio convive também com Claudio de Mello e Souza, ex-chefe da *Manchete* em Lisboa, agora responsável pela sucursal em Paris (Fig. 22). Há mais

Figura 37 – **Martine Franck:** *Arianne Mnouchkine em ensaio de “1789” na Cartoucherie de Vincennes.* Paris, 1970. ©Martine Franck / Magnum Photos, 2021.



Fonte: magnumphotos.com

brasileiros na Europa agora, especialmente músicos. Alguns saíram do país na esteira da Bossa Nova, em busca de novos mercados, como é o caso do já veterano Baden Powell e de Vinicius de Moraes, que em 1972 está em turnê com Toquinho. Outros estão no exílio — Gilberto Gil e Caetano Veloso em Londres, Chico Buarque e vários militantes contra a ditadura brasileira (e junto com eles Rute Casoy, futuro modelo de Alécio⁷² — ali na cidade.

Em 6 de janeiro de 1972, Martine Franck e mais sete fotógrafos — Alain Dagbert, Claude Raymond-Dityvon, Hervé Gloaguen, François Hers, Richard Kalvar, Guy Le Querrec e Jean Lattès, todos da geração de Alécio — fundam a agência Viva, com a intenção de produzir fotojornalismo autoral de qualidade sem o peso da tradição da Magnum. Vários de seus integrantes vinham da agência Vu, que nasceu de uma editora de livros de fotografia. A galeria da Vu fechou em um ano, devido a dificuldades financeiras, e o grupo decidiu fundar uma nova cooperativa. O primeiro projeto da Viva é *Familles en France*, lançado como reportagem de François Hers em 1972 e como exposição da agência em 73. O catálogo desta última traz a declaração de princípios da Viva (numa linguagem que Cartier-Bresson ecoará, em 1974):

Nosso objetivo é ir além da imagem fabricada, que a ideologia de um sistema econômico e político quer impor com a ajuda de nossa arte. Aqui recusamos esse

⁷² V. p. 175

papel de fabricante de provas; nossa abordagem é a da pesquisa. A fotografia é um desses *media* importantes pelos quais nossa sociedade percebe os outros e concebe a si mesma, e nossa responsabilidade e vigilância acolhem esse compromisso. Somos repórteres fotográficos, e queremos que nosso trabalho seja o ponto de partida necessário para uma reflexão que cabe a cada um fazer individualmente. E nossa única força é a poesia. (apud MOREL, 2006, cap. 1)

Apesar do bom relacionamento com seus colegas, Alécio nem pensa em sair da Magnum. Tem a cabeça em outro lugar: após o fim do relacionamento com Caroline Murat, em 1971, começou a namorar Christiane Chaumont, com quem programa viajar para o Brasil em 1973.⁷³ Antes, porém, vai a Nova York, talvez fazendo uma escala. Pelo longo texto em prosa poética que escreveu nessa viagem, publicado em 1978 na *Nouvelle Photocinéma*, podemos inferir que o fotógrafo viajou sozinho e talvez — se deciframos o sentido de “Lágrimas Terminus Vertigem” corretamente — solteiro. A seguir, apresentamos uma tradução livre do primeiro parágrafo (de três), escrito num estilo radicalmente diverso de seus poemas de outrora:

“Tomei dezoito uísques puros. Acho que é um recorde”.⁷⁴ Saí do aeroporto Kennedy e disparei para o balcão do bar do Hotel Chelsea. “Sim, senhor, ele fez. Fui eu que servi a ele”, me respondeu o garçom, enquanto despejava um duplo sobre o zinco. Toquei o balcão com a ponta dos dedos. Olhei para a linha desgastada — o taciturno jacarandá sonhava em silêncio — sorvi o famoso licor, disse adeus ao rapaz e saí à rua olhando meu relógio suíço retangular e monótono no qual uma lágrima de crocodilo que tentei esconder acaba de pousar. Fora; levantei minha cabeça, o sol frágil me observava do alto da planície, furando a paisagem urbana que acabei de ver e me disse: anda, tolo, anda! Dei um passo para trás, cuidadosamente, olhei para ele de novo e de frente, de um jeito circular usando os 180 graus que eu tinha a meu favor e, diante de sua impassível austeridade, comecei a andar. Cavalga, cavalga, velho cavalo branco de intenções supremas, velho cavalo prognata e suas ambiguidades prévias (fotografia, o que é a fotografia?) A paisagem cresceu vertiginosamente sobre minhas reflexões, minha cabeça agitada por essa realidade tremenda saltou, meu corpo seguiu-lhe o movimento, meu corpo talvez, meu corpo só bem então um sobressalto e começou a cantar e correr, zunindo pelas ruas em que salta um exército de abundância, cores brilhantes, ritmos diversos. Em contraponto, os táxis se arrastam no asfalto zodiacal fatiado na simetria equívoca dos grandes conjuntos, brutal frontispício de uma realidade brutal. Imponderável Nova Iorque, capital do Absurdo! verdadeira irmã em dor! Oh nuvens, oh existência febril, eu vi teus olhos severos! Oh América, oh Continente, teu povo negro, minha antítese, minha sabedoria, minha dor; eu te vi engolir as nuances e morder a beleza singular de teus lábios enterrados; eu te vi chorar o sangue banal, Oh ritual da dor, frente do acordo e desacordo e mais uma vez da discórdia, *discordia!* Senhor! O Imediato não está alhures, mas Aqui. Hoje Agora e Aqui. E eu encarei a banalidade das horas, confrontado com a Fatalidade e o Agora que, na minha língua nativa — minha mãe minha terra minha mãe nativa, ora! — quer dizer Hoje, Mais Do Que Nunca, Imediatamente e de novo e de novo o momento em que se acerta o Relógio, a Grade, a Aurora ou a Inexatidão Gestual, o Barro, a Síndrome, o Verbo. Oh, Senhor, que Pandemonium na Avenida Central de meus Pensamentos, onde às vezes uma Rosa bem morosa se levanta, sucedâneo inquestionavelmente legítimo, não para a Fraternidade dos Outros, a das Mulheres, por exemplo, frescor de meu alimento e meus dias e ainda todo frescor. resumo: ponto capital de minha história apesar do olhar,

⁷³ Carta de Almir de Andrade de 28 de julho de 1973 (CARTAS... , 2018, p. 40).

⁷⁴ “Alusão feita à morte de Dylan Thomas, que comete suicídio por não aguentar mais Nova Iorque” (nota no original).

às vezes ausente, às vezes sincero ao ponto de Lágrimas Terminus Vertigem Janela verde sobre a aurora, a Aurora de novo e pouco importa. Ah, Stryadine,⁷⁵ sê sábia, pois nada bate a reciprocidade. Oh gênese, oh juventude, apesar de minha impaciência aprendi como alfabetizar teu corpo, teu coração e tua blusa sabendo a descaso, e tuas pernas únicas, Senhor! teu suor versicolorado, tua retina Solstício suspensa como um Parassol abrigando o olhar curioso e furtivo a se inclinar subitamente sobre tua Vênus, montanha aberta a calar o Futuro. O futuro; o Verbo e o Amor. Amor, o que é o Amor? *Perduto è tutto il tempo che in amar no si spende*. E vamos embora, *Seigneur*, vamos embora, Stryadine, e mantenha o contato com suas velhas lembranças, porque suas pernas são tão belas e forte e eternas Suas pernas estão de cabeça para baixo agora e tão suaves e Vocalizáveis Suas Pernas Jesus Cristo se o arrependimento não tivesse feito o arrependimento mais belo que o ser da Beleza o arrependimento estaria agora dentro de suas pernas eternamente, pois eternas são suas Pernas falando de coisas triviais e cantando como um passarinho que perdeu a gaiola e a memória. Oh Stryadine, apenas me ame e se comporte. E cale-se, por exemplo, e por exemplo escute todas essas cores, as cores de Morandi⁷⁶ falando para as paredes. (ANDRADE, A., 1978, tradução nossa.)

Sua vinda ao Brasil é celebrada na imprensa: em agosto, Fernando Sabino anuncia no *Jornal do Brasil*: “Carlos Drummond me telefona dizendo que o Alécio chegou. No mesmo dia Vinicius me diz que o Alécio está no Rio. O próprio Alécio me informa que sua vinda se liga ao estado de saúde de Marques Rebelo” (SABINO, 1973). Rebelo falece alguns dias após a chegada do amigo, em 26 de agosto. No ano seguinte, seu romance *A estrela sobe* ganhará uma adaptação para o cinema, com Roberto Bomfim no elenco. Alécio fica no Rio pouco mais de um mês, tempo suficiente para uma rápida passagem pela cadeia, como conta José Carlos de Oliveira:

Então, lá fomos nós visitar o Brasil que ele não via há nove anos. Mostrei-lhe, naturalmente, o Degrau e sua fauna, o Antonio’s, o Adolfo Bloch que pediu tempo, pois anda convalescendo: “Alécio e você ao mesmo tempo”, choramingou ele, “eu não aguento”. Éramos três: Alécio, Paolinha e eu. Paolinha levava uma garrafa de Coca-Cola com a nossa ração de uísque. Estávamos maravilhosos. Deixamos em paz o Adolfo e, com um anãozinho simpático, fomos andando ali pela Praia do Russel. Ora, entre os hóspedes do Hotel Novo Mundo estava um senhor que Alécio imaginou ser agente da CIA, o qual voltava do Chile depois de assassinar Allende. Alécio, que é pequenininho, mas uma fera, fez um discurso feroz contra o imperialismo. O homem ficou apavorado. Surgiram guardas de trânsito, de todos os lados, o gerente gritou qualquer coisa em francês, mas com sotaque de Trás-os-Montes, e aí o Alécio piorou: recém-chegado de Paris, desferiu-lhe os mais graciosos insultos de *clochard*. Nisto a Paolinha e o anão *se mandaram*. [. . .]

Entrementes, Alécio e eu fomos conduzidos a uma viatura policial. No Palácio do Catete algumas criancinhas nos davam adeus, comemorando com sabedoria infantil aquela detenção surrealista. Eu me limitava a dizer: “Não se preocupe, Alécio. Vamos experimentar em nossa própria carne o sistema penitenciário brasileiro.” Chegamos a uma delegacia, e nessa altura deu tudo errado: o guarda e seus companheiros haviam exorbitado, mas o comissário não sabia (ou não podia) se soltava a gente sumariamente ou se nos prendia arbitrariamente. Alécio reclamava: “Meu senhor, estamos com sono. Vê se nos arranja uma cela, que

⁷⁵ “Striadyne” é o nome da adenosina trifosfato (ATP) sintetizada para uso médico. Atua como reguladora do ritmo cardíaco.

⁷⁶ Gianni Morandi, cantor italiano, conhecido por *C’era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*, entre outras canções.

queremos dormir! Dentro de dois ou três dias vamos conhecer o Brasil Grande, e depois a Argentina. Portanto, merecemos um bom sono.” Aproveitei a deixa para exigir de volta o meu boné de paraquedista, que uso precisamente pelo fato de não ser paraquedista, e que havia desaparecido na confusão do homem da CIA.

Este nosso país é um lugar interessante. De repente entrou na delegacia um garotão de Ipanema, advogado, meu xará, que me abraçou e quis saber: “Que é que você está fazendo aqui?” Respondi: “Nada”. “Então, disse ele, vamos embora.” E fomos. Eu, Alécio, ele, o pai dele e as fotografias que Alécio tirou de mim na delegacia, atrás das grades de um corredor, simulando a mais amarga prisão.

Por isso, digo e repito: quando estou com o Alécio, não me responsabilizo nem por mim nem por ele. (OLIVEIRA, J. C., 1973a)

O presidente chileno Salvador Allende tinha sido assassinado durante um violento golpe de Estado, no dia 11 de setembro — pouco mais de uma semana antes da publicação da crônica — e uma ditadura militar já se instalava em seu país; não havia advogado que tirasse os presos do *Estadio Nacional de Chile*. E o destino de Alécio e Carlinhos não era Santiago, mas uma Buenos Aires que vivia o sonho do peronismo, em toda sua glória, na expectativa da campanha de Isabel Martínez de Perón.

“Há vestimentas que criam situações”, dizia Alécio; “e uma vez criada a situação, você tem que se mostrar digno dela”, completará Carlinhos (OLIVEIRA, J. C., 1979c).⁷⁷ Segundo a irmã Naruna, quando saiu do Brasil o fotógrafo “era caretíssimo”: aparava bem o cabelo e “só usava roupa fina”. Em 1973, no entanto, o figurino preferido de Alécio eram as calças de veludo *cotelê*, que ele combinava com sapatos marrons, echarpe e um sobretudo roxo “que ele não tirava nunca”, como lembrará Luiz Garrido. Durante algum tempo, usou ainda uma “barbichinha vietnamita”, nas palavras de Pedro Guimarães.

A vestimenta faz parte da *persona* criada por Alécio. Seu estilo é elogiado pelos amigos, que não deixam de ver nele uma exuberância condizente com a personalidade do fotógrafo. A abordagem de Alécio é bem diferente da fotografia furtiva de Cartier-Bresson, porque o carioca se comunicava com os fotografados — e nem sempre de forma verbal, como explicará Francisco Mascarenhas: “Ele falava: às vezes eu tenho que fazer o *clown*, pra fazer uma foto tem que fazer o *clown* pra trazer a pessoa pro lado dele.” O *clown* era uma “brincadeira”, uma careta ou “um passo de dança” para “ganhar a pessoa”.⁷⁸

Quando chegam em Buenos Aires, porém, José Carlos de Oliveira constata o contraste entre suas “roupas, cabeleiras e apetrechos de repórter e fotógrafo” e o “povo bem vestido, de faces rosadas, que em conjunto lembra os batalhões de paulistas que vão e vêm na Avenida São João” (Fig. 39). A conclusão é inevitável: “Todo mundo nos reconhecia. Nós éramos dois brasileiros, e ninguém ali duvidava disso” (OLIVEIRA, J. C., 1973c). Às vésperas de completar quarenta anos, Carlinhos se orgulhava de falar às novas gerações — “um adolescente de 14 anos *curte* comigo um *papo legal*, enquanto sua mãe e seu pai manifestam por mim um respeito amedrontado” — e explica a Alécio: “Já sei porque nós dois somos gêmeos de pai e mãe, na estética e na genética.

⁷⁷ Ele se refere a “um pesado capote de pele de cabra, franjado do pescoço à cauda.”

⁷⁸ Entrevista realizada em 8 de julho de 2019.

Figura 38 – Alécio de Andrade. A/d. Paris, 1972. ©Archives Alécio de Andrade, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

A razão é que sempre somos extremamente adultos e extremamente infantis”, completando: “Em outras palavras, o problema da senilidade não nos afetará” (OLIVEIRA, J. C., 1973b). Ali, contudo, sente-se deslocado. Os outros brasileiros na capital portenha estão comprando roupas “no padrão da elegância portenha” e formando “filas enormes na porta do cinema que exhibe *Último tango em Paris*”, censurado no Brasil (OLIVEIRA, J. C., 1973c). No final de outubro, liquidados pela melancolia do tango, voltam para o Rio. Em dezembro, depois de uma despedida emocionada da família e de Ismael e Gilda no aeroporto, Alécio volta para a França.

O mesmo Cardim que acenou para as luzes de um avião que sumia na noite começa o ano seguinte dando um puxão de orelha no amigo: em carta, insiste com Alécio que “digressões não são ‘enfermidades do espírito’”, como este deve ter afirmado em correspondência anterior. “Sem digressões vazias, delirantes, ficaríamos reduzidos à razão”, pondera. “O mundo vem procurando ser inteligente há muitos séculos, mas dessa inteligência vem escorrendo sangue e maldade, insatisfação e desespero”. Por isso as digressões são necessárias; seu sentido “vem

Figura 39 – Alécio de Andrade: *José Carlos de Oliveira e Ferreira Gullar*. Buenos Aires, 1973.
©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

depois, filtrado através do nosso muito coração e pouca inteligência”. “O melhor mesmo é tentar gostar das pessoas, já que compreendê-las não nos é dado”, conclui.⁷⁹

Muito marcante no estilo de Alécio, essa atitude de disponibilidade afetiva é posta em questão por Henri Cartier-Bresson ao anunciar sua aposentadoria, em 1974. Aprofundando a cisão que anunciava na carta de 1966, o francês declara ao *Le Monde* que “a ‘surpresa’ da reportagem, de estar nas situações, de ‘trabalhar’ um assunto, isso não é fotografia. E a loucura do mundo em que vivemos cria uma avalanche de imagens!” (BOURDE, 2008, p. 152). Se Alécio havia demonstrado sua falta de interesse por assuntos ‘jornalísticos’ quando viajou para Buenos Aires — são poucos os registros que fez na cidade, e a proximidade com o Chile, que acabava de passar por um golpe, não foi motivo suficiente para que ele tentasse entrar no país — agora Cartier-Bresson rompia justamente com a ideia de cobertura jornalística. “Nunca somos tão cruéis como quando queremos ‘documentar’, e eu também já andei por essas plagas [. . .] Tudo o que provam esses que trabalham com ‘provas’ é sua desistência diante da vida”. Ao fim e ao cabo, a tarefa é impossível:

Uma fotografia não diz nada, não prova nada, nem mais nem menos que uma pintura. Ambas são subjetivas. A única objetividade — e essas são as responsabilidades que sempre me impus — é a de se ser honesto consigo mesmo

⁷⁹ Carta de Ismael Cardim de 3 de janeiro de 1974 (CARTAS..., 2018, p. 246).

e com seu sujeito.⁸⁰ A verdade em si não existe, ela é sempre uma relação. O que fazemos é estabelecer relações — relações extremamente complicadas, complexas. Para terminar, a poesia é uma relação e, junto da pintura e do amor, é a única coisa importante.

Há muito tempo, fiz uma foto do cardeal Pacelli rodeado de fiéis [fig. 40]. Minha mãe, democrata cristã, considera essa a fotografia mais religiosa que existe, enquanto um amigo, membro dos Trabalhadores sem Deus, uma organização dos anos 30, diz que é a foto mais antirreligiosa que ele conhece. É preciso desconfiar das testemunhas oculares. (apud BOURDE, 2008, p. 154)

Figura 40 – **Henri Cartier-Bresson:** Visita do cardeal Pacelli à igreja de Sacré-Coeur, no Montmartre. Paris, 1938. ©Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos, 2021.



Fonte: magnumphotos.com

Pela justificativa que apresenta um mês depois, quando o jornal faz um apanhado das críticas recebidas, é possível inferir que Bresson se irritava com a diluição de seu estilo nas imagens de outros profissionais. Como em 1966, refere-se a um estilo de fotografia “fabricado” em oposição à “imagem conseguida intuitivamente”; agora não ironiza a fotografia “artificial”, mas sugere que “só a mistura dos estilos é pernicioso” (GUERRIN, 2008, p. 158). De fato, além de uma alta nos preços do papel, devido à crise do petróleo de 1973, a pressão crescente da televisão sobre os meios de comunicação impressos obriga cada vez menos fotojornalistas a

⁸⁰ Em francês, *sujet* pode se referir a uma pessoa, mas também a um tema ou um assunto. Optamos por traduzir conforme o contexto.

recorrer a cada vez mais artifícios para, ao mesmo tempo, cumprir prazos exíguos e oferecer um material competitivo. Não há tempo para que as relações se estabeleçam; é preciso tê-las bem definidas desde o princípio.

Guy Le Querrec, da Viva, e Gilles Peress, da Magnum, escrevem para o jornal chamando a atenção para as condições precárias dos repórteres fotográficos franceses: “Porque, a menos que se seja um amador sortudo ou bem nascido, não há outra escolha senão entrar na competição incerta e perigosa do recurso ao clichê”. A declaração é uma cutucada em Bresson, que vem de uma família de magnatas da indústria têxtil, e vem seguida do lembrete de que, diversamente dos EUA, Canadá e Reino Unido, a França — berço da fotografia — ainda não possuía nenhuma forma de patrocínio estatal do trabalho dos fotógrafos. Marc Riboud prefere argumentar sobre a concepção de fotografia em debate, assinalando o “perigo” das proposições do mestre: “elas podem fazer acreditar que sua arte é apenas o resultado do prazer da forma encerrado no mundo frio da geometria”. Logo rememora as grandes reportagens de Bresson pelo mundo, questionando a sinceridade da entrevista como se ele não quisesse dizer aquilo que disse, mas acaba suplicando: “Nossos colegas hoje estão frágeis e vulneráveis. Não é o momento de atacá-los.” O desenhista Jean-Michel Folon resume a conversa numa frase que ouviu de Saul Steinberg: “A diferença entre uma vaca e um artista que deram seu leite é que o artista sempre pode chutar o balde” (apud GUERRIN, 2008, p. 159–163).



Num sinal de que a crise também afetava a imprensa brasileira, a *Manchete* demite todos os fotógrafos em Paris. Alécio agora é um *freelancer*, já que a Magnum lhe dá autonomia para definir suas pautas. Em 1975, viaja a bordo de um fusca azul, “tão maltratado no curso de suas andanças pela Europa, que mais parece uma carroça”, segundo José Carlos de Oliveira; “De vez em quando escutamos um rang-rang-rang: é a placa da frente que se arrasta no asfalto. Ele encosta, desce, puxa a placa, pisa outra vez no acelerador e lá vamos nós por entre os monumentos de Paris, até que... rang-rang-rang!” (OLIVEIRA, J. C., 1975). O fotógrafo tem agora a companhia de Jean-Baptiste, o cachorro que um dia, em Arles, foge do carro e é atropelado; por causa do acidente, perde a força na pata dianteira. A dificuldade no apoio acaba dando a ele uma atitude de caçador que o fotógrafo capta no Parque de Saint-Cloud, entre Paris e Versalhes (Fig. 41).⁸¹

2.2.2.3 O autor independente

Em 1976, Alécio deixa a Magnum. Os motivos não são claros, embora provavelmente estejam ligados à crise que a agência enfrenta. Apesar da saída, mantém a amizade com Giles Peress e Josef Koudelka, que virá a ser padrinho de seu primeiro filho. A cooperativa se movimenta para renovar seus quadros sem abrir mão dos princípios: Marc Riboud vem conversando com os fotógrafos da Viva, de onde traz Richard Kalvar e Guy Le Querrec. Martine Franck será

⁸¹ O cachorro é um sujeito recorrente na obra de Alécio, tema de uma antologia recente (ANDRADE, A., 2017).

Figura 41 – **Alécio de Andrade:** *Parque de Saint-Cloud*. Paris, 1975. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

aceita em 1980, e em 82 a agência Viva será dissolvida (MOREL, 2006). Apesar da Magnum, as atividades do fotógrafo seguem, e ele participa pela primeira vez de uma exposição em Paris: a coletiva *Photojournalisme*, no Museu Galliera, que está prestes a se transformar num espaço dedicado à história da moda. No plano institucional, o governo francês cria a Fundação Nacional da Fotografia, em Lyon, primeiro órgão de Estado dedicado à linguagem no país.

No Brasil, Roberto Bomfim atua em *Gota d'água*, que José Carlos de Oliveira vai assistir. Entre aquele ano e o seguinte, Alécio começa uma relação com Michèle Elsaïr, que Ismael e Gilda conhecem em uma visita. Cardim se preocupa com o distanciamento do amigo, e escreve: “não quero admitir que a comunicação entre nós está difícil ou que caminha para o impossível. Tenho tido constantes fantasias a seu respeito, imaginando que você realmente nunca saiu daqui e que anda assombrando as esquinas da Ataulfo de Paiva e adjacências”.⁸² Gilda também volta com saudades.

Mal 1978 começa, Carlinhos de Oliveira registra: “Alécio Andrade sumiu, está negociando com um suíço a publicação de um álbum de fotografias de arte” (OLIVEIRA, J. C., 1978d). Se o fotógrafo pretendia atravessar a fronteira com seu fusca, ficou pelo meio do caminho, porque dois dias depois o colunista reporta: “Na Place Stanislas, em Nancy. A praça está gelada, o

⁸² Carta de Ismael Cardim de 20 de setembro de 1977 (CARTAS..., 2018, p. 248).

Figura 42 – **Flávio-Shiró: Alécio de Andrade.** Paris, 1984. ©Flavio-Shiró / Archives Alécio de Andrade, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

calhambeque do Alécio matou-se de desgosto”(OLIVEIRA, J. C., 1978a). Talvez a morte do fusca *beatnik* desperte em Alécio os devaneios do repouso, porque ele decide, “movido pela cor de um sonho de infância”, pois seu pai “tocava Schubert, Haydn e Mozart em um piano Blüthner”, dirigir-se à rua Monge, 21, onde fica a *Maison Anders*, para comprar um piano (fig. 42), instrumento fixo por excelência,⁸³ da mesma marca.⁸⁴

Para os brasileiros, viajar ou escrever cartas deixam de ser as únicas opções para matar a saudade dos queridos distantes: em abril, Carlinhos faz sua primeira chamada para Alécio pelo sistema de Discagem Direta Internacional (DDI). “Tive a sensação de que o mundo se tornou insuportavelmente enorme pelo fato de se ter tornado insuportavelmente pequeno”, conta (OLIVEIRA, J. C., 1978c). O capixaba não só liga como visita o amigo naquele ano. Guarda de lembrança da visita um cartão de Alécio:

Abandono então por um momento a circunspeção e procuro, em meio aos papéis que devo ler, um cartão enfeitado de grafites completamente gratuitos, tolos, deliciosos. Veio de Paris. Reproduzindo um proscênio de papelão, nos

⁸³ A título de comparação, instrumentos como o acordeom, o violino e a maior parte das cordas dedilhadas e pinçadas (p. ex., o violão e o bandolim) são tipicamente nômades, pelo seu fácil transporte.

⁸⁴ Carta de Alécio de Andrade aos fabricantes dos pianos Blüthner, 23 de outubro de 1984. Disponível em <<http://aleciodeandrade.com/new2018/en/jardin-secret-en/>>. Último acesso em 12 de fevereiro de 2021.

mostra o trágico resultado de um duelo *fin-de-siècle*. A vítima está caída junto a árvores esgalhadas. Dois homens choram, ajoelhados na neve, vestindo capas pretas. Dois outros, em mangas de camisa, gesticulam suas mudas exigências. No meio de tudo, um bufão coroadado, as feições mefistofélicas, desfere com a baqueta um golpe num grande tambor. Como naquele desenho infantil — uma árvore na qual a criança deve quebrar a cabeça até encontrar onde João e Maria estão escondidos — a cena vem cheia de enigmas ou tolices escritas a esferográfica, em português, inglês e francês. Traduzindo mais ou menos:

— *Quando um trabalho não é trabalhoso, que espécie de trabalho será?*; cereja; cerveja; misericórdia; se é precária esta noite constelada e lunar, o que é que eu tenho com isso?; dito o que, Clara Haskill se escondeu na floresta; Tom Jobim fantasiado de viking parece zangado porque o tambor não rufa; este homem junto da árvore é Pilatos no momento em que negociava a musicalidade dos outros; este outro ajoelhado é o mais nobre ancestral de James Baldwin. . .

Por trás do desenho, o histórico desse joguinho surrealista que me põe em contato íntimo (alma a alma) com os companheiros responsáveis por ele. Nos bastidores do Olympia – Paris, setembro 78. A bonita letra do poeta diz algo pessimista/otimista: ‘No tempo em que nós éramos heróis, as coisas pareciam se encaminhar para um mundo melhor. Que esperança. . . Tudo está — menos nós — mais para m. que para *mousse* de chocolate’.

Estavam lá, o Tom, o Vinicius e o Alécio, e me convocavam. . . Agora, Vinicius e Tom foram para Nova Iorque e Alécio ficou em Paris, donde me manda mensagens de exílio voluntário, sem conotação política. (OLIVEIRA, J. C., 1978b)

Em 18 de outubro, Raul Brandão, primeiro professor de fotografia de Alécio, morre no Rio de Janeiro. De Paris, o fotógrafo parece acompanhar a conjuntura brasileira, como em carta de 28 de outubro Antonio Bulhões de Carvalho comenta. O Ato Institucional nº 5 já tem data marcada para revogação: 1º de janeiro de 1979. Em São Paulo, um juiz reconhece a tortura e o assassinato de Vladimir Herzog, vendido como um suicídio — de resto, impossível — pelo governo militar. “Estamos nos aproximando do clímax da liberalização”, diz Bulhões, “para ingressarmos na campanha da legitimação” da transição democrática.⁸⁵

Desde 1976 a psicanalista Françoise Dolto, especialista em crianças, apresenta um programa chamado *Lorsque l'enfant paraît* (“Quando a criança aparece”) na rádio *France Inter*, no qual reflete sobre as cartas de familiares (e mesmo de crianças) que contam das dificuldades enfrentadas na infância (VALLIM, 2016). Rute Casoy é uma de suas ouvintes: ela gosta do tom despretensioso com que Dolto aborda questões corriqueiras da maternidade: “Eu amava o programa dela. E aí, eu amava mais ainda porque ela tinha um filho roqueiro — eu achava isso incrível, ela ter um filho músico, roqueiro”.⁸⁶ Alécio é próximo de Françoise e sua família, e comparece à sua casa, em um domingo de novembro de 1978, para a celebração de seus setenta anos. A filha de Dolto pergunta o que ela ainda se recorda da infância, e sua mãe começa a desfiar uma série de recordações; logo providenciam um gravador, e as memórias são registradas. Parte do relato da psicanalista será publicada numa obra conjunta entre ela e Alécio, quase uma década depois (ANDRADE; DOLTO, 1986).

Carlinhos de Oliveira volta a Paris no início de 1979. Pelo seu relato se deduz que Alécio tem se dedicado ao piano, instrumento que não tocava regularmente desde o aprendizado com

⁸⁵ Carta de Antonio Bulhões de Carvalho de 28 de outubro de 1978 (CARTAS..., 2018, p. 60).

⁸⁶ Entrevista concedida em 8 de julho de 2019.

Brandão, talvez;⁸⁷ no olhar de Flavio-Shiró, aliás, o pianista não enverga uma casaca, mas o colete de fotógrafo (Fig. 42). No reencontro com o cronista, os dois parecem ter amadurecido:

Lá estava então o Alécio, o sorriso angélico, os cabelos encaracolados em carneirinhos (sobrevivendo e se impondo à moda lançada por Maria Schneider em *O Último Tango*), o rosto de ginásiano que nunca se deixará torturar pelas vicissitudes de uma existência exposta às aventuras mais audazes e desconcertantes. Alécio, o intérprete de Bach, Chopin e Mozart que estaria em condições de nivelar-se com Nelson Freire e Artur Moreira Lima, porém num piparote do destino volitivo — uma traição pouco relevante de sua estrutura neurótica, só ultimamente conscientizada e diluída — num piparote do destino, repito, decidiu-se por *fotografia e Paris*. Examinando agora com neutra, imparcial, apaixonada e desdenhosa simpatia os testemunhos de vida fixados por sua objetiva, posso afiançar que se Cartier-Bresson tem dois olhos, a íris do segundo olho se comprime na córnea de Alécio de Andrade.

E por trás dele que me aguardava calmo, se erguia íngreme o céu prateado de Paris, a bem-amada. Eu disse “Alô, Alécio”, e ele disse “Alô, Carlos”, e recomeçamos um monólogo a dois, trançado de silêncio, antigo de décadas, tal qual com Tom Jobim: — não falar nada é o nosso modo de conversar intempestivamente. (OLIVEIRA, J. C., 1979b)

A *flânerie* pela Cidade-Luz mal alcançará a primavera. Alécio cuida da edição de um livro sobre Paris com uma editora em Lucerna, e de uma retrospectiva com 42 fotos publicada pela Funarte, no Brasil.⁸⁸ Em 16 de abril, inaugura uma exposição — essa com cerca de 120 imagens, anuncia o colunista Zózimo Barroso do Amaral (1979) — na *Petite Galerie*, que agora ocupa o número 420 da rua Barão da Torre, no coração de Ipanema. A cobertura na imprensa é afetiva: Roberto Pontual ressalta a passagem do fotógrafo pela Magnum e critica a qualidade da edição da Funarte, que felizmente “consegue apenas obscurecer a indiscutível qualidade técnica e de observação da própria foto original”;⁸⁹ Maria Lucia Rangel publica uma entrevista (RANGEL, 1979) na qual explica que a ideia de trazê-lo ao Rio foi da amiga Glauca Camargo, que o apresentou a Roberto Parreiras, diretor da Funarte, que também publica um catálogo da exposição (ANDRADE, A., 1979), no qual inclui o poema em que Drummond novamente apresenta Alécio a seus leitores:

As fotos de Alécio

A voz lhe disse (uma secreta voz):
 — Vai, Alécio, ver;
 Vê e reflete o visto, e todos captam
 por teu olhar o sentimento das formas, que é o sentimento primeiro
 — e último — da vida.

E Alécio vai e vê
 o natural das coisas e das gentes,
 o dia, em sua novidade não saída

⁸⁷ V. tb. p. 39 deste capítulo e carta de Ismael Cardim de 13 de março de 1964.

⁸⁸ ANDRADE, Alécio. *Fotografias*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

⁸⁹ Idem, 18 de abril de 1979.

a inaugurar-se todas as manhãs,
o cão, o parque, o traço da passagem
de pessoas na rua, o idílio
jamais extinto sob as ideologias,
a graça umbilical do nu feminino,
conversas de café, imagens
de que a vida flui como o Sena ou o São Francisco
para depositar-se numa folha
sobre a pedra do cais
ou para sorrir nas telas clássicas de museu
que se sabem contempladas
pela tímida (ou arrogante) desinformação das visitas,
ou ainda
para dispersar-se e concentrar-se
no jogo eterno das crianças.

Ah, as crianças... Para elas,
há um mirante iluminado no olhar de Alécio e sua objetiva.
(Mas a melhor objetiva não serão os olhos líricos de Alécio?)
Tudo se resume numa fonte
e nas três menininhas peladas que a completam,
soberba, risonha, puríssima foto-escultura de Alécio de Andrade,
hino matinal à criação
e à continuação do mundo em esperança.

(ANDRADE, C. D., 1979)

Nem o outono carioca, nem o carinho das pessoas próximas retiveram o fotógrafo no Brasil. Alécio volta para a França e faz uma derradeira matéria para *Manchete*, um retrato do psicanalista Heitor O’Dwyer de Macedo (CARNEIRO, 1979).

O ano seguinte foi provavelmente consumido nos preparativos de *Paris, ou la vocation de l’image* (ANDRADE, A., 1981), livro que sai pela editora Rotovision, de Genebra, com versões em alemão, francês e espanhol (Fig. 44). As fotos são acompanhadas de um ensaio de Julio Cortázar — que já havia escrito um texto similar, em 1967, para “Buenos Aires Buenos Aires”, no qual as fotógrafas Sara Facio e Alicia D’Amico⁹⁰ apresentaram suas visões da capital portenha.

