



A Paulicéia Desvairada de Valério Vieira

The *Paulicéia Desvairada* by Valério Vieira

Reginaldo Luiz Cardoso¹

Resumo: A proposta deste artigo é analisar a ausência da fotografia na Semana de 22, em um momento histórico em que a discussão acerca do estatuto da fotografia – sobre ela ser ou não uma arte – já era um fato consumado. Sob este pano de fundo, tomaremos como operador analítico a obra de Valério Vieira, fotógrafo *sui generis* e experimentalista, considerado, hoje, artista de vanguarda que, à sua maneira, fez a sua exposição em 22, paralela à dos vanguardistas.

Palavra-chave: Semana de 22, Valério Vieira, vanguarda, fotografia

Abstract: The purpose of this article is to analyze the absence of photography in the “Semana de 22”, at a historical moment when the discussion about the status of photography – whether it is an art, or not – was already a *fait accompli*. Under this background, we will take as an analytical operator the work of Valério Vieira, a *sui generis* photographer and experimentalist, considered today as an *avant-garde* artist who, in his own way, had his exhibition in 22, parallel to that of the *avant-garde* artists.

Keywords: Semana de 22, Valério Vieira, avant-garde, photography

Prefácios e Desvairismos

Arte é o exercício experimental da liberdade.

Mário Pedrosa

A data da Semana de 22 foi minuciosamente escolhida para coincidir com os 100 anos da Proclamação da Independência do Brasil. Isto fez com que a associação entre uma e outra se tornasse um fato irretorquível. Além do mais, nada mais emblemático que a Semana de Arte Moderna ter escolhido como cenário o Teatro Municipal de São Paulo. Como assinalou Sodré (1980, p. 57), “a burguesia concede seu beneplácito, naturalmente, mesmo às manifestações culturais mais escandalosas em seu radicalismo

¹ Reginaldo Luiz Cardoso é pós-doutorando e pesquisador do Laboratório Estado, Sociedade, Tecnologia e Espaço-LabEspaço do IPPUR-UFRJ, doutor em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR-UFRJ, mestre em Ciência Política pelo DCP-UFGM e graduado em Psicologia pela FAFICH-UFGM. Como fotógrafo vem desenvolvendo ensaios/projetos autorais, recebido vários prêmios e participado de inúmeras exposições individuais e coletivas no Brasil e no Exterior.

artístico. São figuras tradicionais, ‘paulistas de quatrocentos anos’, os mecenas que proporcionam condições para que se manifestem”.

Apesar das várias homenagens e publicações que tentam dar conta da extensão e da importância que o evento teve nas artes em geral, “poucos discutem as lacunas e as ausências cada vez mais evidentes à medida que nos distanciamos no tempo” (FERNANDES JR, 2012). Já há um consenso na historiografia de que a Semana de 22² nasceu conservadora. O começo da Arte moderna no Brasil, na segunda década do século XX, foi, como bem frisou Cocchiarale (2001, p, 231), “trançada com alguns fios de modernidade e as amarras de uma estrutura arcaica”. E, para outro crítico, “os modernistas, como os futuristas, queriam a velocidade da sociedade industrial, mas moviam-se com o dinheiro da aristocracia cafeeira, apoiada por Penteados e Prados” (GONÇALVES, 2009, p. 259).

Otto Maria Carpeaux (1976), em seu ensaio *O artigo sobre os prefácios*, apontou que o prefácio tinha alcançado foro de gênero literário independente. Isso é uma verdade se formos ao *Prefácio Interessantíssimo*, que Mário de Andrade fez, em 1921, para sua obra *Paulicéia Desvairada*. Lá, ele abre o texto declarando que estava fundado o “desvairismo”. Isso em um momento em que ninguém compreendia bem o que era o dadaísmo, o surrealismo procurava seus rumos, o cubismo era visto com espanto e inúmeros outros “ismos” ainda estavam por se fazer. Mas, afinal, de que se tratava tal “desvairismo”? De uma proposta de abordagem artística, a qual, rompendo com as categorias aristotélicas da natureza — a matéria, a energia, o espaço e o movimento —, procurava preencher as lacunas do mundo de maneira sincrônica. Essa visão viria a estar muito próxima daquela desenvolvida por Anne Cauquelin (2008), já na virada do segundo milênio, na qual ela define os incorporais: o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível. É por meio dessa abordagem que Cauquelin acredita que possamos discutir, com melhor chave de percepção, a Arte. Assim, frequentando um dos incorporais, seja ele qual for, estaremos abordando os outros, dada a sua sincronicidade. Dessa maneira, se abordarmos o vazio contido em um ato artístico – seja ele uma obra individual ou um movimento artístico –, estamos também abordando, conscientes ou inconscientes do fato, o espaço, o exprimível e o tempo. Essa era a proposta provocadora e *avant la lettre* do *Prefácio Interessantíssimo* que, em seu final, conclama: “E está acabado o Desvairismo”.

