

MODERNA PELO AVANTE

Fotografia
e cidade

Brasil
1890-1930

Heloisa Espada
(org.)



15

MODERNA PELO AVESO

A exposição *Moderna pelo avesso: fotografia e cidade. Brasil, 1890-1930* nasceu do desejo do Instituto Moreira Salles de contribuir para a discussão corrente a respeito da emergência de práticas e linguagens modernas nas artes brasileiras do início do século XX.

Cem anos depois da Semana de Arte Moderna, vai se tornando mais e mais claro que esse foi um processo extremamente complexo, que correu por veios múltiplos e mobilizou personagens disípares e dispersos, nem sempre solidários ou unâmines em sua apreensão da modernidade; um processo, ademais, que já não há como compreender unicamente à luz da Semana de Arte e de seus vultos ora canônicos. Isso se aplica, em particular, ao tema central desta exposição, a saber, a quase total ausência de duas linguagens eminentemente modernas – a fotografia e o cinema – no ideário e na criação do primeiro Modernismo. Foi esse, com efeito, o ponto de partida para o belo trabalho de Heloisa Espada, movida pelo ímpeto (que é tanto seu como de uma nova geração de pesquisadores e curadores) de ampliar os sentidos da modernidade e o rol de seus protagonistas; de mostrar a pujança da prática e mesmo da experimentação fotográfica e cinematográfica nas primeiras décadas do século XX; e de evidenciar, por fim, a disseminação das duas artes novas muito além de seus lugares consagrados no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Um projeto de tal natureza não chega a bom porto sem o concurso de muitas pessoas e instituições. Ao longo da pesquisa e da curadoria, Heloisa Espada e a equipe do Instituto Moreira Salles puderam contar com a generosidade de coleções públicas e privadas, de colecionadores e pesquisadores que compartilharam conosco seus conhecimentos, e se dispuseram a emprestar obras para a apresentação da exposição em São Paulo. A todas e a todos, nossa mais sincera gratidão. Cabe aqui registrar, em particular, nossa gratidão para com Mauricio Lisovsky. Eminentemente conhecedor da história da fotografia no Brasil, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, crítico de grande verve e saber, Mauricio dispôs-se a participar do projeto que culminou em *Moderna pelo avesso* com grande entusiasmo – e com enorme disposição para se deixar surpreender pela pesquisa e pelo diálogo. Perdê-lo a meio caminho foi motivo de grande pesar para todos nós, razão pela qual dedicamos a exposição e este catálogo à sua memória.

Por fim, vale registrar que esta é a última exposição que Heloisa Espada realiza conosco em suas funções de coordenadora de Artes Visuais do Instituto Moreira Salles. Depois de mais de uma década engajada em nossa missão, organizando exposições, editando livros, participando de júris e seminários, entre tantas outras atividades, Heloisa foi chamada a novos desafios profissionais. Não temos dúvida de que saberá enfrentá-los com dedicação, competência e originalidade. A ela, nossa gratidão e nossos melhores votos de êxito e sucesso.

João Fernandes, diretor artístico
Marcelo Araujo, diretor-geral
Instituto Moreira Salles

AVESCU

VESS

Heloisa Espada

Heloisa Espada
é curadora e
professora de
história da arte
no Museu de Arte
Contemporânea da
Universidade de
São Paulo.

Guilherme
Santos (Rio de
Janeiro, RJ,
1871-1966)
Castelo:
excursionistas
visitando o
morro histórico
Rio de Janeiro,
RJ, c. 1920.



1>
ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. São Paulo:
Ciclo do Livro, s.d., p. 9.

A foto ao lado foi tirada provavelmente em 1921 ou 1922, quando as obras de remoção do morro do Castelo estavam a todo vapor. Além do chão revirado e da ladeira um tanto obstruída por escombros, a imagem traz um grupo de três adultos – os “excursionistas”, segundo a legenda – vestidos com elegância, e quatro crianças brancas, descalças, com roupas encardidas e amarrrotadas. Os meninos interagem entre si e com a câmera. Um deles, sabendo que está na mira do fotógrafo, cobre o rosto com as mãos, porém deixa os dedos levemente afastados para continuar assistindo ao que acontece a sua volta. Os outros dois se olham e sorriem, cientes de que a molecagem está sendo registrada. O garoto em primeiro plano, de perfil, e a menina ao fundo carregam latas, possivelmente daquelas usadas para levar água potável até as casas. O morro abrigava famílias pobres de várias procedências, sobretudo afrodescendentes, imigrantes portugueses e italianos.

O homem de terno, com um cravo branco na lapela e lenço engomado no bolso, deve ser o fotógrafo amador Guilherme Santos, a quem pertenceu a foto. Santos registrou o morro do Castelo durante vários anos, de 1914 a 1925, com uma câmera fotográfica estereoscópica Verascope, uma das marcas mais conhecidas na época. Esse tipo de equipamento tirava duas fotos quase iguais ao

mesmo tempo, com uma pequena diferença de enquadramento, que, observadas através de um visor específico, criam a ilusão de tridimensionalidade. A técnica inventada na França, em 1839, passou a ser comercializada em vários continentes a partir de 1851, permanecendo popular até a primeira metade do século XX, inclusive no Brasil. A foto em questão deve ter sido clicada por um assistente de Santos ou por um quarto “excursionista” do grupo.