A publicação repercute entre os amigos brasileiros: dessa vez, Drummond — de posse de uma edição em alemão — faz uma crônica sobre como foi transportado a Paris através das fotos (ANDRADE, C. D., 1981); Cardim, mencionado na dedicatória, emite uma primeira opinião um pouco irônica (“Reli lentamente o texto do Cortázar, Acho-o excelente, às vezes um tanto sofisticado. Mas ele é sul-americano. Há que perdoar isso ao pobre argentino”),⁹¹ depois revisita a obra e se expressa com mais calma, chamando-a de “um retrato (*portrait craché*)” da “alma poética e profunda” de Alécio, capaz de refletir sua “experiência vital” e espelhar “sua visão onírica, aquilo que seus olhos de vidente captaram dos seres e dos sons da cidade que mais marcou a nossa sensibilidade desvairada”. A publicação é fiel ao amigo, afirma: “É um livro quase preconceituoso na medida em que você persegue encarniçadamente um laivo da verdade”, mas através de um “compromisso com sonho, com os lados menos prováveis da existência”:

⁹⁰ Fundadoras, junto com María Cristina Orive, da primeira editora dedicada à fotografia na América Latina, *La Azotea*.

⁹¹ Carta de Ismael Cardim de 3 de julho de 1981 (CARTAS..., 2018, p. 254).

Figura 43 – **Alécio de Andrade:** *Escola de Belas-Artes*. Paris, 1975. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Figura 44 – **Alécio de Andrade:** *Rua do Sena*. Paris, 1976. Imagem da capa de *Paris, ou la vocation de l'image*. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

“A Paris que pode ser pesada e medida cede lugar às forças que a inspiram, ao ser secreto e dissimulado que reside sob a face imediata que se deixou captar”.⁹²

Em novembro de 1981, Alécio faz sua primeira exposição em São Paulo, na Fotogaleria Fotóptica. Não há registros de sua vinda para a exposição. Agora, quem apresenta seu trabalho é Ismael Cardim; o fotógrafo deve ter ficado satisfeito com a leitura que ele fez de seu livro. O texto para a exposição tem o título “Diante do real” (das linhas iniciais: “Diante do real, à sombra do imaginário, o espectador, subjugado, completa um jogo de que o artista é a primeira peça”), e compromete a fotografia com a verdade, à qual Alécio se rende “com seu trabalho de amorosa exatidão” para mostrar “verdades que tomaram partido entre o supérfluo e o necessário” (apud CARTAS..., 2018, p. 253).

Dos fotogramas trazidas para o Brasil entre 1979 e 1981, sabemos que *Grand Palais, 1975* (Fig. 45) — espaço onde Alécio agora expõe, na coletiva *L'Amérique Latine à Paris* — foi o que teve melhor recepção entre os amigos; não localizamos, no entanto, *Avignon, 1978*, que integra a coletiva *Colecionadores de Fotografia*, em cartaz em 1982 na Fotogaleria Fotóptica. De acordo com Antonio Gonçalves Filho, a obra pertence ao acervo da também fotógrafa Lily Sverner. O crítico aponta a imagem como um de dois exemplos — o outro é *Jacques Louis David*,

⁹² Carta de Ismael Cardim de 6 de julho de 1981 (CARTAS..., 2018, p. 256).

Figura 45 – **Alécio de Andrade:** *Grand Palais*. Paris, 1975. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

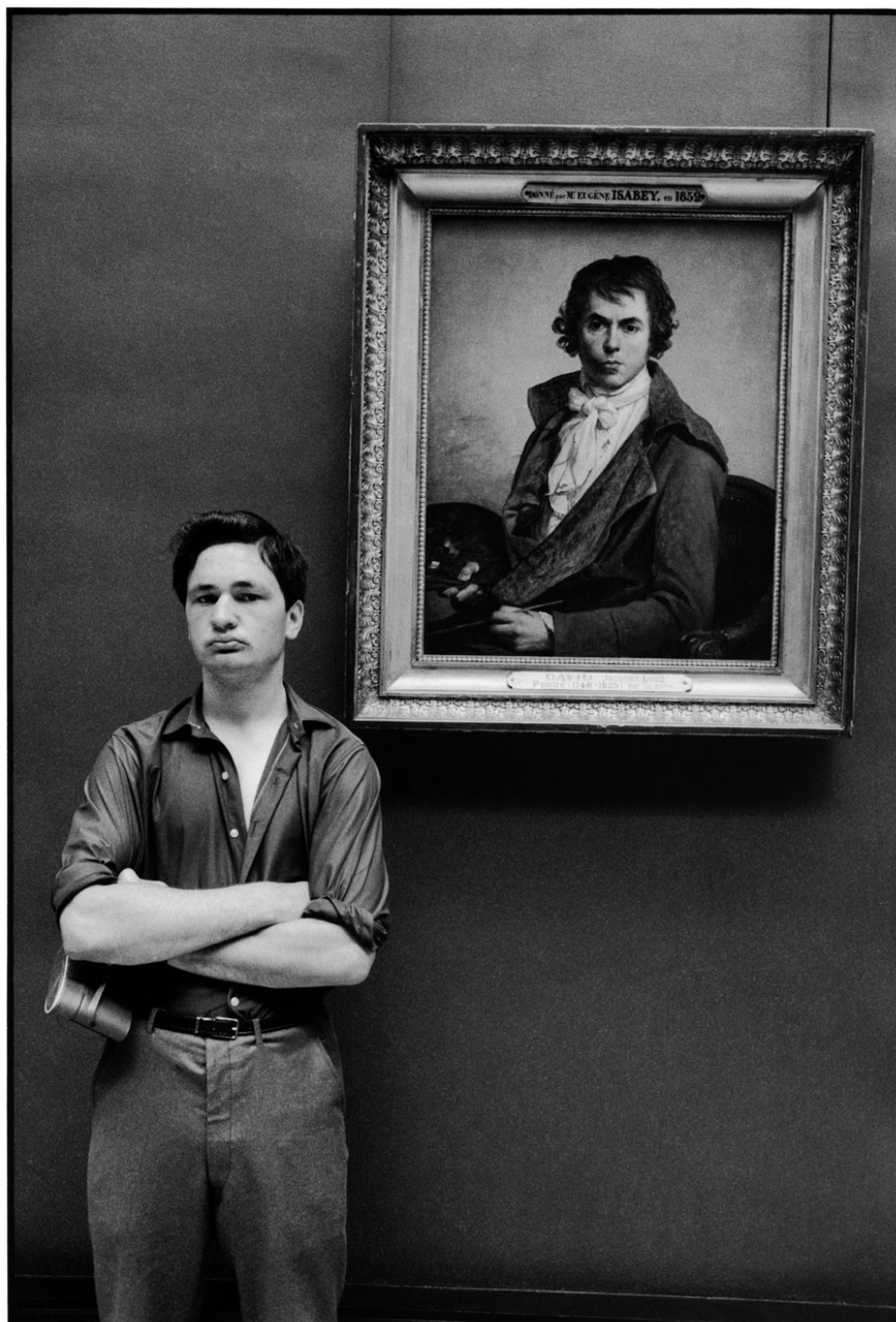
retrato do artista, 1794, de 1970 (Fig. 46) — que “inquietam por uma desobediência às regras de composição e da perspectiva” em artigo na Folha de S. Paulo (GONÇALVES FILHO, 1982).

Em Paris, Patricia Newcomer assume a administração do *Espace Latino-américain*, fundado por artistas que desejavam tanto um espaço para a divulgação do próprio trabalho na cidade quanto para incentivar o diálogo de seus conterrâneos com os europeus. O *Espace* tinha dois brasileiros entre seus pioneiros, os paulistas Arthur Luiz Piza e Gontran Guanaes Netto; este último havia fundado com o argentino Julio Le Parc e o uruguaio José Gamarra (além do espanhol Alejandro Marco, que não se vincula ao *Espace*) o grupo *Denuncia*, no qual abordavam questões relativas às ditaduras latinoamericanas.⁹³ Desde o início, as mulheres que passam pelo *Espace* exercem apenas funções administrativas: antes de Newcomer, era Françoise Decupère que secretariava as atividades, e antes ainda a argentina Teresa Anchorena, que sai em poucos meses (FRÉROT, 2014).

Em 1983, Patricia (que nasceu nos EUA) promove exposições individuais de dois amigos brasileiros no *Espace Latino-américain*: um é o pintor Flávio-Shiró, o outro é Alécio de Andrade. Para o fotógrafo, não deixa de ser uma estreia, porque mesmo *Itinerário da infância*, que foi

⁹³ Além destes, a lista de fundadores do *Espace Latino-américain* inclui os argentinos Rodolfo Krasno, Luis Tomasello, Luis Felipe Noé, Jack Varnarsky e Fernando Maza; o uruguaio Leopoldo Novoa; o venezuelano Juvenal Ravelo; e o peruano Alberto Guzman.

Figura 46 – **Alécio de Andrade:** *Jacques Louis David, retrato do artista, 1794. Paris, 1970.*
©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

apresentada em diversos países, não encontrou espaço em Paris. O fato de a exposição ser baseada no livro com Cortázar ressalta a influência da fotografia francesa sobre seu trabalho, que a crítica de Hervé Guibert publicada no *Le Monde* ressalta:

Um brasileiro, Alécio de Andrade, dispõe sobre as paredes de um espaço claro, incomum para fotografias, o material de um livro já antigo, *Paris ou la vocation de l'image*: as provas do texto de Cortázar enlaçam suas ampliações cuidadosas.

Alécio de Andrade tem sensibilidade para os eventos visuais, os encontros vivazes e as evidências gráficas e humanas que dependem da posição dos corpos no espaço, no contexto acidental das ruas e de suas manifestações. Alécio de Andrade é um bom artesão da imagem, da reportagem: percebe-se um olho vivo e bem grande, aberto sobre as coisas que valem a pena.

No entanto, percebe-se também, talvez um pouco demais, aqueles que admira: Henri Cartier-Bresson para a composição geométrica; Edouard Boubat pela sua delicadeza com as mulheres; Robert Doisneau por sua forma de ver, por exemplo, os cães e as crianças; e Martine Franck por seus encontros inesperados nos museus.

Agora é preciso que esse fotógrafo ‘afrancesado’ se despeça de seus ídolos, que os esqueça por completo para trilhar seu próprio caminho, sem bengalas, e que seja mais atrevido, partindo de suas próprias idiosincrasias para talvez encontrar, mais tarde, em nuances mais secretas, sua fidelidade aos mestres. (GUIBERT, 1983)

Se a exposição não trouxe o reconhecimento que esperava (e precisava, do ponto de vista financeiro), serviu ao menos para aproximá-lo de Patricia Newcomer, com quem inicia um relacionamento. Naquele mesmo ano, expõe ainda numa galeria em Lausanne, na Suíça, e em coletivas em Compiègne, na França, e na Galeria Fotóptica, Museu de Arte de São Paulo e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Brasil. Em 1984, continua no circuito: no *Espace Canon* e no *Palais de Tokyo*, em Paris; no *Espacio latinoamericano* da *Casa de las Américas*; e na Primeira Bienal de Havana, em Cuba. Na França, grava uma entrevista para o programa *Nuits magnétiques*, na Radio France. A conversa é acompanhada pelo fotógrafo que, ao piano, toca Bach. Rachel Gutiérrez faz a apresentação:

A música sempre fez parte da vida de Alécio. Ele estudou piano com Guilherme Fontainha, um dos professores mais famosos do Rio de Janeiro dos anos 50. Quando ele tocou um prelúdio do *Cravo bem temperado*, encantou seus ouvintes pela imensa sensibilidade e singular liberdade de interpretação. Se Alécio não se tornou pianista profissional, é apenas porque se rebela contra toda disciplina, e porque se trata de um artista de interesses diversificados, dado a múltiplas formas de expressão.⁹⁴

Alécio compara as duas linguagens, citando o maestro e pianista Edwin Fischer, para quem era mais correto dizer “esta música se toca comigo” do que “eu toco esta música”; igualmente, a fotografia se *clica* com o fotógrafo. Diz ainda não gostar da ideia de trabalhar em um “estúdio fechado”, como alguns fazem, em busca de uma suposta perfeição técnica; para ele, “o perfeccionismo é uma grande doença”, negação da realidade incompleta e imperfeita. Porém, o que vale para o artista não vale para seu instrumento: depois da gravação, envia uma carta ao

⁹⁴ Disponível em <<http://aleciodeandrade.com/jardin-secret/>>. Último acesso em 15/2/2021.

fabricante de seu piano, reclamando dos diversos problemas na mecânica de suas teclas, “em virtual contradição com sua maravilhosa tábua harmônica”, responsável pelo som que tanto admira.⁹⁵

Figura 47 – **Alécio de Andrade:** *Patricia Newcomer e Florêncio de Andrade*. Paris, 1985. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Em 1985, Alécio faz duas exposições individuais na Holanda — uma na embaixada brasileira, em Haia, e outra na *Olympus Gallery*, em Amsterdã — além de participar de uma coletiva no Centro Georges Pompidou (*Rencontres — Amérique Latine*). Apesar de suas fotos circularem, Alécio tem bons motivos para ficar em casa: naquele ano nasce Florêncio, seu primeiro filho com Patricia Newcomer (fig. 47). Florêncio e seu irmão mais novo, Balthasar, terão quatro prenomes cada um, homenagens do pai a escritores que admira; na hora de registrá-lo na embaixada brasileira, porém, o fotógrafo esquece do próprio nome composto. Conhecedor dos hábitos de cartórios e tribunais, seu pai lhe envia uma reprimenda: “Ora, perante a burocracia brasileira, ‘Alécio Francisco’ não é a mesma pessoa que ‘Alécio’. No dia em que o Florêncio estiver ou vier ao Brasil para qualquer negócio (inclusive para habilitação em herança, o que será inevitável), essa falha do registro de nascimento vai-lhe criar dificuldades”.⁹⁶ O terreno

⁹⁵ Carta de Alécio de Andrade ao fabricante de pianos Blüthner de 23 de outubro de 1984. Disponível em <<http://aleciodeandrade.com/jardin-secret/>>. Último acesso em 15/2/2021.

⁹⁶ Carta de Almir de Andrade de 21 de junho de 1985 (CARTAS..., 2018, p. 42).

em Brasília, adquirido nos anos 1960, é vendido para que o fotógrafo compre um apartamento no número 19 da *Rue des Rosiers*, no bairro do Marais, onde pode se acomodar com sua nova família. Anne Cartier-Bresson, sobrinha de Henri, mora em frente, com seu marido filósofo. Segundo Pedro Guimarães, ela gosta de ouvir Alécio ao piano, o que acaba aproximando o casal. O bairro do Marais é conhecido por abrigar uma colônia judaica importante na cidade, e Alécio fotografava a região desde seus primeiros anos em Paris — como vimos pelo retrato de Adolfo Bloch, feito em 1968 (fig. 23), e também pelas cenas que lá captou em 1975 (fig. 48).⁹⁷

Figura 48 – **Alécio de Andrade:** *Boucherie Saada, 17 Rue des Rosiers*. Paris, 1975. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



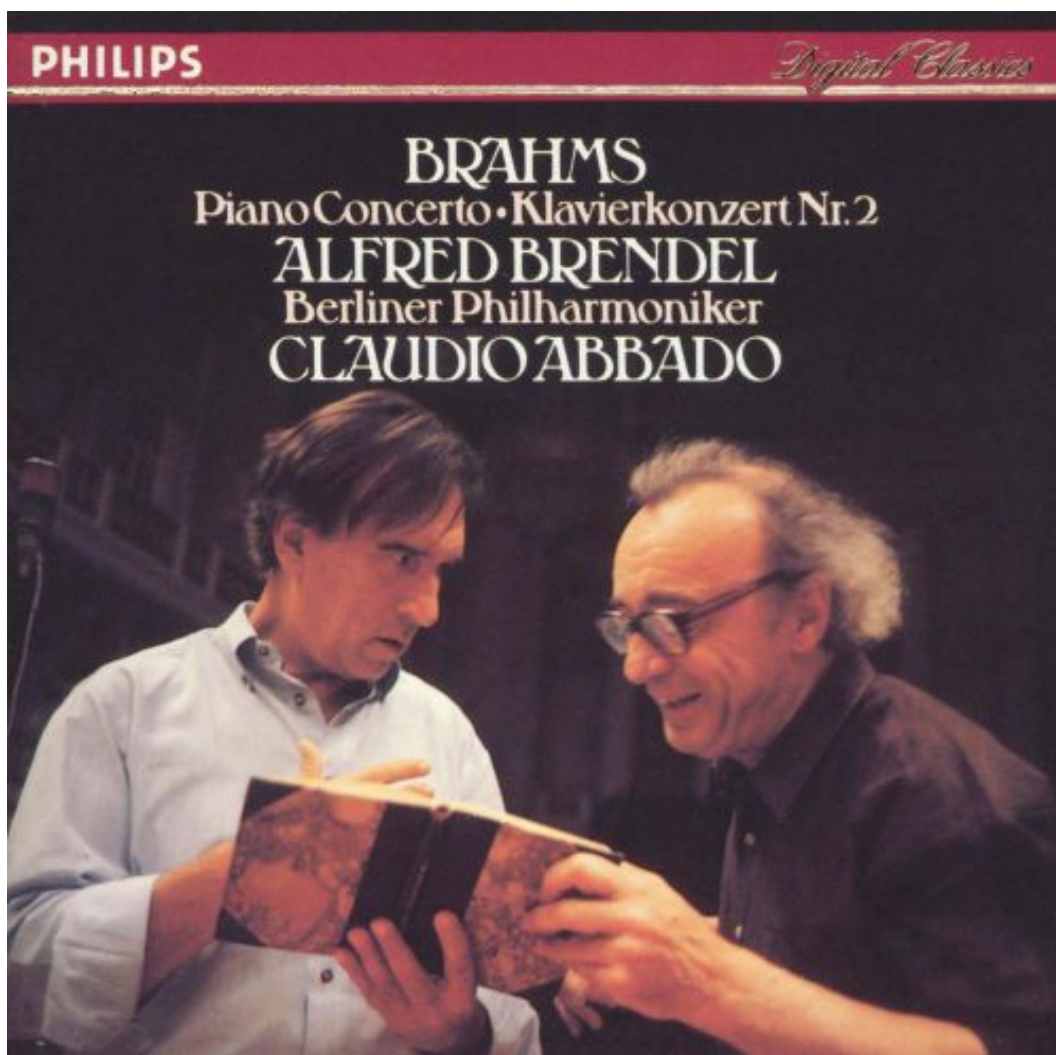
Fonte: mahj.org

Em 1986 os fotogramas de Alécio são expostas no Museu Rayo, em Roldanillo, na Colômbia, e em diversas coletivas: na 2ª Bienal de Havana, em Cuba; em Lausanne, na Suíça, no *Musée de l'Elysée*; em Paris, durante o Mês da Fotografia, na Casa da América Latina e numa homenagem a Julio Cortázar no *Espace Latino-Américain*, e até no restaurante *Les Coulisses du*

⁹⁷ Atualmente, o Museu de Arte e História do Judaísmo (mahJ) possui 70 fotogramas de Alécio em seu acervo, todas realizadas no bairro. Além de cenas cotidianas, estão presentes alguns retratos de personalidades importantes para a comunidade judaica, como o multiartista Roland Topor; em 2014, 10 reproduções de Topor e seu pai foram doadas por Patricia Newcomer para a exposição que o mahJ organizou na livraria do teatro Rond-Point, com o título *Complicités : portraits de Roland Topor par Alécio de Andrade*.

Vieux, em Sèvres, numa pequena mostra intitulada *Plaisirs* (“prazeres”). Além dos espaços de arte, seu trabalho também começa a circular nas capas dos discos do pianista Alfred Brendel (fig. 49), que se aproximou do fotógrafo nos anos anteriores.

Figura 49 – **Alécio de Andrade:** Capa de disco de Alfred Brendel, lançado em 1992. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Apesar da boa divulgação de sua obra naquele ano, as celebrações foram tingidas de tristeza. Na segunda-feira, dia 14 de abril de 1986, o *Jornal do Brasil* noticia:

VITÓRIA — O cronista, romancista e jornalista José Carlos de Oliveira morreu ontem às 14h no Centro de Tratamento Intensivo do Hospital da Associação dos Funcionários Públicos do Espírito Santo. Há cinco anos sofria de uma pancreatite crônica, origem da acidose metabólica e respiratória que o matou. Dia 6, fora internado no hospital com profundo distúrbio metabólico. Recebeu alta sexta-feira e voltou a internar-se ontem mesmo, pela manhã. Segundo seu amigo João Dalmácio Castello Miguel, proprietário do Hotel Porto Sol, onde o cronista passou seus últimos dias, Carlinhos, “há dois anos, durante uma consulta médica em Paris, tomou conhecimento de que só lhe restava uma curta sobrevida.” O escritor — que durante 22 anos, de 1961 a 1983, foi colunista

do JORNAL DO BRASIL — será sepultado hoje às 10h, no Cemitério Santo Antônio, em Vitória.⁹⁸

O obituário traz um resumo algo cruel da vida de José Carlos de Oliveira, que “não queria sacrificar sua vida à literatura brasileira”, citando o próprio cronista: “Gostaria de viver num Brasil no qual o escritor, o artista, não fosse necessariamente um marginal de luxo”. Fala de seu exílio em Paris, em 1964, e de sua inadaptação ao estrangeiro, que o traz de volta ao Rio. Aponta a raridade de sua produção literária, com dois livros de crônicas, quatro romances e uma peça teatral publicados. Ao fim, reafirma a fama de *enfant terrible* amealhada pelo jornalista de “personalidade extravagante, sarcástico e angustiado ao mesmo tempo”, que “se transfigurava ao beber”. Traz novamente o depoimento de José Carlos — “Estudando minha relação com as garrafas, cheguei à conclusão de que ela era destrutiva. Então, resolvi eliminar o álcool da minha vida” — para negá-lo em seguida: “Não teve tempo. Depois de fazer a opção de levar o resto da vida escrevendo [. . .] foi avisado do agravamento de seu estado de saúde. Ainda pôde rascunhar alguns livros, resgatar alguns dos prazeres da adolescência [. . .] e ler seus autores prediletos [. . .] antes que a morte viesse buscá-lo.”⁹⁹

Os amigos não julgam Carlinhos. Rubem Braga o coloca entre as “vocações literárias mais intensas” que conheceu, e reconhece a irregularidade de sua obra ao mesmo tempo em que aponta seus “momentos intensamente iluminados de poesia”, “e outros lancinantes de sofrimento”. Para Braga, ele era, “ao mesmo tempo, um grande boêmio e um grande trabalhador, e morreu em plena luta para entregar em mais um livro a estranha história de sua própria existência” — o livro “Bravos companheiros e fantasmas”, do qual Paulo Casé anuncia a edição pela Universidade do Espírito Santo. Além da autobiografia, Carlinhos deixou uma peça inédita com Manolo, amigo e dono do bar Antonio’s. De acordo com Zózimo Barroso do Amaral, logo após a morte do autor Manolo entregou os originais a Walmor Chagas, “que leu, gostou e concordou em montar o espetáculo, com estreia marcada para o dia 1º de julho, em seu próprio teatro”.¹⁰⁰

Em 10 de outubro daquele ano, um *réquiem* simbólico de Alécio para o amigo sai na forma de uma reportagem no *Jornal do Brasil* sobre o cemitério Père Lachaise, em Paris (HORTA, 1986). O fotógrafo está às voltas com o lançamento de seu novo livro, *Enfances*, feito em parceria com Françoise Dolto e publicado com o auxílio de um fundo de incentivo à criação do Ministério da Cultura francês. Seus amigos estão entusiasmados com o projeto: Otto Lara Resende agradece o recebimento de um exemplar da “obra-prima” que o fotógrafo “angelicamente ilustrou”; Roberto Pontual, em Paris, considera a ideia do livro — a montagem das memórias de infância de Françoise Dolto, “o registro dessa troca curiosa e emocionada entre mãe e filha, horas a fio” com os fotogramas de Alécio — “um achado” (PONTUAL, 1986); Marco Aurélio Matos diz que é “uma beleza de texto e de ilustração ou de trans-lustração de sua parte”,¹⁰¹ e Ismael Cardim festeja o livro e os novos negócios do amigo, mas não deixa de puxar-lhe as orelhas:

⁹⁸ “A morte na volta às origens”. *Jornal do Brasil*, 14 abr. 1986. P. b1.

⁹⁹ *Id.*, *ibid.*

¹⁰⁰ *Id.*, *ibid.*

¹⁰¹ Carta de Marco Aurélio Matos de 15 de fevereiro de 1988 (CARTAS..., 2018, p. 307).

Que beleza é o seu livro novo! Gostei muitíssimo embora deva dizer que você tem que tirar fotos novas, que diabo! Isso é inadiável, entenda! Shirô, o grande samurai no exílio, também pensa assim. Até com mais veemência que eu. Japonês mostra força quando tem opinião, non? Agora escute bem? muito mais importante que o livro (cujo texto, sinceramente, é difícil de gramar) são as suas fotos transformadas em cartões postais! [. . .] Acho que esses postais são *a maior vitória da sua carreira* e espero um dia comprar um deles num *tabac* que existe ali perto da ponte Saint-Michel onde costumavam vender fotos dos grandes mestres-fotógrafos-da-humanidade em todos os tempos. Sempre acreditei que você é um deles e tem, mais do que talento, o sexto sentido que eleva os simples mortais à categoria daqueles a quem os deuses lambem.¹⁰²

Enquanto as infâncias de Alécio e Dolto ganham o mundo, uma nova criança está sendo gestada por Patricia Newcomer: em 1987, nasce Balthasar Andrade, o segundo filho do casal (Fig. 50).

Figura 50 – **Alécio de Andrade:** *Florêncio e Balthasar*. Paris, 1993. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

¹⁰² Carta de Ismael Cardim de 28 de setembro de 1987 (CARTAS..., 2018, p. 265).

2.3 Epílogo intempestivo

A chegada de Balthasar foi saudada por Ismael Cardim numa carta curta e melancólica em que ele dá notícias de Almir e Noemi e elogia os últimos feitos do amigo, como costumava fazer, mas não sem antes conceder a Alécio “a indulgência epistolar plenária, isto é: anistia total e intemporal das omissões passadas, presentes e futuras diante da folha branca que nos solicita mas ao mesmo tempo nos paralisa a mão (só a mão e não o coração)”.¹⁰³ Frequentemente os missivistas cobravam de Alécio uma resposta às cartas enviadas. Mesmo Marco Aurelio Matos parecia se exasperar, às vezes: “Não o concito a me escrever porque Você, realmente, está sob um pacto de virgindade epistolar. Parece que Você reformulou por uma paráfrase a frase-chave do *Quincas Borba*: Aos amigos, as batatas!”¹⁰⁴ É possível que Alécio tenha herdado (ou aprendido) essa dificuldade com o pai, que às vezes também hesitava em escrever:

Há oito meses que lhe devo uma carta. [. . .] Como sabe, eu preciso de “lua” para fazer as coisas. E no que toca a escrever, a minha lua anda voltada inteiramente para o livro, que tenho escrito, re-escrito, ampliado, refundido, alterado, cortado, encumpridado, retocado, etc. etc., noite e dia sem interrupção e não tem sobrado tempo para escrever mais nada. [. . .] Não estranhe a linguagem fria e quase narrativa desta minha carta. É a “lua”. Gastei todas as minhas reservas de emoção e sensibilidade na redação do último capítulo do livro. Sinto-me estes dias praticamente esgotado e vazio.¹⁰⁵

Cardim nunca deixou de cobrar mais cartas do amigo. Numa das poucas respostas que recebeu, no final de 1973, Alécio se justifica: “Escrevendo, sinto-me ser precário”. Não se trata, evidentemente, de uma precariedade técnica, fruto do desconhecimento da língua. A insistência de Ismael em saber de assuntos concretos (isto é, se o dinheiro andava suficiente para pagar as contas) sugere que a precariedade que Alécio preferia ocultar era a de suas próprias condições materiais de existência, que talvez não julgasse à altura de sua condição de fotógrafo da Magnum. Cardim se solidariza: “Eu também me sinto precário, indefeso, vulnerável. Mas não escrever é muito pior que escrever. Não escrever é negativo, anti-vital, é a não ação, essencialmente destruidora das potencialidades da gente”.¹⁰⁶

Os últimos quinze anos da vida de Alécio parecem ter sido bastante complicados, acumulando perdas no campo pessoal e dificuldades no profissional. Em suas cartas, Alécio e seus correspondentes sentem a morte de artistas e intelectuais de seu tempo tanto como a dos amigos próximos. Assim, em 1987, Carlos Drummond de Andrade se vai, e Alécio e Antonio Bulhões perdem ele e Marguerite Yourcenar;¹⁰⁷ logo depois, em 1988, é a vez de Alécio e Otto Lara Resende se despedirem de Hélio Pelegrino. Alécio envia algumas fotos de Pelegrino a Otto,

¹⁰³ Carta de Ismael Cardim de 28 de setembro de 1987 (CARTAS..., 2018, p. 264).

¹⁰⁴ Carta de Marco Aurelio Matos a Alécio de 21 de setembro de 1984 (CARTAS..., 2018, p. 303).

¹⁰⁵ Carta de Almir de Andrade a Alécio de 24 de abril de 1967 (CARTAS..., 2018, p. 25).

¹⁰⁶ Carta de Ismael Cardim de 3 de janeiro de 1974 (CARTAS..., 2018, p. 244).

¹⁰⁷ Carta de Antonio Bulhões a Alécio de 20 de dezembro de 1987 (CARTAS..., 2018, p. 93).

que responde emocionado: “Ontem comprei os selos aqui na Gávea e hoje boto este bilhete só pra lhe dizer que suas fotos são MARAVILHOSAS, o Hélio está vivo, nem aguento olhar.”¹⁰⁸ Em 1990, Alécio lamenta a perda de Michel Leiris, a quem observava nas ruas desde os anos 1970: “Um dia (há uns cinco anos atrás) não resisti, peguei-o pelo braço e gaguejei-lhe um elogio. A sua fisionomia de espanto repentino transformou-se em sorriso, mas eu já estava longe correndo, dando saltos pelas ruas como se tivesse cometido o que não devia”, confidenciou a Antonio Bulhões. “Este é provavelmente o último”, completou.¹⁰⁹ Não era: no ano seguinte, a despedida de Isaac Bashevis Singer, com quem fazia projetos de um livro, acentua a amargura de um agosto já marcado por lembranças difíceis. Num cartão postal de 1997 para Antonio Bulhões, reconhecerá as perdas acumuladas em agostos pretéritos, recusando-se a sucumbir diante delas:

Agosto, mês de perdas e danos. E quantas dôres ensurdeceram-se ali aos gritos. Assim foi, assim continua sendo. Rebelo primeiramente, Drummond, e o Pai que pouco teve também Andrade à sua maneira. Mês de rupturas amorosas draconianas, ofegantes. Toneladas de emoções perdidas no caos debaixo da ácida cumplicidade solar: enganos, mutilações e aquele gesto incauto que estorva o ânimo e o porvir. Mas o sonhos estão presentes, que Agosto não interdita sonhos, fluidos noturnos em órbita e à cavalo branco ameaçando a função suprema da noite, o infindável sono com venezianas pro amanhecer. A esperança, sêda frondejante estendida nos dóceis seios do destino, não se renderá jamais. Assim venceremos, invictos.¹¹⁰

Almir de Andrade morre em 1991 no Rio de Janeiro. Alécio possivelmente não foi ao enterro, porque Marco Aurélio Matos faz um breve relato da cerimônia na carta que escreve em 8 de setembro. Algum tempo depois, a prefeitura do Rio inaugurou um Ciep (Centro integrado de educação pública) com o nome de Almir, e convidou os Andrade no Brasil — Noemi e Roberto Bomfim, que a essa altura era um veterano ator de novelas; Noemi a essa altura também já tinha feito cinema, contracenando com o filho em *Os senhores da terra*, de Paulo Thiago (1970) — para a inauguração da escola. A mãe, que viveu até os cento e um anos, roubou a cena preparada para o filho, como conta Naruna: “o Leonel Brizola, que era governador, [. . .] disse assim: ‘Alguém da família vai ter que falar alguma coisa.’ Aí na hora deram o microfone pro Roberto — ela pegou o microfone (*ri*), falou de improviso. E tem a foto, e lá ele [*Brizola*] está assim, fascinado. Depois ele disse: ‘Cê é boa de palanque, hein?’”¹¹¹

Ao longo dos anos 1990, o fiel Ismael manteve contato por telefone com Alécio. Visitou Paris em 1995, e em 1998 escreveu uma última carta, despreziosa, em que pergunta do livro do Louvre (“Um dia ele sai, tenho certeza”).¹¹² Desde meados da década anterior, no entanto, Alécio mantinha uma correspondência regular — como destinatário, pelo menos — com Antonio Bulhões de Carvalho (fig. 51). Bulhões encontra em Alécio uma companhia para conversar sobre os temas que lhe são caros: música, pintura, literatura. Ele escreve uma biografia de Marques Rebelo, que o fotógrafo acompanha capítulo a capítulo, e vibra com o retorno do amigo ao piano

¹⁰⁸ Carta de Otto Lara Resende a Alécio de 28 de abril de 1989 (CARTAS..., 2018, p. 341).

¹⁰⁹ Carta de Alécio a Antonio Bulhões de 20 de outubro de 1990 (CARTAS..., 2018, p. 137).

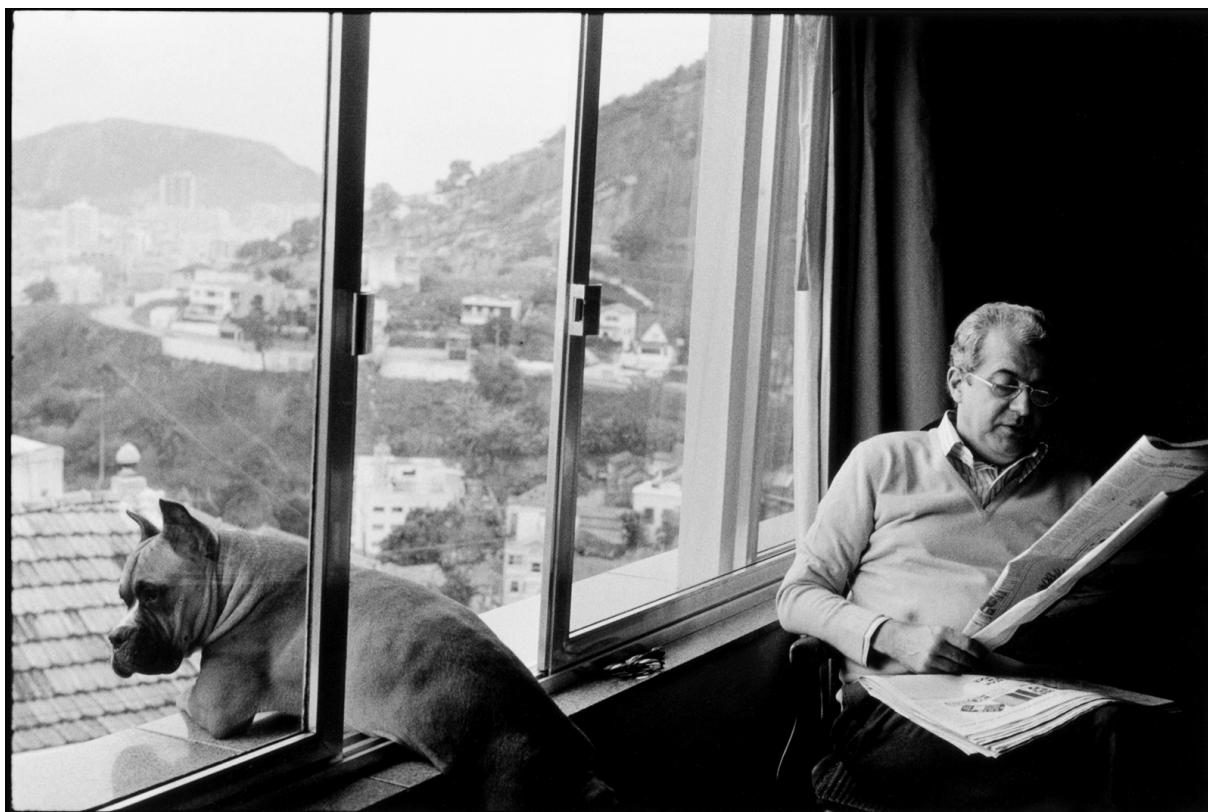
¹¹⁰ Cartão postal de Alécio de Andrade para Antonio Bulhões de 4 de agosto de 1997 (CARTAS..., 2018, p. 169).