² A expressão ‘Semana de 22’ é utilizada aqui no sentido de que a Semana de Arte Moderna de 1922 não se circunscreveu àquele ato, àquele momento, mas, sim, ao legado que seus ideais deixaram, das discussões decorrentes que se seguiram e que são, para o bem e para o mal, debatidas até hoje.

Em 1927, no posfácio do seu *Amar, verbo Intransitivo*, Mário de Andrade reclama que ninguém tinha se dado conta que o desvairismo nunca existiu. Qual o sentido disso? Recuo anacrônico ante a proposta anterior de sincronicidade?

Eu sempre pus reparo no perigo que os meus prefácios traziam esclarecendo por demais os meus trabalhos. Com o prefácio de Paulicéia toda a gente se botou falando em Desvairismo se esquecendo da lição verdadeira do prefácio: aquela advertência de que o Desvairismo se acabara com o livro e nem eu mesmo continuava praticando-o. Como de fato não pratiquei em mais nenhuma das minhas obras (ANDRADE, [1927] 1984, p. 153).

O fato é que os “futuristas” paulistanos³ ignoraram solenemente a fotografia e o cinema na Semana de 22. Ora, desde 1864, na Academia Imperial de Belas Artes, a fotografia estava sendo aceita, de acordo com os seus estatutos, como um segmento das Belas Artes. E, 15 anos depois, 1879, a mesma Academia, passou a incluir uma Seção de Fotografia na Exposição Geral de Belas Artes (BALADY, 2012; TURAZZI, 1995). Portanto, esta discussão – de a fotografia ser ou não aceita como um meio expressivo de arte – não cabia na vanguardista Semana de 22. Assim, enquanto hipótese de trabalho, só nos resta dizer que os nossos modernistas não compreenderam a fotografia e o cinema, não entenderam a imagem. Mario de Andrade, modernista, ex-desvairista e ex-futurista, vai se redimir disto⁴. Quanto ao resto, silêncio absoluto e, ainda hoje, perturbador.

Para o crítico Antonio Candido (SOUZA, 2000, p. 101), “se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos”. Esta forma de interpretação da nossa cultura está dentro daquilo que teóricos da sociologia chamam de “modernização conservadora” (OLIVEIRA, 2006, p. 245).

³ Até 1921, os futuros “modernistas” eram chamados de “futuristas”, o que equivalia a ser chamado, pejorativamente, de “louco” (FONSECA, 2007, p. 117).

⁴ A produção fotográfica de Mário de Andrade tem início no ano seguinte à Semana de Arte Moderna e, ao que tudo indica, termina em 1936, no mesmo ano em que assumia o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. A esta produção episódica que chamamos de “a ‘redenção’ de Mario de Andrade à fotografia” nos traz importantes contribuições ao estudo da ausência da fotografia (e do cinema) na Semana de 22, objeto de estudo deste artigo.

Tal argumentação nos põe de frente com a questão do vanguardismo e do seu papel. Para Sodré, não havia, no Brasil, as condições e razões que produziram aqueles movimentos de vanguarda na Europa.

A burguesia do ocidente europeu era muito diferente da jovem burguesia brasileira, que emergia de uma sociedade secularmente dominada pela classe latifundiária, descompromissada, pronta a aceitar tudo o que rompesse com o passado, menos, naturalmente, o que lhe pusesse em risco a posição de classe (SODRÉ, 1980, p. 58).

