

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Programa de Pós-Graduação Estruturas Ambientais Urbanas
Área de Concentração Projeto do Produto e Comunicação Visual

A FOTOGRAFIA E A ARQUITETURA

Tese de Doutorado
Cristiano Mascaro
Orientador: Prof^a Dr^a Élide Monzéglio

São Paulo, 1994

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Programa de Pós-Graduação Estruturas Ambientais Urbanas
Área de Concentração Projeto do Produto e Comunicação Visual

A FOTOGRAFIA E A ARQUITETURA



Tese de Doutorado
Cristiano Alckmin Mascaro
Orientador: Prof^ª Dr^ª Élide Monzéglio

São Paulo, 1994

ÍNDICE

RESUMO/ABSTRACTS	07
CONSIDERAÇÕES GERAIS	09
APRESENTAÇÃO	11
INTRODUÇÃO HISTÓRICA/CRONOLOGIA FOTOGRÁFICA	13
REFLEXÕES A RESPEITO DA FOTOGRAFIA	35
A Fotografia como Obra de Arte	37
O Momento Construído e o Momento Roubado	45
Albert Renger-Patzsch	51
A Fotografia na Imprensa	53
Os Trabalhos Temáticos	55
Clichés	57
Fotografia x Televisão	59
O Equipamento Fotográfico	63
Profissão: Fotógrafo	67
A FOTOGRAFIA E A ARQUITETURA I	69
A FOTOGRAFIA E A ARQUITETURA II	73
A FOTOGRAFIA E A ARQUITETURA III	79
BIBLIOGRAFIA	85
FONTES DAS ILUSTRAÇÕES	91
FICHA TÉCNICA	96
A CIDADE (VOLUME ANEXO)	
AS CASAS (VOLUME ANEXO)	

RESUMO

O trabalho é composto de:

1. Textos diversos.

Uma cronologia histórica onde o autor que é formado em arquitetura pela FAUUSP e fotógrafo profissional, assinala ao longo do tempo, os fatos, avanços tecnológicos, movimentos e obras de grandes fotógrafos que contribuíram para a consolidação da fotografia como linguagem autônoma.

Algumas reflexões a respeito da fotografia, de seu processo de criação e de seu papel no universo das artes visuais. Estas reflexões não são o resultado de um estudo científico da questão, mas consequência de algumas sensações e outras tantas indagações que ocorrem ao fotógrafo durante a execução de seu próprio trabalho.

2. Ensaaios fotográficos.

a. A cidade.

b. As casas.

Dois ensaios fotográficos, reunindo 25 imagens cada um, que retratam com grande liberdade as relações entre a fotografia e a arquitetura.

ABSTRACTS

1. Texts.

The author, a professional photographer with a B.A. in architecture from FAUUSP presents a historical chronology where facts, technological advances, the various movements, and works of major photographers provide a refreshing insight of photography as an autonomous art form.

The works also contains some reflexions on the creative process of photography and its legitimate place in the visual arts' world. Those reflexions do not derive from a scientific approach of the subject matter, but are rather a direct consequence of the many questions and emotions that a photographer and emotions that a photographer faces during the execution of his or her work.

2. Photographic essays.

a. *The city.*

b. *The houses.*

Two photographic essays, each with 25 images, dealing with the relation between photography and architecture.

CONSIDERAÇÕES GERAIS

No Memorial de Qualificação apresentado por ocasião de minha Dissertação de Mestrado, fiz uma série de considerações a respeito das razões que me haviam levado a ingressar no Curso de Pós-Graduação. Entre outras coisas queixava-me, naquela oportunidade, das dificuldades que enfrentava para cumprir o papel para o qual imaginava ter sido contratado como Coordenador do Laboratório de Recursos Audiovisuais da FAUUSP, tendo acabado por encontrar então, no Curso de Pós-Graduação, as perspectivas de:

1. Como aluno, uma dedicação obrigatória e disciplinada aos estudos nas áreas do conhecimento de meu interesse.
2. Como profissional, Coordenador do LRAV, uma atuação mais efetiva, produtiva e por que não considerar, respaldado pela condição de pós-graduando, cercada de maior respeitabilidade junto ao Corpo Docente e Discente da FAUUSP.

Infelizmente as expectativas relativas à minha atuação na FAUUSP frustraram-se. Esgotadas, a meu ver, as possibilidades de cumprir algum papel relevante como profissional na Universidade de São Paulo, acabei por dela me desligar em 1988.

Fora da Universidade no entanto, meu interesse pela continuidade dos estudos acadêmicos acabaram por se acentuar. Tendo que me dedicar integralmente à vida profissional de fotógrafo autônomo após meu desligamento da FAUUSP, logo pressenti, apesar da sensação de realização profissional que ora sentia, os riscos aos quais estava exposto afastando-me completamente das atividades ligadas ao ensino e à pesquisa. Distante da vida universitária e das obrigações docentes (fui professor de Comunicação Visual da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos de 1976 a 1986), do diálogo permanente com professores e alunos e ainda, assoberbado com as tarefas do trabalho profissional, certamente teria poucas chances de me dedicar à reflexão de minha própria produção.

Desta forma, com a disponibilidade que a vida profissional de fotógrafo permitiu e com o apoio decisivo de minha orientadora, Profa. Dra. Élide Monzéglio, dei continuidade a meus estudos, seguro de sua importância para o aperfeiçoamento de minha formação intelectual e atuação profissional.

Por outro lado, sentir-me-ei recompensado, se este trabalho puder representar uma contribuição às pesquisas daqueles que se interessam pela fotografia e suas relações com a arquitetura.

APRESENTAÇÃO

Este trabalho é composto de duas partes distintas na apresentação (uma é verbal e outra puramente visual), mas intimamente ligadas em seu conteúdo.

A primeira parte, verbal, é composta de uma série de reflexões a respeito da fotografia, sua história e o desenvolvimento de sua linguagem. Não se trata no entanto de um tratado teórico nem de uma pesquisa acadêmica no sentido clássico do termo. Minha experiência profissional não me conduziria a este caminho. Tendo me formado arquiteto pela FAUUSP, torno-me, ainda durante o curso, por volta de 1966, um entusiasmado fotógrafo com o estímulo de diversos professores. Após breve e no entanto marcante passagem pelo jornalismo (1968/1973) retorno à FAUUSP como Coordenador de seu LRAV e em 1988, desligando-me da Universidade, retomo a atividade de fotógrafo profissional. Durante todo este período, de 1966 até os dias de hoje, tenho sido basicamente fotógrafo e percebo que, apesar de uma razoável dedicação aos estudos teóricos relativos à linguagem fotográfica, todos meus pensamentos, indagações, dúvidas e convicções a seu respeito têm surgido muitas vezes nos momentos exatos em que eu estou fotografando. Esta primeira parte de minha Tese de Doutorado é portanto, além de uma introdução e uma análise histórica, a reunião de algumas reflexões a respeito de diversos temas fotográficos com os quais convive um fotógrafo no exercício de seu trabalho.

A segunda parte, composta de dois ensaios fotográficos, é o resultado de meu aprendizado como fotógrafo ao longo destes últimos 28 anos (iniciei concretamente a fotografar em 1966 por ocasião de uma viagem ao Perú e à Bolívia) e é voltada ao tema que me é mais caro: a vida das cidades. Não há dúvidas quanto à definição desta preferência. Foi na FAUUSP que tive a oportunidade de pela primeira vez observar e entender as cidades como um fenômeno mais complexo, do ponto de vista social, econômico e cultural, do que uma simples situação geográfica, onde a arquitetura e seus habitantes são elementos fundamentais. Além disto, vivo desde a infância em São Paulo, local que nos impede de estar alheios aos problemas urbanos. Destes dois ensaios o primeiro, chamado de "A Cidade", é composto de 25 fotografias de paisagens urbanas da cidade de São Paulo. O segundo, chamado de "Casas", é composto de 25 fotografias de fachadas e interiores de residências de diversos pontos do Brasil. Ambos retratam o que chamo de fotografia urbana ou até mesmo de fotografia de arquitetura.

Na verdade, estes ensaios são, nos limites de minha capacidade, o que imagino tratar-se do que melhor sei fazer. Nada mais me exige tanto e a nada mais dedico tanta energia, interesse e entusiasmo. Iniciar um trabalho, partir com a câmera pela cidade, atravessando as ruas, avaliando perspectivas, acompanhando os passos das pessoas e fotografando-as neste cenário, provocam em mim uma agradável sensação de aventura e de descoberta. Percebo claramente, nestas ocasiões, que ser fotógrafo me satisfaz plenamente.

INTRODUÇÃO HISTÓRICA

CRONOLOGIA FOTOGRÁFICA

Por ocasião de seu surgimento na segunda década do século passado, a fotografia era considerada apenas mais uma descoberta científica entre tantas outras que ocorreram naquela época.

Entretanto, ao longo do tempo, seu aperfeiçoamento técnico associado ao olhar sensível de inúmeros fotógrafos pioneiros, fizeram com que aquela nova possibilidade de um registro exato e perfeito da realidade, também se tornasse a invenção de um novo olhar que transformou a sociedade, acabando por influir decisivamente na arte dos séculos XIX a XX.

Na procura de uma linguagem própria, afirmação e respeitabilidade, a fotografia percorreu inúmeros caminhos: quase imediatamente após sua invenção, ganhou prestígio com o surgimento de retratistas de talento, registrou o mundo distante e exótico para deslumbramento dos europeus "civilizados", amargou o desgaste de uma excessiva comercialização, aproximou-se dos valores estéticos e pictóricos da pintura (em busca da recuperação do prestígio

no mundo artístico), ganhou popularidade e reconhecimento com o advento da imagem impressa e do jornalismo, até tornar-se instrumento científico de precisão, meio de informação e propaganda, passatempo popular, atividade comercial e, apesar das restrições e resistências de algumas comunidades artísticas mais acadêmicas, obra de arte.

Ao longo desta história de mais de 150 anos, há momentos decisivos que deixaram suas marcas nos caminhos percorridos pela fotografia. A cada novo aperfeiçoamento técnico ou forma sensível e inovadora de se observar o mundo, proporcionada por algum fotógrafo de talento, correspondia mais um passo na direção da afirmação de sua identidade como meio de expressão.

A série de fotografias e comentários aqui apresentada têm a intenção de identificar e analisar aqueles que no meu entender são, desde a sua descoberta até os dias de hoje, os momentos determinantes da história da fotografia e que contribuíram para que ela se tornasse

uma expressão livre e criadora da realidade que nos cerca, certamente seu papel mais fascinante.

1826 Após realizar diversas experiências fotográficas a partir de 1814, Joseph Nicéphore Niépce, pesquisador francês trabalhando na cidade de Chalon-Sur-Saône, obtém as primeiras imagens gravadas sobre placas metálicas, utilizando betume sensível à luz.

Na verdade, Niépce não realizava isoladamente suas pesquisas.

Simultaneamente, na França e principalmente na Inglaterra e mesmo no Brasil, por meio do trabalho pioneiro de Hercules Florence, outros pesquisadores buscavam igualmente fixar a imagem do real através de uma *Camara*

1 Joseph Nicéphore Niépce.
Vista da janela do escritório do autor. 1827.



Obscura cujo princípio já era conhecido desde o Renascimento.

No entanto os registros históricos conferem a Niépce o título de inventor da fotografia. Das centenas de experiências que realizou, restou-nos como sendo a primeira fotografia realizada por este pesquisador, a vista da janela de seu escritório em Chalon-Sur-Saône em 1827: nela podemos observar os edifícios vizinhos de sua casa e perceber, apesar das imprecisões, os detalhes de suas paredes, janelas e telhados. A longa exposição à luz da placa fotossensível, cerca de 8 horas, fez com que o movimento do sol e das sombras, tornasse a imagem final pouco definida. Apesar das imensas dificuldades que ainda levavam a resultados rudimentares e muitas vezes decepcionantes, toda uma nova aventura humana estava começando.

1829 Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre se associam, fato que resultaria mais tarde na invenção do daguerreótipo, placa metálica sensibilizada, primeiro suporte de imagens fotográficas a chegar ao grande público. Todos queriam ter seus retratos gravados sobre um daguerreótipo que era cuidadosamente guardado em finas caixas de veludo, como

jóias preciosas. A satisfação desta vaidade, custava caro. No entanto era o que as famílias abastadas estavam dispostas a pagar para poder colocar seus retratos sobre o piano ou sobre a cômoda da sala de visitas, da mesma maneira como a nobreza os exibia, na forma de pinturas a óleo e de autoria de artistas consagrados, sobre as paredes de seus palácios.

1839 O processo fotográfico desenvolvido por Daguerre é apresentado, por F. J. D. Arago deputado junto à Assembléia Nacional, à Academia Francesa de Ciências e posteriormente à própria Assembléia Nacional, tornando a descoberta de domínio público. Este fato foi fundamental (para o bem e para o mal) para o desenvolvimento da fotografia. Pesquisadores, industriais e candidatos a fotógrafo, percebendo o potencial econômico da nova invenção, puseram-se a campo na tentativa de explorar ao máximo suas possibilidades comerciais, científicas e artísticas. Este fenômeno fez com que a fotografia experimentasse pela primeira vez um rápido avanço técnico e artístico.

1841 William Fox-Talbot, pesquisador inglês, desenvolve um processo

de negativo sobre papel que, molhado, tornava-se transparente, possibilitando inúmeras cópias de uma mesma imagem. Antes do trabalho de Talbot, as fotografias normalmente impressas sobre placas de metal, eram únicas, sem possibilidade de se multiplicar. Com a imagem negativa e transparente a fotografia adquiria uma de suas principais características: a reprodutibilidade. E mais adiante, após outros avanços técnicos, as possibilidades de ampliação da imagem num tamanho desejado e de interferência na qualidade das cópias.

1850 São realizadas as primeiras fotografias fora da Europa. Até o surgimento da fotografia, o universo visual das pessoas ia até onde alcançavam seus olhos, o que muitas vezes não passava da esquina mais próxima. Com espírito aventureiro e muita disposição, pois os equipa-



2. Carl Ferdinand Stelzner.
Daguerreotipo de família não identificada
(não datado).



3. William Henry Fox Talbot.
Flores em um vaso Calótipo de 1845.





4 Maxime du Camp
Colossus of Abu Simbel, Egito 1852

5 Gaspar-Félix Tournachon Nadar
Retrato de Sarah Bernhardt 1859



6 Julia Margaret Cameron
Retrato de Alice Liddell (não datado)



mentos fotográficos eram até então pesadíssimos e os materiais sensíveis de preparo complicado - as placas metálicas deveriam ser emulsionadas pouco antes e reveladas logo após a realização da chapa - os fotógrafos pioneiros saíram pelo mundo afora revelando por meio da fotografia o mundo distante e exótico, aos olhos dos europeus, da África, da Ásia e da América. Maxime du Camp, fotógrafo francês, um desses pioneiros, fotografando pela primeira vez o Egito, a Núbia, a Palestina e a Síria, deu início a uma tradição que se tornou um dos mais frequentes usos populares da fotografia: a fotografia de viagem, que dá a ilusão a todo viajante/fotógrafo da eterna e renovada descoberta do universo.

1860/1870 Gaspar Félix

Tournachon, fotógrafo francês e de nome artístico Nadar, faz os primeiros retratos de artistas e personalidades da vida parisiense, realizando o que talvez tenha sido a primeira experiência criativa da fotografia, contribuindo para o aperfeiçoamento e popularização de um de seus temas mais recorrentes: o retrato da figura humana.

Com estes retratos, Nadar, na França e também Julia Margaret Cameron, na Inglaterra, puderam logo de início provar que a fotografia não era uma simples (ou até complexa) técnica de reprodução da realidade, mas um meio de expressão e interpretação do espírito humano.

1865 Mathew Brady fotografa a Guerra da Secessão.

Anteriormente, em 1856, Roger Fenton, fotógrafo inglês, já havia fotografado a Guerra da Criméia, mas com tanto cuidado para não chocar o espírito conservador da Inglaterra vitoriana, que suas imagens pareciam retratar um acampamento de escoteiros.

Os americanos, mais práticos e sem compromissos com um passado a zelar, logo lançaram mão da fotografia para documentar o nascimento e o de-

envolvimento de um grande país, não hesitando em registrar as cenas mais cruéis e dramáticas da Guerra da Secessão. Mathew Brady estava criando o modelo do fotógrafo de guerra, herói que passou a estar presente em todos os conflitos da face da terra, proporcionando à humanidade imagens contundentes de sua própria barbárie. Mathew Brady foi o pioneiro de um elenco de grandes fotógrafos que, ao fotografarem as guerras, estavam se dedicando a uma atividade de grande valor humano, mas extremo perigo. Muitos destes fotógrafos que surgiram posteriormente como Robert Capa, David Seymour, Larry Burrows e Gilles Caron, morreram no desempenho de seu trabalho.

1878 Edward Muybridge fotografa em seqüência o galope de um cavalo, demonstrando que em um determinado momento as quatro patas do animal não tocam o solo.

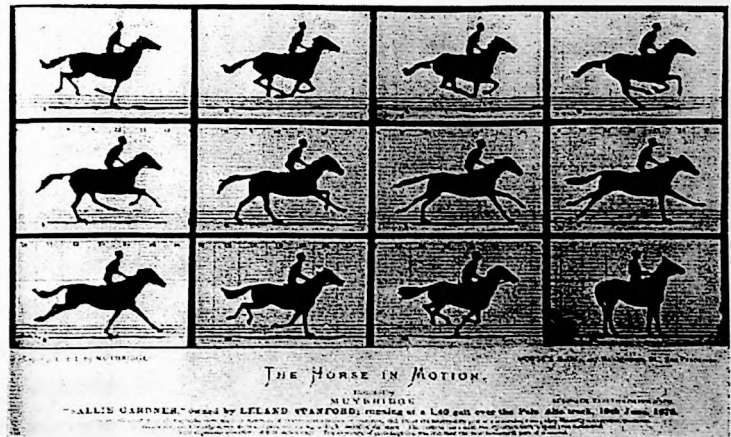
Esta seqüência de 12 fotografias foi obtida por Muybridge através da engenhosa disposição de 12 câmeras ao longo de um percurso, de tal forma que o cavalo ao galopar rompia os fios ligados aos obturadores das câmeras, que numa exposição de tempo menor que

1/1000 seg., congelava seus movimentos. Tal experiência foi realizada por Muybridge a pedido de um milionário californiano que havia feito uma aposta em que ele afirmava justamente o que a seqüência de Muybridge provou: de fato, ao contrário do que muitas imaginavam e quase todos os pintores pintavam, as 4 patas de um cavalo a galope, em um dado instante, não tocam o solo.

A experiência causou sensação marcando o início de uma série infindável de outros trabalhos de decomposição do movimento de animais e de pessoas nas mais diversas atividades e situações, in-



7. Mathew Brady.
Soldado estilista morto. 1865.



8. Edward Muybridge.
The horse in motion. Seqüência fotográfica de 1878.

fluindo em estudos científicos e nas artes plásticas. Marcel Duchamp certamente se reportava a estas experiências ao pintar em 1911 "Dulciné", "Nu descendant une escalier nº 1" e muitos outros quadros e desenhos.

1884 George Eastman, lança o "American Film", emulsão negativa sobre papel em rolo. Esta inovação técnica proporcionou aos fotógrafos facilidades jamais vistas. Libertando-os das pesadas e frágeis placas de vidro, este novo processo, leve e prático, pois continha várias poses em um só filme, criou condições inovadoras para a atuação dos fotógrafos. De posse da nova tecnologia, eles puderam enfrentar o desafio de novas abordagens e de novos temas, criando desta forma as bases da fotografia moderna.

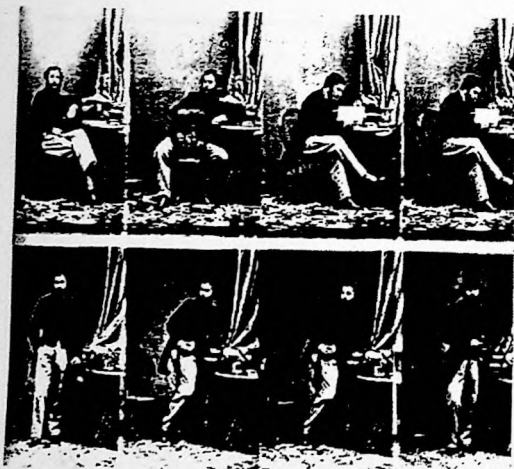
ma as bases da fotografia moderna.

1895 Ganha prestígio o movimento Pictorialista que aproximava a fotografia da pintura.

A fotografia, após experimentar na seqüência de seu surgimento um gran-

de desenvolvimento, tanto do ponto de vista técnico como também de linguagem com o aparecimento dos trabalhos dos grandes retratistas e fotógrafos viajantes, estacionou, pelo menos como expressão artística ao esbarrar na descoberta, por parte de alguns fotógrafos como Adolph Eugène Disdéri, de seu lado comercial. Disdéri, por volta de 1860, pôs em prática sua idéia da "carte de visite", um retrato múltiplo do cliente, em tamanho postal. O formato e o processo padronizado de criação possibilitavam um baixíssimo custo, tornando a "carte de visite" um estrondoso sucesso comercial. Ao contrário dos grandes retratistas da época que como Nadar levava horas no tratamento do tema procurando tornar únicas e exclusivas a sua observação e a imagem da pessoa retratada, Disdéri e seus seguidores tinham pouquíssimas preocupações (ou nenhuma) com a qualidade e a individualidade do resultado final. Por meio de um equipamento de várias objetivas e um catálogo de poses pré-definidas, o cidadão, se fosse um pintor, era rapidamente fotografado empunhando alguns pincéis ao lado de uma tela, um cavalete e alguns potes de tinta. No entanto, se fosse um escritor, deveria posar sentado frente a

9 Adolph Eugène Disdéri
Cópias de uma "carte de visite", 1860.



uma mesa, uma das mãos apoiando sua cabeça com ar pensativo, a outra empunhando uma caneta em atitude de quem está prestes a concluir seu último romance. Estava lançado o modelo estereotipado. A rapidez e o custo baixíssimo da operação eram o que importava. O sucesso comercial e popular do novo processo provocou forte abalo no desenvolvimento da fotografia criativa, inibindo o aparecimento de novos movimentos que se apoiassem na capacidade de expressão individual de cada artista.