¹¹¹ Entrevista realizada em 8 de julho de 2019.

¹¹² Carta de Ismael Cardim de 3 de fevereiro de 1998. Ele morreu no ano seguinte.

(“Nunca é tarde para começar, sabia? Ou, no caso, para continuar, ou recomeçar, ou — que importa o verbo — simplesmente seguir em frente”¹¹³).

Figura 51 – **Alécio de Andrade:** *Antonio Bulhões de Carvalho*. Rio de Janeiro, 1973. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Antonio, como vimos, era uma espécie de mecenas: além do já citado filme de Adolfo Celi, também ajudou Flávio-Shiró, comprando originais, e adquiriu 39 fotogramas de Alécio em 1985, ano em que nasceu Florêncio; as reproduções foram doadas ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em pelo menos três cartas diferentes — em 1988, 89 e 91 — o fotógrafo agradece o envio de alguma soma de dinheiro. Em 1989, fala do custo de sua última viagem ao Brasil, quando foi “obrigado a simular diante do Pai enfermo, estar bem de vida”, e “tomando ares de homem próspero”, usou “em excesso a carta de crédito em idas e vindas a restaurantes e passeios” — “não deixava Pai pagar porque senti que andava raspando a carteira”.¹¹⁴ Na última, torna a expor suas dificuldades com bastante clareza:

Agradeço, agradeço muito. Acabo de receber o dinheirinho que você carinhosamente me enviou em forma de cheque. Andava lá meio desenganado, solitário e perdido, e como acréscimo o desenlace Bashevis Singer projetou-me mais embaixo ainda: tudo por recomeçar, santo Deus! e o mês de agosto defronte, vazio, a àspera perspectiva de um *passage à vide* iminente. Há um ano, exatamente,

¹¹³ Carta de Antonio Bulhões de Carvalho de 7 de outubro de 1987 (CARTAS..., 2018, p. 86).

¹¹⁴ Carta de Alécio de Andrade a Antonio Bulhões de 14 de fevereiro de 1989 (CARTAS..., 2018, p. 122).

que não me dão trabalho, nenhuma *commande* de lugar algum, e o que fabrico *à mão*, invendável. Disto tudo sobreveio-me uma idéia, resultado de meses de angústia e reflexão solitária, a qual gostaria de submeter-lhe, de viva voz, mas faço-o aqui e agora aproveitando este impulso. A existência mostra que eu não posso competir com o mercado visto que, comprovadamente, o mercado não quer saber de mim (afora Museus, Instituições de Estado, etc., trabalho que para mim fazia a Patricia e que, como V. sabe, deixou de fazê-lo) logo tenho que, *in extremis*, mudar de tática com a + alta urgência, sabendo que o *devoir* não esperará por mim se dele não for eu ao encontro, com toda a garra, de corpo inteiro, e sem nenhuma exitação. Logo mudarei hoje de registro, levado pela força da gênese e pelo *devoir* de meus filhos — e queria aqui não só a sua opinião como a sua ajuda-irmã. Tentarei, daqui por diante, bolsa de estudos de toda sorte (os 2 maiores fotógrafos deste meio século, Eugene Smith e Joseph Koudelka — afora H. Cartier Bresson, porque tinha herança — viveram sempre de bolsas, sendo que o 1º até o fim da vida, renovando-as.) Solicitaria, já hoje, aquela + próxima, que está + ao meu alcance: Gulbenkian, estruturadíssima fundação portuguesa. E aqui, eu pergunto a você, se seria muito lhe pedir uma cartinha de João Cabral a José Blanco em Lisboa (o João Cabral é um Deus em Portugal, e na sondagem que por aqui fiz, é carta real e decisiva) solicitando, neste caso, uma subvenção ao livro que venho preparando sobre o “Thema do Femino” — fizeram-me crer aqui q. este tipo de subvenção pode ser conferido fora de época ou período estipulado. Telephonarei daqui há alguns dias para lhe dar maiores detalhes e saber o que você pensa a respeito. Atacarei outras igualmente: Prix Henri Cartier Bresson, em 1993; 250.000,00FR, e Guggenheim. Irei assim de bolsa em bolsa até eles me descobrirem.¹¹⁵

A idade não favorecia seus planos. Com cinquenta e três anos, pouco tinha produzido na década anterior, e pouco produziria na seguinte: em 1992, tem uma bolsa concedida pela Fondation Crédit Lyonnais para sua pesquisa sobre o Museu do Louvre, mas na maioria dos casos os trabalhos que tem são retratos de autores e artistas para livros e edições comemorativas — Françoise Dolto, Flávio-Shiró, Antonio Segul, Sviatoslav Richter — além do licenciamento de fotos para outras publicações, como uma agenda de 1994 publicada por Robert Delpire, famoso editor de fotógrafos. Em 1999, pelo menos um de seus fotogramas é adquirido para a Coleção Pirelli-Masp de Fotografia. A publicação de sua obra é retomada por Patricia Newcomer a partir de 2008, quando o Instituto Moreira Salles adquire 265 reproduções e realiza uma retrospectiva póstuma. Ao catálogo da exposição se seguem *Le Louvre e ses visiteurs*, com ensaio introdutório de Edgar Morin, de 2009, e *Chiens*, de 2017. Em breve, é possível que o “Thema do Femino” também seja editado em um livro próprio.

As amarguras do fim de século ajudaram a agravar a saúde de Alécio, já debilitada pelo sociável hábito da bebida. Assim, no verão de 2003, o fotógrafo sucumbe à onda de calor que varreu a França, ceifando outras quinze mil vidas. Patricia e seu filho Florêncio, que hoje atua no ramo empresarial, moram em Paris; Balthasar gosta de fotografar e mora em Dublin, na Irlanda. Naruna e Pedro estão juntos até hoje, testemunhas de um Rio que sonhou o amor num doce balanço, a caminho do mar.

¹¹⁵ Carta de Alécio de Andrade a Antonio Bulhões de 30 de julho de 1991 (CARTAS..., 2018, p. 150). A grafia original das palavras foi mantida.

Figura 52 – *Alécio de Andrade nos arquivos da Magnum. A. d., Paris, 1974. ©Archives Alécio de Andrade, 2021.*



Fonte: aleciodeandrade.com

3 Prova e poesia

Prelúdio: o ofício e o mercado

Em 1937, pouco após sua nomeação para o cargo de diretor do Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), Beaumont Newhall organizou uma exposição em homenagem ao centenário da invenção de Daguerre. A fotografia “de imprensa”, como é descrita no catálogo, é apresentada em pé de igualdade com as outras imagens. Na introdução, Newhall ressalta que, em meio à produção incessante de imagens para alimentar os jornais, há fotografias que transcendem o interesse imediato, descrevendo precisamente aspectos da condição humana; e afirma que “não podemos desperdiçar interpretações dinâmicas do mundo” (NEWHALL, 1937, p. 80). Em sua *História da fotografia*, publicada pela primeira vez no mesmo ano, o curador define a “fotografia documental” como aquela que se utiliza de “faculdades artísticas” para vivificar o fato: os elementos plásticos são ferramentas utilizadas pelo fotógrafo para melhor se expressar em uma linguagem visual (NEWHALL, 1938, p. 245). A prova documental era sublimada institucionalmente em testemunho poético.

Alécio nasceu em 1938. Sua infância transcorreu em um período efervescente do fotojornalismo, marcado por importantes novidades técnicas tanto para os fotógrafos quanto para as gráficas que imprimiam as imagens. Essas novidades foram postas à prova nas circunstâncias mais perigosas durante a guerra de 1939–45, e os fotógrafos que sobreviveram ao conflito viram se consolidar o prestígio da profissão. Em 1947, Newhall organizou uma exposição póstuma para Henri Cartier-Bresson, que acreditava ter sido morto pelos alemães; sua esposa Nancy, que também trabalhava no MoMA, localizou o fotógrafo (vivo!) na França, mas a exposição foi mantida. Na *vernissage*, Robert Capa aconselhou o amigo:

Cuidado com os rótulos. Eles confortam, mas as pessoas vão enrolar você com eles e você não vai mais conseguir se desembaraçar. Você vai ganhar o de fotografozinho surrealista... Aí você estará perdido, vai se tornar preciosista e bem-educado. Continue no seu caminho, mas com o rótulo de fotojornalista, e guarde o resto no fundo do seu coração. É isso que vai lhe manter sempre em um contato prazeroso com o que está acontecendo no mundo. (apud ASSOULINE, 1999, p. 204)

Bresson acatou a sugestão, e no mesmo ano — junto com George Rodger e David Seymour, além de Capa — fundou a agência Magnum, que pretendia reunir a elite do fotojornalismo. Logo John Morris (que em 1950 assumiu o cargo de diretor internacional da agência), à época editor do *Ladies' Home Journal*, contratou a Magnum para que realizasse um projeto intitulado *People are people the world over* (“pessoas são pessoas no mundo todo”, em tradução livre); em 1949, a Photo League Gallery de Nova York usou os fotogramas realizados para essa reportagem na montagem da exposição *Magnum reports the world* (“Magnum reporta o mundo”). Também inspirado por esse trabalho, Edward Steichen — o sucessor de Newhall — organizou a mostra

The Family of Man no MoMA, em 1955. Steichen e sua equipe trabalharam sobre um acervo de dois milhões de fotografias, vindas de todos os cantos do mundo, para selecionar as 503 (dentre as quais sessenta eram de fotógrafos da Magnum) que integrariam a exposição. Após quatro anos nos EUA, *The Family of Man* ainda circulou em 68 outros países, atingindo a marca de dez milhões de visitantes no mundo inteiro. A mostra foi criada com “um espírito apaixonado de amor devotado e fé na humanidade”, Steichen afirma no catálogo, e pretendia cobrir “toda a gama da vida, do nascimento à morte” (STEICHEN, 1955, p. 4).

Se as instituições culturais francesas demoraram um pouco mais para dar à fotografia um lugar entre as artes, o mesmo não se pode dizer da indústria editorial. No mesmo ano em que Steichen montou *The Family of Man*, o grego Tériade publicou em Paris *Les Européens*, de Henri Cartier-Bresson, dedicado “aos que lutaram pela liberdade na Europa”;¹ três anos depois, Robert Delpire editou *Les Américains (The Americans)*, do suíço-americano Robert Frank.² Todos seguiam o modelo de *Images à la Sauvette*,³ cuja capa não trazia um fotograma, mas uma pintura de Joan Miró. O catalão também ilustrava o livro de 1955, enquanto o livro de Frank trazia um desenho do romeno-americano Saul Steinberg.

Arremessada mundo afora pela guerra, essa geração é responsável pelo que se convencionou chamar *período áureo* do fotojornalismo. Nas décadas de 1930 e 1940, esses e outros fotógrafos (Dorothea Lange, Margareth Bourke-White e W. Eugene Smith, para citar alguns) haviam despertado vocações com reportagens para revistas como a *Vu* francesa e a *Life* estadunidense; nos anos 1950, já não se adequavam à indústria que ajudaram a criar, e que reduziu o papel do fotógrafo ao de funcionário do editor, a quem cabia elaborar um roteiro de fotogramas a serem realizados. Para esse grupo, a migração das revistas ilustradas para as páginas dos livros e as paredes das galerias foi uma forma de garantir a liberdade criativa.

Em agosto de 1940, um desses fotógrafos aportou em terras brasileiras, vindo da França. Chamava-se Jean Manzon e trazia uma carta de apresentação do cineasta Alberto Cavalcanti (que morava em Londres), e ao chegar pleiteou uma vaga (logo concedida) no Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo. A essa altura, Manzon era um fotógrafo com experiência tanto no laboratório quanto na reportagem, com passagens pelas revistas *Vu* e *Match* e pelo jornal *Paris-Soir*. Além disso, era gentil e vestia-se de maneira impecável, traços que se somavam à qualidade de seu trabalho e contribuíram para o estabelecimento de boas relações com membros do governo e da imprensa. Três anos depois de sua chegada, Jean Manzon deixou o DIP e foi para a revista *O Cruzeiro* pelas mãos de Frederico, sobrinho de Assis Chateaubriand.

Para transformar o projeto gráfico confuso e ultrapassado da revista (fig. 10) — “um máximo de pequenos clichês, agrupados sobre uma só página como uma coleção de selos” (Manzon apud COSTA, 2012, p. 20) — numa diagramação moderna, inspirada na *Match* francesa, Manzon se dedicou a produzir fotogramas de contraste bem definido e forte apelo gráfico. Além de atraentes, resistiam melhor à qualidade sofrível das tintas e máquinas que a gráfica do *Cruzeiro*

¹ CARTIER-BRESSON, Henri. *Les Européens*. Paris: Verve, 1955.

² FRANK, Robert. *The Americans = Les Américains*. Paris: Delpire, 1958.

³ CARTIER-BRESSON, Henri. *Images à la Sauvette*. Paris: Verve, 1952.

Figura 53 – **Jean Manzon: *Manon: lírio partido***. *O Cruzeiro*, 11 de setembro de 1943. ©Diários Associados / Correio Braziliense, 2021.



Fonte: Biblioteca Nacional / Hemeroteca digital

possuía. *Manon: lírio partido* (Figura 53), publicada no primeiro mês do fotógrafo na nova casa, é um exemplo de seu uso criativo de luz e sombra, de seu domínio da composição e, além disso, do fascínio que o surrealismo ainda exercia sobre os fotógrafos.



A fundação da Magnum foi uma resposta às demandas dos fotógrafos por maior controle sobre a produção, distribuição e reprodução de suas obras, invertendo a prática corrente na imprensa: eram os repórteres fotográficos, e não os editores, que escolhiam a pauta e decidiam os detalhes de sua execução. T tamanha promessa de liberdade repercutiu entre a equipe d’*O Cruzeiro*, acentuando a divisão entre aqueles mais integrados ao mercado. Como assinala Helouise Costa, alguns “entendiam que suas fotografias deveriam atender às demandas do sistema de comunicação de massa independentemente do tipo de recurso que fosse necessário utilizar”, e outros se identificavam com uma abordagem mais humanista “ou, no mínimo, menos sensacionalista” (COSTA, 2012, p. 30) — José Medeiros, Luciano Carneiro (fig. 54), Flavio

Damm e outros. O fotojornalismo europeu havia se aclimatado ao Brasil, hegemônico até nas divergências.

Alécio fez sua primeira exposição em 1964, enquanto a ascensão de uma concorrente implacável — a televisão — levava as revistas a exigir imagens cada vez mais espetaculares de seus fotógrafos. No campo do fotojornalismo, sentia-se a forte tensão entre os que viam pessoas, objetos, lugares e eventos como amostras no balcão, e os que se conectavam a seus sujeitos pelo fio invisível da empatia. Descrente do artificialismo da imagem espetacular, Alécio escolheu o documentário poético. Nem a frieza objetiva da notícia, nem a paixão rarefeita da criação estética; algo assim entre a arte e a vida, precariamente equilibrado entre a imprensa e as galerias.

Figura 54 – **Luciano Carneiro: *Europa*, c. 1950.** ©Luciano Carneiro / Instituto Moreira Salles, 2021.



Fonte: ims.com.br

3.1 Alguma história

A natureza híbrida do fotojornalismo poético exhibe as fissuras do abalo, tanto no campo artístico quanto no da comunicação de massa, provocado pelo rápido desenvolvimento das técnicas de produção e reprodução em série. A face formal desse abalo é visível no procedimento da *montagem*, que revoluciona a arte ao mesmo tempo em que estrutura os novos meios de comunicação — o cinema, o rádio e as revistas ilustradas. A face política, por sua vez, está no alcance social dessas novas técnicas: pela primeira vez na história, o trabalho de artistas e intelectuais chega aos olhos e ouvidos das massas. Para situar Alécio no campo da fotografia, é preciso articular essas duas dimensões, a *montagem* e a *reprodução*.

3.1.1 A montagem como princípio

Dominique Baqué identifica na *colagem* — definida por Braque e Picasso, explica a autora, como “a inserção, na tela pintada, de elementos coletados do que se costuma chamar ‘realidade’” — um dos “fios condutores” da produção de artistas plásticos desde 1912. A escolha pelo termo ‘colagem’ sugere que o caráter de *objeto* tem primazia sobre o caráter de imagem ou *forma*. Assim, a fotomontagem — a colagem específica da fotografia — não se pretende uma janela para o real ou uma “película sem espessura” (BAQUÉ, 2003, 191s), como o fotograma simples, mas um *gesto* que se serve da fotografia como matéria-prima.⁴ Um de seus exemplos mais conhecidos, produzido no período entre guerras, é a *História natural alemã* de John Heartfield, no qual os três governantes da Alemanha pós-imperial (Friedrich Ebert, Paul von Hindenburg e Adolf Hitler) são representados nas três fases da transformação da lagarta em borboleta (fig. 55). A legenda informa sobre os três tipos de metamorfoses: a mitológica, isto é, a “metamorfose dos seres humanos em árvores, animais, pedras”;⁵ a zoológica, da larva em pupa e desta em indivíduo adulto; e a histórica, na qual os nomes dos políticos são informados.

Heartfield atualiza a forma-emblema, típica dos séculos XVI e XVII e caracterizada pela justaposição de *pictura* (imagem), *inscriptio* (título) e *subscriptio* (legenda). Mas na literatura barroca e renascentista a interpretação da imagem depende, principalmente, de sua relação com o título e da explicação na legenda, enquanto no trabalho de Heartfield o texto é redundante, porque a imagem pode ser lida *visualmente*. Em vez de ensinamento moral, essa fotomontagem traz uma lição política.

⁴ Como nossa pesquisa é dedicada ao fotojornalismo, contudo, entendemos que o suporte é acidental. Um fotograma pode ser impresso em jornal, revista ou livro; ao invés de filme ou sensor digital, pode ser preparado, exposto e revelado diretamente em papel, tecido, metal ou pedra; pode ser único e secreto, ou visualizado em bilhões de telas; não entraremos no mérito. Interessa-nos sobretudo a relação do fotógrafo com o sujeito, mediada pelo aparelho fotográfico. Por isso, preferimos o termo *montagem*, mais orientado para a organização dos elementos que para o gesto de colar.

⁵ Tradução de Ana Luiza Andrade (apud BUCK-MORSS, 2002, p. 90).

Figura 55 – **John Heartfield**: *História natural alemã: metamorfose*. Praga, 1934. ©The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, 2020.



Fonte: johnheartfield.de

A técnica de montagem possibilita outra pedagogia para os surrealistas, cujo programa era dirigido principalmente à liberação das forças instintivas reprimidas. Para Walter Benjamin — que se nutriu do fascínio pelos primeiros anos do movimento — a sobreposição de imagens e sons na linguagem dos surrealistas, interpenetrando-se “com exatidão automática”, era experimentável numa sinestesia tão plena que “não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido’” (BENJAMIN, 1996d, p. 22). André Breton, uma das figuras centrais do movimento, era médico e conhecia a teoria de Sigmund Freud, à qual demonstra gratidão no primeiro *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, por permitir que o “explorador humano” vá “mais longe em suas investigações, uma vez que estará autorizado a não levar em conta tão-somente as realidades sumárias”. “Se as profundezas de nossa mente albergam estranhas forças”, prossegue, “é do maior interesse capturá-las: capturá-las para em seguida, se for o caso, submetê-las ao controle da razão” (BRETON, 2001a, p. 23–24). Inspirado nas técnicas de associação livre da psicanálise, Breton sugere a *escrita automática* como forma de acessar as forças ocultas no

inconsciente, e baseado nessa experiência define o surrealismo como um “automatismo psíquico em estado puro”, um “ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral” (BRETON, 2001a, p. 40).

Figura 56 – **Man Ray: *Érotique Voilée***, 1933. Fotograma. ©Man Ray, 2021.



Fonte: derbund.ch

Nas artes visuais, esse automatismo psíquico pode ser experimentado de várias formas: o pintor vai “do abandono puro e simples ao impulso gráfico até a fixação em *trompe l’oeil* de imagens oníricas”, e ainda à “atividade crítico-paranoica” de Salvador Dalí, o “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na objetivação crítica e sistemática das associações e interpretações delirantes” (BRETON, 2001c, p. 328). A fotografia surrealista parece preferir esta via. Em *Érotique Voilée* (fig. 56), por exemplo, Man Ray sonha uma relação impossível entre mulher e máquina, infinitamente plenos e distantes numa espécie de ciborgue-hermafrodita. Max Ernst poderia defini-la como definiu a obra — o objeto — surrealista: um “*encontro fortuito de duas realidades distantes num plano não conveniente*” (em itálico no original). A imagem que ele criou para explicar esse objeto é exemplar:

Uma realidade pronta e acabada, cuja destinação original parece ter sido fixada de uma vez por todas (um guarda-chuva), encontrando-se subitamente em presença de outra realidade muito distante e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar em que ambas devem sentir-se deslocadas (uma mesa de dissecação), escapar, por esse fato mesmo, à sua destinação original e à sua identidade; ela passará de seu falso absoluto, pelo desvio de um relativo, a um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor (Max Ernst, apud BRETON, 2001c, p. 330).

A lição dos surrealistas é psíquica, mas também é política. Tanto na literatura quanto nas artes visuais, trabalha-se para “a abolição do *ego* no *id*”, ou seja, da consciência na dimensão dos instintos; “e se esforça, em seguida, por fazer predominar com nitidez cada vez maior o princípio do prazer sobre o princípio da realidade”. Ora, a preponderância do princípio de realidade sobre o de prazer era, para Freud, condição *sine qua non* da civilização. Breton sabia disso, e estimava que o alcance dessa atitude, considerando tanto “a subversão geral da sensibilidade que ela acarreta (propagação de cargas psíquicas consideráveis aos elementos do sistema percepção-consciência)” quanto “a impossibilidade de regressão ao estágio anterior”, seria “socialmente incalculável” (BRETON, 2001c, p. 327). Os surrealistas ameaçavam aquilo que Peter Bürger chamará de “racionalidade-voltada-para-os-fins” da sociedade burguesa, e transformavam essa ameaça em um “princípio de organização da vida” (BÜRGER, 2017, p. 83).

Figura 57 – *So ist Paris*, fotografos desconhecidos. *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, 21 (1929), p. 8–9. ©Arbeiter Illustrierte Zeitung, 2021.



A suposta objetividade da imprensa deveria impedi-la de usar a montagem de forma ideológica (como Heartfield) ou desestabilizadora (como os surrealistas). Curiosamente, o tipo de montagem mais ‘objetivo’ encontrado nas revistas ilustradas, a *reportagem fotográfica*, foi concebido em boa parte nas páginas de um veículo abertamente partidário, o comunista *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ). Dirigido a um público pouco acostumado à leitura (os operários, leitores e sujeitos do veículo), o AIZ foi um laboratório para técnicas inovadoras para a imprensa, como o recorte de figuras e a alternância de planos abertos e *close-ups* (fig. 57). Nas suas páginas, em 1928, o termo ‘reportagem’ foi associado pela primeira vez a uma narrativa fotográfica (HOLZER, 2018, p. 12).

Em todos esses exemplos, a técnica da montagem está a serviço de um projeto: a conscientização do povo alemão, a implosão da moral burguesa, o fortalecimento da classe proletária. A nova linguagem detinha um poder persuasório inegável.⁶ Em parte, devia isso aos estudos sistematizados da percepção visual iniciados no século anterior. Na Alemanha, o marco institucional dessa ciência da percepção foi a fundação do Laboratório de Psicologia Experimental por Wilhelm Wundt, em 1879. Mais tarde, na década de 1920, o país viveria sob o império do funcionalismo da Bauhaus. Na mesma época, Rudolf Arnheim estudou em Berlim com Wolfgang Köhler e Max Wertheimer que, a essa altura, investigavam de que formas a percepção tende a organizar os elementos visuais para que sejam reconhecidos com o menor esforço possível. No desenvolvimento posterior desse estudo, Arnheim defenderá a autonomia do pensamento visual, uma forma de se “pensar com os sentidos” (ARNHEIM, 1969, p. v); em 1932, numa antecipação bem humorada de algumas dessas ideias, ele foi um dos primeiros a apontar a afinidade entre os bigodes de Chaplin e Hitler (“Uma semelhança semítica, é verdade, mas que culpa tem o observador?”): ambos tentariam “representar a grandeza com um mínimo de meios” (ARNHEIM, 1997, p. 222), com resultados cômicos ou trágicos, a depender do ponto de vista.

A pesquisa sobre a ‘montagem’ de cores ganhou na França o nome de *impressionismo*.⁷ É verdade que, em 1828, o químico Michel-Eugène Chevreul apresentou à Academia de Ciências suas considerações sobre “a influência que duas cores podem ter uma sobre a outra quando vistas simultaneamente” (CHEVREUL, 1828), e que sua teoria teve grande impacto sobre Georges Seurat; contudo, não se pode dizer o mesmo da maior parte dos outros pintores.⁸ Em vez de uma abordagem científica dos fenômenos cromáticos, a maior parte dos impressionistas buscou traduzir, em suas telas, aquilo que Schapiro descreve precisamente como “a experiência de ver, em um momento particular e a partir da posição que depois se tornou a do espectador” (SCHAPIRO, 2002, p. 24). Eles não fazem estudos preliminares — desenhos de detalhes, traçados de perspectiva — nem ficam presos em seus ateliês, preferindo trabalhar ao ar livre, em busca da *impressão* causada pela diversidade caótica de tons encontrada numa paisagem qualquer. Claude Monet

⁶ Para melhor compreender a potência da técnica de montagem, é suficiente perceber a importância que ganhou uma de suas aplicações mais recentes — o *meme* — na arena política.

⁷ É difícil caracterizar os pintores impressionistas como um ‘grupo’, ‘escola’ ou ‘movimento’, dada a heterogeneidade de suas obras. Meyer Schapiro (2002, p. 24) prefere a expressão “estilo coletivo”; pensamos que o mais aproximado seria *estilo histórico*, por absorver as contradições no período.

⁸ V. SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. P. 231.

transcriava a luminosidade cambiante da água em ondulações suavemente multicoloridas, que em nada agradariam a Chevreul; Henri de Toulouse-Lautrec antecipou, em trabalhos rápidos a pastel e óleo, a estética do instantâneo fotográfico. Para Maurice Merleau-Ponty, a pintura de Paul Cézanne, numa linha um pouco mais afastada da de seus colegas (mais ‘perceptiva’ que ‘ótica’), exprimia as sensações do pintor sem negar nem a tradição pictórica, nem a ciência: frequentando diariamente o museu do Louvre, “ele pensa que [lá] se aprende a pintar, que o estudo geométrico dos planos e das formas é necessário” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 22). Esse estudo está presente em sua obra como as regras estão presentes no jogo esportivo, isto é, como princípios internalizados, responsáveis por organizar sua percepção do mundo. “Trata-se de esquecer todas as ciências”, explica Merleau-Ponty, “e de reencontrar, *por meio* dessas ciências, a constituição da paisagem como organismo nascente” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 23). A desordem da experiência sensorial, com seus múltiplos e divergentes estímulos, é organizada por essa *visão lógica* em uma obra.

Logo após a morte de Cézanne, em 1906, o Salão de Outono de Paris promove uma retrospectiva de sua obra. A repercussão no mundo das artes é grande, estendendo-se do cubismo francês ao expressionismo alemão: Vassili Kandinsky atribui a ele uma elevação da natureza morta “a um ponto no qual o objeto ‘morto’ exteriormente se torna ‘vivo’ interiormente”. “Ele tratou essas coisas como trataria os seres humanos”, escreve o russo, “porque tinha o dom de adivinhar a vida interior em tudo” (KANDINSKY, 1946, p. 31). Para o cubista André Lhote,⁹ mais de quarenta anos depois da exposição no Salão de Outono, “tudo que se criou de durável desde o impressionismo saiu das meditações do mestre de Aix” (LHOTE, 1958, p. 95). Lhote, que teve entre seus discípulos artistas tão diferentes quanto Tarsila do Amaral e Henri Cartier-Bresson, pregava que a síntese cézanniana de conhecimento acumulado da tradição pictórica e experiência sensorial — mais que isso, de experiência viva e sensual — era insuperável; internalizados, os princípios da composição são vividos como *ritmo* no mundo das formas concretas:

o pintor sensível ao ritmo oculto em uma paisagem dança com ela, pincel e *crayon* à mão, e registra os movimentos que se mesclam em volúpia. Nesses momentos, não lhe cabe pensar no que sabe sobre essa paisagem: terra, árvores e casas estão espalhadas como miudezas no balcão, mas ele só tem olhos para o fio secreto que as mantém unidas (LHOTE, 1958, p. 62).

O “fio secreto” a unir todos esses elementos é a geometria: era preciso atentar sobretudo aos vazios, os espaços entre elementos que cumprem a função de organizá-los. Os cubistas haviam fragmentado o objeto representado no quadro (o *referente*, no jargão da semiótica) para propor, numa reestruturação desses fragmentos, um *objeto-quadro* — ou, como prefere Giulio Carlo Argan, uma “forma-objeto” dotada de “realidade própria e autônoma” e “função específica própria” (ARGAN, 1992, p. 32). Já não tentavam reproduzir fielmente o aspecto de um violino, mas construir uma tela com as partes do violino. A geometria era uma linguagem comum ao vivo (como o estudo das formas naturais o demonstravam) e ao representado, e permitia a

⁹ Lhote esteve ligado à fase ‘sintética’ do cubismo, e principalmente ao pequeno grupo conhecido como *Section d’Or*.

montagem coesa de uma realidade despedaçada pelas guerras. Essa lição foi aprendida por Henri Cartier-Bresson de maneira tão indelével que, cinquenta anos depois de ter deixado a academia de Lhote, ainda ressoaria em suas palavras:

Está escrito nos evangelhos: “no princípio era o Verbo” — e bem, para mim, “no princípio era a geometria”. Passo meu tempo assim, fazendo decalques e calculando as proporções nos pequenos livros de reproduções de pintura que não me largam nunca. É isso que encontro na realidade: em todo esse caos, há ordem (Henri Cartier-Bresson, apud BOURDE, 2008, p. 157).

3.1.2 Apontamentos para uma crítica do fotojornalismo

Vimos até aqui duas maneiras de organizar os elementos visuais em uma obra: primeiro a *montagem* propriamente dita, isto é, a combinação de elementos com objetivos definidos, e depois a *composição*, representação da realidade informada por princípios estéticos (cromáticos, geométricos, etc.). No primeiro caso, a organização dos elementos é sobredeterminada pelo espírito político (ou psicanalítico, entre os surrealistas); no segundo, é estimulada pelo reconhecimento de padrões, proporções e sensações. Peter Bürger chamou essa segunda modalidade de *esteticismo*. “Desde a metade do século XIX”, reflete, “a dialética forma-conteúdo dos produtos artísticos progressivamente foi se deslocando em favor da forma.” A “mensagem”, por sua vez — o “lado conteudístico da obra de arte” — perde terreno para o formal, “que se cristaliza como sendo o estético em sentido mais estrito” (BÜRGER, 2017, p. 51). A arte se torna autônoma, autorreferente, descolada da práxis vital.

Já no início do século XX, esse descolamento é posto em xeque pela disseminação de novas tecnologias, como o cinema e o rádio. A produção artística foi arrancada de seus templos — o teatro, o livro, a galeria — e dirigida a um público mais amplo. Tanto Bürger quanto Walter Benjamin, que acompanhou essa transformação pessoalmente, preocuparam-se com a ‘salvação’ dessas mídias das garras do fascismo e do capitalismo. Para o último, era necessário que tanto essas novas tecnologias quanto a tradição artística acumulada pela burguesia fossem postas a serviço da representação do povo. O cinema possibilitava isso: as mesmas massas que precisavam “alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho”, podiam à noite lotar as salas de exibição “para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo” (BENJAMIN, 1996b, p. 179).

O próprio filósofo entende que a realidade não funciona exatamente assim. Na prática, o custo dessas tecnologias (enorme, no caso do cinema) leva os produtores a orientar os trabalhos de acordo com a viabilidade financeira: é preciso selecionar os intérpretes mais adequados, de maneira a garantir que o produto dê lucro — real, como dinheiro, ou simbólico, como propaganda. Dessa “seleção diante do aparelho”, em que só os mais aptos chegam ao estrelato, “emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador” (BENJAMIN, 1996b, p. 183). Se o conhecimento de Benjamin desse fenômeno não minou seu otimismo, é provável que isso se deva ao fato de que,

naquele momento, *a batalha não parecia perdida*, pois o espaço de representação popular crescia, apesar de tudo. Na imprensa, em especial (a mais antiga dessas mídias, que recém se ilustrava), a fronteira entre leitor e autor — uma fronteira definida pela classe, pois o autor é um representante da burguesia — mostrava sinais de dissolução: “Hoje em dia, raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma reportagem”, nota Benjamin. “A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor” (BENJAMIN, 1996b, p. 185).

Aquilo que era visto como decadência do ponto de vista da imprensa burguesa — a perda de relevância do especialista em escrever — foi, para os socialistas, uma oportunidade histórica. Em 1928, na União Soviética, os escritores foram convocados para contribuir com os *colcozes*, recém-formadas cooperativas de produção agrícola. O escritor Sergei Tretiakov passou duas longas temporadas numa dessas comunas (“Farol Comunista”), onde, segundo Benjamin, convocou assembleias, promoveu coletas de fundos para a compra de equipamentos agrícolas, arregimentou camponeses independentes, criou e editou jornais murais, impressos, casas de rádio e de cinema portátil e ainda atuou como correspondente para a imprensa moscovita. Não era o tipo de trabalho que se esperaria de um literato, ressalta o filósofo:

As tarefas que ele executou, vocês podem argumentar, foram aquelas de um jornalista ou propagandista; tudo isso pouco tem a ver com literatura. Mas eu citei o exemplo de Tretiakov deliberadamente, para apontar quão amplo deve ser o horizonte no qual precisamos repensar nossas concepções de formas ou gêneros literários, à luz dos fatores técnicos que afetam nossa presente situação, se quisermos identificar as formas de expressão que canalizam as energias literárias do presente (BENJAMIN, 2006b, p. 771).