Souza (2000, p. 110), de maneira mais amena, vai nos dizer que, apesar disto, “alguns estímulos da vanguarda artística europeia agiam também sobre nós: a velocidade, a mecanização industrial de 1914-1918, que rompeu nos maiores centros o ritmo tradicional”. Em linhas gerais, para Souza, a Semana de 22 foi um catalizador das forças que se acumularam desde a Monarquia e que se reforçaram no Pós-guerra. Aqui surge então uma questão: como tal movimento não se deu conta do cinema e da fotografia? A lacuna apontada aqui em relação à Semana de 22 é a confirmação da tese da simultaneidade do localismo e do cosmopolitismo?

Se Souza e Sodré apresentam limitações históricas para a realização plena dos objetivos da Semana de 22 enquanto movimento de vanguarda, e, por isso mesmo, se deparam com restrições às suas próprias críticas, os seus correlatos contemporâneos têm sido mais efusivos em relação à Semana de 22. O crítico Ronaldo Brito objetiva sua crítica à Semana de 22 e às conseqüentes comemorações da mesma ao longo dos anos da seguinte maneira:

A constância das comemorações da Semana de Arte Moderna de 22, ao longo dos anos, acaba naturalmente por depor contra ela. Em dois sentidos: primeiro, atenta contra a sua propalada rebeldia ao torná-la um objeto predileto de culto institucional. (...) Depois, e mais gravemente, porque essas cerimônias recorrentes não deixam de ser um modo de compensar (e contornar) os vários impasses que caracterizam o destino problemático da modernidade estética brasileira (BRITO, 2005, p. 135).

Uma vez enunciada a questão, ele vai direto ao ponto que Souza defende, opondo-se a ele e declarando ser esta visão muito simplista, senão simplória, devido à uma recepção ligeira e irrefletida. “Daí a forma frágil e algo inconsistente de seus símbolos triunfantes – ao marasmo do tempo colonial ela contrapunha uma velocidade moderna capaz de cifrar o Brasil em imagens prontamente acessíveis e comunicáveis” (Idem, p. 135). Implicado com a fama e o culto à Semana de 22 argumenta:

O embate com a nossa modernidade começa por exigir a superação desse fascínio plástico-literário meio piegas em favor de uma atenção intrínseca ao pensamento visual. A nossa histórica insensibilidade, de raízes lusas, ao fenômeno visual estende-se ao período modernista (IBIDEM, p. 136).

Ou seja, o cinema e a fotografia foram postos de lado devido à ignorância atávica, parte do *ethos* das nossas elites. Essa questão pode ser ampliada ou percebida dentro do âmago do movimento como pontua com grande acuidade Brito:

Ao que tudo indica, passamos sete décadas⁵ observando os mesmos escassos exemplos – três Anitas Malfatti, quatro ou cinco Tarsilas, algumas peças de Brecheret – a contemplar a modernidade que não alcançamos. Enquanto, para arrematar, não olhávamos as gravuras e os desenhos de Goeldi que até hoje intrigam a nossa percepção (IBIDEM, p. 137).

Assinalando não somente a institucionalização do evento, Gonçalves (2009, p. 258) segue no mesmo diapasão de Brito: “Oitenta anos depois, há poucos sinais que garantem haver os pintores de 22 forjado uma sintaxe capaz de provocar uma revolução, como os construtivistas russos ou os futuristas italianos”. Para o crítico, faltou aqui a coragem de jogar tudo para o alto e buscar uma linguagem como o cubismo, este, sim, revolucionário. E arremata: “Sem a fragmentação cubista, não teria existido a Semana de 22 nem seus desdobramentos” (IDEM, p. 258). Arremate que não foge de uma clássica e célebre passagem de Souza (2000, p. 111):

⁵ O crítico Ronaldo Brito escreveu este texto em 1993, mas não cremos que a sua constatação tenha mudado muito desde então.

Finalmente, não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas. (...) Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que a deles.

Diante do impasse apontado por Souza, poderíamos trazer, a favor da Semana de 22, a conclusão de Brito (2005, p. 137): “Em todo caso, obviamente, por sua densidade e seu alcance, toda essa arte não caberia numa Semana”. Já para Gonçalves (2009, p. 259), o problema encontrava-se em outro lugar: “Estavam à procura de soluções plásticas e políticas para o Brasil, mas eram tão individualistas que só podiam mesmo conviver numa encruzilhada”. De acordo com Cocchiarale (2001, p. 232), não restam dúvidas: “A produção de um marco histórico como a Semana de Arte Moderna, que se transformou em um divisor de águas de nossa vacilante modernidade, permitiu a fixação de um começo que não se deu”. Cintila dessa forma, uma rebelião, uma refundação do “desvairismo”, não das massas e dos corpos, mas, acima de tudo, uma rebelião do pensamento.

