À NOITE

Elisabete Savioli

São Paulo, 2017

WHERE THERE IS MUCH LIGHT, THE SHADOW IS DEEP.

GOETHE

O objeto central da tese de doutorado aqui proposta é um conjunto de 25 ampliações fotográficas de cenas urbanas noturnas em preto e branco, produzidas a partir da captura em película 120mm e copiadas em papel fotográfico base fibra por meio do processo fotoquímico. A presente publicação poderia pretender representar tal objeto impresso em formato livro. No entanto, para além das questões relativas à transcrição do meio fotoquímico para o processo gráfico, um livro de fotografias coloca o espectador como leitor das imagens, permitindo a essa recepção que crie seu ritmo de leitura no espaço e no tempo, enquanto a fisicalidade das fotografias, na mesa ou na parede, impõe a presença temporal específica do sujeito frente à matéria, propondo uma relação de outra ordem.

O objeto central se desmembra então em uma reflexão a propósito daquilo que lhe é fundamental: a fisicalidade dessas fotografias – não para valorizar sua matéria, independente e isolada, mas para, relacionando-a a seu processo, tentar colocá-la aqui, onde ela não está.

O caminho dessa reflexão passará pelo detalhamento do processo, da captura à finalização, e pelas relações que se estabelecem ao longo desse fazer, aproximando deste trabalho – em alguns casos de maneira bastante direta ou mesmo óbvia e em outros, muitos, contando com a permissão de uma "licença poética" – obras e artistas que em algum momento o tocaram. Sem a intenção de iluminar ou de esclarecer a obra, o artista ou o processo; sem afirmar qualquer saber estruturado. Simplesmente assumindo e propondo uma experiência – passando com o mesmo interesse e paixão pelas certezas e pelas dúvidas, pelas luzes e pelas sombras.

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA BONDÍA, 2002, p. 24)

Passando por toda a obra de Goya, Tzvetan Todorov (em *Goya – À sombra das luzes)* coloca as "Pinturas Negras" como a narrativa de uma viagem ao fim da noite. Mas, antes e acima de tudo, eu gosto de pensar na ação do pintor executando essas obras e na relação desse trabalho com o ambiente íntimo. Imagino a casa-atelier Quinta Del Sordo, onde surgiram essas pinturas, como uma obra integral, da qual nos restaram os catorze painéis removidos e instalados no Museu do Prado.

> Ao pintar imagens nas paredes de sua casa, e já não sobre uma tela transportável, Goya marca sua renúncia a toda difusão dessas obras. Aliás, é impressionante constatar que não existe nenhuma menção a elas durante sua vida, nem em sua correspondência nem nos escritos de seus próximos: é como se não existissem. ele as pinta porque elas o habitam (...). suas imagens são destinadas a ele mesmo. (TODOROV, 2014, p. 338)

"O Cão", talvez a menos negra de todas, seria emblemática do doméstico e ao mesmo tempo dessa relação de familiaridade com a pintura e com o próprio ato:

> O cão olha alguém ou alguma coisa, mas não podemos saber o quê, e essa impossibilidade de dar sentido à imagem torna-se o símbolo de sua vacuidade. (TODOROV, 2014, p. 368)

Arriscando ainda que essa vacuidade pudesse representar ao mesmo tempo todo o sentido da pintura e do puro prazer de pintar.

Interessante também como Tzvetan Todorov atenta para a possibilidade de que o negro da noite das "Pinturas Negras", ora sem sentido, ora atemorizante, possa ter significado um processo de libertação do artista, permitindo-lhe livrar-se de seus demônios ao colocá-los nas paredes de sua casa. Mas também é divertido supor que Goya pudesse ter prazer e tranquilidade ao passear diariamente por seus demônios:

> Ao mesmo tempo, o fato de Goya ter passado vários anos ao lado dessas imagens sugere que a impressão que ele extraía delas não era puramente trágica (o que ocorre muitas vezes aos espectadores de hoje. (TODOROV, 2014, p. 346)

***O cão*, Francisco Goya e Lucientes,** 1820 – 1823
técnica mista sobre revestimento mural transferido em tela
131x79cm

(...) Noite vazia. Noite indecisa.
Confusa noite. Noite à procura, mesmo sem alvo.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

0
5
10
15
20
25
30
35
40
45
50
55

A primeira foto do conjunto aqui apresentado foi feita no meu quintal, provavelmente experimentando a câmera, apontando para o céu, à noite.

Durante os últimos 11 anos, o endereço da minha casa e o do meu trabalho, que é a prestação de serviços de laboratório fotoquímico em preto e branco, são o mesmo, subo a escada e estou a um passo da sala escura.

Desde o início do meu trajeto em fotografia, a prática no laboratório é uma constante ininterrupta. O laboratório fotoquímico impõe um ambiente muito específico: a porta se fecha, geralmente com um mecanismo impedindo sua abertura inadvertidamente, por questões óbvias de segurança dos materiais fotográficos fotossensíveis, e as luzes se apagam totalmente para a revelação de filmes em chapas, ou para a primeira etapa da revelação dos filmes em rolo; ou ficamos sob a iluminação rubra das lâmpadas de segurança, por horas e horas, no processo de ampliação que exige a repetição de inúmeros testes com pequenas variáveis.

O relógio marca um tempo que é exclusivo daquele espaço: os ponteiros giram no sentido anti-horário e os números não representam as horas, mas um tempo que corre para trás, do zero ao 60; um tempo do qual só interessam os pequenos fragmentos – 20 minutos de lavagem em água corrente, 3 minutos de revelação do papel fibra, 30 segundos de interruptor, e assim por diante. O período de trabalho dentro da sala escura, de dia ou de noite, segue em função desses fragmentos temporais: a exposição do papel, os banhos, nova exposição, processar outra vez e assim vai. O período de trabalho acaba quando o trabalho termina, o que nos obriga a buscar um conforto físico e sonoro que combine com o escuro, alivie o ar (impregnado dos odores dos produtos químicos) e torne a jornada mais prazerosa: espaço amplo e organizado, lâmpadas de segurança bem colocadas (e em poucos minutos estaremos enxergando tudo), música e roupas confortáveis. De qualquer maneira, o tempo dentro da sala escura segue uma escala particular.

Quai d'Anjou 6 a.m., **Eugène Atget,** 1924
cópia em papel albuminado a partir de negativo em vidro
17.7 x 22.8 cm

O TEMPO QUE CORRE PARA TRÁS E A NOITE QUE SE ESPALHA

E dessa escala temporal particular deriva a minha saída ao jardim, o início e o desenvolvimento da pesquisa aqui apresentada, de certa forma emblemática do conjunto do meu trabalho fotográfico.

Nessa escala se apoia minha escolha de processo e materiais, pois a captura das imagens utilizando o filme como suporte, em conjunto com o assunto escolhido, impõe, se não uma relação diferente com o tempo, uma reflexão sobre como colocar-se diante dele.

Pensando no processo e na sua relação com a feitura das imagens, procuro identificar como esses aspectos se manifestam no conjunto de fotografias deste trabalho, e em que medida essas imagens poderiam se inserir na produção contemporânea.

Boris Groys afirma que ser contemporâneo pode ser entendido como ser imediatamente presente, como estar aqui e agora. Mas ele mesmo coloca uma questão desafiadora:

> Como é que o presente se manifesta em nossa experiência cotidiana – antes que ele comece a ser uma questão de especulação metafísica ou de crítica filosófica? (GROYS, 2010, p. 120)

Cientificamente, como afirma o astrônomo chileno Gaspar Galaz, no filme *Nostalgia da Luz*, o presente é uma armadilha, ele de fato não existe, uma vez que toda a percepção de nossa experiência sensorial sofre um atraso, de frações muito pequenas de segundo, para ser processada no cérebro.

A partir daqui, podemos pensar em qual parte do tempo a fotografia, enquanto imagem, poderia nos dar a ver.

O encontro entre Walter Benjamin e Didi-Huberman traz elucidações importantes sobre esse assunto:

> (...) sempre iremos procurar na imagem fotográfica a centelha do aqui e agora com o qual a realidade chamuscou a imagem. (BENJAMIN, 1996, p. 94)

Mas qual é essa "realidade" e que instante é esse "aqui e agora"?

Abandonando as pretensões de contemporaneidade, caminharei pelas aberturas propostas por Didi-Huberman:

> (...) a imagem não é um simples corte praticado no mudo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente

> anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207)

Independente de suas diferentes posições ou pretensões artísticas, dois fotógrafos de épocas diferentes, constituem essa camada de tempos suplementares que permeia meu trabalho.

O primeiro deles, Eugéne Atget, ocupa o lugar inequívoco do fotógrafo que elucidou a passagem do séc. XIX para o XX, tanto por salientar fragmentos de aspectos parisienses prestes a desaparecer (como as profissões de rua e as descrições nos títulos de suas séries, *Art dans le vieux Paris*, *Paris Pitoresque*, por exemplo), quanto por sua posição frente à utópica crença moderna com relação à tecnologia.

Como apontado por Benjamin (aqui revisitado por Didi-Huberman), Atget também comunga de uma relação particular com o tempo:

> (...) o que Benjamin admira no trabalho fotográfico de Atget não é outra coisa que sua capacidade fenomenológica de "oferecer uma experiência e um ensinamento" na medida em que "desmascara o real": uma marca fundamental de "autenticidade" devida a uma "extraordinária faculdade para fundir-se nas coisas". Mas, que significa isto, fundir-se nas coisas? Estar no lugar, indubitavelmente. Ver sabendo-se olhado, concernido, implicado. E, contudo mais: parar, manter-se, habitar durante um tempo nesse olhar, nessa implicação. Fazer durar esta experiência. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215)