Como escritor de origem burguesa, Tretiakov não poderia escrever em nome dos agricultores, por mais que fosse solidário a eles. Mas isso não importa para Benjamin: o que ele exige dos escritores é uma postura “diretiva, instrutiva”, capaz de dar à sua produção um “caráter exemplar” que permita “primeiro, induzir outros produtores a produzir, e segundo, que um aparato melhorado esteja à disposição deles”. A qualidade desse aparato, explica, pode ser medida no número de consumidores que transforma em “produtores” (ou “colaboradores”) (BENJAMIN, 2006b, p. 777).

À sua maneira, as vanguardas dadaísta e surrealista tentaram fazer o mesmo com a arte. Como repara Bürger, as instruções de Tristan Tzara e André Breton para a produção de textos dadaístas ou automáticos funcionavam como receitas. O mesmo se estendia aos próprios textos, que podem (“devem”, diz Bürger) “ser lidos como indicação para uma produção própria”, uma vez que seu princípio construtivo é evidente. “Essa produção”, prossegue, “não deve ser entendida como artística, devendo antes ser apreendida como parte de uma práxis vital libertadora” (BÜRGER, 2017, p. 122). Para ele, o esteticismo havia feito dessa distância entre arte e práxis o próprio conteúdo de suas obras — mas a práxis a que se refere é burguesa, e reflete a “racionalidade-voltada-para-os-fins” que caracteriza a ideologia dessa classe; o que o separa das vanguardas é a tentativa destas de articular uma nova práxis *a partir da arte*, coisa que não

seria possível sem a separação operada pelo esteticismo, a que coube abstrair a “perversa” práxis da burguesia (BÜRGER, 2017, p. 116).

Para Benjamin, a herança do esteticismo e o melhoramento do aparato disponível aos fotógrafos fizeram com que essa linguagem se desenvolvesse rapidamente, a ponto de esvaziá-la de seus componentes mais radicais. O dadaísmo demonstrava sua força revolucionária ao mostrar os limites do autêntico na arte: suas naturezas mortas poderiam ser arranjadas com objetos banais — bilhetes ferroviários, guimbas de cigarro — e elementos pintados, e então emoldurados. “E assim se mostrava ao público: olhem, suas molduras rompem o tempo; o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura.” As fotomontagens de Heartfield, “cuja técnica transformou a capa do livro em um instrumento político”, seguem no mesmo caminho — mas não a fotografia (e aqui Benjamin se refere especificamente à fotografia da *Nova Objetividade*), que vai se sofisticando até que “não pode mais registrar um cortiço ou uma pilha de lixo se transfigurá-los” (BENJAMIN, 2006b, p. 775). Tudo o que essa fotografia pode fazer é afirmar a beleza do mundo (como reitera o título do livro de fotografias de Albert Renger-Patzsch, *O mundo é belo*).¹⁰

Nem tudo. Num ensaio um pouco anterior — a *Pequena história da fotografia*, de 1931 — Benjamin descobre a representação genuína do proletariado nos fotogramas que August Sander reuniu em *A face do nosso tempo* (fig. 58),¹¹ uma série de retratos do povo alemão dividido em sete grupos, de acordo com suas classes sociais. “Nessa tarefa imensa”, comenta, “o autor não se comportou como cientista, não se deixou assessorar por teóricos racistas ou por sociólogos, mas partiu, simplesmente, da ‘observação imediata’, como diz o editor” (BENJAMIN, 1996e, p. 103). Sander faz uma espécie de fisionomia comparativa do povo alemão; esse trabalho tem um caráter pedagógico, que é o de *ensinar esse povo a posar* — legado que a geração anterior, que ainda não enxergava na fotografia uma sobrevivência póstuma, negou a seus descendentes.

Mais uma vez, a aposta de Benjamin nos meios técnicos tem suas contradições, que Teodor Adorno aponta na correspondência com o amigo. Para este, “beiraria o anarquismo revogar a reificação de uma grande obra de arte no espírito de um apelo imediato ao valor-uso”; em outras palavras, Adorno acusa Benjamin de comprar o cinema e as artes plásticas pelo valor de face, ignorando o processo de reificação — isto é, da alienação do trabalho e das relações sociais na forma-mercadoria — em favor de um “romantismo anarquista que confia cegamente nos poderes espontâneos do proletariado no processo histórico — um proletariado que é, em si, produto da sociedade burguesa.” (ADORNO; BENJAMIN, 1999, p. 129). Traço dessa burguesia, o culto à personalidade talvez estivesse à espreita dos modelos de Sander.

Mas é possível, também, que algumas diferenças entre Adorno e Benjamin fossem irreconciliáveis. Antes do estudo da história da forma-mercadoria, ao qual se dedicou principalmente após conhecer Paris e suas passagens, Benjamin havia se ocupado da crítica literária. Sua perspectiva do tema é fortemente influenciada pelo idealismo alemão; a leitura que faz do capitalismo

¹⁰ RENGER-PATZSCH, Albert. *Die Welt ist Schön: Einhundert Photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch*. München: Kurt Wolff, 1928.

¹¹ SANDER, August. *Antlitz der Zeit: 60 Fotos Deutscher Menschen*. München: Transmare / Kurt Wolff, 1929.

Figura 58 – **August Sander: Pedreiro.** 1928. ©August Sander, 2021.



Fonte: christies.com

é, até certo ponto, uma tentativa de trazer o marxismo para essa perspectiva. O sintoma mais claro dessa tentativa é o caráter messiânico de sua teoria política, expressamente declarado em *Sobre o conceito de história*, um de seus últimos ensaios — na verdade, uma montagem de teses; na de número seis, por exemplo, alerta:

O perigo ameaça tanto a existência da tradição, como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1996f, p. 224).

A teologia é o operador desse fantoche chamado “materialismo histórico” — ilustra — mas ainda é “reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se” (BENJAMIN, 1996f, p. 221). O objetivo de Benjamin é a redenção, não a revolução; a coletivização total dos modos

de produção da cultura como expiação da origem bárbara de todo bem cultural. Seu método é o das ciências naturais — a “observação imediata”, que em Sander é “por certo isenta de preconceitos e mesmo audaciosa, mas ao mesmo tempo *terna*, no sentido de Goethe: ‘Existe uma terna empiria que se identifica com o objeto e com isso transforma-se em teoria’” (BENJAMIN, 1996e, p. 103). Essa identificação terna é possível com os fenômenos biológicos, tipicamente estudados por meio da observação — é o trabalho do botânico, por exemplo, ou do anatomista, com quem Benjamin compara Sander —, mas não condiz com os fenômenos físico-químicos, cuja investigação, mais abstrata, não depende do que é visível.¹² Para a teoria literária, portanto, essa *observação irreduzível* implica evitar o “critério exterior da comparação” (mesmo com modelos teóricos) e fazer a crítica do texto “de forma imanente, através de uma evolução da linguagem formal da obra, que extrai dela um conteúdo sacrificando seus efeitos” (BENJAMIN, 2004, p. 31). Na escrita da história, Benjamin planejava desenvolver esse método no monumental trabalho sobre as passagens, no qual pretendia descrever a configuração do capitalismo no século XIX a partir de fragmentos históricos (anúncios, roupas, objetos, artigos de jornal), organizados segundo a ‘teoria’ da montagem,¹³ de maneira que o desenvolvimento da forma-mercadoria se revelasse *visualmente*, assim como se revela o padrão de crescimento das plantas.

Se o fundamento dessa teoria da montagem é teológico na historiografia benjaminiana, ele é platônico em sua crítica literária.¹⁴ O filósofo (e também o crítico) se exercita “no esboço descritivo do mundo das ideias, de tal modo que o mundo empírico é absorvido naquele e nele se dissolve”; distingue-se do artista, porque este “esboça uma imagem limitada do mundo das ideias, que, pelo facto de ele a esboçar como símile, se torna em cada momento uma imagem definitiva”, e do cientista, porque este “organiza o mundo com vista à sua dispersão no domínio das ideias, subdividindo este domínio em conceitos, a partir de dentro”. Mas o filósofo compartilha com o cientista “o interesse na extinção da mera empiria”, e com o artista “a tarefa da representação” (BENJAMIN, 2004, p. 18): a beleza, afinal, é a manifestação sensível da ideia de *verdade*, ainda que a verdade não seja “bela em si, mas para aquele que a busca” (BENJAMIN, 2004, p. 17). Assim, na busca do cientista pela verdade, “os fenômenos subordinam-se aos conceitos”, e o “papel mediador dos conceitos permite que os fenômenos participem do ser das ideias”; as ideias, por sua vez, “não se representam em si mesmas, mas apenas e exclusivamente através de uma organização dos elementos coisais no conceito. E fazem-no” — e aqui está a ligação com o trabalho do artista — “sob a forma da *configuração* desses elementos” (BENJAMIN, 2004, p. 20, grifo nosso).

¹² V. BENJAMIN, Walter. Zum verlorenen abschluss der notiz über die symbolik in der Erkenntnis. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Rolf Tiedemann; Hermann Schweppenhäuser (ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. v. 6, p. 38–39. P. 38.

¹³ V. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. P. 500 (N 1, 10).

¹⁴ Para Benjamin, uma vez que os gregos não dispunham de técnicas de reprodução em massa além do molde e da cunhagem, suas obras “precisavam ser únicas e construídas para a eternidade”. “*Por isso*”, prossegue, *os gregos foram obrigados, pelo estágio de sua técnica, a produzir valores eternos*” (BENJAMIN, 1996b, p. 175, grifo no original).



A psicanálise é uma ciência da repressão. Hospícios nunca foram lugares propriamente ‘humanizados’; Salpêtrière, onde Freud conheceu Charcot e teve seus primeiros *insights*, era um lugar para onde se levava as mulheres cuja saúde mental havia deteriorado em (ou, quem sabe, por causa de) uma sociedade que castrava sistematicamente quase todos os seus desejos; cruzamentos inviáveis de laboratório e presídio feminino, portanto. Não surpreende que o sábio de Viena tenha começado a desvendar ali os mecanismos de recalque, as fantasias transgressoras, a violência primal do tesão.

Pensemos na experiência oposta. Como se desenvolveria o indivíduo numa sociedade que lhe garantisse a maior liberdade possível? A resposta não é simples, porque o estudo em laboratório é, por definição, impossível. Wilhelm Reich, um dos discípulos de Freud, entendia que a psicanálise poderia libertar uma pessoa de cada vez, garantindo exatamente aquilo que havia sido negado às histéricas de Charcot: a experiência plena do corpo e do prazer.¹⁵ C. G. Jung, que entendeu o idioma das imagens como uma linguagem tão eficiente quanto a verbal, defende que um diálogo franco (logo, sem repressões que o afetem) entre consciência e inconsciente pode mesmo nos conectar à realidade física de maneiras insuspeitas, num fenômeno que denominou *sincronicidade*.¹⁶ André Breton quis alforriar o desejo, como Reich, e integrar o mundo externo — os objetos achados¹⁷ — ao mundo interno, como Jung; sonhava um mundo no qual a imaginação tivesse tantos direitos quanto a razão, e uma completasse a outra. Freud é sincero em relação a essa plenitude, alcançável pelo corpo ou pelo espírito: ele não a conhece.¹⁸

O êxtase é democrático, mas sua elaboração é privilégio de indivíduos que nem estão anestesiados pela riqueza, nem obcecados pela sobrevivência: o faminto só pode imaginar meios para conseguir um almoço, no máximo um gole que lhe esquite o estômago. Como os intelectuais acima, Henri Cartier-Bresson foi um dos privilegiados. A riqueza e o catolicismo da família (a *Filature Cartier-Bresson* foi uma das fábricas de linhas e tecidos mais elegantes do século XIX, fornecendo inclusive à casa imperial) não o impediram de adquirir uma formação moral sólida nos cafés e bordéis de Paris, nem de aderir ao pitagorismo neoclássico de Lhote. Vivendo entre a boemia, a academia e o museu (o Louvre, que costumava frequentar), o fotógrafo soube aproveitar sua oportunidade de arrancar a tradição ao conformismo — e pagou caro por isso: petrificaram-no na imagem de um *clássico*.

Bresson estava situado na confluência de uma vanguarda de ruptura (o surrealismo) com uma vanguarda pictórica que ainda não sentia esgotadas as possibilidades da representação

¹⁵ Cf. REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo*. São Paulo: Brasiliense, 1975.

¹⁶ Cf. JUNG, Carl Gustav. *Sincronicidade: um princípio de conexões acausais*. Petrópolis: Vozes, 2018.

¹⁷ “O objecto ‘achado’ desempenha [. . .] a mesma função do sonho, no sentido em que liberta o indivíduo de escrúpulos afectivos paralisantes, em que o reconforta e lhe faz compreender que o obstáculo que ele tinha razões para crer insuperável foi, por fim, franqueado” (BRETON, 1979, p. 41). O ‘objeto achado’ é um objeto encontrado *por acaso*, e o acaso, “na concepção dos materialistas modernos” — da qual Breton parece compartilhar — “seria a forma da necessidade exterior se manifestar, ao abrir caminho através do inconsciente humano” (BRETON, 1979, p. 30).

¹⁸ V. FREUD, Sigmund. *Le malaise dans la culture*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995. P. 6.

bidimensional. A libido que alimentava os delírios de um Dalí ou um Ernst era, no trabalho do fotógrafo, convertida ao corpo: se podemos atribuir à sua arte algum *sintoma*, não seria o delírio nem a alucinação, mas a *deambulação*, o vagar incessante. Nessa desinteressada vagabundagem (palavra cuja aura, em português, é a que mais se assemelha a *flânerie*), ele pratica a *fotografia automática*, isto é, uma fotografia alheia ao controle da razão — mas não completamente dos ditames da estética: nesse ponto, Bresson novamente inverte os sinais em relação ao surrealismo, pois não é ao corpo que ele precisa se dirigir para obter prazer. O corpo já está aquecido pela caminhada, e goza com a adrenalina do gesto fotográfico; o deleite mental virá depois, com a foto ampliada, sobre a qual o fotógrafo poderá “se divertir em traçar sobre a foto a média proporcional ou outras figuras, e perceber que, ao disparar o obturador naquele instante, fixou instintivamente os lugares geométricos precisos sem os quais a foto seria amorfa e sem vida” (CARTIER-BRESSON, 1996b, p. 26).

A ideia de que “lugares geométricos precisos” sejam capazes de *dar vida* a uma foto não é muito intuitiva, mas é facilmente reconhecível nos escritos de André Lhote. Ele se refere ao período entre o *Quattrocento* e o fim do Renascimento, no qual uma pesquisa visual bastante analítica concluiu que o olho, esse “órgão tirânico, exige de uma só vez ser excitado pela variedade dos elementos dispostos em cena, e confortado por algumas analogias judiciosamente situadas”. A melhor maneira de organizar uma cena, disseram aqueles artistas, é aquela que encontramos espontaneamente na natureza. A essência da arte estaria em “pôr na obra, *sob pretexto de imitação*, os elementos plásticos puros [. . .], repartidos e organizados segundo as injunções das leis naturais”. De todas essas leis, a mais importante para Lhote é a que rege o processo de crescimento de um sem-numero de formas naturais: a *razão áurea*, a “média proporcional” a que Bresson se refere.¹⁹ Quando usada para definir as linhas de força de um quadro, ela define o caminho ideal, no qual “as formas naturais, abandonando suas ‘direções’ particulares para assumir aquelas assim definidas, voam como passarinhos” (LHOTE, 1958, p. 57).

A prática de Cartier-Bresson faz uma referência (in)direta ao modelo de Cézanne — os princípios internalizados que organizam as sensações em uma obra — ao mesmo tempo em que realiza o projeto surrealista (e dadaísta), que pregava o fim da separação entre *arte* e *vida*: primeiro, porque os princípios internalizados são análogos aos princípios de desenvolvimento da própria vida; segundo, porque para o fotógrafo, a experiência poética *prescinde do fotograma*: ela se consuma no ato de que o fotograma é prova. Mais do que ‘arte pela arte’, essa prática é vivência pura, ‘arte sem arte’:

A segregação de que a fotografia é objeto, o gueto em que foi colocada por esse mundo de especialistas, é um choque para mim. Os fotógrafos, os artistas visuais, os artistas plásticos. . . Ou possuímos uma sensibilidade plástica, ou um

¹⁹ Em matemática, uma média proporcional pode ser representada como $a/b = b/c$. Na média proporcional típica da razão áurea, $a_{aur} + b_{aur} = c_{aur}$, $b_{aur} + c_{aur} = d_{aur}$, e assim por diante. Portanto, com apenas dois elementos (a_{aur} e b_{aur}) é possível gerar uma série infinita:

$$\frac{a_{aur}}{b_{aur}} = \frac{b_{aur}}{c_{aur}} = \frac{c_{aur}}{d_{aur}} = \frac{d_{aur}}{e_{aur}} \dots$$

pensamento conceitual. Que eles prefiram uma coisa à outra não é problema meu. Meu problema é estar na vida. O pensamento sozinho não me interessa. Cézanne disse: “quando estou pintando e começo a pensar, tudo enlouquece!” A fotografia é um ofício manual, mexer-se, deslocar-se... O corpo e o espírito devem ser um só. (CARTIER-BRESSON, 2008, p. 244)

Para não se tornar um artista preciosista e bem educado, Bresson chamou essa ‘arte’ de *reportagem*. Walter Benjamin começava a perceber o valor dessa nova forma — a forma-reportagem — que vinha sendo renovada de dentro pelo *New Journalism*, no trabalho de repórteres como Martha Gellhorn, John Reed e Ernest Hemingway. Benjamin talvez tenha cruzado por eles nas ruas de Paris, mas aparentemente não os conhecia; porém, na convoluta ‘m’ de suas *Passagens* (“Ócio e ociosidade”), um recorte de revista de 1939 define a reportagem como um “relato de vivências”, “o verdadeiro campo de atuação da representação concreta”: “A capacidade de vivenciar é, por isso, um pressuposto... do bom trabalho profissional” (BENJAMIN, 2007, p. 842 (m 3, 4)); vivenciar um fato de maneira tão consciente que se possa apreender, nos detalhes que geralmente passam despercebidos, as qualidades desse fato que o tornam singular e irrepetível, ao mesmo tempo em que, dirigindo-se ao inconsciente do leitor/receptor, fazem vibrar as cordas da memória. Para Benjamin, o exemplo de maestria dessa capacidade de transformar a *vivência* (*Erlebnis*) — isto é, a percepção consciente do fato — em uma *experiência* (*Erfahrung*) para o leitor (em outras palavras, de fazer com que o leitor respire a *aura* do fato narrado) é Marcel Proust: nas reflexões do filósofo sobre *Em busca do tempo perdido*, ele distingue ‘vivência’ e ‘experiência’ por analogia com as memórias ‘voluntária’ e ‘involuntária’ do escritor (BENJAMIN, 1996a).

A fotografia praticada por Cartier-Bresson — que não foi o primeiro a praticá-la, mas é aquele cuja obra tem um caráter *originário*²⁰ — e, mais tarde, por quem aprendeu com ele, não é a mesma fotografia de que Benjamin faz a crítica. Este traz para a fotografia os procedimentos da literatura, que é sempre perfectível; em fotografia, a única imagem perfectível é a cena posada ou preparada. Talvez por isso ele atribua à câmera cinematográfica, e não à fotográfica, o poder de revelar nosso “inconsciente ótico”, a atitude precisa do gesto a cada momento e “as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito” (BENJAMIN, 1996b, p. 189). No cinema, esse gesto é decupado na montagem; na obra de Bresson, é capturado na composição e evidenciado de maneira tão didática que alfabetizaria futuros fotógrafos. A peculiaridade do instantâneo — sua *modernidade*, de fato — está na mecanização do processo de montagem, que automatiza o gesto de colar: as realidades distantes se encontram num plano não conveniente com um mero gesto do indicador. O instinto adere ao princípio formal porque compartilha de sua vitalidade, e pode dar vazão a ela com o menor gasto energético possível — o que é essencial, porque a fotografia automática não dá tempo a esse instinto para que se enuncie como fantasia. O inconsciente ótico assim revelado é *a melhor expressão do visível, em seus próprios termos*, e pode ser descrito de acordo com o *belo* benjaminiano, aquele que é o conteúdo visível da *verdade*:

[. . .] este conteúdo não se revela no desvelamento, manifesta-se antes num processo que, para usar uma outra expressão metafórica, poderia ser visto como

²⁰ Ou seja, capta a configuração temporal de uma *ideia*.

o momento em que se incendeia o invólucro que entra no mundo das ideias, como o incêndio da obra, no qual a sua forma alcança o máximo de intensidade luminosa. (BENJAMIN, 2004, p. 17)

Compreender essa relação positiva com o inconsciente — que, em Benjamin, se expressa como relação com o mundo das ideias²¹ — é fundamental para discernir o trabalho de fotógrafos como Bresson e Alécio do de alguns contemporâneos. Para que não reste dúvida sobre a relevância desse tema, transcrevemos as declarações de Cartier-Bresson na ferina entrevista em que, ao anunciar sua aposentadoria, fez dele a munição de sua metralhadora giratória:

Yves Bourde: *A fotografia parece se dividir em duas tendências: aquela que é ‘feita’ — encenada — e aquela que é ‘tomada’ — capturada...*

Henri Cartier-Bresson: A vida se assemelha a uma mesa cirúrgica: tudo já está posto, numa composição sempre mais rica que aquela produzida pela imaginação. Todas essas imagens posadas, encenadas, sem a menor sensibilidade para a forma, a dialética, essas heranças da moda e da publicidade, as fotografias de [Richard] Avedon, [Jean-Pierre] Sudre, David Hamilton, Diane Arbus, Duane Michals, os trabalhos recentes de Bruce Davidson, não sei mais quem. Seus autores me interessam de um ponto de vista sociológico e político, pois eles representam o resultado e a desordem de um certo mundo à americana, um mundo que se dirige ao nada. Infelizmente, eles não revolucionam nada, integrados a essa sociedade em liquidação. Eles se parecem com esse mundo sem sexo, sem sensualidade, sem amor. Escatológicos e coprófagos, eles fotografam suas angústias, suas neuroses”. (BOURDE, 2008, p. 152)²²



Hal Foster chama a atenção para o caráter maléfico que Lacan atribui ao olhar em um de seus seminários — não só maléfico, “mas também violento, uma força que pode deter, e até matar, se não for desarmada antes” (FOSTER, 2017, p. 135). Para o psicanalista, de fato, o mal-olhado é um fenômeno universal e deve ser objeto de preocupação, pois a ele são atribuídos poderes tão terríveis como os de “secar o leite do animal sobre o qual é lançado — uma crença tão disseminada em nosso tempo quanto em qualquer outro, e nos países mais civilizados” ou de

²¹ A equiparação entre uma camada do inconsciente e o mundo das ideias talvez não faça sentido do ponto de vista freudiano, mas para Jung a ideia é “o significado formulado de uma imagem primordial” (JUNG, 1991, p. 414) — isto é, de um *arquétipo* —, e pertence, portanto, à instância que ele denominou *inconsciente coletivo*. O arquétipo é um princípio formativo, como a razão áurea.

²² Richard Avedon (1923–2004) foi principalmente fotógrafo de moda, havendo trabalhado para revistas como *Life*, *Look* e *Vogue*, para as quais retratou uma série de personalidades; em 1974, Jean-Pierre Sudre (1921–1997) trabalhava na série *Soleils*, feita a partir da manipulação direta da película fotográfica; David Hamilton (1933–2016) ficou conhecido pelo emprego característico da luz difusa (em francês, *flo*, em inglês, *soft focus*) e pelos nus que fez de jovens nos anos 1970. Em 2016, após ser acusado de estupro por uma apresentadora de TV francesa, durante uma sessão de fotos para a qual ela posou ainda adolescente, Hamilton suicidou-se; Diane Arbus (1923–1971) voltou suas lentes para os *freaks*, pessoas de aparência peculiar, e produziu imagens que evidenciam suas estranhezas; Duane Michals (1932) adotou uma abordagem mais conceitual da fotografia a partir dos anos 1970, fazendo uso de montagens e múltiplas exposições; e Bruce Davidson (1933), associado à Magnum desde 1958, publicou em 1970 *East 100th Street*, um livro de fotografias sobre o bairro novaiorquino do Harlem feitas com uma câmera de grande formato, montada sobre um tripé, o que exigia a colaboração dos sujeitos.

“trazer consigo doença ou desgraça”. Na *invidia*, a inveja — que tem suas raízes em *videre*, a ação de ver — é que esses poderes podem ser melhor discernidos. Lacan encontra seu sujeito típico em uma passagem de Santo Agostinho sobre a criança que vê o irmão no seio da mãe. “Essa é a verdadeira inveja — a inveja que faz o sujeito empalidecer diante da imagem de completude encerrada em si mesma” (LACAN, 1998, 115s). O centro do olhar lacaniano é um buraco — uma ausência — e o real está nas beiradas; para onde quer que se dirija, esse olhar nunca estará satisfeito. Foster sugere o contraste entre essa postura de Lacan e a de Walter Benjamin, “que imagina o olhar aurático e pleno, vindo de dentro da díade mãe e criança, e não ansioso e invejoso, a partir da posição do terceiro excluído.” Lacan “se recusa a ver”, nesse olhar benevolente e mágico “que reverte o fetichismo e desfaz a castração, uma aura redentora baseada na memória do olhar e do corpo materno” (FOSTER, 2017, p. 136).

O buraco no olhar do fotógrafo é a próxima foto, e cada clique é um esforço para preenchê-lo. O fotógrafo de imprensa deseja (sem ironia) o *furo*, a imagem reveladora *que ninguém mais tem*; o desejo do artista visual é similar, embora sua ênfase esteja no meio (criar uma imagem *como ninguém fez ainda*). Para o fotógrafo-poeta, a câmera fornece um pretexto para gozar a vida. “Minha paixão”, escreveu Cartier-Bresson em 1994, “nunca foi pela fotografia ‘em si’, mas pela possibilidade de, esquecendo de mim mesmo, registrar, numa fração de segundo, a emoção proporcionada pelo sujeito e a beleza da forma” (CARTIER-BRESSON, 1996a, p. 15). Pode-se objetar, como o fizeram alguns de seus colegas,²³ que essa vagabundagem é um privilégio de herdeiros afortunados; mas as histórias de inúmeros amadores talentosos — dos quais o fazendeiro Haruo Ohara, no Paraná, e a babá Vivian Maier, em Chicago, são bons exemplos — demonstram que o fotojornalismo (a escrita de diários fotográficos) é uma arte tão democrática (e tão difícil de vender) quanto a poesia; o que ela requer é a capacidade de experimentar-se no outro, sem a afetação do engajamento estético ou político, editorial ou teórico.

A vida, apenas, sem mistificação.

²³ V. p. 100.

O sujeito e a maçã (interlúdio em dois atos)

I

Ninguém escapa à súbita autoconsciência que o olhar de uma câmera provoca. Sabemos que o menor detalhe — o olho que pisca, a boca que se abre na conversa — pode ser causa de alegria ou arrependimento assim que o obturador for disparado. É por isso que ouvimos, em toda cerimônia oficial, pequenas rajadas acompanhando cada gesto das autoridades: para não ser ludibriado pelos detalhes, o fotógrafo da imprensa contemporânea não faz um clique por gesto, mas faz dez por segundo. A proverbial abelhudice da categoria vem de longa data. Em setembro de 1931, Mohandas K. Gandhi desembarcou do *S. S. Rajputano* no porto de Marselha, onde uma pequena multidão aguardava o homem apresentado pela *Time* como um “anão piedoso”. Gandhi foi atropelado pelos repórteres assim que pôs os pés em terra. Desgostoso, deu sua declaração à imprensa: “eu acredito em igualdade para todos, exceto repórteres e fotógrafos. Detesto fotógrafos”.²⁴

Dezessete anos mais tarde, Margaret Bourke-White teve seu filme tomado por seguidores do mahatma em seu funeral; eles consideraram o uso do *flash* uma ofensa intolerável.²⁵ Mesmo os melhores profissionais às vezes objetificam a cena, impondo-lhe luzes, ruídos e uma presença extrínseca. Rudolph Arnheim sublinha a recorrência dessas imagens em 1974:

Talvez não seja por acidente que vemos com tanta frequência, na fotografia documental, indivíduos que percebem a presença do fotógrafo, seja se exibindo alegre ou cerimoniosamente, seja reagindo a ela com uma atenção suspeitosa. O que parecemos ver é um homem e uma mulher depois de provarem da árvore do conhecimento. “E os olhos de ambos se abriam”, diz o Gênesis, “e eles viram que estavam nus”. Isto é o homem sob observação, carecente de uma *persona*, preocupado com sua imagem, exposto ao perigo ou à esperança de uma grande fortuna simplesmente por ser visto (ARNHEIM, 1974, p. 155).

Arnheim aponta que, antes do surgimento do instantâneo, as representações artísticas do movimento “suplementavam as atitudes fundamentais de mente e corpo — expressões pensativas ou pesarosas, de carinho e amor e repouso e ataque — com os gestos superficiais do comportamento habitual” (ARNHEIM, 1974, p. 151), que assim ganhavam novos significados. No que diz respeito à temporalidade — exemplifica — uma bailarina de Degas, que ajusta a faixa no ombro, está tão composta e repousa com tanta firmeza quanto a deusa alada da vitória que desata a sandália no antigo mármore de Atenas. O mesmo não acontece com o instantâneo, repleto de detalhes acidentais que atestam a imediaticidade do acontecimento.

A aparente falta de premeditação do instantâneo tem um toque de verdade, de algo objetivamente testemunhado. Inconsciente da observação do fotógrafo, o sujeito age espontaneamente;

²⁴ “Foreign News: Landing Gandhi”. *Time*, 21 set. 1931. P. 18.

²⁵ V. GALASSI, Peter. *Henri Cartier-Bresson: o século moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. P. 17.

Figura 59 – **Alécio de Andrade**: Jardins de Luxemburgo, Paris, 1968. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

cabe ao fotógrafo selecionar, nos gestos do sujeito, aquele que considera mais expressivo. O que é ‘expressivo’ varia de acordo com o fotógrafo e, em menor grau, com a situação. Decorre que a ‘verdade’ do instantâneo é *a verdade do fotógrafo*, que pode ser legitimada pelo sujeito no ato do reconhecimento (“esse gesto me representa”). Frequentemente, porém — e mais ainda na fotografia de imprensa —, o fotojornalista deve retratar sujeitos que, por alguma exigência profissional, fazem da *persona* seu trabalho: personalidades midiáticas das artes, da política ou dos esportes; nos melhores casos, são pessoas que *posam com naturalidade*, tão empanturradas da maçã da consciência que atuam seus próprios gestos com perfeição. A maioria de nós está situada entre esses dois extremos.

II

Os profissionais do gesto por excelência — atores, mímicos, bailarinos — foram desafiados pelo problema da *verdade interna* de seus movimentos antes que o instantâneo fosse possível. Isadora Duncan despiu-se de figurino e cenário para recomeçar a história dos gestos; Constantin Stanislavski pediu a seus alunos que recordassem, no palco, as emoções que sentiam na vida; Étienne Decroux punha os seus a pensar com o corpo. Heinrich von Kleist já havia se ocupado da questão em 1810, quando publicou a fábula *Sobre o teatro de marionetes* no jornal que editava, o

Berliner Abendblätter. Nesse pequeno conto, Kleist descreve o diálogo do narrador com um bailarino fictício, o senhor C. . . , primeiro-bailarino da ópera da cidade de M. . . , onde os dois se encontram. C. . . costuma frequentar os espetáculos de marionetes, por meio dos quais — explica para o narrador — procura se aprimorar como bailarino. O narrador reconhece a graciosidade do movimento dos bonecos, mas não atina com o que possam ensinar a um artista. Que vantagem eles poderiam ter sobre os bailarinos? O outro responde:

A vantagem? Antes de mais nada uma negativa, meu caro amigo, ou seja, que ele nunca será um bailarino *afetado*. — Pois a afetação aparece, como o senhor sabe, quando a alma (*vis motrix*) encontra-se em qualquer outro ponto que não seja o centro de gravidade do movimento (KLEIST, 2005, p. 20).

Seguem-se exemplos divertidos: P. . . , cuja alma de Dafne, assentada na coluna lombar, ameaça partir-se; F. . . , encarnando Páris e oferecendo a Vênus a maçã enquanto sua alma repousa no cotovelo (“é assustador de ver”). O narrador lembra de um belo jovem que descobriu sua semelhança com uma escultura famosa num olhar de relance ao espelho — e nunca mais foi tão belo, porque passava os dias a tentar reproduzir aquela atitude; seus gestos, como os de P. . . e F. . . , estavam afetados pela vaidade, pela imagem que acreditavam projetar. E como seria possível mover-se sem ter o gesto constringido pelos mais diversos afetos? Como ser indiferente ao adversário e esgrimir de maneira tão fluida, precisa e inesperada que nem mesmo um urso pudesse antecipar seus movimentos?²⁶ O bailarino conclui:

Vemos que, no mundo orgânico, à medida que a reflexão se torna mais obscura e mais fraca, a graça apresenta-se mais brilhante e magnífica. — Mas, assim como a interseção entre duas retas do lado de um ponto reencontra-se de repente do outro lado, após uma passagem pelo infinito, ou a imagem de um espelho côncavo, após afastar-se ao infinito, reaparece de repente diante de nós; assim também reencontra-se a graça quando o conhecimento como que passou por um infinito; de tal modo que ela aparece mais puramente na constituição do corpo humano que, ou não tem nenhuma, ou tem uma consciência infinita, isto é, no manequim ou no deus.

Desse modo, eu disse um pouco distraído, teríamos que comer de novo da árvore do conhecimento, para voltarmos ao estado de inocência?

Certamente, respondeu, esse é o último capítulo da história do mundo. (KLEIST, 2005, p. 35).

²⁶ A analogia do urso esgrimista foi retomada por Eugen Herrigel em *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*, mas atribuída a Takuan, mestre espadachim. As edições alemã e argentina deste livro trazem uma nota em que Herrigel remete a Kleist, pela proximidade “assombrosa” com o tema exposto; v. HERRIGEL, Eugen. *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires: Editorial Kier, 1999. P. 103. Henri Cartier-Bresson leu *A arte cavalheiresca*. . . por sugestão de Georges Braque, e logo passou a considerá-lo um texto essencial de estética fotográfica; v. MONTIER, Jean-Pierre. *Henri Cartier-Bresson: Lo Zen e la fotografia*. Milano: Leonardo Arte, 2002. P. 192.