No *souvenir*, as duas mulheres à esquerda exibem vestidos de tecido leve e fino, estranhos àquele endereço. Deve ter sido incômodo para elas subir a ladeira com sapatos de salto. Elas lembram as personagens Natividade e Perpétua que, no início do romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, visitam o mesmo morro à procura de uma cartomante:

Era a primeira vez que
as duas iam ao morro do
Castelo. Começaram a subir
pelo lado da rua do Carmo.
Muita gente há no Rio de
Janeiro que nunca lá foi,
muita haverá morrido, muita
mais nascerá e morrerá
sem lá pôr os pés.

[...]

Natividade e Perpétua
conheciam outras partes,
além de Botafogo, mas o
morro do Castelo, por mais
que ouvissem falar dele e
da cabocla que lá reina-
va em 1871, era-lhes tão
estranho e remoto como o
club. O íngreme, o desigual,
o mal calçado da ladeira
mortificavam os pés das
duas pobres donas.¹

As semelhanças entre a cena descrita por Machado de Assis, ambientada na década de 1870, e a fotografia da coleção de Guilherme Santos, feita cerca de 50 anos depois, identificam o abismo social que, de resto, caracteriza a sociedade brasileira até hoje. É fácil imaginar que o fotógrafo tenha liderado o passeio das madames àquele sítio histórico, no centro do Rio, onde a cidade foi instalada em 1567. Uma parte do Castelo já havia sido destruída durante a gigantesca reforma urbana realizada entre 1903 e 1908, o famoso "bota-abixo", que demoliu milhares de construções antigas no centro da capital federal para dar lugar à avenida Central, hoje Rio Branco. Em 1922, sob o mesmo argumento de que era preciso "modernizar" a urbe, abrir caminho para os ventos e dispersar miasmas, o desmonte acelerado do morro cedeu espaço aos pavilhões da Exposição Internacional do Centenário da Independência (pp. 158-167). Noutra foto da série de estereoscópias sobre a derrubada, Guilherme Santos enquadra uma montanha de escombros em primeiro plano e mostra, ao fundo, um palácio construído para os festejos (p. 162). Além de ruínas do século XVI, como as do Colégio dos Jesuítas e da igreja de São Sebastião, ele se preocupou em registrar principalmente os últimos moradores do Castelo e suas condições precárias de moradia.

Seu apreço pelo patrimônio e pela memória tinha um forte componente de classe, o que caracteriza também sua dedicação à fotografia por mais de cinco décadas. O fotógrafo registrou diversas cidades

2> Desde 1965, quando o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro foi criado, a instituição possui a maior parte da produção de Guilherme Santos, uma coleção de cerca de 17.812 negativos, 9.310 positivos e 1.302 ampliações em papel de fotografias estereoscópicas. O Instituto Moreira Salles detém aproximadamente três mil imagens estereoscópicas de Santos. Sobre a obra do fotógrafo, ver: SANTOS, Maria Isabel Mendonça dos. *A mirada estereoscópica de Guilherme Santos: cultura visual no Rio de Janeiro (séculos XIX e XX)*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

brasileiras, principalmente o Rio de Janeiro, onde vivia, entre 1905 e 1958, tornando-se conhecido por produzir o maior conjunto de imagens estereoscópicas sobre o país.² Herdeiro de uma das mais tradicionais joalherias instaladas no Rio de Janeiro desde os tempos do Império, Guilherme Santos foi um comerciante bem-sucedido, primeiro junto aos negócios da família, depois como representante de uma marca belga de cofres. Além de fotógrafo amador, ele era filatelistas e numismata, atividades que podia exercer com afino, sem se preocupar em ter retorno financeiro. Suas fotos circulavam entre familiares e amigos. Em 1925, associou-se ao Photo Clube Brasileiro, que reunia amadores de uma elite econômica e cultural interessada em aproximar a fotografia das belas-artes, afastando-a da produção de caráter vernacular. A fotografia que se beneficiava do automatismo tecnológico, sem pretensões artísticas, se popularizou lentamente no Brasil, nas primeiras décadas do século XX. Em suma, para os amadores de fotoclubes, a fotografia era uma forma de distinção social.

Por outro lado, no Brasil, como no resto do mundo, o Estado rapidamente compreendeu o poder de persuasão do cinema e da fotografia. Durante a Primeira

3> Refiro-me à produção comissionada por diversas instâncias do poder público, para o registro de reformas urbanas e eventos públicos, como as grandes exposições internacionais que ocorreram no Rio de Janeiro em 1908 e 1922. Do ponto de vista patrimonial, os acervos do IMS, do Museu Light de Energia e da Fundação Energia e Saneamento de São Paulo, por exemplo, possuem uma extensa documentação de obras de infraestrutura realizadas no Brasil, no início do século XX, como a instalação de redes de luz elétrica, sistemas de bonde e distribuição de gás realizadas pela holding de capital canadense Brazilian Traction Light and Power, posteriormente denominada Brascan. Considera-se também a documentação fotográfica e filmica de grandes propriedades rurais de norte a sul do país.