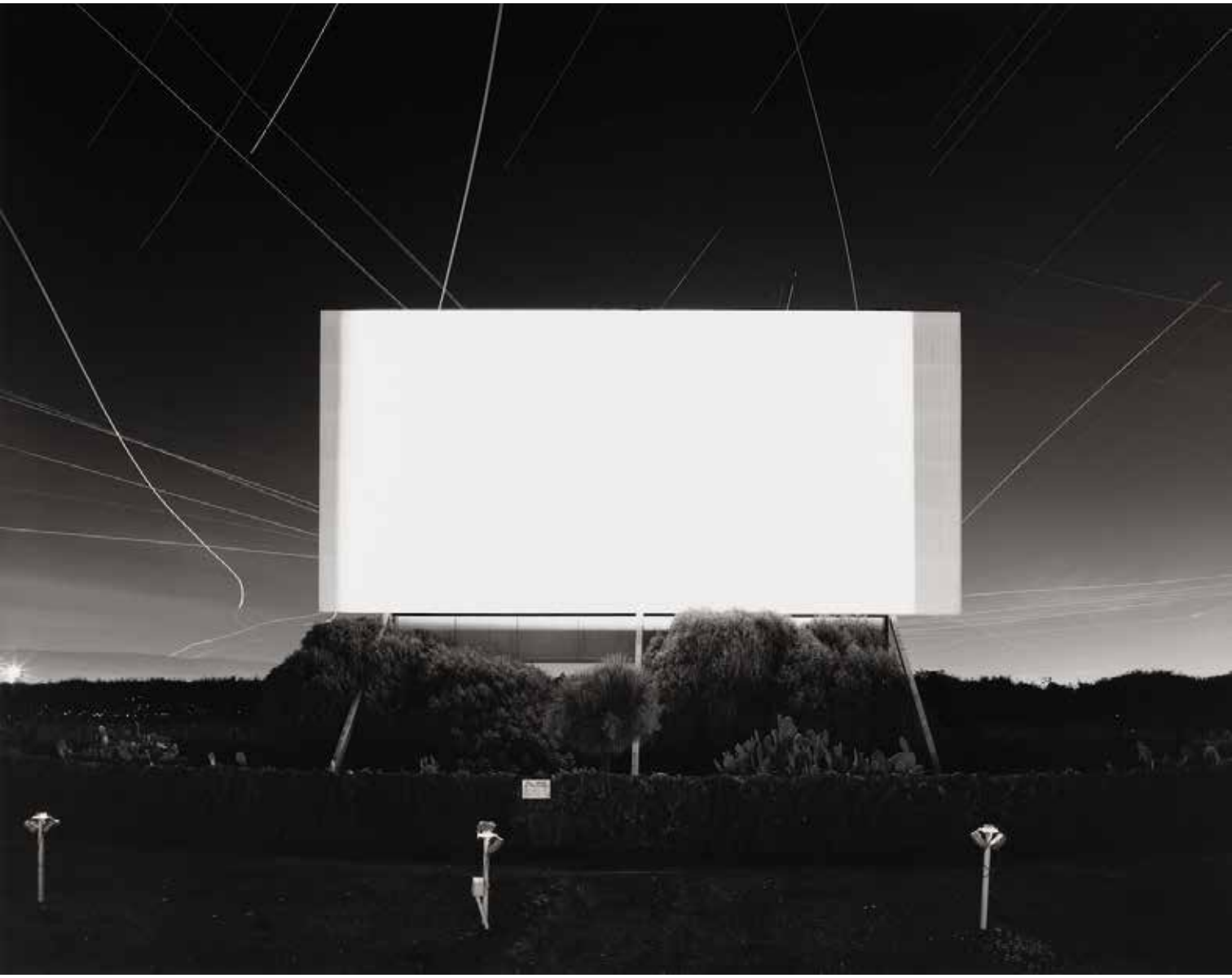
O segundo é o artista contemporâneo nipo-americano, Hiroshi Sugimoto, que alimenta em seus trabalhos um profícuo diálogo com a história e com a técnica. Em sua série *Theaters*, Sugimoto relaciona o tempo que corre frente ao obturador aberto com aquele do espectador do cinema: As exposições duram enquanto o filme é projetado. *Photogenic Drawing* revisita parte da obra de William Henry Fox Talbot, ampliando positivos de seus delicados fotogramas, positivados à época por cópia de contato. *Lightning Fields* confronta a prata do material fotográfico e seu "estimulante", registrando efeitos de eletricidade estática que ele mesmo, cuidadosamente, provoca. Mas é quando o artista, em seu site, apresenta outra de suas séries, *In The Praise of Shadow*, que mais o percebo próximo às estratégias que acredito se aproximarem das relações aqui colocadas. Nesse texto de apresentação, Sugimoto cita o escritor japonês Junichiro Tanizaki, de quem emprestou o título. Em seu livro, publicado em 1933, Tanizaki discorre sobre a concepção do belo na cultura japonesa, que valoriza e cultua a penumbra :

> O romancista japonês Junichiro Tanizaki desdenhou a "violenta" luz artificial moldada pela civilização moderna. Eu também sou um anacrônico: em vez de viver na "vanguarda" do contemporâneo, sinto-me mais à vontade no passado ausente. (SUGIMOTO)

São muitas as maneiras de aprofundar a compreensão dos universos desses dois fotógrafos, mas aqui eles me ajudam quando penso sobre de onde viria esse sentimento de familiaridade com um tempo fora do tempo, não exatamente um passado ausente, mas um estranhamento de si mesmo e do entorno; se sempre vivemos na cidade moderna (Sugimoto nasceu em Tóquio, em 1948), como podemos nos incomodar tanto com sua iluminação? E de onde viria esse desejo de fotografar os assuntos menos elegíveis, os becos e as ausências?

Svetlana Boym, professora em Harvard, artista e escritora, fala exatamente desse sentimento quando define "nostalgia", que comumente pensamos como próximo ao sentimento de saudade. Svetlana relembra a etimologia da palavra, cunhada no campo da medicina durante o século XVII, a partir de duas raízes gregas: νοστοσ, = nostos (voltar para casa) e λγοσ = álgos (dor), e pontua tratar-se de um anseio por um lar que já não existe ou que nunca existiu. Segundo Svetlana, nostalgia é um sentimento de perda ou deslocamento, mas é também um romance com a própria fantasia; a autora coloca, ainda, como um sintoma de nossa idade, como uma emoção histórica:

> O século XX começou com uma utopia futurista e terminou com nostalgia. A crença otimista no futuro tornou-se obsoleta, enquanto a nostalgia, para melhor ou para pior, nunca saiu da moda, permanecendo incrivelmente contemporânea A nostalgia não é meramente a expressão de um anseio local, mas o resultado de uma nova compreensão do tempo e do espaço que tornou possível a divisão em "local" e "universal". (...) Num sentido mais amplo, a nostalgia é uma rebelião contra a ideia moderna de tempo, o tempo da história e do progresso. O imperativo de um nostálgico contemporâneo: ter saudades de casa e estar farto de estar em casa – eventualmente ao mesmo tempo. (BOYM, 2011)



Union City, **Hiroshi Sugimoto,** 1993

CÉU ANTIGO

Fazenda Mergulhão, 1986

Rever meu percurso na fotografia tem o intuito de, resgatando alguns aspectos de procedimento e de finalização, pontuar momentos que se colocam como essenciais na minha prática. Nessa revisão retomarei as condições específicas à realização de cada trabalho, aproximarei imagens de alguns artistas que foram fonte de inspiração ou de identificação e trarei comentários e análises feitos por terceiros que, como um retorno, colaboraram para o meu próprio entendimento.

A fotografia das estrelas rastreando o próprio movimento foi feita em 1986, durante minha formação preliminar, mas, diferentemente de tantos negativos daquele período que se perderam ou perderam seu sentido, essa imagem de tempos em tempos me chamava novamente. As primeiras imagens que considero realmente significativas são as fotografias feitas na cidade de Paranapiacaba – SP, no ano de 1994.

São paisagens onde não se reconhece tanto a arquitetura típica da cidade, marcada pela influência inglesa, e onde a presença humana é percebida apenas de maneira indireta. Pouco informativas, essas fotografias registram cenários carregados de uma névoa intensa e transmitem a sensação do etéreo, de um ambiente ao mesmo tempo fluido e espesso – sensação essa reforçada pela utilização de filmes sensíveis também aos comprimentos de onda relativos à radiação infravermelha.

Durante esse período era comum a minha participação em saídas fotográficas, acompanhando grupos de alunos, dando-lhes o suporte técnico e a cumplicidade geralmente tão necessários nessa fase inicial de aprendizado. A série aqui comentada foi produzida durante algumas dessas saídas. Mesmo dividida entre atenções e solicitações, o momento de captura surge quando se abre, de algum modo, um silêncio nas ações participativas, tanto com o grupo quanto com a realidade imediata do ambiente. Essa abertura silenciosa, essa pausa, passou a ser buscada, criada ou mesmo imposta, quase como um ritual, sempre que me propunha a fotografar.

série *Paranapiacaba*

série *Submersas*

Ao longo da minha estadia (1991/1992) como aluna convidada na École Nationale Supérieure de la Photografie, em Arles, sul da França, concluí um ensaio fotográfico às margens de um pequeno curso d'água (Le Roubine du Roi), em uma região periférica da cidade. Era quase inverno quando iniciei o ensaio, que surgiu em algumas das caminhadas que fazia solitária pelos caminhos próximos à cidade, na intenção de chegar mais perto de casa, talvez. Apontar a câmera para o raso fio d'água, riacho um tanto frustrado, buscando detalhes e significados, utilizando um filtro polarizador (para minimizar os reflexos e assim penetrar um pouco mais), resultou na produção de imagens cuja atmosfera se assemelha consideravelmente àquela presente nas fotografias do ensaio *Paranapiacaba*. Algumas imagens dessa série foram expostas na mostra coletiva Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1997. Palavras de Ricardo Mendes, para o catálogo da exposição:

> A presença da água pode ainda nos remeter ao mito do tempo, mesmo que nessas imagens a temporalidade pareça dilatada, talvez suspensa. A estratégia da obra nos leva a observar em profundidade. (MENDES, 1997, p. 58)

Os dois trabalhos seguintes (Back light *Sem título* e instalação *A Falta*), envolveram estratégias um tanto diferentes quanto à finalização do formato para exposição, mas seguem absolutamente as mesmas estratégias na captura das imagens.

Entre fevereiro e junho de 1994 participei de um programa de mestrado no Visual Studies Workshop, na cidade de Rochester, NY, EUA. Enquanto acompanhava diferentes disciplinas do programa, produzi um ensaio fotográfico em transparências monocromáticas (filmes Tmax100 processados por inversão química e tonalizados em viragem selênio). As fotografias foram feitas durante caminhadas pela cidade, nas quais o ritmo e o sentimento motivador em muito repetem aqueles anteriormente mencionados. A concepção da obra final envolveu a produção de um back light em vinil – no tamanho de 200x300cm, montado sobre uma coluna de ferro em meio ao pátio externo adjacente ao local da exposição, no qual foi impressa uma das imagens da série *Rochester*. A imagem escolhida estabeleceu um diálogo com a paisagem local e fez ressoar indagações sobre os conceitos de fronteira.

Documentação **Back Light**, 1997
Foto de Mauro Restiffe

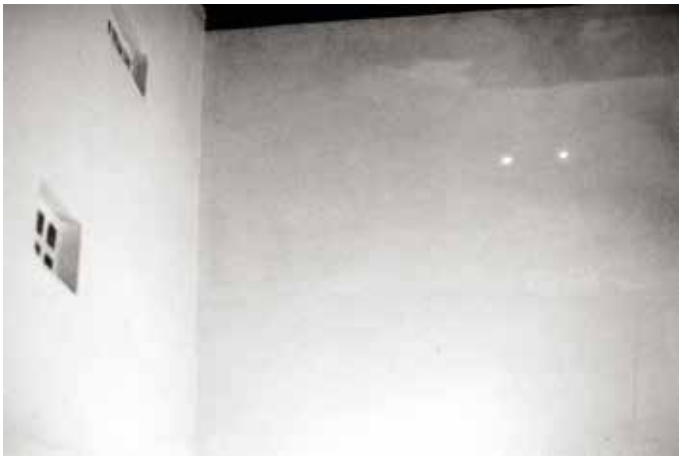
série *Rochester*

A obra que apresentei na coletiva *A Falta* (Galeria Valu Oria, SP, 1998) partiu de uma fotografia capturada um pouco antes da proposta da exposição. A Casa Modernista, em São Paulo, passava por um período de relativo abandono, que antecedeu obras de recuperação e restauro realizadas a partir dos anos 2000. Fotografar a casa vazia, o jardim e a piscina abandonados foi um momento de pausa, reflexão e, talvez, distanciamento. A partir da proposta da exposição, a minha escolha da imagem surgiu do desejo de integrar registros sonoros e um projeto de espacialização específico à obra. Em seu vazio pleno de potencialidades e em seu jogo com o observador, esse trabalho pode ser considerado emblemático das tensões e embates que enfrento com a fotografia e seu processo.

