Esquinas

uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea vol. I

Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Grimaldi, Maura Castanheira

Esquinas : uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea /

Maura Castanheira Grimaldi – São Paulo : M. C. Grimaldi, 2012.

186 p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Marco Garaude Giannotti

1. Arte contemporânea 2. Cor 3. Ensaio fotográfico 4. Fotografia I. Título II. Giannotti, Marco Garaude

CDD 21.ed. – 770

Esquinas

uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea vol. I

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti.

Maura Castanheira Grimaldi
São Paulo, Outubro de 2012

Banca Examinadora

Prof. Dr./ Instituição

Assinatura

Prof. Dr./ Instituição

Assinatura

Prof. Dr./ Instituição

Assinatura

São Paulo, ____ de _____ de 2012

à memória de minha avó Zezé, com todo o carinho...

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todos aqueles que colaboraram de alguma forma com esta pesquisa, em especial:

ao apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP;

aos entrevistados Anna Mariani, Luiz Braga, Cássio Vasconcellos, Marcos Ribeiro, Gibo Pinheiro e Rodrigo Naves;

à orientação de Marco Garaude Giannotti, por todos estes anos de acompanhamento;

à orientação de Carlos Alberto Fajardo;

ao auxílio e às críticas dos professores e membros da banca Helouise Costa e João Musa;

às conversas e à parceria de Samuel de Jesus;

à companhia de Marcílio Bueno nas muitas madrugadas pela cidade de São Paulo;

à ajuda e aos ensinamentos de Tunas e Gibo Pinheiro;

à colaboração e aos cafés de Helena Meidani;

ao suporte incondicional da minha família;

à minha nova família, Silvia, Mari e Monique;

à parceria da Futxeca pelos bons momentos;

às amigas Flora Leite e Marina Fagali;

às queridas Deusa e Fátima pelo compromisso e talento;

à companhia mais fiel nestes poucos anos como artista de minha avó Zezé, e aos nossos almoços intermináveis.

Resumo

GRIMALDI, Maura Castanheira. **Esquinas: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo 2012.

Para compreender a relação entre cor e fotografia, investiguei seus aspectos técnicos e poéticos. Aprofundando-me na pesquisa de importantes fotógrafos que trabalham com a cor, realizando uma série de entrevistas com os artistas estudados e especialistas na área e construindo uma prática artística pessoal, procuro mostrar nesta dissertação como a cor adquire autonomia, tornando-se elemento estrutural da obra.

palavras-chave: arte contemporânea, cor, ensaio fotográfico, fotografia.

Abstract

GRIMALDI, Maura Castanheira. **Corners: a research about color in the contemporary Brazilian photography**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo 2012.

To understand the relationship between color and photography, I investigated the technical and poetical aspects. Deepening in the researches about important photographers that work with color, making a series of interviews with the artists that had been studied and professionals from the area and building an artistic personal practice, I try to show in this dissertation how the color acquires autonomy becoming a structural element of the work.

keywords: color, contemporary art, photography, photographic essay.

Sumário

Vol. I

Esquinas - Relato do processo de trabalho	15
<i>Esquinas</i> , 2010-2012	29

Vol. II

Breve introdução: cor e fotografia	79
O caso brasileiro:	89
1 Anna Mariani, a memória da cor	91
1.1 Entrevista Anna Mariani	103
1.2 Entrevista Rodrigo Naves	111
2 Luiz Braga, a poética da cor	117
2.2 Entrevista Luiz Braga	127
3 Cássio Vasconcellos, a experimentação da cor	137
3.2 Entrevista Cássio Vasconcellos	149
3.3 Entrevista Marcos Ribeiro	157
3.4 Entrevista Gibo Pinheiro	165
Referências	175

Esquinas

Relato do processo de trabalho

Esquinas

Relato do processo de trabalho

01. Eu ainda cursava a graduação em Artes Plásticas quando de fato iniciei minha prática com filmes 120mm. Em *Aos domingos nublados tudo está fechado*¹, já apareciam as primeiras esquinas. Tratava-se de um livro de artista que elaborei no fim daquele ano, com sete fotografias de fachadas industriais da cidade de São Paulo, sem nenhum indício de figura humana.

¹ Trabalho de conclusão do curso (TCC) de artes plásticas na ECA-USP, em 2009.

Fig. 01 e 02: Fotografias da série *Aos domingos nublados tudo está fechado*, 2009.

Ao lado desse trabalho, fiz um conjunto de seis fotografias chamado *Aos domingos noturnos*² em que a luminosidade e a distorção cromática pareciam se sobrepôr ao interesse pela arquitetura – mais evidente no trabalho anterior. Mesmo não retratando especificamente nenhuma esquina, a série já descrevia um contexto urbano inóspito, à noite.

² Também parte do TCC, esse trabalho participou da exposição *Justapostos*, no Paço das Artes, organizada pelos formandos do curso de graduação em Artes Plásticas do CAP/ECA/USP.

Fig. 03 e 04: Fotografias da série *Aos domingos noturnos*, 2009.

- 3 Idem Fechando a tríade de trabalhos, *Quando vou em vôo*³ expunha onze fachadas urbanas em 6cm x 6cm, dispostas linearmente no espaço expositivo, de forma a estabelecer um ritmo na transição de uma imagem para outra.

Fig. 05 : Registro da série *Quando vou em vôo* no espaço expositivo, 2009.

Fig. 06 e 07 : Fotografias da série *Quando vou em vôo*, 2009.

Creio que citar esses três trabalhos é condição para entender como surgiu, lentamente, o ensaio final *Esquinas*, pois todos pareciam apontar inúmeras questões que seriam abordadas futuramente.

02. Durante julho de 2010, ainda no primeiro ano do mestrado, para me aprofundar no tema da cor na fotografia, participei de um curso de laboratório analógico em cor pela técnica C-print, oferecido pelo International Center of Photography, em Nova York.

Nesses trinta dias de concentração nas atividades de laboratório, surgiu o primeiro conjunto intencional de esquinas noturnas. Foi nesse momento que passei a afinar a escolha de determinadas condições de trabalho, como o tipo de papel e a película fotográfica que usaria.

Fig. 08 a 10: Fotografias da série *As esquinas que dobrei*, 2010. C-Print.

De volta dos EUA, ainda experimentei outras possibilidades, inclusive porque, do segundo semestre de 2010 até o fim de 2011, dispus da estrutura de um laboratório comercial em São Paulo que cedeu gentilmente seu espaço para o desenvolvimento de minha pesquisa.

Fiz outros ensaios usando ora filmes 135mm, ora 120mm. Também variei a sensibilidade das películas, suas marcas, o tipo de exposição e de revelação, o tipo de papel, as dimensões, os recursos de ampliação como *flashadas* de diferentes sensibilidades etc.

03. Em novembro de 2010, tive a oportunidade de participar da exposição *Grupo Cor – intervenções no subsolo do Paço das Artes*, que integrou o evento comemorativo *Paço das*

Artes – 40 anos. Na ocasião, ainda não havia concebido de fato a obra *Esquinas*, mas os trabalhos expostos já faziam referência a fotografias que eu usaria mais tarde, como foi o caso de *Pedro, Paulo e Paulo*.

Fig. 11 a 13: *Pedro, Paulo e Paulo*, 2010. Tríptico fotográfico. C-Print.

Duas dessas fotos voltaram a aparecer em *Esquinas*. Ao lado desse tríptico, também apresentei a obra *Léa & Maura*, duas fotos de um mesmo lugar que faziam uso do registro arquitetônico para tocar na questão da temporalidade.

Fig. 14: Registro da obra *Léa & Maura* no espaço expositivo, 2010. Díptico fotográfico. C-Print.

Fig. 15 e 16: *Léa & Maura*, 2010. Díptico fotográfico. C-Print.

04. Ao longo de 2011 testei mais possibilidades fotografando esquinas em outras cidades, com diferentes condições de luz, em diferentes horas do dia, com e sem a presença de figuras humanas.

Fig. 17: *Central*, 2011. C-print.

Fig. 18 a 20: Fotografias sem título, 2011. C-Print.

Escolhas

05. A primeira decisão – e de onde surgiu a estrutura da obra – foi selecionar o equipamento. Ao optar por uma câmera Rolleiflex, equipamento que eu vinha utilizando desde 2009, pude estabelecer uma nova relação de olhar e de corpo com a paisagem que eu captava. Seu formato, semelhante a uma caixa por cuja parte superior o fotógrafo vê a imagem através de

um vidro despolido, me permitia mantê-la na altura do meu centro de gravidade, e não mais na altura dos olhos. Acredito que essa condição particular da câmera despertou uma nova maneira de lidar com a imagem e foi determinante para as escolhas que se seguiram. Meu corpo foi reinserido no momento fotográfico. Era preciso me movimentar para enquadrar a imagem, até porque as lentes da Rolleiflex eram lentes fixas 80mm.

Por causa do formato da câmera, era inviável fotografar as ruas de dentro do carro – meio pelo qual eu me locomovia. Inevitavelmente, eu tinha que enfrentá-las, me colocar frontalmente diante delas para apreendê-las. Essa necessidade não era tão forte quando utilizava câmeras 135mm, que me davam uma agilidade maior.

06. Adotar um único modelo de câmera fotográfica, implicou em selecionar materiais e processos específicos. Procurei certo rigor na escolha da película, do tipo de reprodução e do papel que utilizei. Sempre com filmes 120mm de alta sensibilidade, ISO 800, para poder fazer as fotografias noturnas, dei preferência ao filme Kodak Portra e ao papel Kodak Endura de superfície fosca. Infelizmente, os materiais disponíveis eram poucos.

Já a escolha da ampliação C-print veio do interesse tanto no processo em si quanto em seu resultado. Primeiramente, essa técnica me permitiu dominar todas as etapas de processamento, desde o filme até a cópia em papel. Além disso, o aspecto da imagem fixada no papel por esse processo é singular, principalmente no que diz respeito à granulação e ao campo de cor e contraste. É possível constatar na cópia fotográfica um rastro material particular que evidencia como a imagem foi feita.

07. Fazer uso, ao longo de mais de um ano, de um laboratório fotográfico comercial foi decisivo para o meu trabalho. Lá, pude assistir ao processo de trabalho de outros artistas, acompanhar diferentes formas de processamento de um filme ou de ampliação de uma cópia, e executar todas as etapas de trabalho até obter a imagem final. Isso tudo me permitiu conhecer um pouco mais da técnica que eu estava utilizando.

Esse aprofundamento nos modos de produção me permitiu ajustes finos, escolhas que iam desde a densidade e temperatura de cor das imagens, até as dimensões e interferências realizadas nas cópias.

08. Acredito que a aproximação com o processo e a importância que dou as condições materiais e técnicas do trabalho revelam o meu modo de operar com a Fotografia. Mesmo sendo uma imagem, sempre penso minhas fotos também como objetos. A meu ver, elas possuem uma fisicalidade e ocupam um determinado espaço. Não são apenas virtuais.

09. Ao enquadrar uma cópia fotográfica de uma esquina num suporte parecia que sua condição de objeto se tornava mais evidente. O conjunto, pouco a pouco, assumia o seu caráter de coleção. Assim, não se tratavam de imagens que podiam ser vistas fora de contexto, mas sim que dependiam necessariamente de como seriam apresentadas.

Portanto as decisões relativas à montagem das obras no espaço expositivo faziam parte do processo de concepção do trabalho. Foi necessário pensar no tamanho das cópias e o número de quadros.

10. A escolha de organizar as fotos lado a lado retomava um forte aspecto do processo: o percurso. Caminhando quadro a quadro, o observador refaz o trajeto do processo de produção de *Esquinas*⁴.

11. O tamanho das cópias – 6cm x 6cm – retomava as dimensões do negativo e também a maneira como eu observava a imagem projetada sobre o vidro despolido antes de fazer a foto.

12. Ao me defrontar com o espaço expositivo cedido para a mostra de conclusão da pesquisa, surgiram importantes questões quanto à *expografia*⁵ que interfeririam diretamente na concepção da obra. Procurando lidar com os limites da sala de exibição, preferi optar por apresentar uma única obra, já que se tratava de um conjunto que, a meu ver, exigia um certo tempo de contemplação e imersão.

13. Um dos fatores decisivos na escolha pela cor foi o interesse em deixar vir à tona a qualidade das luzes sobre as esquinas, ou seja, relatar o acontecimento da revelação dessa arquitetura. Só foi possível fotografar esses lugares quando havia iluminação suficiente. Pouco a pouco, foi se estabelecendo um jogo entre o visível e o invisível; nas zonas iluminadas era possível identificar os objetos, e nas escuras não. Era como se a paisagem urbana registrada não pudesse se apresentar por completo e de forma clara. Em todos os quadros, há passagens onde a imagem se esvai por falta de iluminação.

14. Ao trabalhar com ambientes noturnos essa relação de jogo entre visível e invisível estava dada *a priori*, era a condição do momento de captação da imagem.

15. Foi também por começar a fotografar durante a noite que, por uma limitação técnica, tinha que revelar o filme com mais tempo do que o de costume, o que trazia mais contraste e saturação às cores das fotos.

16. Cor e luz, impossível pensá-las separadas.

Nessa série está presente a relação da cor e da luz como responsáveis por revelar a arquitetura da cidade. Os espaços registrados tomam portanto uma outra dimensão ao serem fotografados a noite; a sombra que se coloca quadro a quadro assume um caráter gráfico recortando essas fachadas.

Observar a transformação dessas construções pela cor/luz que incide durante a noite, nos conta muito sobre as particularidades de fotografar a cidade de São Paulo. Mais do que a pretensão de se constituir uma imagem descritiva de um determinado local, acredito que esse conjunto busca trazer a tona a experiência de viver esse espaço e tempo específicos.

4 Nesse aspecto, *Esquinas* se aproxima do conjunto *Pinturas e platibandas*, que a fotógrafa Anna Mariani exibiu de diferentes formas. Ambas as obras querem enfatizar a itinerância que está na natureza do processo (ver capítulo 1 Anna Mariani, a memória da cor).

5 Termo recorrente nos meios de arte, a expografia diz respeito à forma como se dispõem as obras no espaço expositivo considerando o uso de suportes, paredes móveis, bases, iluminação e até mesmo a localização das legendas identificadoras e os textos explicativos da mostra.

17. Trabalhar à noite suscitou uma dimensão narrativa em meu trabalho: o silêncio e o esvaziamento das ruas contavam a história de uma cidade solitária, uma espécie de lugar inexistente próprio do artista, que refazia a experiência isolada de perseguir essas esquinas.

Experiência

18. Primeiro fotografei esquinas pelas quais eu sempre passava. Então passei a percorrer inúmeros bairros em busca de novos registros. No início, parecia um simples vagar por lugares conhecidos, mas, já mais perto do fim do processo, o trabalho se configurou como uma viagem pela cidade.

19. Difícil determinar um padrão das saídas. O fato é que, à medida que o projeto se aprofundava e tomava corpo, decidi circunscrever uma certa metodologia de trabalho, anotando as esquinas que me interessavam, observando os horários em que estariam vazias, se permaneciam iluminadas e como seriam os trajetos.

20. Pude ter uma compreensão sobre a rotina desse lugares e a paisagem urbana. Minha primeira constatação foi sobre a iluminação de São Paulo, que ainda é escura, mesmo sendo um grande centro urbano. A certa altura, tive muita dificuldade para encontrar esquinas com luz suficiente para serem fotografadas.

Consequentemente sempre me colocava diante de certa tensão ao percorrer as ruas de São Paulo. De alguma forma a noite transforma as relações que estabelecemos com a cidade e por mais que a série de fotografias apresente um ambiente silencioso e metafísico, havia um risco presente em todas as saídas que realizei.

21. Sobre essa transformação das relações estabelecidas com a cidade e esses riscos nela presentes, é interessante relatar que, no momento de tratamento das imagens para a publicação da dissertação, passei a observar que algumas das esquinas vazias na realidade escondiam pessoas nas penumbras. Eu dificilmente as notava no momento de realizar a foto.

22. Gradativamente, aprimorei também meus conhecimentos sobre o instrumento: conseguia saber se seria possível obter uma fotografia com algum grau de informação a partir da iluminação que havia no local. Fazia os cálculos fotométricos, obviamente sempre aproximados, mentalmente, pois muitas vezes não dispunha de aparelhos de medição. Aos poucos, descobri o tempo de exposição e revelação ideais para executar o trabalho. E resolvi, ao longo do processo, obter uma câmera Rolleiflex mais adequada, com uma lente mais luminosa do que a anterior.

O novo aparelho era mais versátil no registro da luminosidade: sua abertura do diafragma de até 2.8 me permitia aumentar a velocidade do obturador, evitando a trepidação do

equipamento e garantindo um congelamento maior e uma imagem mais precisa.

Assim como enfrentei essas primeiras dificuldades com o aparelho, também tive de lidar com a escassez de material, mais especificamente das películas que escolhi usar. Muitas vezes, elas não estavam disponíveis no mercado, e eu era obrigada a esperar o momento de sua importação pelos poucos estabelecimentos comerciais que trabalhavam com esse tipo de produto.

Diálogos

23. A fotografia sempre fez parte de minha formação visual, e tive com ela um contato muito próximo e afetivo. Minhas primeiras memórias estão intrinsecamente ligadas à fotografia: a contemplação do registro de pessoas – que integravam minha vida – em família concorreu para minha formação visual.

Quantas vezes minha memória já não foi tomada por uma imagem fotográfica que substituiu a imagem direta que eu tinha de um determinado objeto?

Nesse sentido, *Esquinas* responde ao ímpeto da busca do lugar do afeto de Luiz Braga, com as viagens e memórias das fachadas de Anna Mariani e com a reflexão sobre o cenário urbano das polaroides de Cássio Vasconcellos.

Cada um a sua maneira, os três fotógrafos constituíram trabalhos que refletem sobre a condição da paisagem e a relação do sujeito com ela. Ora de forma aparentemente mais documental, como nos retratos de Mariani, ora mais ficcional, como os espaços oníricos de Vasconcellos, todos operam com a memória do indivíduo diante de um lugar com que tem um vínculo diário e íntimo. Todos se deixaram contaminar de alguma forma pela experiência cotidiana dos lugares que registraram.

24. A cor é um dispositivo de memória. Tanto para os artistas estudados como para minha produção, a cor é uma chave de compreensão dos lugares apreendidos fotograficamente.

25. Todos os autores pesquisados têm domínio dos processos técnicos e um zelo por afinar as condições plásticas da imagem, portanto a escolha dos materiais e procedimentos é uma escolha de discurso.

Os três têm um conhecimento profundo sobre o objeto que retratam, da mesma forma que o meu projeto me trouxe um conhecimento sobre a natureza e a dinâmica dos lugares por onde passei. Em todas as conversas que tive com os artistas, notei sua proximidade com a rotina dos lugares fotografados.

26. Penso que cada fotógrafo que investiguei estabeleceu uma genealogia dos seus lugares. Com *Esquinas*, não foi diferente. Tive contato com os mais variados tipos de edificação e também de iluminação, com focos de luz dispostos de inúmeras formas. Pude pensar sobre os usos e as funções dessas esquinas retratadas. Elas se tornaram fontes de estudo.

Esquinas

27. Todo o corpo do trabalho foi fruto de suas condições materiais e da maneira como se desenvolveu o processo.

28. Essa série conseguiu agregar minha tentativa de entender qual era o meu interesse no suporte fotográfico – e na constituição de uma poética particular do meu discurso – e um prazer efetivo no dia a dia do embate com a técnica que escolhi. Foi um trabalho que me permitiu constituir minha paisagem e criar um imaginário visual próprio.

29. As imagens produzidas a partir de *Esquinas* são um ponto de encontro e de enfrentamento entre indivíduo e arquitetura, indivíduo e cidade e indivíduo e obra. É curioso pensar que, por mais que revelem ambientes vazios, a maioria das esquinas captadas são espaços que, no dia a dia da cidade, têm grande circulação; mesmo exibidas com portas fechadas, são indícios de presença humana e do funcionamento desses lugares.

30. É, portanto, um trabalho que aponta sempre duas direções, e é justamente no entrecruzamento de duas direções que se encontra uma esquina. A esquina é o encontro de duas vias desconhecidas que se abrem uma para a outra.

6 Este trecho contém notas transcritas de um caderno realizado durante o período de trabalho num laboratório fotográfico analógico (entre 2010 e 2011). Nesse caderno há endereços, anotações sobre lugares que fotografei, informações sobre os filmes revelados (marca, tipo de revelação, câmera utilizada etc.), e outras considerações sobre processos e trabalho.

Caderno de laboratório – Transcrição de algumas velhas notas⁶

31. Máquina reveladora de filmes: Revelador/ Branqueador/ Água/ Fixador/ Água/ Estabilizador/ Secadora. [14.03.2011]

32. Máquina processadora de papel: Revelador/ Branqueador/ Água/ Água/ Secadora. [14.03.2011]

33. Acredito que nos próximos ensaios noturnos valha mais a pena utilizar a película Kodak Portra, pois me parece mais quente e intimista, onde a reação com luzes artificiais parece mais atraente. Nas fotos em dias nublados o filme Fuji deu bons resultados. [17.03.2011]

34. Após ampliar algumas cópias, percebi que alterando a exposição, mesmo que sutilmente, altera-se a cor. Quando comparamos dois fotogramas com diferentes exposições ampliados

com a mesma filtragem de cores e com o mesmo tempo de exposição, não apenas a densidade da imagem muda, mas igualmente suas cores. [17.03.2011]

35. "Gravar e imprimir é um processo de concepção contínua cujos momentos são indissociáveis e igualmente privilegiados" (BUTI, 1998: 65). Achei essa frase do Marco Buti em sua tese de doutorado. Penso que ela faz muito sentido dentro do meu processo. A experiência com o laboratório fotográfico me faz crer que o trabalho não restringe-se apenas ao momento do clique. Acompanhar a revelação dos filmes e a ampliação das fotos em papel é igualmente relevante para a constituição da obra. [28.03.2011]

36. Sobre a experiência de revelar filmes sem passar pelo branqueador: o negativo fica denso. As cores são difíceis de ser manipuladas ao ampliar as cópias. Algo próximo ocorre quando revelamos um filme positivo no processo C-41 (recomendado apenas para negativos). As altas luzes tendem a estourar e as baixas luzes permanecem densas, ou seja, o contraste é excessivo, igualmente complexo de dominar assim como as cores. Não consigo pensar no trabalho de fotos das esquinas com essa combinação. Me parece uma chave já preestabelecida que provoca apenas ruídos, indo na contramão de uma busca por certo silêncio. Sem o branqueador as imagens parecem gritar. [28.04.2011]

37. Esta observação é apenas a constatação sobre a diferença brutal na utilização de distintos papéis; eles operam em espaços cores diferentes. Impossível atingir as mesmas cores de uma cópia em papel Kodak com um Fuji e vice-versa. O mesmo vale para papéis de mesma marca mas com características diversas como fosco ou brilhante. Outra mudança que devo ressaltar é quando alteramos a luz do ampliador; outro dia uma delas queimou e tive de refazer todas as filtragens e cálculos de tempo. [28.04.2011]

38. Ontem fotografei dois rolos 120mm. Saí por volta das 22h30 e retornei às 23h58. Escolhi tal horário pelo o que venho observando; há um breve período de tempo que os estabelecimentos fecham suas portas e ficam vazios, mas permanecem com suas luzes acesas. Tenho reparado que grande parte das esquinas que fotografo são comerciais, enquanto as residenciais tendem a ficar sem iluminação. As ruas me parecem bastante escuras.

O tempo para realizar uma foto com um foco de luz pode ser o tempo entre o estabelecimento encerrar as suas atividades e seus funcionários partirem. Durante essas horas em São Paulo ainda há um grande movimento nos centros comerciais de pessoas retornando do trabalho.

As esquinas fotografadas normalmente são comércios separados em três categorias; aqueles que encerram suas atividades e permanecem iluminados, aqueles que não, e aqueles que durante a noite ainda estão em funcionamento (normalmente bares). [07.12.2011]

39. A cidade tem se apresentado cheia. Mesmo no início da manhã – 4h30/5h – já há movimento. É difícil registrar esquinas vazias. [07.12.2011]

40. Apesar de não ser comum eu fotografar no fim da madrugada e início da manhã, percebi que a luz muda drasticamente e resulta em uma cor intensa do céu antes de o sol nascer. [07.12.2011]

41. Preciso voltar à padaria na Rua Nazaré Paulista. A última fotografia que fiz ficou tremida, assim como muitas outras tenho percebido que não será possível utilizar mais a velocidade menor que 1/60. [07.12.2011]

42. Hoje voltarei às seguintes esquinas a que fui ontem:

- Rua Pedroso de Moraes com Rua Teodoro Sampaio: Drogasil – apagou as luzes no momento da foto; 22h46.

- Rua Teodoro Sampaio com Rua Simão Álvares: Ortobom – apagou as luzes às 23h18.

- Rua Teodoro Sampaio com Rua Fradique Coutinho: Padaria Sensação – já estava apagada às 23h.

- Rua Teodoro Sampaio com Rua Francisco Leitão: Padaria – ainda de portas abertas 23h38.

- Rua Teodoro Sampaio com Rua Capote Valente : Bar Koppo Sujjo – em pleno funcionamento 23h58. [07.12.2011]

43. Vagar pelas noites de carro por São Paulo. Só. [07.12.2011]

44. Terminei de ler no último domingo o livro *Cidade invisíveis*, de Ítalo Calvino, e transcrevo trechos:

"A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma coisa (...). A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir" (CALVINO, 2001: 23)

"Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá" (CALVINO, 2001: 29)

"Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles". (CALVINO, 2001: 59)

"Kublai: Não sei quando você encontrou tempo de visitar todos os países que me descreve. A minha impressão é que você nunca saiu deste jardim" (CALVINO, 2001: 95) [13.12.2011]

45. Determinados conceitos com os quais estou trabalhando parecem contaminar mais de uma etapa do processo. Por exemplo, a ideia de percurso aparece tanto no deslocar-me pela cidade quanto no revisitar minha coleção (percorrer meu acervo de imagens) ou até

mesmo na montagem da obra no espaço expositivo, que exige um caminhar por entre as imagens. Outro exemplo, o enfrentamento; está presente na relação máquina-fotógrafo, está presente na relação artista-paisagem, além disso, o corpo também é reinserido no espaço expositivo, onde estamos cercados por esquinas.

Esquinas, 2010-2012.

Série de fotografías 6cm x 6cm a partir de filme
120mm. C-Print.

Esta dissertação foi impressa em fonte Rotis Sans Serif sobre papel Gardapat Matte 170g/m² - gentilmente fornecido pela Ipsis Gráfica e Editora S/A - na Inove Gráfica Digital, em São Paulo, em julho de 2012.

Esquinas

uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea vol. II

Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Grimaldi, Maura Castanheira

Esquinas : uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea /

Maura Castanheira Grimaldi – São Paulo : M. C. Grimaldi, 2012.

186 p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Marco Garaude Giannotti

1. Arte contemporânea 2. Cor 3. Ensaio fotográfico 4. Fotografia I. Título II. Giannotti, Marco Garaude

CDD 21.ed. – 770

Esquinas

uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea vol. II

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti.

Maura Castanheira Grimaldi
São Paulo, Outubro de 2012

Sumário

Vol. I

Esquinas - Relato do processo de trabalho	15
<i>Esquinas</i> , 2010-2012	29

Vol. II

Breve introdução: cor e fotografia	79
O caso brasileiro:	89
1 Anna Mariani, a memória da cor	91
1.2 Entrevista Anna Mariani	103
1.3 Entrevista Rodrigo Naves	111
2 Luiz Braga, a poética da cor	117
2.2 Entrevista Luiz Braga	127
3 Cássio Vasconcellos, a experimentação da cor	137
3.2 Entrevista Cássio Vasconcellos	149
3.3 Entrevista Marcos Ribeiro	157
3.4 Entrevista Gibo Pinheiro	165
Referências	175

Breve introdução: cor e fotografia

Breve introdução: cor e fotografia

As primeiras pesquisas sobre fotografia em cores foram realizadas a partir de meados de 1820, por Joseph Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mande Daguerre, responsáveis pelos estudos que resultaram nas formas mais práticas e comercializáveis da fotografia em preto e branco.

Outros cientistas e inventores chegaram a fazer os mesmos experimentos obtendo resultados satisfatórios. Por exemplo, nos primeiros anos da década de 1850 Niépce de St. Victor, primo de Nicéphore Niépce, dominou a técnica das fotografias coloridas e as produzia com certa periodicidade. No entanto, suas imagens não suportavam ser expostas à luz, uma vez que ainda não estavam definitivamente fixadas e desapareciam pouco a pouco.

Em 1861, o físico e cientista James Clerk Maxwell apresentou publicamente uma de suas descobertas, que influenciou grande parte da produção futura de processos fotográficos coloridos.

A partir de seus estudos sobre cor e supondo três cores primárias como fontes das variações cromáticas observáveis, Maxwell elaborou um sistema de captação de cores a partir de três diferentes negativos pretos e brancos.

Ao registrar a mesma imagem três vezes, o cientista sobrepôs a cada negativo um filtro vermelho, um azul e um verde; segundo ele, as cores primárias.

Cada fotograma com seu respectivo filtro garantia o registro de determinada cor. Após transformar esses negativos em positivos, projetar cada um deles através de uma lanterna com o mesmo filtro utilizado anteriormente e sobrepor as três projeções de cores distintas (vermelho, azul e verde), obtinha-se uma imagem colorida. Os processos empregados por James Clerk Maxwell deram origem ao método aditivo, uma das formas de alcançar uma gama de cores variadas.

Fig. 01: Exemplo dos três registros em preto e branco, cada qual filtrado com sua respectiva cor.

Fig. 02: Exemplo das imagens sobrepostas depois de iluminadas pelas três lanternas, cada qual com o filtro correspondente.

Em seguida, em 1869, dois pesquisadores franceses, Louis Ducos du Haron e Charles Cros, apresentaram descobertas que originaram os processos subtrativos de obtenção de cor. Tratava-se de uma pesquisa que, embora também usasse três negativos pretos e brancos, cada qual sensibilizado por um filtro correspondente a uma cor-luz primária (vermelho, azul e verde), como no experimento de Maxwell, produzia três imagens positivas não em preto e branco, mas em cores, obtidas pela fixação de uma espécie de tintura. Esses corantes correspondiam à cor complementar de cada filtro (vermelho-ciano, verde-magenta, azul-amarelo). Sobrepostas e projetadas por uma luz sem nenhum filtro adicional, essas imagens produziam uma combinação capaz de revelar uma diversidade de tons cromáticos.

Outra importante pesquisa para o desenvolvimento da fotografia em cores foi conduzida pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, que conseguiram elaborar modos menos complexos e mais fidedignos às cores como as enxergamos.

Os irmãos Lumière apresentaram no início do século XX um sistema que foi denominado *autocromia*. Consistia numa placa de vidro previamente embebida numa emulsão à base de grãos de fécula de batata coloridos com as três cores-luzes primárias, que era sensibilizada por uma segunda emulsão de gelatina de prata.