4> Faço referência aqui ao texto "Megalomania", de Lima Barreto, publicado na revista *Careta*, em 28 de agosto de 1920, com críticas à derrubada do morro do Castelo.

República, a produção fotográfica representou sobretudo os interesses de uma classe política e econômica alheia às necessidades da população em geral. Numa sociedade marcada por desigualdades abissais, as novas mídias de massa foram, nas mãos do poder público, um instrumento ideológico em prol de um regime profundamente autoritário. Nesse contexto, houve pouco espaço para experimentações formais nos moldes do que ocorreu no hemisfério norte.

A exposição *Moderna pelo avesso: fotografia e cidade, Brasil, 1890-1930* procurou lançar um olhar crítico sobre o viés oficial e patrimonialista que caracterizou boa parte da fotografia do período.³ A mostra evidencia que, à época, a produção de discursos visuais estava quase exclusivamente nas mãos de uma elite econômica branca e masculina, permeável apenas à entrada de imigrantes europeus. Os limites dessa representação são claros. A mostra conta com apenas uma fotógrafa mulher – Hermínia Nogueira Borges, também sócia do Photo Club Brasileiro. Por outro lado, procuramos destacar a obra de amadores, como

Francisco Rebello e Jacques Huber, e de profissionais como Vincenzo Pastore, por exemplo, responsáveis por registrar aspectos que costumavam ficar de fora do retrato oficial das cidades brasileiras: aqueles que haviam sido libertos havia poucas décadas e seus descendentes, trocas de olhares, gestos e mercadorias (pp. 88-117).

Somente profissionais e alguns poucos amadores tinham câmeras fotográficas no país no início do século XX. Ainda assim, a partir de 1900, cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Belém, Porto Alegre e Belo Horizonte, contempladas pela exposição, passaram a conviver mais e mais com a fotografia e o cinema, enquanto suas entranhas eram reviradas por reformas megalomaníacas.⁴ Em paralelo, novidades no campo gráfico permitiram a impressão de fotografias em revistas ilustradas, assim como a rápida proliferação de cartazes, cartões-postais e outras publicações (pp. 74-83; 146-151). Em 1907, foi lançada no Rio de Janeiro a revista *Fon-Fon*. Em 1912, a *Kodak*, em Porto Alegre. Ambas eram periódicos de assuntos gerais, com títulos que remetiam a dois dos principais símbolos de modernidade da época: o automóvel e a fotografia.

Projetos como o "bota-abixo", que expulsou a população de baixa renda e arrasou o patrimônio colonial do centro do Rio de Janeiro, e a inauguração da Cidade de Minas (depois chamada de Belo Horizonte), planejada do zero, em 1897, forjaram a roupagem moderna da jovem República. No entanto, uma Abolição mais do que

5> CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 27.

6> BASTOS, Sênia Regina. "O patrimônio do Recife sob a ótica de Francisco Rebello nas décadas de 1930 a 1940". *Patrimônio e memória*, São Paulo, Unesp, v. 8, n. 2, pp. 87-110, jul.-dez. 2012, p. 91.

tardia, proclamada apenas um ano antes do golpe que instituiu a República, evidenciava que, naquele contexto, a ideia de modernidade estava longe de ser apenas sinônimo de atualidade e progresso, sendo também violência, apagamento e eugenio. Como explica José Murilo de Carvalho, após 1888, "o governo imperial gastou quase toda sua energia resistindo aos ataques de ex-proprietários de escravos que não se conformavam com a abolição sem indenização".⁵

Moderna pelo avesso procura mostrar a fotografia em suas diferentes formas de penetrar no imaginário urbano: por meio da imprensa, do cinema, do cartão-postal, das revistas ilustradas e de uma produção amadora, que se pretendia "artística" ou não. Além disso, lanternas mágicas, panoramas e estereoscópios explicitam a vocação narrativa da imagem fotográfica, mesmo quando não está diretamente associada ao cinema (pp. 50-57; 64-65). A ideia de uma linguagem visual moderna surge nos instantâneos realizados por Vincenzo Pastore e Francisco Rebello nas ruas de São Paulo e do Recife, respectivamente nos anos 1910 e 1920 (pp. 88-113). Num sentido mais formal, por meio de closes e distorções, se materializa também em filmes como *Tormenta* (1931), *Lábios sem beijos* (1929) e, sobretudo, em *Limite* (1931), o primeiro fotografado por Igino Bonfioli e os dois últimos por Edgar Brasil (pp. 12; 15; 145; 169-171).

Tentamos criar uma situação em que obras de amadores e profissionais possam ser confrontadas, com o objetivo de identificar

afinidades e diferenças, além de explicitar as contradições da modernidade à brasileira. A sofisticação da flora amazônica nas fotos do botânico Jacques Huber (pp. 118-123) se contrapõe à deselegância da arquitetura das grandes feiras (pp. 74-75); cenas de trabalho infantil nos filmes de Igino Bonfioli (p. 124) conflitam com o conforto dos interiores das casas de José Baptista Barreira Vianna e Marc Ferrez (pp. 126-130); a delicadeza do ornamento floral no chapéu da mulher branca de feição rígida retratada por Alberto de Sampaio (p. 135) contrasta com a resiliência do homem de roupas frouxas e esburacadas dançando descalço no carnaval do Recife, registrado por Francisco Rebello (p. 112).