Piscina

Entre 2004 e 2007 produzi as fotografias que integram minha dissertação de mestrado sob o título *Locação*. O conjunto de imagens apresentado, do qual algumas estão aqui reproduzidas, é bastante significativo das investigações a que me proponho por meio da fotografia.

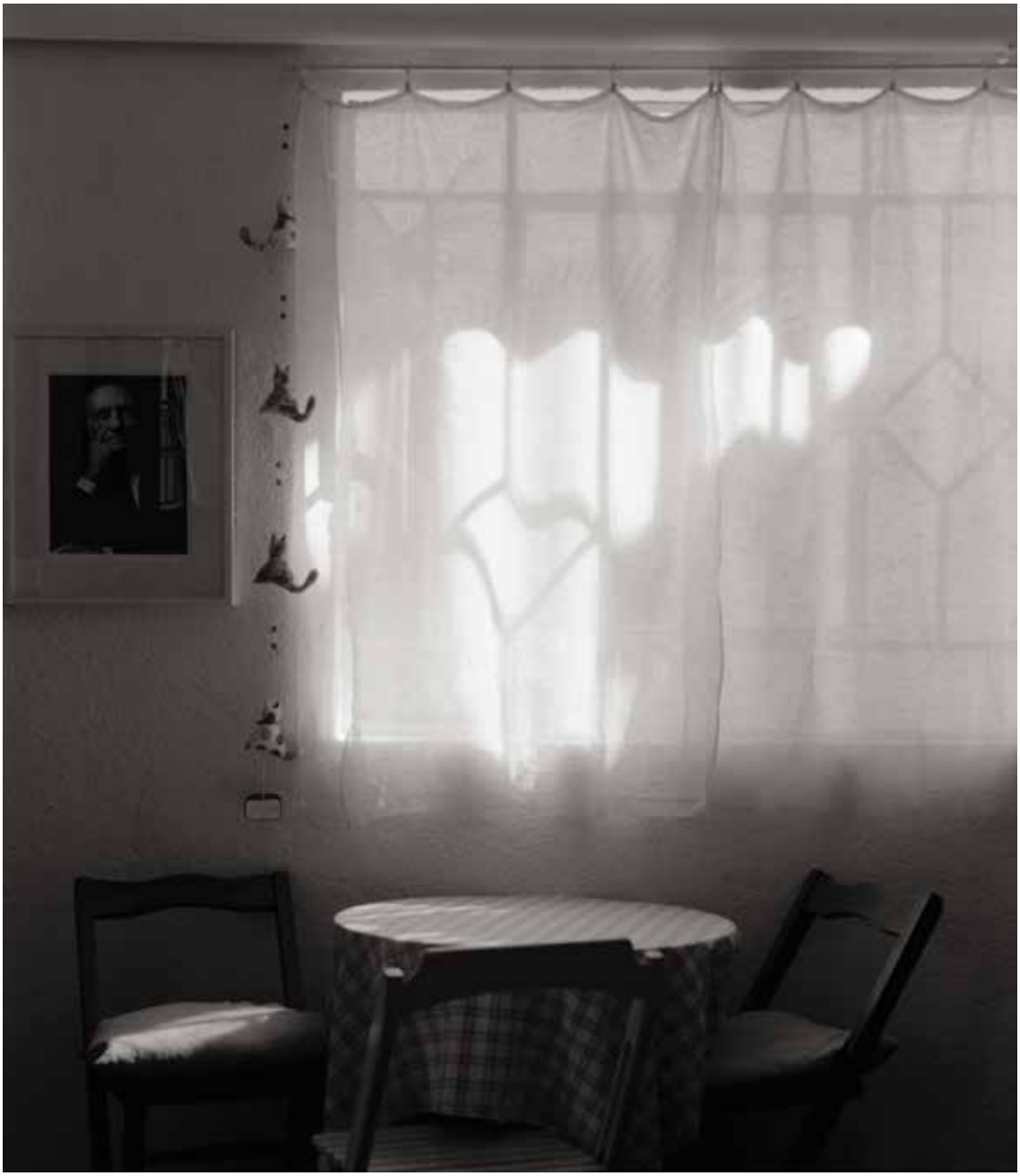
Hotel Panorama, Reveillon, Itanhaem, Parede, Quintal, Santos



Por volta de 2006 adquiri uma câmera Mamiya 645, interessada em aprofundar minhas experiências com diferentes formatos de filme. Dessa curiosidade em relação ao equipamento, surge a ideia da série *Das Horas* e também alguns questionamentos e curiosidades sobre a apropriação do médio formato na minha prática fotográfica. A fim de registrar as formas impressas pela passagem da luz na cortina da janela da minha casa, a câmera foi posicionada sempre praticamente no mesmo lugar e minha postura perante à captação envolvia observação e espera, colocando-me irremediavelmente frente ao instrumento e ao momento. As fotografias resultantes deram origem a uma série de 10 imagens, 60x70cm, que ocuparam a pequena sala (cuja única janela havia, ao ser fechada, deixado pequeno rastro em uma das paredes). Palavras de Heloísa Espada, para o catálogo da exposição:

> A série de janelas contra-luz sugere um estado de torpor de quem reflete sobre o próprio ato. (...) Savioli não tem intenção de se impor. Procura situações anódinas que se configuram como momentos de pausa. (ESPADA, 2008, p. 7)

André Kertész é um dos nomes que respondem às minhas inquietações. Mesmo sob o risco da obviedade, sua série em Polaroid, *From My Window* (publicado em 1981), ecoa sutilmente durante a realização de *Das Horas*. E por uma coincidência, dessas que não queremos nem precisamos explicar, recentemente, ao adquirir seu livro *On Reading*, soube que, de fato, talvez o estivesse plagiando.



Janela

Após finalizar essa série, no entanto, senti o trabalho com a Mamiya 6x4,5 cm como um manuseio um tanto desengonçado com um equipamento pesado e mesmo pouco amigável. Em 2011, com as movimentações do mercado fotográfico, pude adquirir uma câmera médio formato Hasselblad, com duas objetivas: uma considerada normal para o filme 6x6cm (80mm) e uma ligeira grande angular (50mm). Esta última foi eleita minha companheira inseparável nesse formato.

As fotos noturnas vieram inicialmente como um conceito, ganhando corpo à medida que os locais eram escolhidos. Muitas vezes a escolha teve que amadurecer dias, semanas ou meses antes do momento de captura, que se transformou em uma espécie de ritual: mapeado o local, a saída era organizada e eram previstas todas as etapas, ainda que nesse planejamento eu tenha insistido em garantir o mínimo possível de controle.

Comprei um lote de filme Ilford 120 Delta 400 e cogitei, inicialmente, sistematizar medições e exposições, considerando a falha da lei da reciprocidade (exposições maiores do que ½ segundo exigem correção de acordo com a tabela do fabricante do filme). Esse procedimento, no entanto, foi abandonado logo após os primeiros filmes, restando apenas anotações referentes às sete primeiras chapas de um dos filmes do período inicial de elaboração do projeto, em setembro de 2011:

CHAPA 1	cena: jardim com luz do vizinho acesa fotometrado em 1600 = f:4 com 6 segundos de exposição usarei f:32 (somar + 6 pontos de luz) = 6 minutos de exposição usarei ASA 400 (somar + 2 pontos de luz) = 24 minutos de expo corrigindo para falha 1h30m início 21h20m término 22h50m
CHAPA 2	corredor jardim luz da janela fraca e a de cima apagada 40min início 22h50m término 23h30m
CHAPA 3	10min
CHAPA 4	11min
CHAPA 5	15min
CHAPA 6	45 min
CHAPA 7	parede com sombra leitura 2seg f:4,5 ASA 400 exposição 30min f:32

As chapas de 8 a 12 não foram anotadas. E desse filme a chapa 7 corresponde à fotografia 16 que integra o ensaio deste trabalho, certamente a maior exposição de todo o conjunto, que ficou entre 2 segundos e 15 minutos.

Mas as dificuldades começam antes mesmo de pensar a exposição, com enquadramento e foco. Olhando pelo visor da câmera em situações de pouca iluminação a imagem projetada é sempre muito tênue, exigindo uma lupa auxiliar. A opção de diafragmas sempre muito fechados foi adotada para garantir, com a grande profundidade de campo, que a imagem estivesse em foco. O desenho baseou-se todo o tempo em estabelecer limites quase que estruturais, como alinhamento de nível e definição dos cantos do quadrado. A utilização de uma câmera digital de apoio poderia ter assegurado maior controle na captação. Cheguei mesmo, nas primeiras saídas, a comparar minhas decisões de exposição com a leitura da câmera digital do assistente que me acompanhava, mas, observando imediatamente as imagens produzidas por ele, percebi claramente a total ausência de relação entre as duas tecnologias no âmbito desse meu trabalho específico. A relativa incerteza no momento de captura com filme era compensada pela segurança em relação ao sucesso de concretizar o conceito de forma mais geral, firmando ainda mais meu prazer ao girar o filme, com tudo o que esse ato implica em relação ao tempo e ao modo de produção.

> De forma genérica, a presença da imagem latente como mediação entre a experiência visual e a imagem consumada nos fala de esperança e desejo; das esperanças e dos desejos que depositamos em um ato de expressão, cujo resultado permanece no terreno da incerteza. (FONTCUBERTA, 2003, p. 27)

As exposições foram longas, mas também todo o processo de captura foi lento. A movimentação com o equipamento, tripé, propulsor etc; reconhecer o local "imaginado", montar tripé, enquadrar alinhando, focar (quase sempre pela escala de distância); perceber as luminosidades e escolher o tempo e abertura; disparar, avançar o filme, trocar de filme a cada 12 chapas; como se aquela noite existisse unicamente para isso.

E o processo continua: revelação e contato; escolha dos fotogramas; ampliação e finalmente o momento de avaliar o resultado, de se aproximar mais do processo e escolher as imagens que lhe serão mais representativas. É verdade que em muitos casos, após o processamento do filme, percebi que voltara para a casa de mãos vazias, negativos completamente transparentes, sem nem sequer um mínimo indício de registro. Mas, de fato, não consigo me lembrar muito bem desses "fracassos", talvez os aproxime dos exercícios de tiras de testes que fazemos durante o processo de ampliação: são muitas e muitas tentativas que jogamos no lixo até que chegue o resultado adequado, que nem sempre é o esperado, aliás.