Figura 60 – **Alécio de Andrade**: Praça em frente ao Centro Georges Pompidou. Paris, 1978.
©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



3.2 Alécio e a fotografia

Alécio se dedicou primeiramente às crianças. Ao repórter de *O Jornal* que questionou-lhe a escolha, disse que *Itinerário da infância* era o ponto de partida de um projeto sobre as “idades do homem”. Nessas primeiras fotos, o deslumbramento das crianças com o mundo só é comparável ao de Alécio com a linguagem que descobriu. Apesar de ter começado a fotografar com uma Leica emprestada, conta que passou a usar uma *Asahi-Pentax* com uma objetiva de 80mm que, por permitir que ele fotografasse a uma distância um pouco maior que o normal,²⁷ certamente ajudava na tarefa de passar despercebido e apenas observar. Mas os pequenos não se importavam com a câmera; ficavam curiosos, no máximo. Enquanto aprendia a calcular, com os próprios olhos, a luz e as distâncias, Alécio descobria a expressividade desimpedida de seus sujeitos:

“O que mais me espantou foi a tristeza da criança. A criança é geralmente muito mais triste do que se pensa, porque tem a tristeza virgem, em estado puro. E pelo mesmo motivo, pode ser muito mais alegre do que o adulto. Outra coisa em que me fixei muito foi a criança como coisa plástica, o movimento que ela possibilita na fotografia. Na verdade, existem dois movimentos principais: o movimento interno do objeto e o seu movimento plástico. O movimento interno é o núcleo da coisa, a síntese do movimento fixado. O outro, pelo contrário, se passa no exterior”. A partir desses movimentos surgiram para a câmera as diversas criações, como o espanto, a timidez, a vontade, uma criança em contato com a natureza, a criança e a luz, a criança com as flores e o campo, e “o que eu poderia chamar o movimento da criança no sentido de alcançar a natureza. É o primeiro deslumbramento da criança, e a virgindade fabulosa com que ela consegue abraçar as coisas”.

[. . .]

No *Itinerário da infância* surgiram os diversos momentos em que se subdividem as fotografias apresentadas: o deslumbramento, a solidão, o movimento, a tristeza, a alegria, as caretas. “Há crianças que em face à objetiva fazem uma espécie de teatro espontâneo”, diz Alécio.²⁸

Ecoss do idealismo bressoniano: o “movimento interno” é o *sentido* do gesto, um esboço geral do movimento; ao ganhar vida, transforma-se em “movimento plástico”, e cabe ao fotógrafo captá-lo no instante de máxima expressividade — quer dizer, quando a configuração do sujeito (que Alécio chama, não sem razão, de “objeto”) e dos elementos da cena consegue melhor comunicar o sentido do movimento interno. Fotografar alguém tão de perto que se possa adivinhar-lhe as emoções, e ainda assim não deixar esse alguém ser afetado pela câmera, exige prática, delicadeza e uma câmera silenciosa. Naquele tempo, Alécio possuía apenas um desses atributos, ainda que em generosa medida.

Alécio não começa a fotografar impulsionado pela experimentação plástica que fascinou o mestre francês, embora, já em sua primeira exposição, demonstre assimilar as lições da geração anterior, que aplica na investigação que parece motivá-lo — o “teatro espontâneo” das crianças,

²⁷ Para efeito de comparação, o ângulo de visão do olho humano equivale a uma objetiva de 42mm. Muitos fotojornalistas usam objetivas de 35 a 50mm (‘normais’); as de mais de 70mm (‘teleobjetivas’), como a que Alécio adotou no início da carreira, eram preferidas para retratos, proporcionando um quadro mais intimista.

²⁸ “Itinerário da infância”. *O Jornal*, 20 de setembro de 1964.

Figura 61 – **Alécio de Andrade**: Rio de Janeiro, 1963. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

a surpreendente gama de sentimentos que elas são capazes de expressar. A matéria indica que *Itinerário da infância* foi organizada em torno dessas diversas ‘personagens’, como estudos ou variações sobre os temas do deslumbramento, solidão, alegria, etc. Em sua primeira jornada, Alécio tem literalmente o foco nas crianças e em suas experiências. No fotograma da menina, feito em 1963 (fig. 61), sua expressão de risonha surpresa é tudo o que importa; os elementos do fundo — o pé da criança que balança, a mulher sentada, o guarda-corpo em diagonal — situam e dinamizam o sujeito, mas estão fora de foco.

Numa situação iluminada como essa (uma cena externa, de dia), a profundidade de campo²⁹ é uma escolha do fotógrafo, e se Alécio decidiu-se pelo nivelamento do fundo — provocado pelo desfoque e acentuado pela objetiva de 80mm³⁰ — é porque provavelmente tinha a intenção de realçar ainda mais o primeiro plano. Compare-se esta imagem com a tridimensionalidade e o arranjo claro dos elementos na figura 95, realizada em Jerusalém oito anos mais tarde (seguramente com uma Leica), com uma objetiva normal e o diafragma mais fechado, mesmo num ambiente interno. Essa regulagem é habitual entre os usuários da câmera alemã, como os amigos de Alécio relembram:

Luís Garrido: A Leica é o seguinte: a Leica você vê quando fotografa.³¹ Mas se você reparar, as fotos do Cartier-Bresson não tem foco, né? Porque eles fazem aquele negócio: bota o diafragma — quer dizer, o fotógrafo botava um palitinho, era de três metros a cinco metros, né?, e ali ele via. . .

Pedro Pinheiro Guimarães: Ele botava também uma gota de esmalte de unha vermelho.³²

Luís Garrido: E aí faz. Mas isso vale, porque pega o instantâneo, né?

Pedro Pinheiro Guimarães: Esse negócio de sair de Leica. . .³³ Você vai no restaurante e tá o Sartre na outra mesa, vai na [*incompreensível*] e tá o De Chirico, entendeu? Nessa época era assim.

²⁹ ‘Profundidade de campo’ é o intervalo das distâncias que garantem o foco de um objeto. É regulada, na câmera, por meio da abertura do diafragma: quanto mais este se encontra aberto, menor a profundidade de campo. Por exemplo: e focarmos uma objetiva Summicron de 50mm (uma das objetivas de Leica mais comuns) a dois metros da câmera e abrirmos o diafragma ao máximo, teremos uma profundidade de campo de cerca de 40cm — quer dizer, apenas os objetos situados entre 1,9m e 2,3m estarão em foco. Inversamente, se fecharmos esse diafragma ao máximo, o foco se estenderá de 1,5m a cerca de 3,8m; no jargão fotográfico, essa ampliação do foco é conhecida como *hiperfocal*.

³⁰ O ângulo mais fechado das teleobjetivas causa distorções na perspectiva: o espaço é comprimido, os planos tendem a ‘achatar-se’.

³¹ Diversamente da maior parte das câmeras profissionais dos últimos cinquenta anos, a Leica possui um visor independente da objetiva, e usa um sistema de foco denominado *telemetria*, que se opera fazendo coincidir as linhas do objeto fotografado em um pequeno retângulo luminoso no centro do visor. Na prática, poucos fotógrafos usam esse sistema: é mais comum que se faça uma estimativa visual da distância e aumentar a profundidade de campo, garantindo que o sujeito esteja mais ou menos em foco.

³² O palitinho e o esmalte servem para marcar, na objetiva, os limites da hiperfocal.

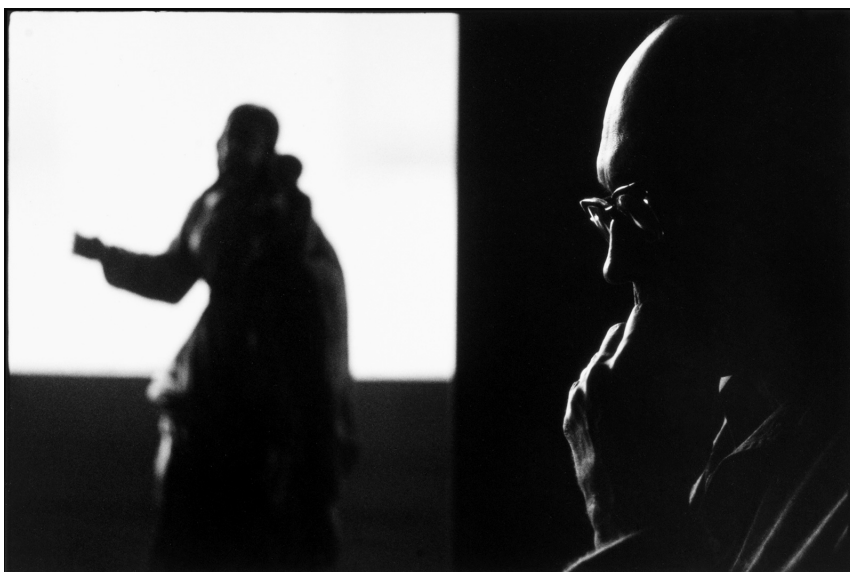
³³ Com essa expressão, Pedro se refere tanto à agilidade para capturar o instantâneo (propiciada pela hiperfocal) quanto ao tamanho compacto e ao obturador silencioso da câmera, essenciais para fotografar com discrição.

Figura 62 – **Alécio de Andrade:** Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, 1964. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Figura 63 – **Alécio de Andrade:** *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, 1964. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

3.2.1 I | sobre a vagabundagem como pedagogia do olhar

O bom uso da hiperfocal exige que o fotógrafo se habitue a enxergar o quadro inteiro de uma só vez, o que requer tempo e prática. É por isso que, nos primeiros fotogramas de Alécio, o fundo ainda tem algo de acidental: o que predomina é o estudo da fisionomia, ainda que em linhas gerais. No retrato de Manuel Bandeira (fig. 62), os objetos na parede não perturbam a efígie do poeta, mas também não contribuem muito para o equilíbrio do quadro. Com a silhueta de Drummond (fig. 63), o mesmo assunto ganha um tratamento muito melhor: o contraste entre a luz da janela e a sombra no interior faz o fotograma inteiro vibrar como não seria possível se apenas o rosto fosse enquadrado num *close-up*. Nesse caso, a falta de foco na estatueta é providencial, pois a clareza de seus traços disputaria a atenção com a face. Uma boa solução, pois demonstra a aprendizagem dos fundamentos do ofício: a *compartimentagem* é um procedimento básico na fotografia. De maneira geral, recorre-se a ela quando o fundo apresenta um padrão visualmente interessante. Como o fundo é quase sempre estático, a compartimentagem permite ao fotógrafo posicionar-se previamente, esperando que o sujeito entre em cena. É importante conhecê-la antes de fotografar em movimento, como é preciso sentir o ritmo de uma música antes de começar a dançar.

A maior parte dos fotogramas conhecidos da primeira fase de Alécio — a fase carioca — é composta de retratos, seja de crianças, seja de seus amigos. As primeiras estão nas ruas e praças, os segundos em bares e apartamentos; quase todos se encontram entre Ipanema e Leblon. Sem as legendas, entretanto, essas imagens não nos dão a menor ideia do local onde foram feitas: seu ‘fundo’ geográfico também é acidental, pouco nos dizendo sobre a feição daquelas ruas.

Figura 64 – Alguns marcos da Ipanema de Alécio. Mapa: ©📍Stamen Design (stamen.com); Dados: ©📍🗺️OpenStreetMap, 2021.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A região de Ipanema e Leblon é implantada de maneira bastante linear na paisagem carioca (fig. 64), com dois grandes eixos paralelos, as avenidas Delfim Moreira/Vieira Souto (1 e 2 no mapa) junto ao mar e Ataulfo de Paiva/Visconde de Pirajá (3 e 4), internamente. Esses eixos são cortados por mais de vinte quarteirões, perpendiculares à praia no Leblon e paralelos em Ipanema. Se por um lado essa regularidade facilita a orientação do pedestre, por outro ela

torna os quarteirões indistintos: estes tendem a ser vistos como uma “rede total”, na definição de Kevin Lynch (2011, p. 67). Essa visão em rede é uma abstração, uma representação mental do espaço, que o olhar do caminhante presentifica em pequenos marcos ao nível da rua — um letreiro interessante, uma peça de arte urbana, um estabelecimento do tempo de nossos pais. Como em 1960 aqueles ainda eram bairros novos, a aura de suas lojas e casas ainda era diáfana, e provavelmente eram poucos esses pequenos marcos histórico-sentimentais.³⁴ Os edifícios que se multiplicavam não melhoravam o cenário, porque extrapolavam em muito a escala humana. O mesmo acontece com o grande marco natural que é o Morro Dois Irmãos (6), inamovível ponto de fuga do poente praiano. No retrato do pequeno ciclista na Avenida Visconde de Albuquerque (fig. 65; 5 no mapa), Alécio deixa que o fundo — provavelmente o Oceano Atlântico — seja desfeito em luz; aqui o olhar direto do menino se repete na retidão da rua, sua tranquila curiosidade ecoando nas árvores que pontuavam o ritmo das pedaladas.

Figura 65 – **Alécio de Andrade:** Rua Visconde de Albuquerque. Rio de Janeiro, 1964. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

³⁴ Segundo Kevin Lynch, a imagem de uma cidade possui cinco elementos principais: *vias*, *limites*, *bairros*, *pontos nodais* e *marcos*. A maioria desses termos é autoexplicativa; *pontos nodais* são “lugares estratégicos de uma cidade através dos quais o observador pode entrar, são os focos intensivos para os quais ou a partir dos quais ele se locomove. Podem ser basicamente [. . .] locais de interrupção do transporte, um cruzamento ou uma convergência de vias”, etc. V. LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. P. 52.

Figura 66 – **Alécio de Andrade**: Boulevard de Montparnasse. Paris, 1966 ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Alécio morava de frente para o mar, mas não conhecemos nenhum fotograma seu que tenha a praia como cenário. O mar é um cenário arredo, horizontal, estável, às vezes indistinto do céu. A espuma das ondas precisa da luz certa, no fim da tarde, para brilhar em pérolas; no mais das vezes, e principalmente nos tons de cinza da fotografia, é um fundo quase neutro. Segundo Rosalind Krauss, o mar tem papel importante no modernismo devido a

[. . .] seu isolamento perfeito, seu descolamento do social, seu sentido de auto-continência e, acima de tudo, sua abertura para uma plenitude visual elevada e pura, de alguma forma — tanto uma expansão sem limites quanto uma homogeneidade que o achata até o nada, o não-espaço da privação sensorial. (KRAUSS, 1996, p. 2)

Objetivamente, o fotojornalista enxerga nele um fundo infinito³⁵ natural. Alécio parece interessado em fotografar as pessoas em uma paisagem mais humana, mas na Zona Sul do Rio — famosa pelo mar e montanhas — essa paisagem humana ainda está indefinida, incipiente, aprendiz.

Com a mudança para Paris, o fundo entra em foco e até se faz figura, como no instantâneo capturado no Boulevard de Montparnasse (fig. 66), inversão completa do menino leblonense:

³⁵ O fundo infinito é usado na fotografia em estúdio, e consiste em um tecido (geralmente branco ou preto) estendido da parede até o chão em curva, de maneira a criar uma ilusão de espaço sem limites.

Figura 67 – **Alécio de Andrade:** *Gilberto Gil*. Paris, 1971. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

ali, é a árvore que está em primeiro plano e esconde o ciclista adulto; o calçamento curvilíneo deste ondula como o mar oculto no outro. No flagrante sobre o Rio Sena, de 1976 (fig. 68), a paisagem natural está completamente dominada pela cultura: compondo a figura da jovem que tira (ou calça?) o sapato, uma ponte ao fundo — decerto a Pont-Neuf (fig. 69, nº 7), com sua bordadura de máscaras e pilares em ângulo — faz a cesura do quadro em um ritmo que as plácidas ilhas do litoral carioca jamais poderiam acompanhar. As águas se movem com uma serenidade que, na praia, só existe muito depois da arrebentação; suas linhas contribuem para a fluidez da compartimentagem. O cenário é semelhante no retrato de Gilberto Gil (fig. 67), em que o foco estreito nas crianças do *Itinerário* se recompõe na perspectiva aérea da outra margem, num efeito de *sfumato* causado pela neblina. A distância e a escala daqueles edifícios baixos (provavelmente sem elevadores) fazem com que a arquitetura se integre à paisagem, e seus detalhes — cores, beirais, mansardas — dão movimento à sua solidez. Para quem escala fachadas, todos os ornamentos são úteis.³⁶

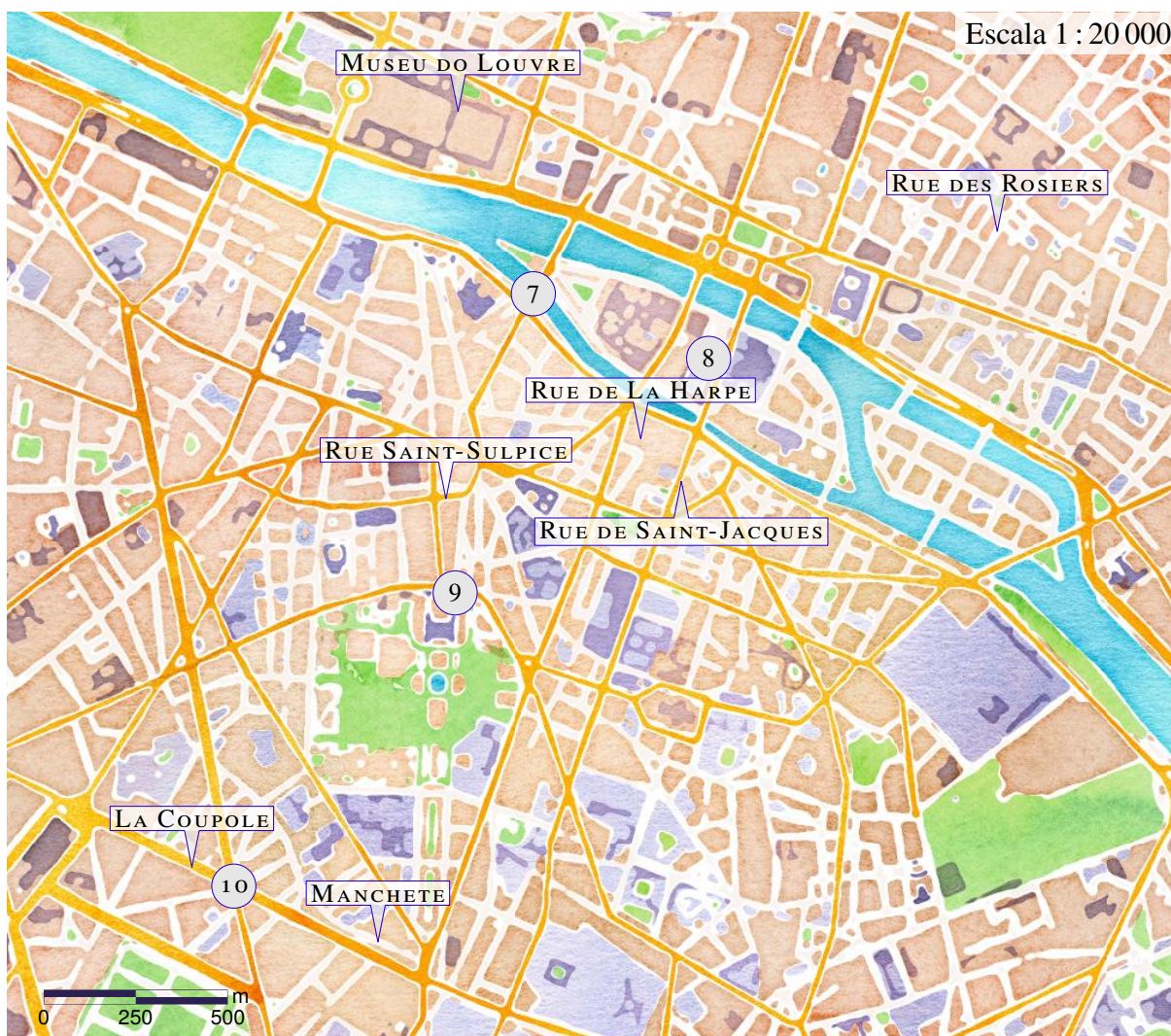
³⁶ A citação é de Benjamin: “Podemos conceder ao surrealismo, que em seus caminhos aventureiros percorre tetos, pararraios, goteiras, varandas, estuques — para quem escala fachadas, todos os ornamentos são úteis —, também o direito de entrar no quarto dos fundos do espiritismo. No entanto, não nos agrada saber que ele bate às suas portas para interrogar o futuro” (BENJAMIN, 1996d, p. 24).

Figura 68 – **Alécio de Andrade**: Paris, 1976. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Figura 69 – Situação de algumas residências de Alécio em Paris, com indicação da sucursal da Manchete, *La Coupole* e Museu do Louvre. Mapa: © Stamen Design (stamen.com); Dados: © OpenStreetMap, 2021.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Alécio nunca morou muito longe do Sena, mais especificamente no entorno da *Île de la Cité* (8 no mapa). Seu primeiro endereço, na *Rue Saint-Sulpice*, ficava entre o fim da rua que leva o nome do rio e a *Rue de Condé*, a qual, após uma curta caminhada, permitia divisar a fachada do Teatro Odeón ao fundo da *Rue Crébillon*, sem perder de vista a torre leste da *Cour d'Honneur* (9) do Palácio de Luxemburgo. Dali para o escritório da Manchete, por exemplo, o percurso incluía vistas oblíquas do *Panthéon*, a companhia dos estudantes que frequentavam os liceus e faculdades da *Rue Auguste Comte* e atravessava um ponto nodal da cidade — o cruzamento onde fica a estação ferroviária de Port-Royal —, até alcançar o longo Boulevard du Montparnasse. Nada da tranquilidade provinciana do Leblon, nem mesmo do monótono traçado de suas ruas. De maneira bastante renascentista, como gostava André Lhote, a imagem que Paris oferecia a Alécio excitava o tirânico olhar do fotógrafo ao mesmo tempo em que o confortava com padrões e analogias judiciosamente situados.

Na França, Alécio continua a retratar amigos e conhecidos em interiores (casas, apartamentos), para os quais extravasa seu aprendizado da fotografia *en plein air*: na imagem de Mario Pedrosa (fig. 70), o fotógrafo explora a semelhança formal entre os objetos dispostos sobre a mesa e o quadro que se vê na parede, no qual passamos a enxergar uma qualidade de natureza-morta que só se descobre no fotograma. Esse retrato foi feito na casa do pintor italiano Alberto Magnelli; Alécio não tinha dificuldade em conhecer pessoas novas e fazer novas amizades, especialmente quando se tratava de artistas. Alécio era comunicativo, e nem mesmo sua dificuldade inicial com o idioma o impediu de desabrochar em sua nova morada, como lembram a irmã e seus amigos:

Naruna Alcântara: Na primeira vez que ele voltou pro Brasil, a gente andava com ele na rua e era impressionante, ele se comunicava com todo o mundo, ele falava. Não era coisa... Ele entabulava uma conversa... E lá ele tinha, no Marais, em Saint-Germain, ele conhecia todo mundo.

Pedro Pinheiro Guimarães: Ele ia fotografar as pessoas, e ficava amigo das pessoas. [Alfred] Brendel, por exemplo, esse pianista que ele fez as capas de disco, que ele gostou e ficou amigo dele, foi assim.

Naruna Alcântara: Se hospedava na casa dele em Londres...

Luís Garrido: Ele tinha uma cultura muito grande, ele ia fotografar um cara desses e falava o que o cara... A cultura aproximava.

O trânsito livre com personalidades das artes e da política era uma das características dos fotógrafos da Magnum da época. Lee Jones, editora da agência em Nova York, dizia: “Quando a concorrência está na cozinha tentando adular o cozinheiro para que ele deixe a porta vaivém aberta por tempo suficiente para tirar uma foto, normalmente há um fotógrafo da Magnum à mesa, convidado para jantar” (apud GALASSI, 2010, p. 18). A distinção estava relacionada à cultura geral desses repórteres, mas também à classe social de que provinham: nos jornais, a fotografia (e na TV, a cinematografia) é muitas vezes percebida como uma ocupação técnica, de menor valor; a estratégia de posicionamento da Magnum no mercado era baseada exatamente na elevação do *status* desses profissionais, dos quais a agência representava *la crème de la crème*.

A assimilação do ambiente na fotografia de Alécio — para a qual o trabalho em *Manchete* contribuiu, proporcionando-lhe a prática e o reconhecimento como profissional — era o ingrediente que faltava para que ele fosse aceito naquele seleto clube. Ela restituía a ligação entre a linguagem do fotojornalismo e a tradição pictórica sintetizada na pesquisa modernista sobre a forma. Por outro lado, Alécio se assimilou *tão bem* ao ambiente que criou raízes; e se os cinco pioneiros da Magnum dividiram os continentes entre si (Robert Capa e David Seymour ficaram com a Europa, George Rodger com a África e o Oriente Médio, Cartier-Bresson com a Ásia e William Vandivert com os EUA), Alécio se acomodou em um *ponto nodal planetário*, um posto de observação privilegiado para sua perspectiva cultural. Quando viajava, frequentemente se hospedava com um amigo — Magnelli em Meudon, James Baldwin em Saint-Paul-de-Vence, Brendel em Londres. A paisagem, o mundo lá fora, continuou em segundo plano: o que interessava a Alécio eram as pessoas, e Paris era um ótimo lugar para encontrá-las.

Figura 70 – **Alécio de Andrade:** *Mario Pedrosa na casa de Alberto Magnelli.* Meudon, França, 1969. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



3.2.2 II | sobre diários de campo

Podemos discernir, na imprensa, dois grandes gêneros noticiosos — o *noticiário* e a *reportagem*. O noticiário se limita a registrar o fato e sua cadeia causal: um acidente (onde? quando?), sua causa (falha humana ou mecânica?) e consequências (quantas pessoas foram envolvidas? O que aconteceu com elas?). Uma convenção centenária determina que essas perguntas sejam respondidas no primeiro parágrafo da notícia, que recebe o nome de ‘lide’. Com a fotografia não é diferente: o fotograma que vai para o noticiário precisa ‘ter’ lide, ou seja, resumir o fato. Para isso, o fotojornalista lança mão de figuras de linguagem: uma bolsa de mão perdida na estrada, ao lado de um ônibus tombado, é uma metonímia forte o suficiente para exprimir o resultado de um acidente rodoviário. Nem sempre, porém, a bolsa está lá. “Às vezes, num único fotograma, a forma possui tanto rigor e riqueza, e o conteúdo tanta ressonância, que ela é suficiente”, escreve Cartier-Bresson, para logo ressaltar: “Mas isso raramente acontece; os elementos que fariam saltar a centelha estão frequentemente dispersos; não temos o direito de juntá-los à força, encená-los seria trapaça; daí a utilidade da reportagem; a página reunirá esses elementos complementares divididos em vários fotogramas” (CARTIER-BRESSON, 1996a, p. 19).

Tempo é dinheiro, e a reportagem demanda tempo, porque ela não se resolve com um só fotograma. Além disso, na imprensa, espaço também é dinheiro. A fotografia é uma linguagem atraente para o leitor, mas usar vários fotogramas em uma única matéria significava, para jornais e revistas, ter menos vagas para anúncios. Daí a utilidade do clichê: se a bolsa não está perdida na estrada, por que não levá-la até lá? Em cinco minutos o fotógrafo estará confortavelmente assentado no carro, a caminho da redação; quanto mais cedo chegar e revelar o filme, mais provável é que consiga ‘vender’ a imagem para o editor e, quem sabe, garantir uma primeira página. O fotojornalismo é um mercado de muita competição, no qual sobressai quem consegue resolver ‘bem’ e ‘rápido’ (o popular ‘bom, bonito e barato’).

A vagabundagem é um levante contra essa concepção de fotojornalismo. *The Americans*, de Robert Frank, levou dois anos para ser feito, o que só foi possível graças a uma bolsa da Fundação John Simon Guggenheim; *Images à la Sauvette*, de Bresson, abrange pelo menos vinte anos de fotografia. *O Louvre e seus visitantes*,³⁷ de Alécio de Andrade, mais que isso. Nenhum veículo de imprensa financeira semelhantes projetos, e no entanto eles representam a própria ideia de reportagem, que Ryszard Kapuściński rastreia até Heródoto — “repórter, etnógrafo, antropólogo, historiador” (KAPUŚCIŃSKI, 2007, p. 79). Quanto mais o repórter conhece o local, as pessoas e o assunto de que se ocupa, mais camadas de significado ganha seu trabalho. Quanto mais conhecido o trabalho, maiores as chances de que suas soluções sejam adotadas em novos clichês: a boa reportagem pode não renovar, mas pelo menos oxigena o noticiário.

³⁷ ANDRADE, Alécio. *Le Louvre et ses visiteurs = O Louvre e seus visitantes*. Introdução: Adrian HARDING. Prefácio: Edgar MORIN. Paris/São Paulo: Éd. Le Passage/IMS, 2009.

Figura 71 – **Alécio de Andrade**: *No alto: Jean-Baptiste Greuze (1725–1805), O filho punido, 1778. Embaixo: Jacques-Louis David (1748–1825), Os amores de Páris e Helena, 1789. Museu do Louvre, 1969. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.*





De acordo com Hal Foster, na passagem da década de 1970 para 1980 o engajamento artístico proposto em *O autor como produtor*³⁸ passa por duas releituras: numa, o produtor — aquele que poria seus meios de produção a serviço da autoria popular — é também autor, responsável por “intervenções político-culturais”, numa reação “à capitalização da cultura e à privatização da sociedade sob Reagan, Thatcher, Kohl e companhia”; nessa linha seguiram artistas como Barbara Kruger (fig. 72), Krzysztof Wodiczko e o grupo АСТ-УР, cujos trabalhos Foster considera mais *situacionistas* que produtivistas (“ou seja, mais preocupadas com as reinscrições das representações dadas” (FOSTER, 2017, p. 160)). Por outro lado, o crítico vê emergir, “na arte de ponta da esquerda”, um paradigma “estruturalmente semelhante ao antigo modelo do ‘autor como produtor’: o *artista como etnógrafo*” (FOSTER, 2017, p. 161).

Os pressupostos de Benjamin persistem no novo paradigma de três maneiras, prossegue Foster: em primeiro lugar, na noção de que “o lugar da transformação política é também o lugar da transformação artística, e [de] que as vanguardas políticas localizam as vanguardas artísticas e, sob certas circunstâncias, as substituem” (FOSTER, 2017, p. 161). Essa é a tendência que, na visão de Peter Bürger, fracassou na “recondução da arte à práxis vital”. Mesmo o objeto achado, símbolo dessa integração, torna-se “obra de arte”: “Com isso, ele perde seu caráter antiartístico, tornando-se obra autônoma, ao lado das outras, no museu” (BÜRGER, 2017, p. 131). Para Foster, falar em “fracasso” das vanguardas é arrancar esses movimentos de seu momento histórico, marcado pela “explícita exigência produtivista de que a arte recupere um valor de uso”, ou na “implícita exigência dadaísta de que reconheça seu valor de inutilidade” (FOSTER, 2017, p. 28). Os *situacionistas* propriamente ditos — isto é, os membros da *Internacional Situacionista* (IS) — tentaram satisfazer a essas duas exigências por meio de uma “superação” da separação entre arte e vida: como resultado, sintetiza Stewart Home, “a arte desaparece dos museus *apenas* para reaparecer *em toda parte!* Pode esquecer a prática *autônoma* do *proletariado* — trata-se na realidade do velho sonho burguês de uma categoria *universal* que propagandeará a coesão social” (HOME, 2004, p. 72).

O fato de o novo paradigma dar visibilidade justamente aos grupos considerados oprimidos não o ‘purifica’ nem impede que seja desvirtuado, reconhece Foster. A segunda herança de Benjamin, escreve, é o pressuposto de que esse lugar de transformação disputado entre o artístico e o político “está sempre *em outra parte*, no campo do outro — e que essa parte, esse fora, é o ponto de Arquimedes a partir do qual a cultura dominante será transformada ou ao menos *subvertida*”. Essa valorização da alteridade abre caminho para o terceiro pressuposto, o de que “se o artista que foi invocado *não* é visto como social e/ou culturalmente outro, seu acesso a essa alteridade transformadora é limitado, e que, se ele é visto como outro, tem acesso automático a ela”. No conjunto, adverte Foster, esse legado pode levar “a um ponto de conexão menos desejado

³⁸ BENJAMIN, Walter. *The Author as Producer* (1934). In: BENJAMIN, Walter. *Selected Writings*. Howard Eiland; Michael W. Jennings (ed.). Cambridge, Massachusetts, e London, England: The Belkner Press of Harvard University Press, 2006b. v. 2, p. 768–782.

Figura 72 – **Barbara Kruger**: *Sem título* (“I shop, therefore I am”, 1987). Silkscreen fotográfico sobre vinil, 284,5 x 284,5 cm. ©Barbara Kruger, 2021



Fonte: artnet.com

com o relato benjaminiano do autor como produtor: o risco, para o artista como o etnógrafo, de ‘mecenato ideológico’” (FOSTER, 2017, p. 161). Sua preocupação de Foster não difere muito da de Adorno: uma vez que a alteridade é definida por quem financia — em outras palavras, quem paga é que define o que é ser ‘proletário’ ou ‘oprimido’ —, é evidente que o artista (como, na sua área, o fotógrafo de imprensa) pode se ver obrigado a fazer concessões quanto a suas convicções políticas e estéticas, na contramão da proposta inicial.

Como artista latinoamericano em Paris, Alécio era um *outro*, um colonizado na terra do colonizador. Para observá-los com a paciência de um antropólogo, o fotógrafo precisaria encontrá-los num espaço em que sua ‘alteridade’ não fosse percebida.

Figura 73 – **Alécio de Andrade**: Museu do Louvre, Paris, 1969. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



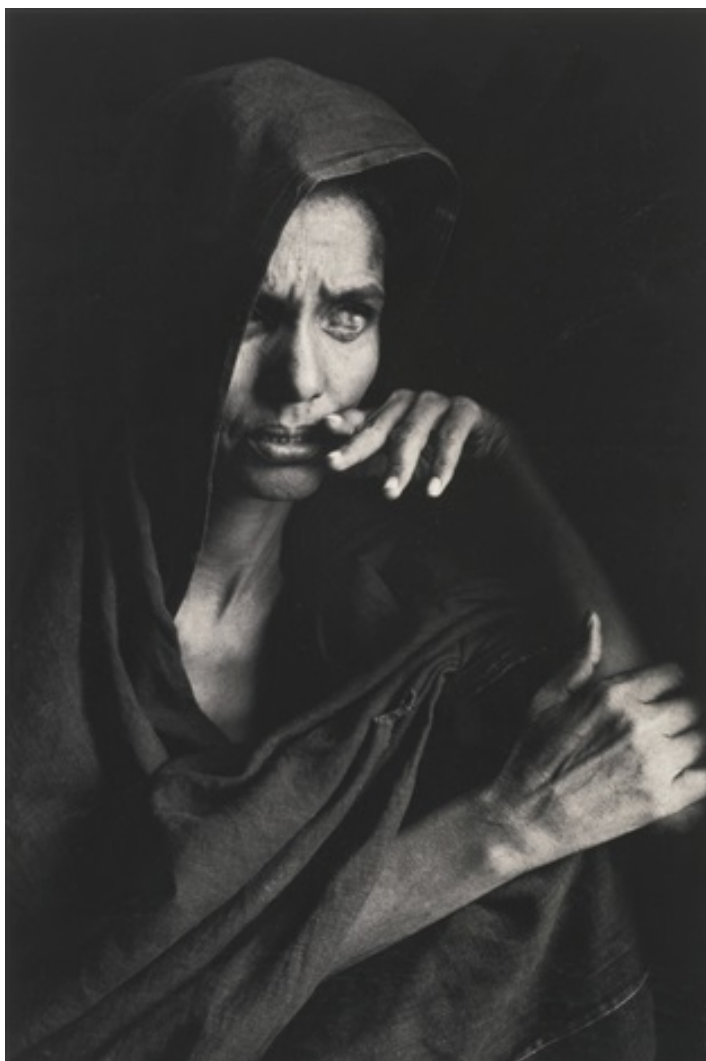
Fonte: aleciodeandrade.com



Para Susan Sontag, o “apetite insaciável pela fotografia” que se fez sentir na década de 1970 vai além do prazer causado pela redescoberta de uma técnica que havia sido deixada de lado: “muito deste fervor”, comenta, “é derivado do desejo de reafirmar a rejeição da arte abstrata, que era uma das mensagens dadas pelo gosto pop dos anos 1960”. A fotografia era mais fácil de digerir, pois, como a *pop art*, “garante aos espectadores que arte não é algo difícil” (SONTAG, 1979, p. 130). É nessa época, prossegue a autora, que a fotografia entra com força nos museus, e por conta disso teve de enfrentar novos problemas. A fotografia documental não ficou de lado e, nos Estados Unidos, alguns dos grupos mais significativos do gênero serão batizados pelos curadores: entre estes, temos *New Documents*, de 1967 (MoMA, curadoria de John Szarkowski) e *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, de 1975 (International Museum of Photography, curadoria de William Jenkins) (WESTERBECK, 1999). Michel Poivert nota que o padrão de informação visual deixava as páginas dos jornais para se instalar nos televisores, e a fotografia migrou para as galerias: “é como se, de maneira bem clássica, o museu se encarregasse do destino das imagens dos jornais assim que seu valor de uso diminuiu” (POIVERT, 2005, p. 87). Na França, as primeiras políticas públicas de fomento à fotografia datam, igualmente, dos anos 1970: em 1971, Jean-Claude Lemagny, então curador de fotografia da Bibliothèque Nationale, inaugura uma galeria dedicada ao meio e, em 1976, o ministro da Cultura, Michel Guy, cria um Serviço de Fotografia vinculado ao Centro Nacional de Cinematografia (MOREL, 2005, p. 2).