Assim sendo, caminhemos, *pari passu*, ante a esta “densidade e alcance” da obra de Valério Vieira: a sua ausência na Semana de 22, como também do seu valor “modernista”, uma vez que, como nos interpela Didi-Huberman (2012, p. 187), quando a imagem “transforma a visão, ela transforma todas as coordenadas do pensamento”.

Enquanto isso...

Em 1862, nascia, em Angra dos Reis, Valério Octaviano Rodrigues Vieira, ou como ficou conhecido, Valério Vieira (1862-1941). Aos 15 anos, ele vai para a cidade do Rio de Janeiro e torna-se aluno ouvinte da Academia Imperial de Belas Artes (1876-1884). Para sobreviver, exerceu várias atividades, às quais retrataria na fotomontagem *Os trinta Valérios*, que o tornaria célebre. Inovando na arte de fotografar, em 1889,

Valério vai para Ouro Preto, onde abre seu estúdio e fica até 1894⁶. Neste mesmo ano, 1894, vai para São Paulo e abre estúdio exatamente em um dos lados do “Triângulo”⁷: Rua XV de Novembro, nº 19. Isto nos faz crer que, nem Valério Vieira, nem o meio intelectual, eram alheios um ao outro. Seu estúdio, o mais bem montado à época em São Paulo, tinha dentre os frequentadores o fotógrafo Militão, a família Prado e o mecenas José Freitas Valle. Segundo depoimento do filho do fotógrafo, Francisco Vieira, a casa deles servia de ponto de encontro de artistas e intelectuais. Todos amigos de Valério Vieira (BALADY, 2012, p. 50). Financeiramente, Valério Vieira foi muito bem sucedido, mas sua inquietude fez com que investisse também, e muito, em experimentações fotográficas. Como afirma Balady (2012, p. 106), Valério Vieira foi “o primeiro a utilizar a fotografia como expressão pessoal ou criativa e desenvolver pesquisas em montagem fotográficas com múltiplos negativos”.

Se, em 1900, Freud publica *A Interpretação dos Sonhos*, em 1901, Valério Vieira mostra o seu *Os trinta Valérios* ao Brasil e ao mundo, uma vez que esta obra foi premiada com medalha de prata, em 1904, na Feira Internacional de Saint Louis nos EUA (Idem, p. 19). E o que era tal obra? Uma autobiografia do artista, na qual retrata sua vida no Rio de Janeiro.

Segundo Chiodetto (1999), Valério Vieira foi o primeiro artista multimídia brasileiro. Fato já percebido, em 1906, pela revista carioca *Renascença*: “Seu talento artístico é complexo, é também polímata” (MENDES, 2013, p. 264). Multidisciplinar, Valério Vieira utilizava recursos diferenciados em todas as expressões artísticas em que se dedicava: música, pintura e fotografia. Conforme Balady (2012), “para Valério, música e fotografia se complementavam, tanto é que compôs inúmeras músicas, a maioria com títulos relacionados à fotografia, como *Photográfica*, *Photovalsa*, e *Retratista*”. Importante salientar que, com e por essas habilidades, tornou-se muito popular na sociedade paulistana.

Por sua conta e risco, em 1905, Valério Vieira faz sua primeira exposição individual, a qual estende à cidade do Rio de Janeiro no ano seguinte. Nela apresenta a sua primeira “Panorâmica de São Paulo”, com 11m por 1,43 m, em papel sem emendas. Naquele biênio, 1905-1906, como podemos averiguar, Valério Vieira assim

⁶ A historiografia ainda há de verificar se a ida de Valério para Ouro Preto se relaciona com o possível fato de ele ser anti-florianista. É muita coincidência ele estar em Ouro Preto junto com os “exilados” Emilio Rouède, Olavo Bilac, Carlos de Laet... e de dar o nome de José do Patrocínio ao seu primeiro filho.