De qualquer maneira, cada uma das etapas do processo confirma para mim, quase que como uma necessidade, o desejo de experimentar profundamente os limites de resposta dos materiais de prata – exposições longas de pequenas luzes no negativo e as variações de rendimento tonal desses registros no papel fotográfico. Para além do tema visual escolhido e dos procedimentos técnicos adotados, existe uma postura de aproximação do próprio ato de fotografar e processar o material, como alguém que concentrasse a ação de desenhar no prazer de sentir o grafite sobre o papel.

Se o momento inicial do processo é a captura, a finalização significa chegar às ampliações ideais. Em relação à densidade, os negativos desta série vão de muito finos (quase transparentes) a bem leves (com registros mais marcados), variando o contraste geral em função de mostrar ou não algo da fonte de iluminação do local.

Também para as ampliações, não estabeleci nenhum critério anterior. Para cada imagem, buscava a densidade e o contraste que melhor a traduzisse para mim, mesmo que alguns detalhes presentes no negativo não fossem inteiramente "legíveis", e mesmo que o preto profundo do papel não aparecesse integralmente. O único critério foi integrar as imagens a um grupo coeso e dinâmico, mantendo uma certa expectativa e um ritmo de passeio.

Campden Hill, London, **Bill Brandt,** c.1949
cópia gelatina e prata
22.9 x 18.8 cm (cada)

A busca pelo preto máximo do papel é uma ideia recorrente na fotografia e tem balizado pesquisas técnicas e engendrado estéticas para impressões fotográficas em gelatina e prata, em jato de tinta e em impressão gráfica digital ou offset, desde há muito. Difícil afirmar com exatidão de onde viria esse desejo, quase um fetiche, pelo preto da tinta ou da prata no papel. Uma pista sobre os conceitos envolvidos na questão aparece no livro *Shadow and Light* (publicado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York na ocasião da exposição de mesmo nome, em 2013, que revisitou a obra de Bill Brandt). Sarah Hermanson Meister, curadora da exposição, pesquisadora, organizadora do livro e autora de alguns de seus artigos, transcreve trecho de carta de 1959 de Edward Steichen (então diretor do Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna, NY) para Bill Brandt, que contém uma clara reclamação a respeito da qualidade das ampliações suas que acabara de adquirir para o coleção do museu, dizendo que elas diferiam muito daquelas que Brandt fizera para sua exposição individual no museu 10 anos antes, afirmando ainda que:

> (...) as recentes ampliações adequam-se mais ao caráter dos efeitos das novas reproduções do preto e branco. (apud PINET, 2007, p. 26)

Em resposta, Bill Brandt assume tranquilamente seu novo critério:

> (...) assim como meu modo de fotografar mudou, também mudou meu critério de ampliar as fotografias. (apud PINET, 2007, p. 27)

Sarah Meister aponta o episódio como um sinal precoce da relação entre a produção fotográfica e as mudanças que serão mais tarde operadas nos sistemas de impressão gráfica (apenas a partir de 1977 os livros de Brandt deixarão de ser impressos em fotogravura e passarão a utilizar o processo litográfico offset). Para ela, Bill Brandt já experimentava um "look offset" que seria tendência anos mais tarde. Ao lado está uma reprodução de parte da página 25 do livro citado, onde a impressão de duas fotografias ampliadas por Bill Brandt demonstram a pesquisa do fotógrafo em relação aos diferentes critérios de ampliação.

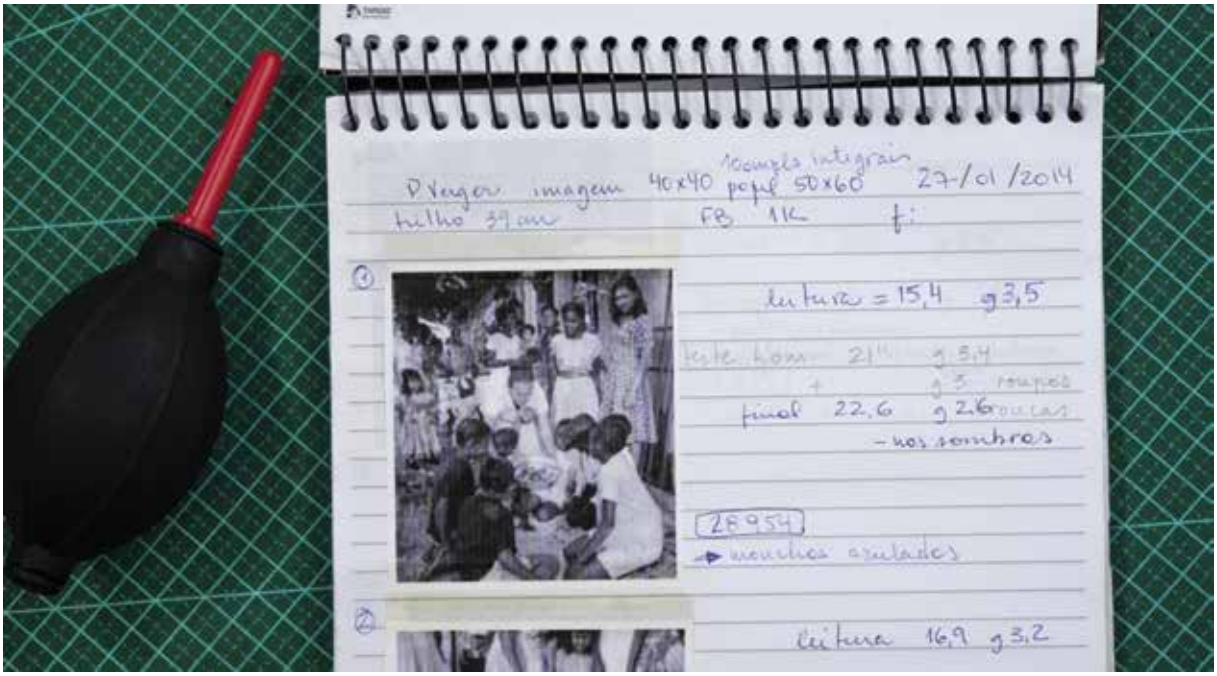
Proponho a partir daqui uma intersecção entre minha prática artística e minha prática comercial, uma vez que esses dois territórios se entrecruzam intermitentemente de maneira bastante intensa e profícua.

Na prestação de serviços de laboratório comercial, a cada nova encomenda de trabalho é colocado um desafio: alinhar o resultado à expectativa do cliente. Parte dos trabalhos que executamos (o plural se deve ao fato de que essa atividade comercial que pratico seria impossível sem os colaboradores que me circulam alternadamente, cheios de dedicação e paciência, como funcionários e como parceiros) envolve a produção de ampliações a partir de negativos históricos, onde não podemos contar com a avaliação direta do fotógrafo. O caso mais representativo nesse sentido é nossa relação com a Fundação Pierre Verger. Sabemos que sempre corremos o risco de "atualizar" a obra, uma vez que os materiais de que dispomos são diferentes dos da época da produção das imagens originais: os materiais mudam de maneira bastante dinâmica e proporcionam resultados claramente diversos. Em visita ao acervo da Fundação, em Salvador, em 2011, com o objetivo de conhecer as ampliações originais, conversamos com os responsáveis pela guarda e conservação do acervo, que nos confirmaram a falta de informação a respeito da relação de Verger com o processo de laboratório fotográfico. Ainda assim, a Fundação se propõe a preservar as características do suporte original, recusando-se a adotar impressões em jato de tinta para exposição ou comercialização das fotografias e mantendo a escolha da superfície brilhante, uma das características principais dos papéis fotográficos que encontramos nas ampliações originais de Pierre Verger. Por nosso lado, procuramos balancear densidade e contraste de modo a manter uma aproximação da linguagem que acreditamos terem feito parte do universo visual desse fotógrafo.

Ao longo do tempo criamos um caderninho que acompanha os trabalhos de ampliação. Nele colamos uma impressão de referência, em miniatura, da imagem a ser trabalhada e anotamos todas as informações possíveis a respeito do processo. Essa sistematização nos auxilia como ponto de partida quando vamos repetir a ampliação da mesma imagem tempos depois, mas também significa colher dados para uma possível base de dados, capaz de auxiliar a construção de parâmetros comparativos em diferentes pesquisas, como, por exemplo, sobre a variação de contraste e densidade resultante do grau de amarelamento por degradação da base do filme.

Ao lado, dois exemplos de filmes de bases diferentes.

Abaixo, uma página do nosso caderno de anotações técnicas de ampliações.



Mas, sem dúvida, dentre as diversas demandas e pesquisas realizadas no laboratório comercial ao longo dos últimos 10 anos, uma delas especificamente, desenvolvida a pedido do artista Iran do Espírito Santo, que culminou na construção de uma escala em 25 tonalidades de cinza, mobilizou uma aproximação ao material fotográfico bastante instigante para mim. A escala deveria conter faixas regulares de densidade, partindo do branco da base do papel fotográfico e atingindo a tonalidade preta. O papel escolhido pelo cliente foi o Ilford Multigrade IV FB, de superfície fosca. A ideia inicial de variação de densidade em função da variação de exposição está presente na prática do laboratório desde os testes de faixa feitos, seja para produção de cópias por contato, seja para ampliações. No entanto, esse trabalho me confrontou pela primeira vez com a superfície direta do papel fotográfico enquanto protagonista, uma vez que, mesmo na feitura de fotogramas, o objetivo da imagem é sempre a variação em função de algo que intercepta a luz (objeto ou negativo, por exemplo). Toda a suscetibilidade do papel fotográfico foi percebida de modo exacerbado, pois qualquer pequena intervenção na superfície (poeiras mínimas ou microabrasões geradas pelo manuseio obrigatório ou ainda pequenas irregularidades de fábrica) tornava-se algo aparente, considerável e indesejável na obra final. Mas não foi essa delicadeza o maior problema que encontramos para dar conta dessa demanda. A questão fundamental foi estabelecer 25 tons que construíssem uma escala gradativa e regular de densidades do branco do papel ao preto, com suas variações específicas. Buscando informações técnicas do fabricante como apoio para a pesquisa, encontramos apenas um gráfico com as curvas características para os diferentes graus de contraste.

A representação matemática expressa no gráfico serviu de indicação inicial, não sendo de modo algum suficiente como guia de exposição, nem como referência para cálculos, pois as diferenças, mais do que matemáticas, deveriam funcionar visualmente, levando a uma leitura gradual e uniforme entre as 25 densidades. Buscamos, assim, a exposição mínima para marcar a primeira tonalidade após o branco, e a partir dela as variações que corresponderiam a gradações regulares, chegando ao melhor preto possível, ou seja, aquele adequado ao projeto específico do artista.

A série foi feita em tiragem de oito cópias, o que, obviamente, exigiu um rigor enorme no controle dos químicos (diluição e temperatura) e do papel fotográfico (sempre mesmo lote de fabricação), além de uma tolerância considerável na comparação dos resultados – uma vez que o universo fotoquímico conta com a variação como regra.