Segundo Poivert, desde que os museus reclamaram para si o fotojornalismo faz-se necessário levar em conta tanto as informações derivadas do conteúdo da imagem quanto “uma história das formas desta informação”. Procurando aproximar posições extremas, o autor questiona “se uma foto de um evento histórico não pede uma compreensão mais ampla que a mera finalidade de um evento midiático, mas também uma compreensão mais justa que a simples estetização formal” (POIVERT, 2008, p. 100) Helouise Costa segue na mesma direção quando aponta que, a partir dos anos 1980, a fotografia lança mão de um modelo pictórico baseado no uso de “planos frontais bem delimitados, no estabelecimento de diálogos com a tradição da pintura desde o Renascimento”, materializado “em fotografias em cor, de grande formato” (COSTA, 2008, p. 134); à exceção da cor, a influência da pintura “na composição triangular, na luz ‘de janela’, na função compositiva do drapejamento” transparece, por exemplo, em *Mulher cega* (fig. 74), de Sebastião Salgado, o segundo brasileiro na Magnum. Anne Beyaert-Geslin estabelece uma correlação entre o valor documental (para além do jornalístico) adquirido pela fotografia através do recurso a modelos atemporais — imagens de atualidades que remetem a temas tradicionais, largamente explorados nas artes plásticas: madonas, virgens piedosas, o sacrifício de Cristo. O emprego destes clichês tem caráter retórico, reforçando a mensagem que se deseja transmitir; também é um apelo aos modelos mais sedimentados no campo artístico (*motivos*, tomando o conceito de Panofsky), o que confere a estas imagens um ar quase acadêmico (BEYAERT-GESLIN, 2006, p. 124). O fotógrafo já não opera *como* os artistas da tradição pictórica a que se refere; copia-lhes os ícones.

Figura 74 – **Sebastião Salgado: *Mulher cega*, Mali, . ©Sebastião Salgado / Amazonas Images, 2021.**



Fonte: artnet.com

Se a evolução estética do fotojornalismo documental é questionável, não há nada melhor a ser dito sobre sua dimensão etnográfica. A relação entre os dois campos é visceral: já no século XIX, conta Michel Frizot, “não havia viajante armado com uma câmera que não operasse simultaneamente como etnógrafo” (FRIZOT, 1999b, p. 267). Distinguir o *diário de campo* do *diário fotográfico* — e, até certo ponto, da reportagem — muitas vezes é quase impossível. Esse parentesco sobrevive nas reportagens sobre lugares exóticos e distantes que quase sempre são acompanhadas de um verniz de consciência social: guerras, desastres naturais e outras catástrofes humanitárias. Nesses cenários, o fotojornalista se assemelha a seus antepassados oitocentistas: ele vem como o emissário do mundo civilizado, aquele com o suposto poder de realinhar o destino do oprimido ao eixo do progresso.

O engajamento, percebe-se a essa altura, é um campo minado. Henri Cartier-Bresson evitou esse terreno, recusando a filiação ao Partido Comunista quando todos os seus ídolos (André Breton, Louis Aragon e outros) eram militantes ativos. Seu entusiasmo político (era anarquista,

Figura 75 – **Alécio de Andrade:** *Leonardo di ser Piero da Vinci (1452–1519), dito Leonardo da Vinci, Retrato de Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo, dita a Mona Lisa ou a Gioconda, c.1503–1506. Museu do Louvre, Paris, 1971. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.*



ou assim passou a se declarar nas últimas décadas de vida) foi canalizado principalmente para a cobertura, como fotógrafo, dos processos de independência das colônias francesas na Ásia e, como cineasta, da guerra civil espanhola e do retorno dos prisioneiros nos campos nazistas a seus países natais, em 1945. Com a consolidação do modelo estadunidense de reportagem fotográfica (as matérias roteirizadas da *Time* e *Life*) — que expressa, no fotojornalismo, a maturidade que a organização do *espetáculo* descrito por Guy Debord alcançara³⁹ — Bresson entra em guerra contra a própria imprensa, num conflito que segue em baixa intensidade até 1974, quando, enfim, fala diretamente aos colegas. Ele se revela um herdeiro fiel dos dadaístas: seu trabalho é uma afirmação do valor de inutilidade do fotojornalismo — ou o oposto disso, porque, na recusa do fotógrafo em pôr-se *a serviço* de outra coisa (salário ou revolução), ele se põe a serviço da fotografia e, por meio dela, ele é capaz de uma *iluminação do olhar* e, nesse ponto, aproxima-se dos surrealistas.

Benjamin identifica um projeto comum a todas as manifestações surrealistas: o de “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez”. Essa é a tarefa “mais autêntica” do movimento, diz o filósofo. Entretanto, esse elemento de embriaguez é insuficiente, dado seu “caráter anárquico”: “privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa”. Para evitar essas armadilhas, “excessivamente próximas de certos preconceitos fatais e românticos”, Benjamin sugere uma concepção dialética da embriaguez, a que chama *iluminação profana*. “A investigação mais apaixonada da embriaguez produzida pelo haxixe”, diz, “nos ensina menos sobre o pensamento (que é um narcótico eminente) que a iluminação profana do pensamento pode ensinar-nos sobre a embriaguez do haxixe” (BENJAMIN, 1996d, p. 30). Analogamente, a investigação da fotografia (que proporciona a embriaguez visual do fotógrafo) nos ensina menos sobre o olhar do que a iluminação profana do olhar pode nos ensinar sobre a fotografia.

Antes de ser linguagem, a fotografia é uma técnica. A correta operação de uma câmera não exige a menor consciência sobre o sujeito para o qual ela aponta. A assimilação dessa técnica como reflexo é um passo importante no fotojornalismo poético, para o qual todo e qualquer aspecto exterior à cena *vivida* — o que inclui a mera presença da câmera — deve tender ao desaparecimento, para emergir apenas no momento do clique. A técnica se submete ao *olhar* que reconhece, e não à *imaginação* que constrói — e o olhar, por sua vez, está submetido à *vivência*. Foster alerta para o risco de o paradigma do artista-como-etnógrafo “promover uma presunção tanto quanto um questionamento da autoridade etnográfica, uma evasão tanto quanto uma extensão da crítica institucional” (FOSTER, 2017, p. 180). Mas o antropólogo organiza suas vivências em categorias etnográficas, e o fotógrafo, por meio da emoção estética. Se o caráter não-intervencionista e a contextualização do sujeito é comum aos fotogramas que produzem, seus olhares divergem no método.

³⁹ V. DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espectáculo / Comentários sobre a Sociedade do Espectáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.



Fotógrafo e etnógrafo podem se diferenciar na *produção*, mas isso não elimina o problema da *recepção*, a vedete teórica da década de 1960. A pesquisa de Alécio sobre o Museu do Louvre começa nessa época, involuntariamente próxima da constituição do campo da antropologia urbana.⁴⁰ Com ela, o fotojornalista acompanha a transformação da teoria etnográfica. O ‘urbano’ sobre o qual esta agora se debruçava já era velho conhecido dos fotógrafos, mas Alécio abandona o *urbanismo* que caracteriza a nova antropologia⁴¹ para investigar a catedral onde o *valor de culto* da obra de arte, do qual Benjamin profetizara a derrocada, vivia seus últimos anos de glória. As décadas seguintes conseguiram o prodígio da reificação em massa, como o comprova o instantâneo de Martin Parr, em 2012 (fig. 76); em 1971, Alécio ainda podia se divertir com a relativa solidão do guardião de um ícone (fig. 75).

Figura 76 – **Martin Parr:** Museu do Louvre, Paris, 2012. ©Martin Parr / Magnum Photos, 2021.



Fonte: nytimes.com

O contexto em que essa pesquisa foi produzida, de forte cobrança pelo engajamento artístico, fez com que os fotogramas não fossem recebidos como *arte*; a familiaridade do tema,

⁴⁰ Cf. HANNERZ, Ulf. *Exploring the city: inquiries toward an urban anthropology*. New York: Columbia University Press, 1980. Cap. 1.

⁴¹ *Id., ibid.*

Figura 77 – **Alécio de Andrade**: À esquerda: *Girolamo Mazzola Bedoli (c.1500–1569), Adoração dos pastores com são Bento, 1552–1554. À direita: Federico Fiori Barocci (c.1535–1612), dito Baroccio, A circuncisão, 1590. Museu do Louvre, 1993. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.*



Fonte: aleciodeandrade.com

por sua vez, esvaziou seu valor jornalístico, que se restringiu à publicação de uma matéria. O desinteresse pelo trabalho⁴² pode ter representado um problema do ponto de vista econômico, mas permitiu a Alécio prosseguir-lo sem constrangimentos conceituais, ideológicos ou, principalmente, temporais; coerentemente, permitiu ao fotógrafo realizar um trabalho *desinteressado*.

Avizinhando-se de uma etnografia ainda incipiente, Alécio afastou-se do ‘colonialismo esclarecido’ arraigado no fotojornalismo; adentrando o território sagrado da instituição arte, distanciou-se da rebelião contra a mesma. Ao retratar o ritual burguês de contemplação do objeto artístico, pôs a questão em seus próprios termos: em última análise, registrou as diferentes formas de recepção aurática. Assim, longe de recusar a vagabundagem, ele a aprofunda em seu oposto dialético, que, para Benjamin, é o conhecimento da *habitação*, parte da “arte aperfeiçoada do *flâneur*”. A “imagem primitiva” de habitação, esboça o filósofo, é a “matriz ou concha”, na qual pode-se “ler a figura exata do ser que vive em seu interior”; e se a arquitetura do Louvre não nos permite adivinhar o estilo das obras que abriga, mesmo assim ela é indicativa do prestígio social que confere a essas obras. O que o vagabundo procura, segue Benjamin, são as imagens que

⁴² *O Louvre e seus visitantes* só foi publicado em 2009, seis anos após a morte do fotógrafo.

Figura 78 – Alécio de Andrade: Museu do Louvre, 1992. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

habitam o lugar, o que faz dele um “sacerdote do *genius loci*” (BENJAMIN, 2006c, p. 264). As imagens que estão penduradas na parede são fatos consumados, mas as formas de experimentá-las — as estratégias de recepção — variam com o indivíduo e a época: na vivência dos frequentadores, o fotógrafo capta essas variações e, nelas, o declínio do valor de culto. Há uma diferença considerável entre a atitude respeitosa (e, às vezes, involuntariamente divertida) dos que se acotovelavam em torno da Vênus de Milo (fig. 30), ou dos que pareciam refletir sobre desejo e punição (fig. 71), em 1969, e a da criança que dá enfim um sentido a um ângulo inútil (fig. 77); ou ainda entre a resignação bem comportada da menina de minissaia (fig. 73) e a audível expressividade de sua semelhante, em 1992 (fig. 78).

(Um fotograma dessa pesquisa permite ainda diferenciar claramente a abordagem afetiva de Alécio da geométrica de Bresson. No retrato de duas freiras que o francês fez no Museu de Arte Moderna de Nova York (fig. 79), alguns anos antes das *Três Graças* de Alécio (fig. 80). Cartier-Bresson subverte radicalmente a horizontalidade do painel de Matisse, preenchendo o excesso de teto surgido nessa operação com um *spot* de luz posicionado no final de uma espiral

Figura 79 – **Henri Cartier-Bresson**: *Ao fundo: Henri Matisse (1869–1954) A dança (I), 1909.* Museu de Arte Moderna, Nova York, 1965. ©Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos, 2021.



Fonte: christies.com

área imaginária que o une ao cotovelo da pensativa religiosa. Mesmo a atitude das mulheres é analítica; seus olhares parecem se dirigir às obras como o do fotógrafo se dirige a elas. Alécio, por sua vez, condensa tanto a relação das freiras *entre si* quanto do conjunto delas com o ambiente, relações que se expressam graficamente como dois triângulos invertidos: aquele da pintura acadêmica, que rege a composição da tela de Regnault, e o das mãos que se tocam, fora do hábito, reverberando o deleite físico daquelas três Graças no limite do possível.)

Figura 80 – **Alécio de Andrade:** *As Três Graças*, de Jean-Baptiste Regnault. Paris, 1970.
©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Figura 81 – **Ian Berry:** *Jane Birkin OBE é uma atriz e cantora inglesa radicada na França. Ela é conhecida por seu relacionamento com Serge Gainsbourg e por ter uma bolsa Hermés batizada com seu nome. Nos últimos anos, ela compôs o seu próprio álbum, dirigiu um filme e se tornou uma defensora aguerrida da democracia em Burma. Aqui ela está sentada com Serge Gainsbourg no seu apartamento em Paris. França, 1970. ©Ian Berry / Magnum Photos, 2021.*



Fonte: magnumphotos.com

3.2.3 III | sobre o poder do fotógrafo

Até aqui, lidamos com situações em que a atitude geral do fotógrafo é de não-interferência. Como vimos, isso permite a ele se esquivar da sobredeterminação do discurso político, ideológico ou editorial. Essa não foi a única atitude adotada por Alécio, contudo: sua relação afetiva com os sujeitos transparece em diversos fotogramas. No momento em que o fotógrafo não mais se limita a registrar, passando a construir, novos problemas surgem.

Em toda foto ‘dirigida’ há um risco de objetificação do sujeito, de preponderância da ideia (do fotógrafo) sobre a realidade (do indivíduo). Submeter-se ao escrutínio da câmera sem demonstrar-se afetado por ela é privilégio de poucos. Em 1970, Jane Birkin e Serge Gainsbourg formavam um conhecido casal francês assim privilegiado, capazes de demonstrar naturalidade até diante de um completo desconhecido. Antes de encontrá-los para um dia juntos, Ian Berry (fig. 31) dirigiu por mais de setenta mil quilômetros — de Londres à África Ocidental (Mali e

Figura 82 – **Alécio de Andrade:** *Salvador Dalí, pintor espanhol, e François-Marie Banier, fotógrafo e escritor.* Paris (Hotel Meurice), 1971. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Gana), para fazer diversas reportagens, e de lá até a África do Sul; por falta de vistos adequados, seguiu para a porção oriental do continente, e de lá embarcou para Bombaim, de onde pôde, enfim, dirigir de volta a Londres.⁴³ Nem a exaustão causada pelo deslocamento do fotógrafo nem a frieza de seu olho mecânico parecem capazes de perturbar o casal (fig. 81).

Figura 83 – **Angelo Cuissi:** *Deborah Colker no cenário de Tatyana*. Rio de Janeiro, 2011.
©Angelo Cuissi, 2021,



Fonte: Acervo pessoal.

Essa classe de sujeitos pode mesmo dispensar a direção do fotógrafo, assumindo a atitude que sabem resultar numa boa imagem. É possível que não exista nenhuma imagem de Salvador Dalí em que o pintor não esteja posando (fig. 82). Acontece com artistas: atrizes, músicos, modelos. Podemos assegurar que o fotógrafo não sugeriu a Deborah Colker que adotasse a instável pose que ela escolheu para ser fotografada (fig. 83); foi a experiência da coreógrafa de

⁴³ BERRY, Ian; B., Bruno. Behind the Image: Ian Berry's Intimate Portrait of Serge Gainsbourg and Jane Birkin. *Magnum Photos: Theory & Practice*, 2 jul. 2020. Disponível em: <<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/ian-berry-intimate-portrait-serge-gainsbourg-jane-birkin/>>. Acesso em: 3 out. 2021.

brincar com a peça cênica que determinou sua atitude — uma posição que tira sua irreverência do jogo de formas que caracteriza a atividade do bailarino. Uma vez que tanto o cenário quanto a postura alinham-se a um eixo vertical, a orientação da câmera segue essa tendência; coube ao fotógrafo apenas decidir se Deborah seria o centro da composição (e, portanto, o cenário se organizaria em torno dela) ou um elemento do cenário. Em parte porque a coreografia de *Tatyana* parece resultar das interações lúdicas dos bailarinos com a peça cênica, em parte porque o autor tende a preferir uma visada indireta, optou-se pela segunda alternativa.

Figura 84 – **Nobuyoshi Araki: *Kaori*, 2004.** ©Nobuyoshi Araki, 2021



Fonte: michaelhoppengallery.com

No outro extremo, há fotógrafos que exigem de seus sujeitos uma submissão que pode chegar ao abuso. Nobuyoshi Araki fez-se conhecido do público japonês graças à variedade de sua fotografia: existem mais de quinhentos livros e outras publicações atribuídos a ele, dedicados às flores (ARAKI, 1997), às crianças (1994) ou às prostitutas e frequentadores do distrito de Shinjuku Kabuku, em Tóquio (1990); ou ainda, à delicada intimidade de seu casamento com Yoko, retratada no *Diário de uma viagem sentimental* (1991). Araki também é conhecido pela

alta carga erótica de sua fotografia, e seu trabalho com mulheres é marcado por uma quase anulação do sujeito pela fantasia. Devido a essa característica, Kaori, uma de suas modelos (fig. 84) veio a público em abril de 2018, após alguns de seus fotogramas serem apresentados na exposição *The Incomplete Araki*, no Museu do Sexo de Manhattan. Kaori acusou o fotógrafo de objetificação, chamando a atenção para a autoria do modelo numa sessão fotográfica. Em entrevista a Rich Motoko, disse que “para ele, uma ‘musa’ significa alguém que não fala nem tem opinião, apenas obedece ordens”. Ela deixou de posar para Araki em 2016, e fez um pedido para que os fotogramas em que aparece não fossem mais exibidos; por carta, ele respondeu que “todos os modelos devem entender o potencial de uso ilimitado de seu trabalho”, acrescentando que cabia apenas ao fotógrafo decidir sobre a conveniência de publicações ou exposições (MOTOKO, 2018).

Alécio dirigiu muitos retratos em seu trabalho para a *Manchete* (Duda Cavalcanti, na figura 24, é um exemplo), mas parece tê-los evitado em suas pesquisas pessoais. Mesmo quando seus modelos têm consciência da câmera, o fotógrafo parece conseguir desarmá-los. A pequena história a seguir permite que tenhamos uma ideia de como ele procedia: voltemos, portanto, a 1975.



Rute Casoy tinha vinte anos quando chegou a Paris, por volta de 1972. Havia nascido em Ipanema e aprendido piano na infância, mas não conheceu os Bomfim de Andrade no Brasil. Em 1975 já era psicomotricista e tinha cursado uma formação em arte-educação na Clínica Pomar, com Ligia Diniz. Foi parar na França com um grupo que incluía alguns exilados da resistência armada contra a ditadura. Rute não participa do movimento, como recorda: “Não que eu não fosse propriamente de esquerda, mas eu não era *militante* de esquerda, sabe? Eu era mais artista”. Na França, procura pessoas que compartilhem de seus interesses:

Eu fui fazer teatro, e acabei também me desligando da colônia brasileira. Então eu acabei criando vínculos — eu fui fazer teatro, não era diretamente com a Arianna [*Mnouchkine*], eu não entrei no elenco dela, nem tentei — nem achei que podia [. . .] Mas eu fui trabalhar como arte-educadora no mesmo conjunto de teatros onde ficava o *Théâtre du Soleil*, que é o teatro dela. Que era uma antiga fábrica, de tijolo, no meio do bosque, onde ficava a universidade de Vincennes — que é uma das universidades mais de esquerda, mais radicais, mais incríveis que tinha — ficava lá também. A pé. Bois de Vincennes [. . .] Tinha uns cinco teatros, todos bem de vanguarda. E o que eu atuava era uma escola de arte-educação. E era bem legal, porque os funcionários do Beaubourg, os funcionários do Senado e outros também, tinha os psiquiatras, mandavam as crianças pra lá. Tinha convênios, era meio público também, meio ligado à rede pública. Então, a gente recebia muitos jovens, crianças, e eu acabei me especializando em teatro infantojuvenil, trabalhando com essa parte. Foi bem gratificante essa vivência nesse lugar [. . .] Passei anos tomando banho no *Théâtre du Soleil*, a gente ia se alimentar, às vezes, lá, porque lá tinha uma estrutura melhor que a nossa.

Os amores aproximam Rute e Naruna, que começam uma amizade:

Eu namorei, depois me casei, tive até um filho, com um ex-namorado da Naruna, que era um exilado político [. . .] O Luís Eduardo tinha uma relação bem mais íntima com o Alécio do que eu, porque o Luís Eduardo namorou muitos anos a Naruna. E aí, terminou com a Naruna e a gente começou a namorar, mas a Naruna continuou muito amiga, muito próxima, então a relação [*de Rute com Alécio*] foi mais através da Naruna e do Luís Eduardo que de outra forma.

Luís Eduardo Prado era economista, mas na Europa “reciclou para psicanálise”. Do círculo de relações do casal também faz parte Sueli Rolnik, aluna de Félix Guattari; Rolnik estuda o trabalho de Lygia Clark. Rute está grávida de Tiago, seu primeiro filho. Ela se interessa por fotografia e conhece a ‘escola’ de Alécio, como nos contará:

Do lado da minha mãe, que tinha uns amigos franceses — aí, já no tempo da . . . Logo depois da Segunda Guerra —, que eram parentes do Cartier-Bresson. Acho que eram sobrinhos, ou sobrinhos-neto, alguma coisa assim. Então eu tinha uma aproximação porque eu era amiga desses parentes do Cartier-Bresson, que eram jovens, na época. Então eu sabia da importância, eu tinha essa avaliação de saber o quanto que o Cartier-Bresson era um fotógrafo importante, né? Assim, que inovou, que tinha essa coisa de não cortar a foto. . . Eu entendia isso. E entendia que o Alécio também *tava* mais apegado nessa jogada. E era mais um motivo, pra mim, de admiração, do que aqueles temas políticos chatíssimos, intermináveis, que o pessoal dos brasileiros que a gente conhecia lá vivia.

Rute aceita de bom grado o convite para ser uma assistente informal de Alécio, acompanhando o fotógrafo com os papéis de autorização de uso de imagem. Ele registrava a imagem e Rute ia, “muito seriamente, depois dele, pra pessoa fotografada, explicava que ela tinha sido fotografada por uma reportagem da revista *Elle*”, e perguntava se autorizava o uso da imagem. Alguns, talvez com medo de serem flagrados em companhia comprometedor, afastavam a câmera de perto. Fotógrafo e assistente divertem-se. Rute se encanta com o jeito de trabalhar do parceiro:

Ele era muito *leve*, né? Ele não abordava ninguém. Ele, inclusive, tinha um. . . Quase um bailarino. Era um passarinho. Ele tinha uma leveza, uma rapidez surpreendente. Está bem claro isso na minha memória: parecia um passarinho fotografando. Quando você viu, já fotografou. Passou. Já era. Foi. Ele tinha essa rapidez e essa leveza. Não vacilava diante da foto que ele queria tirar. Era incrível isso, a rapidez dele.

A diversão ajuda a formar cumplicidade, e a admiração deve aquecer um pouco a vaidade de Rute quando Alécio a convida para posar nua. Ela reside em um apartamento em que o companheiro já havia morado com alguns amigos, logo que chegara. Quando engravidada, procuram reavê-lo, pois sabiam que o imóvel tinha instalações hidráulicas, algo raro na cidade. Fica no bairro do Montparnasse, próximo ao Jardim de Luxemburgo e ao *La Coupole* (fig. 69, nº 10) — referência dos cariocas em Paris, uma espécie de sucedâneo do Zepelim — e com vista para uma pequena praça coroada por uma estátua de Balzac, feita por Rodin. É ali que o fotógrafo a procura para um pequeno ensaio. Para Rute, que em alguns dias daria à luz seu primeiro filho, “foi muito fácil ficar nua”:

Ele tocou a campainha lá em casa um dia e falou: “tô afim de tirar umas fotos”. Aí o pai, que era o Luís Eduardo, não estava em casa, e eu falei: “problema nenhum.”

Figura 85 – Alécio de Andrade: *Rute Casoy*. Paris, 1975. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

“Ah, você tiraria a roupa?” “Tiraria.” Assim, ele era bem mais velho, tinha uma coisa meio paternal na nossa relação... Eu não senti nenhuma sedução na proposta dele. Achei mesmo que era uma coisa tranquila, profissional [. . .] Eu fiquei muito à vontade, porque já tinha tido essa relação [*de acompanhá-lo no trabalho*], eu já tinha uma admiração por ele como fotógrafo, como pessoa, sentia uma leveza nele — uma coisa muito sensível, artística, que ele era. Eu gostava dele. Eu não tinha assim, uma amizade que eu confessasse coisas pra ele, não era isso: era um relacionamento tranquilo. Mas eu gostava do lado bem francês dele. E aí, aquela foto foi feita com muita naturalidade, com muita simplicidade, com muita... Sem nenhum pensamento que não fosse aquele momento, ali. [. . .] Eu fui tirando a roupa, ele foi fotografando, e aquela ele escolheu pra publicar. Nem vi as outras.

Como *As Três Graças*, de 1970, o retrato foi publicado nos formatos de cartão-postal e *souvenir* fotográfico de aproximadamente 20x30cm, e distribuídos nas tabacarias de Paris. Cerca de quinze anos depois, Alécio dirá para Antonio Bulhões que está “posicionado mundialmente em 3º lugar nas vendas de Cartão Postal, o 1º H. C-B, o 2º Doisneau”.⁴⁴ A modelo reclamou sua parte: “vem cá, não vai rolar um... tipo assim, um cachê, sei lá, nem lembro o termo que eu usei, né? Aí ele falou: ‘ah, acho que não, infelizmente...’”



A noção da fotografia como furto faz parte da mitologia bressoniana, e está imbricada no título de *Images à la Sauvette* — imagens obtidas *furtivamente*. Nesse sentido, a opção do fotógrafo pela etiqueta de ‘fotojornalista’ equivale à aquisição de uma espécie de ‘licença para furtar’ (que fotógrafos como os que cercaram Gandhi entendem como ‘licença para assaltar’). A furtividade no retrato de Rute está na forma espontânea como expressa sua gravidez, tão natural que nos faz esquecer da presença do fotógrafo. Modelo não-profissional, ela posa por amor à arte; Alécio, como artista profissional, se apropria daquela pose.

A lei sobre a proteção da vida privada foi promulgada na França em 19 de julho de 1970, tornando crime o registro e a difusão de cenas obtidas em lugares privados. A lei não faz menção a lugares públicos, e na prática as fotos realizadas na rua ou em eventos oficiais dispensam autorização dos retratados;⁴⁵ ainda assim, mesmo o brasileiríssimo grupo Bloch exigia dos fotógrafos que coletassem as assinaturas de seus sujeitos. Essa demanda por parte dos veículos impactou diretamente o trabalho dos fotojornalistas, e talvez tenha mesmo adiantado a ‘aposentadoria’ de Cartier-Bresson, porque na entrevista de 1974 ele ironiza as “leis absurdas” que o constroem a perguntar, enquanto trabalha: “*M’sieu*, posso sair? *M’sieu*, posso fotografar? *M’sieu*, posso olhar com um olho, com os dois olhos, com um olho mecânico um olho de vidro?” (GUERRIN, 2008, p. 153).

⁴⁴ Henri Cartier-Bresson e Robert Doisneau, respectivamente. Carta de Alécio a Antonio Bulhões de 30 de julho de 1991.

⁴⁵ V. DIEUZEIDE, Geneviève. Le droit d’auteur et les usages en matière de photographie. *La Gazette des archives*, n. 180–181, p. 71–77, 1998. Disponível em: <<https://www.persee.fr/doc/gazar%5C%5F0016-5522%5C%5F1998%5C%5Fnum%5C%5F180%5C%5F1%5C%5F3511>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

Figura 86 – **Alécio de Andrade: *Roland Topor***. Paris, 1986. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

A fotografia dirigida exacerba esse problema, porque nela a colaboração do sujeito o eleva à condição de coautor da imagem. Quando publicados na imprensa, esses retratos cumprem a função de ilustrar as matérias; em fotolivros, subordinam-se à série para revelar um aspecto da obra do fotógrafo. Se o retrato é solicitado pelo sujeito — como parece ter sido o do escritor e ilustrador Roland Topor (fig. 86)⁴⁶ — é porque serve à divulgação de sua imagem pública. Nos três casos, o valor comercial da imagem está subsumido no produto final. No cartão-postal, porém, a imagem vale por si; a prática corrente em outros suportes não pode ser invocada para justificar a ausência de compensação financeira. Pode-se dizer, a favor de Alécio, que o retrato de Rute talvez seja seu único espécime de fotografia *dirigida* a ganhar a autonomia da forma-*souvenir*; era raro, afinal, que trabalhasse assim.

⁴⁶ *Sherlock Holmes e lo strano caso di...*, de 1982 — o ‘livro’ que Topor mostra para o busto — é na verdade um objeto de arte múltiplo, pois também é um jogo que consiste em um tabuleiro serigrafado, doze figuras bidimensionais com base magnética e um livreto de instruções, acomodados em uma caixa de madeira de 41 x 18 cm, no formato de livro (a parte visível da obra, no fotograma de Alécio). Foi realizada por encomenda da montadora francesa Renault ao artista. Produziram-se 400 cópias assinadas, nas quais varia a personagem misteriosa do título (Michel Haberland, Paola Rossi, Marco Matteucci, etc.).



De quem é a imagem, afinal? A visão de Alécio e de muitos fotojornalistas do mesmo gênero — aqueles que veem na paisagem urbana uma espécie de ‘natureza cultural’, passível de ser descrita *visualmente*, à maneira dos botânicos — parece análoga à de Josef Dietzgen, que Benjamin cita em suas teses. O filósofo rastreia a “antiga moral protestante do trabalho, secularizada” até as ideias de Dietzgen sobre o aperfeiçoamento do trabalho como via de realização da sua concepção de socialismo. Mas Dietzgen não esclarece como o produto do trabalho será revertido ao trabalhador; concentra-se nos “progressos na dominação da natureza”, ao invés de olhar para os “retrocessos na organização da sociedade”. “Já estão visíveis, nessa concepção”, prossegue Benjamin, “os traços tecnocráticos que mais tarde vão aflorar no fascismo”. O conceito de trabalho em Dietzgen está corrompido; a este conceito corresponde “o conceito complementar de uma natureza, que segundo Dietzgen, ‘está ali, grátis’” (BENJAMIN, 1996f, p. 227).

Benjamin então compara Dietzgen a Charles Fourier, seu utopista predileto. Este imaginava uma sociedade organizada em *falanstérios*⁴⁷ racionalmente planejados para libertar as forças criativas dormentes cada indivíduo; a efetivação dessa nova concepção de trabalho

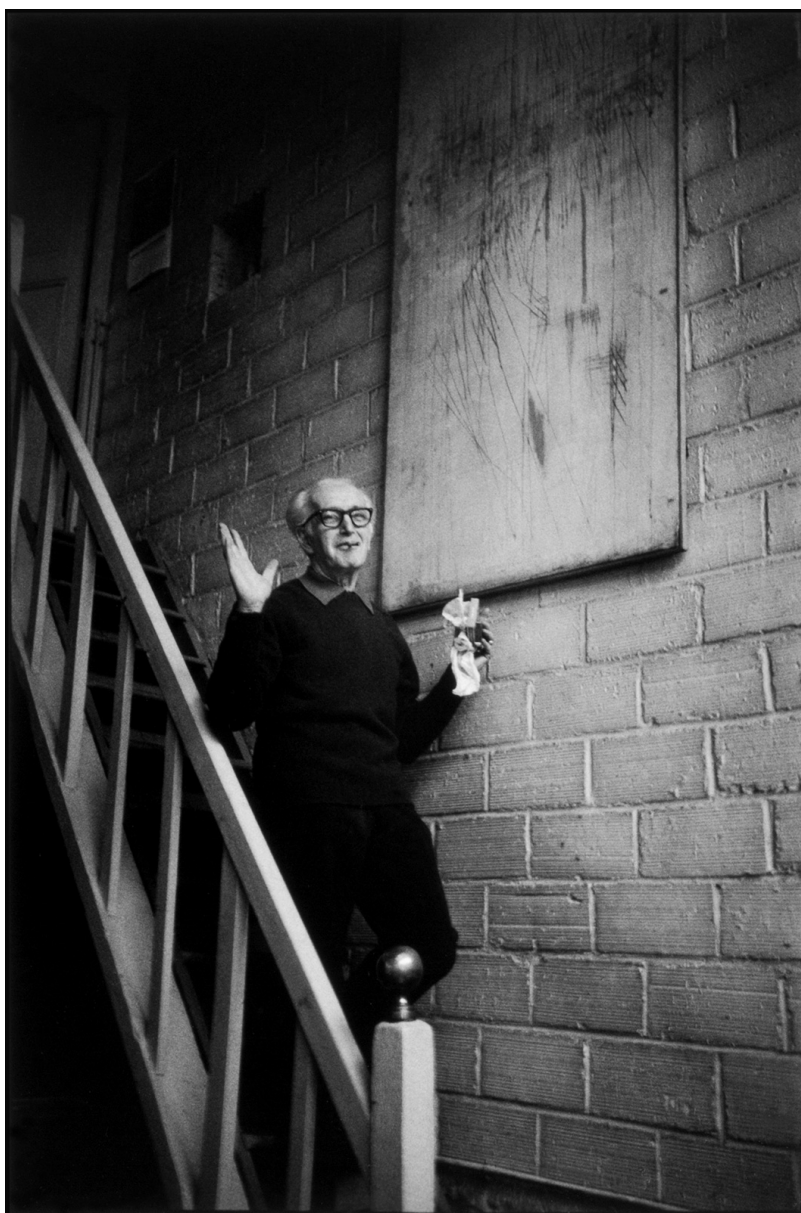
teria entre seus efeitos que quatro luas iluminariam a noite, que o gelo se retiraria dos polos [. . .] Essas fantasias ilustram um tipo de trabalho que, longe de explorar a natureza, libera as criações que dormem, como virtualidades, em seu ventre. (BENJAMIN, 1996f, p. 228)

O fotojornalismo poético herdou do Surrealismo a noção de *objeto achado*, ao qual poderíamos opor o *objeto arrancado*. A diferença pode ser imperceptível a um olhar apressado. Em fotografia — para manter as metáforas — o achar pertence ao vagabundo, que em suas andanças vê e registra; o arrancar é da ordem do mercador, aquele que sai em busca dos elementos que farão os olhos do comprador brilhar. No texto de Bresson, identificamos o mercador no “senhor que se joga de barriga no chão para obter efeitos [*i.e.*, *ângulos inusitados*] ou outras extravagâncias” (CARTIER-BRESSON, 1996a, p. 27); é também o fotógrafo que usa o *flash* para iluminar melhor o sujeito, ignorando o incômodo que isto pode causar. Se a concepção de trabalho do fotógrafo-mercador (que aborda o real como um garimpeiro, eliminando com a picareta tudo o que não é ouro) *é, na verdade, a que mais se aproxima da que Benjamin atribui a Dietzgen*, a semelhança possível entre Bresson (e Alécio e outros) e Fourier — o despertar da expressividade contida, em potência, no fluxo da vida, sem que nada ali seja perturbado — ilumina seu caráter utópico e, portanto, seus limites: o êxtase visual é democrático, mas a sua elaboração em obra fotográfica tem um custo alto. O mercador que tem lastro não cobra ao vagabundo: faz estoque e

⁴⁷ A ideia de que não se pode separar a reformulação da sociedade da reformulação da cidade é um motivo recorrente nas utopias modernas. Nas reformas de Paris, no século XIX, e do Rio no início do século XX, essa reformulação foi promovida pela classe dominante; já o falanstério de Fourier foi modelo para diversas comunidades anarcossocialistas, tanto na França quanto na Inglaterra e nos EUA.

define o preço. O pequeno mercador *precisa* dos produtos do vagabundo, porque eles têm o selo da autenticidade. Para agradá-lo, o vagabundo trapaceia.