Nos trabalhos de Rebello, Huber, Pastore e Bonfioli, a modernidade desponta como crônica visual e documento antropológico. Sobretudo Francisco Rebello, imigrante português nascido em Goa, Índia, se destaca pela aproximação discreta das cenas nas ruas do Recife, onde ele se radicou no final da década de 1910. Em muitas de suas fotos, vendedores ambulantes, lavadeiras ou foliões aparecem de costas, entretidos em seus afazeres e em sua diversão. Chama a atenção o interesse pelo banal e a abordagem indireta, como acontece quando ele mostra uma ação por meio de sua sombra

7> Ver: MARQUES, Alexandre Pimenta. *O registro inicial do documentário mineiro: Igino Bonfioli e Aristides Junqueira*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

8> A expressão foi usada por José Lins do Rego em texto sobre *Limite*, publicado no jornal *O Globo*, em 6 de maio de 1944.

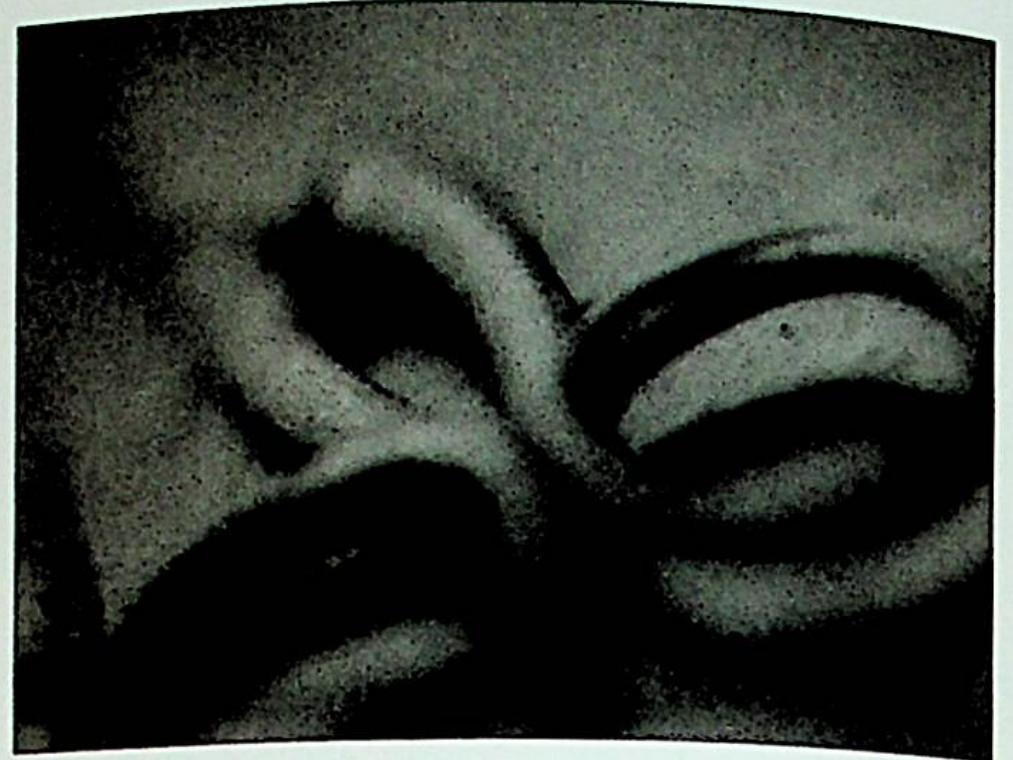
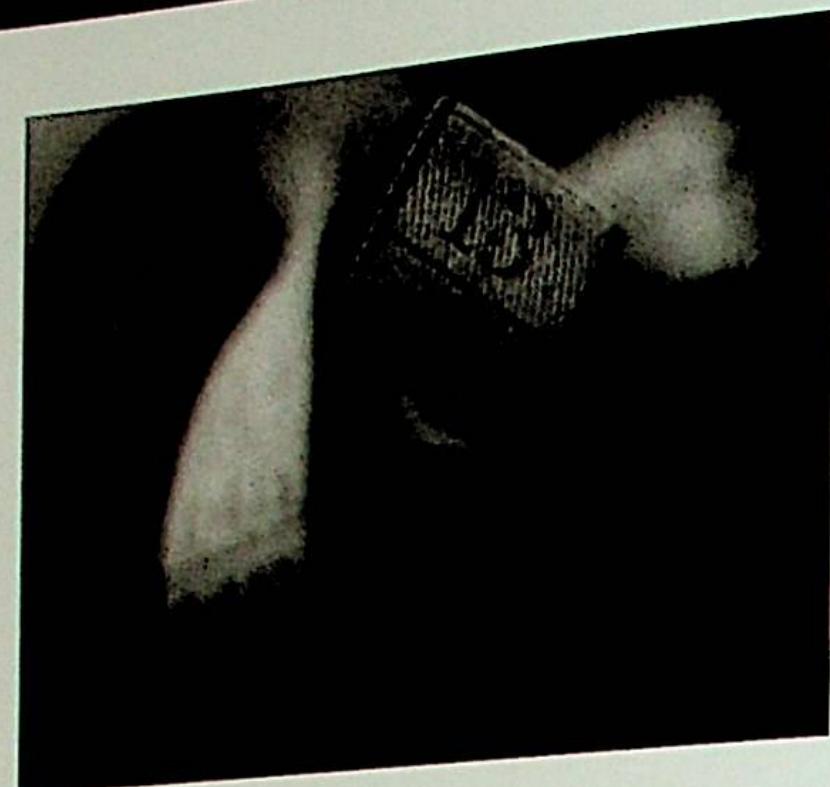
9> PEIXOTO, Mário. "Um filme da América do Sul". *Arquitetura*, ago. 1965. In: MELLO, Saulo Pereira de (org.). *Mário Peixoto: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 85.