***Sem titulo*, Iran do Espírito Santo,** 2013
gelatina e prata sobre papel
86x103cm (cada)

Do ponto de vista conceitual, esse trabalho também deriva em uma relativização importante quando lembramos o rigor técnico e a sistematização de procedimentos do controle de tons por sistema de zonas, método desenvolvido por Ansel Adams por volta do final dos anos 1930 e reimpulsionado pelos fotógrafos Minor White, Richard Zakia e Peter Lorenz, em 1976, e que consiste em determinar precisamente a resposta das variações de exposição quanto ao tempo de revelação dos filmes fotográficos.

Nesse trabalho, é como se Iran tivesse libertado temporariamente a escala tonal, para mim sempre tão carregada de implicações técnicas, em uma abstração poética. Talvez aqui esteja um dos momentos iniciais desta pesquisa que tem o preto do papel gelatina e prata tão presente.

A NOITE É O QUE NÃO COUBE NO DIA, ATÉ.

JOÃO GUIMARÃES ROSA

ECLIPSE COTIDIANO

A noite que me habita, a que se espalha a partir do laboratório, a que vai do jardim para o céu, para as praças e para as ruas e aquela que está latente no papel fotográfico virgem à espera de estímulo, foram pretexto e motivação internos para a série produzida durante o doutorado e representada neste volume, que poderia ter o subtítulo de fotografias noturnas.

Nunca se fala em "fotografia diurna", pois nos parece que a fotografia é naturalmente relacionada ao dia. Michel Poivert, na ocasião de um encontro sobre o tema, dentro da programação do Mês da Fotografia do ano de 2014, em Paris, fez uma fala de abertura em que relembra que o noturno não se refere simplesmente à noite e ao negro, mas a um gênero que tem um lugar bastante consistente na história da arte.

> Noturno é entrar em um mundo de imaginação e lidar com dificuldades de representação que se inscreve no imaginário literário do mundo crepuscular, que têm a ver com o enigma e com a magia. E é uma forma de dramatização do cotidiano. (POIVERT, 2014)

Poivert segue afirmando sentir na fotografia da noite um diálogo com ela mesma, por dois caminhos, primeiro pela questão do preto e branco, que remete a uma genética da fotografia, em seguida pela questão do negativo, que mesmo tendendo ao desaparecimento nas últimas décadas, por conta das práticas da fotografia digital, continua sendo um conceito consubstancial à história da fotografia.

A partir daqui, com base nessas reflexões, farei uma pequena digressão pela história da fotografia, apenas para relembrar alguns noturnos que a marcaram.

Fotografias da noite ou à noite, registrando a luz natural e explorando ou manipulando fontes artificiais de iluminação, são feitas desde o surgimento dessa técnica.

John William Drapper foi o primeiro fotógrafo a registrar um objeto astronômico e John Adams Whipple (em conjunto com James Wallace Black) é frequentemente citado como responsável pelas mais belas e precisas fotografias lunares desse período inicial da fotografia. Acredito que essas primeiras imagens da Lua habitem nosso imaginário científico e poético com a mesma intensidade, e têm instigado fotógrafos desde então.

John William Drapper, 1840
daguerreótipo

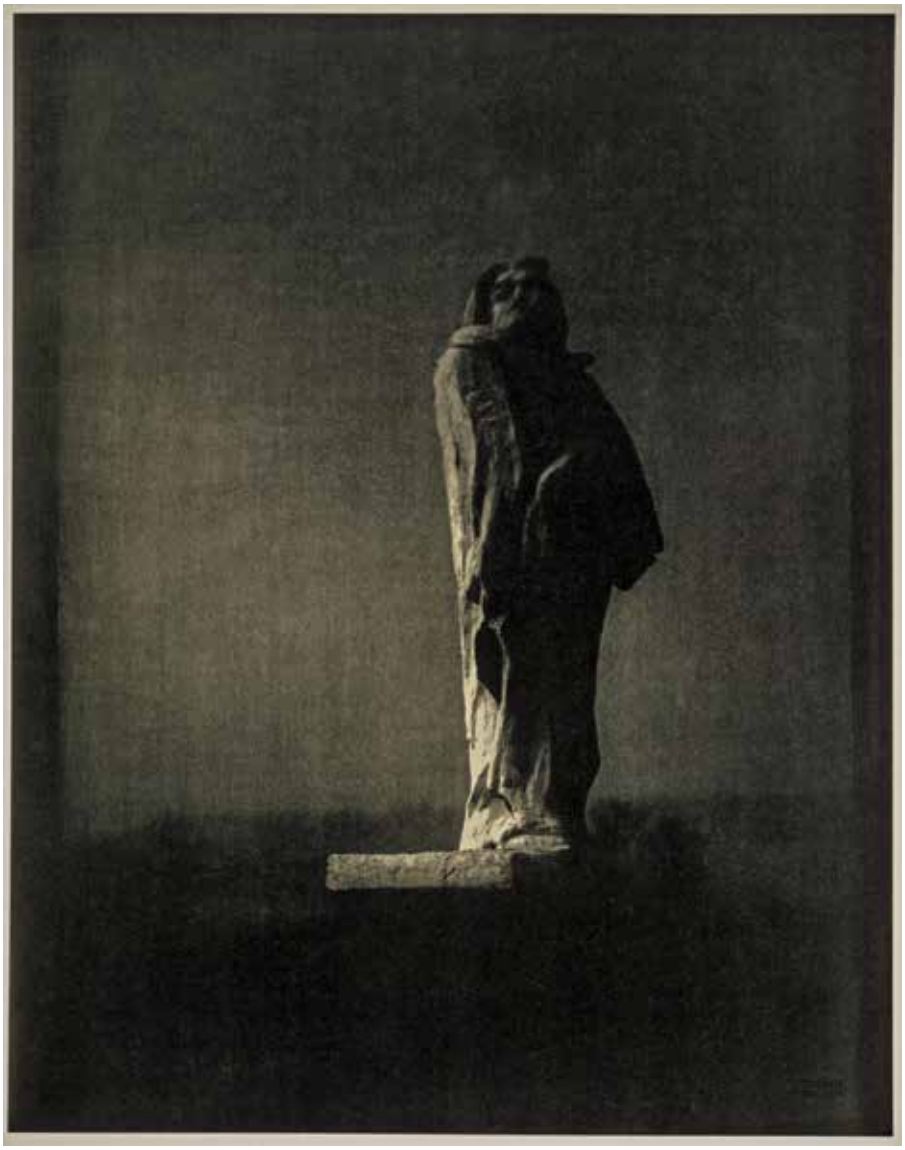
John Adams Whipple e **James Wallace Black**
1857-60
papel salgado a partir de negativo de vidro
21 x 15.7 cm

Ainda desse período, são conhecidas as expedições fotográficas de Nadar às catacumbas e aos esgotos de Paris. Produzidas no início dos anos 1860, essas estão entre as primeiras fotografias iluminadas artificialmente e exigiam cerca de 20 minutos de exposição, o que explica a presença de bonecos representando trabalhadores em algumas dessas imagens. Essas e muitas outras imagens de Nadar integram o repertório visual frequente na fotografia sempre que se pensa em suas origens. A comparação entre as diferentes reproduções que encontrei durante a pesquisa para ilustrar este texto me levou a refletir sobre como nos aproximamos das imagens originais que formam nosso repertório.

A reprodução da fotografia "Catacumbas de Paris" foi obtida a partir de um dos milhares de sites que reproduzem obras fotográficas preocupando-se exclusivamente com as informações iconográficas, trazendo apenas autor, título e data, quando muito. Enquanto a reprodução de "Esgotos de Paris, entroncamento nº 1" foi obtida a partir do site da Biblioteca Nacional da França, que, além de detalhar essas informações básicas, informa também dados precisos sobre tamanho da fotografia e original a partir do qual a fotografia foi produzida, material e modo de montagem, marcas e anotações inscritas na imagem e na montagem, e ainda preserva, na reprodução, características do original em relação à densidade e ao contraste.

***Catacumbas de Paris*, Nadar,** 1820 – 1861

***Égouts de Paris, embranchement nº 1*, Nadar, cerca de** 1864 – 1865
cópia em papel albuminado a partir de negativo em vidro
montada sobre cartão
22,2x19,3cm

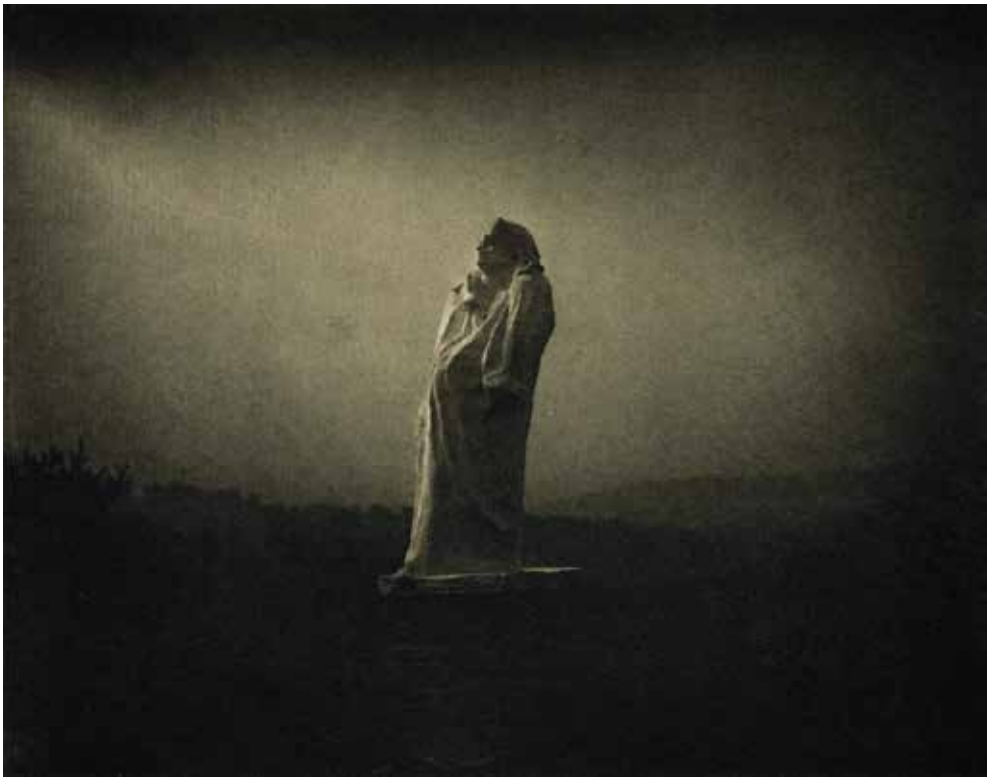


***The Open Sky, 11 p.m.*, Edward Steichen,** 1908

Posteriormente, as luzes artificiais das ruas no finalzinho do século XIX e início do XX funcionaram como grandes parceiras na criação de brilhos e contrastes a serem trabalhados e consolidados nas texturas, cores e delicadezas dos diversos suportes e técnicas, como platinotipia, fotogravura e cópias em carvão, que integraram o repertório dos fotógrafos pictorialistas. Stieglitz, Coburn e Steichen, entre outros, fizeram contribuições preciosas nessa temática. Destaco em particular um dos trabalhos fotográficos desse último, de 1908, encomendado por Rodin que, conhecendo as fotografias noturnas que Steichen já havia realizado, sugere-lhe registrar a sua escultura *Balzac* sob a luz da Lua. O episódio é descrito e comentado por Hélène Pinet, no catálogo da exposição *Rodin et la Photographie*, no Museu Rodin, em 2007.