Somente por volta de 1895, a fotografia volta a recuperar um certo reconhecimento, a partir do movimento Pictorialista que, se por um lado lhe deu prestígio e a colocou ao lado dos movimentos artísticos do momento, por outro, certamente por tomar emprestado os valores estéticos e pictóricos da pintura impressionista, retardou seu desenvolvimento como meio de expressão independente.

O Pictorialismo que influenciou a fotografia até as vésperas da Primeira Guerra Mundial consistia não só na escolha de um tema impressionista, retratos, nus e vistas ao ar livre, como também, em nome da libertação da ditadura da objetiva, na manipulação do negativo e da cópia em papel, até a imagem

fotográfica adquirir a *individualidade* da criação do autor.

Segundo Robert Démachy, um dos pioneiros do movimento, “A obra de arte não está no motivo, mas na maneira de mostrá-lo. Ora, a objetiva o mostra mal ou se quisermos, mostra-o muito bem; em todo caso ela o mostra desastrosamente, burguesamente, friamente. Enfim, se deixarmos por conta da objetiva, estaremos virando as costas à arte”. Démachy e os demais pictorialistas certamente tinham razão ao aspirar “manter a fotografia na altura de uma arte em consonância com as tendências dominantes das artes plásticas, da literatura e da música”. E o movimento sem dúvida foi útil à fotografia na medida em que a retirou do limbo das atividades menores ao qual havia sido relegada. Cometeu porém um equívoco ao não perceber que a principal expressão da fotografia não estava simplesmente apoiada em seus resultados plásticos e pictóricos, mas sobretudo em outros valores capazes de proporcionar uma aproximação, uma percepção e uma representação puramente fotográficas do assunto ou do tema abordado.

Estes valores fotográficos dos quais falaremos mais detalhadamente

10. Robert Démachy.
Sem título. 1895.





11 Jacob Riis
Baxter Street 1888

ao longo desta cronologia, somente vieram a ser completamente dominados e assimilados a partir do início deste século em parte graças à uma figura de gênio, chamada Alfred Stieglitz, antigo admirador do pictorialismo, que liderando um movimento de renovação estética no universo das artes visuais, colocou a fotografia nas luzes da modernidade.

1898 Eugène Atget, inicia

seu trabalho de documentação fotográfica das ruas de Paris (comentários mais detalhados sobre a obra de Atget na pág. 72).

1900 Jacob Riis e Lewis Hine

realizam as primeiras reportagens denunciando problemas sociais: a vida dos imigrantes europeus e a exploração do trabalho de crianças.

12 Lewis Hine
Breaker Boys 1910



grantes europeus e a exploração do trabalho de crianças.

De posse de equipamentos mais leves e filmes mais rápidos, Jacob Riis e Lewis Hine que viviam em

New York, logo perceberam a possibilidade de realizar trabalhos a respeito de assuntos que o incomodavam e o preocupavam, diferentes daqueles realizados até então. O retrato e a paisagem não faziam parte dos planos desses dois fotógrafos que em meio ao desenvolvimento americano, neste início de século, logo perceberam que o progresso econômico proporcionado pelo capitalismo também trazia seus problemas e desigualdades.

As documentações fotográficas a respeito da massa de imigrantes europeus que chegava aos Estados Unidos através do porto de New York em busca de trabalho, realizada por Riis, e da exploração da mão-de-obra barata de crianças nas indústrias realizada por Hine, constituíram-se nas primeiras reportagens de denúncia social. Influenciaram fotógrafos do mundo todo, tornando o assunto um dos temas mais freqüentes da fotografia neste século. Este gênero de reportagem, face às convulsões sociais, guerras, pobreza e fome que tomaram conta do mundo nas últimas décadas passou até a ser considerado por alguns críticos, estudiosos e fotógrafos, o único papel verdadeiramente relevante da fotografia, criando alguns equívocos, oportunismos e exageros, como iremos comentar mais adiante.

1902 Photo - Secession,

Camera Work e 291 (movimento, revista e galeria), inspirados no pensamento de Alfred Stieglitz tornam a fotografia uma atividade moderna.

Alfred Stieglitz nasceu em Hoboken, New Jersey em 1864. Formado engenheiro na Alemanha, dedica-se aos estudos da química fotográfica e começa a fotografar aproveitando os períodos de férias escolares passadas na Europa. De volta a New York em 1890, Stieglitz participa de diversas associações fotoclubistas, escreve para revistas especializadas, integrando-se totalmente no meio fotográfico. De temperamento fechado e difícil, logo rompe com tudo e com todos para em 1902 criar o movimento Photo - Secession ("secession" significando "rompimento", como diversos outros movimentos da época). A primeira exposição do Photo - Secession é realizada em 1902 no National Arts Club de New York e Stieglitz, ao ser perguntado do que se tratava o movimento, responde: "Até o presente momento, sou eu o único a encarná-lo, mas haverá outros após a abertura da exposição".

Para melhor entender o que pretendiam Stieglitz e o grupo que, como ele previra, logo se reuniu em torno de sua

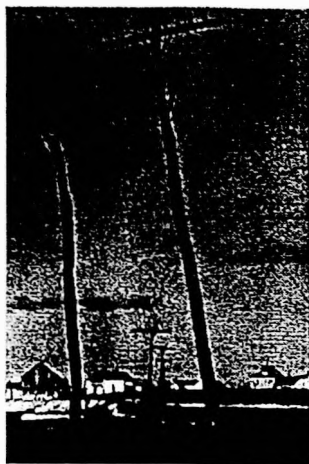
figura professoral e carismática, transcrevo o que o jornal New York Times publicou a respeito de uma das exposições do Photo - Secession: "Quase todas as obras apresentadas se referem ao que chamamos a *fotografia direta*. Não se trata de fotografias que tenham sofrido manipulações. Os partidários da fotografia pura ou direta são da opinião de que a manipulação das cópias fotográficas põe a perder seus valores tonais, qualidade própria da expressão fotográfica que pode prescindir de efeitos que o pincel do pintor executa melhor". Enfim, o que o grupo liderado por Stieglitz pretendia, era fazer com que a fotografia assumisse de vez o papel ao qual estava destinada, lançando mão de seu próprio instrumental e voltando seu olhar para um mundo novo que surgia naquele início de século.

As fotografias realizadas por Stieglitz, Paul Strand, Edward Steichen e outros membros do grupo, dos arranha-céus de New York, das paisagens que já sofriam as interferências da presença do automóvel, dos postes telegráficos e dos fios elétricos, são o testemunho de que a fotografia não só ganhava autonomia, libertando-se da visão de cavalete como ocorria até então como também ingressava no século XX como um meio de



13 Alfred Stieglitz.
A telha e a noiva Nova York. 1910.

14 Paul Strand
Postes Telegráficos 1916.



expressão moderno, apoiada no fabuloso desenvolvimento tecnológico que corria em paralelo.

1914 André Kertész faz suas primeiras fotografias tendo a rua como

cenário (comentários mais detalhados sobre a obra de Kertész na pág. 73).

1923 Man-Ray e Moholy-Nagy realizam experimentações com a imagem fotográfica sem o uso da câmera, obtendo resultados surpreendentes e criativos (fotogramas e raiogramas). Embora os trabalhos destes dois artistas não possuíssem as verdadeiras características de uma *fotografia pura*, muito contribuíram para o desenvolvimento da fotografia em geral e para o seu reconhecimento como arte, já que estavam integrados aos movimentos de vanguarda da época.

1929 Henri Cartier-Bresson começa a fotografar.



15 Man-Ray.
Rayograph. 1923.

16 Moholy-Nagy.
Photogram 1925.



Embora já pudéssemos perceber nos trabalhos de alguns fotógrafos a importância de se definir a angulação, captar a luz e flagrar as pessoas em um momento preciso como forma de se obter uma imagem expressiva de um acontecimento ou mesmo de uma cena banal, foi Henri Cartier-Bresson que, munido de uma câmera Leica 35 mm (equipamento fotográfico leve e ágil, capaz de responder rapidamente ao pensamento do fotógrafo), soube, como nenhum outro até então, se expressar magistralmente pela capacidade da percepção do que ele mesmo chamou de o "instante decisivo".

Já me referi ao heroísmo dos fotógrafos pioneiros. Para realizar fotografias externas eram obrigados a carregar, além de um equipamento fotográfico pesadíssimo, também o próprio laboratório, normalmente uma carroça puxada por cavalos. Todo sacrifício era pouco face ao entusiasmo daquele tempo de grandes aventuras e descobertas. No entanto, assim como os outros fotógrafos que se dedicavam ao trabalho em estúdio, suas imagens ainda eram o resultado de pontos de vista previsíveis e estudos de composição pré-elaborados, já que suas câmeras eram de regulagem complexa e lenta e ainda tinham como apoio inevitá-

vel, um pesado tripé. Tudo isto os impedia de se movimentar no espaço e no tempo ao sabor do desenrolar dos acontecimentos, e mesmo que todas estas limitações não se constituíssem em obstáculos que impedissem a obtenção de inúmeros retratos expressivos e belíssimas paisagens, não havia dúvida que a observação dos fotógrafos ainda tinha algo a ver com a postura e a velocidade de apreensão dos pintores. O tripé era o cavalete dos fotógrafos.

Foi preciso que os aparelhos se tornassem mais leves e os filmes mais sensíveis, para que os fotógrafos ganhassem liberdade e pudessem sair caminhando por todos os lugares carregando sua câmera assim como se carrega um bloco de notas. Antes que Henri Cartier-Bresson nos mostrasse como podíamos surpreender a realidade em seus momentos mais sublimes, André Kertész, com suas primeiras fotografias ainda realizadas por volta de 1914 na sua Hungria natal e sobretudo com aquelas realizadas em Paris, a partir de 1925, já tinha indicado o caminho, descobrindo a rua como cenário. Coube no entanto a Cartier-Bresson seguir mais adiante. Nascido em 1906, filho de ricos industriais têxteis da Normandia, Cartier-Bresson se entusias-



17. Henri Cartier-Bresson
Atrás da Gare Saini Lazare. 1932

mou pela fotografia ao lhe cair nas mãos uma câmera de pequeno formato. Desde suas primeiras imagens realizadas no norte da África e passando por todas as outras que realizou na França, em toda a Europa, Ásia, Estados Unidos e México (nunca esteve na América do Sul), este fotógrafo incomparável criou uma obra monumental e única. O senso instantâneo de composição, a percepção imediata da luz e o domínio da expressão de suas personagens, todas estas qualidades exercidas em um instante único e decisivo, ajudaram a estruturar pilares fundamentais da linguagem fotográfica. Seu trabalho será permanentemente uma lição imensa e indispensável das qualidades e possibilidades da imagem fotográfica, pois independe dos temas da atualidade e de fatos sensacionais, de situações particulares ou exageradas, assim como também de qualquer aparato técnico. Sua câmera diante de seus olhos nos revelou pela primeira vez um comentário visual a respeito da vida cotidiana.

1930 A Farm Security Association, entidade governamental americana, face à forte recessão econômica ocorrida na década de 30 nos Estados Unidos, que provocou forte empobrecimento so-

bretudo nas zonas rurais, coordena uma vasta documentação fotográfica da movimentação e da condição de vida da população errante em busca de emprego e terra para plantar. Esta documentação tinha como objetivo registrar historicamente este episódio, como também divulgar junto aos habitantes das grandes cidades os graves problemas econômicos suportados por aquela população empobrecida que vivia no interior do país.

Este vasto trabalho de documentação, realizado através de diversos estados norte-americanos e que durou aproximadamente 6 anos, reuniu uma grande equipe de fotógrafos, revelando os trabalhos de Walker Evans, Dorothea Lange, Margareth Bourke-White, Arthur Rothstein, Ben Shan e muitos outros. Sua grande importância consistiu em ter iniciado e consolidado um gênero documental de fotografia onde as imagens não têm necessariamente o caráter da atualidade fotojornalística, possuindo entretanto a densidade e a força do registro dos dramas cotidianos.

O trabalho realizado pela equipe da Farm Security Association, somado à escola inaugurada por Henri Cartier-Bresson e seus seguidores, formaram as bases para o surgimento do conceito do *concerned photographer*, o fotógrafo

engajado que viaja pelo mundo documentando toda sorte de injustiça e violência.

1932 Na costa oeste americana forma-se o Grupo f:64, revelando os trabalhos de Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Willard Van Dyke e outros.

f:64, indica a menor abertura de diafragma de uma objetiva de câmara grande-formato, capaz de nos proporcionar imagens extremamente nítidas. Quase não a utilizamos, mas o simples fato dela existir, nos dá a medida da perfeição dos aparelhos fotográficos. E foi certamente esta expressão de qualidade que fez com que este grupo de perfeccionistas a adotasse como símbolo de seu trabalho. Segundo Allan Porter, redator da revista "Camera", "o perfeccionismo dos membros do grupo é comparável à assíntota em geometria: a linha que se aproxima mais e mais da curva ideal sem jamais entretanto poder atingi-la. Um símbolo do objetivo ao qual aspiramos, mas que jamais conseguiremos atingir plenamente".

Vivendo na Califórnia, distante das perturbações políticas e econômicas experimentadas pelos europeus e pelos habitantes das grandes cidades da costa leste americana, o grupo f: 64 pode dedi-

car-se à busca de uma fotografia conforme a verdade e fiel à natureza, revelando à própria América, suas paisagens e sua personalidade.

Os trabalhos destes fotógrafos, principalmente as paisagens de Ansel Adams e os elementos vegetais de Imogen Cunningham, exploraram ao máximo a capacidade de registro e definição do processo fotográfico (desde a impressão da imagem no negativo no ato de se apertar o botão, passando por processos rigorosamente controlados de revelação do filme até a execução criteriosa da ampliação fotográfica) a ponto de chegarem a um resultado final tão perturbadoramente preciso e realista, que o rigor técnico utilizado acabou por se transformar em elemento de linguagem.

As imagens criadas pelo grupo, consideradas como uma das maiores contribuições para o reconhecimento da pesquisa pessoal na fotografia, transformaram-



18 Walker Evans
Alabama. 1936

19 Dorothea Lange
Carros de emigrantes a
caminho do Oeste. 1936.





20 Ansel Adams
The Great Tetons and Snake River,
Wyoming 1942

se, pelas suas características de técnica rigorosa, juntamente com a produção romântica dos *concerned photographers*, nas duas correntes que mais influenciaram os fotógrafos de todo o mun-

do nestes últimos 50 anos.

1936 É lançada nos Estados Unidos, a revista Life.

Desde 1915 algumas revistas inglesas e alemãs já utilizavam a fotografia como ilustração de suas reportagens. E



21 Imogen Cunningham.
Agave Pattern. 1932

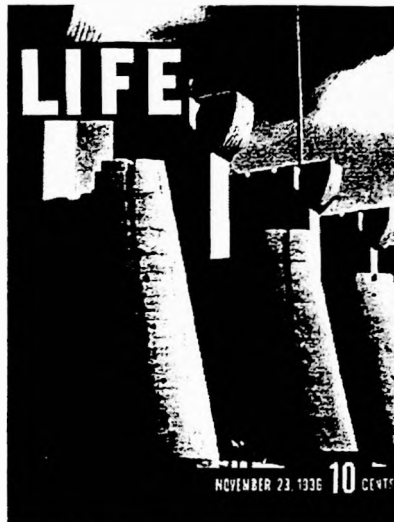
aos poucos, de início timidamente, passaram do uso da imagem fotográfica como simples registro de alguns fatos isolados, para a edição de um conjunto de imagens articuladas segundo um projeto gráfico bem definido com a intensão de contar uma história.

Foi entretanto a partir do surgimento da revista Life que o foto-jornalismo ganhou consistência e reconhecimento. Com uma tiragem, no apogeu de sua existência, de 8 milhões de exemplares, a revista formou opiniões e influenciou a fotografia mundial por mais de 30 anos. Contando com um *staff* fixo dos melhores repórteres fotográficos americanos e contando com colaboradores no mundo todo, a revista tornou-se pioneira na criação de ensaios fotográficos não tendo deixado de abordar tudo o que se passou de relevante nas mais variadas partes do mundo: desde o Dia D, emocionante desembarque das tropas aliadas nas costas da Normandia em 6 de junho de 1944 fotografado por Robert Capa, até o registro meticuloso do cotidiano modorrento de um vilarejo espanhol na época da ditadura de Francisco Franco, realizado por W. Eugene Smith em 1951 e que se tornou um clássico da *picture story*.

A revista Life foi certamente a grande escola do foto-jornalismo moderno, influenciando publicações no mundo inteiro, até seu fechamento em 1973. Alguns estudos e análises levam a crer que a concorrência da televisão, com sua agilidade/instantaneidade a teria ferido de morte. Não foi bem assim. Os altos custos das tarifas postais (boa parte dos leitores de Life era composta de assinantes), da manutenção de uma equipe numerosa viajando pelo mundo e a fuga da publicidade para a televisão (um problema puramente comercial) tornaram o projeto editorial inviável.

1955 Abertura, no Museu de Arte Moderna de Nova York, da exposição "The Family of Man".

Idealizada por Edward Steichen, um dos fotógrafos pioneiros do movimento Photo-Secession do início do século, foi uma espécie de resumo ou síntese dos trabalhos dos *concerned photographers* realizados até então. Como o próprio título deixava claro, "The Family of Man" foi pensada como uma homenagem ao Homem (e também à Mulher e à Criança, como hoje é politicamente correto dizer) e seus sofrimentos, angústias, desejos, alegrias e tristezas. Planejada para



22 Margaret Bourke-White
Capa e página de abertura de LIFE nº 1 1936.



23 William Eugene Smith
Abertura do ensaio fotográfico "Spanish Village". 1952.





24. *The Family of Man*. 1955.



25. *The Family of Man*. 1955.



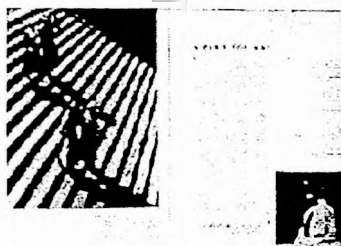
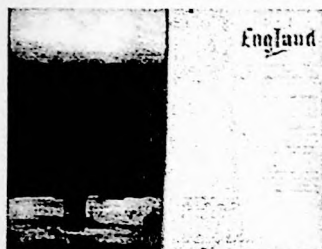
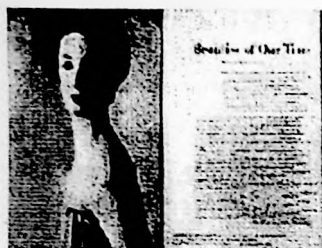
emocionar, a exposição abusou de todos os clichés conhecidos.

Apesar de ter consagrado uma forma de abordagem fotográfica muitas vezes colocada em questão, face ao ape-lo a emoções mais ou menos fáceis, a exposição "The Family of Man" foi importante não só pela qualidade individual das fotografias apresentadas, como também, e principalmente, pelo seu projeto de apresentação idealizado por Steichen. Pela primeira vez uma exposição de fotografias não se limitava a uma simples e organizada distribuição de imagens sobre as paredes de um museu ou galeria. Um meticuloso estudo de ocupação dos espaços do Museu de Arte Moderna foi detalhadamente planejado de forma que cada fotografia ocupasse um lugar e uma dimensão adequados à sua observação, conforme seu conteúdo e importância dentro do conjunto das 503 imagens expostas. Desta forma um extenso e eloqüente discurso visual foi estruturado não deixando de provocar emoção e impacto.

1945/1955 Revelação dos trabalhos de Irving Penn, Richard Avedon, Arnold Newman, Jay Maisel, Art Kane, Hiro, Lisette Model e muitos outros, sob a

direção artística de Alexey Brodovitch. Paralelamente à grande repercussão da publicação dos trabalhos dos *concerned photographers* nas revistas Life, Paris-Match, Stern e no Brasil em O Cruzeiro e Manchete, outros trabalhos fotográficos ligados principalmente ao universo da moda editorial, mas também ao ensaio pessoal e à publicidade, vinham sendo publicados em revistas como Vogue e Harper's Bazaar.

Não bastasse a qualidade artística das fotografias (quase todos os fotógrafos eram originários do mundo sofisticado da cidade de Nova York), havia a contribuição fundamental da pessoa carismática e dominadora (outro Alfred Stieglitz) de Alexei Brodovitch. Nascido na Rússia, com passagem por Paris, Brodovitch chegou em Nova York em 1930 já como um reconhecido profissional. Foi no entanto através de seu trabalho como conselheiro artístico das grandes lojas de departamentos de Nova York, de agências de publicidade e sobretudo como diretor de arte de Harper's Bazaar que ele pode se revelar um revolucionário e definir as bases do desenho gráfico editorial moderno. Banindo letras, ilustrações e elementos gráficos pesados e ultrapassados que vigoravam na época, substituindo-os pelo uso quase exclusivo de fotografias, que



26. Alexey Brodovitch.
Páginas criadas para Harper's Bazaar.

ele sabia magistralmente editar justapondo, contrapondo, superpondo e lançando mão de vários outros recursos que sua imensa imaginação proporcionava, Brodovitch chegava a resultados surpreendentes em termos de movimento, ritmo, beleza gráfica e até, o que seu temperamento não permitia supor, boas doses de humor. Com uma capacidade muito grande de dirigir fotógrafos e exigindo que seu lema de trabalho "Astonish me!" (Surpreenda-me!) fosse cumprido com rigor, conseguiu criar e manter permanentemente em seu trabalho um padrão de qualidade artística poucas vezes atingido.

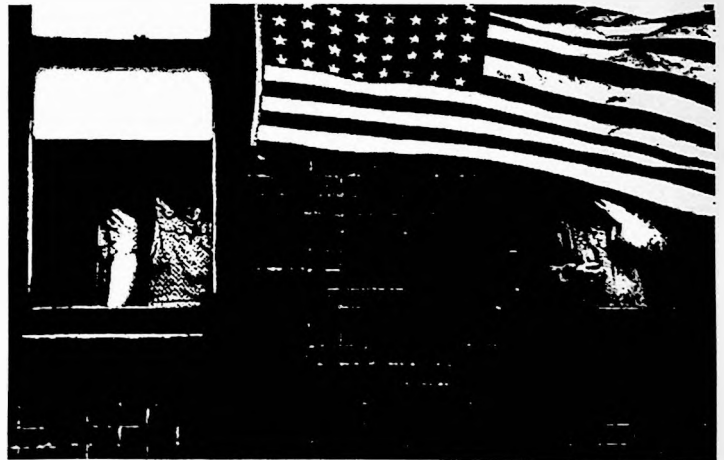
Este grande diretor de arte produziu com grande intensidade até sua internação em um sanatório para alienados mentais na região de Vaucluse, na França, vindo a falecer em 1971. Passado todo este tempo, perduram ainda as regras por ele fixadas a respeito do que vem a ser o desenho gráfico editorial contemporâneo.