(pp. 97; 102-112). Nesses casos, sua obra tende para a abstração. Os enquadramentos demonstram que esse amador dedicado, comerciante, como Guilherme Santos, estava atento à produção fotográfica dita moderna de outros países. Sênia Regina Bastos informa que Rebello frequentava rodas de conversas com outros fotógrafos e recebia revistas especializadas importadas de Portugal e da Inglaterra.⁶

A experimentação formal marca também as obras de Igino Bonfioli e Edgar Brasil, dois fotógrafos cinegrafistas que se destacaram como inventores de equipamentos, pois era preciso suprir a falta de ferramentas adequadas no mercado brasileiro nas primeiras décadas do século XX. Bonfioli, imigrante italiano radicado em Belo Horizonte, se dedicou ao cinema documentário "de cavação", como eram chamadas as produções "chapa-branca" encomendadas pelo poder público, e ao cinema de ficção.⁷ O uso recorrente da contraluz dá um sentido pictórico à sua fotografia, criando uma sensação tátil de relevo ao destacar as texturas de corpos e objetos. Em alguns casos, como no longa-metragem *Tormenta*, dirigido por

Arthur Serra, essa característica ganha tons dramáticos, adequados à narrativa intimista de um romance impossível permeado por uma série de assassinatos. Aqui, Bonfioli investe em sombras marcantes e alongadas, que lembram o cinema expressionista, em enquadramentos fechados e efeitos especiais, como a sobreposição de imagens. As referências à produção internacional aparecem também em *Cerâmica Horizontina*. A cena final dessa peça publicitária mostra dezenas de meninos deixando a fábrica de telhas mineira, numa citação explícita ao filme *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, uma das primeiras produções da história do cinema, realizado pelos irmãos Lumière, em 1885. Realizada a princípio como um elogio ao trabalho desenvolvido pela indústria de cerâmica sediada em Belo Horizonte, nos anos 1920, aos olhos de hoje, *Cerâmica Horizontina* choca pela exploração explícita e desavergonhada de mão de obra infantil.

Moderna pelo avesso finaliza com a exibição de trechos de *Limite*, o "poema de fotografias"⁸ criado a quatro mãos por Mário Peixoto e Edgar Brasil, em 1930. Dirigido por um jovem poeta de 22 anos, cinéfilo, porém sem experiência anterior em roteiro, direção ou fotografia, *Limite* é um marco do cinema experimental, talvez a única obra realizada no Brasil durante a Primeira República de fato alinhada com a fotografia de vanguarda tal como era realizada no hemisfério norte. Mário Peixoto foi uma personalidade complexa que, ao longo da vida, se dedicou sobretudo à escrita de outros roteiros, romances e poemas, além de criar uma



Frames do filme *Limite*
Mangaratiba, RJ, 1931
Direção: Mário Peixoto (Rio de Janeiro, RJ, 1908-1992)
Fotografia: Edgar Brasil (Hamburgo, Alemanha, 1903 - Cruzeiro, RJ, 1954)

série de narrativas fictícias em torno de si mesmo e de *Limite*. Em agosto de 1965, por exemplo, a revista *Arquitetura* publicou um texto sobre o filme, atribuído a Serguei Eisenstein, que começava assim: "De algum jeito e em princípio esse rapaz formou-se como um cérebro-câmera; seu registro é um globo ocular - sua estrutura de trabalho, instinctivamente ritmo".⁹ Soube-se mais tarde que o texto foi escrito por Mário Peixoto.