> Naquele dia, Rose, a companheira do escultor, lhes prepara uma deliciosa refeição e insiste para que Rodin abra uma garrafa de champanhe. Imaginem os dois homens, Steichen, com 29 anos de idade, e Rodin, com 68, igualmente exaltados, aguardando que o dia caísse e a Lua aparecesse. O fotógrafo executa uma verdadeira dança em volta da escultura para encontrar o ponto de vista correto, Rodin o segue passo a passo. Inquieto pelos longos tempos de exposição - entre 30 minutos e 2 horas - previstos pelo fotógrafo, Rodin, cansado, acaba indo se deitar. (PINET, 2007, p.194)

Foram duas noites de captura, registrando a luz da Lua em movimento ao longo das exposições. Além do caráter inspirador, performático e divertido desse episódio, o movimento da fonte luminosa durante as exposições resultou em imagens muito especiais: em alguns momentos uma espécie de véu parece cobrir a escultura, em outros, uma luz quase pontual ilumina, como um foco direcionado, uma lateral da peça gigantesca, em outros momentos, ainda, a dimensão dessa peça se destaca suavemente entre as árvores do jardim.



***Towards the light - Midnight*, Edward Steichen,** 1908

***The Silhouette, 4 a.m.*, Edward Steichen,** 1908

Na história da fotografia, Brassaï é certamente o primeiro nome, senão o único, pelo menos de modo tão direto, a ser relacionado com a fotografia noturna. Um dos muitos fotógrafos oriundos da Hungria (como Robert Capa, André Kertész, Moholy-Nagy, Munkácsi), Brassaï afirma que a noite foi sua motivação para a fotografia:

> Durante meus primeiros anos em Paris, iniciando em 1924, eu vivia durante a noite, indo dormir ao nascer do Sol, me levantando ao entardecer, vagando por toda a cidade, de Montparnasse a Montmartre. E mesmo se sempre houvesse ignorado ou mesmo desprezado a fotografia antes, fui inspirado a me tornar fotógrafo pelo meu desejo de traduzir todas as coisas que me encantavam na Paris noturna que eu estava experimentando. (BRASSAÏ, 1976, p. 6)

As peripécias de Steichen durante as duas noites de captura de fotos do Balzac encontram reflexos naquelas de Brassaï, feitas em suas andanças noturnas pelas ruas de Paris dos anos 1930, e exemplificadas na narrativa a seguir:

> Às vezes, impelido por um desejo inexplicável, eu entrava em alguma casa em ruínas, subia ao topo de sua escadaria escura, batia em uma porta e assustava estranhos acordados, apenas para descobrir que rosto insuspeito Paris poderia me mostrar de sua janela. (...) Minha intromissão assustava tanto os moradores quanto o meu propósito: naqueles dias, ninguém tinha ouvido falar de fotografia noturna. (BRASSAÏ, 1976, p. 13)

A partir das fotografias de Brassaï podemos divagar por diferentes caminhos. A relação desse fotógrafo "noctâmbulo" com André Breton e sua aproximação com o surrealismo, de acordo com extensa análise de Rosalind Krauss em seu livro *O Fotográfico*, nos é dada pelos jogos de espelhos, perspectivas desconcertantes, escolha dos personagens e locais:

> Brassaï se sentia seduzido por esses lugares na cidade em que a fronteira entre territórios públicos e particulares se apaga, onde a intimidade floresce aos olhos de todos, onde os espelhos dos cafés e dos salões de baile funcionam como vitrines das "passagens" – quer dizer, lugares capazes de transformar a mais secreta linguagem das atitudes corporais em proclamação pública de painel publicitário, em cartaz, em signo. (KRAUSS, 2002, p. 151)

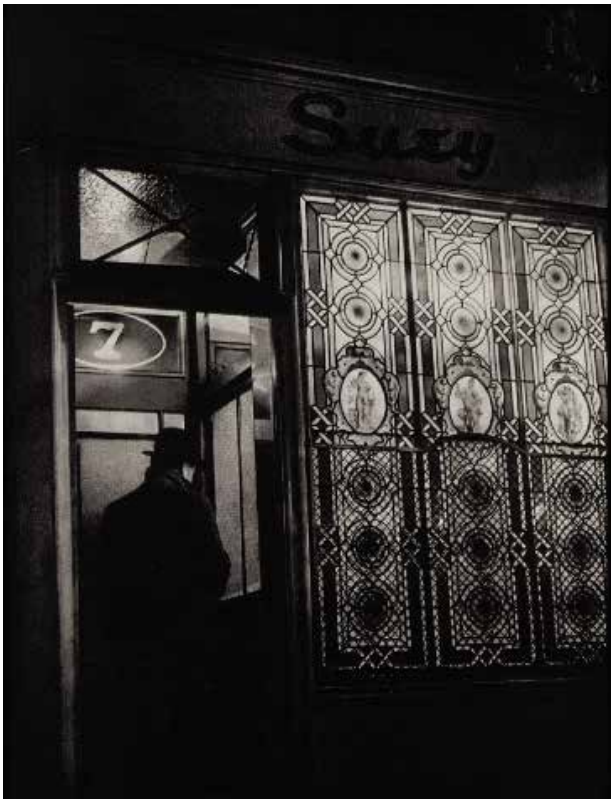
Acrescentaria também que as sombras, nas fotografias de Brassaï, além de comporem esse universo surrealista, nos levam de volta às origens da fotografia (lembrando Poivert novamente) e nos remetem a uma performance de teatro de sombras, exatamente como na associação feita por Werner Herzog, entre os 23 e 25 minutos de seu filme *Caverna dos Sonhos Esquecidos*.

***Lovers,* Brassaï,** c.1931

Paris la Nuit, **Brassaï,** 1933

Foram muitos os fotógrafos que, por pequenos momentos ou em longas séries, se deixaram seduzir pelo desafio e pela surpresa não apenas de fotografar à noite, mas de celebrar a sombra, praticando a SKIAGRAFIA:

> Os próprios termos de que Talbot se serviu para nomear a sua descoberta parecem, no entanto, situar-se inteiramente no interior desta oposição tão vetusta e de tão nobres tradições que acabou por se ver, subitamente, materializada nas superfícies lisas das provas (...) Com efeito, antes de se decidir pelos mistérios da luz, Talbot teria experimentado as vertigens da obscuridade: pois aí se refere com clareza a obscuridade fundamental e constitutiva da fotografia, o que poderia ser chamado o seu ser CALIGINOSO, ao se nomear o processo fotogênico como SKIAGRÁFICO (do grego SKIA, sombra, escuridão). (FRADE, 1992, p. 72)



House of illusions, **Brassaï,** 1933

Lembrando mais uma vez a fala de Michel Poivert que citei anteriormente, seria interessante termos uma história da fotografia noturna que se demorasse exaustivamente em cada um dos fotógrafos que de alguma forma envolveu-se com o tema, como: Bill Brandt e André Kertézs (já mencionados ligeiramente neste trabalho), Jacob Riis, Paul Martin, Willian Fraser, Irmãos Vargas, Jessie Tarbox Beals, Margareth Bourke-White, George Tice, Michael Kenna, David Coulon, e tantos outros.

Pensando nisso, encerrarei esse passeio com a aproximação a dois grandes nomes que me auxiliam a compreender o sentido deste meu trabalho e me estimulam a continuar produzindo.

Robert Adams foi um dos 10 fotógrafos a participar da exposição *New Topographics*, na George Eatman House (que também incluiu Lewis Baltz, Stephen Shore, Bernd e Hilla Becher), em 1975. Essa exposição representou um marco na fotografia de paisagem, ao apresentar olhares que, ao mesmo tempo que pareciam seguir uma postura clássica fotográfica, propunham uma estética que reconsiderava a (des) valorização dos espaços habitados e manipulados pelo desenvolvimento industrial. Conhecido principalmente por registrar a paisagem americana sob a interferência muitas vezes destrutiva do homem, também se dedicou a fotografias noturnas em seu livro intitulado *Summer Nights* (Aperture, em 1985). O conjunto original de imagens foi revisto mais recentemente e reeditado como *Summer Nights, Walkings* (2009), com a inclusão de 30 imagens da mesma época, não escolhidas para a primeira edição, em uma edição especial de 150 exemplares numerados e assinados pelo fotógrafo. Suas imagens trazem uma diferente interpretação para o "teatro de sombras" proposto pela iluminação noturna, tão explorado por Brassaï. As cenas de certo modo singelas de Adams parecem materializar a afirmação do autor citada no texto da Aperture que apresenta seu livro:

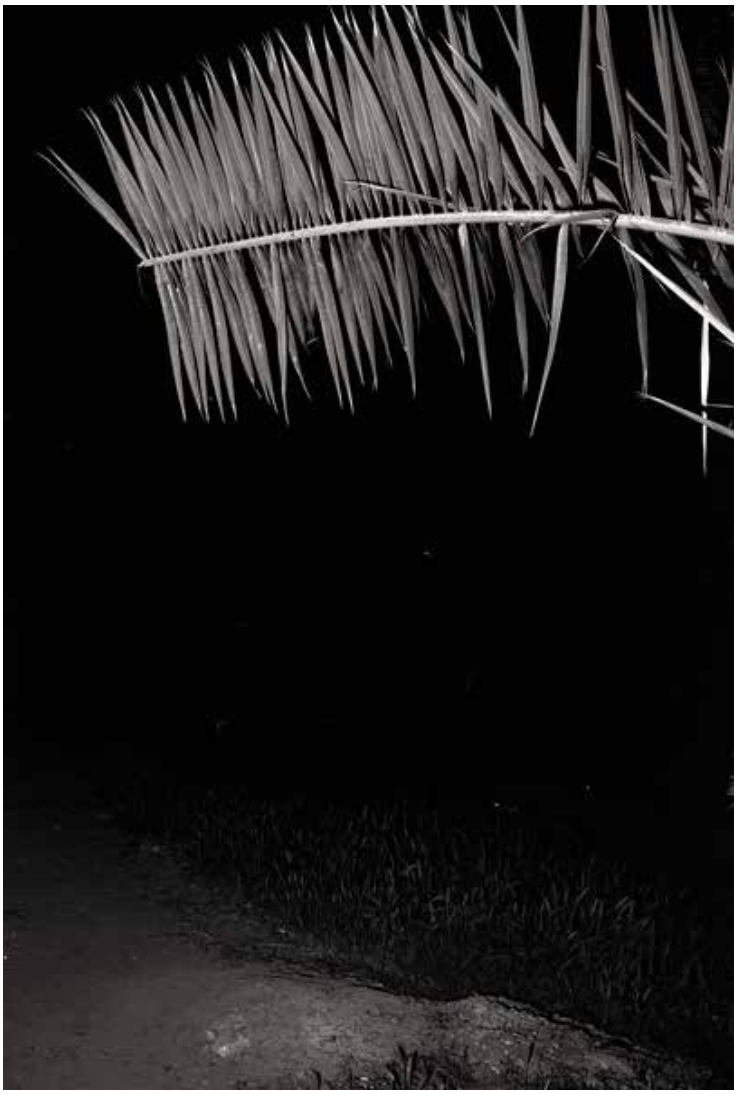
> O que me atraiu para os assuntos naqueles horários foi a descoberta de uma paz então negligenciada. (ADAMS, 2009)