1956 Robert Frank publica "Les Américains"

Robert Frank, fotógrafo suíço, emigrou para os Estados Unidos em 1950. Propondo-se a realizar um trabalho sobre a vida americana, obteve uma bolsa

de apoio da Fundação Guggenheim em 1955 e durante um ano, como pregava o pensamento "beat" da época, percorreu as estradas americanas nas mais diversas direções. Nesta aventura errante, fotografou todas as paisagens, cidades e pessoas que pudessem significar a intolerância, o vazio e a incomunicabilidade que ele percebia naquela sociedade que por outro lado, como resultado da propaganda da *guerra fria*, era tida pelos próprios americanos, como modelo de felicidade, ética e justiça. Concluído, seu trabalho não encontrou editor. Somente Robert Delpire, editor francês de outros trabalhos de fotógrafos *engagés* europeus interessou-se pelo que Robert Frank pensava a respeito da América. A primeira edição do livro, batizado de "Les

27. Robert Frank.
Parada Clivica, Hoboken. 1955.



Américains", com capa de Saul Steinberg e uma compilação de textos a respeito de liberdade, democracia e igualdade racial, é um exemplo ímpar de *trabalho de autor* nas artes visuais. Sua observação inovadora, foi capaz de captar com economia de recursos extrema (uma simples câmera Leica 35 mm e um caminhar de gente comum pelos lugares por onde passava) as cenas mais emblemáticas da vida americana. Após a 1ª edição francesa e o reconhecimento do trabalho de Robert Frank, uma edição americana tornou-se inevitável. Com apresentação de Jack Kerouac sem, no entanto, a capa de Steinberg, esta edição com distribuição muito mais ampla, atingiu um público significativamente maior, influenciando uma geração inteira de fotógrafos. Pela

28. Sebastião Salgado
Sudão 1985



primeira vez, no universo da *concerned photography* as imagens não revelavam um trabalho temático ou com o apelo das cenas exóticas de um país distante. Não havia uma única cena de tragédia, pobreza explícita ou emoção fácil.

A força do trabalho de Robert Frank reside justamente na observação quase comum, aquela com a qual percebemos cotidianamente a vida passar diante de nossos olhos.

1959 São realizadas as primeiras fotografias do espaço sideral.

Assim como as primeiras imagens realizadas pelos fotógrafos europeus, por volta de 1860, as primeiras fotografias obtidas pelas naves espaciais do mundo misterioso do universo sideral, provocaram impacto e curiosidade. Muito mais uma façanha tecnológica proporcionada pelas naves espaciais do que um trabalho de criação, apesar de sua beleza (que acabam por se assemelhar aos admirados pores-do-sol aqui da Terra), as astrofotografias por enquanto consistem apenas em úteis peças de estudo científico e itens de coleção dos assinantes da revista National Geographic.

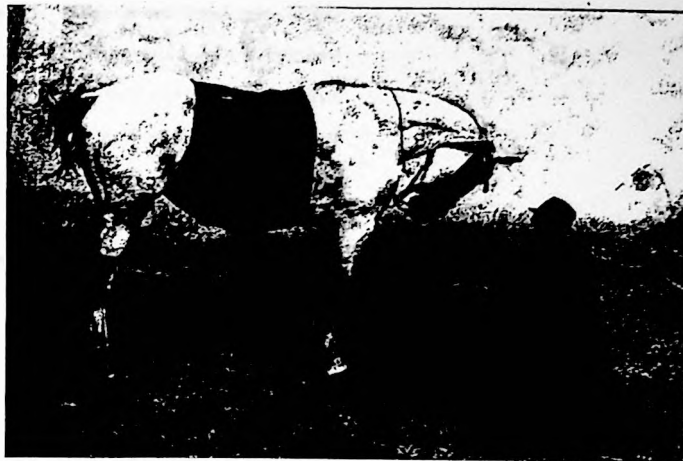
Entretanto, muitas surpresas e emoções certamente nos aguardam...

A partir de 1970

Revalorização do foto-jornalismo e da documentação social com a publicação dos trabalhos de Sebastião Salgado, Joseph Koudelka, Guy Le Querrec e outros. Estes fotógrafos, todos eles filiados à Agência Magnum, retomam a tradição do *concerned photographer* rompendo um vazio de quase 15 anos, durante o qual pensou-se que a televisão havia se tornado definitivamente a grande e única fonte de informação visual.

1980 Avanço rápido da tecnologia em direção à imagem eletrônica.

Nestes últimos 15 anos houve uma acelerada transformação no desenho e na concepção técnica das câmeras fotográficas. Se até tempos atrás muitos achavam complexa a tarefa de operar um equipamento, atualmente basta ao fotógrafo ou ao usuário de uma câmera fotográfica, *colocar o filme na máquina*. O resto, ela faz sozinha: avança o filme para a chapa seguinte, focaliza o objeto desejado, mede a luz definindo com precisão a exposição (dando prioridade à velocidade ou à abertura, conforme o desejado) e se houver necessidade do auxílio da luz do flash, esta também terá sua intensidade regulada automaticamen-



9. Josef Koudelka.
Portugal. 1976.

te, assim como um breve e imperceptível relâmpago, detonado uma fração de segundo antes da chapa, fará com que a iris do fotografado se feche pouco antes da foto ser feita, evitando que seus olhos não fiquem vermelhos como de coelhos, efeito muito comum nas fotografias de amadores, etc. Inegavelmente todos estes avanços técnicos vieram facilitar a vida do praticante, principalmente se ele faz parte da classe *amadora* e que democraticamente, como a fotografia permite, se diz um fotógrafo e se satisfaz com um resultado tecnicamente correto e padronizado. Num futuro bem próximo nem o filme será mais necessário. Um disquete magnético será seu substituto e logo após ter batido a chapa, a *fotografia*, que não será mais gravada fotoquimicamente, po-

derá ser observada em um monitor de vídeo. Tudo assustadoramente moderno, mas também assustadoramente perturbador. Para aqueles que se dedicam à fotografia tradicional, com o uso de filmes, câmeras manuais (que só se mexem quando você manda), produtos químicos e papéis fotográficos, estes novos recursos se assemelham àqueles órgãos eletrônicos nos quais basta apertar uma tecla para que eles passem imediatamente a tocar samba, rumba, ou chá-chá-chá.

Inevitavelmente, ao longo da história, as coisas acontecem desta forma. A cada avanço tecnológico há sempre aqueles que se deslumbram prontamente com os aspectos puramente superficiais do novo instrumento, certos de que os problemas inerentes à criação, estarão finalmente superados (o computador aplicado à artes gráficas e à arquitetura está aí como bom exemplo). Por outro lado, aqueles mais conservadores se apegam aos valores do passado, certos (mas atemorizados) de que jamais a imagem eletrônica poderá superar em qua-

lidade a imagem fotográfica obtida pelos processos físico/químicos tradicionais. Teremos que esperar para ver. O que provavelmente deve acontecer é o aperfeiçoamento rápido da imagem eletrônica que deverá até superar em definição e principalmente recursos técnicos e rapidez de operação, a imagem fotográfica tradicional. Passará sendo então a ser empregada e explorada ao máximo na área comercial das artes gráficas e da informação. Restará finalmente para a velha fotografia sobre papel, pelas características *nobres* de seus materiais e de seu processo de criação (participação direta dos olhos e das mãos do artista) uma valorização e um lugar sem grandes questionamentos ao lado das outras artes visuais.

Espera-se pelo menos, após mais de 150 anos, que deixem de exigir da fotografia uma representação fiel e exata da realidade. Talvez ela possa então, sem culpa alguma, assumir definitivamente sua vocação de representação livre de nosso universo visível.

REFLEXÕES A RESPEITO DA FOTOGRAFIA

Desde 1965, quando estudante de Arquitetura na FAUUSP descobri o fascínio da imagem fotográfica, venho me dedicando a fotografar intensamente tudo o que vejo à minha volta a ponto desta atividade, inicialmente uma distração, ter-se tornado minha profissão.

Inevitavelmente, ao longo do tempo e até como resultado de minha formação na FAUUSP, passei também, além de produzir imagens retratando os cenários de meu interesse, a refletir sobre a própria essência da fotografia, da sua linguagem e de seus significados.

Estas reflexões entretanto, como esclareci na apresentação deste trabalho, não obedecem ao raciocínio *científico* normalmente esperado de um trabalho acadêmico. Já abandonei os esforços no sentido de superar algumas dificuldades que enfrento ao tentar analisar a fotografia ou uma imagem fotográfica específica, a partir dos pontos de vistas da Semiótica e da Semiologia por exemplo, cuja importância reconheço e respeito, mas cujos ensinamentos jamais tive a capacidade de assimilar. Estes pensamentos na verdade, surgiram movidos e esti-

mulados pela prática e pela emoção de quem está fotografando, tentando observar a tudo e a todos por todas as frestas possíveis e vivendo todas as pequenas, médias e grandes aventuras disponíveis para quem se coloca a campo na companhia de uma câmera fotográfica.

Esta forma de pensar, exercitada justamente em momentos de emoção e de satisfação pelo que se está fazendo, coloca evidentemente sob suspeita muitas de minhas conclusões. Podem resultar em pura fantasia, o que na minha opinião, de qualquer forma, não é pouco, carecendo entretanto da fria e rigorosa análise científica.

De fato, comecei a me dar conta de estar correndo o risco de cometer alguns equívocos, ao perceber nas conversas informais, aulas, palestras ou debates dos quais participo, que as observações, análises ou curiosidades de meus interlocutores a respeito da fotografia estavam muitas vezes em desacordo com as minhas opiniões ou revelavam uma incompreensão dos valores, desejos, satisfações e ansiedades presentes na cabeça de quem fotografa.

Não foram motivo de preocupação maior, as discordâncias provenientes de contatos com um público leigo ou simplesmente curioso, já que os comentários feitos nestas ocasiões raramente escapam do âmbito do imenso *folclore* existente em torno da fotografia, resultado de sua popularização e massificação.

No entanto, quando as discordâncias ocorriam em conversas com professores, críticos, artistas plásticos e outros profissionais ligados às artes visuais, passei, entre curioso e preocupado, a buscar as razões destas divergências, provocadas talvez pelo fato de estar refletindo de forma isolada e apaixonada.

Decidi então, na tentativa de esclarecer estas questões que talvez não passassem de pequenos equívocos ou mal-entendidos, *ouvir* meus interlocutores submetendo-os a um questionário no qual estavam presentes algumas questões que considerava importantes para

uma melhor compreensão dos valores inerentes à criação e à observação das imagens fotográficas.

Surpreendentemente, ao contrário do que imaginava, boa parte das respostas dadas a este questionário veio confirmar meus conceitos e pensamentos, justamente quando mais eu os colocava em dúvida.

Analisadas as respostas dos questionários, recolhidas e ordenadas as inúmeras reflexões, dúvidas e ansiedades, todas elas registradas ao longo de alguns anos em um pequeno bloco de papel que sempre carreguei junto de meu equipamento fotográfico (boa parte destas reflexões, como já relatei, ocorria no momento exato em que estava fotografando, precisando anotá-las imediatamente para não perdê-las na memória) julguei ter condições de redigir e expor o que penso a respeito da fotografia e da sua prática.

A Fotografia como Obra de Arte

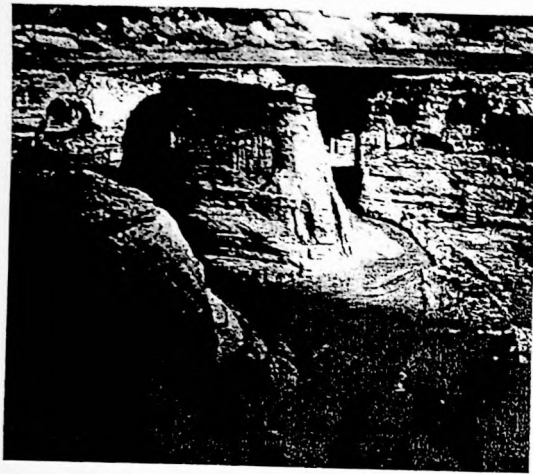
A fotografia pode ser simultaneamente um passatempo popular, um comércio, uma profissão, um instrumento científico. Discute-se ainda longamente se ela é também uma obra de arte.

Imagino que tal questionamento, apesar de provocar debates apaixonados, tem pouco interesse a não ser para um circuito comercial formado por colecionadores e galerias para quem a inclusão da fotografia no rol das artes maiores poderia mudar sua cotação no mercado.

Na verdade, um dos fatores que tornam duvidosos os valores e as qualidades de uma imagem fotográfica dificultando a identificação de seus elementos básicos de linguagem e sua aceitação como resultado de um esforço criador, é a enorme quantidade de imagens produzidas por uma infinidade de fotógrafos ou simples portadores de câmeras fotográficas espalhada por todos os cantos. Não se leva em conta que o mesmo acontece em uma outra escala, com o desenho ou com a pintura. Não basta que seja um desenho ou uma pintura para que sejam considerados obra de arte. Alguns o são. Outros não podem

nem ser considerados. É verdade que a quantidade de fotografias indigentes produzida é muito maior (a fotografia tornou-se uma atividade de massa), fato que a banaliza e vulgariza, confundindo ou mascarando as qualidades de uma imagem fotográfica bem sucedida.

Por outro lado pode-se afirmar com segurança que há uma desinformação mais ou menos generalizada, mesmo junto a artistas e profissionais integrantes do universo das artes visuais, relativa aos valores que fazem de uma fotografia o resultado de uma atitude criadora. Não é novidade para mim ouvir de alguns interlocutores elogios a certas fotografias pelo simples fato de serem nítidas (!), isto é, como se todas as supostas qualidades daquelas imagens dependessem exclusivamente do bom equipamento fotográfico utilizado na sua obtenção. Penso na decepção de um escritor ao receber como elogio de sua obra o fato de ter uma boa caligrafia... Certamente este gênero de apreciação é o resultado de um fenômeno contemporâneo. Hoje em dia não há quem ainda não tenha tirado uma fotografia ou não tenha sido fotografado pelo



30 Ansel Adams
Canyon de Chelly National Monument 1942

31 Diane Arbus
Criança com uma granzada de brinquedo na mão no Central Park 1962

32 José Medeiros
Meninos Brincando 1950



menos uma vez na vida, o que acaba por provocar em todos uma certa sensação de intimidade e conhecimento do assunto que por sua vez gera um tipo de discussão pouco aprofundado a respeito

da produção fotográfica que não ultrapassa as questões práticas relativas aos últimos recursos eletrônicos e ao manejo do equipamento fotográfico.

Certamente outro dado que leva a esta análise precária da imagem fotográfica é o desconhecimento da história e das

obras dos grandes mestres da fotografia. Ao contrário das obras da pintura ou do desenho que são divulgadas de forma permanente e bem ou mal são assimiladas pelo grande público, pouquíssimos, mesmo nas áreas mais próximas das artes visuais, são aquelas que além das fotografias de Henri Cartier-Bresson e de outros clássicos tão populares,



conhecem as obras de Joseph Félix Tournachon-Nadar, Julia Margaret Cameron, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Steichen, André Kertész, Brassai, William Eugene-Smith, Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, Berenice Abbott, Robert Capa, Robert Frank, Diane Arbus, Albert Renger-Patzsch, Irving Penn, Richard Avedon, Josef Sudek, Joseph Koudelka, Manuel Alvarez Bravo, Martin Chambi e os brasileiros Marc Ferrez e José Medeiros entre tantos outros.

Certamente, se os trabalhos deste fotógrafos fossem melhor e mais divulgados, pouco mais seria necessário fazer. O reconhecimento e o respeito àquelas obras, passariam a existir naturalmente, pelo simples fato de, muito além de regras limitadoras e estreitas a serem

aferidas, terem surgido referências esclarecedoras, amplas e eloqüentes da visão fotográfica.

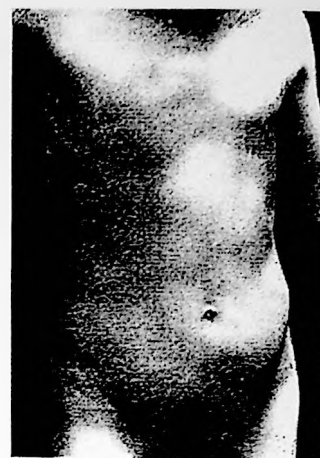
Mesmo desejando permanecer alheio à questão já antiga do reconhecimento da fotografia como obra de arte, mesmo porque qualquer que seja o veredito nada evidentemente mudará em sua natureza, penso que a análise de alguns aspectos que evidentemente são comuns à fotografia, à pintura, ao desenho e à gravura, poderá contribuir para uma melhor compreensão dos valores da imagem fotográfica.

E o que poderia haver em comum entre a fotografia e a pintura por exemplo? Naturalmente, tratando-se ambas de expressões visuais, a necessidade de caracterizar os aspectos físicos dos objetos

que pretendem representar: a forma, o volume, a textura, a cor. Há também em comum diversos elementos de linguagem: os princípios de composição (o traço dominante, o equilíbrio, o ritmo, a proporção, a perspectiva, etc.), o tratamento da luz, o suporte bidimensional, a sensação pictórica. Com tantos aspectos que se entrelaçam e se confundem, até que o equívoco freqüente de se espantar com as boas qualidades de uma fotografia deixando escapar que "ela até parece uma pintura" é compreensível...

No entanto a forma de criação, o processo de construção entre uma e outra são extremamente diferentes e em muitos casos até diametralmente opostos.

Começemos pelo *campo*, pelo suporte de cada uma delas:



33. Edward Weston.
Neil, Nude. 1925.

34. Manuel Alvarez Bravo.
Janelas e Cactus. 1976.

35. Martín Chambi.
O casamento de don Julio Gadea. 1930.



—No caso da pintura, o artista tem normalmente à sua frente um *campo* bidimensional em branco, o que vem a ser a tela ou qualquer outro tipo de suporte. Cabe a ele então, enfrentar o desafio de ocupar aquele *vazio* de acordo com sua técnica de trabalho, definindo ou não de antemão os materiais, imprimindo a velocidade de trabalho que melhor lhe convier, no momento que melhor lhe aprouver. Enfim, podemos dizer que ele tem domínio total e absoluto sobre tudo aquilo que deseja construir.

— No caso da fotografia o desafio a ser enfrentado é praticamente o oposto: o *campo*, é o visor da câmera fotográfica que para qualquer lado que seja direcionado estará enquadrando um determinado conjunto de elementos organizados segundo uma ordem que não é a desejada pelo fotógrafo. A objetiva poderá estar voltada para uma rua onde o seu próprio leito, as casas ou edifícios, os postes elétricos, os automóveis e pedestres que se locomovem e até as nuvens no céu espelham no seu conjunto, uma organização aleatória, normalmente caótica desses elementos, que pertencem a naturezas diferentes e obedecem a mecanismos que estão em descompasso de movimentação. Se a objetiva estiver vol-

tada para o interior de uma residência, enfocando um espaço ocupado pelos mais diferentes objetos, móveis, tapetes, luminárias, quadros nas paredes, janelas, etc., os problemas a serem enfrentados serão idênticos aos apresentados no caso da rua. Aquela casa poderá até ser considerada um exemplo bem acabado de organização do ponto de vista da decoração. "Um brinco" como se costuma dizer. Isto não significa que ali já estará pronta uma fotografia, pois em ambos os casos, no da rua e no do interior de uma residência, a organização natural existente não satisfaz aos desejos e necessidades do olhar fotográfico. Caberá então ao fotógrafo enfrentar o desafio de, atento ao *caos* que predomina em seu *campo*, observado através do visor de sua câmera, organizar, conforme seus critérios e capacidade de criação, todos aqueles elementos que compõem a cena e que ali compõem de forma alheia à sua vontade e sobre os quais não tem aparentemente poder ou possibilidade de comando.

Como organizar o *caos*? O fotógrafo tem à disposição uma série de medidas ou atitudes que ele pode tomar e que somente serão bem sucedidas na razão direta de sua sensibilidade: escolha do filme e da objetiva (grande angular,

normal ou tele?) adequados, uso ou não de um tripé, definição de uma velocidade lenta ou rápida e de uma grande ou pequena abertura de diafragma, decisão de se provocar uma leve sub ou superexposição do negativo, postar-se no lugar ideal de observação da cena, enquadrar o que é relevante, perceber a luz e ainda o que é mais fundamental: sentir, simultaneamente a todas estas medidas e atitudes, o momento mágico e decisivo quando o *caos*, por uma fração mínima de segundo, por obra e graça de sua capacidade de percepção, se harmoniza e então finalmente apertar o botão.

Erra-se muito. Após uma sessão de fotografias, em uma reportagem por exemplo, o aproveitamento médio é de 20% dos filmes utilizados. Espantoso desperdício? Certamente não. O fotógrafo não é um mágico ou um trapezista que não pode falhar. Faz parte do seu processo de trabalho, buscar a melhor solução fotografando continuamente durante a evolução da cena, como um radar que busca seu alvo com precisão. Se a cada foto batida, bate-se uma seguinte, é porque percebeu-se que o alvo ainda não foi atingido e as fotos anteriores longe de representarem um desperdício, passam a servir de referência e ponto de apoio para

todas as outras subseqüentes, das quais elege-se uma só como definitiva.!

Há ainda outros aspectos a diferenciar a fotografia da pintura, que aqui tomamos como exemplo de comparação: é a forma de sentir o tema ou o assunto a ser abordado.

No caso da pintura, o artista, definidos seus objetivos após um período de pesquisas, de envolvimento com o tema, que pode requerer ou não sua presença física, de reflexões e planejamento de trabalho, tem a oportunidade de iniciá-lo de forma disciplinada envolvendo-se com seu trabalho durante períodos de tempo que ele próprio calcula e determina, o que resulta em momentos de atividade criadora e de fantasia razoavelmente controlados. Isto significa que a aproximação e o envolvimento com o tema e em seguida, sua representação, podem obedecer a um planejamento metódico de trabalho.