Depois de expostas, reveladas e transformadas em positivas, essas placas geravam imagens transparentes com uma impressionante qualidade cromática.

Fig. 03: Luís Lumière em família, 1910. Placa Autocromo Lumière 9 x 12 cm.

Fig. 04: Vista detalhada de uma placa de Autocromo contendo 7.000 grãos por mm².

O autocromo persistiu no mercado por volta de trinta anos, e só em 1936 a Eastman Kodak Company lançou seu primeiro filme 35 mm em cores, o Kodachrome. Nos anos subsequentes, surgiram inúmeras outras películas negativas e positivas, substituindo a complexidade do autocromo.

Esses filmes eram estruturados por três camadas, cada uma responsável pelo registro de uma cor. Pela primeira vez, um único filme era capaz de obter todas as cores por processos

mais simples, o que incrementou o mercado fotográfico e aos poucos popularizou os meios técnicos de reprodução desse tipo de imagem.

Mas, apesar disso, só no pós-guerra é que o custo desses filmes baixou e eles passaram a ser distribuídos em larga escala. Com a popularização da fotografia, meios de comunicação como jornais, revistas e anúncios publicitários passaram a usar a cor como um recurso para atrair o público. Essa foi uma das razões pelas quais, até meados da década 1970, muitos fotógrafos vinculavam a cor ao público amador e à publicidade, criando uma espécie de hierarquia dentro do universo fotográfico.

A rigorosa crítica pela qual passou a fotografia colorida, fosse por questões históricas e técnicas ou poéticas, também refletiu diretamente em sua entrada tardia no circuito artístico institucionalizado⁷.

Para compreender o que se passou entre a difusão dos processos fotográficos em cores até sua incorporação pelos museus, é preciso ressaltar a crítica dos próprios fotógrafos ao uso da cor, a qualidade técnica dos filmes fotográficos⁸, a dimensão econômica da indústria e dos consumidores, pois essas películas chegavam a ser três vezes mais caras do que as em preto e branco (RUBINFIEN, 2010: 38), e ao uso que se fazia da fotografia colorida durante esse período.

No entanto, a análise não pode se reduzir a fatores socioeconômicos e técnicos; há que considerar o contexto específico das artes visuais, o período e também razões poéticas relativas a uma nova linguagem proposta pela cor no universo fotográfico:

[...] muitos fotógrafos continuam a preferir imagens em branco e preto, tidas por mais delicadas, mais decorosas do que as imagens em cores – ou menos voyeurísticas, ou menos sentimentais, ou cruamente reais [...] mas o verdadeiro fundamento para tal preferência é, mais uma vez, uma comparação implícita com a pintura (SONTAG, 2004: 145).

Não pode haver, no mundo lá fora, cenas em preto e branco. Isso porque o preto e branco são situações "ideais", situações-limite. O branco é a presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total. O preto e o branco são conceitos que fazem parte de uma determinada teoria da Ótica. De maneira que cenas em preto e branco não existem [...]. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto e branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos (FLUSSER, 1985: 44-45).

Poderíamos comparar esse "verdadeiro significado dos símbolos fotográficos" às tendências críticas das décadas de 1940-50, que buscavam delimitar os campos de atuação nas artes partindo das reflexões de Clement Greenberg (2001: 102) para compreender os meados do século XX:

Cada arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras, seu próprios efeitos exclusivos. Ao fazê-lo, cada arte iria, sem dúvida, restringir sua

7 Só a partir da década de 1970 a fotografia colorida ganhou certo reconhecimento do mercado e de instituições de arte. Em particular, em 1972, quando os trabalhos da série *American Surfaces*, de Stephen Shore, foram expostos na Light Gallery, em Nova York, e em 1976, quando o estadunidense William Eggleston expôs suas fotografias em cores no Museum of Modern Art (MoMA), na mesma cidade. Ao contrário do que comumente se diz, não foi a primeira vez que o museu recebeu uma exibição individual com fotografias coloridas; isso acontecia desde os anos 1940. Em 1948, Edward Steichen organizou a mostra *All Color Photography* – com 342 obras de 75 artistas –, e, em 1962, houve uma exibição individual de Ernst Haas (MOORE, 2010: 14). De todo modo, a mostra de Eggleston em 1976, lembrada até hoje como um marco, resultou no primeiro catálogo do MoMA exclusivamente dedicado a fotos em cores; *William Eggleston's Guide* (MOORE, 2010: 27). No prefácio, o curador da mostra, Szarkowski, cita outros importantes fotógrafos estadunidenses que passaram a trabalhar com cor no mesmo período; entre eles, Joel Meyerowitz, Helen Levitt e Eliot Porter.

8 A instabilidade dos processos fotográficos coloridos durante a história e sua complexidade, fez com que muitos fotógrafos optassem pela pesquisa em preto e branco. Henri Cartier-Bresson escreveu em seu livro *Decisive Moment* de 1952 sobre as limitações técnicas da fotografia em cor como a baixa velocidade dos filmes coloridos que reduzia a profundidade de campo. Após o desenvolvimento técnico dos filmes coloridos ao longo das décadas seguintes, estes já eram capazes de se aproximar em qualidade dos filmes em preto e branco, fazendo com que

Cartier-Bresson tivesse que reformular suas posições. Todavia, passou a argumentar que suas pesquisas abdicavam da coloração por questões de princípios, pois a cor pertenceria ao âmbito pictórico e não à fotografia (SONTAG, 2004: 145).

9 Entre os mais influentes artistas contemporâneos, o alemão Andreas Gursky, nascido em 1955, faz parte de uma geração de fotógrafos formados pela Kunstakademie Dusseldorf. Apesar de não se poder afirmar a existência de um grupo homogêneo e unânime originado na escola alemã, notam-se entre fotógrafos como Gursky, Thomas Struth, Thomas Ruff e Candida Höffer produções que se aproximam tanto pelo apuramento técnico quanto pela temática. A produção de Andreas Gursky está vinculada às vistas panorâmicas de paisagens distintas. A partir de um ponto de observação meticulosamente arquitetado, onde a estrutura da imagem respeita invariavelmente o equilíbrio das formas, articulando simetrias, retas e ângulos cartesianamente, as fotografias de Gursky revelam um certo distanciamento do objeto fotografado e parecem querer domar a paisagem que as cerca. Não se pretende mais colocar em questão o instantâneo fotográfico, mas sim o congelamento perpétuo desses locais registrados. Os trabalhos desenvolvidos pelo alemão guardam consigo uma primazia técnica em que a qualidade da imagem é crucial para o sucesso de cada quadro. Mesmo produzindo grandes formatos, não deixa comprometer a alta definição e as sutilezas tonais de cada ampliação. Um dos focos de destaque de seu percurso como artista foi a utilização de meios digitais já nos primeiros anos da década de 1990, o que possibilitou um maior controle para "afinar cores, corrigir deformações ópticas, adicionar ou subtrair elementos, compor uma mesma imagem com pontos de vistas múltiplos" (NICOLAU, 2006: 102). Na importância que o fotógrafo dá à qualidade de suas imagens residem uma certa coerência com o caráter documental e a objetividade que ele almeja. Essa herança da catalogação e do ocultamento do sujeito se estende às pesquisas de Struth, Ruff e Höffer, que também zelam pelo aprimoramento e pela precisão no controle de suas fotografias. Isso se deve em grande medida à influência do casal de fotógrafos Hilla e Bernd Becher, professores e pioneiros da Kunstakademie: "from Bernd and Hilla Becher they learned the example of a thorough, analytical, serial,

área de competência, mas ao mesmo tempo iria consolidar sua posse dessa área. [...] Assim, cada arte se tornaria "pura", e nessa "pureza" iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência.

Confrontando a análise de Sontag sobre a cor associada ao universo pictórico com o argumento de Greenberg de que cada arte deve se restringir às particularidades de seus mecanismos e suportes, podemos pensar que a fotografia colorida não se enquadrava no projeto crítico da época por estar contaminada por questões atinentes a outra disciplina artística.

Como a fotografia colorida se poderia impor num circuito de arte que resguardava a especificidade do meio, se a cor se tornava um código que deslizava para outros âmbitos como a pintura e mesmo a publicidade?

Analisando o percurso da fotografia colorida – em especial, sua incorporação tardia pelas instituições de arte –, pode-se pensar que a cor adquire determinados valores distintos ao longo da história e está sujeita às interferências de nossa percepção e interpretação. Assim, não se pode refletir sobre a fotografia colorida sem considerar sua dimensão histórica, técnica e poética.

Com todos os processos que se desenvolveram ao longo da história, mudaram tanto a qualidade das cores como sua referência em uma imagem. Pensando na fotografia colorida as relações cromáticas dependem de uma série de variáveis, entre elas a câmera escolhida, o sistema ótico, eventualmente o tipo de película (que pode resultar em cores mais intensas e saturadas, ou passagens mais suaves, ou mesmo predominância de tons) e o procedimento de revelação, no caso do digital os programas de captação e tratamento de imagem, no caso de sistemas híbridos como se dá a transcrição de um meio para o outro etc.

Também a cor do próprio instante do registro da foto (por exemplo, a cor de um objeto pode mudar completamente conforme ele seja fotografado sob uma ou outra luz), as diferentes exposições e a sensibilidade da película ou dos programas modificam drasticamente as relações numa imagem, bem como todo o processo de reprodução e/ou impressão em papel.

Essa gama de possibilidades e suas infinitas combinações deram margem às mais diversas pesquisas sobre cor de fotógrafos de contextos e períodos distintos: desde os estadunidenses Stephen Shore, William Eggleston, Joel Meyerowitz e Joel Sternfeld e os alemães Andreas Gursky⁹, Thomas Struth, Thomas Ruff e Candida Höffer até os brasileiros Luiz Braga, que experimenta filmes com diferentes sensibilidades em diversos períodos do dia, Cássio Vasconcellos, que manipula e se apropria de diversos focos de luz, Anna Mariani, que documenta uma experiência cromática na arquitetura, e, por fim, Miguel Rio Branco, que, ao optar pelo cromo e sem manipular digitalmente suas imagens, obtém uma matriz de referência para suas cópias. Mesmo com esse processo simples, Rio Branco não deixa de ser rigoroso em sua pesquisa, usando sempre o mesmo filme Velvia (FUJI), de baixa sensibilidade, para chegar às tonalidades que deseja.

approach, aimed at precision – and, even better, a precise, descriptive rendering. [...] the Bechers reintroduced photography into contemporary art, as a toll for historical testimony and analysis, by strictly adapting their method – with room for improvisation reduced as much as possible – to the very nature of the objects they had chosen to study” (FOGLE, 2003: 125). No trabalho desses quatro fotógrafos, a aproximação das cores e a resolução das imagens resultam numa frágil película entre o universo do referente registrado e o próprio suporte.

Fig. 05: GURSKY, Andréas. *99 Cent*. 1999. C-Print. 207x337cm.

Fig. 06: RIO BRANCO, Miguel. *Amaú, Aldeia Gorotire*. 1983. Cibachrome. Pará.

Fig. 07: RIO BRANCO, Miguel. *Série Santa Rosa, São Sebastião*. 1993. Cibachrome. Rio de Janeiro, RJ.

Fig. 08: RIO BRANCO, Miguel. *Série Santa Rosa*. 1992. Cibachrome.

Apesar de os tons fortes serem constantes, podemos dizer que muitas vezes suas fotografias são quase monocromáticas. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que afirma que muitos de seus trabalhos poderiam ser transformados em preto e branco, Rio Branco lida com suas cores como produtoras de significados, de modo que parte de seu valor simbólico se perderia se isso acontecesse – e ele tem consciência disso: “Não é qualquer cor que serve para qualquer imagem. [...] A cor para mim é uma linguagem, é identidade” (RIO BRANCO apud PERSICHETTI, 2008: 31)¹⁰.

10 Essa publicação contém apenas a entrevista de Miguel Rio Branco.

Pensar na cor como linguagem também é essencial para compreender as questões suscitadas pelo instigante universo fotográfico de Luiz Braga.

Segundo o próprio artista, a cor em seu trabalho foi o modo pelo qual se encontrou como autor. Se, num primeiro momento, sua pesquisa se concentrava na superfície dos objetos registrados, onde a cor (e a qualidade material do que se registra) nos remete a uma certa geometrização dos planos, sua atenção logo se volta para os efeitos particulares da luz, e foi esse momento – experimentando a “cor da luz”¹¹ – que marcou o amadurecimento do trabalho de Braga. É sobretudo pelos trabalhos que lidam com essas questões que o crítico Tadeu Chiarelli (2005: 10-13) problematiza a própria disciplina da fotografia. Para ele, o artista cria uma relação complexa e de tensão dentro do próprio trabalho, uma vez que enfatiza as condições físicas do suporte fotográfico com suas distorções cromáticas ao mesmo tempo em que não abandona a descrição da cena registrada.

11 À p. 130 desta dissertação.

Fig. 09: BRAGA, Luiz. *Chuva no cachorro-quente*. 1985.

12 Esse conjunto de trabalhos sobre a paisagem urbana de São Paulo resgatou uma ideia que surgiu em 1988 e foi retomada dez anos mais tarde. As primeiras fotografias da série datam de 1998, e as últimas, de 2002.

Fig. 10: VASCONCELLOS, Cássio. *Marginal do Pinheiros* #23. Da série *Noturnos*, 1988-2003.

Série fotográfica a partir de polaroides.

Fig. 11: VASCONCELLOS, Cássio. *Estádio do Pacaembu* #4. Da série *Noturnos*, 1988-2003.

Série fotográfica a partir de polaroides.

Ao lado de Luiz Braga, há outros fotógrafos para quem a cor não parece estar condicionada ao objeto de referência como um elemento coadjuvante. Um exemplo é a série *Noturnos*, de Cássio Vasconcellos, resultado de uma experimentação com fotografias instantâneas tiradas numa Polaroid SX-70¹².

Foram quatro anos de trabalho com cor; até então, Cássio Vasconcelos trabalhara predominantemente em preto e branco. Segundo o próprio artista, "cor, somente em Polaroid, que confere às fotos um resultado peculiar em resolução e textura, justamente o que me fascina" (VASCONCELLOS, 2002: 6). Nesse ensaio, ele fez uso de fontes luminosas de diferentes cores para intervir na paisagem local e, por meio de procedimentos específicos, dá às imagens efeitos particulares que diluem o caráter referencial e distorcem o espaço registrado. Por mais que os desenhos e as formas permitam identificar a arquitetura urbana, esse conjunto de fotografias cria, pelas luzes e cores, um ambiente estranho a nosso olhar: a cidade aparece como uma memória distante e, apesar de colorida e iluminada, sugere um silêncio instalado por uma atmosfera desértica.

Noturnos levanta, por exemplo, a questão da cor como elemento estrangeiro, resultado de um deslocamento que descaracteriza o espaço, impedindo o observador de reconhecer automaticamente os referentes da imagem. Ao mesmo tempo, essa cor torna visível uma

cidade noturna onde, *a priori*, o olhar encontra dificuldade de identificar o que vê, posto que tudo é sombra ou luz ofuscante.

Tanto nessa quanto na pesquisa dos outros artistas citados, a cor deixa de ser uma circunstância casual para tornar-se uma escolha deliberada do autor que se manifesta de diferentes formas: seja pela manipulação direta dos processos técnicos, seja pela escolha do recorte selecionado. Nesta última forma, enquadra-se o trabalho de Anna Mariani. Movida pelo desejo de operar com cores e registrar a experiência proporcionada por fachadas e platibandas do interior nordestino brasileiro, Mariani registrou-as ao longo de mais de 20 anos.

Fig. 12: MARIANI, Anna. *Pindoba/Bahia*. 1983.

Além de documentar uma arquitetura que vem sendo modificada, seu trabalho ressalta a sensação tátil e visual perante essas casas, intrínseca à experiência com a cor e a pintura caiada.

Na coleção *Pinturas e platibandas*, a cor ultrapassa a mera descrição. Ela é um dos dispositivos que despertou o interesse da artista para a realização do trabalho. Houve, portanto, uma preocupação com os elementos plásticos dessas paisagens urbanas.

Por fim, a cor aí é também um dos recursos da artista para fazer os cortes nos fotogramas e organizar as imagens nos espaços expositivos e nas publicações.

Adentrar o universo desses artistas sem considerar que a cor lhe é inerente seria reduzi-la a mera ferramenta descritiva. A peculiaridade da poética de cada artista muda a função adjetiva da cor para torná-la um dado substancial da obra.

O caso brasileiro

1 Anna Mariani, a memória da cor

1 Anna Mariani, a memória da cor

É difícil dizer se o que antecede no trabalho *Pinturas e platibandas*, de Anna Mariani, é o desejo de registrar fachadas sertanejas ou o interesse no uso da cor. O dilema é insolúvel, talvez porque falar sobre essa arquitetura seja falar necessariamente sobre seus matizes, assim como registrar essas cores é guardar a experiência particular desses lugares pelos quais a artista passou. São movimentos, portanto, inseparáveis; tratar dessas fachadas é operar com cores, assim como não lhe teria sido possível introduzir esse novo elemento em seu trabalho fotográfico se não houvesse um encanto anterior, da infância, por essas casas. Nas palavras da própria artista: "penso que esse trabalho exigiu a cor, eu tinha paixão por essas casas desde criança, em Salvador, me lembro que eu ficava encantada com a cor delas"¹³.

13 À p. 109 desta dissertação.

É nessa relação de proximidade com a paisagem sobre a qual se debruça que seu trabalho se desdobra naquilo que o crítico de arte Rodrigo Naves (2001) identifica como o "tom amoroso" de sua obra.

Esse caráter afetivo de *Pinturas e platibandas* – e que nos conta muito sobre o processo de produção da série – pode muitas vezes não ser percebido, pois tendemos a interpretar o rigor formal da coleção como um certo distanciamento ou uma frieza perante o objeto fotografado. Por essa razão, por seu valor documental e pela semelhança formal do enquadramento, a obra de Mariani foi comparada inúmeras vezes com a produção do casal Hilla e Bernd Becher¹⁴.

14 O casal alemão Bernd Becher (1931–2007) e Hilla Becher (1934–) ficou conhecido por suas séries fotográficas de edificações industriais a partir do fim das década de 1950. Além de fotógrafos, foram professores da Kunstakademie Dusseldorf, onde formaram e influenciaram importantes nomes da arte alemã, como Candida Höfer, Thomas Struth, Andréas Gursky e Thomas Ruff (Ver nota 9 deste trabalho).

Fig. 01: BECHER, Hilla; BECHER, Bernd. *Tipologia das fachadas industriais*. Alemanha, 1965–1999 (ZIEGLER, 2011: 169).

É inegável que o trabalho de Anna Mariani tem relação com o desses dois artistas – que se propuseram a fotografar, continuamente ao longo de anos, estruturas arquitetônicas industriais (silos, caixas d'água etc.), a fim de criar uma tipologia dessas construções. No entanto, não reconhecer as singularidades de *Pinturas e platibandas* seria reduzir a obra a uma leitura única e negligenciar sua amplitude discursiva, que nos remete desde aos viajantes do século XIX pelo Brasil até às questões mais caras ao modernismo brasileiro. Trata-se de um trabalho que, embora inserido num contexto local muito específico, consegue estabelecer diálogos com a própria história da fotografia.

Assim como os Becher, Anna passou anos fotografando fachadas que buscou de cidade em cidade: foram cerca de 26 viagens ao longo de mais de vinte anos de trabalho (1974-1997) constituindo esse "inventário-mostruário" (MARIANI, 2010: 234) que agrega mais de duas mil fotos. Se, por um lado, notamos uma frontalidade acentuando os desenhos do objeto fotografado e uma preocupação em reduzir as interferências ao mínimo possível – fossem da paisagem ou de figuras humanas, assim como nas fotografias da dupla alemã –, por outro, Anna imprime nuances à sua coleção com cortes diferentes ao longo da série, escapando da rigidez no processo. Assim, suas fotos fogem, como aponta o filósofo Jean Baudrillard (2010: 226), de um "mero objeto antropológico condenado a servir de documento", ganhando autonomia plástica ao mesmo tempo em que não deixa "exaltar[erem-se] essas criações de maneira estetizante".

15 À p. 105 desta dissertação.

Segundo a própria artista, trata-se do "esplendor do corte"¹⁵, expressão com que ela se refere ao momento em que se desprende do formato do fotograma original e passou a dar atenção às dimensões da fachada, perfazendo um conjunto com fotografias de diferentes tamanhos. Sua série tem algo de incerto, algo cambiante, que permite uma certa imprevisibilidade e joga com determinadas cadências de desenhos, planos, escalas e cores.

Mariani estabelece uma relação singular em seu trabalho: se entrega a um envolvimento intenso com o objeto registrado sem se deixar levar por uma passionalidade; se vale da "contenção" sem reduzi-la à mera objetividade:

Um aspecto marcante das fotos de fachada de Anna Mariani é a contenção com que a artista se relaciona com seu objeto. Colocada paralelamente às casas, a uma distância pouco variada delas e englobando-as totalmente, sem cortes ou fragmentações, a câmara fotográfica está a serviço do objeto que procura retratar. A aparente ausência da fotógrafa e de suas decisões não tem a intenção de impor capciosamente ao observador uma objetividade indiscutível, na qual a representação das coisas se faria como que por si mesma, sem mediações. A pertinência do partido adotado pela fotógrafa reside na sua sintonia com o que busca fotografar e compreender. Essas casas graciosas e simples – apreendidas apenas por uma de suas faces, a fachada, mas que, por ela, se mostram plenamente – falam também de um modo de vida simples e consideravelmente pleno, autossuficiente. E nisso está o aspecto notável das decisões discretas da artista. A inexpressividade voluntária dos retratos se refere a uma existência de pouca complexidade e de relações diretas entre os homens e deles com a natureza, com tudo que essa vida autossuficiente tem de harmonioso e limitador (NAVES, 2008: 26).

Quando fala em "inexpressividade voluntária", Rodrigo Naves refere-se basicamente à estrutura da imagem e sua frontalidade. Entretanto, poderíamos ir além e pensar a própria repetição e seriação temática como parte desse processo que pretende distanciar-se de uma postura subjetivista, assumindo essa aparente inexpressividade. Reiterar foto a foto essas fachadas condiz com uma coleção na qual, segundo a própria autora, "qualidade [...] está ligada à quantidade"¹⁶.

16 À p. 104 desta dissertação.

Nessa exaustiva repetição do objeto, as fotografias dão a ver as diferenças tanto entre as

casas como entre as escolhas de composição e corte, onde, por um lado, há uma reiteração, por outro, podem-se também ver as diferenças¹⁷. Ao contrário do casal alemão, cujo discurso é preciso e em que persiste um claro interesse no apagamento do sujeito, as relações dentro do trabalho de Mariani parecem sempre ambíguas; o vínculo íntimo da artista com o objeto fotografado convive com uma "inexpressividade voluntária" que busca fugir do subjetivismo. Diferentemente dos Bechers, Anna não abandona a presença do sujeito.

Como contraparte de uma estrutura similar em todas as imagens da série, há um grau de multiplicidade e variedade de escalas, dimensões, incidências de luzes, presença ou não de um contexto das fachadas¹⁸. Também resultam dessa variação diferentes formas de conceber o trabalho no espaço expositivo; em 1987, na XIX Bienal Internacional de São Paulo, a série fora exibida em três salas, cada qual com uma iluminação de acordo com o momento do dia de registro das imagens. Por exemplo, as fotografias tiradas com o sol do meio do dia, que tendem a apagar as sombras da fachada, estavam numa sala com uma luz mais tangencial. Outra forma do espaço expositivo se viu em 1989, quando Anna expôs no Stedelijk Museum, em Amsterdã, onde usou uma grande coluna em volta da qual dispôs as fotografias. Enfatizava-se, assim, a dimensão de percurso que atravessa sua obra. Ao propor o deslocamento em torno do pilar, o espaço expositivo permitia ao espectador refazer o mesmo trajeto da artista-viajante.

Um dos elementos que sempre reorganiza e reúne essa variedade de platibandas – e de que a artista jamais abriu mão, ao longo de todas as exposições da série – é o alinhamento das imagens. Seja no espaço expositivo, seja publicadas no livro, as fotografias são sempre posicionadas a partir da linha de terra, pois é onde a cor encontra o chão. De acordo com a fotógrafa, essa "era uma forma de o olho acompanhar a cor, até porque as fotografias tinham tamanhos diferentes"¹⁹.

Esse entendimento plástico pode ser considerado um dos pontos altos da obra de Anna Mariani, em que, mesmo com novas formas de organização a cada exibição das fachadas, sempre há um fio condutor do olhar que perpassa cores e desenhos em constante diálogo, sobretudo na publicação impressa (2010), que agrega mais de 200 imagens. No livro, segundo a artista, uma das formas de organização pautou-se:

[...] a partir das fachadas mais tênues e singelas para as mais intensas e complexas [...]. Ao mesmo tempo, foram agrupadas por analogias entre os enfeites, como são chamados os detalhes decorativos: representações da paisagem tais como flora, cristais, malachetas, sóis, crescentes, estrelas; faixas, laços, listas e quadriculados (pp. 146 a 163); recortes das platibandas (pp. 110 a 129); estilos, entre os quais predomina o chamado "moderno" (pp. 172 a 199), absorvidos do *art déco*, que foi muito utilizado no Nordeste na década de 30 do século passado pelos serviços públicos (MARIANI, 2010: 232).

Se, por um lado, há um projeto bem estabelecido que parte de uma concepção histórica e arquitetônica prévia para estruturar o encadeamento das fachadas, por outro, não podemos deixar de notar que, intrínseca a essa forma de organização, há uma trama de analogias visuais muito bem articuladas pela fotógrafa.

17 Sobre essa relação específica de "criação de padrão por variação, surgimento de diferença por reiteração" (BRISSAC, 2008: 20), podemos estabelecer um vínculo direto com a obra *Coletivo*, de Cássio Vasconcellos, de que trataremos no capítulo 3. Além de ambos operarem com a planaridade da imagem – Vasconcellos por meio de fotos aéreas e Mariani pela frontalidade –, o diálogo entre fragmento e unidade é uma constante em *Coletivo* e em *Pinturas e Platibandas*. Analisando o trabalho de Cássio, Nelson Brissac (2008: 20) cita o filósofo francês Gilles Deleuze para defender que "a repetição não se reduz à identidade mecânica, serial, mas provoca um deslocamento, uma mudança de ritmo, que engendra a diferença". O mesmo acontece com o conjunto de fachadas de Mariani, que, mesmo obedecendo a uma serialização temática, recusam a monotonia e a previsibilidade.

18 Conta a artista, na reedição de 2010 do livro *Pinturas e platibandas*, que inseriu determinados elementos no entorno das fachadas ao refazer o corte do fotograma, algo que não havia no primeiro livro de 1987. 19 À p. 105 desta dissertação.

O intuito na reedição de 2010 de *Pinturas e platibandas* era fazer com que "a sequência se assemelhasse ao desenrolar de um novelo, que a cada página virada convidasse cromaticamente à seguinte" (MARIANI, 2010: 234), criando um sistema quase de perguntas e respostas, em que formas e matizes estão em diálogo permanente, levando o leitor a se envolver na sequência dos quadros. Essa estratégia é às vezes mais evidente, como nas duas fotos das páginas 108 e 109 (ver Fig. 02 e 03), cujas fachadas têm exatamente a mesma cor e quase as mesmas dimensões, às vezes mais sutil, como nas páginas 127, 128 e 129 (ver Fig. 04, 05 e 06), em que uma cor sugere outra, que, por sua vez, indica um desenho ou plano semelhante ao vizinho.

Fig. 02: MARIANI, Anna. *Paratinga, Bahia*, 1977. Da série *Pinturas e platibandas*.
Fig. 03: MARIANI, Anna. *Tobias Barreto, Sergipe*, 1980. Da série *Pinturas e platibandas*.

Fig. 04: MARIANI, Anna. *Goiana, Pernambuco*, 1981. Da série *Pinturas e platibandas*.
Fig. 05: MARIANI, Anna. *Goiana, Pernambuco*, 1987. Da série *Pinturas e platibandas*.
Fig. 06: MARIANI, Anna. *Piaçabuçu, Alagoas*, 1982. Da série *Pinturas e platibandas*.

Se as cores, inseparáveis da forma nesse caso, aparecem como elemento estrutural do processo de montagem e edição, seja na publicação – com uma foto introduzindo a seguinte – ou no espaço expositivo – quando o alinhamento entre as obras decorre do lugar onde a cor encontra o cinza do concreto –, elas também podem ser entendidas como condição primordial de existência da obra. Primeiramente, isso se deve a uma certa vocação documental do trabalho; Anna Mariani tinha um plano de registro de uma arquitetura local em que falar sobre cor era necessariamente respeitar a história e a cultura do objeto fotografado, seguindo com uma leitura mais precisa e próxima dele. Em segundo lugar, o que talvez levante questões que merecem atenção, há o fato de essas cores serem um modo de nos aproximarmos de uma memória e de uma experiência pertencentes à paisagem local, criando um imaginário próprio, assim como Luiz Braga faz com o ambiente caboclo e o paulistano Cássio Vasconcellos com o entorno urbano da cidade de São Paulo.

A cor pode revelar um lapso temporal em que acompanhe as mudanças, como na dupla de fotografias da página 170 (ver Fig. 07 e 08) da edição de 2010 de *Pinturas e platibandas*,

em que ela é o único elemento que distingue as imagens, e pode também revelar uma experiência tátil e visual da materialidade dessas casas.

Fig. 07: MARIANI, Anna. *Ingá, Paraíba*, 1985. Da série *Pinturas e platibandas*.

Fig. 08: MARIANI, Anna. *Ingá, Paraíba*, 1987. Da série *Pinturas e platibandas*.

Pensar a relação de tempo no trabalho de Anna é tanto identificar esses intervalos cronológicos entre uma fotografia e outra como indagar-se sobre uma temporalidade semelhante à do cinema, seja na produção das obras, seja na organização e edição das imagens no espaço expositivo ou nas publicações impressas. Por mais que insistisse no suporte fotográfico, pois "o filme determina o tempo de quem está olhando, mas você pode ou não parar na frente de uma foto"²⁰, a estrutura do conjunto remete à continuidade cinematográfica. Assim como o suporte do filme opera com o registro sequencial quadro a quadro de imagens semelhantes, a autora remonta essa experiência de fotograma a fotograma tanto nas páginas de seu livro quanto nas salas de exibição, aproximando-se do deslocamento espaço-temporal existente no cinema.

20 À p. 110 desta dissertação.

Quanto à materialidade da cor, a fotógrafa argumenta: este é um "trabalho sobre a transparência da cor onde eu a aproximo da aquarela e da têmpera para resgatar essa transparência que só se consegue na cal"²¹.

21 À p. 104 desta dissertação.

Não à toa, a artista se vê interessada em fazer passagens suaves, para não chapar as fachadas num único plano de cor. Dessa forma, garante a luminosidade e a irregularidade provocada pelo tipo de pintura caiada como se procurasse ser fiel à fisicalidade da cal.