⁷ Nesse tempo da Paulicéia provinciana, jornalistas, intelectuais e estudantes transitam junto aos homens de negócios no conhecido “Triângulo” – junção das ruas XV de Novembro, São Bento e Direita (FONSECA, 2007 p. 112).

como a fotografia, enquanto meio expressivo de arte, já eram consagrados. Cobrando ingressos, somente na abertura, a exposição teve 3.800 visitantes. A revista *Santa Cruz* assim reporta o acontecimento: “A exposição artística de Valério Vieira foi uma prova eloquente de que bem merece S. Paulo a denominação de *Capital Artística*”. E não esconde o seu entusiasmo pelo artista: “Que nos resta dizer depois dos dignos elogios com que abalizados críticos enalteceram os méritos do artista?” (MENDES, 2013, p. 263). Ou ainda, “as duas fotografias *Os trinta Valérios* e *Tribunal de Justiça em sessão solene*, embora antigos e muito inferiores aos sublimes trabalhos dos panoramas mencionados, formariam, todavia, motivos de glória para qualquer fotógrafo de nomeada” (IDEM, p. 264). Quando a exposição vai para o Rio de Janeiro, a já citada revista carioca *Renascença*, diante das 57 fotografias expostas, faz o seguinte balanço: “A nossa pena traiçoeira nos fez resvalar para a questão que atualmente mais se debate nos jornais da especialidade da Europa. Que a fotografia tinha entrado francamente para o rol das artes, conquistando até os pintores” (IBIDEM, p. 211).

Em suma, Valério Vieira não foi um inventor de técnicas fotográficas, porém, sem dúvida alguma, foi um dos pioneiros na experimentação fotográfica no Brasil, e muito atualizado com as descobertas de seu tempo. “Contestador, não aceitava as formulações pré-estabelecidas e estava sempre pronto para romper com os paradigmas impostos para as artes, criando seus próprios métodos” (BALADY, 2012, p. 22).

Diálogo surdo

Como sublinha Balady (2012, p. 16), autora do mais completo trabalho sobre Valério Vieira, as experimentações arrojadas e criativas de Valério Vieira “devem ser interpretadas como ações de vanguarda”. Esta afirmação denota a importância de Valério Vieira no debate que orbita em torno da Semana de 22. Daí a questão: se a Semana de 22 foi de vanguarda, se Valério Vieira era pura vanguarda, porque a fotografia estava ausente da Semana de 22?

Observando a preparação simultânea e paralela que antecedeu a Semana de 22 pelo Grupo dos Cinco⁸ e a produção da “Panorâmica”⁹ realizada pelo artista-fotógrafo,

⁸ Componentes do Grupo dos Cinco: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Menotti del Picchia (GONÇALVES Filho, 2009, p. 272).

⁹ Em 1922, com o título *O Recorde Mundial de Fotografia*, um folheto de 12 páginas faz o registro da inteligência do processo vivido por Valério Vieira na produção do segundo panorama da cidade de São Paulo. É impossível ficar alheio às dificuldades técnicas e materiais que o empreendimento de Valério

percebemos que, de alguma maneira, houve um diálogo surdo entre o fotógrafo e os áulicos da Semana de 22. A Semana de 22 já era amplamente anunciada em 1921. Valério Vieira, obviamente, não poderia estar alheio a isso. Não se sabe ao certo que motivação o levou ao “Panorama”, mas Valério Vieira já dispunha a fazê-lo desde o início do ano de 1921. Tanto é que conseguiu patrocínio da Câmara de Vereadores de São Paulo – parte do custeio de seu próprio bolso, parte da Câmara Municipal. A sua Panorâmica, exposta em setembro de 1922, poderia ser pensada como um contraponto/ afirmação à “Pauliceia Desvairada”?

Mutatis mutandis, a “participação” de Valério Vieira na Semana de 22, de certa maneira, leva às últimas consequências aquilo que será enunciado, seis anos mais tarde, pelo movimento Antropofágico. No caso, o próprio antropófago que deglute a si mesmo, que devora imagetivamente a si mesmo, pois a arte de Valério Vieira discute não somente os cânones da arte reconhecida, mas também os da própria Semana de 22. Um ponto, sem dúvida, controverso. Canjani (2013, p. 57), mesmo admitindo o caráter experimental e inovador da obra de Valério Vieira, nega seu valor vanguardístico: “passa ao largo das questões que logo em seguida seriam impostas pela agenda modernista, sem maiores arroubos compositivos nem narrativos”. Contudo, Canjani reconhece que a fotografia não fez parte das preocupações momentâneas dos modernistas, conforme pinça de uma declaração de Oswald de Andrade em artigo de 1921:

[...] de fato, o artista é o ser do privilégio que produz um mundo supra-terreno, antifotográfico, irreal que seja, mas um mundo existente, chocante, profundo. Mas isso que faz o critério julgador das nossas populações (frases assim: como está parecido! Que beleza! É como se fosse...) é a maior vergonha de uma cultura. Arte não é fotografia! Nunca foi fotografia! Arte é expressão, é símbolo comovido (CANJANI, 2013, p.. 59).