Já no caso da fotografia, e aqui estamos falando mais especificamente da fotografia de *campo* se bem que muitas observações são válidas também para as fotografias realizadas em estúdio, as condições de aproximação e envolvimento com o tema são diferentes. A obra de um fotógrafo normal-



36 W. Eugene Smith
Spanish Village 1951

37 Berenice Abbott
West side (não datado)



mente não é composta de várias *fases* como muitas vezes acontece com um pintor, caracterizadas pelas mudanças de temas ou pelos novos materiais ou técnicas que passa a utilizar. O fotógrafo tem poucos recursos à sua disposição a não ser a câmera e os filmes. Muitos deles passam toda a vida utilizando exatamente o mesmo equipamento e se apegam muitas vezes a um único tema. Por exemplo Ansel Adams e as paisagens naturais, André Kertész e as paisagens urbanas, Yousuf Karsh e os retratos e assim por diante. Em todos estes casos, por mais que o fotógrafo planeje um trabalho, certamente contará com obstáculos que outros artistas normalmente não enfrentam. As condições atmosféricas desfavoráveis, a impossibilidade de acesso a determinado ponto de vista, a excessiva hostilidade ou receptividade de algumas pessoas envolvidas, a curiosidade incômoda dos mais diversos tipos de espectadores (o fotógrafo, nas horas em que se exige total concentração, algumas vezes poderá estar cercado de uma pequena multidão) são obstáculos, limitações, que impossibilitam o planejamento racional de seu trabalho, fazendo

com que sua execução se torne penosa, permeada de insegurança, angústias e incertezas. Este processo conturbado, imprevisível e pleno de interferências perturbadoras, aparentemente deveria constranger o fotógrafo, impedindo-o de atingir seus objetivos. No entanto, paradoxalmente, apesar do desgaste físico e psicológico ao qual muitas vezes se vê submetido, ele se alimenta destas adversidades, uma característica marcante do seu processo criativo.

Talvez os depoimentos de alguns fotógrafos reconhecidos contribuam para a compreensão deste processo:

W. Eugene-Smith: "Até o momento em que define o que deseja fotografar, o fotógrafo não cessa de trabalhar de uma forma indiscutivelmente objetiva. No entanto, pela escolha que ele faz de um processo técnico, pela escolha do tema que ele deverá traduzir nos limites da superfície do negativo e enfim pela sua decisão de fixar exatamente a duração da exposição, o fotógrafo combina os diversos fatores de interpretação e os funde em um conjunto emocional".

Berenice Abbott: "Uma fotografia é, ou deveria ser, um documento significativo, uma declaração penetrante, podendo se resumir em uma expressão:

seletividade. Para definir este termo de seleção, nós poderíamos dizer que esta consiste em se concentrar em um tipo de assunto que lhe toca profundamente pelo seu impacto e que excita sua imaginação a ponto de se sentir compelido a fotografá-lo - As fotografias acabam se tornando sem valor se a motivação que lhe iniciou a agir não for violenta e irresistível..."

Henri Cartier-Bresson: "Para mim a fotografia consiste num reconhecimento imediato, ao curso de uma fração de segundo, tanto do ponto de vista do significado de um acontecimento, como da organização precisa dos volumes que darão a este acontecimento a sua melhor expressão. Eu creio que pelo fato de se viver, a descoberta de si mesmo se efetua ao mesmo tempo que a descoberta do mundo que nos cerca, que pode nos modelar, mas que pode igualmente ser influenciado por nossa personalidade. Trata-se então de se estabelecer um equilíbrio entre estes dois mundos: o mundo exterior e nosso universo interior. Desta interação constante estes dois mundos acabam por se fundir em um só. É este mundo que nós devemos comunicar".

Minor White: "O espírito do fotógrafo durante o processo de criação, fica



38. Henri Cartier-Bresson.
Domingo à beira do Marre. 1938.

vazio... É um espírito absolutamente vazio - como poderíamos descrever este estado a alguém que jamais, ele mesmo, experimentou? Poderíamos dizer que trata-se de um espírito "sensível". De fato, é preferível o emprego do termo "sensibilizado" porque o fotógrafo no seu trabalho deve não somente possuir um espírito sensível, mas ainda, submeter-se a um esforço pessoal para se colocar neste estado receptivo. O termo "simpatizante" parece conveniente no caso, se o entendemos como abertura de espírito, que por sua vez se transforma em apreensão e em compreensão de tudo o que ele vê. O fotógrafo se projeta em tudo aquilo que ele vê, identificando-se com cada elemento, afim de melhor o conhecer e de melhor o servir".

39. Minor White.
Portland, Oregon. 1939.



Uma demonstração clara de má interpretação das imagens fotográficas, é a atitude de incluí-las no rol das manifestações artísticas somente quando estas sofreram qualquer tipo de interferência mecânica ou eletrônica ou ainda, quando foram utilizadas como matéria prima em colagens, instalações, etc. (invariavelmente alguns trabalhos de David Hockney são citados nestas ocasiões), como num retorno aos anseios dos pictorialistas de tornar suas obras o resultado de um processo de construção controlada. Isto me parece um equívoco, já que as obras resultantes deste

procedimento, independentes do fato de serem bem sucedidas ou não, deixam de ser exatamente fotografia, ingressando em outro universo de expressão artística.

Fotografia ainda é (e certamente sempre será) o resultado do emprego de instrumentais muito simples e atitudes cuidadosas e discretas, na busca de uma representação sensível da realidade. Não deixa de ser também um processo de criação resultante da média harmônica (aplicada aqui no seu sentido puramente poético) entre doses exemplares de razão e intuição.

O Momento Construído e o Momento Roubado

Em fotografia há, literalmente, infinitas maneiras de se criar uma imagem. Isto não é um exagero se considerarmos as diversas possibilidades de abordagens de um objeto na natureza, sobretudo do ponto de vista da autoria de cada fotógrafo, isto é, como cada indivíduo percebe o mundo real e se emociona face a esta ou aquela cena.

Estas infinitas possibilidades no entanto, estão submetidas a basicamente 2 grandes correntes que dividem a fotografia tendo em vista a postura do fotógrafo e sua forma de aproximação do

tema. Estas correntes podem ser definidas como a do *momento construído* e a do *momento roubado*.

—O *MOMENTO CONSTRUIDO*:

é aquele, resultado do trabalho de fotógrafos que a partir de cenas criadas na sua imaginação, vão buscar na natureza, em objetos e em personagens (normalmente modelos contratados), os elementos necessários à montagem e concretização daquelas cenas. Os resultados deste tipo de trabalho podem ser imagens evocativos de um estado de espírito e de caráter puramente subjetivo, como o trabalho de Jerry Uelsmann. Podem ser também uma natureza morta como as de Imogen Cunningham ou um retrato extremamente elaborado como aqueles realizados por Mario Cravo Neto. Ou ainda como as séries meticulosamente articuladas por Duane Michals.

Este tipo de trabalho além de representar uma vasta produção resultante da pesquisa pessoal de inúmeros fotógrafos é largamente



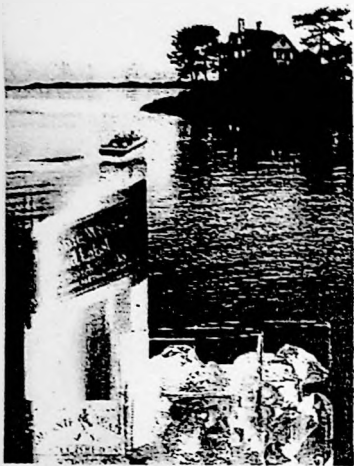
41. Imogen Cunningham.
Os dois lírios. 1929

40. Jerry Uelsmann
Sem título. 1968



42. Mario Cravo Neto.
Nora. 1980.





43. Fotografia Publicitária. 1994.

utilizado na publicidade e é chamado comercialmente de *fotografia produzida*.

—O MOMENTO ROUBADO:

é aquele, resultado do trabalho de fotógrafos que saem à rua, à caça de suas fotografias, buscando extrair, roubar por ocasião de algum acontecimento especial (foto jornalística) ou do simples cotidiano (foto documental) imagens expressivas da realidade vivida. Assim

como os trabalhos de Sebastião Salgado e de Pedro Martinelli, por exemplo.

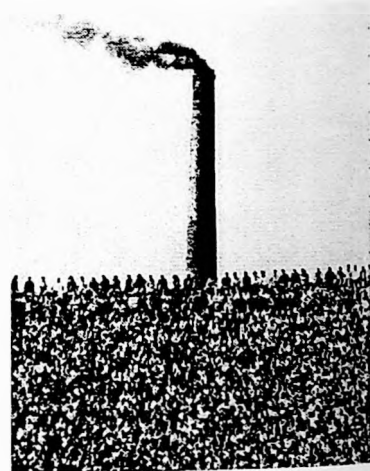
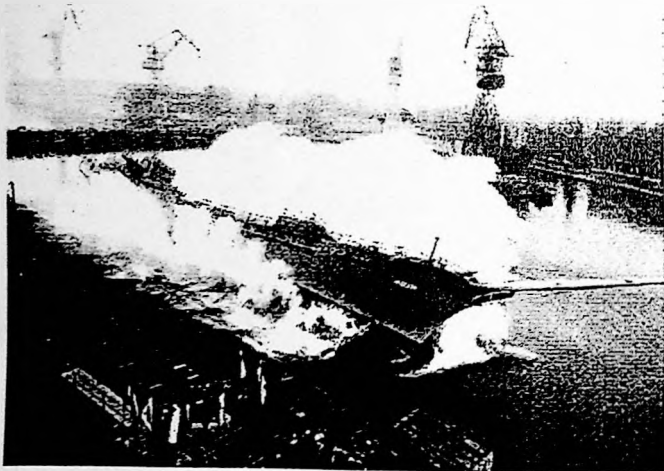
Face a estes dois tipos de busca e de caça às imagens, uma questão que se torna importante a meu ver, é aquela que se refere a um problema ético, imperceptível para alguns, não respeitado por ou-

tros, mas que interfere certamente na avaliação e na interpretação, por parte do observador, do verdadeiro sentido e valor de uma fotografia.

Isto acontece quando uma fotografia que na verdade foi construída, montada previamente ou *produzida*, faz-se passar por uma fotografia obtida espontaneamente, como se tivesse sido extraída da realidade graças ao olhar sensível e ousado de um fotógrafo competente. A questão está sendo levantada não somente pelo problema ético já citado, mas também porque provoca discussões que revelam, no meu entender, uma compreensão falha ou parcial dos valores de uma imagem fotográfica. Um caso exemplar que envolve estas questões, foi colocado em destaque recentemente:

44. Sebastião Salgado.
Polónia. 1990.

45. Pedro Martinelli.
1ª de maio. 1975.



Robert Doisneau, reconhecido fotógrafo francês como autor de uma obra de excelente qualidade, toda ela constituída de *flagrantes* da vida e dos hábitos de seu país, realizou uma belíssima imagem, que o tornou famoso no mundo inteiro, conhecida como "Le Baïser de l'Hotel de Ville". - Num dia chuvoso de 1953, Doisneau sentou-se numa cadeira de um *café* parisiense e certamente, entre um gole e outro de um bom vinho, pos-se a observar as pessoas que passavam à sua frente no vai e vem da calçada. De repente, por obra do acaso ou por pura sorte (os fotógrafos também contam com isto), mas sobretudo pela perspicácia de Doisneau, o *momento mágico* aconteceu: um jovem casal, duas pessoas especiais entre a multidão de anônimos que continuamente passava à sua frente, pára por um instante e como se somente elas existissem no mundo, alheios a tudo o que acontecia à sua volta, beijam-se. Um "beijo de cinema". Doisneau não hesitou, a percepção da cena foi instantânea (outra qualidade essencial ao fotógrafo). Flagrado em um momento supremo, este casal, rodeado de passantes apressados, de automóveis correndo pela rua e tendo como fundo o bellissimo edifício do "Hotel de Ville", um

dos marcos da arquitetura de Paris e que dá nome à foto, tornou-se personagem de umas das mais famosas e conhecidas imagens fotográficas. Divulgada em livros, revistas, jornais e imprensa na forma de *poster*, rendeu milhares de dólares a seu autor, hoje estando presente, como objeto de decoração, nas paredes de quartos de adolescentes mundo a fora.

Pois bem, descobriu-se recentemente que o jovem casal era formado por modelos profissionais especialmente contratados para a ocasião e que mais tarde passaram a reclamar na justiça, com toda a razão, sua participação nos lucros advindos do sucesso de venda da fotografia.

Se realmente, Doisneau recorreu a modelos profissionais para realizar "Le Baïser...", além da decepção com o fato daquele momento tão especial jamais ter existido, resta ainda a questão do valor intrínseco da imagem. Quem pensa-

46. Robert Doisneau.
Le Baïser de l'Hotel de Ville, 1953.



va estar diante de um verdadeiro par de jovens enamorados, foi enganado. Não estava, era uma encenação de amor puramente profissional. Conversando com algumas pessoas a respeito desta questão, poucas foram aquelas que se importavam com o fato da cena ter sido um *flagrante do real* ou uma cena *produzida* com a participação de modelos profissionais. O que interessa e deve prevalecer, segundo elas, é o resultado final. Reside, evidentemente, neste raciocínio, um enorme equívoco. É o caso de alguém descobrir que foi ludibriado, exatamente como se tivesse comprado um quadro falso e não se importasse com isso. É um raciocínio evidentemente equivocado, repito, porque manifesta indiferença pela desigualdade de valor, do ponto de vista material, entre uma obra verdadeira e sua falsificação,

como também, e principalmente, porque revela insensibilidade quanto à absoluta diferença da natureza de concepção existente entre uma e outra fotografia. Nada contra, evidentemente, as fotografias *produzidas*. Entre elas há aquelas, já citadas, resultantes das pesquisas pessoais de inúmeros fotógrafos, que são um dos pilares da fotografia criativa. Como há também, com seu respectivo valor, a fotografia *produzida* de uso comercial e publicitário realizadas para anúncios dos mais diversos produtos. No entanto, fotografias produzidas com a intenção de se fazerem passar por flagrantes da vida real, têm seus valores rebaixados a zero. Imagino ser evidente que toda a emoção contida em uma imagem como "Le Baiser de L'Hotel de Ville", somente se sustenta no fato de ter sido extraída da vida real, naquele exato

e decisivo instante, resultado da capacidade de observação aguda de um fotógrafo. Falsear esta situação, como vimos que é possível, representa certamente um engodo e leva a imagem a se tornar totalmente sem valor.

Após lançar mão destes argumentos na defesa da impossibilidade de uma *fotografia construída* querer passar por um *flagrante do real*, pareceria natural utilizá-los também no sentido inverso, isto é, na defesa da impossibilidade de um *flagrante do real* querer passar por uma *fotografia construída*. Entretanto isto não faz sentido.

Não há razão alguma para um fotógrafo ao desejar criar uma *fotografia construída*, resultado de uma pesquisa pessoal ou ao realizar uma *fotografia produzida* (com lay-out previamente defini-

do) para um trabalho publicitário, colocar-se a campo tentando encontrar, espontaneamente no mundo real, exatamente aquela cena imaginada. É certamente improvável que isto aconteça. O mais razoável naturalmente, é criação daquela imagem em estúdio.

Por outro lado, muitas vezes certas imagens deixam o espectador incrédulo. Ele não pode acreditar, coloca em dúvida que aquela fotografia, por retratar algo que ele nunca havia percebido ao seu redor, tenha sido extraída, sem nenhuma interferência, da vida real. No entanto, aquela fantasia existe! Está presente nos mais diversos lugares de nossa vida cotidiana e ninguém a vê ou percebe. É invisível aos olhos de todos, sendo necessária a presença de um fotógrafo para revelá-la.



Albert Renger-Patzsch

Albert Renger-Patzsch fotógrafo alemão (1897-1966), é pouco conhecido, mas foi um inovador. Inicialmente criticado por não abordar problemas sociais, campo de interesse que a fotografia havia descoberto na sua época, Renger-Patzsch dedicou-se integralmente a analisar os objetos do cotidiano, sua natureza e suas formas. Suas fotografias publicadas em livro em 1928 deveria se chamar conforme seu desejo, simplesmente "Die Dinge" (As coisas). No entanto seu editor, preocupado com os aspectos comerciais da publicação, transformou-o a contragosto do autor, em "Die Welt ist Schön" (O mundo é belo), o que no entanto, não deixava de revelar as intensões do fotógrafo.

O que fez Renger-Patzsch? Simplesmente deu as costas à fotografia *pitoresca* e de fundo social, sendo o primeiro fotógrafo a abordar, com uma visão inovadora, todas as coisas que nos cercam, conseguindo extrair de situações cotidianas e de objetos banais, imagens surpreendentemente belas. Aproximando-se das plantas, dos animais e das pessoas, da paisagem, dos materiais e da arquitetura de

uma forma inédita, Renger-Patzsch pela primeira vez na história da fotografia explorou um caminho não *temático*. Seus assuntos, seus interesses residiam nos valores estéticos e pictóricos intrínsecos aos objetos do cotidiano que observava.

"O fotógrafo procura isolar um fragmento característico da multiplicidade de um todo, para sublinhar seus elementos essenciais e eliminar aqueles que se arriscam em se transformar em elementos de desconcentração face à complexidade do todo".

"Os fotógrafos paisagistas constituem-se em um perigo, pois se deixam facilmente seduzir por efeitos que, na



47. Albert Renger-Patzsch.
Ponte para pedestres em Halligland. 1926.

realidade, não passam de vulgares imitações da pintura”

“As fotografias de arquitetura, têm como objetivo oferecer uma interpretação dos edifícios”.

Estas citações de Renger-Patzsch somadas às suas próprias imagens, resultaram, principalmente pela época em

que foram feitas, numa imensa contribuição ao avanço da linguagem fotográfica, que freqüentemente era rondada por aqueles que dela exigiam uma observação objetiva do mundo.

Infelizmente, face à pouca divulgação de seu trabalho, são poucos aqueles que puderam usufruir de suas lições.

A Fotografia na Imprensa

A fotografia, em muitos casos, tem um compromisso inevitável com a informação objetiva. Não há problema. O fotógrafo criativo sabe construir uma imagem cujos elementos puramente visuais possam ilustrar e definir claramente idéias, conceitos, situações e personagens. No entanto, mais freqüentemente no jornalismo e na publicidade, exige-se a fotografia explícita, reduzida a uma representação direta, pura e crua da realidade, num desprezo absoluto pela capacidade de invenção do fotógrafo e de interpretação do espectador. Tomemos como exemplo, os retratos publicados na imprensa. Se para uma reportagem sobre economia tem-se a necessidade da fotografia de um banqueiro, exige-se do fotógrafo a imagem de uma pessoa em seu gabinete tipo *sala da presidência*, sentado em uma poltrona, atrás de uma mesa imponente sobre a qual repousam todos aqueles objetos característicos de um executivo poderoso: porta-canetas e cachimbos, uma bela agenda de couro, retratos de família em molduras de prata e o que hoje em dia é um indispensável símbolo de poder moderno: um computador de última ge-

ração. Atrás da personagem, pindurados na parede, os inevitáveis retratos a óleo dos ancestrais, fundadores da corporação. Se houver ainda sobre a mesa aquele prisma de seção triangular com uma placa onde está gravada a palavra presidente, tanto melhor. Está cumprido o dever de informar objetivamente. É uma pena, pois acabou-se de se repetir um velho *clichê* e perdeu-se a oportunidade do fotógrafo enfrentar o desafio de criar uma imagem inédita e de se oferecer ao leitor o estímulo da interpretação.

Este comportamento de alguns editores de jornais, de revistas e de anúncios de propaganda que invariavelmente não têm formação na área das artes visuais (normalmente são editores de texto que pautam e orientam os fotógrafos), em nada têm contribuído, ao não estimular opções criativas ou ao não dar liberdade aos fotógrafos, para o desenvolvimento da fotografia e seu melhor aproveitamento nos veículos de comunicação.

A falta de jeito em tratar com imagens, que muitas vezes revela até ingenuidade, está presente todos os dias nos títulos e legendas das fotografias dos jor-

nais. Ao contrário de associarem a palavra à imagem de forma complementar o que viria contribuir para enriquecer e reforçar a mensagem, dando muitas vezes margem a exercícios de fina ironia, os editores limitam-se a legendar fotografias de forma totalmente literal e descritiva. Tal procedimento empobrecedor, muitas vezes representa um desrespeito e outras um desafio à capacidade de compreensão do leitor.

Alguns casos de que me recordo:

- Fotografia: Margareth Thatcher em ângulo fechado, olhando seu relógio.

Legenda: "A primeira-ministra Margareth Thatcher olha o relógio".

- Fotografia: Ex-ministro cumprimentando seu sucessor durante a cerimônia de posse.

Legenda: "Fulano cumprimenta siclano após fotógrafos pedirem para que repetissem o cumprimento".

(Esta é uma praxe em cerimônias deste tipo, para que haja chance de todos os fotógrafos registrarem o gesto principal. Só não vejo razão para isto estar explicitado na legenda).

- Fotografia: Imagem de 1ª página do rosto do jogador Romário, de perfil, superposto a uma bandeira americana.

Legenda: "Romário e a bandeira americana. Foto obtida pela técnica de fusão. Bate-se duas chapas superpostas, sem avançar o filme".

Um manual básico de truques fotográficos não faria melhor. E o exercício de se informar criativamente com a palavra e a imagem fica totalmente esquecido.

Os Trabalhos Temáticos

Alguns ensaios fotográficos encomendados, principalmente os de caráter jornalístico e mesmo aqueles trabalhos resultantes de projetos ou pesquisas pessoais, correm o risco de se tornar *trabalhos temáticos*. Isto acontece quando o tema abordado sendo forte e contundente, acaba por superar o próprio valor da imagem que o representa.

Nas reportagens tipicamente jornalísticas, nas coberturas de eventos de atualidades, esta condição até pode ser considerada uma consequência natural. Não há dúvida que o leitor estará muito mais interessado no que aconteceu do que *como* o fotógrafo observou o fato. Exemplos claros destas situações seriam as cenas de gol numa partida de futebol ou as de um grande incêndio de um edifício no centro da cidade.

Nos trabalhos de caráter documental, alguns de alto valor criativo, o peso do tema abordado muitas vezes coloca o fotógrafo como simples mensageiro de uma realidade cruel, fantástica ou até mesmo curiosa. Desta forma, estes trabalhos acabam sendo conhecidos muito mais pelos temas que abordaram do que pelo

valor criativo que porventura possuam. Tomam-se *temáticos, datados* e perdem sua importância ao longo do tempo.