É preciso frisar que, ao longo de *Pinturas e platibandas*, mesmo muitas vezes assumindo formas descritivas, a cor nunca está relegada a segundo plano, como se fosse mera casualidade. A esse respeito, Anna menciona sua paixão pelo *aquarelável*²² antes mesmo de iniciar a série das fachadas. Pode-se dizer que existe um interesse afetivo desde a infância por esses lugares, como também é verdade que a proximidade da autora com uma plasticidade típica do campo da pintura direcionou seu olhar para esse conjunto.

22 À p. 105 desta dissertação.

É pelo interesse nessa matéria pictórica e pela proximidade temática que dificilmente se pode passar por esse trabalho de Anna Mariani sem se remeter às pinturas de Alfredo Volpi²³.

23 Nascido em 1896 na Itália, Alfredo Volpi mudou-se ainda criança para São Paulo. Pintor, foi um dos expoentes na arte brasileira do século XX, tendo participado, na década de 1930, do Grupo Santa Helena. Em 1953, recebeu o prêmio de Melhor Pintor Nacional, junto com Di Cavalcanti, pela Bienal Internacional de São Paulo, e, em 1958, o Prêmio Guggenheim. Sua pintura destacou-se principalmente pelo uso particular da têmpera.

Estabelecer conexões entre esses trabalhos não é uma forma de justificar o de Anna, mas

ver o que já se teorizou sobre Volpi é uma forma de pensar novas leituras para a obra da fotógrafa e tentar entender alguns pontos de interesse no processo de produção da fotografia, uma vez que os dois autores parecem operar num imaginário comum da cultura vernacular em que a arquitetura dá espaço a uma combinação infinita de formas e cores.

Sobre o modo como Volpi se apropria da cultura popular, Olívio Tavares de Araújo escreve em *O olhar amoroso – textos sobre arte brasileira*:

Estou convencido de que Volpi foi um artista de muito tardia floração. O Volpi pleno, o mestre consumado, é aquele que consegue reunir e reformular, à sua maneira, uma série de conquistas progressivas feitas por ele mesmo. Seu ponto de chegada é de 1960 em diante, quando funde em um amálgama os fundamentos populares com a linguagem erudita e faz sua síntese própria entre a figuração e abstração, após a passagem pelo movimento concretista, em meados dos anos 50 (ARAÚJO, 2002: 78).

Essa fusão entre erudito e popular, recorrente também ao longo do modernismo brasileiro, já no início do século XX, como parte do programa de discussão sobre identidade e imaginário nacional, se faz presente em *Pinturas e platibandas*, que fala necessariamente de um modo de vida específico da região por meio de recursos – a fotografia inserida nos circuitos de arte contemporânea – que pouco ou nada se aproximam da vida local²⁴.

Outro importante aspecto que aproxima os dois artistas é o modo como suas obras passam por um âmbito geométrico abstratizante sem nunca abandonar o alto teor figurativo.

24 Na realidade, podemos entender o trabalho de Anna Mariani como um diálogo com as práticas modernistas no seu sentido mais amplo, se pensarmos que diversos artistas europeus do início do século XX também fizeram uso dos elementos da cultura popular, inclusive em outros contextos que não o ocidental. Por exemplo, as máscaras africanas absorvidas pela pintura do espanhol Pablo Picasso, e os adornos e as tapeçarias orientais de cores vibrantes que despertaram o interesse de Henri Matisse.

Fig. 09: VOLPI, Alfredo. *Fachadas*. Têmpera sobre tela, 29x60cm. Meados da 1950.

Fig. 10: MARIANI, Anna. *Japoatã, Sergipe*, 1982. Da série *Pinturas e platibandas*.

Se, por um lado, ambas as imagens têm esse caráter gráfico dos desenhos, das cores e dos planos, aproximando visualmente as duas obras, por outro, o trabalho de Mariani distancia-se do de Volpi na medida em que está, sim, preocupado com uma questão temática e documental, ou seja, ainda trata das fachadas, ainda trata daquelas casas com títulos²⁵ que as remetem a um espaço e a um tempo específico, documental. De outro lado, Volpi tende, ao longo dos anos, pouco a pouco, a se vincular mais a questões inerentes ao próprio processo da pintura do que ao objeto retratado, distanciando-se da questão da representação.

Assim, quando primeiro surgiram diante das fachadas, as bandeirinhas era ainda, de fato, bandeirinhas, isto é: referências àquele objeto real que conhecemos, recortado em papel, utilizado na ornamentação de festas populares. Mas a partir dos primeiros quadros geométricos, transformaram-se de signos icônicos

25 Todas as fotografias de Anna Mariani vêm acompanhadas de títulos que se remetem ao local e ao ano em que foram tiradas.

em puras formas geométricas arbitrariamente manipuláveis. É assim – como quadrados e retângulos dos quais foi retirado um triângulo – que Volpi as entende e utiliza, desde 1959 para cá. Daí a frase que ele diz, com uma mistura de irritação e bom humor: "Eu não pinto bandeirinha. Quem pinta bandeirinha é o Pennachi". Olhados como devem, todos os seus quadros de bandeirinhas são apenas jogos de cores e de formas a partir das relações espaciais abstratamente estruturadas; em sua natureza, são quadros abstratos. Só por comodismo e simplificação continuamos usando esse rótulo analógico (ARAÚJO, 2002: 88-89).

Nesse sentido, os trabalhos da fotógrafa e do pintor tomam rumos distintos: enquanto Volpi guarda o anseio "pela pintura pura, disfarçada de vestimentas de pintura representacional" (ARAÚJO, 2002: 88-89), Mariani zela pela memória dessas fachadas, como se procurasse preservar o próprio objeto de referência, mesmo sabendo da impossibilidade e da distância dessa ação.

É também nesse desejo de documentação e preservação de uma memória que reside um discurso não só sobre o objeto em si, mas também sobre uma forma de habitar, retomando o que o crítico Rodrigo Naves (2008: 26) descreveu como "um modo de vida singelo e consideravelmente autossuficiente".

Voltando também à concepção de Naves (2008: 26) sobre o trabalho de Mariani – com certa "inexpressividade voluntária" que se refere "a uma existência de pouca complexidade e de relações diretas entre os homens e deles com a natureza" –, é curioso pensar que o crítico segue uma linha muito próxima ao descrever, anos antes, o trabalho de Alfredo Volpi em seu livro *A forma difícil*: "na obra de Volpi, a singeleza da matéria compensa a ausência de um sujeito forte na formalização dos trabalhos" (NAVES, 1996: 181). Entretanto, Naves acredita que "o sujeito que preside a formalização desse quadro está longe da impessoalidade das obras construtivas" (NAVES, 1996: 185).

Analogamente, poderíamos pensar que, no trabalho de Anna Mariani, a simplicidade vem à tona à medida que suas fotos "parecem escamotear o olhar de quem as produziu" (NAVES, 2010) sem deixar de revelar a intimidade entre o artista e o objeto apreendido.

Talvez resida nessa relação ambígua a riqueza com que os dois artistas conseguiram articular "uma atividade ao mesmo tempo afetiva e reflexiva" (NAVES, 1996: 183) fazendo uso de temas da cultura local sem se deixar embair por qualquer espécie de populismo; ambos "se opõe à substancialização de aspectos exteriores das camadas pobres da população, engrandecendo-as hipocritamente. Estamos longe da [...] idealização simbolista da miséria. A piedade é deixada de lado, enquanto se valoriza uma dignidade austera" (NAVES, 1996: 186).

Na lucidez crítica de que parte *Pinturas e platibandas*, localiza-se a consciência da impermanência dos modos de vida registrados. A preservação dessas casas, que são elementos importantes da cultura local, é fugidia. Por mais que a fotografia dessas fachadas as deixe em suspensão, essas imagens, ao discursarem sobre objetos que em muitos casos

26 À p. 104 desta dissertação.

27 À p. 104 desta dissertação.

deixaram de existir, evocam memórias distantes. A artista de fato gostaria que as fachadas "fossem vistas em seu esplendor"²⁶, mas sabe que não há como paralisá-las no tempo, pois estão dentro de um contexto urbano. Nas palavras de Anna, a cidade é um "organismo vivo e portanto se transforma constantemente, a fixação são meros documentos [...] meu trabalho é de documentação, e, como toda documentação, ela é instantânea, ela é daquele momento. Depois de tantos anos, ela não pode ficar estagnada, vai estar sempre mudada"²⁷.

Ultrapassando o simples registro de uma arquitetura, *Pinturas e platibandas* desperta uma memória a partir de um fazer que se desdobra ao longo de mais de uma década e que jamais poderá ser remontado. Pode-se dizer, de modo geral, que esse trabalho opera sempre com um grau de incerteza entre a suspensão e o desaparecimento, entre a série e a variação, entre o rigor e o afeto.

Biografia Anna Mariani

Nascida no Rio de Janeiro em 1935, a fotógrafa Anna Helena Mariani Bittencourt teve contato, durante sua formação na Enfoco, com Claude Kubrusly, Cristiano Mascaro e Maureen Bisilliat, quando esses artistas lecionavam ali.

Seu trabalho fotográfico ficou conhecido a partir dos anos 1970, depois de seus registros de paisagens, da arquitetura e da cultura do semiárido brasileiro, onde vivera na infância.

No início de sua prática fotográfica, dedicou-se apenas ao preto e branco, já registrando suas primeiras fachadas, mas sem lhes dar maior atenção. No começo de 1970, estava preocupada principalmente com o retrato da mulher nordestina em seu cotidiano. Em 1972, essa série deu origem a uma exposição em São Paulo.

Foi só em 1974, ao ensaiar sua primeira fachada em cores, que o interesse pela cor se concretizou.

Fig. 11: MARIANI, Anna. *Xique-Xique, Bahia*, 1974. Da série *Pinturas e platibandas*.

Dois anos depois, tendo assumido as fachadas como tema principal de seu trabalho, produziu uma das séries mais conhecidas de sua obra. Expandindo seu percurso para além da região baiana, por volta de 1982, visitou Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do

Norte e Ceará. No ano seguinte, após projetar os diapositivos para um grupo de amigos, formalizou-se a ideia de um álbum/registo. Essa coleção deu origem ao livros *Pinturas e platibandas*, de 1987, e *Facades*, de 1988, frutos de 14 viagens por sete estados nordestinos, em que foram tomadas cerca de 1.200 imagens em mais de 100 locais (MARIANI, 2010: 233). A edição de 1987 foi lançada juntamente com sua exposição na 19ª Bienal Internacional de São Paulo, onde exibiu 100 fotografias. Em 2010, reeditou o *Pinturas e platibandas* por ocasião de sua exposição individual realizada no Instituto Moreira Salles em São Paulo. Dessa vez, acrescentou à edição algumas fachadas diferentes (resultado de outras viagens realizadas nesse ínterim), incrementando e expandindo a série.

Outra importante publicação da artista foi o livro *Paisagens, impressões: o semiárido brasileiro*, de 1992, que reuniu mais de 50 pranchas com fotografias da paisagem do sertão, produzidas ao longo dos quase 20 anos em que Anna Mariani fotografou a região.

Com obras nos acervos da Coleção Pirelli/Masp de Fotografias em São Paulo, da G. B. Silverman Collection em Detroit, nos EUA, e da Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, Anna Mariani já realizou uma série de exposições nacionais e internacionais, entre as quais destacam-se: *Des Maisons comme des Tableaux: Habitat populaire du Nordeste au Bresil*, no Centre Georges Pompidou, em Paris; *U-ABC*, no Stedelijk Museum, em Amsterdã; *Bahian Talot*, no Suomen Rakennustaiteen Museo, em Helsinque, e a Bienal Século XX, na Fundação Bienal, em 1994, São Paulo.

1.2 Entrevista com Anna Mariani por Maura Grimaldi, realizada em 23 de setembro de 2011, em São Paulo, no apartamento da artista

MG: Gostaria que você contasse um pouco sobre seu processo de produção.

AM: Eu passei muitos anos da minha vida só trabalhando com 135mm. Cheguei a fazer alguns retratos com Hasselblad, e assim fiz o retrato oficial do Paulo Egydio Martins, porque era meu amigo, com um formato maior que 135mm. Mas eu sou uma pessoa 135mm, porque sou uma "viajeira"; então, tinha que me virar com aquilo mesmo [...] E eu fazia toda a minha série de paisagens nordestinas sem corte, era uma contenção [...].

MG: Você se refere às paisagens nordestinas publicadas no livro *Paisagens, impressões: o semiárido brasileiro*?

AM: Sim, mas o livro é muito ruim [...]. São fotografias a partir de negativos inteiros, mas é um livro muito mal selecionado, porque esse livro aconteceu por volta de 1992, na ocasião do Rio-92; nessa época, eu estava no Ceará, um pouco antes, eu vinha fazendo esse trabalho. Comecei fotografando as rotas dos caminhos do Antônio Conselheiro, pois me interessava muito por Canudos, graças a Euclides da Cunha. Nesse período, tinha milhares de fotógrafos que faziam a Amazônia, o Pantanal, a Mata Atlântica, e ninguém fazia o semiárido brasileiro. Não sei como chegou a Brasília que eu tinha essas fotos, e eles já tinham o patrocínio para fazer o livro de uma empresa de Fortaleza (CE). Então, eu fui chamada para fazer o livro, pouquíssimo tempo antes da publicação da coleção, porque não poderia ter todas as regiões e não ter o semiárido nordestino. Esse livro até hoje me arrepia um pouco [risos].

MG: São todas fotografias do mesmo período?

AM: Não. Eu mexi nos meus arquivos: houve muito pouco tempo para realizá-lo. No lançamento do livro, às vésperas do Rio-92, também houve um vídeo. Como ninguém fazia o semiárido, eu acabei virando a "deusa do semiárido", e fui fazer com a [...] [emissora de televisão] uma gravação. Eles me mandaram escolher o lugar que eu quisesse; optei por Monte Santo e fui com toda a equipe. Então, fizemos esse vídeo.

MG: Qual que era a ideia desse vídeo?

AM: Era registrar eu trabalhando e buscar os lugares que eu havia fotografado no livro. O livro ia ser lançado e havia esse megavídeo, com entrevistas de pessoas que me guiavam lá. A ideia era apresentar o semiárido brasileiro, já que quase ninguém conhece esses lugares.

Até que chegamos a Monte Santo, e a equipe de filmagem queria os pedaços do livro para nos situar na paisagem e na cidade. Ai, eu queria fazer uma casa que há no livro – inclusive a Lina Bardi escreveu que parecia uma máscara –, e ela até tinha sido pôster de algumas exposições na Europa. Rodamos a cidade inteira e não achávamos; de repente, com o livro na mão, eu entendi que haviam desmanchado a casa; as pessoas haviam ficado mais ricas e removido aquela fachada que adorávamos. Para mim, isso foi uma lição de que nós não podemos congelar essas coisas que são populares, tiradas de não se sabe qual inspiração, e querer que seja o nosso gosto que prevaleça. Tenho escrito sempre isso em meus textos: que meu trabalho é de documentação e, como toda documentação, ela é instantânea, é daquele momento. Depois de tantos anos, ela não pode ficar estagnada – vai estar sempre mudada.

MG: É curioso pensar que, em tão pouco tempo, aconteçam mudanças tão bruscas na paisagem.

AM: E não adianta se lamentar por isso. Na nova edição que fiz de *Pinturas e platibandas*, talvez até tenha ficado tudo limpo demais: eu tirei tudo o que estava solto ou o que não era próprio das casas, pois, como era um trabalho específico sobre fachadas, eu gostaria que elas fossem vistas em seu esplendor. Estou dizendo isso pois a cidade é, de fato, um organismo vivo e, portanto, se transforma constantemente: a fixação são meros documentos.

Nos textos que escrevi nesse livro, tentando responder a tudo o que me perguntavam, eu salientei a sorte que tive de ter podido fazer esse trabalho, que é um trabalho sobre a transparência da cor em que eu me aproximo da aquarela e da têmpera para resgatar essa transparência que só se consegue na cal.

Outra questão que costumo colocar sobre esse trabalho é como a qualidade dele está ligada à quantidade, e mesmo na Europa deixei de fazer exposições em lugares que não me permitiam colocar inúmeros da série. Afinal de contas, eu fiquei doze anos fazendo essa coleção obsessivamente e, no livro, já tive que selecionar por volta de 214, 220 imagens, de mais de duas mil fotos. Portanto, é um trabalho que tem matéria e tem tempo, toda uma constância em cima de um tempo.

MG: E como foi pensar esses trabalhos reorganizados na exposição que ocorreu em julho do ano passado no Instituto Moreira Salles em São Paulo e no Rio de Janeiro?

AM: No início, houve um desacordo, pois o projeto curatorial propunha que eu fizesse cópias

grandes, e eu argumentava: "eu não quero grande, eu não quero vinte, eu só quero duzentas; ou duzentas, ou nada". Eu já havia reduzido o número em algumas exposições coletivas, quando era necessário, mas nunca havia feito com menos de 30, 40 fotos. Lembro-me agora de uma exposição coletiva grande no Stedelijk Museum, em Amsterdã, e lá eu tive uma coluna enorme e eu fui colocando as imagens em volta dela. Ali ficou evidente essa dimensão do percurso, algo que eu já fiz com outras paisagens e que também fiz em um dos trabalhos que mostrei no Rochester Institute of Technology, nos EUA.

MG: Em suas exposições pela Europa durante os anos 1980 e 90, todas as cópias foram feitas em papel fotográfico?

AM: Sim, todas cópias feitas a partir de inter-negativos advindas de meus diapositivos, mas as reproduções não eram tão boas. Mesmo assim, acho que eles estavam interessados mais no caráter documental e na forma de apresentação; o alinhamento das imagens era feito pela linha de terra, ou seja, onde a cor encontrava no chão. Muitas vezes, eu tinha que discutir isso; era exaustivo, mas eles acabavam aceitando. Era uma forma de o olho acompanhar a cor, até porque as fotografias tinham tamanhos diferentes.

Também fiz alguns *ciba-prints*, afinal, eu usava basicamente cromo.

MG: Hoje em dia, quase não há mais *ciba* aqui no Brasil...

AM: Não, mas também nunca achei muito bom. Os *ciba-prints* que fiz na Europa, eu achava contrastados demais, e eu queria algo mais suave, que se aproximasse mais da aquarela. Quando fui para o registro das fachadas, eu já tinha essa paixão pelo aquarelável; tenho uma série de fotografias anteriores a essa série que já era bem aquarelada. Cheguei a fazer duas exposições aqui em São Paulo, uma delas no MAC, dessas fotos anteriores às séries que foram publicadas em livro.

Mas, voltando à exposição no Instituto Moreira Salles, eles acabaram fazendo aquelas grandes cópias em papel algodão, enquanto eu havia posto uma condição; eu queria projetar 220 imagens sem cortes, mesmo sendo esse trabalho das fachadas o esplendor do corte, quando eu arrasei com o formato Kodak e privilegiei o tamanho das fachadas, criando uma outra escala. Eu cortei as imagens deixando só a fachada, mas eu ainda tinha os originais inteiros e queria fazer essa projeção sem alteração alguma. Eu estava satisfeita com tal condição e digitalizei todas as imagens para projetar digitalmente, pois seria muito complicado projetar os diapositivos originais, como eu já havia feito em Rochester. Nessa exposição nos EUA, eu tinha dois projetores que ia alternando e era acompanhada por uma música que o Antônio Nóbrega tinha gravado para mim. Essa gravação surgiu de uma improvisação dele enquanto eu improvisava na exibição. Eram só o Nóbrega com uma

rabeca e um outro músico fazendo percussão. Era uma estrutura bem precária, e eu fui para Rochester, o centro de fotografia do mundo, só com um CD e dois projetores. Eu teria que manusear aquilo para que a projeção combinasse com a gravação. Acabou sendo um grande sucesso, e eu fiquei perplexa. Acho que as pessoas estavam tão saturadas de equipamentos mirabolantes, que o auditório enorme, cheio de gente, queria que eu fizesse novamente. Eu disse que não podia, pois sairia pior. Não quis repetir por um certo pânico; às vezes, as coisas dão certo pela adrenalina e pelo pânico de errar, e, na segunda vez, podia dar tudo errado.

No Instituto Moreira Salles, portanto, eu digitalizei tudo para fazer uma projeção, mas eu procurava não deixar [a seleção se] reduzir ao espaço geográfico nordestino, pois isso já estava muito saturado, já havia várias pessoas fazendo. Eu queria internacionalizar o meu trabalho, e passei um bom tempo escolhendo a música que [...] [tocaria] na abertura da exposição; eu queria algo que, naquele burburinho, chamasse uma certa atenção. A música estaria, portanto, não em grande volume [...] era uma suíte para violoncelo do Britten, um compositor inglês do século XX que tem essas suítes muito sutis, de modo que elas não têm uma dinâmica musical acentuada.

Em Rochester, eu havia misturado fotos do meu percurso com imagens do amanhecer ao anoitecer e chamava-se *Margens e sertões*, porque eu começava numa margem de rio nordestino ao amanhecer, com algo bem cinza, até vir nascendo o dia em Bom Jesus da Lapa, que é uma zona de peregrinação, com mais cor. Aos poucos, o percurso dessa projeção ia não só ganhando o dia como ia mudando de cor e adentrando o sertão, ficando cada vez mais seco, e depois caía até a noite. Assim, *Margens e sertões* andava, ao mesmo tempo, entre o colorido do amanhecer e o do anoitecer e a interiorização da margem ao sertão.

No Instituto Moreira Salles, quando eu fui fazer só as fachadas, era uma outra proposta: aquelas casas estavam acontecendo no Nordeste, mas que elas poderiam acontecer em qualquer outro lugar. Essa era a minha busca. E isso não foi feito!

Ao menos me sobrou o material que eu preparei, e, nesse DVD com as imagens, tem de tudo: os fios, pessoas, uma mulher com a bunda de fora, algumas têm decorações das épocas de Copa e jogos de futebol [...]. Tudo isso em torno das casas, enquanto, no livro, tudo está muito depurado, porque os cortes foram feitos para revelar só as casas.

MG: Ainda nessa exposição no Instituto Moreira Salles, quem digitalizou as fotografias?

AM: Eu havia começado muitos anos antes, com a Takano, uma gráfica que, no Plano Real, havia importado máquinas para fazer esse tipo de serviço e acabou falindo. Mas, enquanto eu estava lá, houve um grande empenho em digitalizar as minhas coisas, porque eles queriam fazer um livro para mostrar a grande qualidade dessas novas máquinas que tinham comprado. Então, essas primeiras digitalizações foram feitas entre 1999 e 2000, mas não cheguei a fazer o livro, pois eles quebraram. Acabei ganhando essas digitalizações, porque

era um serviço que estavam fazendo para eles.

Pensei em refazer todas as digitalizações para a exposição no Moreira Salles, no entanto, não seria viável, e acabei reaproveitando algumas que já tinha e fazendo outras novas. Mas eu cheguei a acompanhar de perto o tratamento das imagens e as impressões.

O trabalho de impressão do livro foi muito cansativo. Eu aprovava determinada imagem, mas as cópias não estavam de acordo, nunca eram iguais; cada monitor era de um jeito. Eu acompanhava o tratamento das imagens, mas, quando víamos na gráfica, era outra coisa.

Além disso, a instrução em geral que os clientes dão às gráficas é que saturam as imagens, e eu queria que não saturassem – para eles, era difícil entender isso.

Para fazer esse trabalho, eu queria ter ido a Santa Marta, na Paraíba, porque achava que lá eles entenderiam minha visão de transparência, cor e luminosidade, porque eles vivem aquilo. Eu reclamava das cópias achando que faltava luz; nas imagens, faltava luz, como se fossem imagens da paisagem de São Paulo. Então, foi um processo difícil. Mas ainda estou pensando em ir à Paraíba.

MG: Como foi a mudança de suporte para o papel algodão, na exposição do IMS?

AM: Hoje em dia, o Instituto Moreira Salles investiu em novos equipamentos de reprodução; então, se fizéssemos essa exposição hoje, sem dúvida as cópias seriam muito melhores. Na época, foram feitas 26 cópias; eu pedi para refazerem 15, mas só sete foram refeitas.

De todo modo, dizem que as cópias em papel algodão ganham em durabilidade. No entanto, tenho muitos cromos da Kodak que têm 30 anos e continuam conservados.

Antes, eu usava muito o papel Agfa, um para tom quente e um outro para tom frio, quando fazia laboratório preto e branco. No entanto, o cromo da Agfa era péssimo, ficava magenta rapidamente, enquanto o Kodak tinha uma qualidade muito melhor, principalmente o Kodachrome, que não se revelava no Brasil e tínhamos que mandar para fora do país.

Mas agora eu parei de fotografar, acho que cansei; não tenho esse furor fotográfico, essa guerra entre os fotógrafos.

MG: E o processo de republicação do livro? Conte um pouco...

AM: Para trabalhar e levar até o fim, eu tive que ficar muito sozinha; às vezes, para fazer

duas fotos, eu ficava dias para saber exatamente como me referir ao lugar e à luz. Esse processo de produção demora. Para reduzir a coleção de duas mil fotos para 200, houve muito trabalho, e, nessa nova edição, eu troquei 30 fotos por outras. Acho que agora a sequência ficou mais coerente e com uma maior continuidade; eu queria manter uma edição em que uma fotografia levasse a outra. Mas essa nova edição tem alguns problemas de impressão e também de diagramação, na capa e na contracapa, que me incomodam.

MG: Gostaria que você falasse sobre seus primeiros contatos com a fotografia e como acabou optando pela cor.

AM: Eu passei uns dez anos fazendo fotografia só em preto e branco e laboratório. Houve algumas exposições em São Paulo, no México [...].

Eu comecei a mexer com fotografia depois de uma viagem à Grécia na qual um ex-cunhado me deu uma máquina fotográfica Pentax. Minhas primeiras fotos são dessa viagem e, quanto eu voltei, estava muito encantada com essa possibilidade. Além disso, a Grécia tinha algo do sertão, que eu já conhecia na época, pela luminosidade intensa. Quando voltei, tive aulas de laboratório com um amigo arquiteto e decidi fazer um curso de fotografia na escola Enfoco, onde tive aula com a Maurren Bisilliat, com o Cristiano Mascaro etc. Nessa época, eu já viajava pelo sertão.

Eu comecei a sentir a necessidade da cor quando me fixei nas fachadas e fui fazer um trabalho sobre Antônio Conselheiro, pois eu estava muito ligada a Euclides da Cunha. Comecei a fazer cor enquanto continuava com o preto e branco e depois eu me voltei inteiramente para a cor.

Houve muitos trabalhos publicados n'*A Revista*, da Takano, principalmente alguns que eu chamava *Cor sem cor*, em que eu trabalhei exclusivamente o cinza mas com o filme colorido, em períodos como o nascer do dia ou o cair da noite. Depois, por acaso, numa dessas viagens, eu descobri uma daquelas *grisailles*, que são uma época que o Rubens e outros pintores da época trabalham esses monocromáticos cinzas, um pouco quente, às vezes [...].

Eu nunca quis ir à Amazônia, pois achava que eu fotografava muito bem a paisagem seca do sertão, mas houve uma ocasião em que eu fui parar no Rio Negro, e lá eu voltei a essas *grisailles*; eram a partir de cromos, e foi esse trabalho que foi mostrado n'*A Revista*, da Takano.

MG: Você sempre fez as fotografias coloridas em cromo?

AM: Fiz muito cromo, mas, a determinada altura, passei a usar sempre mais de uma câmara, às vezes três ou quatro, cada qual carregada com um tipo de filme.

Mas, voltando à minha relação com a cor, penso que esse trabalho [*Pinturas e platibandas*] exigiu a cor. Eu tinha paixão por essas casas desde criança, em Salvador; me lembro que eu ficava encantada com a cor delas. E ali era só cal e só transparência. Quando foram chegando o asfalto e o látex, elas deixaram de ter esse caráter da aquarela, em que o peso da cor vinha pelas demãos de tinta, enquanto no látex não.

O que foi mudando nesses vinte anos em que eu estive na estrada é que são essas estradas asfaltadas que conduzem o látex. Até então, era tudo esburacado e de terra, portanto, tinha menos vendedores de coisas.

MG: Dos processos coloridos, quais você já fez?

AM: Fiz muito pouco. Fiz mais cromo.

MG: Vendo seus trabalhos, não há como não pensar no diálogo que eles estabelecem com obras pictóricas como, por exemplo, as fachadas de Volpi. Como você vê essa relação com a pintura, em seu trabalho?

AM: Acho que, quando eu comecei a fazer esses trabalhos, não estava pensando nem um pouco sequer em pintura. Obviamente, eu conhecia pintura, pois frequentava museus e tal, mas eu não tinha nenhuma ligação com pintura. Isso nunca havia passado pela minha cabeça.

MG: Por último, há algum trabalho ou artista que lhe chame atenção?

AM: Curioso pensar que me interessei por uma pintora portuguesa chamada Paula Rego, que expôs na Pinacoteca do Estado de São Paulo no fim do ano passado. De foto, eu tenho visto muito pouco. Gosto muitíssimo do Richard Misrach, um fotógrafo estadunidense que fez umas paisagens do deserto dos EUA, de algumas coisas do Miguel Rio Branco, e gosto muito do Cássio Vasconcellos.

MG: Há algum outro trabalho seu feito com cor que lhe chame atenção?

AM: Houve uma exposição enorme que eu fiz em Nova York, no PS1, que depois ficou muito famoso por seu vínculo com o MoMA. Quando estive lá, participei de uma grande coletiva em que também estavam a Laurie Anderson e o Nam June Pak. Lá, eu não exibi o trabalho das *Pinturas e platibandas* – expus jogos de cor em que eu articulava fachadas do campo com uma outra foto de um detalhe da caatinga que tivesse as mesmas cores da imagem anterior. Essas duplas dividiam o espaço da moldura e foram expostas em outros lugares também.

MG: Você sempre trabalha por séries?

AM: Normalmente. Uma das perguntas que sempre me fazem é por que eu não faço filme de uma vez, se sempre trabalho com série. Respondo que é porque o filme determina o tempo de quem está olhando, mas você pode ou não parar na frente de uma foto. São duas linguagens distintas.

MG: E o que você está pensando para agora?

AM: Agora, estou preparando um livro novo só com fachadas holandesas, que pretendo imprimir lá na Paraíba, mas será um livro pequeno, com cerca de 30 imagens.

1.3 Entrevista com o crítico de arte Rodrigo Naves, realizada em seu ateliê, em 13 de fevereiro de 2012, por Maura Grimaldi

Paulista, nascido em 1955, Rodrigo Naves é crítico, professor e curador na área de artes visuais. Obteve o título de doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo e ministra cursos livres de história da arte em seu ateliê.

Dedicado principalmente a pesquisar e escrever sobre arte brasileira, moderna e contemporânea, Naves já publicou diversos estudos como *El Greco: um mundo turvo* (1985), *Amílcar de Castro* (1991), *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira* (1996), *Goeldi* (1999) e *O vento e o moinho* (2007).