Edgar Brasil iniciou sua trajetória na fotografia de cinema em 1929, quando filmou os longas *Brasa dormida* e *Sangue mineiro*, com direção de Humberto Mauro. No ano seguinte, trabalhou em *Lábios sem beijos*, do mesmo autor, e *Limite*, que foi realizado com uma câmera emprestada da produtora Phebo Brasil, de Mauro, e outra pela atriz Carmem Santos, parte do elenco reunido por Peixoto. Brasil deu suporte técnico para Mário Peixoto filmar *Limite*. Porém, há indícios de que os enquadramentos do filme tenham sido predominantemente definidos pelo diretor. O primeiro deles é o fato de que os outros filmes realizados pelo cinegrafista na mesma época não possuem o mesmo grau de experimentalismo. *Brasa dormida*, seu primeiro filme, tem uma fotografia bastante convencional - enquadramentos de meio corpo e nenhuma angulação inovadora. *Sangue mineiro* possui cortes mais criativos, sobretudo no que diz respeito à composição de diferentes planos sobrepostos, às vezes com um primeiro plano desfocado, por exemplo. Já *Lábios sem beijos*, realizado no mesmo ano que *Limite*, apresenta vários closes de objetos e alguns

plongées e *contre-plongées* mais proeminentes (p. 145). Seu filme mais ousado do ponto de vista fotográfico é *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro, onde os enquadramentos têm propositadamente forte conotação sexual, funcionando como metáforas pouco sutis do desejo dos personagens.

Mário Peixoto contava que ele teria escrito o roteiro de *Limite* numa única noite, em Paris, em outubro de 1929, após se deparar com uma capa da revista *Vu*, por acaso, num quiosque. Ou seja, o filme teria nascido do impacto causado por uma imagem. A foto de André Kertész, em que uma mulher é abraçada e ao mesmo tempo presa por braços masculinos, inspirou a cena de abertura de *Limite*.

Filmado em Mangaratiba, uma pequena vila de pescadores no litoral fluminense, o filme é composto por sequências de closes, fusões, movimentos de câmera que criam abstrações, além de ângulos agudos de cima e de baixo, que dificultam o entendimento de uma narrativa já bastante opaca em si. Porém, embora se passe num cenário interiorano, a fotografia de *Limite* tem raízes numa cultura urbana e moderna. Desde o século XIX, o modo de vida nas grandes metrópoles - com seus cartazes, grandes magazines, trens, bondes, novas formas de entretenimento e aglomeração, a fotografia e, mais tarde, o cinema - levou ao privilégio da visão sobre outros sentidos, de modo que os cidadãos desenvolveram um tipo de percepção rápida e fragmentada. Além de viver no Rio de Janeiro, então capital federal,

10> PEIXOTO, Mário. *Limite*, "scenario" original. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p. 49.

11> *Ibidem*, p. 65.

12> PEIXOTO, Mário. *O inútil de cada um*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996, p. 119.

Peixoto esteve atento à produção cinematográfica internacional da década de 1920, por meio dos debates promovidos pelo cine-clube Chaplin e do jornal *O Fan*, em torno dos quais se reuniam jovens intelectuais interessados em crítica. Some-se a isso o fato de Mário Peixoto ter vivido na Inglaterra em 1927 e 1928, onde ele cursou um *college*, e teve contato com a produção cinematográfica de vanguarda produzida na França, na Alemanha e na União Soviética. O próprio roteiro de *Limite*, ao descrever em detalhes como as cenas deveriam ser filmadas, com orientações sobre o enquadramento, o ângulo, a posição e o movimento de câmera, sugere que a fotografia da obra é em boa parte responsabilidade de Peixoto. Lê-se, por exemplo, "[48] fusão - roda do trem (achar ângulo impressionante para sempre que aparecer roda do trem)".¹⁰ Ou: "mulher sempre vista de costas sai gradativamente das ruas da vila, ora fala com um - outro - abaixa-se para fazer festa a uma criança (aí a máquina avança até uma pequena flor que brota junto à cerca de uma casa na beira da estrada e focaliza-a em close-up algum tempo) - mulher sai totalmente da vila".¹¹

Um terceiro indício da autoria dos enquadramentos de *Limite* seria a obra literária de Mário Peixoto. Em 1933, ele publicou a primeira versão de seu romance *O inútil de cada um*. Trata-se de uma prosa introspectiva, repleta de devaneios visuais, muitos deles em primeiríssimo plano. As situações narradas, desconectadas de uma coerência cronológica, são também, como em *Limite*, uma sequência de flashes de memórias ou sonhos:

Houve um branco, e passei a ver Lia. Colocava-me um pequeno revólver na palma da mão e dizia:

- Tome! Acabe com isso... Gente como nós não vale a pena!