Temas recorrentes como aqueles ligados aos problemas indígenas, ao desaparecimento das florestas, à pobreza urbana, à fome no mundo, e muitos outros, devem ser tratados com sensibilidade e profundidade no sentido da preservação de suas qualidades fotográficas, e com responsabilidade tendo em vista sua relevância e gravidade do ponto de vista social. Caso contrário caem na vala gigantesca das milhares de denúncias, dramas e tragédias que abastecem cotidianamente os meios de comunicação e banalizam a violência, tornando-se inócuos.

Além disto, este tipo de cobertura fotográfica muitas vezes se presta, ao vulgar para o 1º mundo onde se tornam objeto de consumo, as curiosidades, os modos exóticos de se viver e as mazelas dos países subdesenvolvidos (na verdade seqüelas de uma colonização cruel), a aplacar a má consciência de editores e leitores. Os tratamentos, gráfico e fotográfico, sofisticados dados a estes traba-

lhos, acabam por torná-los estetizantes, criando uma abordagem *artística* de problemas graves que devem ser denunciados e efetivamente combatidos. Organizações humanitárias, governamentais ou não governamentais, todas elas sediadas em países desenvolvidos, promovem e divulgam este tipo de trabalho e no en-

tanto todos os problemas, objeto original de preocupação e combate destas instituições, continuam a se agravar.

Na verdade a fotografia, nestes casos, é cúmplice e contribui para a criação, junto à consciência dos países desenvolvidos, da ilusão que se está fazendo alguma coisa por tudo aquilo.

“Clichés”

Pores-do-sol, belas paisagens, pessoas típicas de lugares distantes, crianças sorrindo ou chorando, velhos sorrindo ou chorando, mendigos de qualquer idade, senhoras nas janelas, arquitetura colonial, minorias em geral, motivos ecológicos, deterioração, cenas de ternura, cenas de violência.

Todos estes temas e muitos outros já foram explorados à exaustão e estranhamente ainda sobrevivem. Desde sua descoberta, a fotografia assumiu diversos papéis e no entanto, por alguma razão, aqueles que tocam as emoções mais fáceis continuam a impressionar corações e mentes e a dominar a preferência do público.

É inacreditável que se espere tão pouco do trabalho dos fotógrafos. Em geral, o nível de informação e de conhecimento do universo fotográfico por parte do público, é exíguo. Como já observei, desconhece-se os trabalhos de grandes fotógrafos, ignora-se as possibilidades pictóricas, plásticas e narrativas da fotografia, não se apreende sua maneira particular de perceber a realidade visível.

Exige-se quase nada destas imagens, resultado de complacência somada

a desconhecimento. Emociona-se facilmente com a abordagem explícita do cartão postal, com o apelo fácil da violência, da miséria e do pitoresco de certas situações.

Fica-se satisfeito em fotografia com abordagens superficiais e piegas, que seriam inadmissíveis na pintura ou na literatura. O retrato do palhacinho com lágrimas nos olhos expostos em praças públicas, criação de pintores de domínio, é um bom exemplo. Como pintura é execrado pela crítica especializada e pelo público bem informado, sendo considerado modelo de obra *kitsch*, enquanto imagens fotográficas similares são aceitas e admiradas sem contestação.

Além da falta de rigor na avaliação crítica das imagens fotográficas, certamente a produção em massa de fotografias tem colaborado para confundir o observador, fazendo com que ele não tenha referenciais nítidos do que vem a ser um trabalho relevante.

Ansel Adams, um dos grandes mestres da fotografia americana observa:

“Eu sempre pensei que se a fotografia não fosse tão fácil de se fazer no sentido de sua obtenção quase instantâ-

nea - isto é, se a criação de uma simples fotografia demandasse tanto tempo e esforço que são necessários para a produção de uma pintura ou de uma gravura - grande progresso poderia ser obtido. A grande facilidade com a qual podemos produzir uma imagem banal, conduz freqüentemente a uma carência desastrosa no âmbito da criação..."

De fato, todos nós temos conhecimento e usufruímos das enormes facilidades, sobretudo mais recentemente com a aplicação da eletrônica aos apare-

lhos fotográficos, que a moderna tecnologia proporciona.

Não podemos entretanto perder de vista as referências e critérios de avaliação, face à imensa produção de imagens fotográficas muitas vezes descompromissadas ou até irresponsáveis.

Caberá a todos nós, fotógrafos, críticos, estudiosos e espectadores combater as imagens vulgares e empobrecidas pela falta de talento, sabendo detectar e exaltar os trabalhos verdadeiramente criadores.

Fotografia X Televisão

Muitas vezes reputa-se à televisão o fato de ter acabado com o fotojornalismo. Entre seus vários pecados, certamente não devemos incluir mais este.

Tal equívoco é cometido constantemente pelo fato da ascensão da audiência televisiva no mundo ter coincidido com o fechamento ou decadência de diversas revistas fotojornalísticas: *Life*, *Look*, *Paris-Match*, *O Cruzeiro*, *Manchete*, *Realidade*, etc. Se tal fato ocorreu, não devemos interpretá-lo como resultado de uma competição entre linguagens semelhantes vencida pela televisão. A falência, nas décadas de 60 e 70, das revistas fotojornalísticas deve-se muito mais a questões econômicas do que de linguagem. Os altos custos de produção das chamadas *grandes reportagens*, aliados ao exagerado aumento das tarifas postais (grande parte dos 8 milhões de exemplares da revista *Life* era de assinantes), tornaram inviáveis a manutenção de tais publicações. No caso da revista *Realidade* o problema foi de origem diversa. Editada até meados da década de 70, foi vítima da censura do regime militar.

No entanto, com a adequação à nova realidade econômica (nenhuma grande revista ou jornal mantém um staff de fotógrafos, mas contrata os serviços de profissionais independentes, assim como uma nova tecnologia gráfica veio contribuir para o barateamento dos custos), o fotojornalismo vem reocupando seu espaço, reconhecimento e respeito, sobretudo nas revistas das edições dominicais dos grandes jornais (infelizmente ainda não no Brasil) dos Estados Unidos, Inglaterra, Espanha, Dinamarca, Alemanha e Japão, que vêm publicando com frequência reportagens fotográficas.

Além da análise destes aspectos puramente econômicos, vale a pena lembrar as possíveis semelhanças e diferenças de linguagem entre a fotografia e a televisão. De semelhantes talvez ambas tenham somente o rótulo de linguagem visual, pois o suporte, a abordagem, o processo de criação e a postura ética são totalmente diferentes.

Entre a observação de uma imagem em constante movimento formada por um tubo de raios catódicos e de outra fixa, gravada pela oxidação de sais

de prata sobre uma folha de papel, há uma enorme diferença. Na televisão ao contrário da fotografia, a definição é precária, o espectador não pode decidir sobre o que vai ver e não tem a possibilidade de refletir a respeito da imagem em si, a não ser a respeito do assunto que está sendo ventilado, mesmo assim já manipulado pela edição.

A fotografia é resultado do trabalho de criação de um indivíduo, enquanto que a televisão é o resultado do trabalho de criação de uma equipe sob controle rígido de uma grande corporação. Um fotógrafo mergulha no seu trabalho de ensaio documental durante semanas seguidas perseguindo as imagens que representem o verdadeiro sentido de um

lugar, do comportamento das pessoas e o significado de um evento. A televisão tem a necessidade de realizar tudo isto num período de poucos minutos para instantaneamente ou logo em seguida colocar os programas no ar (este é inegavelmente um de seus trunfos). No entanto, o poder de análise não existe ou pior, nota-se muitas vezes que a história a ser relatada e que deveria emanar dos próprios acontecimentos, já veio pronta, trazida pela própria equipe televisiva. A paisagem e as pessoas do lugar são tomadas emprestadas como um cenário cenográfico, somente para dar credibilidade ao programa que depois é editado (manipulado) de acordo com interesses comerciais, ideológicos ou de audiência.

Um caso exemplar foi a chamada "guerra das cervejas" ocorrida por ocasião das transmissões dos jogos da Copa do Mundo de futebol. A obrigação das grandes emissoras de captar belas e informativas imagens para seus telespectadores foi totalmente posta de lado face à disputa entre duas grandes marcas de cervejas que patrocinavam as transmissões do evento. Para que o logotipo da marca concorrente colocado à margem do campo não aparecesse na tela, não se hesitou em cortar, truncar as imagens fazendo com que o público ficasse privado de ver boa parte das jogadas. Esta atitude arbitrária e pouco ética face à obrigação de bem informar, até porque a licença de exploração de um canal de televisão é uma con-

cessão do governo federal, constituindo-se num serviço público, dá a medida das interferências que podem ocorrer na televisão, corroendo-lhe a credibilidade.

Não há dúvidas quanto à importância da televisão, principalmente face à sua capacidade de transmitir os acontecimentos ao vivo. Os Jogos Olímpicos, as Copas do Mundo (apesar de tudo), Guerras como a do Golfo e convulsões sociais como as das antigas Iugoslávia e União Soviética são colocadas dentro de nossas casas em transmissão direta.

No entanto, este encanto é fugaz. No dia seguinte aos grandes acontecimentos aumentam as tiragens de jornais e revistas para que todos possam vê-los e analisá-los com maior profundidade.



O Equipamento Fotográfico

É dada às câmeras, acessórios e filmes utilizados pelos fotógrafos, uma importância exagerada. Ao contrário de uma pintura que, quando a observamos vêm à mente seus valores fundamentais, as sensações pictóricas e as indagações a respeito do sentido de sua criação, é comum ouvir-se face a uma imagem fotográfica, unicamente as inevitáveis questões secundárias relativas aos equipamentos utilizados na sua obtenção.

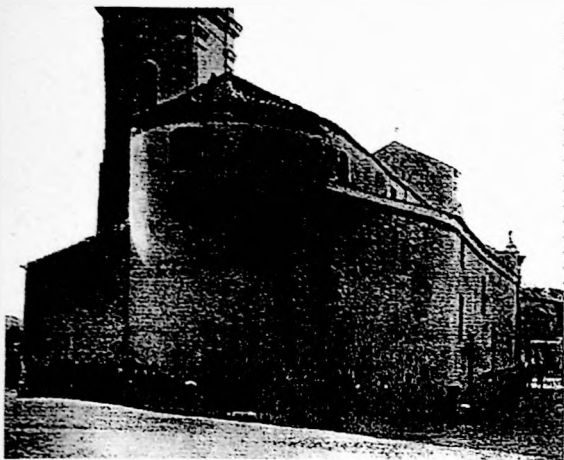
Não é de se estranhar. Na pintura onde se acredita serem necessárias, não só a capacidade do artista de interpretar o mundo real, como também uma certa habilidade manual para a manipulação de seu equipamento básico (pincéis, tintas e tela ou aquilo que sua técnica exigir), o observador não ousa perguntar como aquela obra foi concebida já que de posse da informação ele não se sentirá encorajado ou habilitado a criar algo semelhante. Ele se conforma com a condição de observador e admirador daquela obra. Já na fotografia ocorre o oposto. As perguntas a respeito das câmeras e filmes denunciam de uma certa forma a *pretensão* do observador de pos-

suir a capacidade de criar uma imagem como aquela realizada pelo fotógrafo. Ele não percebe que a posse de um equipamento fotográfico, não lhe assegura a condição de fotógrafo, assim como a posse de pincéis, tintas e telas e também uma maior ou menor capacidade de manipular todo este aparato, não lhe garantem a condição de pintor.

Mas a fotografia é algo familiar e está presente, mais do que os livros, os desenhos e as pinturas, nas casas de todos nós, provocando a sensação de que para fotografar basta uma câmera e nada mais.

Não há dúvida que para a realização de um determinado trabalho o fotógrafo tem a necessidade de escolher seu equipamento. No entanto, esta escolha deverá ser feita única e exclusivamente tendo em vista critérios pessoais. Esta ou aquela câmera, mesmo as consideradas de altíssima qualidade, não garantem evidentemente um bom resultado.

Portanto pode-se dizer que não há absolutamente a necessidade de uma definição precisa deste ou daquele equipamento ou filme para a aborda-

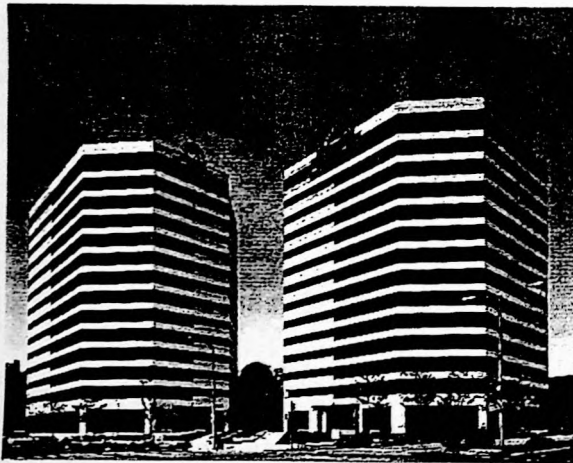


48. André Kertész.
Piana, Córsega 1932.

gem de um ou outro tema, seja ele arquitetura, retrato, natureza morta, paisagem, etc. O relevante, é a interação completa entre o fotógrafo e seu instrumental, não importando a respeito de qual assunto ele vai falar.

André Kertész por exemplo, obteve magníficas fotografias de arquitetura utilizando um equipamento 35mm, assim como Yukio Futagawa realizou uma vasta documentação da arquitetura mundial utilizando um equipamento 4'x5'. Evidentemente estavam observando os edifícios cada um à sua maneira.

49. Yukio Futagawa.
MGIC Plaza East. 1965



50. Irving Penn
Picasso 1957



Irving Penn com uma câmera 6cm x 6cm proporcionou-nos inúmeros dos melhores retratos de personalidades e pessoas anônimas da história da fotografia. Já Richard Avedon abordou o mesmo tema, com belíssimos resultados, trabalhando com câmera grande-formato. Ansel Adams também utilizou câmeras grande-formato, só que para registrar a paisagem dos parques nacionais americanos.

Portanto não há fórmulas, indicações ou contra-indicações. O fotógrafo deve ser livre para abordar o assunto que desejar, lançando mão das

câmeras que mais lhe agradarem, tendo em vista única e exclusivamente a impressão de sua marca pessoal sobre o trabalho que realiza.

Esta liberdade existe para os trabalhos autorais. Na verdade, podemos dizer que praticamente nenhum fotógrafo, ao contrário de muitos pintores, escultores e escritores, pode sobreviver da realização e comercialização de seus trabalhos pessoais. A fotografia somente proporciona um retorno financeiro por meio de sua prática como arte-aplicada.

E aí as regras são outras...

51 Richard Avedon
Isak Dinensen 1958



52 Ansel Adams
Mount Williamson. 1944





Profissão: Fotógrafo

O exercício da fotografia exige sensibilidade, intuição e sobretudo a capacidade de se lançar um olhar inteligente sobre os fatos que provocam sensação ou sobre as cenas banais de nossa vida cotidiana. Seleccionando um pedaço do espaço e do tempo e imprimindo-o sobre um simples suporte de papel, a fotografia nos oferece uma imagem interpretativa do mundo real, o que a habilita a ser definida como um trabalho de expressão pessoal.

Imagina-se portanto que todo fotógrafo deva trabalhar livremente, mergulhado permanentemente no universo de suas preocupações, curiosidades e anseios. Não é bem assim. Como todo profissional, o fotógrafo é pago pelo serviço que executa. Portanto, estão submetidos a um mercado de trabalho que lhe encomenda fotografias e o remunera. *O que* e muitas vezes *como* fotografar são prerrogativas do cliente, o que subverte as relações e os mecanismos que movem um trabalho autoral e criativo. Ao contrário do que acontece com um pintor, que executa seu trabalho a partir de impulsos próprios e indepen-

dentos, o fotógrafo realiza, como profissional, trabalhos sob encomenda e se ele deseja levar adiante projetos pessoais, deve reservar um tempo entre um trabalho profissional e outro para desenvolvê-los. Estes projetos podem lhe trazer prestígio pessoal e muitas vezes até um reconhecimento como *artista*, pela crítica especializada, mas muito raramente lhe trará recompensa financeira. Para que isto aconteça, deverá ser bem sucedido no mercado comercial, sobretudo no publicitário, passando então a ser reconhecido como *magô* ou *fera* qualificativos com os quais os jornais e colunas sociais identificam os profissionais de sucesso nesta área. Esta qualificação, podemos perceber, tem muito mais a ver com a característica de ilusionista do profissional do que com a sua capacidade criativa.

Podemos dizer que o mercado de trabalho do fotógrafo atualmente está dividido em duas áreas distintas: jornalismo e publicidade.

Na área jornalística ainda resta um certo grau de liberdade ao fotógrafo apesar da *ditadura* das pautas, ori-

entação que ele recebe ainda na redação, antes de partir para o trabalho. Frente aos acontecimentos cabe a ele resolver isoladamente o que fazer para levar para sua revista ou jornal, a melhor imagem dos fatos. O mesmo não ocorre no jornalismo especializado que trata da produção de revistas de moda, automobilismo, esportes, etc. É uma fórmula jornalística mais branda no que se refere à observação crítica, tratando os assuntos de forma agradável e positiva. Nesta área cabe ao fotógrafo, normalmente um dos membros de uma vasta equipe formada por produtores, técnicos, maquiadores, cabelereiros, etc., criar belas imagens, restando-lhe pouco espaço para emitir sua opinião.

Na área publicitária, a história certamente é mais cruel. Exige-se rapidez e extremo apuro técnico na criação das imagens, o que torna o fotógrafo publicitário um profissional respeitado. Dispensa-se, entretanto, criação, opinião ou interpretação pessoal. É que normalmente as fotografias publicitárias são o resultado de um *lay-out*, desenho previamente preparado, sem a participação do fotógrafo, que lhe chega às mãos com indicações minuciosas de como devem estar posicionados todos os com-

ponentes da imagem, a luz a ser utilizada, enquadramento, etc. Caberá a ele cumprir à risca, como numa "ginkana", todos os itens exigidos. Quaisquer comentários a respeito disto ou daquilo, evidentemente não fará sentido. Afinal a publicidade existe para divulgar a boa qualidade dos produtos.

Estes são os principais universos onde se situam profissionalmente os fotógrafos. Têm surgido entretanto, mais recentemente, novas áreas de trabalho. Junto a instituições culturais, eles vêm atuando com liberdade na criação de ensaios e na preservação de acervos fotográficos (preocupação recente de museus). Muitos atualmente se engajam nas universidades dedicando-se a atividades didáticas ou para-didáticas, ganhando desta maneira espaços antes inexistentes para desenvolverem seus trabalhos pessoais e projetos de aplicação da fotografia no ensino e na pesquisa.

Desta forma, a fotografia tem lentamente recuperado, após sua extrema vulgarização, o reconhecimento como uma atividade na qual nem sempre um bom trabalho é simplesmente o resultado da hábil manipulação de um aparato sofisticado e complexo, da sorte ou da esperteza.

A FOTOGRAFIA E A ARQUITETURA - I

A arquitetura foi um ponto central para o desenvolvimento da fotografia. Desde o início, época das primeiras tentativas de se gravar uma imagem com a luz refletida pela natureza, até os dias de hoje, os edifícios, as casas e as ruas têm sido um tema constante dos fotógrafos. Aquela que é considerada a primeira fotografia, a mais antiga que se tem notícia, de autoria de Joseph Nicéphore Niépce, é uma fotografia de arquitetura. Ansioso por testar seu mais recente aperfeiçoamento das experimentações que realizava com materiais sensíveis à luz sobre placas metálicas, Niépce numa atitude natural, com a certeza de que não haveria nada melhor e mais expressivo para registrar, foi até a janela de seu escritório e fotografou os edifícios que dali podia avistar.

Desde então, os fotógrafos, não importam o lugar e a época, têm se dedicado a observar atentos e certamente com admiração, as mais diversas obras de arquitetura construídas pelo homem. Desde as cavernas que nossos antepassados pré-históricos adaptaram para servir de moradia, até os exagera-

dos e exuberantes edifícios pós-modernos dos dias de hoje.

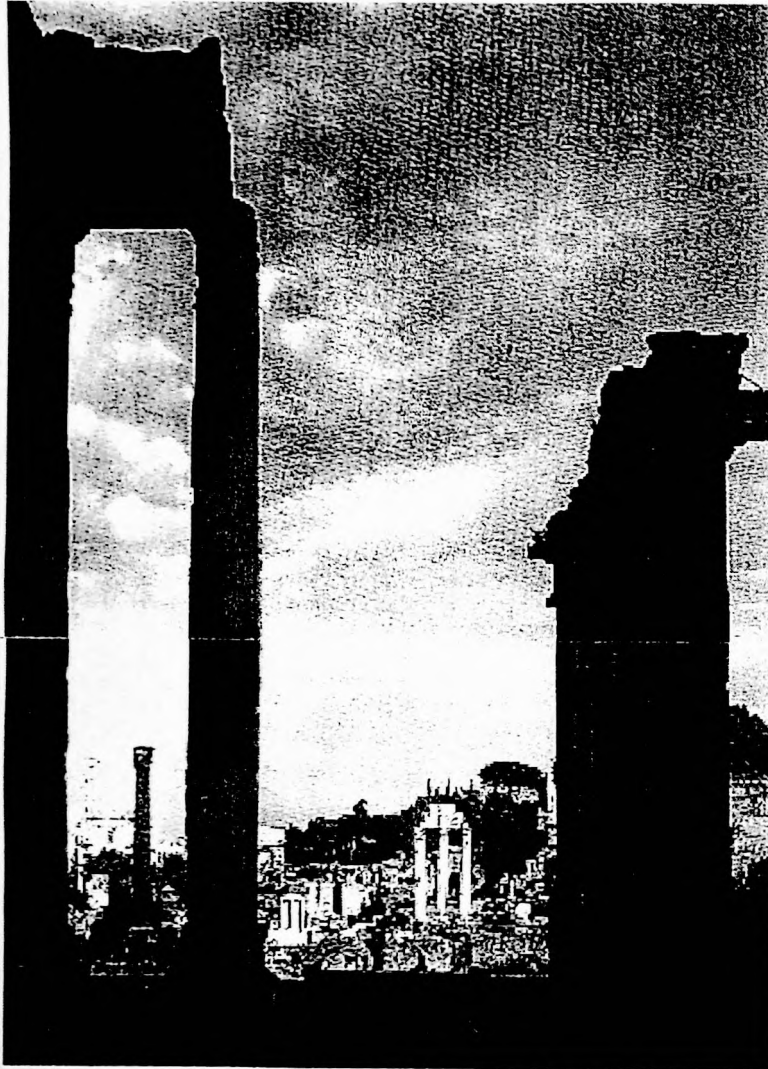
Nada mais acertado. Como se fossem pegadas deixadas pelos homens em sua caminhada ao longo da história, as obras de arquitetura são marcos significativos da evolução do conhecimento humano e os fotógrafos desde o início, perceberam a importância de registrá-las. Desta forma, da quantidade imensa de fotografias produzidas naquele tempo, a grande maioria era dos mais variados tipos de edifícios: o Parthenon em Atenas, as pirâmides em Giza, o templo de Amun em Karnak e o de Rajajesvara em Tanjore, o palácio



53. Francis Frith.
As Pirâmides em Giza. 1958



54. P. A. Johnston.
O Palácio de Tirumala Mayak. 1880.



55. G. E. Kidder Smith.
O Fórum Romano (não datado).

Tirumala Nayak em Madura, o minarete Qutb em Delhi, inúmeros outros monumentos pelo mundo afora e praticamente todas as catedrais da Europa.