Rodrigo Naves também foi editor do suplemento Folhetim, do jornal *Folha de S. Paulo*, e da revista *Novos Estudos*, do CEBRAP. Hoje, é responsável pelo projeto editorial da coleção *Espaços da Arte Brasileira* na editora Cosac & Naify e consultor na área de artes visuais no Instituto Moreira Salles, onde também realizou, em 2009, a exposição *Pinturas e platibandas*, da fotógrafa Anna Mariani.

Colaborou ainda com um texto no livro *A cidade e suas margens*, da artista plástica Elisa Bracher, publicado pela Editora 34, e acaba de escrever um artigo sobre o fotógrafo Miguel Rio Branco na revista de fotografia *ZUM*, editada pelo Instituto Moreira Salles.

MG: Não estamos acostumados a ver estudos seus sobre fotografia. Você pode comentar sobre a sua relação com esse meio? Quando você se debruçou pela primeira vez sobre um trabalho fotográfico e como foi essa experiência?

RN: Na realidade, meu interesse nunca foi propriamente a fotografia. Eu acabei me aproximando dela graças à assessoria que presto ao Instituto Moreira Salles (IMS). Eu comecei a estudar em 1977, mas o meio que eu frequentava não era rodeado de fotógrafos. Acredito também que a questão da fotografia ganhou relevo depois que eu já tinha uma certa idade, ao lado de um fenômeno que acompanha a afirmação da pop. Naquele momento, havia já o Miguel Rio Branco e eventualmente um ou outro fotógrafo cuja produção era vista como arte visual, mas não era algo comum. Hoje em dia, é quase o contrário: há exposições que têm muito mais fotos e vídeos do que pinturas ou esculturas. Suspeito também de que havia algum preconceito da minha parte.

Aos poucos, as coisas mudaram. Primeiro, eu preparei uma aula sobre Henri Cartier-Bresson para o meu curso de história da arte. Em seguida, por saber da importância do fotógrafo André Kertész, acabei fazendo uma aula sobre ele. Depois, me pediram um texto sobre o Kertész.

Há um cinco anos, mais ou menos, me convidaram para ser consultor na aérea de artes visuais no IMS, e, como o forte do acervo deles é fotografia, eu necessariamente passei a me envolver mais, ter mais contato e mais interesse.

Quando precisamos fazer uma programação vinculada ao IMS, como eu conhecia a Anna Mariani já havia algum tempo, achei que seria mais simples dar início às atividades com uma artista que aparentemente parecia mais fácil, por ter mais acesso e por já conhecer a produção da artista a partir da XIX Bienal Internacional de São Paulo. Havia também o livro dela, que estava esgotado até então, e era uma oportunidade para reeditá-lo. Achei que seria uma possibilidade de mexer com aquelas fotos numa escala diferente, porque, graças à minha preocupação com a pintura, eu acho que aquelas casinhas e aquela cor tinham muito a ver com a cor do Volpi, da Tarsila, do Guignard. Havia uma cor um pouco lavada que eu achava um tanto típica da arte brasileira.

MG: Como foi sua aproximação com o trabalho de Anna Mariani para a exposição no IMS em 2009. Eu achava que você havia recebido um convite para curar a mostra, e agora percebo que foi o contrário: a mostra de Anna foi uma proposição sua.

RN: Sim. Fomos conversar com ela, até porque não havia muito tempo e acreditei ser mas simples fazer uso de trabalhos que já estavam prontos. Mas constatamos que os cromos estavam com fungos e precisavam ser retratados. Num primeiro momento, a artista quis expor outros trabalhos, algumas fotografias do semiárido que, em determinado momento, ficavam praticamente brancas, como uma espécie de nevada. Após uma longa conversa, não

sei exatamente por que motivo, Mariani acabou recuando e decidiu exibir as casas.

A iniciativa do projeto foi minha e do IMS, mas o recorte da produção foi a própria Anna quem fez.

MG: Nesse caso, a forma pela qual você se aproximou da fotografia de Anna foi principalmente a experiência da pintura.

RN: Sim. Quando houve a exposição, na ocasião da XIX Bienal de São Paulo, as cópias de Mariani eram pequenas, e a dimensão pictórica do trabalho, que nem sei se ela via na época, para mim já existia. Na exposição do IMS, fizemos reproduções maiores, em que essa relação ficava mais evidente, e até o texto de parede eu fazia referência a essa questão.

Claro que o interesse era a fotografia dela, mas acho que esse trabalho tinha uma dimensão cultural ou artística que não haviam sido postas. No texto que o Caetano Veloso escreveu sobre esse trabalho, ele o comparou a "monalisas pintadas por Volpi", que é uma sugestão dessa relação com a pintura.

Enfim, era a oportunidade de resgatar uma produção que eu julgava importante mas que estava fora do circuito das artes já fazia um tempo, pois nem o livro estava à vista. E era também uma possibilidade de dar uma envergadura àquelas fotos que talvez ainda não tivesse sido colocada. Acho que esse trabalho tinha termos comuns muito interessantes com questões das artes visuais brasileiras.

MG: Você mencionou há pouco o fenômeno da pop. Estudando esse processo de institucionalização da fotografia colorida, percebi que, até meados do século XX, a fotografia procurava se impor como disciplina autônoma buscando suas especificidades, que iriam ao encontro de uma lógica modernista, e talvez a cor na fotografia fosse na direção contrária a esse processo – talvez a comparação mais imediata fosse a cor como uma qualidade pictórica. Já na década de 1970, o mundo das artes se havia desprendido dos discursos modernistas, absorvido a arte pop, a minimal etc. O mundo das artes questionava a própria concepção do objeto de arte, apropriava-se do cotidiano e se contaminava com diversas linguagens. No entanto, talvez isso seja mais evidente nos EUA. Como se dá essa questão no Brasil?

RN: Acredito que há uma tradição de cor na fotografia brasileira que é curiosamente muito mais subjetiva do que a estadunidense. Se pegarmos o viés do Miguel Rio Branco, que influenciou muita gente, ou mesmo do Luiz Braga, tem uma saturação de cor que não é da natureza da pop. Os trabalhos do Miguel Rio Branco, com suas cores fortes e tons borrados, falam de uma realidade excessiva que não é a pop. Enquanto na pop as cores são

mais industriais e chapadas, no Miguel há um excesso de sensibilidade, como uma espécie de sangramento das coisas que tem uma natureza diversa e que, por ser excessiva, não é industrial. Não acredito que esse raciocínio sirva para o contexto nacional.

Também não podemos nos esquecer de que o uso da cor na fotografia tem a ver com um dado técnico, e que a fotografia colorida tardou a ter uma estabilidade. Durante muito tempo, a cor esmaecia. Eu suspeito que esse maior controle no processo tenha acontecido por volta dos anos 1960.

Há uma outra questão; o terreno urbano, de mídia, de indústria que foi uma espécie de solo para que a pop surgisse no início de 1960 nos EUA, nós não tínhamos. Tanto é que a nossa pop é de esquerda, o que, do ponto de vista artístico, é uma aberração: o Claudio Tozzi pintava o Che Guevara em alto contraste, o Hugo Vergara denunciava a Texaco etc.

Voltando lá pra trás, eu não saberia dizer se foi a pop que deu direitos de cidadania à fotografia colorida. Acho que há uma questão técnica que coincidiu. Assim como hoje quase ninguém mais faz foto em preto e branco e muito pouco se usam películas.

Hoje em dia, nossa realidade se assemelha mais à americana, nossas discrepâncias diminuíram, mas, nos anos 1960, as realidades era bem distintas.

MG: Agora, voltando ao trabalho de Anna Mariani. Muitas vezes ele foi comparado com um certa tradição alemã da fotografia; por exemplo, o casal Hilla e Bernd Becher. Não é verdade que o trabalho de Anna Mariani nada tem a ver com esses dois artistas, no entanto, não apontar suas singularidades seria reduzi-lo a uma única leitura e esquecer sua amplitude discursiva ao nos remeter desde a viajantes do século XIX pelo Brasil até às questões mais caras ao modernismo brasileiro. É um trabalho que está inserido num contexto local muito específico, mas que consegue dialogar com a própria história da fotografia. Gostaria que você pensasse nessa relação da obra de Anna com artistas do modernismo e/ou com viajantes como Debret e Rugendas. Como poderíamos pensar na confluência desses trabalhos?

RN: Penso que o trabalho de Anna Mariani ajuda a compreender o de Volpi. Se, por um lado, há sim a questão da documentação, há algo a mais. É um trabalho que documenta essas relações moles e ambíguas. Não é um trabalho da mesma natureza que a de Volpi, mas ajuda a entender um tipo de cor que povoa o imaginário de todos aqueles que têm um pouco mais de 50 anos e que têm um pé no campo.

No caso das fotos de Anna, há uma objetividade paralela ao plano, alinhada. Escapam, portanto, de um lirismo presente em Tarsila e em Volpi até demais e que ajuda a entender essa cor cujo nome não se pode pronunciar imediatamente, fica-se remoendo; enquanto no caso da Anna não.

MG: Quando você fala em frontalidade e objetividade, poderíamos pensar numa comparação com o casal Becher, mas, apesar da aparente semelhança na superfície da imagem, me parece que esses trabalhos se distanciam...

RN: A começar pelo fato de que o casal trabalha em preto e branco, e Anna, em cor. No caso dos alemães, o trabalho se volta para uma arqueologia que não há em *Pinturas e platibandas*. Não consigo pensar numa influência de um sobre outro.

Acho que a questão, nos casarios nordestinos de Anna, é de fato a cor, e alguma migração de gênero de *art nouveau* e *art décor* para as fachadas, e apenas isso.

Se, por um lado, esse trabalho não abandona a condição do sujeito como os Becher, há uma relação de intimidade, pois essas casas fazem parte da infância da artista, por outro, isso não é feito pela rememoração/lembança, como algo distante ou idealizado. A própria repetição das imagens se afasta dessa forma idílica.

Há uma subjetividade no sentido de que há uma tentativa de documentar algo que foi importante dentro da formação afetiva dela, mas eu não acho que há a forma do lirismo ou da subjetividade. A repetição reafirma essa objetividade.

Me parece que ela está muito mais preocupada com o que está vendo do que consigo. Diferentemente de certos artistas que se colocam muito mais na foto do que o objeto que estão registrando. Não podemos esquecer que, ao longo de doze anos, ela fotografou essas casas de forma igual, independentemente de sua condição como indivíduo.

MG: Que outros fotógrafos poderiam estabelecer um diálogo com o trabalho de Anna Mariani?

RN: Num primeiro momento não lembro de ninguém... Poderia talvez pensar no fotógrafo Mauro Restiffe, que também trabalha com arquitetura, fazendo uso de uma granulação acentuada e bem definida que tira algo da solidez das estruturas que fotografa.

Mas acho que o trabalho de Cássio Vasconcellos ou mesmo o de Cristiano Mascaro e de Nelson Kon, que fotografam muito a cidade, não estão tão próximos do trabalho das platibandas.

MG: O trabalho de Mariani também ressalta a dimensão do percurso presente ao longo do

processo de constituição da obra, seja no espaço expositivo, quando se dispõem as fotos de acordo com a linha de terra, seja na própria publicação, com a seriação. No entanto, na exposição do IMS, em 2009, diferentemente de outras – na Bienal e na Europa –, essa relação não ficou tão evidente, talvez devido às condições da sala de exibição. Gostaria que você falasse sobre o processo de montagem.

RN: De fato, em São Paulo, a sala tem esses problemas; já no Rio de Janeiro, o espaço era mais generoso. De toda forma, a ideia era fazer algo diferente da exposição original da XIX Bienal. O intuito foi fazer com que as cores tivessem uma presença que não tinham na primeira exibição, pois eram muito pequenas sobre um fundo preto, o que de certa forma desvalorizava essa dimensão cromática.

Ficou a nosso encargo escolher as fotografias, o tamanho das cópias e a sequência das imagens na exposição. Porque no livro a organização é mais comedida, de acordo com o tipo de platibanda. A ideia da exposição era se desvincular dessa tipologia e dar prioridade a uma cadência: a relação entre cores, escalas e dimensões. Até por isso reduzimos o número de cópias e aumentamos o tamanho – para valorizar essa relação da cor.

MG: Você pensa em algum jovem artista – não necessariamente fotógrafo – que estabeleça algum vínculo com *Pinturas e platibandas*?

RN: Difícil dizer. Mesmo o trabalho de Elisa Bracher, sobre o qual cheguei a escrever e com que fiz uma breve comparação, me parece um trabalho fragmentado. De fato, muitas vezes, o trabalho dela lembra o de Anna Mariani, mas Elisa não é uma fotógrafa; essa série vem a partir de um projeto pontual. Ela não tem uma relação estreita com o meio – no caso, a câmera. Talvez o trabalho de Rochelle Costi com algumas imagens de interiores. Ou então o de Caio Reisewitz, que, por um lado, faz uso de certa objetividade e frontalidade, mas, por outro, tem saturação de cor e discursa sobre a alegoria do poder. Mesmo assim, parece que Caio está mais próximo de Andreas Gursky do que de Anna; há, portanto, uma semelhança formal, mas o discurso me parece ser outro.

Eventualmente, pintores como Sergio Sister e Paulo Pasta têm produções que tocam em certo ponto o trabalho de Anna.

2 Luiz Braga, a poética da cor

2 Luiz Braga, a poética da cor

*So many photographs – and paintings, too, for that matter – are just tinted black-and-whites. The prejudice many photographers have against color photography comes from not thinking of color as form*²⁸.

Edward Weston

Esse excerto, extraído do livro *History of Photography*, do crítico, curador e historiador da arte Beaumont Newhall, introduz uma ideia que vale a pena discutir dentro do universo fotográfico do paraense Luiz Braga – a cor como um dado constitutivo da obra.

Foi pela descoberta da cor que o fotógrafo brasileiro logrou desvendar uma linguagem própria de sua poética, configurando sua paisagem autoral numa espécie de busca do lugar do artista.

Os ensaios fotográficos de Braga se propõe a desvendar a paisagem e a vida cabocla. No entanto, não se trata de um registro documental e/ou antropológico do mundo amazônico e de seu povo, mas sim da leitura do fotógrafo sobre seus lugares e objetos de afeto. Se, no início de sua carreira como fotógrafo, Luiz Braga almejou sistematizar a floresta documentando desde sua fauna e flora até o contexto urbano, logo se deu conta de que a árdua tarefa era "humanamente impossível", e sua preocupação voltou-se para "o desenvolvimento de uma expressão pessoal" (BRAGA apud PERSICHETTI, 2000: 185). Os relatos do artista sobre seu processo de criação e seu percurso, bem como as fotografias em si, primam sempre pela generosidade, e ele procura não fazer:

[...] nenhum tipo de alvoroço que vá inibir o ser humano. Nunca invadi a privacidade de ninguém [...]. Não é preciso nascer na Amazônia para fotografá-la, mas é preciso envolver-se com ela [...]. A Amazônia que quero mostrar é livre dos estereótipos, dos exotismos (BRAGA apud PERSICHETTI, 2000: 185/186/187).

Mais do que expressar ambição ou apontar os caminhos dos ensaios fotográficos, essas passagens revelam a postura do artista: o ato estético é também ação ética, a obra se funde ao homem. Em entrevista ao documentário *Lugares do afeto*, Luiz Braga comenta:

Quando estou fotografando, na realidade, estou tentando segurar aquilo com unhas e dentes para que aquilo seja de fato valorizado pelas pessoas que vão ver a foto. É um ato valorizador. Dificilmente você verá em uma fotografia minha um tom pejorativo em relação a nossa realidade, no sentido daquele denunciismo barato (CASTRO, 2008).

Nessa passagem, Luiz Braga nos remete diretamente a Susan Sontag (2004: 41), para quem "fotografar é atribuir importância".

28 Muitas fotografias – e quadros também, claro – são apenas um branco e preto que foi colorido depois. O preconceito que muitos fotógrafos têm contra a fotografia em cores provém do fato de não terem pensado a cor como forma (apud NEWHALL, 1993: 279, tradução nossa).

Assim, torna-se explícito o programa estético do fotógrafo, que, longe de se arrogar a tarefa enciclopédica de uma empreitada documental e a denúncia fotojornalística, almeja cumplicidade e generosidade com o fotografado.

Não por menos, em depoimento ao documentário elaborado pelo Museu de Arte Moderna da São Paulo, Tadeu Chiarelli diz, sobre as fotografias de Braga: "É como se o modelo se entregasse totalmente ao fotógrafo e se integrasse totalmente à cena". A relação entre modelo e entorno e entre paisagem e recorte se dá por um acordo tácito entre fotógrafo e fotografado.

A poética do paraense permeia o dado processual e final de seu trabalho, e é justamente por sua atitude cúmplice e íntima com o modelo que ele muitas vezes consegue estabelecer uma gama de possibilidades compositivas, numa espécie de direção de arte. Nesse sentido, pode-se pensar em seu trabalho fotográfico como uma meticulosa construção.

Fig. 01: BRAGA, Luiz. *Garçoneiro Ver-o-Peso*, 1985.

Fig. 02: BRAGA, Luiz. *Rapaz e cão em Carananduba*, 1990.

Sejam dirigidas ou não, as cenas fotografadas revelam o desejo permanente de constituir o que se poderiam considerar *paisagens de origem*. Ao fotografar o cotidiano paraense sem se render aos estereótipos ou a conceituações prévias, mas deixando-se tomar por um processo muito mais intuitivo e nem por isso menos rigoroso ou disciplinado, nota-se a preocupação de constituir um trabalho autoral:

Eu demorei muito tempo para entender que, no final, eu estava fotografando tudo aquilo que, uma certa maneira, eu já tinha vivido em algum momento ou que tinha me tocado [...]. Mesmo que eu esteja num país estrangeiro, estou procurando alguma coisa que tenha um fio que me ligue a esse umbigo (CASTRO, 2008).

Não se trata de fazer uma leitura biográfica para ter a dimensão da obra, mas de compreender o processo de criação artística e sua relevância na formação do fotógrafo como autor. O universo fotográfico de Luiz Braga começa com a fotografia *Camburões coloridos*, de 1976, quando lhe ocorreram questões sobre o uso da cor, da geometria e da visualidade popular:

A cor poderia ser, e acabou sendo, minha primeira possibilidade de desenvolver meu trabalho autoral, porque, até então, o trabalho que desenvolvia era

multifacetado, em preto e branco, ele não tinha uma cara, e eu me cobrava muito ter uma fotografia que as pessoas olhassem e dissessem "isso é o Luiz Braga" (MAM, 2005).

Fig. 03: BRAGA, Luiz. *Camburões coloridos*, 1976. Da série No olho da rua.

Suas investigações sobre as possibilidades cromáticas em seu trabalho foram graduais. Concomitantes a seu trabalho em preto e branco, suas pesquisas tomam como ponto de partida o universo de referências que circundam o artista, desde a estética amazônica até os artistas com quem dialogou:

A cor, como disse, veio gradativamente e de forma intuitiva. O primeiro *insight* foi com a foto dos barris [...], no Porto do Sal, em 1976 [*Camburões coloridos*] [...]. O caminho definitivo veio com a foto do cadeado. Nesse momento, 1981, a geometria de Maurren Bisilliat no álbum sobre o Xingu me influenciou [...]. Já nos trabalho onde exploro as luzes natural e artificial, a influência vinha de Joel Meyerowitz (BRAGA, 2005: 90/93).

Vemos aí alguma coisa do imaginário do fotógrafo que se reflete em sua obra, quando retoma artistas e contextos que o teriam influenciado. Ao lado de pintores e fotógrafos que trabalham com a cor e que sem dúvida estabelecem relações explícitas com suas fotografias, Braga incorpora a seu olhar o espaço que o circunda, as cores contrastantes de Belém. É nessa composição de múltiplas referências que se revelam os indícios do percurso da cor no trabalho do artista.

Partindo da sua produção fotográfica com cor em 1976 e da observação do conjunto de imagens que se estabelecem, podemos identificar três aspectos decisivos no caráter da obra. Num primeiro momento, associada a uma geometria e à bidimensionalidade, a cor, ao mesmo tempo em que se agrega ao referente (remete-nos à cor do material registrado), é também planos e formas que se impõe como tais.

Fig. 04: BRAGA, Luiz. *Cortina lambe-lambe*, 1982. Da série No olho da rua.

Fig. 05: BRAGA, Luiz. *Bilharito*, 1982. Da série No olho da rua.

Em um segundo, dando mais atenção ao suporte fotográfico, onde a imagem é inseparável da condição de luminosidade, a pesquisa se desdobrou pouco a pouco no uso da cor a partir dos diferentes focos de luz. Também condicionada por sua relação com a luz, a cor se configura a partir da combinação entre instrumentos – qualidade da película e as escolhas operacionais da câmera – e os elementos externos – o referente registrado.

As cores de Braga não são tais como as vemos, mas resultam de um processo de composição; segundo Chiarelli (2005: 22), "aqueles que chegam procurando as 'cores do norte', por exemplo, deparam-se com 'as cores da fotografia de Luiz Braga', uma realidade autorreferente", portanto, um universo autônomo.

Sejam artificiais ou naturais de diferentes momentos do dia, a forma como se mesclam luzes se revela pujante na obra do artista, como um dado de sua linguagem, trazendo à tona o jogo cromático e transformando "as paisagens ordinárias da cena paraense em banhos de luzes" (BRAGA, 2005: 92).

Para tanto, Braga subverte as prescrições do fabricante e usa em períodos limítrofes de baixa luminosidade certas películas de uso diurno. O que seria tido como um erro, por provocar ruídos na informação fotográfica, é constitutivo do próprio trabalho:

[...] passei a incorporar o que seria uma falha como elemento formal de minha linguagem [...]. Assim surgiram verdes surreais, azuis profundos no céu, que se juntaram ao dourado dos parques de diversão, que, combinados, acabaram por constituir um alfabeto visual [...]. [É um erro] disciplinado que ocorre no ato fotográfico. Quando a imagem vai ser ampliada, não permito nenhuma interferência na cópia. Não sou adepto da manipulação das cores em computador (BRAGA, 2005: E1).

Fig. 06: BRAGA, Luiz. *Babá Patchouli*, 1989.

Fig. 07: BRAGA, Luiz. *Lona azul*, 1990.

Fig. 08: BRAGA, Luiz. *Rosa no arraial*, 1990.

Em *Dança cromática nas ruas de Belém*, Arlindo Machado (2005: 97) recorre a uma passagem de Émile Zola "segundo a qual só vemos realmente as coisas quando as fotografamos", para se remeter ao paraense. Apesar de tratar mais especificamente de trabalhos do início da carreira de Luiz Braga, sua descrição condiz com os desdobramentos da pesquisa em que o fotógrafo trabalha com paisagens iminentemente invisíveis ao olho humano: são paisagens noturnas feitas a partir de longas exposições.

Nessa terceira abordagem da cor, o ato fotográfico desvela o que era invisível à percepção do olhar; nessas paisagens, a escuridão adquire cores vibrantes e contrastadas que não poderiam ser contempladas sem a mediação da câmera²⁹.

29 Nas palavras de Luiz Braga, "A fotografia é a experimentação do invisível [...] porque o filme vê o invisível" (HERKENHOFF, 2005).

Fig. 09: BRAGA, Luiz. *Porto Grande Noturna*, 2008.

Fig. 10: BRAGA, Luiz. *Luar em Salinas*, 2008

Fig. 11: BRAGA, Luiz. *Corvina Salinas*, 2008.

Apesar de identificar diferentes momentos no uso da cor, não se pode pensar num percurso cronológico linear ou evolutivo. Os recursos empregados na pesquisa se agregam e retornam ciclicamente, e uma mesma imagem pode conter as mais diversas descobertas do fotógrafo concomitantemente.

No trabalho de Luiz Braga, a cor pode tanto associar-se a outros elementos como adquirir diferentes significados e valores como vimos nessas três distintas abordagens. Mas de maneira geral, sua obra problematiza a própria disciplina da Fotografia.

Tomando como base o texto "Luiz Braga e a fotografia opaca", de Tadeu Chiarelli (2005), surgem algumas reflexões poéticas sobre a cor que permeiam o trabalho também de outros fotógrafos. Logo nos primeiros parágrafos, o autor faz uma análise a partir da relação intrínseca entre a imagem fotográfica e seu referente³⁰, argumentando que seria quase impossível, observando uma fotografia, deixar de se perguntar sobre a origem da imagem produzida, por mais que ela esteja fragmentada a ponto de não se reconhecer mais o motivo de que se apropriou (CHIARELLI, 2005: 9).

Seria possível pensar numa fotografia distante do objeto descrito para adquirir uma autonomia e uma "realidade visual" própria? (CHIARELLI, 2005: 10) Diante dessa questão, o crítico introduz o conceito de *opacidade*:

Uma fotografia que enfatizasse certos aspectos de sua constituição ou de seu processo, que fizesse vir à tona – passando a funcionar como dado formador da imagem – elementos próprios de sua estruturação material, poderia ser pensada como uma fotografia "opaca", uma fotografia cujos sinais precisos de sua realidade constitutiva tornam-se tão ou mais importantes quanto os elementos que sustentam seu caráter referencial (CHIARELLI, 2005: 10).

30 Questão anteriormente explorada pela teórica Susan Sontag (2004, p.111): "[...] é da natureza de uma foto não poder nunca transcender completamente seu tema, como pode uma pintura. Nem pode um fotógrafo transcender o visual propriamente dito, o que é, em certo sentido, o objetivo supremo da pintura modernista".

Fig. 12: BRAGA, Luiz. *Janela rio Guamá*, 1988,
Fig. 13: BRAGA, Luiz. *Barqueiro*, Belém PA,
1992

A partir das ponderações de Chiarelli, pode-se pensar na cor no trabalho do fotógrafo Luiz Braga como um dos dispositivos responsáveis por evidenciar essa fotografia "opaco". As cores produzidas pelo artista ora têm função descritiva, ora ressaltam os processos em que a fotografia aparece como "objeto possuidor de uma determinada materialidade e constituição físico-química" (CHIARELLI, 2005: 9-10).

As imagens de Braga adquirem uma tensão interna em que não deixamos de reconhecer elementos e situações registrados, ao mesmo tempo em que as cores parecem saltar da superfície de seus objetos, estabelecendo uma tensão entre os aspectos "documental" e "abstrato" do trabalho.

Se é verdade que "as fotos 'abstratas' de Braga trazem o encanto preciso daquela espécie de 'incapacidade' ou dificuldade da fotografia de se desvencilhar do referente" (CHIARELLI, 2005: 15), também os trabalhos do fotógrafo revelam a incapacidade de ser o referente, ou seja, não é possível se remeter em pleno estado ao lugar e ao momento em que foram feitas as imagens; cria-se um universo próprio de suas fotografias em que a cor está longe de ser um dado coadjuvante.

Biografia

Nascido em 1956 em Belém do Pará, o fotógrafo Luiz Braga entrou em contato com a fotografia ainda jovem. Em diversos relatos e entrevistas, lembra seus onze anos de idade, quando ganhou sua primeira câmera fotográfica, uma 6 x 6, de um amigo de seu pai. Braga tinha também outro estímulo: um laboratório fotográfico improvisado, resultado de um curso por correspondência que lhe fornecera um *kit* para revelação.

Tornou sua atividade uma prática familiar, registrando a vida cotidiana das pessoas próximas, e, como nunca cursou uma escola de fotografia, Luiz Braga se considera autodidata.

Em 1975, fundou seu estúdio profissional, ao mesmo tempo em que fazia faculdade de arquitetura. Na época, já frequentava o Foto Cine Club do Pará e, ao longo daquela década, além dos retratos e das imagens publicitárias e de arquitetura que fazia em seu estúdio, publicou diversas fotografias em jornais e revistas. Em 1979, fez sua primeira exposição

individual, 1º Portfólio, onde exibiu apenas fotografias em preto e branco a partir de retratos, cenas de rua da cidade, cenas de dança, trabalhadores etc. No ano seguinte, também em preto e branco, fez a segunda exposição, Portfólio 80.

Suas primeiras pesquisas com cor datam ainda do início dos anos 1980, quando participou do projeto Visualidade Popular na Amazônia, da Funarte. Em 1987, ganhou o prêmio Marc Ferrez do Instituto Nacional de Fotografia da Funarte, com o ensaio em preto e branco *À margem do olhar*, em que retratou a comunidade amazônica.

Logo se aprofundou nas pesquisas com cor e luz, o que lhe indicou, segundo o próprio fotógrafo, um caminho particular de sua autoria. Essas pesquisas resultaram em sua premiação em 1991 pelo Leopold Godowsky Color Photography Award, da Boston University. Talvez seus trabalhos desse período sejam hoje dos mais conhecidos e já revelavam uma de suas características mais frísantes: a forma como ele mescla luzes artificiais e naturais para obter cores marcantes em sua poética, aliada ao contexto da cultura popular da Amazônia.

Em 1996, desdobrou seus ensaios fotográficos coloridos no projeto Amazônia Intimista, viabilizado pela Bolsa Vitae de Artes, da Fundação Vitae.

Foi premiado pelo Porto Seguro Brasil 2003 e também em 2008, no 14º Salão da Bahia; em 2009, foi um dos artistas brasileiros da 53ª Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia.

Entre suas principais exposições, destacam-se também a 3ª Bienal Internacional de Fotografia, no Memorial de Curitiba, em 2000; o Panorama de Arte Brasileira, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2005; a individual, no mesmo ano, Retratos Amazônicos, também no MAM-SP; e a V Biennale de La Photographie et des Arts Visuels, na Bélgica, em 2006.

2.2 Entrevista realizada com Luiz Braga por Maura Grimaldi em 21 de dezembro de 2011, por videoconferência

MG: Gostaria que você falasse sobre a entrada da cor no seu trabalho, situando seu percurso como artista.

LB: Eu considero que a cor acabou sendo a forma como eu me encontrei como autor. Desde a primeira exposição, em 1979, eu buscava ter uma identidade, uma espécie de estilo. Isso inclusive está no texto do catálogo dessa primeira exposição. Porém eu ainda não tinha isso, até porque eu vinha de uma trajetória amadora, em que eu fotografava tudo: arquitetura, menino pobre na periferia, vegetação etc. Eu fazia de tudo. Então, minha primeira exposição, de 1979, tem esse balanço entre essa produção amadora e o início da minha profissionalização. A segunda exposição, também com fotos em preto e branco, é de 1980 e também tinha essa mistura, mesmo que em menor grau. Nessa, havia fotografias da montagem do *Macunaíma*, do Antunes Filho, quando vieram a Belém, cenas de arquitetura, que sempre me interessou, etc.