Figura 87 – **Alécio de Andrade:** *Árpád Szenes*. Paris, 1967. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Figura 88 – **Philip-Lorca diCorcia**: *Head #13*, Nova York, 2000. ©Philip-Lorca diCorcia / Pace/McGill Gallery, 2021.



Fonte: loveartnotpeople.org

3.2.4 IV | sobre o jogo

Philip-Lorca diCorcia encontrou uma forma de usar o *flash* sem que o sujeito se sinta visado por ele. A surpresa dos retratados na série *Heads*, de 2000, é posterior ao disparo e só pode ser imaginada. O fotógrafo montou suas luzes em um andaime na Times Square, em Nova York, posicionando-as de modo a incidir na cabeça dos passantes; o *flash* era acionado à distância. Trata-se de uma verdadeira armadilha fotográfica, na qual a caça — quer dizer, o sujeito — é aprisionada sem perceber. O procedimento não era uma novidade para diCorcia, que já o havia empregado em Los Angeles, Paris e Tóquio. Para a série novaiorquina, foram retratadas cerca de três mil pessoas em um ano e meio, das quais dezessete imagens foram selecionadas para uma exposição em 2001; o grande formato em que esses fotogramas foram exibidos — aproximadamente 1,20 x 1,50m — reforçam seu aspecto cinematográfico. Um dos contemplados, Erno Nussenzweig (fig. 88), processou diCorcia em 2006 por violação às leis de privacidade e ofensa à sua crença religiosa. A discussão nos tribunais se estendeu aos limites da liberdade artística (a qual, nos EUA, está protegida pelo direito à liberdade de expressão garantido na 1ª Emenda). Os advogados de Nussenzweig argumentaram que a intenção de diCorcia era vender as reproduções e, portanto, o trabalho era comercial, não artístico; a corte entendeu que, além do

acusado ter uma carreira artística consolidada, o número de reproduções vendidas — numeradas e assinadas — era típico das obras de arte. Fotógrafos por todo o país respiraram aliviados.⁴⁸

Figura 89 – **Martin Parr:** *The Last Resort*. New Brighton, Inglaterra, 1983–1985. ©Martin Parr / Magnum Photos, 2021.



Fonte: magnumphotos.com

Na figura 89, Martin Parr capta o momento exato em que a presa percebe que está sendo fotografada: mais uma aporrinhção que se soma ao calor e aos adolescentes. Repare-se no uso equilibrado do *flash*, que nessa foto tem a função de compensar a forte luz filtrada pela janela. Parr o utiliza dessa maneira em toda a série *The Last Resort*, desenvolvida na praia de New Brighton, em Liverpool; sem ele, a sombra forte e marcada do sol criaria manchas e grafismos incontroláveis nos corpos dos sujeitos, ocultando e desviando a atenção de suas fisionomias. Bem diferente é a luz de Paris, *atmosférica* — isto é, vinda de um céu frequentemente nublado, e portanto difusa e de volumes mais dóceis.

⁴⁸ A decisão judicial está disponível em https://www.nycourts.gov/reporter/3dseries/2006/2006_50171.htm. Último acesso em 28 de novembro de 2021.

Figura 90 – Alécio de Andrade: Paris, 1987. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Algumas vezes, Alécio transforma a caça em jogo. Nas imagens assim produzidas enxerga-se melhor o sentido mais íntimo de sua fotografia, que é *pôr-se em relação com as pessoas*. Nelas o sujeito é convidado a participar: ele pode se declarar vencido, como o pintor húngaro Árpád Szenes (fig. 87), ou recusar-se a entregar os pontos, como o anônimo no Quai de Conti (fig. 91).

Figura 91 – **Alécio de Andrade:** Paris, Quai de Conti, 1975. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

As crianças têm uma afinidade natural com essa proposta, e se o jogo é o procedimento mais caracteristicamente aleciano, *Jerusalém, 1971* é a imagem que melhor representa o momento em que o sujeito desperta do cotidiano para esse espaço e tempo extraordinários em que o jogo se passa. A brincadeira da careta, aqui, tem um significado especial, pois a careta — um jogo de *imitação*, como a fotografia — é uma *máscara* que vestimos com nossos próprios músculos; e para Johan Huizinga, a máscara resume justamente a “capacidade de tornar-se outro e o mistério do jogo”. Quem está mascarado “desempenha um papel como se fosse outra pessoa, ou melhor, *é* outra pessoa”. Nessa brincadeira, escreve Huizinga, “os terrores da infância, a alegria esfuziante, a fantasia mística e os rituais sagrados encontram-se inextricavelmente misturados” (HUIZINGA, 2012, p. 16).

Na galeria das personagens atentas à atitude de Alécio, poucas entram no jogo das máscaras: o menino israelense e o passeador de cachorro são os mais evidentes — embora esse último improvise uma máscara peculiar, um pouco semelhante às *máscaras larvais* de Jacques Lecoq (cumpre inclusive o mesmo objetivo, que é o de expressar-se com o corpo inteiro, e não só com o rosto ou os olhos⁴⁹). A maioria não reage assim, encarando o jogo de Alécio na acepção

⁴⁹ V. LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Em colaboração com Jean-Gabriel CARASSO e Jean-Claude LALLIAS. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições Sesc São Paulo, 2010. Parte II, cap. 1 (A improvisação).

de *divertimento*. Pelo menos é isso que parecem dizer os olhares de Susan Sontag (fig. 92), Rubens Gerchman (fig. 93), Lygia Clark (fig. 96), Peter Brook (fig. 97) e até da criança bem comportada no Rio, que não consegue evitar que um sorriso aflore (fig. 100) — como, aliás, a moça acompanhada do *clown* em Paris (fig. 90).

Figura 92 – **Alécio de Andrade:** Susan Sontag. 1979. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Figura 93 – **Alécio de Andrade:** Rubens Gerchman. 1986. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Figura 94 – Alécio de Andrade: *Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre*. Paris, 1971. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Algumas dessas imagens trazem, na reação das pessoas ao fundo, o *detalhe acidental* que Arnheim assinala como característica do instantâneo: em seus olhares, percebemos que Alécio está fazendo alguma coisa *extra-ordinária* para chamar a atenção de seus sujeitos. O olhar interrogativo do pintor de paredes atrás de Gerchman (fig. 93) e da família atrás dos jovens, em Paris (fig. 90), indica a presença de alguma estranheza, à qual o sujeito responde com alegria: essa presença é a presença do fotógrafo, que deixou de ser um *olhar sem corpo* para se tornar um centro gravitacional, em torno do qual a ação orbita.

Podemos inferir alguns dos procedimentos de Alécio de seus fotogramas. No instantâneo de Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, por exemplo, percebe-se que a câmera estava provavelmente um pouco abaixo da cintura da escritora (fig. 94). Há duas formas de registrar esse ângulo: pode-se fotografar sem ver, estimando o enquadramento, ou o fotógrafo pode se abaixar. Tanto Beauvoir quanto o rapaz atrás dela parecem esboçar discretíssimos sorrisos, suficiente apenas para expressar um laivo de humor que, imagina-se, era devido àquele fotógrafo ajoelhado diante dela. A postura altiva, quase majestosa, de Simone — bastante acentuada pela tomada em *contraplongée*, de baixo para cima — apenas reforça essa ideia.

A careta precisa de um mínimo de contexto para se transformar em mascarada: ter um fotógrafo ajoelhado à sua frente pode ser apenas irritante. Isoladamente, esses procedimentos não explicam a reação de seus sujeitos. Mas sabemos que Alécio interpretava uma personagem

Figura 95 – **Alécio de Andrade**: Jerusalém, 1971. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

nessas ocasiões — o *clown*,⁵⁰ aquele que convida à suspensão da vida ordinária para o ingresso num mundo de puro prazer.



Alécio não deixou indícios de que se interessasse pela revolução ou pela discussão dos melhores projetos para reconstruir o mundo. A grande metáfora dos anos 1960 — *o dia que virá* — não parece repercutir em sua obra; o debate intelectual em sua correspondência é geralmente ligado às artes, em especial a música e a literatura, e quase sempre trata de questões estilísticas. A indiferença ao tema, na forma como ele é colocado pelos seus grandes formuladores, não implica numa rejeição à política, mas a uma concepção de política. Não surpreende que ele tenha aderido, com seu senso de humor característico, aos protestos de maio de 1968.⁵¹ As gerações anteriores haviam lutado por ideias grandes e nobres, mas estas degeneraram em guerras e ditaduras; mas a rebelião em favor de uma existência autêntica, insubmissa aos ditames do Mercado ou do Partido, tornou-se coletivamente possível em 1968. *Hippies, beatniks*, situacionistas: a rebeldia se agrupava por afinidade.

Alécio parece tangenciar alguns desses grupos, sem se afiliar a nenhum. Desde que chega a Paris, sua relação com o mundo e com as pessoas parece ser mediada principalmente pela fotografia e, como fotógrafo, Alécio se identifica com sua origem burguesa — mais especificamente, com a dimensão cultural desta origem. Seu *clown*, portanto, tem mais ares de dândi que de *clochard*,⁵² como insistia Carlinhos de Oliveira.⁵³ O vagabundo, o dândi, o *clochard* e o *flâneur* são tipos caracteristicamente *urbanos* (como o burguês, diga-se). Mais que isso, são *territorialistas*. Paris é o único cenário de *Nadja*, de André Breton;⁵⁴ Louis Aragon não precisou ir além das fronteiras do parque Buttes-Chaumont para escrever *O camponês de Paris*.⁵⁵ Os dois haviam bebido da fonte dadaísta, e foram os principais responsáveis pelo que Stewart Home chamou “a mais degenerada expressão da tradição utópica no pré-guerra”: o Surrealismo, assim qualificado por abraçar “a pintura, o Ocultismo, o Freudismo e muitas outras mistificações burguesas” (HOME, 2004, p. 17).

Essa tradição utópica à qual Home se refere é uma cadeia de relações mantida, ao longo do século XX, pelas migrações e reformulações de alguns movimentos artísticos. Começando com os futuristas,⁵⁶ dadaístas e surrealistas, essa tradição teria duas faces na França: uma, de

⁵⁰ V. p. 96.

⁵¹ V. p. 82.

⁵² Embora *clochard* também possa ser traduzido como ‘vagabundo’, o termo em francês possui a conotação do *desabrigado*, quer dizer, aquele que vaga porque não tem domicílio fixo — e não porque pode ‘desperdiçar’ o tempo, como o *flâneur*, este sim um dândi.

⁵³ V., p. ex., a narrativa na p. 83 e a retomada do termo na p. 95.

⁵⁴ BRETON, André. *Nadja*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1928.

⁵⁵ ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris: NRF / Gallimard, 1926.

⁵⁶ Influenciados, num primeiro momento, pelas ideias de Pierre-Joseph Proudhon, Mikhail Bakunin e Georges Sorel; V. HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 2004. P. 16.

feições mais rígidas, se estende do movimento Letrista, atuante a partir de 1946, ao *Specto-situacionismo*⁵⁷ da década de 1960; outra, irreverente, era menos política e mais ‘artística’, embora rejeitasse esse rótulo e as vantagens que ele oferecia. Por exemplo, ao receber o Prêmio Internacional Guggenheim pela tela *Dead Drunk Danes*, de 1960, Asger Jorn enviou a Harry Guggenheim um telegrama que pode ser assim traduzido:

VA PARA O INFERNO COM SEU DINHEIRO DESGRACADO PT RECUSO O PREMIO PT NAO PEDI POR ELE PT MISTURAR ARTISTAS A SUA PUBLICIDADE CONTRA A VONTADE E INDECENTE PT QUERO UMA CONFIRMACAO PUBLICA DE QUE NAO PARTICIPEI DE SEU JOGO RIDICULO (Apud DEBORD, 2001, p. 164)

Mantidas as devidas proporções, a faixa de Alécio no escritório da *Manchete* — “abaixo os Bloch em Paris” — é também uma negação a uma instituição que representa e legitima o trabalho do repórter fotográfico e, além disso, garante seu sustento. Como o máximo que aquele protesto poderia provocar era o mal-estar entre alguns funcionários e seus empregadores, entende-se que a brincadeira era apenas uma válvula de escape. A vertente menos ‘política’ da tradição utópica também passa por aí. Ela inclui, por exemplo, o *Colégio de Patafísica*, que, mesmo nunca tendo se unificado num movimento, agregou alguns dos artistas mais conhecidos do pós-guerra: Joan Miró, Max Ernst, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Eugene Ionesco e outros, Jorn incluso. Seu nome fazia referência à “ciência de soluções imaginárias” de Alfred Jarry, o dramaturgo utópico do fim da *Belle Époque*. O primeiro mandamento dessa tradição determina que o artista não se leve tão a sério. Talento plástico e expediente prático dificilmente andam juntos.



Para Huizinga, o jogo é “uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras” (HUIZINGA, 2012, p. 16). É também “desinteressado”, uma “atividade temporária” que existe “em uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização” (HUIZINGA, 2012, p. 12). A semelhança com o universo das obras de arte não passou despercebida ao autor, mas ele considera o jogo mais afeito à música e à poesia que às artes visuais, porque nessas “o caráter de trabalho produtivo, de artesanato cuidadoso e de indústria” diminui o “fator lúdico” (HUIZINGA, 2012, p. 186). Talvez Huizinga não tivesse muito contato com a fotografia.

⁵⁷ Home chama de *Specto-situacionismo* à facção debordiana da Internacional Situacionista, surgida após o rompimento entre o grupo parisiense e o escandinavo (do qual participavam o veterano Asger Jorn, Jacqueline de Jong, Boris Vian e outros), em 1962. O termo se refere à teoria do espetáculo, principal referência teórica do grupo. V. HOME, *op. cit.*, p. 69, nota 35.

Figura 96 – **Alécio de Andrade**: Lygia Clark. Paris, 1970. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com



Hal Foster propõe três passos para ‘retificar’ o discurso de Peter Bürger sobre a vanguarda e a neovanguarda: primeiro, constatar que a “instituição arte” só é reconhecida como objeto de crítica com a neovanguarda; segundo, entender que a neovanguarda, em seus melhores projetos, efetua uma “análise criativa a um só tempo específica e desconstrutiva” dessa instituição, que difere do “ataque niilista abstrato e anarquista” promovido pela vanguarda histórica; e, finalmente, admitir que, “em vez de suprimir a vanguarda histórica, a neovanguarda põe seu projeto em prática pela primeira vez”. Foster reconhece dois problemas em sua tese: a transformação experimentada pelos museus⁵⁸ e a religação entre arte e vida “nos termos da indústria cultural, não da vanguarda, cujos procedimentos foram há muito tempo assimilados nas operações da cultura do espetáculo” (FOSTER, 2017, p. 39).



O jogo do *clown* ignora qualquer caráter produtivo, artesanal ou industrial do fotojornalismo. Seu resultado é sempre incerto, falta-lhe a eficiência da fotografia dirigida; poucos editores prefeririam o ar divertido de uma personagem a um fotograma bem iluminado — ou, por outro lado, uma imagem espontânea de alegria a uma imagem de sofrimento perturbado pela câmera. Aí está sua importância: a fotografia-jogo é uma resposta à completa subordinação do fotojornalismo ao espetáculo, à assimilação do *choque* na linguagem fotográfica como a expressão de realidades impactantes. A apresentação repetitiva dessas realidades chocantes — há sempre uma história dramática a ser registrada em algum lugar do mundo que acabava de receber o prognóstico de *aldeia global* — é acumulada na consciência do leitor, que se acostuma ao choque e, com o tempo, fica imune a ele. É por isso que, no final do século XX, o fotojornalismo precisa se referir aos cânones da pintura para se afirmar como *arte*: sua linguagem característica estava esgotada pelo excesso, e os sentidos do leitor/espectador, embrutecidos.

A crise do fotojornalismo moderno opôs, na França da década de 1970, os defensores de um fotojornalismo *poético* (do qual a agência Viva é um exemplo já citado)⁵⁹ e os profissionais que disputavam espaço na imprensa diária. A realidade social que distingue esses dois grupos — elite e subalternos, por assim dizer — não invalida a crítica dos primeiros, antes o contrário: o ponto de vista duplamente privilegiado pelo prestígio social e pela liberdade de pesquisa permitia que enxergassem a importância que o trabalho da categoria tinha na formação do imaginário de seu tempo; eram *contemporâneos*, na expressão de Giorgio Agamben — quer dizer, pessoas que nutrem uma relação com o tempo “que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”. Aos outros, cabia seguir a corrente para garantir seu lugar ao sol. Por coincidirem perfeitamente com sua época, “não conseguem vê-la, não podem manter o olhar fixo sobre ela” (AGAMBEN,

⁵⁸ E por uma boa porção da ‘instituição arte’ no mundo pós-Harald-Szeeman, acrescente-se.

⁵⁹ V. p. 94

2009, p. 59). Sob essa ótica, a crise do fotojornalismo ‘moderno’ não é nem pontual nem cíclica, mas *permanente* — ou, pelo menos, *constante* na modernidade e seus derivados. Para os utópicos, porém, naquele momento — como na década de 1930, para a esquerda —, a batalha dos poetas ainda não parecia perdida (se é que o foi, algum dia).



Walter Benjamin acreditava que uma das tarefas do artista burguês era cultivar os leitores em sua arte: “um autor que não ensina nada aos escritores, não ensina nada a ninguém” (BENJAMIN, 2006b, p. 777), escreveu. Cartier-Bresson deixou uma obra exemplar, como o filósofo propunha, por meio da qual gerações de fotógrafos puderam aprender os fundamentos dinâmicos da composição; uma vez que Benjamin acreditava que, no futuro, a fotografia tomaria o lugar da linguagem escrita,⁶⁰ talvez ele aplaudisse esse feito — ou talvez não, porque ele não havia criticado, no trabalho de Renger-Patzsch,⁶¹ justamente a autonomia dessa linguagem que torna tudo belo? Não era essa justamente a retomada dos valores supostamente universais da burguesia, como Home também sugeriu mais tarde?⁶² Bresson talvez não mereça essas acusações, porque transcriu a tradição pictórica numa técnica relativamente simples, que não exige treinamento formal. Mesmo o leitor desinformado é capaz de reconhecer que, em seus fotogramas, tudo parece estar no lugar certo. Essas imagens causaram em mais de um amador a epifania da *configuração*, um dos fundamentos da linguagem fotográfica.

Pode-se dizer, por outro lado, que os únicos tocados pela obra de Cartier-Bresson serão aqueles que de alguma forma se aproximam do universo cultural que ele representa; bressonianos em potencial, por assim dizer. Pode ser que a ênfase na configuração seja, em si, um fenômeno de classe.⁶³ Benjamin admite sua importância epistemológica (na crítica) e metodológica (na arte), mas — como se prevendo a dissolução da proposta bressoniana nos clichês da objetividade — entende que a arte não pode ser neutra *nem em seus procedimentos*, devendo ser utilizada *contra* os mecanismos de produção que forçam os autores à competição constante. O artista que Benjamin aponta como exemplar pela utilização de sua linguagem numa discussão pública é Bertolt Brecht, o criador do Teatro Épico. A técnica de interrupção da ação que caracteriza esse teatro, diz o filósofo, “contra-atua constantemente com a ilusão, por parte da audiência”. Essa interrupção, explica, não tem a função de estimular, mas de organizar: “ela arrasta a ação em seu curso, e assim induz o espectador a adotar uma atitude em relação ao processo, e o ator em relação a seu papel” (BENJAMIN, 2006b, p. 778).

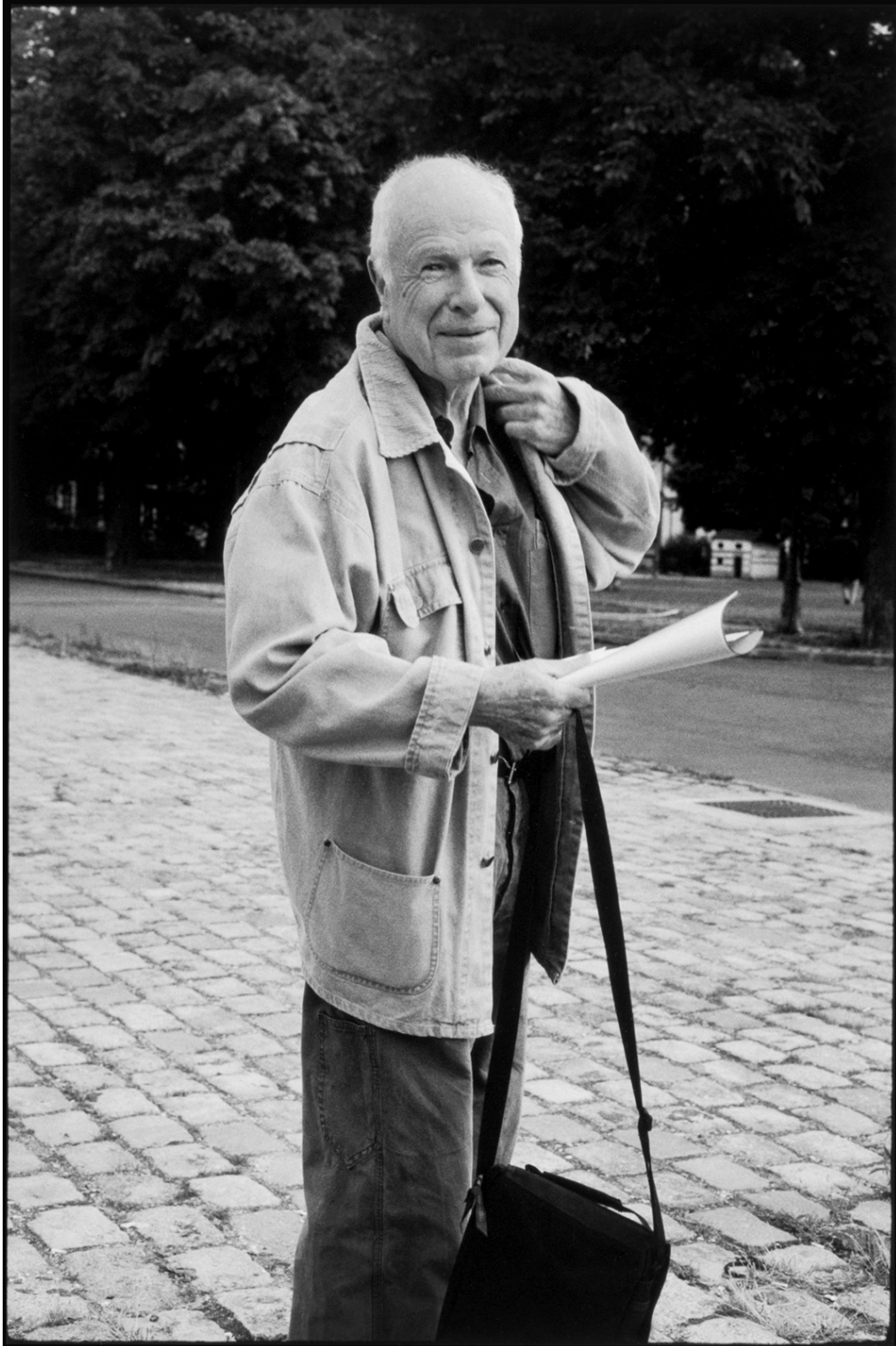
⁶⁰ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia (1931). In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996e. v. 1, p. 91–107. P. 107.

⁶¹ V. p. 133.

⁶² V. p. 159.

⁶³ Há razões para acreditar que a preferência pela *configuração* em detrimento de outras dimensões expressivas — as qualidades sensoriais do objeto, como é o caso de Cézanne, ou a energia primal do gesto, como em Jackson Pollock — seja mais uma questão de personalidade que de classe; para uma discussão sobre o assunto, v. READ, Herbert. *A educação pela arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. cap. IV (“Temperamento e expressão”).

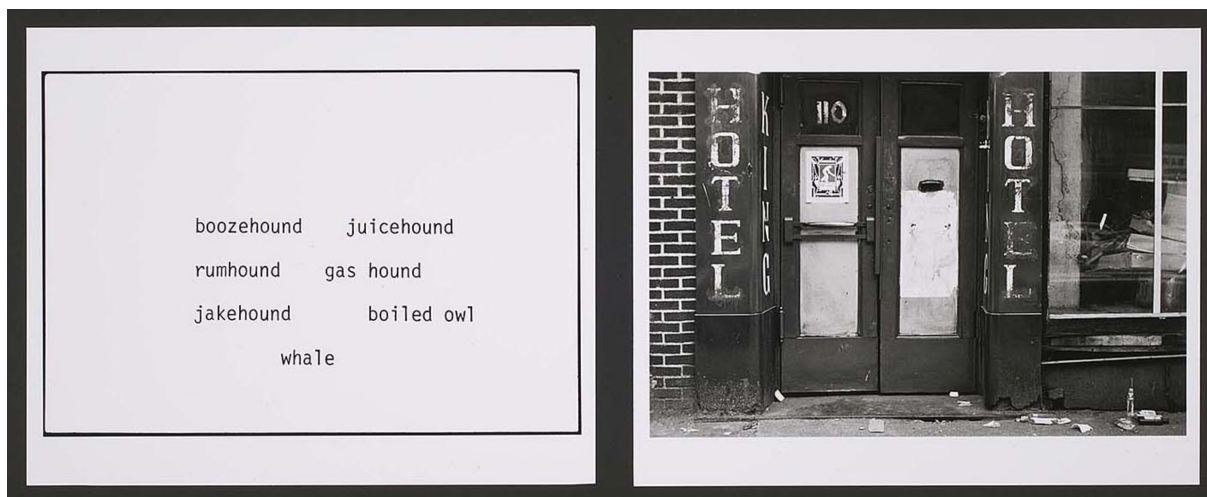
Figura 97 – **Alécio de Andrade:** Peter Brook na *Cartoucherie* de Vincennes, 2000. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com



Figura 98 – **Martha Rosler:** *Sem título* (da série *The Bowery em dois sistemas descritivos inadequados*, 1974–1975. ©Martha Rosler, 2021.



Fonte: nscad.ca

Com a fotografia-jogo, Alécio quebra a quarta parede do fotojornalismo. O sujeito é subitamente convocado a adotar uma atitude em relação a seu papel na imagem: se responde ao chamado, instala-se no fotograma e deixa nele um rastro da aura daquele momento. Martha Rosler fez o contrário (fig. 98) ao esvaziar a rua Bowery, em Manhattan — tida como ‘complicada’ pela população, devido ao grande número de alcoolistas (e também artistas) que por lá circulavam — de qualquer presença humana; ela captou a aura *do lugar*, como Brassai havia feito em Paris (e como os surrealistas fizeram com Brassai),⁶⁴ e alternou essas imagens com textos. A estadunidense Rosler, é, na melhor tradição francesa, uma sacerdote do *genius loci*; o carioca Alécio, do *genius jocundi*.⁶⁵

Martha é bem-sucedida em formular sua crítica, mas a boa interpretação de seu trabalho ainda exige que o leitor conheça a história do estilo; Alécio se dirige à *memória involuntária* do leitor, e com isso afina a camada de mediações culturais atravessada pela imagem. Mira na infância do sujeito, tenta resgatá-la das entranhas de sua alma, e às vezes consegue trazê-la à superfície, numa expressão marota. O olhar que nos encara nesses fotogramas dirige seu apelo às crianças que nós fomos; aos fotógrafos, pedem que não sucumbam nem à ilusão de objetividade nem às pressões para mostrar as coisas pior ou melhor do que são. Em cada retrato, há pelo menos um ser humano de cada lado da objetiva: o capitalismo espetacular nos obriga a olhar

⁶⁴ Por exemplo, em *Nadja*, de Breton (1928).

⁶⁵ Em latim, *jocus* tem o sentido de humor, deleite, ou ainda — como registra Huizinga — de contar uma piada; no entanto, as línguas neolatinas preferiram *jocus* a *ludus* (‘jogo’, nas acepções que conhecemos). Os procedimentos de Alécio parecem adequados aos dois pontos de vista.

para a imagem que se forma dessa relação, mas Alécio de Andrade está lá para nos lembrar da arte esquecida do encontro, de uma existência que se rememora, mas não se *vive* nas imagens.

3.3 Coda: tempo feliz

Emprega-se com frequência o adjetivo ‘intimista’ para caracterizar o estilo banquinho-e-violão da Bossa Nova — um estilo que, como nota Lorenzo Mammì, mesmo quando apresentado diante de grandes plateias “mantém algo de uma reunião de apartamento, em que se pede ao convidado uma canção (com o risco, inclusive, de que não cante)” (MAMMÌ, 1992, p. 69) De fato, a gestação e disseminação do gênero se deram em reuniões restritas, em residências da Zona Sul. A parceria entre Tom Jobim e Vinicius de Moraes, por exemplo, nasce com o *Orfeu da Conceição*, acertado no apartamento de Vinicius, em Ipanema, no ano de 1956. As reuniões no local eram frequentes (“um entra e sai de Rubem Bragas, Di Cavalcanti, Cyro Monteiros, Moacyr Werneck de Castros e Paulo Mendes Campos”, conta Ruy Castro (2016, p. 56)) e a dupla precisou se exilar em outro apartamento, o de Tom, no número 107 da rua Nascimento Silva. O sucesso conhecido pelo pianista e compositor com essa e outras parcerias permitiu que ele comprasse o imóvel, o qual seria immortalizado na canção *Carta ao Tom 74*, de Toquinho e Vinicius. Já o apartamento de Nara Leão, famoso na mitologia bossanovística, ocupava

[. . .] metade do terceiro andar do edifício Palácio Champs-Élysées, na av. Atlântica, sobre pastilhas e pilotis típicos dos anos 50, bem em frente ao Posto 4. Sua sala esparramava-se por 90 metros quadrados, com janelões que se abriam para o mar. Ou seja, nada que obrigasse a se tocar música baixinho, “para não incomodar os vizinhos”, como se diria depois para explicar a Bossa Nova — principalmente porque não havia vizinhos: o prédio ao lado, de esquina com a rua Constante Ramos, ainda não existia. Era um terreno baldio. (CASTRO, 2016, p. 61)

Não se tratava de incomodar ou não os vizinhos, mas de estar próximo para ouvir melhor. Pianistas como Tom Jobim e Newton Mendonça tinham vasta experiência em boates barulhentas, nas quais eram pagos para tocar sucessos dançantes que nada tinham a ver com as experiências de Villa-Lobos e a sofisticada harmonia do jazz que os atraíam. A Bossa Nova, que não se dança — embora diversos professores desta ‘dança’ surgissem nos Estados Unidos, quando o gênero virou febre por lá — era, pelo contrário, um jeito de se tocar para os amigos.

Não se sabe se Alécio frequentou algum desses famosos apartamentos — ou ainda o do casal Singery, ou os de Bianca Janner, Baby Bocayuva da Cunha, Vitorino Freire e Nelson Motta (pai do produtor e compositor), mas parece pouco provável: havia divisões mesmo entre os amantes do jazz, e o grupo que frequentava o apartamento de Nara não era necessariamente o mesmo que frequentava o de Tom. Além disso, Alécio também era pianista, mas seu interesse era voltado sobretudo para a música erudita. Assim, no apartamento do vizinho Raul Brandão, em 1961, Alécio pode não ter conhecido o novo ritmo, mas descobriu a fotografia.



O estado de relativa segurança econômica vivido pela classe média que habita o Leblon e a Ipanema a partir da década de 1950 estimula a migração dos empregos públicos — a solução preferida pelas gerações anteriores — não só para a música, mas também para outras carreiras incertas: além da literatura, o teatro, cinema e a imprensa, ofícios mais adequados à sua capacidade e gosto. Mammì nota, porém, que esses empregos são exercidos com uma atitude diletante, efetivados mais como “ensaio ou projeto” que como “conquista realizada”; e mesmo essa cultura “recua depois de 1964”, quando os músicos brasileiros começam a ser mais solicitados no exterior e precisam se adaptar à indústria fonográfica. Esse “abandono do amadorismo” é compensado — sugere Mammì — pela intimidade exibida nos shows, pelos apelidos no diminutivo (“Tonzinho, Joãozinho, Poetinha”) e pela “necessidade contínua de confirmações afetivas”:

[. . .] tudo isso talvez sinalize um mal-estar de quem ficou suspenso entre uma antiga sociabilidade, que se perdeu, e uma definição nova, mais racional e transparente, que não conseguiu se realizar. Ou talvez seja a forma com que a geração criadora do novo estilo resiste em se reconhecer produtiva, apresentando o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite (MAMMÌ, 1992, p. 64).



O músico profissional passa mais tempo sozinho com seu instrumento que com outros músicos: a prática diária é uma imposição do trabalho. O trabalho do poeta é mais solitário ainda. Alécio descobre sua vocação boêmia na mesma época em que abandona essas duas linguagens em favor da fotografia, que é uma arte do encontro. Em 1961, a Bossa Nova ainda era algo como um código secreto partilhado entre amigos — ou um *encantamento*, um feitiço cantado para celebrar a vida e o afeto. A profissionalização sozinha pode não ter quebrado a magia, mas depois de 1964 os códigos secretos seriam necessários para o protesto e a sobrevivência. O tempo feliz havia acabado. O fotógrafo emigrou, e muitos músicos também.