O entusiasmo e o fascínio pela descoberta de um novo mundo através daquelas imagens fez com que um batalhão de fotógrafos saísse a campo na tentativa de conquistá-lo.

Edouard-Denis Baldus, Gustave Le Gray, Henri Le Secq, Adolphe Braun, James Robertson, Carlo Ponti, Charles Marville, Felix Beato, Bisson Frères, John Thomson e muitos outros, foram os primeiros fotógrafos que munidos inicialmente quase que exclusivamente do espírito aventureiro de autênticos desbravadores, deram início a esta relação tão próxima, tão íntima e familiar entre a fotografia e a arquitetura, a ponto de hoje em dia podermos dizer que não há um monumento ou edifício de expressão que não tenha sido objeto da atenção de um fotógrafo. E ao longo de todos estes anos de convivência, vimos surgir inúmeros deles que souberam interpretar com sabedoria os edifícios e monumentos projetados pelos arquitetos. George Everard Kidder Smith, arquiteto e fotógrafo, foi um dos que mais se destacou. Viajando pelo mundo todo, Kidder Smith teve a oportunidade de realizar um trabalho único e emocionante face à extrema sensibilidade e respeito com que observou e fotografou a

arquitetura de todos os tempos. Publicada em livro (SMITH, G. E. Kidder. *Looking at Architecture*. New York: Harry N. Incoreted, 1990. 168 p.), uma seleção de 80 fotografias nos revela através de um olhar reverente e criador a mágica monumentalidade da arquitetura, constituindo-se em uma lição exemplar para todos os fotógrafos e sobretudo para os arquitetos e editores de publicações de arquitetura.

Não é novidade no entanto, que os trabalhos com a qualidade das fotografias de Kidder-Smith sejam tão pouco considerados e relevados nas grandes revistas e livros especializados, justamente onde todos os interessados e estudiosos vão procurar, observando suas imagens, conhecer e analisar as obras dos arquitetos.

Estas publicações, de importância vital para o conhecimento e a difusão da produção arquitetônica, deveriam exigir do fotógrafo, além do domínio da técnica, um espírito sensível que lhe possibilitasse a compreensão integral da obra e sua perfeita tradução.

Do ponto de vista da técnica, desde o século passado os fotógrafos já podiam usufruir de objetivas de qualidade e se por um lado os filmes ainda eram enormes chapas de vidro, por esta mesma razão, o

tamanho exagerado dos negativos, obtinham-se imagens de grande definição. Já neste século, os princípios básicos da fotografia físico-química praticamente não mudaram, mas o aperfeiçoamento da construção das câmeras e a evolução da qualidade dos filmes proporcionam hoje aos fotógrafos recursos sofisticados para o registro perfeito de qualquer edifício, corrigindo-lhes a perspectiva, evitando a predominância exagerada de áreas de céu ou de chão, registrando com perfeição e fidelidade as cores e as texturas dos materiais, captando todas as nuances entre o preto e o branco, passando por todos os cinzas, nas altas e nas baixas luzes. Tanto nas cenas de exteriores, como nas cenas de interiores.

E do ponto de vista do espírito sensível e da percepção dos traços e espaços fundamentais de uma obra de arquitetura, inúmeros fotógrafos com o talento de Kidder Smith vêm cumprindo a tarefa iniciada com a primeira fotografia de Niépce, de registrar com sensibilidade os marcos arquitetônicos de seu tempo.

Portanto, com a técnica dominada e o talento assegurado, as publicações de arquitetura não teriam como deixar de oferecer a seus leitores as imagens mais significativas da arquitetura mundial. No entanto, por obra e graça das exigências

limitadoras de uma observação fria e explícita das obras de arquitetura impostas pelas revistas especializadas, criou-se um fator inibidor que se interpõe entre a obra e o fotógrafo fazendo com que ele opte, pressionado pelas expectativas do editor e do arquiteto por um registro puramente descritivo do edifício. Nesta *fotografia de arquitetura*, o artista é o arquiteto e espera-se que o fotógrafo seja apenas um competente tradutor.

O resultado deste procedimento, que caracteriza um mercado editorial ao qual o fotógrafo está vinculado, é a criação de publicações que muitas vezes mais se assemelham a um catálogo de materiais e mercadorias.

Arquitetos e editores não percebem que a fotografia de um edifício não é a obra, ela mesma, nem tampouco os desenhos exatos que friamente lhes dão

o comprimento, largura e altura. A fotografia de um edifício é a sua imagem gravada sobre um pedaço de papel que tem a capacidade, quando é obra de talento, de revelar o espírito criador do arquiteto e o significado de seu trabalho em tempos passados ou no presente.

Esperar da fotografia de uma obra de arquitetura um registro fiel do que ela é ou do que se imagina que ela seja ou ainda do que se gostaria que ela fosse é um grande equívoco que em nada contribui para a compreensão de seu verdadeiro valor.

Uma fotografia de arquitetura, assim como todas as outras, é o resultado de uma observação da realidade e o que resta sobre o pedaço de papel fotográfico deixa de ser a realidade pura. Passa a ser um outro objeto irremediavelmente transformado pelo filtro de um olhar.

A FOTOGRAFIA E A ARQUITETURA - II

O olhar é um tema privilegiado na poesia:

*O meu olhar é nítido como um girassol
Tenbo o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...*

Alberto Caeiro

(heterônimo de Fernando Pessoa)

Há um olhar, assim como na poesia, que é uma forma de apreensão e absorção da realidade, uma reflexão a respeito dos objetos, espaços, fatos e pessoas que estão à nossa volta, cuja escrita é a fotografia.

Cada um de nós vê o mundo conforme o que dele pode absorver anteriormente por meio de todos os sentidos. Cada um de nós também é visto, sente-se

visto e esta reciprocidade condiciona nosso modo de ver, tomando o ato de olhar não só uma forma de apropriação dos objetos e das pessoas, como também a busca de uma identidade e de um auto-reconhecimento. É a garantia da existência das coisas e de si mesmo.

Leyla Perrone-Moisés em seu texto "Pensar é estar doente dos olhos" (in *O Olhar*. São Paulo. Companhia das Letras. 1990. p. 327-46), comentando a poesia do heterônimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos diz que "Há em AC uma gula insaciável do olhar, uma ânsia de devorar com os olhos o maior número de coisas no menor espaço de tempo. Em *Passagem das Horas*, AC procede a uma cavalgada visual que produz efeitos visuais semelhantes aos do álcool ou da droga. O mundo, para AC, é um espetáculo alucinante. O álcool e o ópio são por ele expressamente referidos como transformadores da visão; mas a visão alucinada lhe é tão própria e constante que o estado de drogado parece ser o estado natural de seu olhar. O *eu* de AC se esvai pelo olhar como numa hemorragia, se estilhaça em explosões, o prazer de olhar é orgasmático:



56. Eugène Atget
Coin, Rue de Seine 1924.

Ab, olhar é em mim uma perversão sexual!"

Há aí uma aproximação nítida da poesia com a fotografia. Igualmente errático, o fotógrafo com sua visão caleidoscópica dá voltas pelo mundo na busca permanente da satisfação do seu prazer de olhar.

Movidos por estas sensações, alguns fotógrafos certos de que competia a eles aperfeiçoar (não idealizar) o visível, torná-lo mais nítido,

ainda comparando-os ao poeta, e mais uma vez segundo Leyla Perrone-Moisés, substituindo "um real visto por uma imagem (dita/fotografada), este (o poeta/fotógrafo) afina nossa percepção do real, revela o que não víamos antes, eleva diante de nossos olhos mentais um outro mundo, que

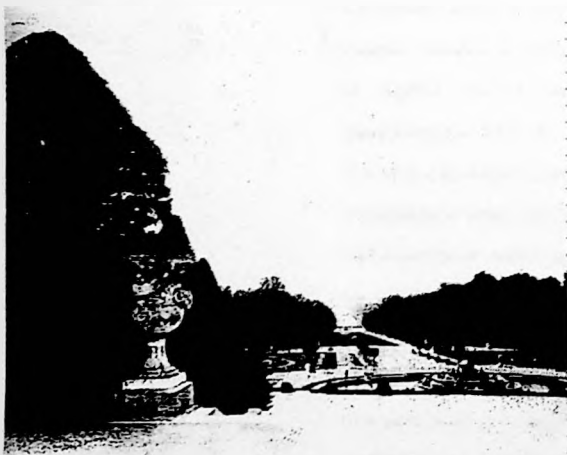
concorre com o visível e o suplanta, dando uma forma e uma significação àquilo que, no mero estar-ali, é informe e insignificante", deram início a um trabalho por meio

do qual, fixando imagens visuais, tornando permanentes vivências fugazes e visões passageiras, evitaram o desaparecimento rápido e prematuro das coisas.

Eugène Atget, André Kertész, Josef Sudek e Edward Steichen, precursores de George Everard Kidder Smith e observadores sensíveis das cidades foram pioneiros da fotografia urbana, uma forma livre e criativa de ver a arquitetura como poetas, certamente aquela que mais tem contribuído para sua compreensão.

Eugène Atget talvez tenha sido o primeiro fotógrafo a descobrir a rua e a cidade como cenários. Por volta de 1898, com o propósito de - segundo suas próprias palavras - "criar uma coleção de imagens de Paris e seus arredores que sejam artísticas e pitorescas", Atget iniciou um trabalho meticuloso que durou até sua morte 29 anos depois. Vasculhou a cidade fotografando os edifícios históricos, antigos e ocultos detalhes de arquitetura, pequenos becos e ruas, compondo um imenso e expressivo mosaico da cidade de Paris. Fotografando quase sempre ao amanhecer quando mal se percebia a presença da luz e das pessoas nas ruas, nas casas e nos parques, Atget reuniu um documento precioso a respeito do que havia ainda de calmo e tranqüilo

57. Eugène Atget
Versailles 1901



na vida desses lugares. Sua visão fotográfica transcendia o simples registro físico das cenas que observava, tornando o seu trabalho um documento perene do espírito das cidades.

Eugène Atget foi o iniciador de um gênero muito especial da fotografia, no qual podemos perceber claramente a dedicação, o respeito e a admiração, que resultam em um envolvimento apaixonado, pela cidade onde se vive.

André Kertész começou a fotografar em 1912 ainda na sua Hungria natal e durante mais de 60 anos produziu um trabalho monumental. Em 1925, aos 27 anos, instala-se em Paris onde vive até 1936 quando, fugindo do nazismo, muda-se para Nova York.

Kertész não fotografava exatamente a arquitetura, mas o que via nas ruas. Ao sair de uma Hungria praticamente rural, impressionou-se com a vida de uma cidade grande e cosmopolita como Paris e aí, onde viveu por mais de dez anos, produziu suas melhores imagens. Ao contrário de Atget que trabalhava com um velho e pesado equipamento que o levou à visão plácida de Paris, Kertész, munido inicialmente de um aparelho 4,5 cm x 6 cm, e já em 1928, de posse de uma Leica 35 mm, pode dedicar-se à

observação da vida movimentada das pessoas que transitavam e trabalhavam nas ruas.

Observador perspicaz, com o controle absoluto das composições complexas que criava lançando mão das sombras e silhuetas projetadas pelas luzes da cidade, soube retratar com inteligência e ironia a vida e o vai e vem das pessoas nas ruas da cidade.

André Kertész realizou também inúmeros retratos de artistas da época e fotografias dos interiores de edifícios que igualmente demonstram sua enorme sensibilidade. A sua fotografia "O atelier de Mondrian" realizada em 1926 revela seu gênio criador na sua capacidade de percepção da luz, dos espaços, e no domínio do equilíbrio e da rigorosa distribuição de todos os elementos que contribuem para o entendimento do significado daquele lugar.

Josef Sudek, viveu em Praga, uma bela cidade como a Paris de



58. André Kertész.
Carrefour, Blois. 1936.



59. André Kertész.
O atelier de Mondrian. 1926.

Atget e Kertész. Nascido em 1896, exercia até 1915, a profissão de encadernador quando foi convocado para lutar no front italiano durante a 1ª Guerra Mundial. Ferido por uma granada, passou 2 anos internado em diversos hospitais militares até ter seu braço direito amputado. Retornando a Praga após o término da guerra e impossibilitado de retomar, por causa de sua mutilação, o antigo ofício de encadernador, Sudek passa a se dedicar à fotografia.

Entre 1924 e 1928 realiza seu primeiro grande trabalho documental, acompanhando as obras da Catedral de Saint-Gui, para em seguida dar início à tarefa incessante de fotografar, os castelos, pontes e jardins de sua cidade. Assim como Kertész, também realizou naturezas mor-

tas e retratos, mas seu trabalho mais marcante é

sem dúvida a série de fotografias de Praga e seus arredores, realizada em 1950 com uma câmera Kodak modelo de 1894 de negativo 10 cm x 30 cm. Além de extremamente incômodo de transportar e operar, o aparelho impunha ainda a Sudek o desafio da composição das imagens em um campo tão pouco usual, face a sua forte horizontalidade. No entanto este fotógrafo, trabalhador incansável, metuculoso e dedicado ao trabalho como somente as pessoas que se apaixonam profundamente pelo que fazem podem ser, chegou a resultados excepcionais que, assim como Atget em Paris, revelam a relação íntima com a paisagem do lugar onde viveu.

Não só a obra, mas a forma com que Sudek superou as dificuldades que teve que enfrentar ao resolver tornar-se fotógrafo, possuindo somente

60. Josef Sudek.
Boêmia - Parque de Velruzy.
Tarde de Domingo. 1950-56



o braço esquerdo, merecem respeito e admiração.

Suas imagens suaves e tecnicamente perfeitas, resultado de pesquisas isoladas e pessoais e de uma dedicação ímpar ao trabalho, são lições exemplares a todos aqueles que desejam se dedicar à fotografia.

Edward Steichen não se dedicou integralmente à fotografia urbana. Discípulo de Alfred Stieglitz, foi dos mais destacados membros do movimento *Photo-Secession*, sobressaindo-se como grande retratista. No entanto, bastou uma belíssima fotografia sua, "The Flatiron", realizada em 1904 para podermos incluí-lo entre os grandes mestres da fotografia de cidades.

Já nesta época os fotógrafos realizavam excelentes fotografias de arquitetura (não só do ponto de vista técnico,

como também de criação), mas limitavam-se a focar um edifício isoladamente. Desejando fotografar o Flatiron Building, na época um dos mais importantes edifícios de Nova York, Steichen preocupou-se em dar alguns passos para trás e observar com atenção, os edifícios, as árvores ao redor e as pessoas que passavam por ali naquele instante. Compondo a sua imagem do Flatiron com a participação de todos estes outros elementos circundantes, Steichen integrou o edifício ao espírito da cidade, realizando uma das mais belas imagens da história da fotografia urbana.

A cidade é um cenário em permanente movimentação onde as cenas jamais se repetem ou se esgotam. Certamente foi esta condição que transformou Atget, Kertész, Sudek e Steichen em seus observadores atentos.

61. Edward Steichen.
The Flatiron. 1904.





A FOTOGRAFIA E A ARQUITETURA - III

Foi estudando arquitetura que descobri a fotografia. Em 1965, folheando alguns livros entre tantos outros existentes na Biblioteca da FAUUSP, bati os olhos, casualmente, em "Images à la Sauvette" de Henri Cartier-Bresson, tendo ficado admirado com todas aquelas fotografias. Não retratavam exatamente a cidade e as casas, mas gente, sobretudo gente nas ruas, flagradas nas mais diversas situações da vida cotidiana. No entanto, aquelas cenas eram tão bem estruturadas, captadas em momentos tão expressivos e todos seus elementos ocupavam lugares tão bem definidos nos espaços onde se encontravam, que eu imaginei que tudo aquilo tinha algo a ver com arquitetura.

Acho que meu interesse apaixonado pelas imagens das ruas e das casas começou neste instante e intensificou-se ao longo de meus estudos na faculdade.

Tornei-me fotógrafo sem nunca ter pensado que havia deixado de ser arquiteto e minha convivência nestes quase 30 anos com a fotografia, a arquitetura, as ruas e as cidades foi se acentuando a ponto da observação deste ce-

nário ter se tornado atividade principal do ponto de vista de meu trabalho pessoal e também profissional.

Sinto-me bem como fotógrafo. Apesar das angústias e incertezas que a própria atividade me impõe e até do espanto de alguns colegas e antigos professores que vendo-me formado arquiteto, estranham o fato de ter me dedicado à vida de fotógrafo. Até hoje, passado tanto tempo, ainda ouço a pergunta curiosa de alguns colegas, que revela uma certa incompreensão dos fatos: "Como é que vai? Continua fotografando?", como se aquele entusiasmo inicial somente pudesse se tratar de uma paixão juvenil e passageira...

Encaro como uma eterna aventura, renovada e revigorada ao longo dos anos de trabalho, as incursões que faço pela cidade observando os edifícios e as ruas, percebendo a paisagem se modificar com o andamento da luz, perseguindo as pessoas que caminham por todos os lados, retratando personagens e lugares que jamais conheceria ou sequer perceberia se não estivesse com minha câmera fotográfica.

Procuro fugir dos fatos sensacionais, dos grandes acontecimentos. Confesso ter um certo pudor em buscar o que muitos tanto esperam da fotografia: uma cena violenta, a miséria extrema, um fato jocoso, os contrastes fáceis e óbvios de nossa realidade. Satisfaço-me com a ilusão de ter visto algo que ninguém foi capaz de ver ou perceber. Como se aquela imagem fugaz fosse uma aparição exclusiva. Realizo meu trabalho tentando perceber algumas coisas que pulsam luminosamente por alguns instantes na vida cotidiana. Elas têm vida efêmera, brilham por alguns instantes para nunca mais voltarem a ser o que foram naquela fração de segundo. Capturá-las, aprisionando-as em imagens, dão-me enorme prazer.

Admiro os cronistas que se ocupam em falar da vida do dia-a-dia. Nelson Rodrigues dizia que "as coisas só tomam seu exato valor quando evocadas" e foi certamente com este pensamento que em suas crônicas, diários e folhetins publicados durante anos nos jornais, ele se dedicou a nos apontar a essencialidade das coisas comuns. Acho que isto tem algo a ver com a missão do fotógrafo.

Não tenho um método para meu trabalho, a não ser certos procedimentos óbvios relativos a filmes, equipamentos,

revelações, etc. Certa vez, quando exercia minhas funções de supervisor do Laboratório de Recursos Audiovisuais da FAUUSP, foi-me exigido o estabelecimento de um método único que, nas palavras de meu interlocutor "tornasse possível, independente de quem estivesse fotografando, registrar sempre a mesma imagem de um mesmo objeto ou de um mesmo edifício." Este pensamento radical, fruto evidentemente de um raciocínio ingênuo, ignorava certos princípios básicos da observação fotográfica e como ela poderia ser útil para uma escola de arquitetura.

Jamais imaginei a fotografia como uma prova concreta da existência e da permanência das coisas. Tudo se modifica ao longo do tempo e cada um vê e sente o universo de acordo com suas idéias.

Admiro aqueles que têm o domínio da palavra e penso numa certa identidade entre a atividade do fotógrafo e do escritor. Ambos contam histórias dedicando-se à construção de um universo de imagens e fantasias que evocam a vida real.

A propósito, não há razão para não se conceder aos fotógrafos o direito de se organizar e estabelecer seu *método* pessoal de trabalho, fruto direto de sua personalidade, já que na atividade literá-

ria procedimentos muito particulares, alguns até curiosos, são provas de talento e individualidade:

"O poeta português Fernando Pessoa, que era do tipo nervoso e prolífico, preferia não se sentar para redigir os seus poemas: ficava de pé, apoiado numa cómoda alta, a letra inclinada tentando acompanhar a todo o custo a velocidade do pensamento. O escritor irlandês James Joyce não se separava de um bloco e onde quer que estivesse rabiscava suas garatujas, que depois eram ditadas a uma datilógrafa em forma de conto ou capítulo de romance. Já Clarice Lispector ia juntando numa gaveta pedacinhos de papel com trechos de histórias que lhe vinham à cabeça; a certa altura espalhava os papezinhos diante de si, punha a máquina de escrever no colo e começava a dar forma àquele caos ficcional. Costuma-se dizer que os bons escritores têm um estilo - mas além de cultivar peculiaridades no que escrevem, eles também funcionam cada um a seu jeito na própria atividade de escrever e encarar a profissão." *Trecho de uma reportagem do jornalista Rinaldo Gama, publicada sob o título de "Manias Literárias", na revista Veja.*

A impossibilidade de se definir um método único de criação na fotogra-

fia, dignifica e personaliza o trabalho, concedendo-lhe uma aura autoral. Não há dúvidas quanto à importância e a necessidade de cada indivíduo buscar seus próprios caminhos.

Costumo madrugar.

Tendo definido um projeto de trabalho, passo a conviver com uma ansiedade crescente até o dia em que, sentindo-me liberado deste ou daquele problema, bem cedo, por volta de 5 horas da manhã, pego meu equipamento, saio de casa e vou para a cidade.