Esta semana, eu estive lendo sobre uma exposição de arquitetura que está no museu Oscar Nyemeier e fiquei pensando que talvez a arquitetura seja a primeira manifestação de arte do ser humano, até pela necessidade de habitar. No meu trabalho, a arquitetura está até hoje presente; fazendo uma leitura do meu trabalho, é possível ver que ele está sempre permeado pela arquitetura, e isso ainda me interessa muito. Seja ribeirinha, seja colonial, qualquer forma de arquitetura continua me interessando. Mas essa primeira exposição em preto e branco de 1980 tinha uma influência muito grande de um filme que eu havia visto, *Os olhos de Laura Mars*, que contava a história de uma fotógrafa. Assim, havia muitos retratos de nus, até ousados para a época, e que foram feitos dentro de uma discoteca – lembro que era a época da novela *Dancin' days* [1979-8] [...]. Do ponto de vista da realização essa exposição foi muito bem feita, com uma boa divulgação em jornais e milhares de convidados, mas, do ponto de vista do artista, eu sentia falta de algo que fosse mais autoral. Mesmo a exposição tendo sido um sucesso, do ponto de vista autoral, ela me deixou um vazio. Esse vazio só foi se preencher um ou dois anos depois, quando eu comecei a descobrir a cor em minha fotografia. Não que até então eu não fotografasse em cor, mas eu ainda não tinha na cor a minha ferramenta autoral, como ela acabou se transformando e pela qual eu me tornei reconhecido e reconhecível.

É curioso, pois o Brasil é um país extremamente colorido e visual, que se diz o país do futebol, do samba e do carnaval, dessas ciências do corpo, mas ele despreza seu caráter visual, muito presente. Basta andar por qualquer cidade, na periferia, e notar o quanto se tem de sabedoria visual e que o cinema e a fotografia conseguem resgatar com muita propriedade.

As artes plásticas, em grande parte, acabaram se moldando à luz dos movimentos europeus, enquanto a fotografia em cor, diferentemente da em preto e branco, acaba por formular

essa proposta de identidade brasileira. Se você for pensar, é na fotografia colorida que melhor se reconhece o Brasil, mas, naquela época, 1981/1982, curiosamente, até pela falta de uma cultura fotográfica mais disseminada, a fotografia colorida não era tida como uma fotografia "de arte". Eu ouvi muito isso, na minha vida. Primeiramente, ouvi "fotografia é arte?", depois, quando ingressei na cor, a questão de a fotografia de arte ser em preto e branco.

Novamente, tem-se um modelo europeu como exemplo; entre eles, os fotógrafos Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Atget. Nessa época, já havia fotógrafos trabalhando com a cor no registro autoral, mas não eram muitos. Eu acabei, por conta disso, me tornando um pioneiro, pois, se formos ver o panorama dessa época (1981/1982), quem trabalhava com cor, com exceção dos fotógrafos de revista, era basicamente Maureen Bisilliat, que foi uma grande inspiração para mim. Quando eu me deparei com o trabalho dela – numa ocasião em que fui fotografar um advogado em Belém do Pará e encontrei o livro *Xingu* na estante dele – e vi a forma como ela trabalhava com as cores, eu fiquei fascinado e pensei que eu estava no caminho certo. Isso acabou sendo um incentivo para mim, perceber que uma fotógrafa como a Maureen, já importante naquela época, quando trabalhava na revista *Realidade*, estava com aquele trabalho. Na época, havia a Maureen, o fotógrafo George Love e também o Mario Cravo Neto, trabalhando na Bahia, mas eu ainda não o conhecia. Até onde eu conhecia, nesse período, o Miguel Rio Branco estava trabalhando mais com preto e branco e outra mídias, e eu confesso que eu não conhecia o Walter Firmo, que trabalhava com cor, mas voltado mais para o fotojornalismo. Mesmo o trabalho da Anna Mariani era pouco conhecido. O que circulava mais eram os trabalhos editoriais ou em preto e branco do José Medeiros, Pierre Verger, Jean Manzon, Lorca e também o Cristiano Mascaro.

Voltando ao início da pergunta: eu acabo, através da cor, descobrindo o viés que me permitia me encontrar como artista. Essa cor foi descoberta nas minhas idas e vindas à universidade que eu cursava, como está dito no catálogo publicado pelo MAM (BRAGA, 2005), e ela está ligada a uma cor que vem de raízes populares amazônicas, o que estava nos barcos, nas casas, nos bares, nas feiras – cores que são primárias, que não têm nuances de *dégradés* e que são diretas; por exemplo, não há cores pastéis. Hoje em dia, passados trinta anos, esse universo está se pasteurizando, está ficando bege, está perdendo seu caráter pulsante, que era o que mais me encantava. Hoje, não há mais aquela paleta de cores com a frequência que eu encontrava. Acho que isso é um sintoma natural dos tempos; por exemplo, a influência da televisão e da mídia, que acaba se infiltrando nessas comunidades e acaba destituindo-as desse caráter que eu considero o que têm de mais interessante. Esse caráter que permitiu eu me encontrar como artista e que eu chamo de "caboquice" – aqui utilizado de uma forma pejorativa, como algo que é brega – é o grande diferencial estético que a gente tem em relação a essa coisa global que está posta. Então, o diferencial é esse caráter caboclo, essa "caboquice", e foi através das suas cores que eu consegui mergulhar num caminho autoral. A partir daí, eu parti para as misturas de luzes, sem nunca abandonar a fotografia em preto e branco. Agora mesmo, a revista acadêmica *Concinnitas*, do Instituto de Artes da UERJ, vai publicar um ensaio inédito preto e branco que estou relendo agora.

Ao final, tudo se junta, pois tudo faz parte da minha história. Muitas vezes, fui questionado

por não ser ou não parecer caboclo, por ser branco e não ter cara de índio. Mas acho que a legitimidade que eu tenho com relação a essas coisas é a legitimidade do afeto; essas coisas me encantam e seduzem, eu tenho admiração e carinho por tudo isso. Eu não moro em um casebre na beira do rio e nem tenho um barco, mas eu tenho o afeto, e essas coisas me pertencem através do afeto, portanto, me pertencem não pela posse ou por ter nascido lá, mas pelo afeto.

MG: Tocando nesse ponto, não pude deixar de pensar que o seu processo se assemelha de alguma forma aos da fotógrafa Anna Mariani e sua relação afetiva com os lugares que fotografava. Me parece que o seu e o trabalho dos dois outros fotógrafos que venho estudando mais a fundo, Anna Mariani e Cássio Vasconcelos, mesmo tendo abordagens diferentes, sempre se voltam para uma paisagem autoral ou uma paisagem de origem. Até mesmo o trabalho de Maureen Bisilliat pode ser pensado assim. Você agora comentou essa mudança na paisagem e no uso das cores, e a Anna Mariani me falou, em sua entrevista, sobre a mudança nas fachadas que ela fotografava, uma vez que o asfalto chegou a essas cidades e que a pintura a látex já não produz o mesmo efeito de transparência da pintura caiada. Pouco a pouco, a artista também foi perdendo o interesse. Fiquei então pensando em quanto o artista é tocado por essa paisagem que o circunda, tornando-se até difícil identificar o quanto escolhemos o que vamos fotografar e o quanto somos escolhidos pelos próprios lugares.

LB: Eu tenho a mesma percepção dela. Há momentos de sofrimento muito grande com relação a esses "lugares do afeto", que inclusive foi título do documentário (CASTRO, 2008) que a Jorane Castro fez sobre o meu trabalho, justamente porque me doeu muito quando comecei a passar pelos lugares e ver que aquele pó xadrez, que não permite muitas variações e que está muito presente na minha obra e na da Anna também, foi sendo substituído pelo látex e pela paleta do látex, que não tem nada a ver com as referências das pessoas. Tornou-se algo esquisito.

Aquelas cores não eram daquela forma só porque eram mais baratas; isso é uma explicação meramente econômica e, se assim fosse, bastava pintar as coisas só com a cal branca. Segundo João de Jesus Paes Loureiro, que é um escritor e estudioso, a questão da cor tem a ver com uma maneira como o caboclo tatua o objeto do afeto, como o homem imprime aquele objeto, seja a casa, o barco, o bar, o carro; como ele, através das cores, chama atenção para o seu mundo. Ainda sobre a visualidade amazônica, João de Jesus comenta, no texto *As fontes do olhar*, o branco como o lugar do sagrado, e não como o fundo infinito, e o verde e o barrento seriam o pano de fundo sobre o qual ressaltam as cores errantes como em meu trabalho; é como se o verde fosse a cor neutra, dentro da visualidade amazônica. O branco está presente nas atividades religiosas e por isso se atribui ao sagrado. Através dessas pinturas, o caboclo se faz reconhecer e se coloca no mundo; uma espécie de tatuagem pela cor, e não pela forma. Mas isso não é algo novo. Eu estive agora há pouco em Pernambuco e fiquei sabendo que, durante o período colonial, as casas não tinham número, até porque muitas pessoas não sabiam ler – as casas só tinham cor. Junta-se algo de uma cultura

colonial holandesa e portuguesa com uma estética cabocla que acaba sendo a cor como apropriação do objeto. A fotografia vem por cima de tudo isso como uma outra camada, se apropria e se impõe.

No meu caso, o trabalho começa apontando as superfícies onde a presença humana se dá pelas passagens e pelos rastros apenas, e depois vai para a cor da luz, e aí tem a ver com as temperaturas de cor; uma luz de final de dia com uma luz de mercúrio ou incandescente, e assim por diante, e que é basicamente o trabalho que começa em 1988 e vai até os anos 1990, um momento de amadurecimento. Acho que o trabalho ainda das superfícies se encontra com o trabalho da Maurren Bisilliat e também com o do Mario Cravo Neto, que me foi apresentado pela Stefania Brill; quando apresentei a série *No olho da rua*, ela mencionou o trabalho do Mario. Havia uma afinidade nos trabalhos, mas eu nunca o conheci pessoalmente [...].

MG: Em *No olho da rua*, me parece que a cor está mais ligada ao objeto, como se o interesse estivesse na cor das coisas: uma cor atrelada a uma condição material dos objetos que a fotografia procurava cercar, enfatizando os planos, os recortes e as geometrias do referente registrado...

LB: É! A cor das coisas, exatamente.

MG: ... Em um segundo momento, ganhando uma certa carga até narrativa e literária, está o trabalho da cor como luz; a cor estava atrelada às condições de luminosidade, das diferentes fontes de luz que, combinadas com determinadas películas, resultavam em distorções, criando um universo autônomo da imagem fotográfica. E, por fim, talvez desdobramento dessa forma de operar de que falamos antes, uma fotografia do "invisível", com longas exposições noturnas, cujo efeito seria surpreendente ao olho humano, incapaz de captar os efeitos de tais situações, mas que também caminha para uma certa narrativa.

LB: Sim, me parece que é isso mesmo. Comecei a descobrir as cores esverdeadas que não eram visíveis; não apareciam no momento da foto, só no momento da revelação. E, a partir dessa descoberta, eu passei a trabalhar com o invisível, e isso rendeu muita coisa. A obra mais icônica disso tudo é sem dúvida a *Babá Patchouli*, mas há muitas outras que têm essa característica de, no momento da foto, o que eu estava fotografando não ser o que iria de fato aparecer. Mas eu já intuía, de tanto treinar. Nesse e em outros trabalhos, sempre houve muito trabalho de experimentação e de apuro técnico para eu ter o controle do que estou fazendo. Não há preguiça na pesquisa técnica para chegar ao resultado da fotografia.

Quando eu descobri essa questão do verde e dessas luzes artificiais misturadas, eu até então não conhecia o trabalho do fotógrafo americano Joel Meyerowitz. Quando vi o trabalho

dele, eu fiz a mesma constatação que havia feito quando vi pela primeira vez o trabalho da Maureen.

O convencional nessa época era usar filtros de correção, caso fosse trabalhar com focos de luzes artificiais com um filme para luz do dia. Eu até tinha informação técnica para isso e equipamentos para isso, uma vez que usei muito nos trabalhos que fiz para publicidade. No momento em que eu comecei a subverter essas convenções e passei a dominá-las, eu comecei a descobrir um outro viés na minha obra em cor. Mas confesso, até por gostar e tender a fazer as coisas tidas como certas, que eu estranhei muita a foto da *Babá Patchouli*, num primeiro momento; ela passou meses na gaveta, antes de ser assumida. Eu achava aquele verde um erro, e de fato era um erro, assim como o movimento e o tremido na foto eram um erro. Demorei quase seis meses para perceber que ela não era um erro, que ela era um grande acerto.

Voltando ao Joel Meyerowitz, lembro-me do livro *Cape Lights*, onde ele misturava as fontes de luz nas fotos, e isso me deu um estímulo para continuar, uma vez que pude constatar que havia outros artistas trabalhando com a mesma questão. Isso foi muito importante, pois tive um caminho muito solitário, trabalhei a partir de um certo isolamento, nunca participei de coletivos ou trabalhos em grupo³¹. Para mim, a fotografia é uma manifestação extremamente subjetiva, e isso vai ao encontro do que você comentou sobre a paisagem de origem: o lugar falar, de alguma maneira, de você. Eu demorei muito tempo para perceber que, no fim das contas, a minha fotografia estava falando de mim e de coisas minhas, por mais incrível que isso pareça! Afinal, eu não havia nascido naqueles lugares, não morava neles e nem era exatamente um caboclo. Então, sempre surgia a pergunta: "como isso seria autobiográfico?" Mas era. Afinal, falava de referências minhas. Por exemplo, as mulheres negras que aparecem em minhas fotos de maneira extremamente dignificante, quase como elegias, são pessoas que frequentaram a minha infância: eram babás, amas de leite, pessoas que cercavam a nossa casa e a nós com muito carinho. Eu gravava tudo isso, estava sempre olhando as coisas, eu era muito "olhudo" [...]. Acho que isso tudo acabou resultando em um fotógrafo que, por mais paradoxal, fala de si em situações que de fato não viveu diretamente, mas viveu através do olhar. Acho que a fotografia é isso: a gente olha porque a gente ama e se importa.

Eu nunca fiz essa fotografia tida como "conceitual", uma fotografia construída, até porque eu acho que ela tem um pouco de pé na publicidade, que geralmente é feita para propagar uma mensagem bem direcionada, e, no meu trabalho autoral, eu não tenho paciência para isso ou para direcionar uma determinada leitura. O meu trabalho está sempre aberto.

Eu acredito que, quando faz algo já muito formatado com um sentido já determinado, você de certa maneira está subestimando a capacidade de o espectador ter a sua própria leitura da questão.

31 Embora nunca tenha produzido obras coletivamente, Luiz Braga chegou, em meados dos anos 1980, a presidir o Grupo Fotopará, que se dedicava a discutir, expor e divulgar a fotografia na região.

MG: Lembrei agora de um texto que li há poucos dias (*The Unreasonable Apple*), em que Paul Graham comenta como a crítica de arte consegue mais facilmente se aproximar de trabalhos de fotografia que utilizam o meio para ilustrar conceitos como os do Jeff Wall e Cindy Sherman, uma vez que os discursos estão explícitos, e, às vezes, preconcebidos antes mesmo do trabalho, e aponta a dificuldade de se aproximar de trabalhos que sejam de outra ordem.

LB: Com certeza. Tem até algumas fotos que eu considero, de certa forma construídas; por exemplo, *O vendedor de amendoim*, uma foto que eu queria muito fazer. Eu fui até o local para fazer essa foto, eu até demorei certo tempo para achá-la interessante e só depois que o Paulo Herkenhoff insistiu e chegou a compará-la com a escultura *David*, de Michelangelo, é que eu fui me convencendo. Mas, em geral, eu rejeito essa forma: prefiro me colocar diante da surpresa. Por outro lado, é claro que existem fotos que já estão adormecidas dentro da gente.

MG: Me parece que em nenhum momento o artista deixa de fotografar, mesmo sem ter nas mãos o equipamento; é como se o olhar estivesse trabalhando constantemente. Mas, partindo para outra pergunta, eu gostaria de saber dos processos que você usou no seu trabalho com cor. Esses primeiros trabalhos – tanto os dos objetos quanto os que mesclam as luzes – foram feitos a partir de cromos. Você chegou a experimentar outros processos?

LB: No início do meu trabalho, eu fotografei muito com cromo, mais especificamente com o Kodachrome, que demorava cerca de três meses para ser revelado, tornando-se uma espécie de ritual. O trabalho *No olho da rua* foi feito inteiramente com Kodachrome, o que foi muito bom, pois esse é um dos filmes que tem a melhor durabilidade. Isso me permite que hoje eu olhe para o meu material ainda intacto. Eu me preocupo com isso; eu conservo tudo o que fiz. Tenho esse compromisso. Minha fotografia é o arquivo do meu mundo. Por isso, desde muito cedo, me preocupei com a conservação do meu material.

No meu material, estão modos de vida, formas de pensar, formas de habitar e trabalhar que eu achava que iam durar para sempre. Eu produzi muito; sempre tive uma avidez, mas, muitas vezes, pouco refletia. Há trabalhos em que eu demorei anos para perceber o que estava fazendo e o que de fato eu estava procurando. Por exemplo, sem perceber, eu documentei toda uma história econômica, e nem era a minha pretensão. Existiam modos de vida e de trabalhar que eu registrei e que não existem mais. Portanto, não só as cores foram mudando; a própria forma de viver também foi.

Nesse processo, algo que me tocou muito e que mudou foi a questão da violência, principalmente de uns cinco anos para cá. A violência mudou muito na minha forma de fotografar e de me aproximar de lugares queridos. A periferia, que sempre fotografei, está ficando impermeável; antes, ela era mais afável. A população cabocla me parecia sentir-se valorizada acolhendo o fotógrafo. Esse momento foi substituído por uma violência e uma desconfiança que te expelle do lugar. Isso acaba impedindo que você entre, exerça e

interprete aquela realidade. Torna-se uma realidade impermeável. Isso é uma censura, uma censura muito mais cruel – que se faz por meio da violência – e que impede que o artista vá até o lugar e exerça seu prazer e seu direito de interpretar aquele lugar pela sua arte. Então, eu não vou mais a esses lugares. É o momento em que eu vou mais para o interior e aquele momento em que a câmera se vira para o céu, com aqueles noturnos de exposições longas feitos de 2005 pra cá, onde já não existe mais o ser humano – existe o vazio. Esse trabalho é fruto desse momento de tristeza, mesmo, por perceber que eu já não podia mais entrar na casa dos caboclos aqui de Belém como eu entrava antes, ou que eu não poderia ir até um porto porque achariam que eu era da polícia e seriam hostis, ou que eu estaria espionando ou fazendo uma reportagem de denúncia. Isso aconteceu de fato e me magoou muito.

Então, resolvi procurar um caminho, e esse caminho está sendo a série *Night Vision*, que é um encontro meu com a natureza amazônica, que era o óbvio e que eu driblei o tempo todo. Eu driblei o verde o tempo todo até me deparar com ele; tanto que a tonalidade do trabalho é verde. Enfim, eu mergulhei no fundo infinito. Agora, é o que estou fazendo; estou aprimorando essa técnica que já venho trabalhando desde 2006, através do controle da tonalidade e da exposição, pois esse não pode ser um processo aleatório e gratuito. As cores não estão nesse trabalho à toa. Aquela vegetação só está ali porque eu consegui enfim uma maneira de intermediá-la de modo que ela não parecesse tola.

MG: Nesse projeto, você parece trabalhar com um momento limítrofe, numa espécie de "não cor".

LB: É uma não cor, quase um desterro. Esse trabalho é um encontro que demorou anos para acontecer, até eu me encontrar com a água e com a vegetação, que me cercaram o tempo todo, mas que eu me recusava a interpretar de maneira literal – que é algo que me incomoda em qualquer arte: a literalidade.

MG: Além de tudo isso, *Night Vision* tem um outro salto, que é o fato de você trabalhar com uma mídia digital. Como foi isso?

LB: Nessa série, apensar de ser digital, a captação tem um aspecto "sujo", e isso foi a primeira coisa que me encantou, porque o que eu mais rejeitava na captura digital era uma aparência de plástico das coisas e das pessoas, com uma textura que me incomodava. Em 2005 – quando eu comprei a câmera com a qual desenvolvi o trabalho –, descobri a faculdade que essa câmera tinha com o *night shot* e pensei que seria um caminho. Ela tinha um aspecto de filme puxado com uma granulação.

Primeiramente, comecei a trabalhar à noite, fazendo fotos noturnas com ela, e depois fui experimentando também de dia.

A primeira vez que exibi essas fotos foi em 2007, na Galeria Oeste, em São Paulo. Nesse momento, o que me encantou foi a sujeira, a subversão da realidade com o infravermelho, e a tonalidade que me lembrava a gravura de água-forte, que era uma coisa que eu sempre amei, desde que estudava arquitetura. Então, feito esse tripé, eu resolvi trabalhar em cima disso. Eu não as manipulo, só ultimamente eu atenui um pouco o verde para chegar a uma tonalidade um pouco mais próxima da que eu queria.

O que me interessa aqui é essa possibilidade dessa subversão da realidade, em que o céu fica negro, tudo que é líquido fica negro, as nuvens ficam alvas, a vegetação, dependendo da incidência de luz, pode ficar branca ou média.... Por aí eu vou construindo. Esse trabalho ainda está em curso, ainda estou trabalhando em cima disso. Eu nunca fiz uma exposição de fato dele, só dele. Provavelmente, será o que farei ano que vem³².

32 A exposição deverá acontecer na Galeria Leme, atual representante do artista.

MG: E como serão as cópias?

LB: Todo o trabalho feito hoje é impresso a jato de tinta, tanto o colorido como o em preto e branco.

MG: Mesmo a série de trabalho com as mesclas de luzes?

LB: Sim. Mesmo a fotografia *Babá Patchouli*, quando foi para a Bienal de Veneza, em 2009, estava impressa a jato de tinta. E eu a aceitei normalmente.

MG: Certa vez, eu vi essa fotografia ainda em Cibachrome.

LB: Sim, foi uma cópia referente à primeira doação que eu fiz ao MAM-SP. Todas as cópias eram em Cibachrome 40cm x 60cm.

MG: Ao ver essas cópias, fiquei impressionada com sua luminosidade e com quanto aquele suporte parecia ter sentido dentro da proposta da imagem.

LB: Concordo com você, tanto que esses trabalhos referentes à série *Anos-luz*, cujo ponto central é a foto *Babá Patchouli*, foram todos expostos em superfície brilhante e de preferência em Cibachrome. Hoje em dia, existem papéis a jato de tinta que simulam o efeito do Cibachrome.

Eu acabei de descobrir uma pessoa em Paris que ainda faz Ciba. Então, possivelmente, o próximo material que eu fizer será assim, pois eu ainda tenho muito material em filme. Eu não aposentei nada, ainda estou com as minhas câmeras de filme, usando principalmente as películas 120mm.

No caso da série *Night Vision*, seria muito difícil pensá-la em filme, devido às dificuldades de se trabalhar com um filme de película infravermelho.

MG: Ouvindo o que você disse sobre a mudança da paisagem, fico pensando se não há na série *Night Vision* um desejo de mudar a perspectiva do trabalho. Este ano, tive a oportunidade de assistir a uma palestra do fotógrafo estadunidense Stephen Shore³³, por ocasião da exposição de seus trabalhos, e ele comentou que, na década de 1970, ele fotografava em cor e pouquíssima gente o fazia; após os anos 1990, houve uma explosão tão grande de trabalhos em cor que Stephen Shore já estava saturado e queria agora voltar ao preto e branco. Então, me ocorreu que, analogamente, o *Night Vision* poderia ser uma espécie de impossibilidade de continuar com os outros trabalhos mais coloridos até pela mudança da paisagem de Belém, mudando também a perspectiva e o foco do trabalho mas sem abandonar de fato a cor.

33 Realizada no MIS-SP, em 15 de setembro de 2011.

LB: Sim, você tem razão. Ao longo do tempo, o trabalho vai mudando conforme o homem e o ambiente. O *Night Vision* me permite exercer a inquietude: eu nunca vou parar quieto em lugar nenhum. É uma série que abriu a perspectiva de eu exercer minha inquietude.

Eu só não me vejo operando com essa profusão de efeitos que se instalou na fotografia em cor. Fotografia que sobrevive graças a efeitos não é fotografia, é apenas efeito.

Eu ainda tenho feito bastante coisa em cor, mas estou muito encantando com essa possibilidade das visões noturnas. Estou usando uma câmera digital que nem sequer é profissional, o que eu acho bom para desmistificar o aparelho. O que importa é quem está atrás do aparelho. Porém há uma série de limitadores nela, por exemplo, a exposição não pode ser rápida.

MG: Você não pensa que o seu trabalho tem pontos comuns com uma certa tradição da pintura?

LB: Acho que sim. Minhas referências estéticas se constituíram a partir da relação que o meu pai tinha com arte. Eu não posso falar sobre a influência de um fotógrafo ou outro para construir meu olhar, mas eu havia visto muita pintura em livros, por exemplo, Degas, Rembrandt, Renoir, Picasso. Esses eram os pintores que frequentavam a minha infância. Meus pais sempre gostaram muito de arte.

Acho que por aí é até possível explicar um certo classicismo na minha construção formal e na minha estética.

Às vezes, eu até acho que, em alguns momentos, especialmente nos retratos, minha fotografia é até bastante formal e convencional, na construção da primeira camada. Depois, quando começamos a nos aprofundar em outras camadas, as coisas não são tão formais assim.

MG: Finalmente, mais do que suas referências fotográficas, eu gostaria de saber se você pensa hoje em dia em fotógrafos e/ou artistas – ou em trabalhos artísticos – que estabeleçam algum diálogo intenso com você.

LB: Há uma música de um pernambucano chamado Eddie que se chama *Parque de diversão* que é como se ele tivesse musicado uma fotografia minha. Isso aconteceu também quando eu estava descobrindo a cor e saiu um disco do Caetano Veloso chamado *Cores, Nomes* que tinha essa música *Trem das cores*, que também era quase uma descrição. Tanto é que ele foi ver minha exposição e tem hoje uma das fotos dessa série das cores, de 1984. Também há muito do cinema; por exemplo, Fellini, quando eu tinha 17 ou 18 anos, era algo muito forte na minha cabeça; *Amarcord* era muito colorido e tinha aquela coisa popular de parque de diversão. Também Wim Wenders em *Paris, Texas*, com suas paisagens. O cinema e a música acabam me alimentando.

Agora, na fotografia, que eu me lembre, há o trabalho de um fotógrafo jovem que acho interessante; ele chama-se Gui Mohallem. Há um trabalho que ele fez com uns ciganos em que ele cria uma tonalidade de cor que me encantou. Mesmo criando determinados efeitos, eu achei que ele fez bom uso, fugindo dessa banalização que existe hoje. Acho que ele conseguiu obter uma textura cromática excepcional, que lembra filmes Super8 guardados, mas que não tem tanto magenta. Acho que é isso.

*3 Cássio Vasconcellos,
a experimentação da cor*

3 Cássio Vasconcellos, a experimentação da cor

Grande parte dos trabalhos de Cássio Vasconcellos no início de seu percurso como fotógrafo eram experimentações em preto e branco. Rompendo com as estruturas mais tradicionais e/ou prescritas pela indústria, buscou criar toda uma nova visualidade através de montagens, recortes, colagens, desfoques, formatos e muitas outras soluções que demonstravam um domínio de todas as etapas de produção de imagens. No começo da carreira, lidou muito com processos de laboratório, onde passava grande parte do tempo buscando novas formas para conceber seus trabalhos.

Esse desejo em subverter os padrões mais comuns de reprodução de imagens consolidou o terreno de suas pesquisas futuras e tornou-se peça chave para a compreensão da poética do artista como um todo. Seu primeiro contato com a fotografia foi ainda no começo dos anos 1980, e só na virada para a década seguinte ele se debruçou de fato sobre as possibilidades de trabalhar com a cor.

Em 2002, quando lançou seu livro *Noturnos*, chegou a defender o uso da cor em seus trabalhos apenas com sua câmera Polaroid modelo SX-70, da década de 1970. Segundo o fotógrafo, só o processo dessa máquina – que produz fotografias instantâneas – era capaz de conceber a textura e a resolução em que ele estava interessado (VASCONCELLOS, 2002: 6).

De fato, até então, o artista trabalhara predominantemente com o monocromo, e suas únicas séries conhecidas com cor eram *Noturnos* e *Rostos*, já em 1990, ambas em Polaroid.

A partir dos anos 2000, Vasconcellos desdobrou suas pesquisas com fotografia colorida recorrendo a meios digitais. A partir dessas experimentações, surgiram dois importantes trabalhos: *Coletivo*, de 2008, e a nova série *Aéreas*, que deu origem ao livro de mesmo nome em 2010, engendrando uma nova perspectiva em sua obra.

Analisando esses quase trinta anos de trabalho, vinte dos quais dedicados também às cores, pode-se pensar em dois momentos: um primeiro dedicado à foto instantânea, em que se cria um universo de interesse na materialidade e na carga simbólica desse conjunto, e outro no qual as figuras se vinculam aparentemente a um objeto de referência, mas que no entanto colocam-se como construções fotográficas através de operações menos explícitas tais como alterar um ângulo de captação ou repensar a escala do trabalho.

Do primeiro conjunto, destacamos a série *Rostos*, composta por múltiplos retratos e surgida de fotografias feitas a partir de filmes em vídeo escolhidos a esmo. Para tanto, o artista congelava uma cena de um filme – entre os mais diferentes gêneros.

Fig. 01 a 08: VASCONCELLOS, Cássio. *Rostos*, 1991. Série fotográfica a partir de polaroides.

Nessa coleção, a primeira em cores, Cássio Vasconcellos se apropria de imagens tomadas aleatoriamente de filmes quaisquer e as desloca para um novo âmbito. Provoca uma descontextualização da imagem que a tirava não de sua narrativa original, mas também da própria cena. As fotos de Cássio Vasconcellos vão além do congelamento de um intervalo da produção cinematográfica – são um fragmento que não permite nem sequer reconhecer sua origem. Ao fazer o *close* e constranger a face registrada no plano, ele desvincula a expressão de sua história, tirando-lhe o elo de espaço e tempo.

Subverte-se, assim, a primeira função dessas imagem, que é ser um trecho constituinte de uma narrativa cinematográfica. Apropriada pelo ensaio do artista e realocada num novo plano, a imagem do rosto tem um novo papel, num novo suporte e num novo conjunto. Essa subversão se faz também pelo grau de distorção da imagem pela cor e pela resolução; alterados pelo mecanismo da SX-70 e pelo desfoque, os tons resultam em retratos inebriados e irreconhecíveis. São rostos que encerram o imaginário do efêmero e do fugidio. Matizes esfumados resultantes de um jogo de luz e sombras que nos remete às técnicas de pintura do Renascimento, como os *sfumattos*, dando aos enquadramentos um caráter algo etéreo e sublime. E surge outra subversão que remete ao universo da pintura renascentista, parecendo aspirar à transcendência do mundo carnal e resgatando um ar mítico nas personagens. Dessa forma, distancia-se da vulgaridade dos filmes que serviram de fonte. É como se a construção da luz e da paleta enevoadas, bem como a saturação dos entretens, resgatasse certo sujeito idealizado que não tem o compromisso de se remeter ao palpável, criando um universo imagético desconectado da realidade.

Ao mesmo tempo em que se reconhece a figura humana, revelam-se sua ausência e seu caráter fantasmático. Essas fisionomias são quase antirretratos; são as veladuras, as impossibilidades e o silêncio dos fotografados que não tem suas particularidades reveladas; são, portanto, figuras opacas. E, nessa opacidade, deixam ambíguas as leituras dos gestos e das expressões.