No jargão dos músicos, uma canção (i.e., uma música cantada) tem pelo menos três elementos básicos: ritmo, melodia e harmonia. De maneira bem superficial, pode-se dizer que o ritmo (o ‘balanço’ característico de cada estilo: valsa, forró, bossa nova) é a forma como se organiza o tempo, e a harmonia (o acompanhamento da voz pelo piano ou violão, por exemplo), o espaço. A melodia (o canto) é a bailarina que dança no espaço harmônico, no balanço do estilo.

Lorenzo Mammì compara o jazz à Bossa Nova pela escuta da relação entre melodia e harmonia nos dois estilos. “Para um jazzista”, escreve, “compor significa encontrar uma

estrutura harmônica capaz de infinitas variações melódicas”: a melodia-bailarina pode se mover em qualquer direção, e mesmo transformar o espaço harmônico. “Para Jobim”, contrasta, “é encontrar uma melodia que não pode ser variada, já que ela é o centro estrutural da composição, mas pode ser colorida por infinitas nuances harmônicas” (MAMMÌ, 1992, p. 65); a bailarina tem que pisar com cuidado num caminho estreito e de poucas rotas, em meio à paisagem alegre como num desenho animado.

João Gilberto estudou esses caminhos estreitos até poder percorrê-los *sem pensar*. Há algo de Cézanne em sua investigação vocal: um interesse na forma como a cor (ou o timbre) ilude nossa percepção. A voz quase falada do cantor e as pinceladas generosas do pintor dão um aspecto de rascunho a uma arquitetura sólida e bem planejada. Retomando Mammì, no estilo interpretativo de João a melodia não é caracterizada nem pelo ritmo, nem pela harmonia — e, ao fim e ao cabo, nem mesmo pelo caminho da melodia: “a essência está em algo mais recuado, numa determinada inflexão de voz, no jeito de pronunciar uma sílaba que é comum à palavra e ao canto” (MAMMÌ, 1992, p. 66). João Gilberto se entrega às sensações do falar e pede à sua inteligência musical que organize essa experiência em canto. “O horizonte ideal do processo”, completa o italiano, “é um ponto em que seja suficiente falar com perfeição para que a linha melódica brote espontaneamente da palavra, uma vez encontrada a inflexão e a cor exata de cada sílaba” (MAMMÌ, 1992, p. 68).

A carga utópica da música de João Gilberto, prossegue Mammì, é seu aspecto de atividade que “não é ócio”, mas passa uma “sensação de temporalidade suspensa” pela forma natural como é realizada, “sem sofrimento ou esforço, como por emanção”. Com isso, “a dimensão afetiva das palavras supera a funcional em exatidão e em capacidade propositiva”. “Se o jazz é vontade de potência”, conclui, “a bossa nova é promessa de felicidade. No final das contas, Proust também nunca saía do quarto” (MAMMÌ, 1992, p. 70).



Alécio era um fotógrafo de amizades, interiores e vizinhanças, mas sobretudo de gente e bichos, quer dizer, de seres vivos, que começou retratando com a intimidade ótica da teleobjetiva. Ele também se exercitou na natureza morta dos surrealistas, que revolviam as quinquilharias do passado em busca de iluminações; em 1968, condensa num desses fotogramas (Fig. 99) três de suas paixões: a figura humana, representada pelo busto; a fotografia, pela câmera; e, numa viela de roda,⁶⁶ a música a conectar estes dois mundos. A corneta é mais um instrumento de convocação que de execução musical, podendo ser interpretada como um chamado à fotografia, e a louça que preenche a mesa responde pelo modo como Alécio exerce a fotografia — *compassivamente*, vivendo-se no outro como quem partilha o pão e o vinho. Ele não é movido pelas sensações visuais, como João o fora pelas musicais, mas pelas sensações *afetivas*, e se dedica a elas como

⁶⁶ A viela de roda (*vieille à roue* em francês, *hurdy-gurdy* em inglês) é um instrumento de formato semelhante a uma caixa, com um teclado em cima e uma manivela do lado; ao girá-la, o músico fricciona as cordas no interior, controlando as notas pelo teclado. Seu timbre fica entre o do violino e o da gaita de foles.

Figura 99 – **Alécio de Andrade**: Paris, 1968. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

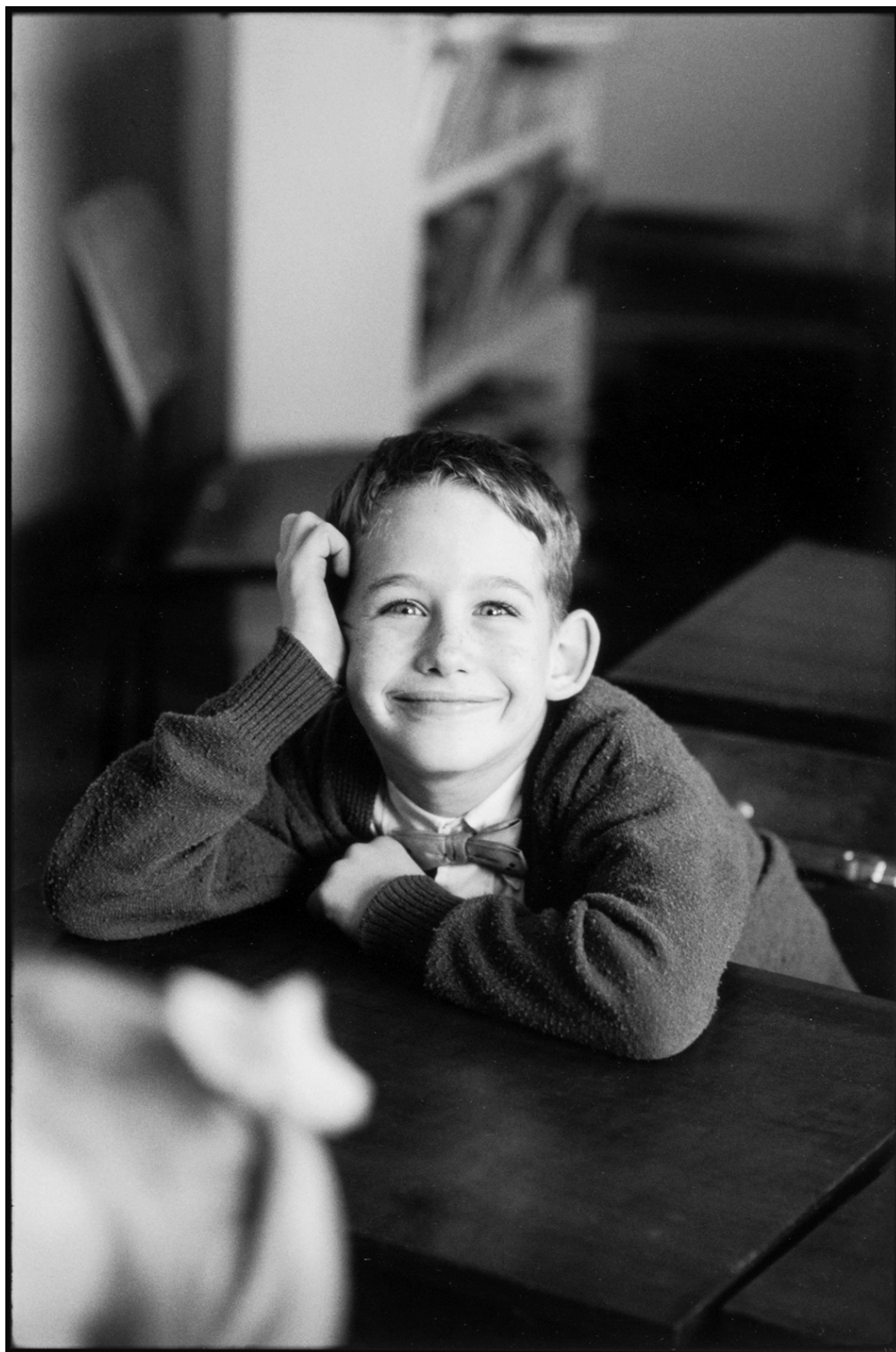
Cézanne se dedicou às suas. Alécio fotógrafo não praticou a fotografia, como um praticou a música e outro a pintura: ele se exercitou na cumplicidade, tendo a câmera como pretexto.

O horizonte utópico de Alécio são os bairros de sua infância e juventude, Leblon e a Ipanema mítica de poucos prédios, rostos conhecidos e um conforto sem a afetação do luxo, falanstério tropical banhado pelo Atlântico. A intuição fundamental de Peter Lamborn Wilson se mostrou certa: as utopias não se estendem no tempo, como o fazem as revoluções.⁶⁷ O Secretário-Geral do Partido, a cooptação pelo Mercado e a especulação imobiliária se encarregarão sempre de absorvê-las ou, ao menos, neutralizá-las. Que a experiência utópica permaneça viva em seus sujeitos é um privilégio e uma condenação, pois que fadada a não se repetir. Alécio experimentou a plenitude no êxtase do encontro; essa experiência parece reverberar tão profundamente que seu paraíso se mostra provinciano demais para acomodar a personalidade exuberante que desabrochava. É por isso que — como a Bossa Nova — sua fotografia não fala do ‘dia que

⁶⁷ BEY, Hakim. *TAZ — Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Veneta, 2018.

virá': ela ritualiza o 'dia que foi', extraindo de cada fotograma uma centelha que mantém a chama acesa, para que seja sempre 'o dia que é'. Zelar por essa chama é a razão de ser do sacerdote do *genius jocundi*. Na fotografia de Alécio, comungamos do presente da infância. Essa é sua bossa: o balanço no sorriso da criança eterna.

Figura 100 – **Alécio de Andrade**: Rio de Janeiro, 1964. ©Alécio de Andrade / ADAGP, 2021.



Fonte: aleciodeandrade.com

Referências

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Theodor Adorno & Walter Benjamin: The Complete Correspondence (1928–1940)*. Henri Lonitz (ed.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Moacyr. Discurso do Sr. D. Martins de Oliveira ao ser recebido na Academia Carioca de Letras. *Jornal do Commercio*, p. 7, 4 nov. 1934.

ALMEIDA, Narceu. Beatniks de Paris: para eles o mundo já acabou. *Manchete*, n. 746, p. 44–49, 6 ago. 1966a. Fotos de Alécio de Andrade.

ALMEIDA, Narceu. Di Cavalcanti recupera o tesouro de sua juventude. *Manchete*, n. 731, p. 37–43, 23 abr. 1966b. Fotos de Alécio de Andrade.

ALMEIDA, Narceu. Duda: Uma festa em Paris. *Manchete*, n. 738, p. 68–71, 23 abr. 1966c. Fotos de Alécio de Andrade.

ALVES, Ivan. A psicanálise no divã. *Manchete*, n. 1009, p. 124–126, 21 ago. 1971. Fotos de Alécio de Andrade.

ALVES, Ivan. Os imigrantes russos em Israel. *Manchete*, n. 1042, p. 20–23, 11 abr. 1972. Fotos de Alécio de Andrade.

AMARAL, Azevedo. *O pensamento político do Chefe do Govêrno: Realismo político e democracia*. *Cultura Política: Revista mensal de estudos brasileiros*, Departamento de Imprensa e Propaganda, Rio de Janeiro, n. 1, p. 157–173, mar. 1941.

AMARAL, Zózimo Barroso do. Zózimo. *Jornal do Brasil*, p. b3, 12 abr. 1979.

ANDRADE, Alécio. Alécio de Andrade: un poète à New York. *Nouveau Photocinéma*, n. 71, p. 34–41, set. 1978.

ANDRADE, Alécio. *Alécio de Andrade: catálogo de exposição*. Prefácio: Pedro Souza. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2008.

ANDRADE, Alécio. Arte & cultura: À maneira antiga. *A Luta Democrática: Um jornal de luta feito por homens que lutam pelos que não podem lutar*, p. 7, 24 set. 1961.

ANDRADE, Alécio. *Chiens = cachorros = dogs*. Introdução: Marie Nîmier. Paris: Somogy éditions d'Art, 2017.

ANDRADE, Alécio. *Fotografias*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

ANDRADE, Alécio. *Le Louvre et ses visiteurs = O Louvre e seus visitantes*. Introdução: Adrian Harding. Prefácio: Edgar Morin. Paris/São Paulo: Éd. Le Passage/IMS, 2009.

ANDRADE, Alécio. *Paris ou la vocation de l'image = Paris – Ritmos de una Ciudad = Paris – Essence of an Image = Paris – Bilder eines poetischen Alltag*. Prefácio: Julio Cortázar. Genebra: Rotovision, 1981.

ANDRADE, Alécio. Um domingo no Louvre. *Manchete*, n. 906, p. 128–131, 30 ago. 1969.

ANDRADE, Alécio; DOLTO, Françoise. *Enfances*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.

ANDRADE, Almir Bomfim. A paz universal e a solidariedade econômica. *Jornal do Brasil*, p. 6, 21 jun. 1928.

ANDRADE, Almir Bomfim. *A verdade contra Freud*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933.

ANDRADE, Almir Bomfim. *Da interpretação na psicologia: críticas aos fundamentos da psicologia contemporânea, ensaio de reelaboração sistemática de uma psicologia dinâmica, como base de uma teoria do cohecimento*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1936.

ANDRADE, Almir Bomfim. *Evolução artística. Cultura Política*: Revista mensal de estudos brasileiros, Departamento de Imprensa e Propaganda, Rio de Janeiro, n. 1, p. 278–279, mar. 1941.

ANDRADE, Almir Bomfim. *Fôrça, cultura e liberdade: origens históricas e tendências atuais da evolução política do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1940.

ANDRADE, Almir Bomfim. *La verdad sobre Freud: con un prologo escrito expresamente por su autor para la edicion española*. Madri: Imp. de L. Rubio, 1934.

ANDRADE, Carlos Drummond. A saudação da infância. *Jornal do Brasil*, p. b1, 27 set. 1964.

ANDRADE, Carlos Drummond. De bichos e de gente. *Jornal do Brasil*, 21 abr. 1979.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Passeios na ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

ANDRADE, Carlos Drummond. Um olhar brasileiro sobre Paris. *Jornal do Brasil*, p. b7, 20 jun. 1981.

ANDRÉA, Zenaide. Fora de foco. *Cinelândia*, n. 243, p. 72–75, dez. 1962.

ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris: NRF / Gallimard, 1926.

ARAKI, Nobuyoshi. *Kakyoku*. Tokyo: Shinchosha Company, 1997.

ARAKI, Nobuyoshi. *Kids*. Tokyo: Photo Musée, 1994.

ARAKI, Nobuyoshi. *Senchimentaru na Tabi*. Tokyo: Shinchosha Company, 1991.

ARAKI, Nobuyoshi. *Tokyo Lucky Hole: Shinjuku Kabuki-cho, 1983–1985*. Tokyo: Ohta Shuppan, 1990.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. Chaplin as Teacher (1932). In: ARNHEIM, Rudolf. *Film Essays and Criticism*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1997. P. 222–223.

ARNHEIM, Rudolf. On the Nature of Photography. *Critical Inquiry*, v. 1, n. 1, p. 149–161, set. 1974. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1342924>>. Acesso em: 12 abr. 2019.

ARNHEIM, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press, 1969.

ASSOULINE, Pierre. *Cartier-Bresson: l'œil du siècle*. Paris: Assouline & Plon, 1999.

BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BARROS, Luís Alípio. Cine-Ronda. *Última Hora*, p. 10, 8 dez. 1962.

BARROS, Luís Alípio. Cine-Ronda. *Última Hora*, p. 12, 29 mar. 1964.

BARTHES, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980. 192 p.

BENJAMIN, Walter. 1927–1934. In: BENJAMIN, Walter. *Selected Writings*. Howard Eiland; Michael W. Jennings (ed.). Cambridge, Massachusetts, e London, England: The Belkner Press of Harvard University Press, 2006a. v. 2.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996a. v. 1, p. 36–49.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão (1935–1936). In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996b. v. 1, p. 165–196.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996c. v. 1.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia (1929). In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996d. v. 1, p. 21–35.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia (1931). In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996e. v. 1, p. 91–107.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história (1940). In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996f. v. 1, p. 222–232.

BENJAMIN, Walter. The Author as Producer (1934). In: BENJAMIN, Walter. *Selected Writings*. Howard Eiland; Michael W. Jennings (ed.). Cambridge, Massachusetts, e London, England: The Belkner Press of Harvard University Press, 2006b. v. 2, p. 768–782.

BENJAMIN, Walter. The Return of the *Flâneur* (1929). In: BENJAMIN, Walter. *Selected Writings*. Howard Eiland; Michael W. Jennings (ed.). Cambridge, Massachusetts, e London, England: The Belkner Press of Harvard University Press, 2006c. v. 2, p. 262–267.

BENJAMIN, Walter. Zum verlorenen abschluss der notiz über die symbolik in der Erkenntnis. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Rolf Tiedemann; Hermann Schweppenhäuser (ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. v. 6, p. 38–39.

BERGSON, Henri. *L'Évolution Créatrice*. Paris: Félix Alcan, 1932.

BERNARDES, Lysia M. C. *Rio de Janeiro: cidade e região*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1990.

BERRY, Ian; B., Bruno. Behind the Image: Ian Berry's Intimate Portrait of Serge Gainsbourg and Jane Birkin. *Magnum Photos: Theory & Practice*, 2 jul. 2020. Disponível em: <<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/ian-berry-intimate-portrait-serge-gainsbourg-jane-birkin/>>. Acesso em: 3 out. 2021.

BEY, Hakim. *TAZ — Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Veneta, 2018.

BEYAERT-GESLIN, Anne. L'image ressassée: photo de presse et photo d'art. *Communication et langages*, v. 147, n. 1, p. 119–135, 2006. Disponível em: <<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan%5C%5F0336-1500%5C%5F2006%5C%5Fnum%5C%5F147%5C%5F1%5C%5F4584>>. Acesso em: 22 fev. 2019.

BLOCH, Arnaldo. *Os irmãos Karamabloch: ascensão e queda de um império familiar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOURDE, Yves. “Nul ne peut entrer ici s'il n'est pas géometre”: Un entretien avec Henri Cartier-Bresson: *Le Monde*, 5 sep. 1974. In: GUERRIN, Michel. *Henri Cartier-Bresson et Le Monde*. Paris: Gallimard, 2008. P. 149–157.

BOURDIEU, Pierre. *Un Art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Éditions de Minuit, 1965.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo (1924). In: BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001a. P. 13–64.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001b.

BRETON, André. *Nadja*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1928.

BRETON, André. *O Amor Louco*. Lisboa: Estampa, 1979.

BRETON, André. Posição Política do Surrealismo (1935): SITUAÇÃO SURREALISTA DO OBJETO / Situação do objeto surrealista. In: BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001c. P. 303–334.

BUCK-MORSS, Susan. *A Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte/Chapecó: UFMG/Argos, 2002.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CAMPOS, André. Viagem ritmos: poema. *A Ordem*, v. LXII, n. 3, p. 23, set. 1959.

CARDOSO, Lucio. *Evolução artística: Cinema. Cultura Política: Revista mensal de estudos brasileiros*, Departamento de Imprensa e Propaganda, Rio de Janeiro, n. 1, p. 290–292, mar. 1941.

CARNEIRO, Hélio. Esquizofrenia: um curto-circuito na comunicação. *Manchete*, n. 1425, p. 94–95, 11 ago. 1979. Fotos de Alécio de Andrade.

CARTAS de Almir de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Antonio Bulhões, Ismael Cardim, Roberto Alvim Corrêa, Marco Aurélio Matos, Elza Proença, Marques Rebelo, Otto Lara Resende, Fernando Sabino e Alécio de Andrade. Organização: Patricia Newcomer. São Paulo: IMS, 2018.

CARTIER-BRESSON, Henri. *Images à la Sauvette*. Paris: Verve, 1952.

CARTIER-BRESSON, Henri. *L'imaginaire d'après nature*. Edição: Robert Delpire. Cognac: Fata Morgana, 1996a.

CARTIER-BRESSON, Henri. L'instant décisif (1952). In: CARTIER-BRESSON, Henri. *L'imaginaire d'après nature*. Edição: Robert Delpire. Cognac: Fata Morgana, 1996b. P. 17–32.

CARTIER-BRESSON, Henri. *Les Européens*. Paris: Verve, 1955.

CARTIER-BRESSON, Henri. S'évader: *Le Monde*, 30 jun. 1994. In: GUERRIN, Michel. *Henri Cartier-Bresson et Le Monde*. Paris: Gallimard, 2008. P. 244–245.

CASPARY, Gabriela. A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988. *Revista Concinnitas*, v. 20, n. 35, 3 set. 2019. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44878>>. Acesso em: 23 set. 2020.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016.

CAVALCANTI, Carlos. *Evolução artística: Artes plásticas. Cultura Política: Revista mensal de estudos brasileiros*, Departamento de Imprensa e Propaganda, Rio de Janeiro, n. 1, p. 283–286, mar. 1941.

CERVANTES, Miguel. *Dom Quixote de La Mancha*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1952.

CHEVREUL, Michel-Eugène. *Mémoire sur l'influence que deux couleurs peuvent avoir l'une sur l'autre quand on les voit simultanément*. Paris: Imprimerie Impériale, 1828.

COELHO, Maria Beatriz R. de V. O campo da fotografia profissional no Brasil. *Varia Historia*, v. 22, n. 35, p. 79–99, 2006. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/vh/v22n35/a05v22n35.pdf>>. Acesso em: 2 fev. 2021.

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*, v. 16, p. 131–173, dez. 2008.

COSTA, Helouise. Entre o local e o global: a invenção da revista O Cruzeiro. In: AS origens do fotojornalismo no Brasil: Um olhar sobre O Cruzeiro. Helouise Costa; Sergio Burgi (org.). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. P. 8–31.

CPDOC/FGV. *Almir Bonfim de Andrade*. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil / Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/almir-bonfim-de-andrade>>. Acesso em: 17 dez. 2020.

CULTURA POLÍTICA: Revista mensal de estudos brasileiros. Almir Bomfim de Andrade (ed.). Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, mar. 1941.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo / Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. setembro 1960 – dezembro 1964. In: DEBORD, Guy. *Correspondance*. Paris: Fayard, 2001. v. 2.

DIAS SOUZA, Carlos Eduardo. Alunos, leitores e cidadãos: apontamentos sobre a formação dos alunos do Colégio Pedro II no Império (1837-1854). *Ars historica*, v. 4, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.ars.historia.ufrj.br/index.php/component/content/article/2-uncategorised/13-alunos-leitores-e-cidadaos-apontamentos-sobre-a-formacao-dos-alunos-do-colegio-pedro-ii-no-imperio-1837-1854>>. Acesso em: 17 dez. 2020.

DIEUZEIDE, Geneviève. Le droit d'auteur et les usages en matière de photographie. *La Gazette des archives*, n. 180–181, p. 71–77, 1998. Disponível em: <<https://www.persee.fr/doc/gazar%5C%5F0016-5522%5C%5F1998%5C%5Fnum%5C%5F180%5C%5F1%5C%5F3511>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

DREYFUS, Dominique. *O violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DUBOIS, Phillipe. *L'acte photographique*. Paris / Bruxelles: Nathan / Labor, 1983.

FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas: o poder e o sorriso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FERREIRA, Adelaide. Roberto Carlos para inglês ver. *Manchete*, n. 825, p. 84–85, 10 fev. 1968. Fotos de Alécio de Andrade.

FONTCUBERTA, Juan. *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2010.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda do final do século XX*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRANK, Robert. *The Americans = Les Américains*. Paris: Delpire, 1958.

FRÉROT, Christine. Art et Amérique Latine à Paris: l'Espace Latino-Américain (1980-1993). *Artelogie (en ligne)*, n. 6, 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/artelogie/1333>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

FREUD, Sigmund. *Le malaise dans la culture*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia e Schmidt, 1933.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. digital. São Paulo: Global Editora, 2015.

FRIZOT, Michel (Ed.). *A New History of Photography*. New York: Könemann, 1999a.

FRIZOT, Michel. Body of Evidence: The ethnography of difference. In: FRIZOT, Michel (Ed.). *A New History of Photography*. New York: Könemann, 1999b. P. 258–271.

FUNG, Yu-Lan. *A History of Chinese Philosophy: The Period of the Philosophers*. Princeton: Princeton University Press, 1952. v. 1.

GABEIRA, Fernando. Ipanema: As belas imagens. *Jornal do Brasil*, p. b4, 9 ago. 1967.

GALASSI, Peter. *Henri Cartier-Bresson: o século moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira, 1965.

GONÇALVES FILHO, Antonio. A fotografia moderna em painel de colecionadores. *Folha de S. Paulo*, p. i1, 18 out. 1982.

GUERRIN, Michel. *Henri Cartier-Bresson et Le Monde*. Paris: Gallimard, 2008.

GUIBERT, Hervé. Alécio de Andrade, 19 fev. 1983.

HANNERZ, Ulf. *Exploring the city: inquiries toward an urban anthropology*. New York: Columbia University Press, 1980.

HERRIGEL, Eugen. *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires: Editorial Kier, 1999.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLZER, Anton. Picture Stories: the Rise of the Photoessay in the Weimar Republic. *International Journal for History, Culture and Modernity*, v. 6, n. 1, p. 1–39, 2018. Disponível em: <<https://brill.com/view/journals/hcm/6/1/article-p1%5C%5F1.xml>>. Acesso em: 13 abr. 2019.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 2004.

HORTA, Beatriz. Pére Lachaise: Narcisos, excêntricos, amantes, no jardim de Paris como não há outro igual. *Jornal do Brasil*, p. t5, 10 out. 1986.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JABOR, Arnaldo. Em Ipanema éramos donos da praia, do sol, do mar. *Folha de S. Paulo*, p. i7, 7 dez. 1999.

JUNG, Carl Gustav. *Sincronicidade: um princípio de conexões acausais*. Petrópolis: Vozes, 2018.

JUNG, Carl Gustav. *Tipos Psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 1991.

KANDINSKY, Vassili. *On the Spiritual in Art*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, for the Museum of Non-Objective Painting, 1946.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. *Travels with Herodotus*. New York: A. A. Knopf, 2007.

KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

KRAUSS, Rosalind. *The optical unconscious*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

LACAN, Jacques. *The four fundamental concepts of psychoanalysis*. Redigido por Jacques-Alain Miller. Tradução: Alan Sheridan. New York: Norton & Co., 1998. 290 p. (The seminar of Jaques Lacan, Book 11).

LARRAIN, Sergio. *Una casa en la arena*. Barcelona: Lumen, 1966.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Em colaboração com Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições Sesc São Paulo, 2010.

LEONAM, Carlos. Carioca quase sempre: Zepelim. *Jornal do Brasil*, p. b8, 11 mai. 1967.

LHOTE, André. *Traitéés du Paysage et de la Figure*. Paris: Bernard Grasset, 1958.

LUCA, Tania Regina. *Leituras, projetos e (Re)vista(s) do Brasil (1916-1944)*. São Paulo: Unesp Digital, 2017.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

- MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos*, v. 34, p. 63–70, nov. 1992. Disponível em: <<https://pesquisahistoricaurca.files.wordpress.com/2013/12/joao%5C%5Fgilberto-e-o-projeto-da-bossa-nova.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira: 1933–1960*. Ponta Grossa, Paraná: Editora UEPG, 2010.
- MATOS, Olgária C. F. *Paris, 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Le doute de Cézanne. In: Paris: NRF / Gallimard, 1996. P. 13–33.
- MNOUCHKINE, Arianne; PASCAUD, Fabienne. *El arte del presente: conversaciones com Fabienne Pascaud*. Montevideu: Trilce, 2007.
- MONTIER, Jean-Pierre. *Henri Cartier-Bresson: Lo Zen e la fotografia*. Milano: Leonardo Arte, 2002.
- MORAES, João Quartim. O positivismo nos anos 20: entre a ordem e o progresso. In: A década de 1920 e as origens do Brasil moderno. Helena Carvalho de Lorenzo; Wilma Peres Costa (org.). São Paulo: Unesp, 1997. P. 73–92.
- MOREL, Gaëlle. Entre art e culture: Politique institutionnelle et photographie en France, 1976-1996. *Études photographiques*, v. 16, p. 2–8, mai. 2005. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/715>>. Acesso em: 25 fev. 2019.
- MOREL, Gaëlle. *Le photoreportage d'auteur: l'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*. Paris: CNRS Éditions, 2006. Disponível em: <<http://books.openedition.org/editionscnrs/8917>>. Acesso em: 11 fev. 2021.
- MOTOKO, Rich. When an Erotic Photographer's Muse Becomes His Critic. *The New York Times*, 5 mai. 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/05/05/world/asia/nobuyoshi-araki-photographer-model.html>>. Acesso em: 26 ago. 2021.
- NEEDHAM, Joseph. *Science and Civilisation in China: Physics and Physical Technology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- NEWHALL, Beaumont. Documentary Approach to Photography. *Parnassus*, v. 10, n. 3, p. 2, mar. 1938. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/771747?origin=crossref>>. Acesso em: 31 out. 2019.
- NEWHALL, Beaumont. *Photography: 1839–1937*. New York: The Museum of Modern Art, 1937. Disponível em: <<https://www.moma.org/documents/moma%5C%5Fcatalogue%5C%5F2088%5C%5F300061916.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2019.
- OLIVEIRA, José Carlos. “Week-end”. *Jornal do Brasil*, p. b3, 12 dez. 1967.

- OLIVEIRA, José Carlos. Andando no ar — 2. *Jornal do Brasil*, p. b4, 26 jan. 1979a.
- OLIVEIRA, José Carlos. As férias do sr. Charlot — 10: Confusão fraterna. *Jornal do Brasil*, p. b4, 19 set. 1973a.
- OLIVEIRA, José Carlos. As férias do sr. Charlot — 11: Nós e as crianças. *Jornal do Brasil*, p. b4, 21 set. 1973b.
- OLIVEIRA, José Carlos. Cartas ao próximo — 3. *Jornal do Brasil*, p. b10, 22 jan. 1978a.
- OLIVEIRA, José Carlos. Estamos aqui. *Jornal do Brasil*, p. b4, 17 out. 1973c.
- OLIVEIRA, José Carlos. Fuga de papel. *Jornal do Brasil*, p. b4, 25 out. 1978b.
- OLIVEIRA, José Carlos. João e Vincent. *Jornal do Brasil*, p. b12, 14 set. 1975.
- OLIVEIRA, José Carlos. Letra A. *Jornal do Brasil*, p. b4, 9 jun. 1971.
- OLIVEIRA, José Carlos. Mundo pequeno. *Jornal do Brasil*, p. b10, 1 mai. 1978c.
- OLIVEIRA, José Carlos. O corcunda e a catedral. *Jornal do Brasil*, p. b4, 12 fev. 1979b.
- OLIVEIRA, José Carlos. O homem da suéter vermelha. *Jornal do Brasil*, p. b4, 20 jan. 1978d.
- OLIVEIRA, José Carlos. O homem e a fábula: Bares. *Jornal do Brasil*, p. b3, 22 out. 1964a.
- OLIVEIRA, José Carlos. O homem e a fábula: Os reis do chope. *Jornal do Brasil*, p. b3, 12 jul. 1964b.
- OLIVEIRA, José Carlos. Pequena humilhação em Paris. *Jornal do Brasil*, p. b2, 11 out. 1969.
- OLIVEIRA, José Carlos. Quinquilharias. *Jornal do Brasil*, p. b4, 18 mar. 1979c.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. Tradição e política: o pensamento de Almir de Andrade. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. P. 31–47.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- PECAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ed. Ática, 1990.
- POIVERT, Michel. De l’image imprimée à l’image exposée: la photographie de reportage et le “mythe d’exposition”. In: MOREL, Gaëlle. *Photojournalisme et art contemporain: les derniers tableaux*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2008. P. 87–100.
- POIVERT, Michel. Photographie et art contemporain: la fin d’une histoire? *Critique d’art*, n. 26, 1 set. 2005. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/critiquedart/1133>>. Acesso em: 24 fev. 2019.

- PONTUAL, Roberto. *Imagens do Brasil*. *Jornal do Brasil*, p. b7, 25 nov. 1986.
- RAMOS, Graciliano. *A vida social no Brasil: Quadros e costumes do Nordeste*. *Cultura Política*: Revista mensal de estudos brasileiros, Departamento de Imprensa e Propaganda, Rio de Janeiro, n. 1, p. 236–237, mar. 1941.
- RANGEL, Maria Lucia. Alécio de Andrade: Um permanente vínculo com o efêmero. *Jornal do Brasil*, p. b2, 15 abr. 1979.
- READ, Herbert. *A educação pela arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- REBELO, Marques. *A vida social no Brasil: Quadros e costumes do Centro e do Sul*. *Cultura Política*: Revista mensal de estudos brasileiros, Departamento de Imprensa e Propaganda, Rio de Janeiro, n. 1, p. 232–235, mar. 1941.
- REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo*. São Paulo: Brasiliense, 1975.
- RENGER-PATZSCH, Albert. *Die Welt ist Schön: Einhundert Photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch*. München: Kurt Wolff, 1928.
- RIESSMAN, Catherine Kohler. *Narrative analysis*. Newbury Park: Sage Publications, 1993.
- ROBERTS, Brian. *Biographical Research*. Buckingham: Open University Press, 2002.
- SABINO, Fernando. Alécio e a volta às origens. *Jornal do Brasil*, p. b4, 13 ago. 1973.
- SABINO, Fernando. Cotidiano em Londres: De mais um Natal. *Manchete*, n. 718, p. 59, 22 jan. 1966.
- SANDER, August. *Antlitz der Zeit: 60 Fotos Deutscher Menschen*. München: Transmare / Kurt Wolff, 1929.
- SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. *On photography*. London: Penguin Books, 1979.
- SPINELLI, Patricia Kiss; PINTO, Fernanda Iarossi. Otto Stupakoff e a gênese da fotografia de moda no Brasil. *Resgate: revista interdisciplinar de cultura*, v. 25, n. 1, p. 379–404, 2017.
Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8648179>>.
Acesso em: 2 fev. 2021.
- STEICHEN, Edward. *The Family of Man*. New York: The Museum of Modern Art, 1955.

SZARKOWSKI, John. *Modos de olhar: 100 fotografias do Acervo do Museum of Modern Art*, New York. São Paulo/Rio de Janeiro: MASP/CCBB-RJ, 1999.

VALLIM, Miguel Ribeiro. *Françoise Dolto, uma voz na psicanálise*. 2016. 113 f. Diss. (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19507/2/Miguel%20Ribeiro%20Vallim.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2021.

VARGAS, Getúlio. *A nova política do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1938.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. P. 71–108.

VIEIRA, José Geraldo. À margem dos livros: Freud. *A Nação*, p. 14, 27 ago. 1933.

WELLS, H. G.; HUXLEY, Julian; WELLS, G. P. (Ed.). *Como vivem e sentem os animais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

WESTERBECK, Colin. The Role of Exhibitions. In: FRIZOT, Michel (Ed.). *The New History of Photography*. New York: Könemann, 1999. P. 656.