É imprescindível que eu perceba a possibilidade de poder pelo menos por uma semana dedicar-me exclusivamente às tomadas de fotos daquele projeto. Ele pode durar meses, no entanto necessito de um bom período de trabalho contínuo para me sentir seguro, após descobrir, e isto só ocorre normalmente no decorrer desta 1ª semana, qual é a sua *imagem chave*. Esta é uma prática que sempre se repete. A cada trabalho que devo iniciar, há uma enorme interrogação, o que provoca certa insegurança quanto ao melhor caminho a seguir: de manhã, à tarde ou à noite? Com gente ou sem gente? Conversando com as pessoas e fazendo-as posar ou flagrando-as numa atitude qualquer? Da calçada

ou do alto dos edifícios? Qual será a melhor abordagem, aquela que dará coerência e unidade a todas as imagens do trabalho? As respostas não chegarão se não começar a fotografar, confesso que inicialmente um pouco desorientado, até que infalivelmente, revelados os primeiros filmes deste período incerto, surge uma imagem que se identifica com os planos daquele projeto e a partir daí tudo fica um pouco mais fácil.

À noite, na véspera de cada dia de trabalho, tenho invariavelmente, um ritual a cumprir: preparo minuciosamente o equipamento, os acessórios e os filmes que vou usar na manhã seguinte. Nestes meus trabalhos de documentação urbana, utilizo invariavelmente câmeras Hasselblad. Decidir o que levar e como levar todo o pesado equipamento e seus inúmeros acessórios, me consome um tempo certamente bem maior do que o necessário. Não consigo evitar uma lentidão quase proposital nesta operação, o que me dá a oportunidade de, ao limpar uma objetiva ou trocar as pilhas do fotômetro, ir imaginando as cenas, luzes e movimentos que

me aguardam no dia seguinte. Aflito, custo a dormir. Será que vai chover? Saio de casa escuro ainda e dirijo-me, sem nada saber a respeito das nuvens e do sol, para um dos pontos de um minucioso roteiro previamente preparado, que deve orientar rigidamente o trabalho. No entanto, raramente chego ao local previamente escolhido e este roteiro acaba por ser desobedecido. Não tanto por indisciplina, até porque tenho a ilusão de ser disciplinado. No percurso de casa a um destes pontos, ainda distante, próximo do local ou até no próprio local, frente aos objetivos previamente demarcados, surgem outras e surpreendentes cenas, jamais imaginadas. Uma nuvem que passa movimentando as sombras, pessoas que se mexem de um lado para outro, a luz do sol revelando e escondendo os detalhes e as fachadas dos edifícios, criam sensações que me atraem e me desviam do roteiro original. Uma dispersão e desorganização indesejadas se estabelecem, uma certa insegurança quanto à serventia daquelas novas e inesperadas imagens provocam o receio de estar per-

dendo filmes, tempo e o objetivo central do trabalho. Passo a ter a nítida impressão de estar me distanciando de tudo aquilo que, de tão planejado, me parecia fácil de realizar e que em vez de ter cumprido uma etapa de minhas obrigações, acabei me deixando seduzir por imagens traiçoeiras.

A expectativa na espera da revelação dos filmes para averiguar as primeiras provas daquelas fotografias é enorme. A catástrofe iminente felizmente quase nunca acontece. Aquelas imagens que imaginava perdidas, são o que de melhor poderia obter para o trabalho. São exatamente aquelas que mais desejava e necessitava mas não conseguia na véspera imaginar a possibilidade de encontrá-las.

Aquele roteiro minucioso que sempre é previamente preparado e depois desobedecido, não pode no entanto jamais deixar de ser feito...

Após inúmeras aventuras como esta, pois a história invariavelmente se repete, acabei por me habituar com o processo e não temer ou fugir de suas dificuldades e sobressaltos. De outra forma, se isto não

ocorresse, talvez tudo fosse desprovido da graça e do inegável prazer de conquista de coisas inesperadas.

Jamais utilizei luz artificial. Para as fotos externas facilmente se compreende sua inutilidade. E para as fotos internas não sinto a mínima necessidade, até porque iriam destruir minha maneira de trabalhar. Nada mais satisfatório e gratificante do que, ao entrar numa casa qualquer, perceber naquelas paredes, cantos e corredores, a luz que penetra tão naturalmente pelas portas e janelas entreabertas e que revelam, naquelas coisas tão comuns, o brilho e a essência de nossa vida cotidiana.

Estas descobertas representam para mim o ponto fundamental de meu envolvimento com a fotografia. Dispensar qualquer aparato técnico que possa me inibir e mesmo perturbar o curso natural das coisas. Caminhando pelas ruas, observando seu movimento e batendo nas portas das casas pedindo para dar uma olhadinha nas suas salas de visitas, vou ao encontro de algumas coisas que jamais imaginei que poderiam existir.



BIBLIOGRAFIA

ALLEN, Woody. *Manhattan*. Porto Alegre: LePM Editores Ltda., 1983.

ARBUS, Diane. *An Aperture Monograph*. New York: Aperture, 1972.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.

ARNHEIN, Rudolf. *El pensamiento visual*. Buenos Ayres: Editorial Universitária de Buenos Ayres, 1976.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMERA. *Revue Mensuelle Internationale de la Photographie et du Film*. Lucerne: C. J. Bucher S. A.

nº 12/1967. SACRISTE, Eduardo. *Architecture, plans et photographie*.

nº 12/1967. PORTER, Allan. *Environnement Urbain*.

nº 3/1969. JACOBY, Max. *La rue*.

nº 5/1970. PORTER, Allan. Panoptique II: *Photographie et Architecture*

MOOS, Stanislaus von. *L'échelle en architecture*.

SACRISTE, Eduardo. *Des traces de pas*.

nº 10/1970. PORTER, Allan. *Photographie comme art littéraire*

nº 12/1970. _____. *Pictorialisme*.

MARTINEZ, R. E. *Le Pictorialisme en Europe.*

nº 5/1972. PORTER, Allan. *Maîtres contemporains dela photographie.*

nº 6/1972. _____. *Environnement Urbain.*

nº 12/1972. _____. *Photographie. Une histoire iconographique e chronologique.*

nº 2/1973. _____. *Group f:64.*

HUMPHREY, John. *La collection Henry Swift du San Francisco Museum of Art.*

nº 6/1973. PORTER, Allan. *Maîtres Contemporains de la Photographie.*

nº 4/1974. VALLARINO, Vincent. *Docere, Movere, Delectare.*

CAFFIN, Charles H. *La photographie en tant qu'un des beaux-arts.*

nº 4/1976. PORTER, Allan. *Josef Sudek, a monograph.*

nº 8/1978. KEMPE, Fritz. *The world is beautiful.*

Albert Renger Patzsch 1897-1966.

CÂNDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade.* São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CLAIR, Jean. *Duchamp et la Photographie.* Paris: Chêne, 1977.

CONRADS, Ulrich. *Arquitetura, Escenario para la Vida.* Barcelona: Blume, 1977.

CULLEN, Gordon. *El Paysage Urbano.* Barcelona: Blume, 1974.

FABRIS, Anateresa. *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: LePM, 1983.

FREUND, Giselle. *Photographie et Societé*. Paris: Editions du Seuil, 1970. *Photographie Documentaire*

KERTÈSZ, André. *Soixante ans de Photographie: 1912-1972*. Paris, Editions du Chêne, 1972.

LIFE, LA PHOTOGRAPHIE. New York: Editions Time-Life, 1971.

L'appareil photographique.

L'art de la photographie.

La Lumière et la Pellicule.

Photographie Documentaire.

Le reportage photographique.

LYNCH, Kevin et al. *Cidades. A Urbanização da Humanidade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

_____. *L'image de la Cité*. Paris: Dunod, 1969.

MADDOW, Ben. *Faces*. New York: Little, Brown and Company. 1977.

MARX, Murillo. *Nosso Chão: do sagrado ao profano*. São Paulo: EDUSP, 1987.

MELLO, Francisco Inácio Homem de. *Cidade, Fotografia, Tipografia*. São Paulo, 1994. 100 p. Tese (Doutorado).
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

MOISÉS, Leyla Perrone. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 327-46. *Pensar é estar doente dos olhos*.

MONZÉGLIO, Élide. *Linguagem Visual Elementos de Participação no Projeto: Orientação do Programa de 1978*. (apost.) FAU, São Paulo, 1978.

_____. *Interpretação do significado do Módulo/Cor: contribuição ao estudo da cor e sua aplicação na programação de mensagens visuais*. São Paulo: FAU, 1972.

_____. *Espaço/Cor. Unidade de Comunicação*. São Paulo: FAU, 1979.

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1964.

PARE, Richard. *Photography and Architecture: 1839-1939*. Toronto: Callaway Editions, 1982.

PORTER, Allan e TOURDJMAN, Georges. Catálogo da exposição *Hommage a Alexey Brodovitch*. Paris: Ministère de la Culture, 1982.

PLECY, Albert. *La Photo, Art et Langage*. Paris: Marabout, Université, 1975.

SMITH, G. E. Kidder. *Looking at Architecture*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1990.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

TAUSK, Petr. *Historia de la Fotografia en el Siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A, 1978.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. *Os Filmes da minha Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S. A., 1989.

ZEVI, Bruno. *Saber ver la Arquiteutura*. Buenos Ayres: Poseidon, 1963.





FONTE DAS ILUSTRAÇÕES:

- Figura 1: CAMERA. Revue Mensuelle Internationale de la photographie et du Film. Lucerne: C. J. Bucher S.A. nº 12. 1972. p. 9.
- Figura 2: MADDOW, Ben. *Faces*. New York: Little, Brown and Company, 1977. p. 43
- Figura 3: CAMERA. Op. cit. nº 9. 1976. p. 5.
- Figura 4: NEWHALL, Beaumont. *The history of photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1964. p. 43
- Figura 5: CAMERA. Op. cit. nº 12. 1972. p. 18
- Figura 6: Idem. p. 64.
- Figura 7: LIFE LA PHOTOGRAPHIE. *La Lumière et la Pellicule*. New York: Editions Time-Life, 1971. p. 101.
- Figura 8: NEWHALL, Beaumont. Op. cit. p. 85.
- Figura 9: Idem. p. 53.
- Figura 10: CAMERA. Op. cit. nº 12. 1970. p. 11.
- Figura 11: LIFE LA PHOTOGRAPHIE. *Photographie Documentaire*. Op. cit. p. 50.
- Figura 12: Idem. p. 57.
- Figura 13: CAMERA. Op. cit. nº 12. 1969. p. 14.
- Figura 14: Idem. p. 52.

Figura 15: NEWHALL, Beaumont. Op. cit. p. 163.

Figura 16: Idem.

Figura 17: BRESSON, Henri Cartier. *Photographies*. Paris: Delpire, Editeur, 1963, p. 47.

Figura 18: LIFE LA PHOTOGRAPHIE. *Photographie Documentaire*. Op. cit. p. 67.

Figura 19: LIFE LA PHOTOGRAPHIE. *Le Reportage Photographique*. Op. cit. p. 127.

Figura 20: ADAMS, Ansel. *A Morgan and Morgan Monograph*. New York: Morgan and Moran Publishers, 1972. p. 56.

Figura 21: CAMERA. Op. cit. nº 2. 1973. p. 9.

Figura 22: LIFE LA PHOTOGRAPHIE. *Le Reportage Photographique*. Op. cit. p. 63.

Figura 23: Idem. p. 72-73.

Figura 24: THE FAMILY OF MAN. Catálogo de exposição. New York: The Museum of Modern Art, não datado. p. 153.

Figura 25: Idem. p. 189.

Figura 26: PORTER, Allan e TOURDJMAN, Georges. *Hommage à Alexey Brodovitch*. Paris: Ministère de la Culture, 1982. p. 21.

Figura 27: LIFE LA PHOTOGRAPHIE. *Photographie Documentaire*. Op. cit. p. 168.

Figura 28: SALGADO, Sebastião. *In Human Effort*. Catálogo de exposição. Tokyo: The National Museum of Modern Art, 1993. p. 71.

Figura 29: INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY. *Annual Report 1988*. New York, 1988. p. 31.

- Figura 30: ADAMS, Ansel. Op. cit. p. 61.
- Figura 31: ARBUS, Diane. *An Aperture Monograph*. New York: Aperture, 1972. não paginado.
- Figura 32: MEDEIROS, José. *50 anos de Fotografia*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986. p. 28.
- Figura 33: WESTON, Edward. *The Flame of Recognition*. London: Gordon Fraser, 1975. p. 20.
- Figura 34: LATEINAMERIKA FOTOGRAFIE, VON 1860 BIS HEUTE. Catálogo de exposição. Zurich: Kunsthans, 1981. p. 217.
- Figura 35: Idem. p. 202.
- Figura 36: SMITH, William Eugene. *An Aperture Monograph*. New York: Aperture, 1969. não paginado.
- Figura 37: ABBOTT, Berenice. *Photographs*. New York: Horizon Press, 1970. p. 120.
- Figura 38: BRESSON, Henri Cartier. Op. cit. p. 17.
- Figura 39: CAMERA. Op. cit. nº 1. 1972. p. 15.
- Figura 40: LIFE LA PHOTOGRAPHIE. *L'Art de la Photographie*. Op. cit. p. 153.
- Figura 41: Idem. p. 43.
- Figura 42: LATEINAMERIKA FOTOGRAFIE, VON 1860 BIS HEUTE. Op. cit. p. 272.
- Figura 43: ELLE. São Paulo. Editora Abril. nº 10. out. 1993. 3ª capa.
- Figura 44: SALGADO, Sebastião. Op. cit. p. 135.
- Figura 45: Original do autor.

Figura 46: DOISNEAU, Robert. *Collection Photo-Poche Vol. 5*. Paris: Centre Nationale de la Photographie, 1980. p.

Figura 47: CAMERA. Op. cit. n° 8. 1978. p. 16.

Figura 48: KERTÈSZ, André. *Soixante ans de photographie: 1912-1972*. Paris: Editions du Chêne, 1972. p. 162.

Figura 49: G. A. DOCUMENT. Tokyo: A. D. A. Edita, 1985. p. 147.

Figura 50: LIFE LA PHOTOGRAPHIE. *L'Appareil Photographique*. Op. cit. p. 40.

Figura 51: LIFE LA PHOTOGRAPHIE. *L'Art de la Photographie*. Op. cit. p. 193.

Figura 52: ADAMS, Ansel. Op. cit. p. 80.

Figura 53: PARE, Richard. *Photography and Architecture: 1839-1939*. Toronto: Callaway Editions, 1982. p. 82.

Figura 54: Idem. p. 89.

Figura 55: SMITH, G. E. KIDDER. *Looking at Architecture*. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1990. p. 27.

Figura 56: ATGET, Eugene. *Collection Photo-Poche Vol. 16*. Op. cit. p. capa.

Figura 57: LIFE LA PHOTOGRAPHIE. *Photographie Documentaire*. Op. cit. p. 37.

Figura 58: KERTÈSZ, André. Op. cit. p. 138.

Figura 59: Idem. p. 119.

Figura 60: CAMERA. Op. cit. n° 4. 1976. p. 31.

Figura 61: PICTURE: NEW YORK. Santa Fé: Picture Publishing Co, 1982. n° 19. p. 7.



Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Programa de Pós-Graduação Estruturas Ambientais Urbanas
Área de Concentração Projeto do Produto e Comunicação Visual

A FOTOGRAFIA E A ARQUITETURA

USP-FAU
770.1
M374F
V.2

MONOGRAFIAS

FOTOGRAFIA E A ARQUITETURA



00030013

Tese de Doutorado
Cristiano Alckmin Mascaro
Orientador: Prof^ª Dr^ª Élide Monzéglio

São Paulo, 1994



10/1
27/1/95

A CIDADE

TESE DE DOUTORADO
CRISTIANO MASCARO



A CIDADE

Iniciei este ensaio pensando em fotografar diversos edifícios e monumentos importantes da cidade de São Paulo devido a seus valores históricos e arquitetônicos. Imaginava que ao fotografá-los, por serem exatamente aqueles que eu julgava os mais significativos da cidade, estaria complementando adequadamente o conteúdo desta minha Tese de Doutorado cujo título é exatamente "A fotografia e a arquitetura".

Cheguei a preparar uma listagem com aproximadamente 100 ítems e dei início ao trabalho, pensando em criar através de vistas gerais e outros tantos detalhes, alguns retratos emblemáticos daqueles edifícios e monumentos.

No entanto, a cada incursão que fazia aos locais previamente demarcados, novas e inesperadas imagens iam surgindo, fazendo com que eu me desgarasse da rota prevista. Isto sempre me acontece, como relato no texto A Fotografia e A Arquitetura III, sem que no entanto eu perca o fio da meada. E só não o perco porque me mantenho atento a estes "desvios" usufruindo do que posso colher, mas sempre voltando ao caminho principal.

Desta vez no entanto, resolvi fazer diferente. Abandonei o rigoroso trajeto estabelecido pelo roteiro que havia preparado e caminhei pela cidade seguindo ao acaso este ou aquele caminho sugerido exclusivamente por uma luz que passava ou uma movimentação qualquer de pessoas neste ou naquele lugar. Convencido de que este meu trabalho, enfim esta minha Tese de Doutorado, constituiria-se numa das raras oportunidades de realizar um trabalho totalmente livre, o que permite ao autor assumir e revelar integralmente sua identidade, deixei-me levar pelo canto das sereias.

Cristiano Mascaro



*Rua sem poder encontrar uma sensação só de cada vez rua
Rua pra trás e pra diante debaixo dos meus pés
Rua em X em Y em Z por dentro dos meus braços
Rua pelo meu monóculo em círculos de cinematógrafo pequeno.
Caleidoscópio em curvas iriadas nítidas rua.
Bebedeira da rua e de sentir ver ouvir tudo ao mesmo tempo.*

Álvaro de Campos
(heterônimo de Fernando Pessoa)