Ao se apresentar como superfícies de paleta reduzida, explicitam sua condição de imagem. Essa frustração do retrato se deve, em grande parte, à forma como o autor os construiu; não há o interesse em retratar alguém, mas em se apropriar de uma representação, distorcê-la e recontextualizá-la.

Rostos se constituiu pelo uso de inúmeras camadas de suporte; o vídeo, seu congelamento, a fotografia, e depois a reprodução dessa foto para enfim chegar à cópia final. Um ensaio que, tanto na superfície quanto no processo de produção, tangencia os discursos sobre construção, desconstrução e circulação das imagens, que incluem a cor como elemento, ao minar determinado referente, ao mesmo tempo em que levam ao extremo a própria materialidade do suporte de registro.

Apresentando-se quase como assombrações, os personagens emanam um estranhamento para o conjunto. Talvez o mesmo estranhamento contido no ensaio seguinte de Cássio: *Noturnos*, uma coleção realizada entre 1998 e 2002. Surgida dez anos antes, em 1988, mas não concretizada, a ideia pautava-se em recortes da cidade de São Paulo durante a noite. Ainda trabalhando com a mesma câmera, o fotógrafo retomou a ideia engavetada a partir da paisagem da Marginal do Pinheiros, rio que corta a capital paulista.

Fig. 09 a 16: VASCONCELLOS, Cássio.
Noturnos, 1988-2003. Série fotográfica a partir de polaroides.

Assim como nos retratos, *Noturnos* busca o "limite entre o real e o imaginário [resgatando] o que está invisível ou o que não é tão explícito [e encontra] a beleza escondida no comum, no caos, no feio" (VASCONCELLOS, 2002: 6). Em contraponto, diferentemente das oito fotos que compõe a de 1990, essa nova série agrega cerca de cem imagens de São Paulo, além dos desdobramentos, entre 2002 e 2004, em países como a França e os EUA. De fato, esse ensaio parte de inúmeras saídas, às vezes despretensiosas, a fim de encontrar casualmente surpresas pelas quais passamos diariamente desatentos e outras cuidadosamente programadas, chegando à necessidade de ser acompanhado por seguranças particulares para adentrar certos lugares.

Ao escolher o período da noite, Cássio Vasconcellos recorta temporalmente seu foco de interesse e busca na alegoria das madrugadas uma atmosfera onírica sem amarras com uma carga documental: "Há momentos em que parece algo fictício, fantástico, criado e não fotografado. E era essa a minha vontade: criar uma outra cidade, mais surreal" (VASCONCELLOS, 2002: 6).

Essa interpretação fala de uma cidade taciturna e carente de personagens que ajuda a formar um panorama misterioso e quase sombrio. As cores, por sua vez, com suas densidades, saturações e esfumaçados, são responsáveis pela transmutação das paisagens, que se tornam irreconhecíveis; constrói-se um novo cenário. Essa construção se dá não apenas pela escolha de um extrato da cidade coerente com o projeto, mas pela elaboração de um sistema de interferências sobre o lugar que será registrado. Antes de fotografar, Vasconcellos faz uso de fontes de luz, lanternas ou holofotes das mais variadas cores projetando-as sobre os objetos. Sistematiza-se uma espécie de tingimento de planos³⁴. Uma vez obtidas as fotos únicas, o artista digitalizou-as com um *scanner* e fez ampliações em papel poroso com uma impressora a jato de tinta. Mesmo mudando de uma mídia analógica para uma digital, procurou manter certa fidelidade ao material original. Cássio tem consciência de que a mudança de suporte e material na reprodução dos fotogramas instantâneos é também uma mudança de linguagem. Procura então manter a coerência em seu projeto ao transcrever o cromatismo opaco da Polaroid e sua massa espessa quase pictórica para uma tinta fosca num papel de alta absorção.

34 Numa descrição mais detalhada do processo, Rubens Fernandes Junior diz que Vasconcellos utilizou "primeiramente, os faróis do próprio automóvel e, posteriormente, incorporando uma fonte de luz acoplada a uma bateria. Com essa fonte de luz, experimentou o primeiro plano com o vermelho puro, depois o amarelo e, após o domínio do processo, dependendo da imagem e do efeito, foi selecionando a cor desejada" (2002: 32).

Sobre esses processos, Nelson Brissac (2002: 24) afirma que "a fotografia aqui interessa não apenas por sua capacidade documental, mas principalmente por seu potencial de montagem e associação". Em nenhum momento está em questão uma mera descrição da cidade de São Paulo, mas sim a dificuldade que se coloca ao tentar apreendê-la. Mais uma vez, surgem indagações acerca da constituição de uma identidade não mais do sujeito, como em *Rostos*, mas do lugar que se habita. O mesmo lugar de que não se reconhece facilmente o tempo e o espaço, permanecendo na mesma suspensão e guardando a mesma carga fantasmática que na série anterior.

Essa cidade inexistente criada pelo artista deve-se também ao deslocamento da própria arquitetura urbana; ao projetar luzes sobre edifícios, muros, árvores e outros pontos, nascem extensas superfícies de cor, planos inteiros que tencionam os inúmeros obstáculos à vista humana. Alteram-se, assim, as próprias peças construtivas que compõem sua paisagem, num movimento de revelar e esconder, iluminar e difundir, colorir e velar a informação que, ao ser superexposta pela projeção, tem seus detalhes apagados. Segundo Brissac (2002: 18): "Não é mais possível ver no mundo contemporâneo. O que está em jogo aqui são os limites da figuração, a incapacidade da mente humana em representar as enormes forças da metrópole".

Se podemos pensar nos "limites da figuração" nesse ensaio como responsáveis por destituir a fotografia de sua postura documental, propondo o desapego por um realismo exacerbado, podemos igualmente nos remeter a um novo conceito, colocado pelo crítico e professor de fotografia Rubens Fernandes Junior (2002: 30): "fotografia expandida [é] aquela que rompe

paradigmas, [...] que caminha para um esgarçamento de sua especificidade".

Posta a ideia de um "esgarçamento" diante do universo fotográfico de *Noturnos*, é forçoso remetermo-nos a outras disciplinas artísticas como a gravura ou a pintura quando, por exemplo, as largas superfícies de cores dialogam com o imaginário pictórico.

Denominamos essa produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, fotografia expandida, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista [...]. A fotografia expandida, portanto, tem ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens que sejam essencialmente perturbadoras [...]. Dentro dos conceitos de fotografia expandida [...] devemos considerar todos os tipos de intervenções que oferecem à imagem um caráter perturbador, a qual aponta para uma reorientação de paradigmas estéticos que ousam ampliar os limites da fotografia como linguagem, sem se deter na sua especificidade (FERNANDES JUNIOR, 2006: 10/19) .

Os processos de concepção empregados em *Noturnos* desprendem-se das particularidades do meio fotográfico para se infiltrar em aspectos aparentemente designados a outras linguagens. Poderíamos estabelecer uma analogia entre essa perda de especificidade diante dos processos e a própria perda de uma identidade da paisagem paulistana gravada; não se pode reconhecer o que há de peculiar em São Paulo; o que se apresenta não são retratos de determinada cidade, mas imagens geradas por um espaço urbano num âmbito maior. As cores presentes nesses registros não são as identificadas pelo olho humano, mas as captadas e distorcidas por todo o aparato utilizado; são aparições invisíveis. De modo geral, cada imagem tem uma paleta bem restrita, tendendo sempre às cores primárias, quando muito às secundárias, o que estabelece uma relação direta e de impacto com a imagem sem lhe tirar a complexidade.

Até os primeiros anos da década de 2000, as experimentações de Cássio Vasconcellos com a cor vinculavam-se exclusivamente ao uso da Polaroid. Em 2008, apresentou no Museu da Imagem e do Som em São Paulo um de seus primeiros trabalhos relevantes com a cor usando recursos digitais, *Coletivo*, já adentrando o segundo momento de sua produção cromática. Tratava-se de um painel fotográfico com 12 metros de comprimento por 2,20 de altura. Composta por imagens de cerca de 50 mil automóveis dos mais variados tipos vistos de cima, a foto resultou de uma manipulação digital em que o artista justapôs carro por carro arbitrariamente a fim de criar um padrão não facilmente apreensível pelo observador. Engendrou-se um sistema randômico cujo processo de construção da imagem tampouco era perceptível, provocando dúvida sobre sua veracidade.

Fig. 17 e 18: VASCONCELLOS, Cássio. *Coletivo*, 2008. Registro da obra no espaço expositivo.

Mas essa não é a única tensão contida no que poderíamos também entender como uma instalação. Esse trabalho, que assume importantes questões de ocupação espacial e de escala, ao mesmo tempo em que se impõe com suas grandes dimensões, não se deixa assimilar facilmente. Mesmo com uma área de mais de 26 m², só é possível identificar a presença dos pequenos veículos quando o observador se aproxima do painel. Instigado a estabelecer relações com a obra dos mais diferentes ângulos e distâncias, o observador se defronta com um trabalho que o remete automaticamente a uma tapeçaria; mesmo que não haja um padrão que se repete, há uma unidade criada pelo todo, uma planaridade proposta pela vista aérea e um ritmo dado pelos infinitos fragmentos de cor. Para Nelson Brissac (2008: 20/22):

O que dá coesão a um conjunto heterogêneo não é a sua forma, uma geometria, mas a emergência de propriedades comuns devido às relações entre as suas partes. A criação de padrão por variação, o surgimento de diferença por reiteração. [...] o painel opera por modulação, engendrando uma superfície que se configura em variação contínua. As paisagens urbanas perdem amplitude e profundidade. [...] A visão é cada vez mais frontal. A paisagem se compõe pela articulação de planos disjuntos, que vão se desdobrando na superfície da imagem. [...] Um entrelaçamento de padrões abstratos basta para construir a cidade.

É nesse meticuloso processo de construção fotográfica que se coloca um estranhamento quanto à veracidade do que se vê. De fato, veem-se registros diretos desses inúmeros carros, cada qual com sua particularidade e sua micronarrativa – um carro de polícia, outro destruído, um ônibus escolar –, mas o espectador tem consciência da impossibilidade de a situação proposta ser real. A cor passa a operar não só como elemento da plástica do conjunto, mas também problematiza a fotografia como representação. Cada unidade procura manter-se fidedigna a seu objeto de referência: um carro amarelo da Companhia de Engenharia de Tráfego de São Paulo não é qualquer carro – ele é justamente toda a alusão social que lhe é intrínseca; nesse sentido, é importante manter o laço descritivo e vinculado ao âmbito documental, embora a situação proposta pelo todo beire o absurdo. Assim, para suscitar essa ambiguidade, é fundamental que cada fragmento cromático respeite e se aproxime ao máximo do nosso entendimento do objeto no mundo, diferentemente da série *Noturnos*, em que a cor é explicitamente deslocada e artificial.

Em diálogo com esse mosaico de miniaturas automobilísticas, há uma grande série de fotografias que repetem a vista paralela ao solo. Tendo começado anos antes de *Coletivo* e ainda não concluída, essa gigantesca coleção deu origem à publicação *Aéreas*, em 2010. Alternando fotografias coloridas e em preto e branco, Vasconcellos aglutina 50 momentos que constituem não um banco de imagens, mas um livro de artista. Ao percorrer as páginas, nota-se uma liberdade de migrar de paisagem para paisagem, de paleta para paleta, para constituir um ritmo que remete à mesma relação fragmentação-conjunto que em outras obras de sua poética. Apesar de não haver aí uma manipulação acentuada – seja por meios digitais ou analógicos –, Vasconcellos ainda subverte as relações entre homem e espaço ao escolher um ângulo inusitado como o chamado enquadramento *plongée*, quando se olha um objeto de cima para baixo.

Fig. 19 e 20: VASCONCELLOS, Cássio. *Aéreas*, 2010. Fotografias da série.

Retratando de cidades a parques e florestas, o livro tem a mesma fluência e variedade que um sobrevoo de helicóptero, meio pelo qual os quadros foram tomados. Pode-se pensar na característica desse ensaio como resultado de um percurso viajante, incluído de alguma forma o próprio modo pelo qual se fizeram as imagens. Talvez, diferentemente dos demais, em que a cor parece ter sido precisamente projetada, aí a operação se tenha feito mais intuitivamente. Segundo o próprio artista, algumas imagens pedem o impacto da cor e em outras preferem o monocromo, o que também concorre para quebrar uma certa uniformidade.

Apesar de apontar múltiplos caminhos para a manifestação da cor em suas obras, o que podemos pensar como fio condutor nesses mais de vinte anos de pesquisas cromáticas é o fato de que falar sobre os matizes no trabalho de Cássio Vasconcellos é necessariamente discutir processos e modos de construção e desconstrução da própria visualidade fotográfica.

A cor, portanto, é parte integrante do discurso da obra, e seria impossível tomá-la como um mero dado. Cássio se mostra atento a como ela se manifesta em cada suporte e em cada meio, tendo plena consciência de quando ela deve ser um elemento vibrante na superfície fotográfica e quando deve ser mais discreta sem ser menos importante para o trabalho. Os matizes presentes nunca deixam de passar por um cuidadoso processo de manipulação e controle, sem perder o grau de experimentação e a liberdade de migrar entre as mais diferentes intenções.

Biografia

Nascido em 1965, o fotógrafo paulista Cássio Campos Vasconcellos iniciou sua carreira depois de frequentar a Escola Imagem-Ação, a partir de 1981, onde teve aulas de fotografia e, já no ano seguinte, participou de sua primeira exposição coletiva, *Villa Suíssa*.

Em 1983, fez sua primeira exibição individual, no MASP (Museu de Arte de São Paulo), *Pequenos Retratos da Rua Augusta*, além de participar de outras duas, no Centro Cultural São Paulo, instituição gerida pela Prefeitura de São Paulo, que havia sido inaugurado um ano antes. Pouco a pouco, sedimentou seu percurso como artista e no mercado de fotografia com o ingresso na revista *IstoÉ*, em 1984.

Quatro anos depois, prestou serviços para o jornal *Folha de S.Paulo* e, em 1989, foi morar em Paris trabalhando para o mesmo periódico e sua editora (Abril). De volta a São Paulo, adentrou o mercado publicitário fotografando para agências na década de 1990. Nesse mesmo período, abriu seu próprio estúdio e começou a desenvolver trabalhos com fotografias aéreas.

Em 1994, participou da exposição *Arte/Cidade* ao lado de importantes artistas – Antonio Saggese, Arnaldo Antunes, Arthur Omar, Carmela Gross, Jorge Furtado e José Resende, entre outros – e organizado pelo crítico, filósofo e professor Nelson Brissac Peixoto. No mesmo ano, publicou *Cássio Vasconcellos: paisagens marinhas*, e logo foi premiado pela FUNARTE (Fundação Nacional de Artes), com o Prêmio Nacional de Fotografia – 1995.

Voltou a ser laureado em 1999, em São Paulo, com o Prêmio J. P. Morgan de Fotografia – Prêmio Aquisição, em 2011, com o Prêmio Porto Seguro de Fotografia e, em 2002, pela Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA como Melhor Exposição de Fotografia do Ano, após sua exposição *Noturnos São Paulo*. A partir dessa mostra, publicou pela Bookmark o livro homônimo, no qual, além de apresentar a nova série, fez uma breve retrospectiva de seus trabalhos contando com textos de Rubens Fernandes Junior e novamente Nelson Brissac Peixoto, que o convidou para participar mais uma vez de *Arte/ Cidade*, ainda em 2002.

Finalmente, em 2008, fez uma de suas mais importantes exposições individuais, intitulada *Coletivo*, no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo.

Integrando exposições em importantes museus e instituições de arte nacionais como Paço das Artes, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Centro Cultural São Paulo, Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba e até mesmo em instituições na América Latina, EUA e Europa como o Reina Sofia, em Madrid, na Espanha, o Kunstmuseum, em Wolfsburg, na Alemanha, o Centro de Fotografia de Porto, em Portugal, e o Rochester Institute of Technology, nos EUA, o trabalho de Cássio Vasconcellos já foi fonte de estudo para documentários como a série Foto.Doc³⁵, em 2005, e está em importantes coleções de arte, entre as quais:

35 *Foto.Doc: Cássio Vasconcellos*. Camila Garcia e Renato Susuki. Filme integrante da série de documentários sobre fotografia produzidas por *Famiglia Filmes*.

Bibliothèque Nationale, Paris, França
Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM, Rio de Janeiro, Brasil
Danforth Museum of Art, Framingham, Estados Unidos
Fogg Art Museum, Cambridge, Estados Unidos
MAC-CE – Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Fortaleza, Brasil
MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil
MASP – Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil
MIS – Museu da Imagem e do Som, São Paulo, Brasil
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina
Museum of Fine Arts, Houston, Estados Unidos

Pirelli/MASP, São Paulo, Brasil
Polaroid Collection, Cambridge, Estados Unidos
Worcester Art Museum, Worcester, Estados Unidos

Atualmente, Cássio voltou a exibir sua série *Noturnos*³⁶ no Prédio dos Correios, no centro da cidade de São Paulo, e acabou de publicar *Aéreas*, em que apresenta sua mais recente série de imagens produzidas a partir de voos de helicóptero.

36 Exposição *Noturnos*. Prédio Central dos Correios, São Paulo, 2010-2011. Curadoria: Christian Caujolle.

3.2 Entrevista com Cássio Vasconcellos realizada por Maura Grimaldi em 29 de setembro de 2011, em São Paulo, no apartamento do artista

MG: Como foi seu primeiro contato com a produção de fotografia em cores? Ela coincide com seus primeiros trabalhos fotográficos? O que acabou fazendo com que você optasse pela fotografia colorida? E gostaria também que você comentasse se ainda está trabalhando tanto com cor quanto com preto e branco.

CV: Tenho feito de tudo; não gosto de fazer só uma única coisa. Estou sempre experimentando.

No início, fiz muita fotografia em preto e branco, até porque era uma maneira de eu ter o controle, uma vez que eu poderia fazer laboratório; já o colorido não, pois era mais difícil. Fazendo o preto e branco no laboratório, eu poderia ter o domínio, e fui assim ficando mais afastado da cor. No começo, o preto e branco também foi o caminho no qual eu me achei.

O colorido me chamou atenção com o filme Polaroid, pois ele tem aquela característica de textura e cores diferentes, o que eu achava interessante. Eu havia feito algumas fotos com Polaroid para a série *Rostos*, em 1990, e algumas outras.

Eu sempre gostei de Polaroid, mas fazia pouco. Só com o trabalho a partir de São Paulo – de que já havia feito um pouco em 1988, com algumas fotos de fim de dia e algumas noturnas, e retomei em 1998 – é que obtive meu primeiro grande trabalho em cor: *Noturnos*.

MG: Você tinha laboratório? Era na sua casa?

CV: Bem, no começo, eu usava o laboratório da escola onde estudava, Imagem-Ação, e eu ia lá todos os dias. Depois, montei um laboratório no fundo do antiquário do meu pai, onde virava as noites ampliando e revelando.

MG: Me parece que, muitas vezes, a prática no laboratório pode ser decisiva para o trabalho.

CV: Sim, mas também é possível ter uma sintonia muito boa com o laboratorista responsável pelo trabalho.

No meu caso, quando eu estava começando, havia um problema de custo – era muito caro –, e ter um laboratório era uma forma de viabilizar a produção. Os custos passavam a ser irrisórios: eu preparava os químicos, comprava as latas de filme e rebobinava; isso tudo

ajudava muito. Se eu fosse fazer tudo mandando fora, ficaria difícil.

MG: Fico pensando o quão importante na formação do fotógrafo é o acesso a todas as etapas de processamento da imagem. Por mais que haja uma sintonia grande entre o laboratorista e o artista, se o autor não tem nenhuma experiência, muitas vezes ele não sabe nem sequer orientar o que de fato quer em seu trabalho.

CV: Sim, esse domínio do laboratório ajuda. Mas isso era uma época, agora mudou; todos podem fotografar muito, não tem o problema de economizar filmes, isso já muda. E também é possível ver a imagem na hora no seu computador e ter uma impressora caseira e fazer os *prints* em casa com certa qualidade razoável. Parece que ficou mais fácil.

Na época do filme, havia uma diferença grande, pois quem fotografava já saia pensando ou em preto e branco ou em cor; você já vestia a câmera com um filme ou outro. É verdade que também seria possível carregar dois equipamentos para operar com as duas películas, mas em geral não; se você estava desenvolvendo um trabalho, já iria seguir pela mesma linha. Hoje em dia, com o digital, pode-se optar depois; eu tenho feito muito isso. E isso é uma necessidade que vem da própria imagem: você a olha e pensa "essa funciona melhor em preto e branco" e, de repente, você pode transformá-la. Então, a decisão vai sendo tomada depois.

MG: Com Polaroid você chegou a fazer preto e branco?

CV: Não, não fiz. Nos trabalhos com Polaroid, era muito forte a questão da cor e, nesse caso, perderia muito se a retirasse. A cor é tão bonita em Polaroid que não seria o caso de tirá-la. Tira-se a cor quando ela não está acrescentando nada. Ao transformar uma imagem cor em preto e branco e perceber que ela fica mais forte ou que a cor não está falando além, ela acaba ficando preto e branco. Mas, quando se tira a cor e a imagem se desfaz, é porque é necessário o seu uso.

No caso dos *Noturnos*, eu já estava pensando nas cores, tanto é que comecei a iluminar o primeiro plano com vermelho, que era uma cor forte em contraponto com a luz da cidade, que geralmente era azul ou verde. Então, tinha toda essa intenção já de usar a cor para fazer essa composição, para criar esse clima mais fantástico que há nessa série.

MG: Seria quase pintar?

CV: É, não deixa de ser.

MG: E os trabalhos mais recentes?

CV: O que eu estou fazendo agora é na linha dos trabalhos do *Coletivo*, que era um trabalho que envolvia uma desconstrução e uma reconstrução: eu recortei todas as imagens dos carros, coloquei-as lado a lado e criei toda uma outra paisagem. Já tinha feito isso antes nas *Paisagens marinhas*, com os peixes [ainda em preto e branco, no início de 1990], cortando os negativos com uma tesoura e deixando aparente que tinha sido recortado, tinha um aspecto grosseiro, a intenção era essa, estava escancarado que aquilo era uma colagem e o mundo imaginário feito com fotografia. De alguma forma, eu estou refazendo isso agora com os carros, mas com outra tecnologia, outros equipamentos – e são outras séries.

MG: Apesar de *Paisagens marinhas* e *Coletivo* se aproximarem pela questão da colagem, há uma grande diferença; enquanto a colagem com os carros cria uma confusão entre o que seria um registro ou uma montagem, o trabalho com os peixes evidencia a existência do suporte e dos mecanismos de produção da imagem. As montagens que deram origem ao *Coletivo* trabalham numa visualidade próxima ao que entendemos por real; só não a consideramos um documento pois a situação proposta beira um certo absurdo: de fato, duvidamos que aquela situação exista ou suspeitamos quando vemos um carro que aparece mais de uma vez etc.

CV: O jogo é esse mesmo; essa era a intenção do trabalho. Eu costumo brincar dizendo que esse trabalho com os carros é uma ficção baseada em fatos verídicos, porque ali tudo é fotografia, ali tudo existe, todas aquelas imagens existem, nada é ilustração. Mas eu fiz uma recomposição, mesmo sendo possível tudo isso existir. Se houvesse um pátio daquele tamanho com todos aqueles carros, seria assim, do jeito que está representado. Então, não é uma mentira.

Aquilo só não existe porque é fisicamente muito difícil existir uma aérea tão grande com tantos carros justapostos; essa sim seria a mentira, essa seria a ficção da história. E aí adentramos o jogo entre isso não poder existir e existir.

Meu pensamento é muito fotográfico; por mais que eu experimente, a lógica é sempre muito fotográfica de brincar com o real, o que é verdade e o que não é. Então, todos os meus trabalhos vão em direção a esse trabalho do *Coletivo*. Mesmo o *Noturnos*: é e não é São Paulo. Você reconhece e não reconhece a cidade, não é São Paulo que estamos acostumados a ver mas sabemos que é São Paulo. Venho desenvolvendo outros trabalhos que, na mesma linha do *Coletivo*, mexem com a questão da percepção de longe e de perto. O nome do trabalho, *É nós*, de longe, não é nada; parece apenas a textura de um carpete. Você se

aproxima e continua não compreendendo a imagem; só é possível percebê-la a 15cm de distância. Esse trabalho era em preto e branco, mas também tenho uma série de fotos aéreas coloridas de praia que seguem essa brincadeira entre o ver de perto e ver distante e de ser uma coisa construída. É uma praia absurda: de longe, achamos que é mais uma foto aérea de praia, mas temos uma surpresa ao nos aproximarmos.

Esses trabalhos são difíceis de ser publicados, pois eles promovem uma experiência ao vivo que é muito diferente.

No livro *Art Book Brasil – Fotografias*, cheguei a publicar o trabalho das *Paisagens marinhas* junto à série *Coletivo*, justamente por essa analogia que faço entre eles; a questão da multiplicidade, da escala, dos recortes e montagens.

No caso de *Coletivo*, tinha a questão também da cor; de longe, parece uma tapeçaria. Era um trabalho que era importantíssimo ser colorido; ele de fato perderia muito, se fosse monocromático. Queria trazer as cores dos carros, justapostos aleatoriamente, mas de alguma forma controlados. No processo da imagem, era difícil ver o todo, pois era uma imagem muito grande; fisicamente, ele tem 12 metros de largura, mas foi montado numa tela de computador. É bem complicada essa relação de criar algo em uma escala gigantesca a partir de uma tela pequena. Esse trabalho, portanto, e alguns outros mexem com a minha imaginação. É necessário fazer um exercício mental para pensar em como a imagem se apresentará em seu tamanho final. Há sempre um fator de risco e surpresa.

Durante o processo, eu não tinha muitas certezas; fui operando intuitivamente, às vezes aplicando um carro de determinada cor depois outra, um carro novo, outro velho, se uma região estava tendendo para um matiz, procurava mudar. Quando eu olhava desfocado para a imagem, era mais fácil entender esses campos cromáticos, pois a imagem ficava mais abstrata e só então eu podia perceber se havia um equilíbrio ou não. De alguma forma, há a mesma quantidade das diferentes cores, mas há cores que chamam mais atenção, cores mais fortes como o amarelo e o vermelho. Outras cores, não se percebem tão facilmente.

MG: Apesar de esse trabalho precisar da cor, assim como *Noturnos*, me parece que eles lidam com a cor de formas distintas. Enquanto em *Coletivo* a cor precisa se aproximar do referente – o vermelho da fotografia precisa se aproximar do vermelho do carro, justamente para criar essa confusão –, em *Noturnos* havia uma certa imprecisão da cor que seria captada.

CV: De fato, em *Noturnos*, as cores eram completamente absurdas e irreais, por diversos motivos: a minha interferência, o filme Polaroid, a iluminação da cidade, que varia o efeito provocado no filme. E isso foi dando em cores diferentes, que o nosso olhar não está acostumado a perceber; nossa percepção é muito distinta.

MG: Fale um pouco mais dos processos coloridos pelos quais você passou.

CV: Bom, as polaroides foram uma fase, e considero-a terminada por duas razões: a primeira é por eu ter feito muito e a segunda foi o fim da fabricação desses filmes. Enfim, estou também trabalhando com o digital. Nos últimos seis anos, nunca mais fiz filme. Me adaptei bem a essa nova tecnologia, pois não tenho problema em migrar para outros mecanismos. De maneira geral, o digital é mais prático...

MG: Você chegou a fazer cromos?

CV: Para o mercado de fotografia, fiz muito, mas, em meu trabalho autoral, quase nada. Quando era cor, era Polaroid.

Mas cada trabalho segue um caminho bem diferente, cada série toma um caminho bem único de experimentação: há fotos pequenas, as panorâmicas são preto e branco, pequenas e com textura, as paisagens marinhas são enormes, enfim, cada uma tem sua peculiaridade.

MG: Há uma liberdade muito grande em experimentar os processos.

CV: Os processos e os suportes também. Em polaroide, digitalizei e imprimi a jato de tinta: eu queria uma coisa em papel algodão e mais fosca. Apesar de a polaroide ser brilhante, eu queria uma outra característica, não tão fotográfica.

MG: Mais próximo da gravura?

CV: É. Já o trabalho *Coletivo* eu queria bem fotográfico, ampliado em papel fotográfico brilhante, um papel de que eu nunca gostei e que em muitos trabalhos eu jamais usaria. Cada trabalho vai por um caminho.

MG: E como foi o processo de digitalização das polaroides? Você acompanhou de perto?

CV: Sim, nesse caso, bastava que a cópia no algodão ficar o mais próximo possível da imagem a partir das polaroides. Nos carros, outra pessoa tratou as imagens de cada carro e eu montei a disposição.

MG: Então, foi carro a carro? Eu pensava que havia módulos e que você os justapunha.

CV: Na realidade, eu cheguei a criar vários módulos e depois pegava cada um desses módulos e os embaralhava para não haver uma padrão. E, mesmo depois de dispostos lado a lado, eu os misturava mais para não se ver a repetição. Acredito que, se fosse possível identificar esses grupos, o trabalho se esvaziaria, ficaria um trabalho fácil, seria apenas mais um cujo processo de montagem ficaria muito explícito e não se suspeitaria se aquilo havia ocorrido ou não.

MG: Você tem toda uma outra série de fotos aéreas que inclusive foram publicadas em um livro em 2010, *Aéreas*; no entanto, elas seguem outro rumo: não há um jogo entre o real e a fantasia, é mais uma questão da subversão do ângulo e do olhar.

CV: Concorro. Na realidade, *Coletivo* é uma evolução dessas aéreas; eu tinha uma fotografia de um estacionamento cheio de carros dispostos cartesianamente, feito de um ângulo bem paralelo ao chão. Essa foto que me fez fazer *Coletivo*. Lembro de pensar: e se eu exagerasse isso que eu vi? E se, ao invés de 200 carros estacionados perfeitamente, fossem milhares, fosse essa coisa absurda?

MG: Cheguei a ver a primeira série de aéreas do estacionamento e achei curioso como toda aquela organização, repetição e até mesmo a paleta reduzida eram apenas carros de tons pratas e pretos, só um ou outro vermelho. Pareciam mais artificiais do que o sortido aleatório de cores de *Coletivo*.

CV: É verdade, porque, em *Coletivo*, há diversas histórias: um carroceiro, outro carro que bateu, uma Kombi...

MG: Como se fossem várias micronarrativas.

CV: Não deixa de haver histórias mesmo sem haver pessoas registradas.

MG: Voltando à publicação *Aéreas*: você se deu a liberdade de operar tanto com cor quanto em preto e branco.

CV: Às vezes, é a imagem que pede, e eu experimento muito, ajudado pelo digital, que possibilita apertar um botão para ver a imagem em cor ou sem. Para mim, não há regras do tipo "fotos de natureza vou fazer em preto e branco" e "fotos de cidade, em cor". Às vezes, também, não faço nem um, nem outro: fico no meio do caminho, tirando o excesso da cor, tirando a saturação, deixando quase preto e branco, num estado limítrofe, no meio do caminho. Isso me agrada bastante.