Summer Nights, Walking, **Robert Adams,** 1976 – 1982

Summer Nights, Walking, **Robert Adams,** 1976 – 1982

Karim Kal é um fotógrafo franco-argelino, nascido em 1977, que desde 2011 tem se interessado pelas luzes crepusculares. Suas fotografias registram, em filme preto e branco de grande formato, locais periféricos de Paris relacionados com moradias e complexos residenciais onde há alta concentração de imigrantes estrangeiros. Elas representam, em cenas de contraste bastante exacerbado, a paisagem e a arquitetura local, onde a presença do fotógrafo é imposta por meio do uso de uma fonte de iluminação frontal direcionada por ele mesmo. Seu procedimento remete ligeiramente àquele de Nadar, iluminando as catacumbas ou os esgotos de Paris, mas resulta em imagens quase abstratas, mesclando um certo formalismo estético a uma crítica da política de ocupação territorial urbana.

La Ruelle, **Karim Kal,** 2015
impressão jato de tinta sobre papel baritado
130 x 180 cm

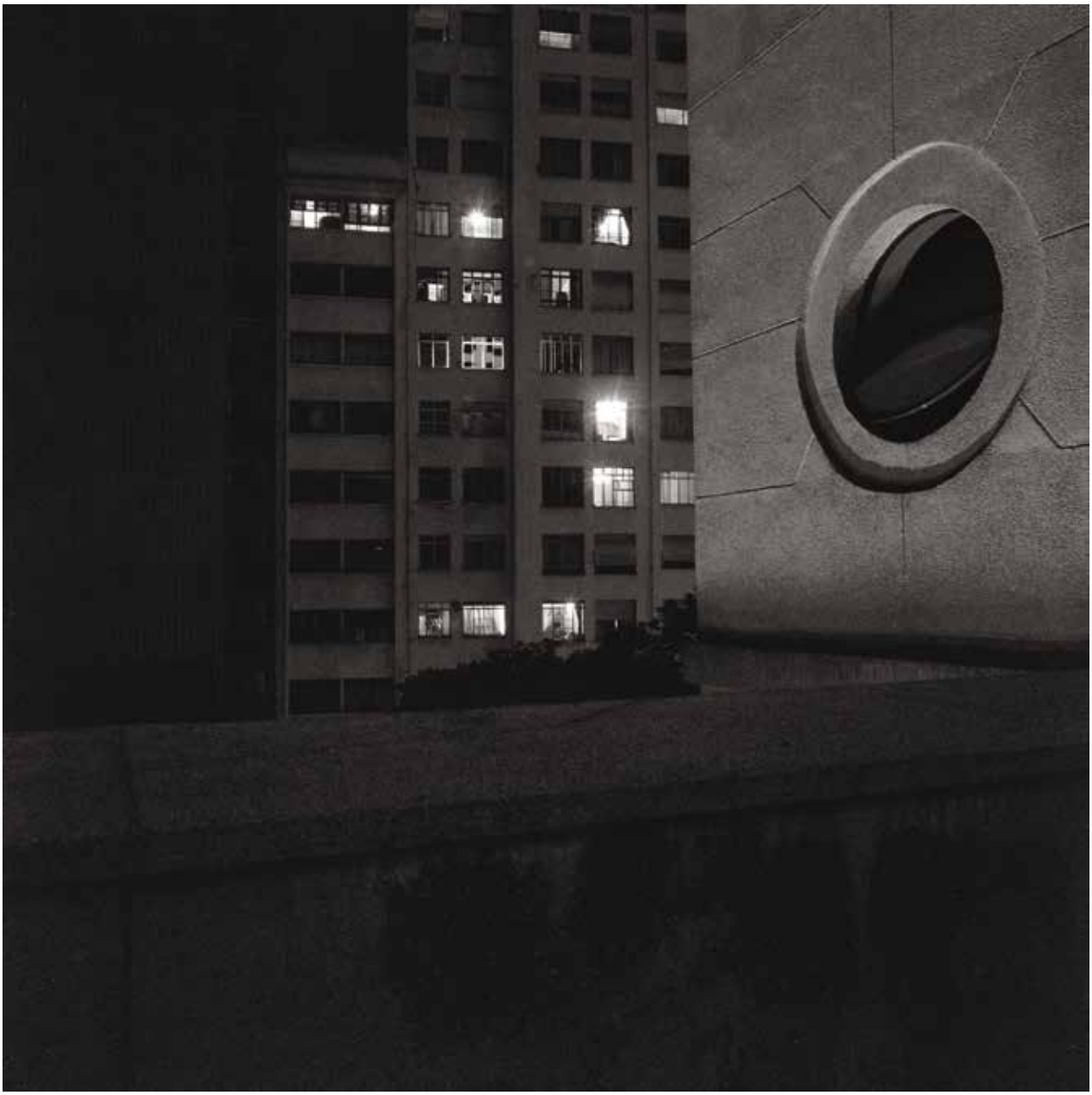


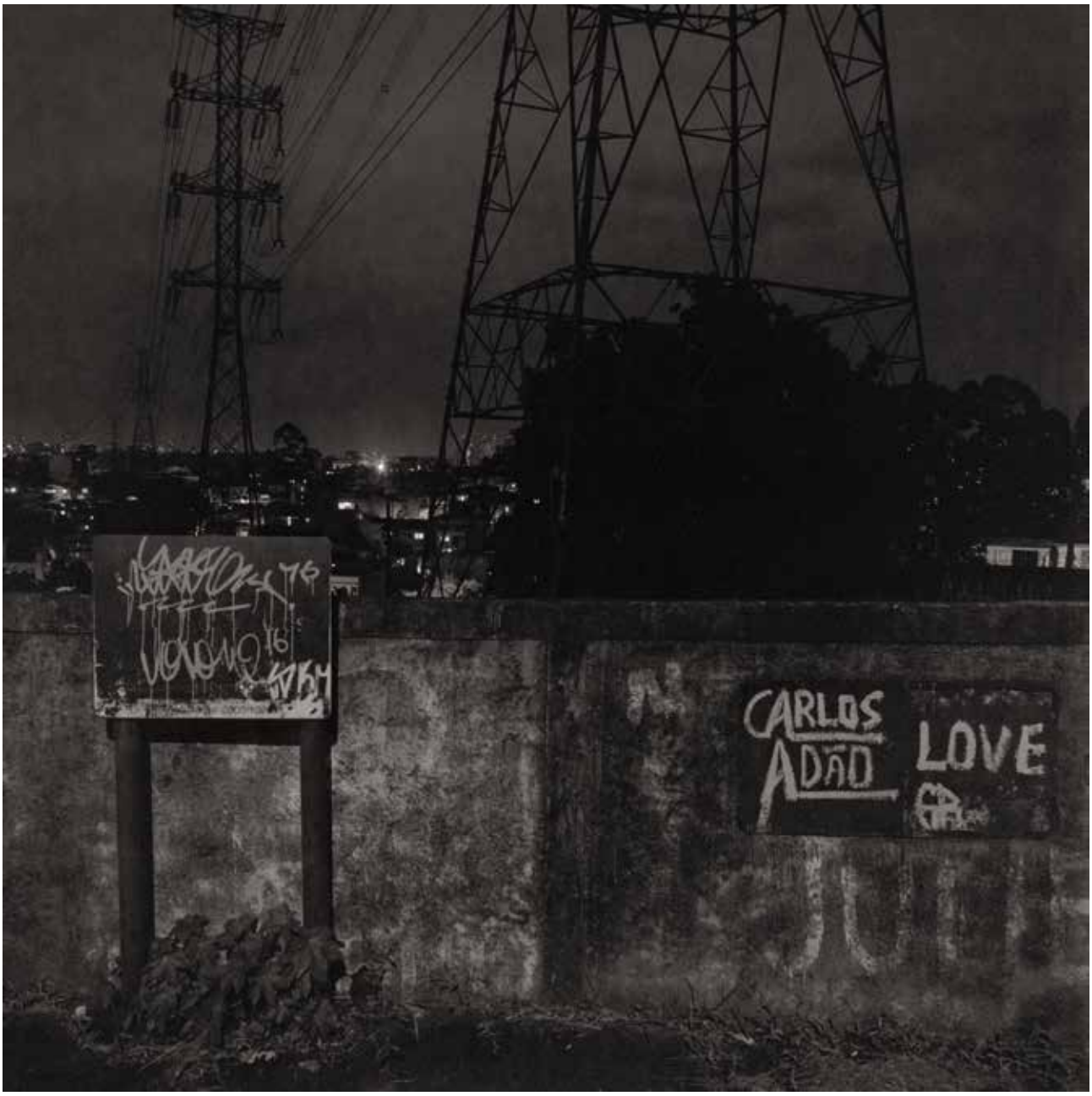
La Palme, **Karim Kal,** 2015
impressão jato de tinta sobre papel baritado
130 x 180 cm