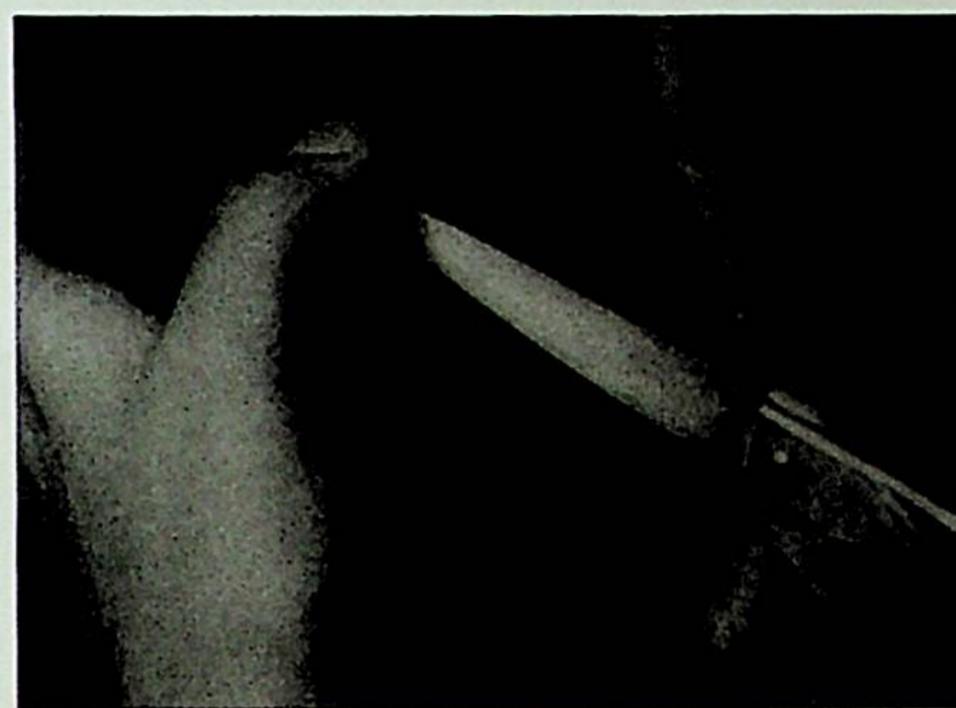
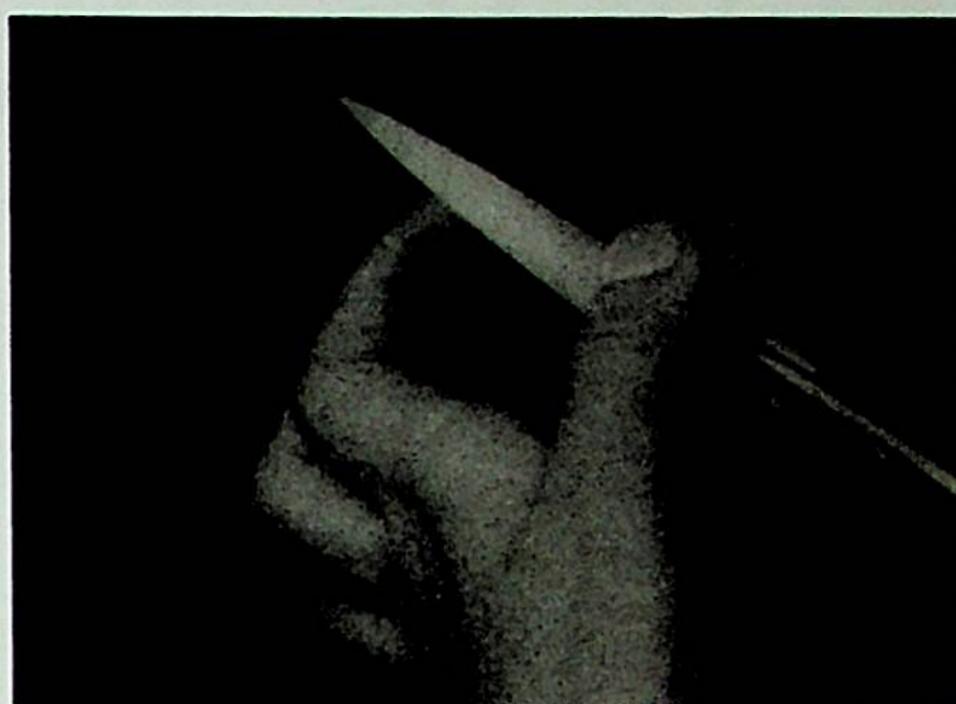
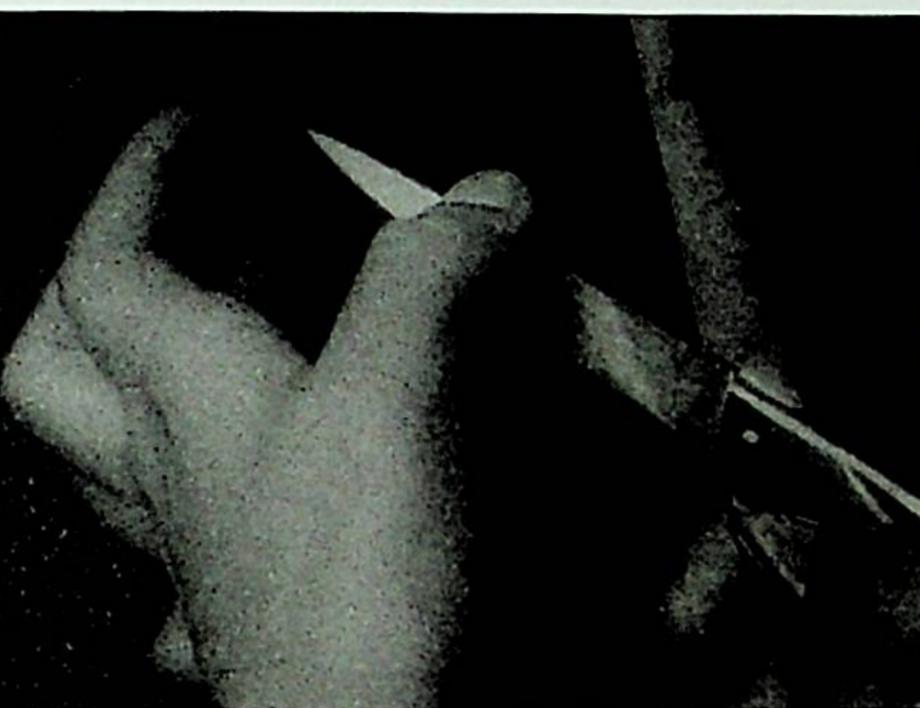
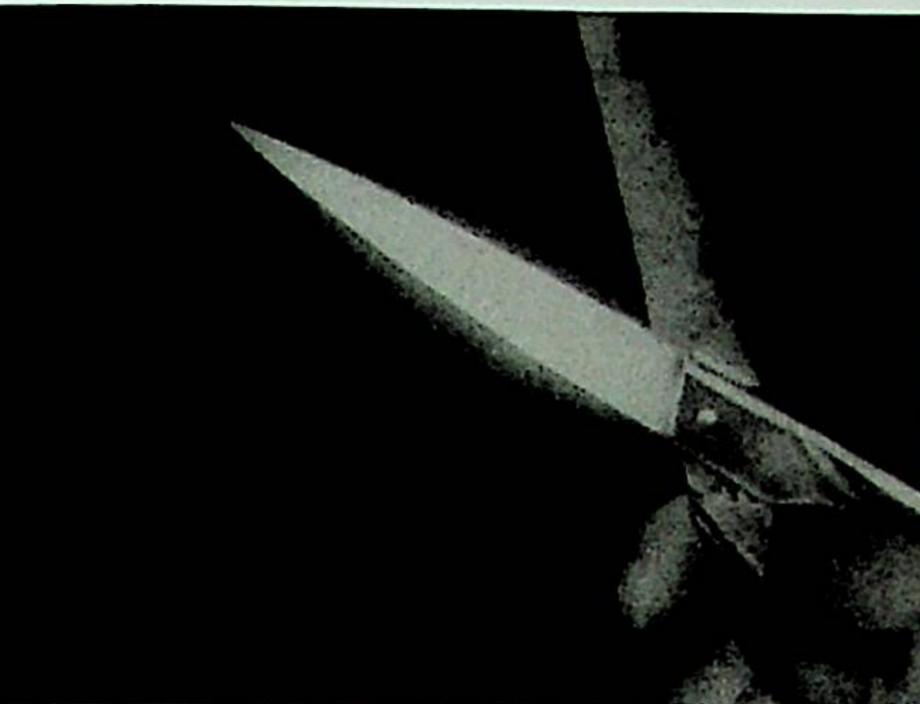
A arma brilhava; era niquelada, com o cabo de madrepérola.