MG: Voltando a *Noturnos*: existe a publicação, as fotos foram feitas com Polaroid, e depois você as digitalizou, fez impressões em papel algodão e expôs em galerias e museus. No ano passado, você fez também uma nova exibição dessa série no prédio dos Correios, no centro de São Paulo. Lá, você mudou o suporte. Como foi esse processo?

CV: O suporte mudou completamente. Achei impressionante a qualidade que ficou naquele tamanho gigantesco. Usei o mesmo suporte que se usa para fazer *backlight*, uma espécie de lona, mas a impressão foi feita mais lentamente, para obter uma melhor qualidade.

Vendo do chão, ele parece gigantesco. Cada imagem tem por volta de 5 metros, e elas saíram de polaroides – o resultado ficou muito próximo.

Acho interessante essa mudança de escala: passa a ser uma fotografia para se ver de longe, até porque o espaço proporcionava esse tipo de relação. É diferente do trabalho *Coletivo*, em que a obra não acontece se o observador não pode olhá-la de perto. Temos que pensar muito bem em como expor cada trabalho. No MIS, no trabalho do *Coletivo*, foi bom porque havia um recuo muito grande, por volta de 20 metros até a obra. Então, as pessoas viam a obra de muito longe, ao entrar no Museu e, aos poucos, iam sendo atraídas.

MG: A apreensão da obra se dava lentamente.

CV : Sim, estou interessado nisso. Afinal, hoje em dia, com esse imediatismo todo e o excesso de informação com que temos que lidar, ficamos acostumados a bater o olho na foto e achar que basta. Gosto quando faço um trabalho que abala essa relação: as pessoas olham e ficam curiosas, parece que há um imã. As pessoas ficam um bom tempo procurando e achando coisas na imagem. Existe algo lúdico nesse trabalho. Tanto é que as crianças costumam gostar dessa obra.

MG: Você fotografou diversas cidades no mundo e diferentes bairros em cada cidade. Gostaria de saber sobre a diferença que existe em registrar esses lugares.

CV: Principalmente em Paris, deu muita diferença na cor, pois a iluminação da cidade era muito distinta: tudo ficou bem mais amarelado. Às vezes, as cidades também são mais claras mesmo à noite. Tóquio, por exemplo, era tão iluminada, que eu tinha até dificuldade.

MG: E como era sair sozinho pelas noites, no caso de São Paulo?

CV: Eu contratei seguranças para me acompanhar. Gastei dinheiro, mas fiquei tranquilo. Até porque eu gostava de lugares ermos: debaixo de pontes, atrás de muros. Quanto mais escondido, mais eu me animava a ir. Uma vez, eu fui com um segurança e, mesmo assim, deu problema; então, passamos a ir com dois seguranças. Cheguei a ir a lugares onde os dois ficavam tensos: os dois seguranças armados e eu e o assistente no meio, fotografando. Se não fosse assim, não seria possível. Mas, em Paris, eu ia aonde eu queria a qualquer hora.

MG: Dentro da história da arte, a fotografia demorou a ser vista como obra pelos circuitos e pelas instituições consagradas, e a fotografia colorida, mais ainda. No seu percurso como fotógrafo, você ou outra pessoa questionou a validade do uso da cor na linguagem fotográfica como expressão artística?

CV: Acho que não há mais isso. Eu mesmo nunca passei por isso. A gente ouve falar, mas tenho a sensação de que isso venha daqueles que conhecem menos e que adotam frases do tipo "as fotos preto e branco são mais artísticas", mas quem está na área está interessado mesmo na imagem, pelo menos no contexto nacional.

MG: Finalmente, gostaria que você falasse de suas referências. O que o influenciou e/ou faz parte de sua bagagem visual?

CV: Tenho referências na pintura como Giorgio de Chirico, no cinema, os surrealistas e Fellini, na fotografia, Man Ray, André Kertész, mais os que trabalhavam com preto e branco.

MG: E da produção mais recente, o que lhe interessa?

CV: Aqui no Brasil quem tem um trabalho de que eu gosto: é a Cia de Foto; os três mineiros Pedro David, João Castilho e Pedro Motta, também o Julio Bittencourt, que fez o ensaio sobre o Piscinão de Ramos e as fachadas de prédios, e o Guilherme Maranhão, que fez uns trabalhos fotográficos a partir de registros com *scanner*. Gosto muito da composição desses novos artistas, do uso da cor e o que eles estão abordando e a linguagem.

3.3 Entrevista com Marcos Ribeiro, realizada em seu estúdio, em São Paulo, por Maura Grimaldi, em 19 de janeiro de 2012

Nascido em Piracicaba em 1965, mudou-se para São Paulo ainda garoto. Iniciou seus estudos em fotografia quando tinha apenas 15 anos, junto com seu colega de turma e futuro fotógrafo Cássio Vasconcellos, na escola Imagem-Ação.

Envolvido desde cedo com processos fotográficos, abriu seu próprio laboratório quando tinha apenas 18 anos e, tornando-se um dos profissionais mais requisitados no mercado desde o início da década de 1990, foi morar em Nova York durante quatro anos, onde teve os primeiros contatos com a fotografia digital.

Impressor voltado para o mercado publicitário e autoral, já reproduziu trabalhos de importantes fotógrafos brasileiros como Cássio Vasconcellos, Cristiano Mascaro e Bob Wolfenson.

MG: Falemos de sua relação com a fotografia, sobre o seu primeiro contato e seu percurso profissional até os dias de hoje.

MR: Quando eu tinha 15 anos, eu cursei a escola de fotografia Imagem-Ação, na mesma época que o fotógrafo Cássio Vasconcellos. Desde o começo, eu gostei muito de laboratório e de processar os filmes, sempre em preto e branco. Logo comprei meu primeiro laboratório e comecei a trabalhar para vários fotógrafos. Um dia, eu sofri um acidente de carro e tive que ficar imobilizado durante um mês. Acabei perdendo muito trabalho e, quando voltei à ativa, liguei para um amigo, o Renato Curi, atrás de serviço. O Renato Curi era um grande laboratorista – ele nunca foi fotógrafo, só laboratorista. Nesse momento, ele me convidou para trabalhar com ele. Isso foi em 1983; eu estava com 18 anos. Trabalhamos muitos anos juntos; primeiro, na casa dele, e depois montamos um laboratório no mesmo estúdio do fotógrafo Bob Wolfenson. No começo, eu tinha uma participação pequena e, aos poucos, fui comprando a parte dele, até comprar tudo, em 1987. Em 1990, eu comprei a parte do Bob Wolfenson. Montei uma empresa grande, que chegou a ter mais de vinte funcionários e fazia diversos processos: preto e branco, C-41, E-6. O laboratório preto e branco era o melhor de São Paulo, muito mais artesanal que o da Álbum, a grande empresa profissional da época. O laboratório cor atendia grandes clientes da época como a Alpargatas, C&A, Abril. Esse foi o Laboratório São Paulo.

Com a chegada do Plano Collor, tivemos que demitir uma série de funcionários e tivemos muito gasto sem estar faturando. Para você ter uma ideia, a Alpargatas tinha seis grifes, e cada uma delas fazia quatro catálogos ao longo do ano, de acordo com a estação. Eram pelo menos 24 catálogos ao ano. Quinze dias depois do Plano Collor, eu abri o jornal e vi um anúncio deles com desenhos a mão, com bico de pena, ou seja, uma empresa que investia muito em publicidade, de um dia para outro, teve que demitir todos os seus empregados e liquidar sua produção. Nessa época, eu vendi a parte cor do laboratório, que virou o A3. Com essa mudança, alguns funcionários acabaram saindo, como foi o caso do Gibo Pinheiro, que foi montar a própria empresa, e do Cláudio Machado. Enquanto isso, eu mantive a parte preto e branco, mas continuei trabalhando com cor. Numa grande exposição do Cássio Vasconcellos, fiz sozinho as cópias coloridas, em bacias que eu agitava manualmente, como se fossem fotos em preto e branco, um processo extremamente instável. Lembro da dificuldade de fazer uma cópia e conseguir refazê-la igual. Além da insalubridade que esses químicos geravam. Lembro de ter usado bacias também no processo de Cibachrome.

Essa época foi muito difícil. Eu tinha uma empresa grande, com bons profissionais, com bons trabalhos e que estava crescendo e, de uma hora para outra, me vi sem dinheiro e sem serviço. Meu padrão de vida despencou. Tive que vender até as máquinas do laboratório para conseguir cobrir meus gastos.

Por incrível que pareça, nesse momento, eu fiz alguns trabalhos que chegaram a ganhar prêmios; por exemplo, o do Cássio Vasconcellos, que foi premiado na França para fazer uma exposição inteira em cor [citada anteriormente]. Tive que fazer todas as cópias manualmente, pois eu havia vendido as máquinas processadoras de papel. Quando entreguei o trabalho, o Cássio ficou surpreso com a qualidade das imagens e pediu mais cópias de todas as

fotografias. Eu tive muita dificuldade para manter a fidelidade entre as reproduções. Tinha feito o primeiro lote de imagens em uma semana, mas levei quatro meses para fazer o segundo.

Depois, parei de fazer cor e fiquei só no preto e branco, e também mudei mais de uma vez o laboratório de lugar. Continuei trabalhando com laboratório até 1996, quando começavam a aparecer os primeiros sinais do digital; não só da fotografia digital, mas também uma pós-produção digital e que talvez viesse mais depressa do que a captação. Antes de haver câmeras digitais com qualidade, já havia sistemas híbridos, em que o computador estava inserido na linha de produção. Por exemplo, no fim dos anos 1990, já não havia nenhuma imagem que fosse para uma gráfica sem antes passar por algum processo digital. Em algum momento, ela era digitalizada e, conseqüentemente, sofria ajustes e manipulações que normalmente fazíamos no laboratório manual até então. Nesse momento, eu percebi que a minha profissão estava em risco e que toda uma tecnologia estava prestes a ser sucateada. E foi isso que aconteceu: equipamentos caríssimos como ampliadores, câmeras e máquinas, de uma hora para outra, não valiam mais nada, assim como o conhecimento, tanto da parte química quanto da manipulação dos insumos. O mercado estava se transformando. Mas algumas empresas não acreditaram nisso, como foi o caso da Paparazzi, que continuou crescendo durante certo tempo e montou um dos laboratórios mais bem equipados e projetados que já conheci – mais do que muitos laboratórios nos EUA, por exemplo. Todo esse laboratório foi desmontado da noite para o dia, sem nem sequer ter funcionado direito.

Na realidade, tudo isso desmoronou junto com a própria Kodak, que não conseguiu acompanhar as mudanças do mercado. A Kodak lançou a primeira câmera digital do mundo, mas não acompanhou a evolução do processo e não conseguiu também sustentar as parcerias que tinha no mercado.

Então, eu parei com laboratório em 1996 e resolvi investir na pós-produção. Na época, eu tinha um amigo que era diretor de arte na agência de publicidade W/Brasil, e montamos juntos a Dinamo, que, no início, era um estúdio de criação digital. Foi aí que tive os primeiros contatos com tratamento de imagem e o programa Adobe Photoshop. Pouco a pouco, a Dinamo virou uma produtora de vídeo, e, como eu não me encaixava naquele meio, acabei saindo. Assim que saí de lá, eu vendi tudo o que tinha: me desfiz dos equipamentos, do laboratório e de tudo e fui para Nova York passar quatro anos e trabalhei muito com fotografia. No início, fiz muito laboratório em cor – havia uma demanda grande por *printers* em cor –, mas também já comecei a usar muito programa digital de tratamento de imagem e aprendi muito. Lá, trabalhei com um alemão que foi um dos primeiros profissionais a substituir a impressão da cópia em laboratório para o jato de tinta. Eu fazia muita ampliação manual para ele, mas ele também tinha uma impressora a jato de tinta. Foi com ele que comecei a ter contato com perfis de cor, com interfaces entre sistemas de cores diferentes, tradução de uma cor captada em determinado equipamento para ser impressa em outro sistema. Como eu tinha muita experiência e me interessava pelo assunto, acabei dominando rapidamente os modos de produção desse novo processo. Era quase a mesma coisa que eu havia feito a vida inteira, mas muito mais confortável: não precisava ficar no escuro nem inalar químicos ou manipular substâncias tóxicas. Quando nos acostumamos a trabalhar

com computador, vai ficando mais difícil voltar ao estúdio.

Quando retornei ao Brasil, em dezembro de 2001, eu tinha só o meu computador pessoal e uma impressora. Foi quando o Cássio Vasconcellos me chamou para fazer o trabalho dele *Noturnos*, que era todo fotografado com Polaroid, exposto com *light painting*, em que ele ia iluminando os prédios e registrando. Eu fazia cerca de quatro imagens por dia e, à noite, eu ainda saía junto com ele para fotografar na beira do rio Tietê e em outros lugares de São Paulo. Depois de fazermos a exposição do *Noturnos*, que inaugurou a Galeria Vermelho, ele ainda quis continuar a série nos EUA. Como ele não falava muito bem o inglês, me levou também, e fotografamos juntos cinco cidades estadunidenses em dois meses. Os outros lugares ele fez sozinho: Buenos Aires, Paris, Tóquio...

MG: Você fez também a digitalização das imagens ou só o tratamento?

MR: Fiz também toda a digitalização.

MG: Portanto, você acompanhou todo o processo do trabalho, desde a captação até a saída final da cópia.

MR: Sim, acompanhei todo o processo. Digitalizei, tratei, imprimi e fizemos a tiragem. *Noturnos* foi um trabalho que, uma vez com a prova de autor aprovada, eu rodava a tiragem inteira e fazia todo o controle disso. O Cássio investiu em ter o trabalho inteiro impresso, ao invés de reproduzir aos poucos, de acordo com a demanda. Portanto, ele tem no próprio acervo esse trabalho inteiro impresso. A tiragem foi de cinco cópias para *Noturnos – São Paulo* e de três cópias de cada foto para *Noturnos – EUA e França*. Foram cerca de 200 imagens gerando 800 *prints* no tamanho A3+. Foram dois anos de trabalho, e o primeiro trabalho que fiz quando voltei ao Brasil. Nesse tempo, intercalei algumas publicidades, mas ainda não tinha o domínio técnico tão ágil para a demanda de serviço.

Aos poucos, fui investindo e contratando profissionais mais experientes do que eu, mas, de fato, não era em publicidade que eu estava interessado. Eu queria continuar com a impressão, e não tanto concentrado em manipular imagens. Nem os truques dentro do laboratório químico me interessavam muito: eu sou um impressor. Nunca gostei de saber que uma imagem era apenas um truque, que ela não tinha lastro nem tinha estofo. Já trabalhei para muitos fotógrafos cuja fotografia era apenas truque e, em muitos casos, o truque era meu, e não deles. Isso nunca me agradou, nem no digital e nem na fotografia química.

Sempre me norteou pensar que uma boa fotografia sobrevive a um mau laboratório ou tratamento, mas uma má imagem nunca se tornará grande só com manipulação posterior.

Na realidade, todo o meu aprendizado prático com a cor foi ao lado do Gibo Pinheiro, pois eu montei uma estrutura em que ele começou a aprender do zero o que eu só sabia na teoria. Eu nunca havia ampliado: comecei com ele.

MG: Durante esse período no Laboratório São Paulo, você só fazia preto e branco?

MR: Como eu era dono do laboratório, acabava controlando todos os processos de alguma forma. Eu comprava os químicos e os manipulava, eu os controlava, eu fazia a leitura das tiras de controle, a sensitometria, a densitometria, a análise dos banhos químicos etc. Consegui um rigor e uma estabilidade muito grande nos processos. O meu E-6 era impecável. Mas eu estava muito mais envolvido com a administração de tudo isso do que com a execução e o dia a dia dos trabalhos. Rapidamente, o Gibo tinha mais experiência de filtragem de cor do que eu; ele fazia isso todos os dias. Depois do Plano Collor, eu passei de empresário a operador da noite para o dia, e tive que pegar a prática disso.

MG: Durante esse período no Laboratório São Paulo, a demanda de serviços com processos C-41 e E-6 (coloridos) era mais voltada para a publicidade e o preto e branco mais voltado para o trabalho artístico?

MR: Exatamente. O trabalho autoral usava mais os processos do preto e branco.

MG: Sabendo disso, não há como não pensar em um dado histórico no uso da cor: me pergunto como, nos anos 1980, as pessoas lidavam com essa fotografia tida como autoral e com a inserção da cor nesse tipo de foto.

MR: Até hoje, aqui no laboratório, brincamos com outros fotógrafos a respeito disso dizendo "faça em preto e branco: é muito mais artístico". Essa interpretação sobre a fotografia colorida de fato existia. O que era uma grande bobagem. Mesmo nos anos 1980, fiz vários trabalhos autorais coloridos maravilhosos. O fato de não ter havido tanto trabalho em cor também tem a ver com o fato de que não existia muito trabalho autoral em geral. Acredito que a fotografia autoral no Brasil tenha começado a ganhar impulso nos anos 2000, quando o mercado começou a se abrir e a crescer. As pessoas começaram de verdade a consumir fotografia autoral, e isso cresce cada vez mais.

Hoje em dia, eu faço impressões – por exemplo, para o fotógrafo Tuca Reines – de fotografias coloridas a partir de filmes expostos já na década de 1980. Acredito que o Tuca já soubesse o que queria e como e qual era a cor que estava buscando.

MG: É curioso pensar nessa fotografia que fica latente durante anos; sem ter espaço no contexto em que foi feita, ela fica adormecida, esperando a oportunidade...

MR: Na década de 1980, as fotografias funcionavam como pôsteres; dificilmente alguém colocava uma bela moldura de madeira e pendurava na parede, feito uma obra-prima. Não tinha esse peso de obra de arte. Era de fato algo mais efêmero e de consumo mais rápido; ao menos as pessoas viam assim. Certa vez ouvi o Thomas Farkas dizer que não concordava com a ideia de tiragem no mundo da fotografia, pois isso contrariava algo que era da natureza da foto, contrariava o caráter da reprodutibilidade. Essa seria a grande diferença entre a fotografia e outras obras. Então, limitar essa reprodução em função de um aumento de valor seria mera especulação financeira. Aí, eu me pergunto: afinal, o que é o mercado de arte, senão uma especulação de uma determinada obra?

MG: E hoje em dia, como é a relação dentro do estúdio com os diferentes nichos de público? Há diferença no tratamento da imagem fotográfica de acordo com sua finalidade ou isso depende da pessoa?

MR: Existe uma diferença no tratamento. Existe uma diferença em tudo, desde o orçamento, o tempo que você gasta, até na linguagem. Quando chega um material publicitário, é evidente que existe uma referência dada pelo cliente, no entanto, também há um senso comum sobre o que é consumível pelo grande público. Existe um senso comum sobre a cor da pele, sobre quanto ela deve ser retocada, sobre a densidade que a imagem deve ter etc. Afinal, essa imagem será consumida por um universo de que todos nós fazemos parte. Agora, quando entra uma imagem autoral, ela parte do conceito de uma única pessoa que a criou. Um bom impressor ou um bom tratador lança mão de técnicas, recursos e repertório para que aquilo chegue perto do que o artista viu, e não do ele, impressor, acredita. Eu acho que os grandes impressores também têm que ter bagagem cultural para entender do que esse artista está falando, onde ele quer chegar e quais são suas referências visuais. Por mais que haja o trabalho do impressor, é o artista que determina, é ele quem traz o conceito.

Quando chega uma obra para ser interpretada pelo impressor, quando ela é boa e tem estofo, ela traz isso claro e fácil de o impressor entender. É comum, quando começamos a treinar alguém que está começando a imprimir, a pessoa levar a imagem para o caminho mais óbvio da leitura dela.

MG: Por mais que o artista seja a autoridade nessa relação, também existe a interferência do impressor na própria obra...

MR: Eu acho que, quando o artista está seguro do conceito de sua obra, ele consegue incorporar sugestões facilmente. Trabalhar com gente segura é muito mais fácil, porque, se você entende que é possível levar o conceito para além do que está expresso, se o artista está seguro, ele incorpora. Mas, se é inseguro, ele não sabe onde quer chegar.

MG: Agora, quanto a sua formação: você aprendeu por meio dos processos manuais; como foi a mudança para o digital? Como esse percurso concorreu para sua atividade atual?

MR: Se hoje em dia houvesse uma nova mudança, se surgisse uma nova linguagem, eu adoraria reaprender tudo. Quanto estava trabalhando com o manual, toda aquela tecnologia já estava, de certa forma, estagnada – não havia mais para onde ir. Quando parei com os processos manuais, eu estava pesquisando processos do século XIX como autocromo, goma bicromatada, gravura em vidro etc. Também fiz *dye transfer* e outros processos.

MG: E, desses processos, qual lhe chamou mais atenção?

MR: Colotipia. Eu pensei até em fazer uma pequena gráfica para fazer livros de arte. Colotipia é uma espécie de gravura em vidro e usa goma bicromatada [...]. É um processo de impressão com tom contínuo sem retícula. É possível reproduzir inúmeras vezes e obter várias cores com mais de uma matriz, desde que elas estejam em registro.

MG: Vendo esse tipo de emulsão fotográfica em papel poroso e pensando em outras técnicas do século XIX, me ocorre que, hoje em dia, os processo a jato de tinta retomam essa materialidade.

MR: Há de fato uma semelhança física no resultado obtido por esses processos.

MG: Mas, voltando especificamente para a cor, sinto que existe uma vastidão de fotógrafos reconhecidos hoje em dia trabalhando com o colorido...

MR: Me parece que a cor tem um apelo próprio, não necessariamente ligado ao conjunto da imagem. É possível, por exemplo, fazer uma imagem com um equilíbrio cromático atraente sem que isso tenha a ver com seu conteúdo. Quando faz o preto e branco, você tende a limpar isso, como se clareasse o apelo da imagem, sem deixar nenhum tipo de ruído ou interferência cromática atrapalhar nem a concepção, nem a leitura. A cor é apelativa!

Como, na escala cromática, há complementaridades – ao contrário da escala de cinzas –, dependendo de como equilibra ou desequilibra a quantidade de cores complementares, você cria apelos cromáticos que não têm a ver com o conteúdo.

A cor permite muito mais truque do que o preto e branco só por sua presença – ou ausência, em alguns casos.

Quando compõe principalmente em pequenos formatos, em que se compõe mais por forma do que por textura – porque é obrigatório limpar muito mais a abordagem, porque não haverá recursos de trato fino se o filme for 135mm –, se sua abordagem levar em consideração a cor, ela já necessariamente se desvia do conceito original, porque a cor tem um apelo próprio, enquanto o preto e branco evidencia a forma, deixa a composição mais gráfica.

Pelo menos eu vejo esse apelo, esse truque, mais correntemente na fotografia colorida. O que eu quero dizer é que, usando cor, é muito fácil criar imagens de leitura rápida e com uma aceitação mais ampla do público.

MG: Considerando o universo da cor e seus usos autorais, qual ou quais fotógrafos lhe chamaram atenção em seu percurso como laboratorista? Como, a seu ver, esses trabalhos se destacam dos demais?

MR: Eu tenho uma relação muito próxima de amizade com os fotógrafos e artistas que eu imprimo e me sinto suspeito para falar sobre o trabalho deles de alguma forma. Mas, de maneira geral, a pessoa com quem eu mais me identifico e por quem tenho admiração é o Cássio Vasconcellos. Mas eu não tenho necessariamente uma questão com a cor. Acredito que cada trabalho propõe algo específico. Quando está maduro, um trabalho mostra ao impressor o que ele deve ser. Eu não tenho um tratamento especial da cor. A cada trabalho surge uma concepção sobre aonde a cor tem que chegar. Às vezes, eu proponho determinados partidos para a obra, como no caso do trabalho de retratos da fotógrafa Fifi Tong. Muitas vezes, basta descobrir o que já está dado no trabalho, como se fosse desvendar a questão no trabalho. Acredito que a técnica, quando atinge seu ponto mais alto, desaparece, como se o observador não precisasse se apegar a nada. Toda vez que a técnica fica mais aparente que o trabalho em si, torna-se um mero efeito.

3.4 Entrevista com Gibo Pinheiro, realizada em seu laboratório fotográfico, por Maura Grimaldi, em 5 de outubro de 2011, em São Paulo

Nascido em 1962 na cidade de São Paulo, Paulo Rogério Pinheiro iniciou sua carreira ligada à fotografia como funcionário de um laboratório, aos 26 anos. Sempre ampliando e revelando trabalhos de importantes fotógrafos como Bob Wolfenson e J. R. Duran, Gibo, como ficou conhecido, dedicou seus primeiros anos a um mercado mais voltado para editoriais de revista e ensaios de moda.

Quando abriu seu próprio laboratório, nos primeiros anos da década de 1990, continuou atendendo a esse público, sempre com o mesmo processo de ampliação: C-print. Viveu a ascensão e a crise dos laboratórios de ampliação manual, bem como a chegada dos meios digitais, sentindo a mudança do perfil de público que passou a atender. Hoje, Gibo mantém um dos últimos laboratórios fotográficos analógicos coloridos na América Latina.

MG: Comece contando um pouco sua relação com a fotografia: o primeiro contato e seu percurso profissional até agora, em seu laboratório...

GP: Antes de começar a trabalhar com fotografia, eu tinha uma marcenaria. Fiz faculdade de História, mas parei no meio para abrir um restaurante. Acho que eu tenho uma veia comercial que tem a ver com produzir. Depois, descobri que têm tudo a ver marcenaria, cozinha e laboratório. Quando trabalhava como marceneiro, fui convidado para montar um laboratório. Isso foi em 1988, quando eu tinha 26 anos.

MG: Então, primeiro foi o restaurante, depois a marcenaria e finalmente o laboratório. Você já havia trabalhado com fotografia até então?

GP: Nada. Zero. Quando vou buscar fotos de infância, eu não encontro muitas, mas me lembro de ter tido uma Tuca, que era uma máquina de filme 120mm que fazia quadros 6x6 e tinha um botão vermelho.

Quando eu estava trabalhando na marcenaria é que me senti estimulado a fazer e produzir coisas. Foi nesse período que apareceu a oportunidade de montar um laboratório e fazer toda a parte de mesa de luz, gavetas e bancadas de ampliador que sobem e descem. Foi assim que eu entrei em contato com a fotografia.

Fui então convidado por um amigo, Marcos Ribeiro, para montar um laboratório junto com ele. Ele e o Renato Curi já tinham um laboratório preto e branco, o Laboratório São Paulo, que funcionava no estúdio do Bob Wolfenson, e estavam montando o laboratório cor quando fui chamado para fazer os móveis e recebi o convite para trabalhar junto com eles. Depois, o Renato saiu, o Marcos se juntou a mais outras duas pessoas e formaram o laboratório A3, também com a Nícia e o Cláudio Machado. Me juntei a eles e fui aprender tudo. Eles também estavam aprendendo, ainda ninguém tinha a técnica do colorido. Isso foi entre os anos de 1988 e 1989.

Nessa época, eu tinha muitos amigos que eram assistentes de fotógrafo, e, normalmente, a relação se dava entre o assistente e o laboratorista. Só alguns poucos fotógrafos iam pessoalmente ao laboratório. De qualquer forma, era uma coisa muito pessoal e íntima; tínhamos que compreender o que o autor estava dizendo, e ele confiava em nós. Pouco a pouco, íamos temperando a cor, como na cozinha. Fomos aprendendo na prática.

Eu era funcionário, mas o contato dos assistentes e fotógrafos era comigo, e não com a parte administrativa. Eu sempre trabalhando com negativo em cópia manual. Havia um grande volume de trabalho, mas a maioria era em E-6.

Depois de um tempo, entrou um outro laboratorista, o Hércio Nagamine. Convivemos muito; entrávamos às nove e saímos à meia-noite, à uma, às duas, varávamos noite. Ampliávamos

juntos trabalhando só com cor. Quem fazia preto e branco era só o Marcos Ribeiro, em outro lugar. Depois, o Hécio me apresentou ao Carlos Moreira e à Regina Martins.

Em 1989, com o plano Collor e o congelamento econômico, a situação ficou complicada; primeiro, o Cláudio Machado saiu, e depois o Marcos. Ficou só a Nícia.

Em 1991, houve um concurso de fotografia da revista *Íris Foto*, e eu ganhei um carro; vendi o carro e propus me tornar sócio do laboratório. Acabou não acontecendo. Nessa época, o A3 já não era mais A3: era A1 e depois virou A2. Enquanto isso, fui seguir sozinho, com dinheiro para abrir um laboratório. Montei um laboratório com a Regina Martins e com o Carlos Moreira, lá na Barra Funda.

Antigos clientes passaram a frequentar o laboratório novo, que começou a intensificar as ordens de serviço. A Regina estava interessada em projetos mais voltados para arte, enquanto eu queria fazer publicidade, editorial de moda e fotos para revistas masculinas.

MG: De fato, são essas áreas que parecem dar mais dinheiro e volume de trabalho.

GP: Sim. Acabei saindo desse laboratório; fiquei com dinheiro, mas sem lugar. Nessa época, minha mulher engravidou, e viemos para uma casa no Alto de Pinheiros (na mesma rua onde hoje é o laboratório), que eu adaptei para acomodar também o laboratório. Naquela época, não trabalhava com máquinas (no A3, também foi assim); eram uns tanques com 40 litros de química e um aquecedor para manter a temperatura das soluções. Havia um vapor grande do químico e, para isso, tínhamos uns exaustores. Lembro de fazer fotos 50cm x 60cm e achar um tamanho gigantesco. Eu tinha que enrolar a folha e colocá-la numa espécie de cesto que usamos para fritar alimentos, uma espécie de colcadura. Depois, eu mergulhava esse cesto com a folha nos químicos e ficava com um relógio dentro da cabine. Eu passava os 5 minutos de todo o processamento do papel enfurnado com aquela química. Depois, eu lavava as fotos com esguicho. Eu fazia tudo na mão.

MG: Usavam-se as mesmas químicas de hoje nas máquinas de processamento de papel?

GP: É. Era um revelador, uma água, um branqueador e fixador e novamente um banho de água. O mesmo processo de hoje com a máquina. No A3, também era assim, mas acho que no Labtec não. Havia alguns laboratórios que eram centrais e outros não, nessa época. No caso do A3, ele se propunha a ser um laboratório central, mas que fazia as coisas manualmente.

MG: O cliente deixava os filmes para ser processados na loja, e a loja encaminhava para o laboratório central e devolvia novamente na loja para ser retirado. É isso?

GP: Sim, isso mesmo. E eram basicamente Fuji, Kodak, a Labtec, Procolor etc. Eram laboratórios grandes que movimentavam toda uma indústria. Enquanto isso, eu trabalhava no meu laboratório em casa. Fiquei mais ou menos uns dois ou três anos assim, até 1994. Lembro que, antes de o laboratório sair da minha casa, eu tive que ampliar umas cópias grandes para uma exposição. Como eu não conseguia fazer, acabei procurando um amigo, o Laércio, que trabalhou no ateliê 337 mas que havia saído e montado um laboratório, o D-76, no estúdio da fotógrafa Ella Durst. Então, fui até lá para fazer o serviço, até porque ele já possuía uma máquina, que, perto do modo como eu operava, já era uma grande ajuda. Foi nesse momento que eu conheci o Toninho, hoje laboratorista daqui, pois ele era assistente desse meu amigo. Depois de um tempo, ele acabou fechando as portas e me vendeu as máquinas. Em 1994, mudei o laboratório para outra casa na mesma rua, levando comigo as máquinas e também contratando um assistente – o Toninho.