Vieira requeria, principalmente pelas dimensões do papel sensível: 20m de comprimento por 2m de largura. Valério passou todo o ano de 1921 e parte do seguinte trabalhando em torno deste panorama, que foi exposto em setembro de 1922: “Nem a ‘Kodak’ dos Estados Unidos, nem a ‘N. P. G.’ da Alemanha, as maiores produtoras de artigos de fotografia, bem como inúmeras outras fábricas, quiseram aceitar a encomenda” (MENDES, 2013, p. 313). Desta forma, ele mesmo fez o papel e “descobriu”, em 3 meses, a fórmula da emulsão sensível, auxiliado pelo químico Conrad Wessel.

De acordo com Persischetti (2018), os panoramas de São Paulo permitem dizer que “Valério foi um fotógrafo que se voltou a desvendar a cidade por meio da imagem”. E, para Balady (2012, p. 166), através das suas panorâmicas, “Valério materializou o seu sonho de ver São Paulo, numa única imagem, em todas as suas dimensões”, registrando o começo da industrialização de São Paulo, a modernidade da cidade. Mas estes panoramas vão além do registro documental. Contudo, para Mendes (2013), a utilização do “grande formato”, foi um posicionamento diferenciado e ambicioso para a fotografia como meio de expressão simbólica, distante do mero registro documental. Nesse contexto, há uma ruptura da produção usual da imagem da cidade em especial, aspecto ainda pouco estudado.

Na verdade, Valério Vieira não se enquadrava na “ordem do discurso” que permeava a Semana de 22. Isso porque Valério foi *avant-gard*, como afirma categoricamente o historiador Boris Kossoy:

Ele sem dúvida era um experimentador. Se pensarmos na fotografia experimental europeia e americana, veremos que ela se desenvolve de forma mais consistente no período entre-guerras, e Valério Vieira não tem nada com isso. Ele antecede esse momento. Ele não está ligado à fotografia pura – o *straight photography* do *Photo-secession* americano – nem à fotografia composta realizada na Europa por Oskar Reilander ou Henry Peach Robinson, nem com a fotomontagem dadaísta desenvolvida a partir de 1916. Trata-se de algo inovador, único para aquele momento. (KOSSOY apud BALADY, 2012, p. 57).

[Re]Descoberta de Valério Vieira

Valério Vieira, e sua obra, só começaram a ser resgatados no início dos anos de 1970. Como esclarece Balady (2012, p. 62), tardou o seu reconhecimento pelos estudiosos da história da fotografia brasileira, “que sempre insistiram nos mesmos nomes: Marc Ferrez, Guilherme Gaensly e Militão Augusto de Azevedo”. Um resgate carregado de anacronismos, como podemos ver no reaparecimento do “Panorama de 22” de Valério Vieira na exposição comemorativa dos 50 anos da Semana de 22, realizada no Museu de Arte de São Paulo – MASP, em 1972. “Vale lembrar que a

panorâmica de Valério entrava na exposição apenas como elemento de decoração e ambientação, uma vez que o artista não participou da Semana de 22” (IDEM, p. 163). Fato que corrobora o que afirma Didi-Huberman (2015, p. 21): “O anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe”.

Finda a exposição, o MASP entrega a obra ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo – MIS. Lá ficou esquecida até o ano de 1987, quando foi achada num banheiro adaptado como arquivo morto. Em 1998, o “Panorama de 22”, foi apresentado e restaurado pelo MIS e passou a integrar o acervo permanente do Museu, em 2006. Em 2017, sofreu nova restauração.