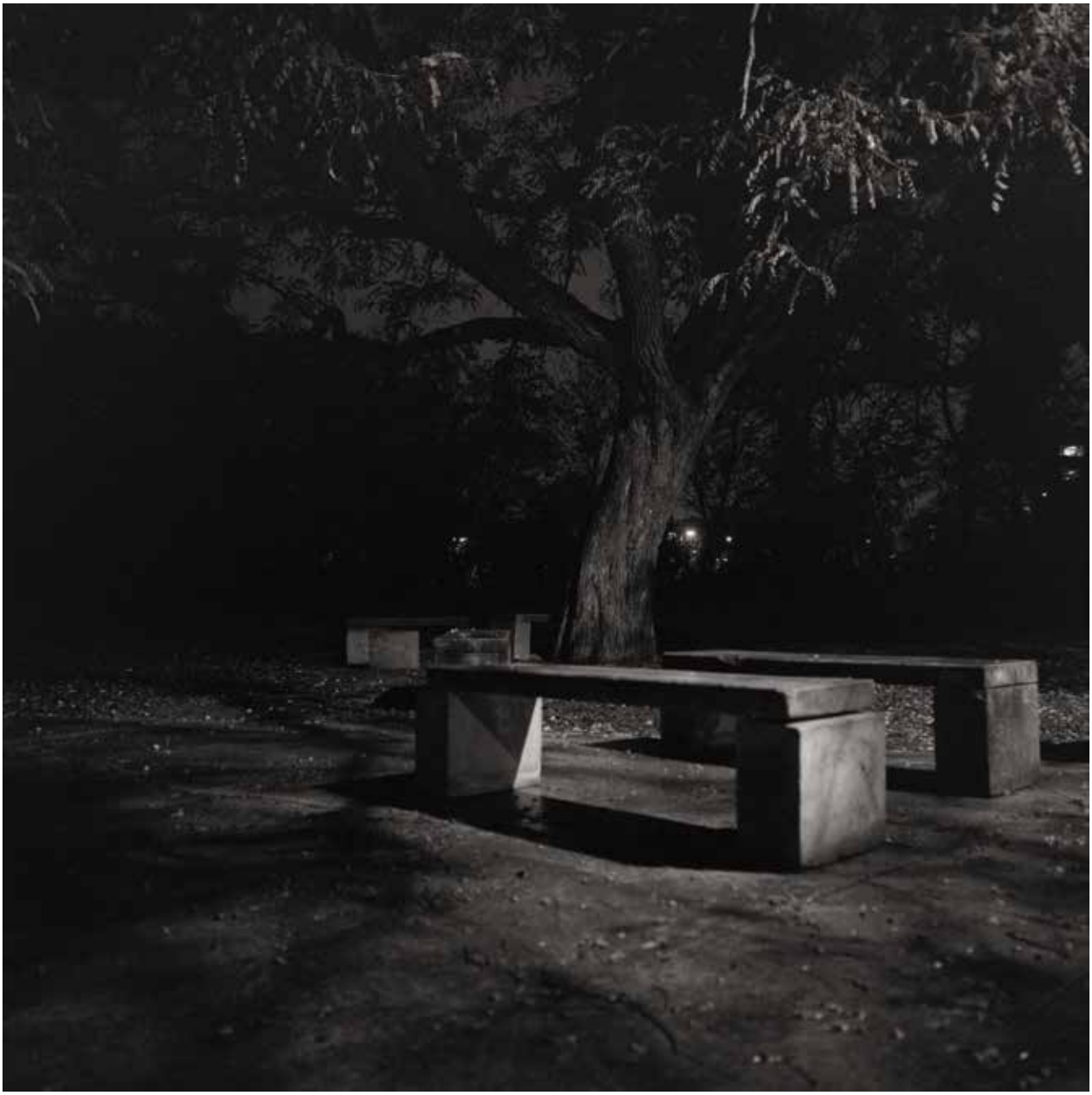
La Cage, **Karim Kal,** 2015
impressão jato de tinta sobre papel baritado
130 x 180 cm

Bas-côté, **Karim Kal,** 2014
impressão jato de tinta sobre papel baritado
150 x 180 cm

À NOITE - ensaio fotográfico




CARLOS
ADÃO
LOVE



A necessidade de transcrever as fotografias para o volume aqui impresso exigiu a movimentação de ferramentas específicas ao universo da impressão gráfica. Contar com o suporte do Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica foi fundamental para conhecer e compreender as etapas do processo e garantiu a segurança de atingir o melhor resultado possível dentro das circunstâncias do projeto.

Como suporte para estabelecer os critérios gerais de tratamento quanto à densidade e ao contraste das imagens, produzimos cópias de acompanhamento de quatro das fotografias que integram o ensaio *À Noite*, em impressora Epson 3800, jato de tinta, sobre papel de algodão Hahnemuhle Photo Rag 305 gr/m2. Com essas cópias de acompanhamento em mãos, seguimos para a gráfica a fim de produzir provas na impressora gráfica digital. A segunda prova dessa fase, com pequena correção de preto a partir da primeira, produziu resultado plenamente satisfatório. A partir daí, nos voltamos ao tratamento de todas as imagens do volume. Ao finalizar o tratamento, produzimos, ainda na impressora jato de tinta, tiras de prova de todas as imagens, verificando a coerência dos parâmetros de tratamento. Finalmente montamos uma folha de prova para a impressora digital, contendo tiras das imagens que nos pareceram mais delicadas. A impressão final teve essa folha de teste como prova de análise, além das impressões digitais tiradas anteriormente das quatro fotografias de teste.

Este volume foi impresso em papel Munken Lynx Rough, gr/m2, em impressora digital HP Indigo 10.000, na gráfica Ipsis.

> Mas eis que a conclusão da obra não é uma coisa morta – e isto nos leva a outro aspecto do processo. Ele não é alcançável do exterior; o polimento e o aprimoramento não podem extraí-lo à força. Ele se consome no interior da própria obra. Aqui também se pode falar de um nascimento. Ou seja, em sua conclusão, a criação torna a parir o criador. (BENJAMIN, 1995, p. 277)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Robert. *Summer Nights, Walking*. New York: Aperture, 2009. Apresentação do livro pelos editores disponível em: http://aperture.org/shop/robert-adams-summer-nights-walking-limited-edition-book/. Acesso em: 16 jan. 2017.

ATGET, Eugène; SZARKOWSKI, John. *Atget, Paris*. London: Taschen, 2008.

ATGET, Eugène; SZARKOWSKI, John; HAMBOURG, Maria. *The Work of Atget, vol. 2: The Art of Old Paris*. New York: Museum of Modern Art, 1982.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1982.

BAZIN, André. *O cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política - Ensaios escolhidos*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BOYM, Svetlana. Nostalgia and its Discontents. 2011.
Disponível em: http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html/. Acesso em: 16 jan. 2017.

BRANDT, Bill. *Shadow and Light*. Org. Sarah Hemerson Meister. New York: MOMA, 2013.

BRASSAÏ. *The Secret Paris of the 30's*. Trad. Richard Miller. London: Thames and Hudson, 1976.

BRASSAÏ. *Paris by Night*. Prefácio Paul Morand. Paris: Flammarion, 2012.

CARTIER-BRESSON, Anne. *Le vocabulaire technique de la photographie*. Paris: Marval/Paris Musées, 2008.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CRAWFORD, William. *The Keepers of Light*. New York: Morgan & Morgan, 1979.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v. 2, n. 4, nov. 2012. Trad. Patrícia de Carmello e Vera Casa Nova. Disponível em: http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60. Acesso em: 24 out. 2013.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1979.

EDER, Josef Maria. *History of Photography*. New York: Dover Publications Inc., 1978.

FRADE, Pedro Miguel. *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edições Asa, 1992.

FONTCUBERTA, Joan (ed.). *Estética Fotográfica - una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2003.

_____. *La Cámara de Pandora - La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2010.

FOSSATI, Giovanna. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: AUP, 2012.

GREENOUGH, Colin Westerbeck; SNYDER, Joel; TRAVIS, Davis. *On The Art of Fixing a Shadow: one hundred and fitty years of photography*. Washington: The National Gallery of Art, 1989.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. In: *Caderno SESC Videobrasil*. São Paulo: Edições SESC SP/Associação Cultural Videobrasil, v. 6, n. 6, 2010.

JOHNSON, Chris. *Practical Zone System for Film and Digital Photography*. New York: Focal Press/Elsevier Inc, 2012.

JOHNSON, William; RICE, Mark; WILLIAMS, Carla. *A History of Photography*. London: Taschen, 2005.

KERTÉSZ, André. *On Reading*. New York: W. W. Norton & Company, 2008.

_____. *From My Window*. New York: New York Graphic Society, 1981.

KOSSOY, Boris. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. 4. ed. revisada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2002.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In:

Revista Brasileira da Educação, Rio de Janeiro: ANPED, n. 19, jan./fev./mar./abr. 2002.
LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André (editores). *Histoire de la Photographie*. Paris: Borfas, 1986.

LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2008.

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: MOMA, 1964.

PASSAFIUME, Tania. *Le positif direct d'Hippolyte Bayard reconstitué*. Disponível em: http:// etudesphotographiques.revues.org/319#text. Acesso em: mai. 2014.

PAZ, Octávio. *Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PINET, Helène. *Rodin et la Photographie*. Paris: Gallimard, 2007.

POIVERT, Michel. *Debate Nuit Noires*. 2014. Vídeo disponível em: http://webtv.ci-techaillot.fr/video/soiree-exceptionnelle-nuit-noire. Acesso em: 16 jan. 2017.

ROUILLE, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2010.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: *Remate de Males*, Campinas - SP, jan./dez. 2011, p. 13-24.

SZARKOWSKY, John. *Photography Until Now*. New York: MOMA, 1989.

SUGIMOTO, Hiroshi. *Nature of Light*. 2. ed. Los Angeles: Ram Distribituion, 2011.

_____. Site pessoal do artista. Disponível em: http://www.sugimotohiroshi.com/praise.html. Acesso em: 16 jan. 2017.

_____. *Rothko/Sugimoto. Dark Paintings and Seascapes*. New York: Pace Wildenstein, 2012.

TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Goya – À sombra das luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. ebook.

WHITE, Minor; HALL, James Baker. *Rites and Passages (Aperture Monograph)*. New York: Aperture, 2005.

SAVIOLI, Elisabete C., À Noite. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção de título de Doutora em Artes Visuais.

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.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Savioli, Elisabete Cristina
À Noite / Elisabete Cristina Savioli. -- São Paulo: E. C. Savioli, 2017.
132 p.: il.
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: João Luiz Musa
Bibliografia
1. Fotografia 2. Artes 3. Ensaio Visual I. Musa, João Luiz II. Título.
CDD 21.ed. - 770

RESUMO

O presente trabalho compreende a reprodução de um ensaio fotográfico produzido em material de prata e reflete sobre como as implicações técnicas, as demandas poéticas e as relações com a história da fotografia se entrelaçam ao longo do desenvolvimento de um projeto artístico.

ABSTRACT

The present work comprises the reproduction of a photographic essay produced in silver material and reflects about how the technical implications, poetic demands and relations with the history of photography are intertwined throughout the development of an artistic project.

Madalena e Humberto - in memoriam

Mana e Amanducha

A tia Antônia casou com o tio Pier que, quando eu tinha 10 anos, me deixou acompanhar uma ampliação no banheiro à luz vermelha da kitchenette onde moravam.

O tio Zé e a tia Rosa me emprestaram a Yashica FX3 que usei nos meus primeiros cursos de fotografia.

AGRADECIMENTOS

João Musa

Camila de Paz
Ilma Guideroli
Nrishi Mahe

Felipe Barrocas
Liliana Gageiro
Mariana Chama
Vera Carvalho

Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica

Claudio Mubarac
Helouise Costa
Marco Buti

Dani Marques
Eduardo Monezi
Fundação Pierre Verger
Gilberto Fernandes
Iran do Espírito Santo
Letícia Ramos
Lilian Mendes
Magali Pinhatti
Mauro Restiffe
Millard Schisler
Sofia Matos

APOIO CAPES