O Laércio chegou a fazer um grande trabalho aqui no meu laboratório; era um catálogo para uma grande marca de roupas. Foi um trabalho difícil, pois tínhamos não só que copiar as fotografias como também colocar um acetato em cima do papel durante a exposição para gravar no papel dados como telefones, nome das roupas e logotipos. E foram feitas muitas fotos – cerca de 400 cópias de cada imagem –, para depois ser usadas em books etc. Produzíamos manualmente em escala industrial.

A demanda de serviços era muito alta, era comum varar noite ampliando. Tive que contratar mais funcionários para me ajudarem. Fico pensando que hoje em dia, no digital, é possível ter uma produção que exige muito menos fisicamente.

MG: Varar a noite foi muito em consequência do tipo de serviço que se prestava: o mercado editorial exige muito serviço em pouco tempo. Hoje em dia, não é mais assim, aqui. Gostaria que você contasse essas mudanças que aconteceram no seu laboratório.

GP: Depois de ter comprado a máquina do Laércio, eu queria investir em novos equipamentos, mas tudo era sempre muito caro, era difícil conseguir ampliadores; comprávamos aqui através de uma loja que importava produtos. Lembro que, no A3, eles tinham um ampliador italiano de mais de 20 anos que funcionava muito bem. Não é como hoje que ano a ano os produtos se tornam obsoletos. Uma boa lente no ampliador, que durava bons anos, definia tudo, juntamente com o uso do condensador ou difusor; esse ampliador italiano da A3 usava condensador, então, era possível obter um desenho do grão muito mais delineado. A luz incidia sobre o negativo mais diretamente, não era uma luz difusa. Hoje em dia, com o digital, essas coisas mudaram – é mais difícil reconhecer os processos a partir da cópia.

MG: Desde 1994, vocês faziam muito editorial para revista. Isso foi até quando? Meados dos anos 2000?

GP: Por volta dessa época. Lembro de 2001 como uma data marcante: o laboratório tinha por volta de seis funcionários; um motoqueiro, uma secretária, três ou quatro funcionários para ampliar. Havia um grande volume de trabalho, muitos funcionários, entrava muito dinheiro, mas também tinha altas despesas. Tudo ia muito bem até mais ou menos 2003, quando as coisas começaram a estremecer.

Até então, fazíamos todo o tipo de trabalho e fazíamos bem, gostávamos. Só não tínhamos muito espaço para os amadores; acabavam não sendo prioridade, pois não tínhamos tempo.

De repente, muitos faliram; foi um processo meio radical. Ao longo disso, aconteceram coisas como uma editora, um polo de mercado – muitos laboratórios sobreviviam de serviços prestados a suas revistas –, resolveu centralizar seu trabalho num único laboratório, o A3. Nessa época, o A3 havia feito uma parceria com o Paparazzi, que era o laboratório ao lado do Capovilla, em Pinheiros. Só nessa esquina, há muita história para contar. O Paparazzi foi um megalaboratório, com todos os serviços, chegando a representar a Kodak quando fechou a ProColor, que antigamente era o laboratório central da Kodak. Portanto, quando o A3 e o Paparazzi se uniram e pegaram os serviços dessa editora, muitos laboratórios acabaram falindo. Durante esse período, eu continuava apostando na fotografia analógica, e fui pegando as oportunidades dos equipamentos que se sucateavam nos laboratórios que fechavam, um material que durante um bom tempo eu não tinha dinheiro para comprar.

Eu jamais achei que fosse recolher os materiais do A3. Quando esse momento chegou, há dois anos, eu percebi como o mercado já estava mudado.

MG: Então, depois de 2003, houve essa grande mudança...

GP: Sim, teve primeiro essas negociações da editora [mencionada um pouco antes] e logo depois eles também começaram a fazer muito digital. Até estabilizar o mercado, eu tive que mandar praticamente todos os funcionários embora.

Foi difícil ver o laboratório cheio de serviços e depois passar pela crise. Lembro de quando mudou o suporte de cromo para negativo, no mercado editorial; começou-se a usar muito mais as películas negativas, que tinham uma latitude muito maior, enquanto os diapositivos davam muito mais trabalho, pois era preciso fazer um teste de ponta, esperar revelar o teste, mudar a revelação em 1/3, 2/3 etc. – essa é uma linguagem do cromo; para o negativo, não dizemos de 1/3 em 1/3, mas de 1/2 em 1/2 ponto. Os negativos acabaram salvando muitos trabalhos, e os originais viraram cópias de 20cmx25cm que eram digitalizadas e serviam como referência para as revistas. Às vezes, tinha revistas boas, mas às vezes não: fazíamos o trabalho e, quando víamos na revista, estava completamente diferente, porque fora mal

digitalizado. A digitalização do cromo dá de fato uma resolução fantástica, melhor do que no negativo, mas a quantidade de informação que se tem no cromo é muito menor do que a que se tem no negativo. Então, fazer uma boa cópia a partir de negativo era como obter um novo original para ser a referência. Quando houve essa transição foi que o meu laboratório viu o seu auge.

MG: Essa transição foi por volta do fim da década de 1990, e logo depois houve essa crise abrupta no mercado de filme, nos primeiros anos de 2000.

GP: Abrupta mesmo. Vi todos os laboratórios falindo, e eu também tive que mandar os meus funcionários embora; ficamos só eu e o Toninho. E também, com a transição para o digital, eu não tinha condições de ensinar a nenhum dos outros funcionários – eu também não sabia operar –, diferentemente do que aconteceu com o analógico.

Eu quase fechei!

Nessa época, observando alguns trabalhos feitos com as impressoras a jato de tinta em exposições, percebi que era possível obter bons resultados, e, se era nisso que as pessoas estavam interessadas, eu pensei que talvez devesse investir. Eu lembro de pensar "isso me parece mais fácil do que o que eu costumo fazer com o analógico". Percebi que a questão do digital era a busca daquilo que já existia com o analógico.

MG: Quanto tempo faz que o digital entrou aqui no laboratório?

GP: Uns três anos.

MG: Nossa, me parece tão pouco tempo. Achei que eram pelo menos uns seis anos.

GP: Não, foi por volta de 2008 que eu comprei a impressora, e o *scanner* veio depois de um ano e meio, mais ou menos.

Antes disso, uma das coisas que fez o laboratório resistir a essas mudanças do mercado foi investir na ampliação de grandes formatos. Foi quando eu comprei, de um desses laboratórios que se desfez, a máquina processadora de papel que estamos usando hoje. Uma máquina que valia trinta mil dólares custou cinco mil reais, e comprei-a porque eu tinha um trabalho para fazer, uma exposição na Pinacoteca do Estado da São Paulo sobre a Rússia, com fotografos como Maurício Nahas e Ricardo Barcelos. Lembro que fazer cópias grandes

assim era uma coisa temida; não bastava a máquina, precisava ter toda uma estrutura para expor o papel etc. Apesar das dificuldades, conseguimos fazer, e ficou lindo. Pegamos o jeito de fazer cópias grandes, e isso abriu portas; começamos a focar nesse público, para fazer cópias para exposições.

MG: Nesse momento, o público já foi mudando. Não eram mais trabalhos do mercado das comunicações, mas do circuito das artes.

GP: De fato, as revistas passaram a trabalhar só com o digital. Um ou outro foi resistente e trabalhou com filme; por exemplo, o J. R. Duran.

MG: Provavelmente isso só foi possível porque, sendo o Duran um fotógrafo reconhecido, ele podia fazer esse tipo de exigência. De todo modo, o que a editora queria de fato era baratear os processos.

GP: Um profissional como o Duran tem uma demanda de trabalho tão alta que garante a sobrevivência de um laboratório. É impressionante.

Então, enquanto todos estavam migrando para o digital, fotógrafos e laboratórios, o Duran ainda me enviava filmes. Isso se manteve por uns dois anos, mais ou menos.

MG: Nessa época, o A3 ainda fazia ampliações manuais?

GP: Sim, fazia também; aí, era uma questão de ser cliente deles ou nosso.

MG: E a Labtec também?

GP: Mas a Labtec era mais uma indústria, enquanto aqui o atendimento era mais próximo do fotógrafo: os cliente vinham ver o trabalho, acompanhavam os processos de perto, viam as provas, conversávamos, o que dava uma segurança para o cliente.

Se, por um lado, uma dinâmica mais impessoal barateia, por outro, não é possível dar essa atenção ao artista.

O laboratório analógico tem problemas de forma geral: sempre há problemas. Há uma série

de fatores que podem não funcionar, e sempre corremos o risco. Enfrentamos problemas de todos os tipos, e era muito complicado quando não tínhamos os recursos digitais. Portanto, aqui no laboratório, a entrada do digital serviu também como uma grande salvação, nesse sentido.

Eu lembro que um dos primeiros contatos que eu tive com o digital foi uma foto do J. R. Duran para uma grande revista masculina. O filme havia enroscado na máquina, aqueceu e um fotograma grudou no outro; ao descolá-los, saiu a emulsão das películas e ficou uma espécie de buraco na imagem – tive que procurar um lugar que digitalizasse essa película a fim de salvá-la. O Duran foi compreensivo. É claro que o fotógrafo nunca quer que isso aconteça, mas o profissional tem consciência desses riscos.

MG: E depois da chegada do digital, em 2008?

GP: Bom, aí, o laboratório dividiu o espaço. Durante o primeiro ano, um ano e meio, o analógico ainda era mais solicitado que o digital. Hoje já não. Até porque, hoje, eu domino mais essa mídia, consigo oferecer mais serviços e sei até onde posso chegar. Acho que a minha experiência com filme e processos analógicos me faz ter uma exigência quanto à resolução que não me permite ficar satisfeito facilmente. Eu quero me aproximar ao máximo da resolução do filme.

MG: Considerando o universo da cor e seus usos autorais, qual ou quais fotógrafos lhe chamaram atenção durante seu percurso como laboratorista?

GP: Citar nomes me parece difícil, até porque, como o início do meu contato com a fotografia é pelo lado comercial, eu tenho uma postura de respeitar e dar valor ao trabalho de todo mundo. Tudo é trabalho.

Não sou eu quem escolhe o trabalho que vou fazer: é o cliente que me escolhe. A partir do momento em que sou escolhido, eu passo a me envolver e a gostar do trabalho do artista. Afinal, só é possível falar do trabalho que eu faço.

Atualmente, eu pego trabalhos de pessoas que são anônimas e me interessam pessoalmente pelo trabalho.

MG: Curioso você lembrar desses anônimos; me parece uma constante nos dias de hoje aqui no laboratório. Há um grande público que quer ter uma produção, mas que ainda não se

consolidou como fotógrafo ou artista, e talvez nem almeje isso.

GP: Às vezes, é até melhor trabalhar com os amadores; afinal, é melhor trabalhar com aqueles que amam fotografia do que com aqueles que talvez não amem tanto assim, não?! [risos]

Sabe, muitas vezes, o profissional que tem que trabalhar com foto, quando termina o expediente, não está interessado mais em foto, enquanto o amador tem um ar mais fresco.

Além disso, é muito mais prazeroso para mim trabalhar com prazos mais elásticos e em contato mais direto com o fotógrafo. Antigamente, o contato direto era com o assistente, que era muito bom também, mas todos os assistentes aspiravam a ser o fotógrafo que os empregava.

Acredito que o digital também acabou complicando muito a vida dos próprios fotógrafos, que tiveram que lidar com mais concorrência.

MG: Qual é a diferença entre fazer o seu trabalho pessoal e para terceiros?

GP: Obviamente, é muito melhor fazer o próprio, mas isso não me sustenta. Eu tenho que fazer o dos outros e, nesse processo, eu dificilmente encontro tempo para fazer os meus trabalhos. Hoje em dia, estamos trabalhando no limite de funcionários e funções que as pessoas têm que assumir.

De qualquer forma, para mim, que já virei noite, a dinâmica de hoje em dia não parece nada muito fora do comum, ainda mais que agora conseguimos administrar prazos mais facilmente.

Assim, eu tive pouquíssima chance de fazer as minhas coisas dentro do laboratório.

MG: Conte como esses anos todos de fotografia analógica o ajudaram com o digital – se é que ajudaram – e também se você vê alguma diferença entre o público que hoje opta por uma mídia ou outra.

GP: Primeiramente, acredito que ainda haja uma busca para, de alguma forma, aproximar o digital do analógico. É claro que, muitas vezes, não conseguimos notar essas diferenças (em revistas, por exemplo), mas, de alguma maneira, eu vejo essa busca. É claro que o analógico tem suas limitações comerciais de tempo e dinheiro, mas, mesmo quando se digitaliza um negativo, eu percebo que há diferenças: é como se algo se perdesse. Por um lado, o digital facilita, por outro, ele é diferente.

Quanto ao público, acho que as coisas já estão bem fundidas. As próprias mídias já estão muito fundidas, seja pela digitalização de um negativo, seja pelas mídias digitais que procuram reproduzir o efeito do analógico. Por exemplo, um telefone celular que simula efeitos de um filme e que produz cópias com qualidade razoável. Quando vemos isso impresso, nos emocionamos pela linguagem e pela memória de um outro suporte contaminado, e não interessa mais se é digital ou analógico – interessa se é bonito.

MG: Muitas vezes, há trabalhos feitos em mídias digitais que procuram reproduzir até os efeitos do analógico que eram tidos pela indústria como erros.

GP: E nós, que continuamos fazendo analógico, de repente estamos diante de uma surpresa ou um novo erro, que não ocorreu nos últimos vinte anos. Por exemplo, quem nos trouxe o conhecimento da técnica da *flashada*³⁷ foi um cliente que viajou para os EUA, e isso nos permitiu chegar a resultados e soluções totalmente diferentes do que imaginávamos.

37 Técnica de ampliação fotográfica que consiste em sensibilizar o papel com uma luz de determinada cor antes de gravar a imagem do fotograma, para alterar as condições de luminosidade, cor e contraste.

MG: Sempre que se fala em *flashada*, penso no universo da pintura. Mesmo na tradição da pintura, quantos artistas não preparam sua tela já com um determinado pigmento, a fim de obter uma determinada luminosidade e matiz que vêm de dentro da tela.

GP: A *flashada* traz informação na alta e na baixa luz também – ela diminui o contraste. O analógico permite muita experimentação, mas estamos sempre um tanto reféns da indústria que fornece os materiais.

Quanto às mudanças do mercado, acho que o momento de maior crise já passou, e temos uma certa estabilidade. Vejo que uma das coisas mais importantes é a questão da impressão e de haver um suporte – há uma necessidade de ver fotos em papel.

Referências

Referências

Breve introdução: cor e fotografia

CAPDEROU, Christine; GANDOLFO, Jean-Paul; GUINÉE, Ronan; LAVÉDRINE, Bertrand. **L'autochrome Lumière: Secrets d'atelier et défis industriels**. Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques – CTHS, 2009.

CARTIER-BRESSON, Anne. **Le vocabulaire technique de la photographie**. Paris: Marval, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. Luiz Braga e a fotografia opaca. **Luiz Braga: retratos amazônicos**: catálogo. São Paulo: MAM, 2005. p. 7-23.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOGLE, Douglas. **The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982**. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

FRÉMAUX, Thierry. **Autocromos Lumière: o tempo da cor**. Tradução Hací Maria Longhi Farina. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2009.

LAVÉDRINE, Bertrand. **(Re)Connaître et conserver les photographies anciennes**. Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques – CTHS, 2009.

MANN, Martin. **Color**. New York: Time-Life Books, 1971.

MOORE, Kevin. **Starburst: Color Photography in America 1970-1980**. Cincinnati: Cincinnati Art Museum Hatje Cantz, 2010.

NEWHALL, Beaumont. **The History of Photography: from 1839 to the present**. New York: Museum of Modern Art, 1993.

NICOLAU, Ricardo. **Fotografia na arte**: de ferramenta a paradigma. Porto: Público/Fundação de Serralves, 2006. (Coleção de Arte Contemporânea.)

PERSICHETTI, Simonetta. **Miguel Rio Branco**. São Paulo: Lazuli/Companhia Editora Nacional, 2008.

RUBINFIEN, Leo. Colors of Daylight. In: MOORE, Kevin. **Starburst**: Color Photography in America 1970-1980. Cincinnati: Cincinnati Art Museum Hatje Cantz, 2010. p. 37-41.

SOARES, Carolina Coelho. **Coleção Pirelli-MASP de Fotografia**: fragmentos de uma memória. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006

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

VASCONCELLOS, Cássio. **Noturnos**: São Paulo. São Paulo: Bookmark, 2002.

Sites

Museu de Arte de São Paulo. Coleção Pirelli. Disponível em: <<http://www.colecaopirellimasp.art.br>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

MoMA PS1. Disponível em: <<http://www.moma.org>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Itaú Cultural. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Luiz Braga. Disponível em: <<http://www.luizbraga.fot.br/>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Imagens

Fig. 01 e 02

MANN, Martin. **Color**. New York: Time-Life Books, 1971.

Fig. 03 e 04

FRÉMAUX, Thierry. **Autocromos Lumière**: o tempo da cor. Tradução Hací Maria Longhi Farina. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2009.

Fig. 05

MoMA PS1. Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2001/gursky/index.html>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Fig. 06

Museu de Arte de São Paulo. Coleção Pirelli. Disponível em: <<http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/107/obra/376>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Fig. 07

Museu de Arte de São Paulo. Coleção Pirelli. Disponível em: <<http://www.colecaopirellimaspa.art.br/autores/107/obra/381>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Fig. 08

Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&tacao=mais&inicio=9&cont_acao=2&cd_verbete=2802>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Fig. 09

Luiz Braga. Disponível em: <<http://www.luizbraga.fot.br/>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Fig. 10 e 11

VASCONCELLOS, Cássio. **Noturnos**. São Paulo. São Paulo: Bookmark, 2002.

Fig. 12

MARIANI, Anna. **Pinturas e platibandas**. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

1 Anna Mariani, a memória da cor

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **O olhar amoroso**: textos sobre arte brasileira. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002.

BAUDRILLARD, J. O objeto puro. In: MARIANI, A. **Pinturas e platibandas**. 2.ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. Anna Mariani. In: _____. **A arte da desapareição**. Tradução Anamaria Skinner; organização Katia Macial. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BECHER, B.; BECHER, H. **Anonyme Skulpturen**: eine typologie technischer bauten. Düsseldorf: Verlag, 1970.

BECHER, B.; BECHER, H. **Gás Tannks**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

BECHER, B.; BECHER, H. **Industrial Facades**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.

BECHER, B.; BECHER, H. O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher. **ZUM**, São Paulo: Instituto

Moreira Salles, no 1, out. 2011. Entrevista concedida a Ulf Erdmann Ziegler.

BECHER, B.; BECHER, H. **Water towers**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

BERNARD, B. Bold Fronts in Brazil. **Independent Magazine**, London, 3 jun. 1989.

BIENAL BRASIL SÉCULO XX, 1994, SÃO PAULO, SP. **Bienal Brasil Século XX**: catálogo. Organização Nelson Aguilar. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. 516 p., il. color.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 19, 1987, São Paulo, SP. Catálogo geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987. 382 p., il. p.b.

BRILL, S. Pedindo licença. **Iris Foto**, São Paulo, n. 410, dez. 1988.

CARBONCINI, A. (Coord.). **Coleção Pirelli-MASP de Fotografias**. v. 4. Versão em inglês Kevin M. Benson Mundy. São Paulo: MASP, 1994. 72 p., il. p&tb. color.

CARELLI, W. Uma arte sertaneja para além dos clichês. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 21 out. 1987.

GONÇALVES FILHO, A. Fotógrafa segue nova trilha no Sertão. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 28 mai. 1992.

GONÇALVES FILHO, A. Anna Mariani. **Galeria Revista de Arte**, São Paulo, n. 6, set. 1987.

HIRSZMAN, M. Geometria lírica das fachadas. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 18 jun. 2010.

MACHADO, A. MAC-USP mostra impressões de Anna Mariani sobre a caatinga. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 8 ago. 1992.

MAGALHÃES, A.; PEREGRINO, N. O regionalismo nordestino e suas marcas na fotografia brasileira. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, p. 242-267, n. 27, 1998.

MARIANI, A. **Paisagens e impressões**: o semiárido brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MARIANI, A. **Paisagens e impressões**: convite da exposição Paisagens, impressões, 13 de fevereiro a 2 de maio de 1993, Casa da Cultura de Poços de Caldas, Minas Gerais.

MARIANI, A. **Pinturas e platibandas**. 2.ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

MORAES, A. MASP expõe melhores fotógrafos nacionais. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 6 jul. 1994.

MOSQUERA, L. M. Pinturas y platibandas. **SUMMA, Textos Iberos Americanos**, Buenos Aires, n. 251, jul. 1988.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

NAVES, Rodrigo. **Anna Mariani**: Pinturas e platibandas: apresentação de exposição artística, Instituto Moreira Salles, São Paulo e Rio de Janeiro, 2010.

NAVES, Rodrigo. Os pobres, a fotografia e seus (bons) limites. In: BRACHER, E. **A cidade e suas margens**. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 21-34.

OBRA de Mariani retrata as fachadas nordestinas. **Diário do Grande ABC**, Santo André, 10 nov. 1987.

OLIVARES, Rosa; NUSSER, Gregor. **Eisamkeit**: un sentimiento alemany. Madrid: La Fundacion, 1992.

PARDINI, P. O mundo como fisionomia: retrato ou paisagem? In: Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Brasil Brasis/Mariano Klautau Filho et al. Belém: Diário do Pará, 2010. p. 89-101.

QUADRIENAL DE FOTOGRAFIA, 1. São Paulo: MAM, 1985. 40 p. il. p.b.

ROMANHOLLI, L. H. O sertão visto como obra de arte. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 mai. 1992.

SCHWARTZ, J. (Org.). **Da antropofagia a Brasília**: Brasil 1920-1950. São Paulo : FAAP, 2002.

SOUZA, O. Pela porta da frente. **Veja**, São Paulo, n. 995, p. 136, 30 set. 1987.

TRIENAL DE FOTOGRAFIA, 1. São Paulo: MAM, 1980.

VALENTIM, F. Fotografia de um não-lugar. In: BRACHER, E. **A cidade e suas margens**. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 11-19.

VIANA, A. O. As imagens de Anna Mariani e a reaparição do passado. In: **CICLO DE INVESTIGAÇÕES DO PPGAV UDESC**, 2, Arte e Pesquisa, Florianópolis. Anais. Florianópolis, 2007, p. 21-30.

ZIEGLER, Ulf Erdmann. O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher. **ZUM**, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 1, p. 154-179, out. 2011.

Sites

ESTEVEES, J. Pinturas e platibandas. PARATY EM FOCO, 8. Vídeo. Disponível em: <<http://paratyemfoco.com/blog/2010/06/pinturas-e-platibandas-de-anna-mariani/>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

MUSEU DA CASA BRASILEIRA. Casas do Brasil 2006. Vídeo, 8'34. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_HKeTljRHxI>. Acesso em: 8 abr. 2012.

MUSEU DA CASA BRASILEIRA. Casas do Brasil 2006. Disponível em: <<http://www.mcb.sp.gov.br/mcbltem.asp?sMenu=P002&Tipo=5&Item=676&Ordem=1>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Itaú Cultural. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Imagens

Fig. 01

ZUM, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 1, p. 169, out. 2011.

Fig. 02 a 08

MARIANI, A. **Pinturas e platibandas**. 2.ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

Fig. 09

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **O olhar amoroso**: textos sobre arte brasileira. São Paulo: Momoed Edições de Arte, 2002.

Fig. 10

MARIANI, A. **Pinturas e platibandas**. 2.ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

Fig. 11

MARIANI, A. **Pinturas e platibandas**. 2.ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

2 Luiz Braga, a poética da cor

BRAGA, L.; LOUREIRO, J. J. P.; HATOUM, M. **Luiz Braga**: crônica fotográfica do universo mágico no mercado Ver-o-Peso. São Paulo: Modernsign, 2008.

BRAGA, Luiz. Entrevista com Luiz Braga realizada por Tadeu Chiarelli, dez. 2004/jan. 2005. **Luiz Braga: retratos amazônicos: catálogo.** São Paulo: MAM, 2005. p. 84-93.

BRAGA, Luiz. **Fotoportátil.** v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRIL, Stefania. **O mundo colorido**, real e misterioso de Luiz Braga. **Luiz Braga: retratos amazônicos: catálogo.** São Paulo: MAM, 2005. p. 96.

CHIARELLI, Tadeu. Luiz Braga e a fotografia opaca. **Luiz Braga: retratos amazônicos: catálogo.** São Paulo: MAM, 2005. p. 7-23.

CHIODETTO, Eder. Luiz Braga busca beleza na aparente precariedade. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 16 fev. 2005, p. E1. Entrevista.

HATOUM, Milton. Desenhos do olhar: fotografias de Luiz Braga. 2001. **Luiz Braga: retratos amazônicos: catálogo.** São Paulo: MAM, 2005. p. 101.

HERKENHOFF, Paulo. **Luiz Braga: território do olhar: catálogo.** Vitória, ES: Museu Vale do Rio Doce, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. Luzes de Braga, 1992. **Luiz Braga: retratos amazônicos: catálogo.** São Paulo: MAM, 2005. p. 99-100.

HERKENHOFF, Paulo. **O imaginário de Luiz Braga: a contra-Amazônia**, 2005. Disponível em: <galerialeme.com>. Acesso em: 8 abr. 2012.

HERKENHOFF, Paulo. O percurso do olhar, 1987. **Luiz Braga: retratos amazônicos: catálogo.** São Paulo: MAM, 2005. p. 98.

MACHADO, Arlindo. A dança cromática nas ruas de Belém. **Luiz Braga: retratos amazônicos: catálogo.** São Paulo: MAM, 2005. p. 97.

MESQUITA, Ivo. **Padiglione Brasile: Luiz Braga + Delson Uchôa.** Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia | Fare Mondi, 2009.

NEWHALL, Beaumont. **The History of Photography: from 1839 to the present.** New York: Museum of Modern Art, 1993.

PERSICHETTI, S. **Imagens da Fotografia Brasileira I.** São Paulo: Estação Liberdade/SENAC, 2000.

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

Documentários

LUIZ BRAGA: pintura de luz. Direção: Cacá Vicalvi. Curadoria: Tadeu Chiarelli. Fotografia: Marcos Alcazas. Coordenação: Patrícia Roman. São Paulo: Documenta Vídeo Brasil. São Paulo, 2005. 1 DVD (22 mim).

LUGARES do afeto: a fotografia de Luiz Braga. Direção: Jorane Castro. Fotografia: Jacob Serruya. Música: Pio Lobato; Vinícius Cohen. Produção: Danielle Santos. Coprodução: Funtelpa. Belém, PA: Cabocla Produções/TV Cultura do Pará, 2006.

Sites

Luiz Braga. Disponível em: <<http://www.luizbraga.fot.br/>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Galeria Leme. Disponível em: <<http://www.galerialeme.com/>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Itaú Cultural. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

MAM. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <<http://www.mam.org.br/>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Imagens

Fig. 01 a 08

Luiz Braga. Disponível em: <<http://www.luizbraga.fot.br/>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Fig. 09 a 11

Galeria Leme. Disponível em: <<http://www.galerialeme.com/>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Fig. 12

Luiz Braga. Disponível em: <<http://www.luizbraga.fot.br/>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Fig. 13

Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=28845&st_nome=Braga,%20Luiz&cd_idioma=28556>. Acesso em: 8 abr. 2012.

3 Cássio Vasconcellos, a experimentação da cor

ALVES, Cauê; CHAIMOVICH, Felipe Soeiro; CHIARELLI, Tadeu. **MAM(na)OCA: arte brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

AMARAL, Aracy Abreu; FERNANDES JUNIOR, Rubens (Orgs.). **São Paulo Imagens de 1998**. São Paulo: Bovespa, 1998.

BRIL, Stefania. Cássio Vasconcellos, pinceladas luminosas. **Galeria Revista de Arte**, n. 11, p. 66-71, 1988.

BRISSAC, Nelson. Coletivo. In: VASCONCELLOS, Cássio. **Coletivo**. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2008.

BRISSAC, Nelson. Noturnos. In: VASCONCELLOS, Cássio. **Noturnos**: São Paulo. São Paulo: Bookmark, 2002.

CHIODETTO, Eder (Curad.); VILELA, Milú (Apres.). **MAM: dez anos do Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010.

CHIODETTO, Eder ; OLIVEIRA, Cildo (texto). Jayme Garfinkel (Apres.). **Prêmio Porto Seguro Fotografia 2007**. São Paulo: Porto Seguro, 2007.

HERNANDEZ, Andrés I. Martín; SOARES, Carolina. **Obras comentadas**: da coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: MASP, 2007.

IMS. Instituto Moreira Salles. **São Paulo, 450 anos**: cadernos de fotografia brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2004.

JUNIOR, Rubens Fernandes. Enigmas. In: VASCONCELLOS, Cássio. **Noturnos**: São Paulo. São Paulo: Bookmark, 2002.

JUNIOR, Rubens Fernandes. **Labirinto e identidades**: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LOUYOT, Anne. **São Paulo en mouvement**. Paris: Autrement, 2005.

MASP. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Museu de Arte de São Paulo**: Coleção Pirelli de Fotografias de 1992, v. 2. São Paulo: O Museu, 1992.

PEIXOTO, Nelson Brissac (Org.). **Arte Cidade**: intervenções urbanas. São Paulo: SENAC, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: SENAC/Marca D'Água, 1996.

VASCONCELLOS, Cássio. **Aéreas**. São Paulo: Terra Virgem, 2010.

VASCONCELLOS, Cássio. **Coletivo**. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2008.

VASCONCELLOS, Cássio. **Noturnos**: São Paulo. São Paulo: Bookmark, 2002.

Sites

Cássio Vasconcellos. Fotografia. Disponível em: <www.cassiovasconcellos.com.br>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Itaú Cultural. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 8 abr. 2012.

PUC-SP. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade/novo/cassio.htm>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

VASCONCELLOS, Cássio. Metrópolis. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Swaa2Wju-fE>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

REDE de Produtores Culturais da Fotografia no Brasil. Disponível em: <<http://rpcfb.com.br/?produto=foto-doc>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Imagens

Fig. 01 a 08

Cássio Vasconcellos. Fotografia. Disponível em: <www.cassiovasconcellos.com.br>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Fig. 09 a 16

VASCONCELLOS, Cássio. **Noturnos**: São Paulo. São Paulo: Bookmark, 2002

Fig. 17 a 18

VASCONCELLOS, Cássio. **Coletivo**. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2008.

Fig. 19 a 20

VASCONCELLOS, Cássio. **Aéreas**. São Paulo: Terra Virgem, 2010.