Para Fernandes Jr. (2012), havia outros, além de Valério Vieira, na fotografia experimental no início do século XX. Segundo ele, o que se aproxima mais das propostas “vanguardistas” de Valério Vieira é o italiano Gilberto Rossi, que chegou a São Paulo em 1911. Mas, Kossoy reitera que não há ninguém comparável a Valério Vieira. Aliás, foi o artigo seminal de Boris Kossoy – *Valério Vieira: viveu em São Paulo um dos gênios da fotografia mundial* – publicado em *O Estado de São Paulo* de 04 de março de 1973, o divisor de águas em relação à vida e obra de Valério Vieira. Desde então, a história em relação a Valério Vieira tem sido outra. Entretanto, Valério Vieira ainda encontra-se entre os fotógrafos pouco estudados na historiografia da fotografia brasileira. A obra de Valério Vieira continua em aberto.

Brevíssima conclusão

Falar da Semana de 22 é falar simultaneamente daquilo que ela também propalou e denegou. É reconhecer permanências que se manifestam de forma simultânea à rápida difusão das novas orientações para a ação. Há vanguardismo, há rupturas, há inovações na Semana de 22? Sim! Mas não foram levadas ao paroxismo – como o expressionismo de Malfatti, em 1917, e o nefelibata Oswald de Andrade, o único personagem que, canhestramente, terminou sozinho.

Postas as coisas assim, o lugar à margem ocupado por Valério Vieira abriu-nos outras perspectivas de diálogo com o passado. Como vimos, o artista-fotógrafo não acreditou no “fim do desvairismo”, aliás, nem se deu ao trabalho de pensar o desvairismo. Passou ao largo dele. Por sua multidisciplinaridade e experimentos, ele merecia e merece estar no panteão da Semana de 22. Reconhecer este mérito do

fotógrafo seria valorizar a fotografia brasileira e seu esforço de consolidação do imaginário contemporâneo. Isso nos levaria a um par dialético. De um lado, nos possibilitaria situar a Semana de Arte Moderna de 1922 dentro do amálgama que se formou após ela se transformar na “Semana de 22”. De outro lado, paradoxalmente colocaria a obra/biografia de Valério no marco da Semana de 22. Além do mais, a fotografia no Brasil, a sua história, ainda é algo obscuro, no sentido de que é pouco conhecida.

Referências

- ANDRADE, M. de, A Propósito de Amar, Verbo Intransitivo - 1927. In: **Amar, Verbo Intransitivo**. 11^a edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984, pp. 153-155.
- BALADY, S. U. **Valério Vieira**: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil. 2012. 192f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- BRITO, Ronaldo. O Jeitinho Moderno Brasileiro. In: LIMA, Sueli de (org.). **Experiência Crítica – Textos Selecionados**: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 135-138.
- CANJANI, Douglas. Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 57, 2013, p. 51-82.
- CARPEAUX. O. M. **Reflexo e Realidade**. Rio de Janeiro: Fontana, 1976.
- CAUQUELIN. A. **Frequentar os Incorporais**: contribuições a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHIODETTO, E. São Paulo, 360 graus. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 maio 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/index190599.htm>. Acesso em 05 nov. 2021.
- COCCHIARALE, F. Da Antropofagia ao Experimentalismo: a construção de um projeto de arte brasileira. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 29, 2001, p. 230-240.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do Tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

- FERNANDES Jr, R. **A fotografia e a Semana de 22** – Parte I. 26 mar. 2012. Disponível em: <https://www.iconica.com.br/site/a-fotografia-e-a-semana-de-22/>. Acesso em 14 nov. 2021.
- FONSECA, M. A. **Oswald de Andrade**: biografia. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2007.
- GONÇALVES Filho, A. **Primeira Individual**: 25 anos de crítica de arte. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MENDES, R. (org.). **Antologia Brasil, 1890-1930**: pensamento crítico em fotografia. São Paulo: FUNARTE, 2013.
- OLIVEIRA, F. Oração a São Paulo. In: RIZEK, C. S.; ROMÃO, W. M. (orgs). **Francisco de Oliveira**: a tarefa da crítica. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2006, p. 243-249.
- PERSISCHETTI, S. **A Metrópole Histórica em Exposição de Fotos**. 1 maio 2018. Disponível em <https://crb8.org.br/oldsite/a-metropole-historica-em-exposicao-de-fotos/>. Acesso em 11 nov. 2021.
- SODRÉ, N. W. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- SOUZA, A. C. M. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- TURAZZI, M. I. **Poses e Trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 – 1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.