Fusão do revólver para a mão de Lia sobre a minha palma, junto com a impressão de que acabara de contar-lhe a minha vida.

[...]

Mais tarde, levanto-me, retrocedendo na caminhada. A Avenida me parece mais deserta ainda, quando acompanho o colar de globos iluminados, refletidos dentro d'água. Às vezes, debruço-me na muralha, e fico uma porção de tempo mirando a imagem. As oscilações da água pastosa, cor de nanquim, exercem magias fantásticas, deformando os discos em zigue-zagues, ou alongando-os em cúpulas bizarras de metal.¹²

Além de remeter à linguagem do roteiro de *Limite* ao mencionar uma fusão de imagens, os trechos acima descrevem o personagem do romance absorto em



13>
ROCHA, Glauber. "Limite". In: LABAKI, Amir (org.). *Folha conta 100 anos de cinema*. São Paulo: Imago Editora, 1995, p. 29.

Frames do filme
Limite
Mangaratiba, RJ, 1931
Direção: Mário Peixoto (Rio de Janeiro, RJ, 1908-1992)
Fotografia: Edgar Brasil (Hamburgo, Alemanha, 1903 - Cruzelro, RJ, 1954)

devaneios visuais semelhantes àqueles que o filme oferece ao público. Em *Limite*, a câmera em primeiríssimo plano, atenta à materialidade dos objetos, parece afirmar que apenas a experiência concreta com as coisas do mundo pode dar sentido à própria existência. A fotografia diz respeito ao sentimento de extrema solidão, próprio da modernidade.

Mário Peixoto era tataraneto e herdeiro de Joaquim José de Sousa Breves, conhecido como o "Rei do café" do período imperial, dono de 20 fazendas no sul do estado do Rio de Janeiro e um dos mais ativos traficantes de

escravizados da época. Apesar da crise de 1929, a família continuou rica e influente por várias décadas. Ainda que se discorde de Glauber Rocha, para quem *Limite* se resumia a um "produto de intelectual decadente",¹³ de um ponto de vista sociológico, não é possível desvincular o filme da história da escravidão. *Moderna pelo avesso: fotografia e cidade, Brasil, 1890-1930* pretendeu ser um ensaio visual sobre as contradições da ideia de modernidade num lugar em que a população se acostumou a normalizar dicotomias extremas e a conviver com realidades paralelas. A exposição aponta para a persistência de semelhanças incômodas entre o passado e o presente do país que pensou ter um futuro brilhante.