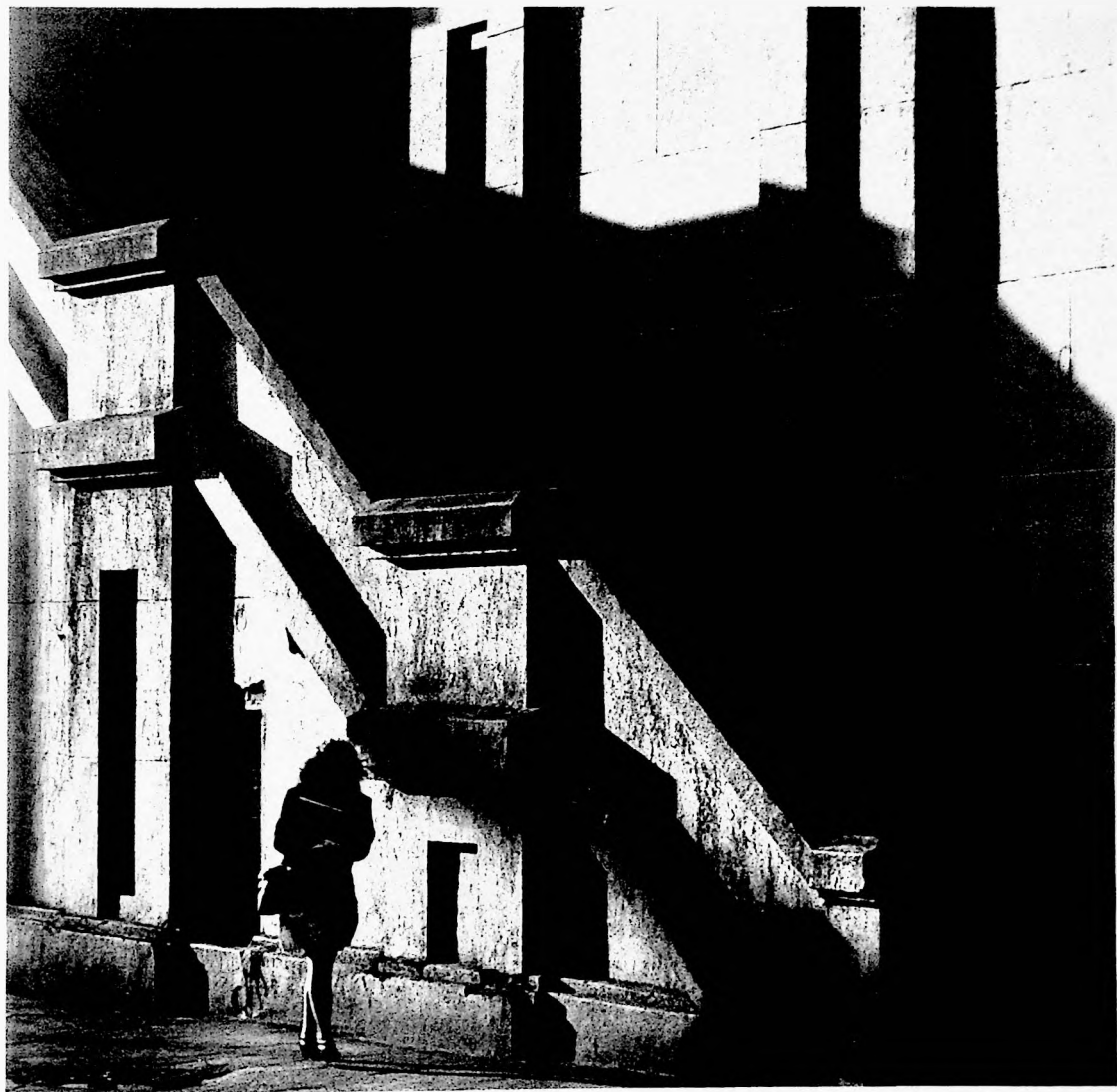








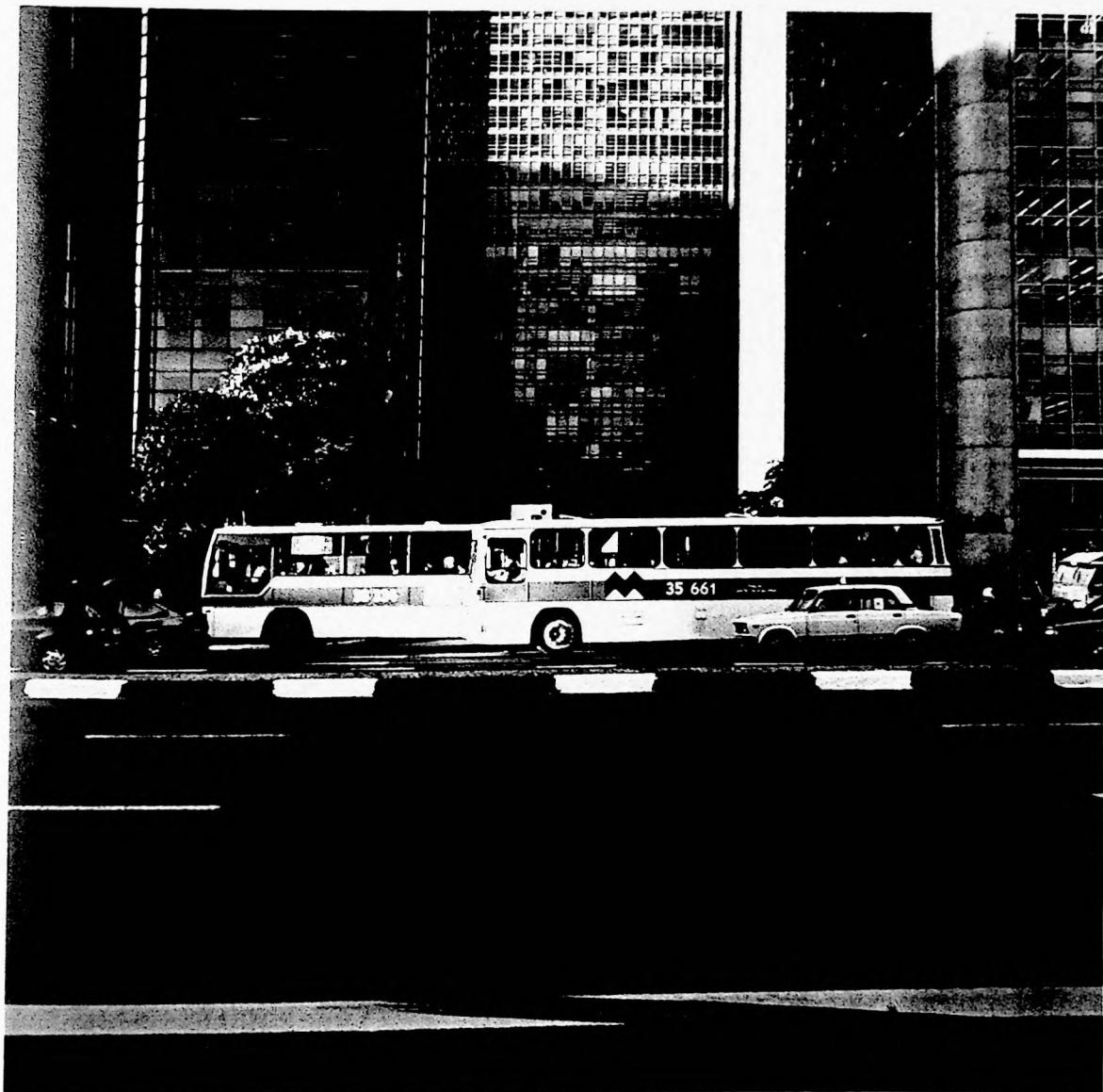




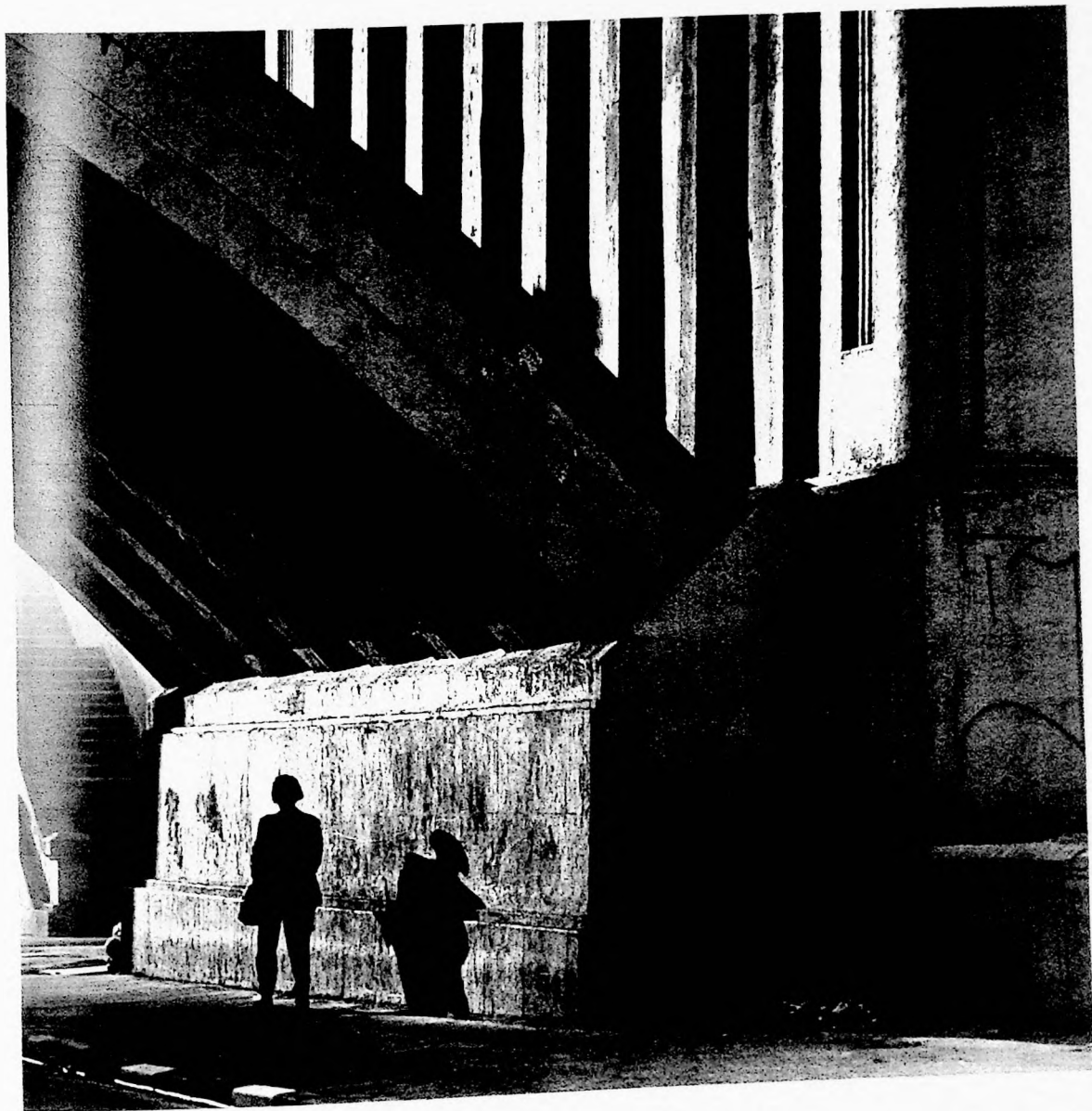




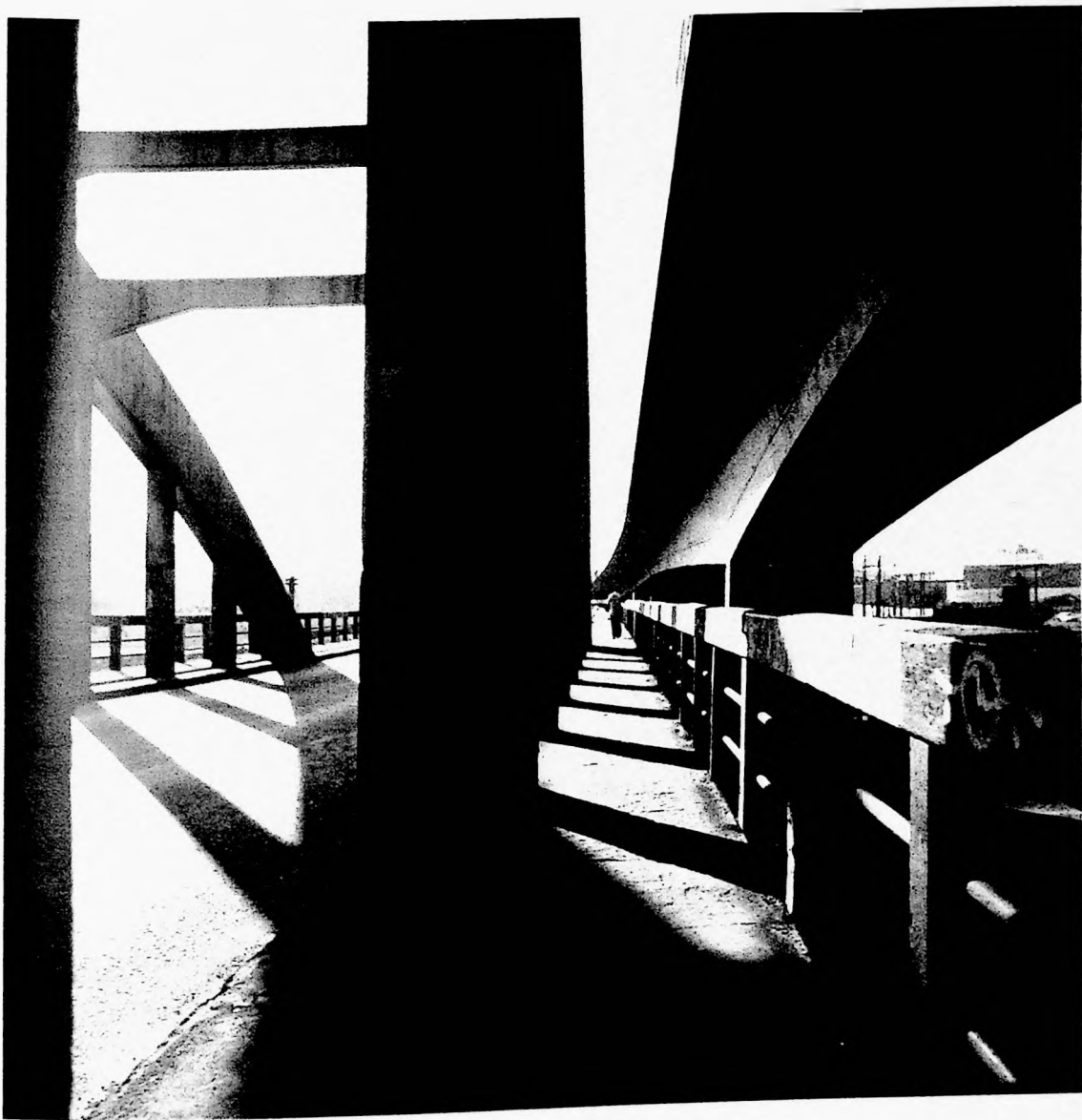








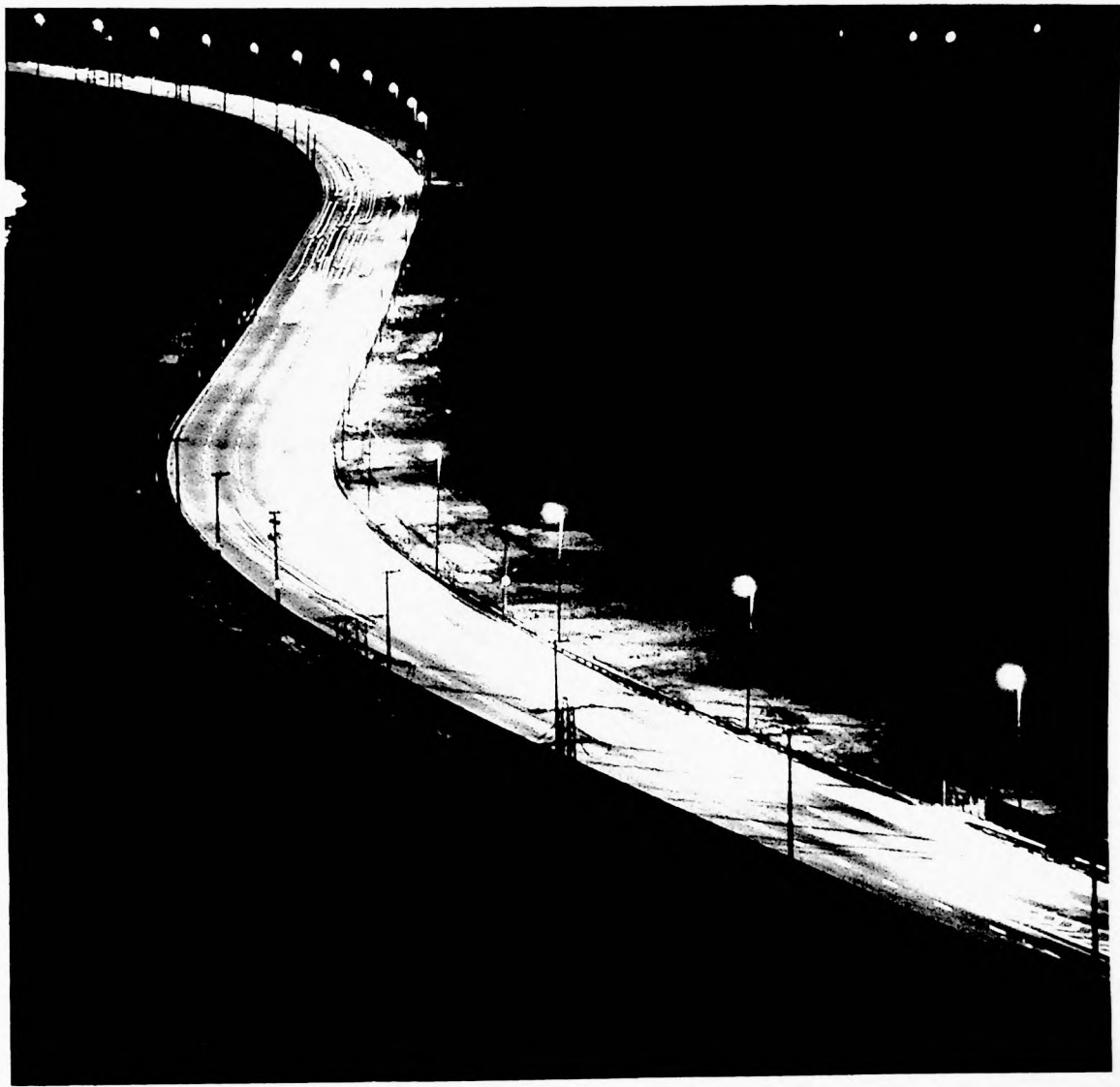












IDENTIFICAÇÃO DAS FOTOGRAFIAS:

1. Campos Elísios, São Paulo, 1989 (capa)
2. Ladeira da Memória, São Paulo, 1993
3. Rua Líbero Badaró, São Paulo, 1989
4. Viaduto Santa Efigênia, São Paulo, 1993
5. Praça da República e arredores, São Paulo, 1991
6. Banespa, Banco do Brasil e Prédio Martinelli, São Paulo, 1991
7. Bela Vista, São Paulo, 1991
8. Rua João Bricola, São Paulo, 1994
9. Esquina do Viaduto Jacareí com Rua Santo Antonio, São Paulo, 1994
10. Viaduto Dr. Eusébio Esteveaux, São Paulo, 1989
11. Avenida 9 de Julho, São Paulo, 1993
12. Avenida 9 de Julho, São Paulo, 1993
13. Barra Funda, São Paulo, 1989
14. Edifício da Secretaria da Fazenda, São Paulo, 1994
15. Rua Riachuelo, São Paulo, 1994
16. Avenida Paulista, São Paulo, 1994
17. Rua Benjamin Constant, São Paulo, 1993
18. Viaduto Martinho Prado, São Paulo, 1993
19. Ponte João Dias, São Paulo, 1990
20. Ponte João Dias, São Paulo, 1990
21. Viaduto Diário Popular, São Paulo, 1994
22. Viaduto Major Quedinho, São Paulo, 1993
23. Avenida Marginal do Rio Tietê, São Paulo, 1993
24. Avenida Marginal do Rio Pinheiros, São Paulo, 1992
25. Viaduto do Chá, São Paulo, 1993 (4ª capa)

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

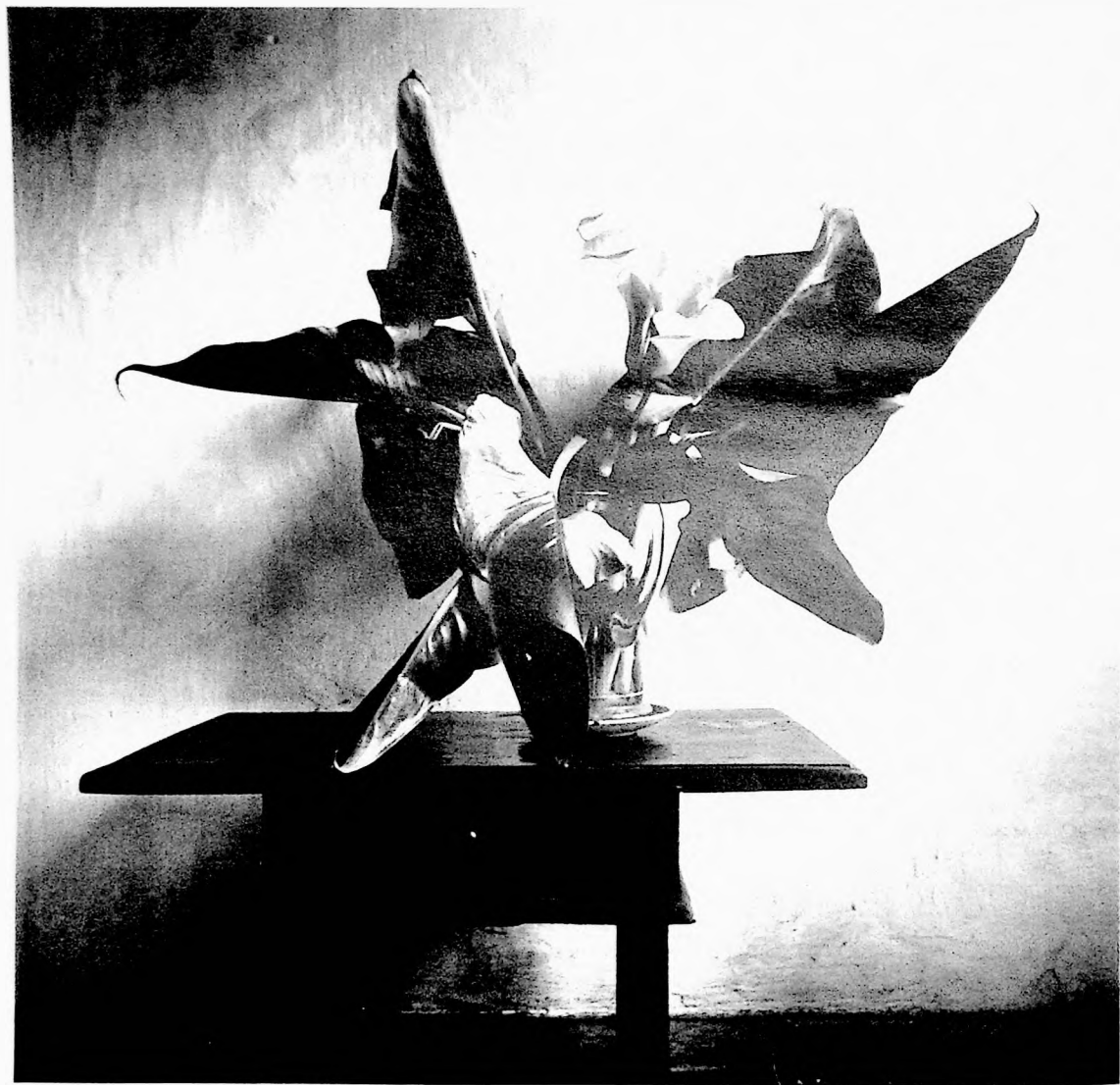
Programa de Pós-Graduação Estruturas Ambientais Urbanas
Área de Concentração Projeto do Produto e Comunicação Visual

A FOTOGRAFIA E A ARQUITETURA



Tese de Doutorado
Cristiano Alckmin Mascaro
Orientador: Prof^a Dr^a Élide Monzéglio

São Paulo, 1994



02/20/95

AS CASAS

TESE DE DOUTORADO
CRISTIANO MASCARO



AS CASAS

Desde a época em que comecei a me interessar pela fotografia das cidades, por volta de 1972, tenho me dedicado a caminhar pelas ruas e a observar cuidadosamente os edifícios. Algumas casas entretanto, aquelas de construção acanhada e os pequenos sobrados habitados pelas pessoas mais comuns que se escondem no anonimato das cidades, sempre me despertaram um interesse maior e assim venho fotografando-as insistentemente, certo de serem peças importantes da imagem da arquitetura.

Inicialmente não pensava em entrar naquelas casas, entretanto, durante um trabalho de documentação fotográfica do bairro do Brás na cidade de São Paulo, realizado entre 1976 e 1977, descobri seus interiores. Até esta época, quem sabe por timidez ou talvez pelo fato de ainda não ter percebido a importância destes lugares que revelam tão bem a intimidade e da alma das pessoas que vivem entre aquelas paredes, limitá-va-me a circular apenas pelas ruas.

Mas aquelas portas e janelas me despertavam uma grande curiosidade, até que um dia, caminhando pelo Brás, resolvi tentar. Abordando as pessoas nas calçadas, batendo nas portas ou aproveitando que estavam ali debruçadas nas janelas, sem pensar em convencê-las com argumentos que não fossem a pura verdade, dizia simplesmente que gostaria de fotografar suas casas que me pareciam tão bonitas. Para surpresa minha, era convidado a entrar.

Nestes últimos quase 20 anos não tenho feito outra coisa. Nada mais recompensador do que perceber que, estas pessoas, ao me abrirem as portas, estão respeitando e compreendendo o meu trabalho. Sem falar das sensações, pressentimentos e descobertas das cenas que ao atravessar dos terraços para as salas e das salas para os corredores, passam diante de nossos olhos. Os retratos nas paredes, os objetos cuidadosamente dispostos sobre os móveis, os vasos de flor nos centros das mesas e as cortinas das janelas filtrando a luz projetada sobre os assoalhos, constroem desenhos de inesperadas harmonias que revelam na sua intimidade, o espírito das coisas.

Cristiano Mascaro



*As coisas têm peso
Massa, volume, tamanho,
Tempo, forma, cor,
Densidade, cheiro, valor.
Consistência, profundidade,
Contorno, temperatura,
Função, aparência, preço,
Destino, idade, sentido.
As coisas não têm paz.*

Arnaldo Antunes

























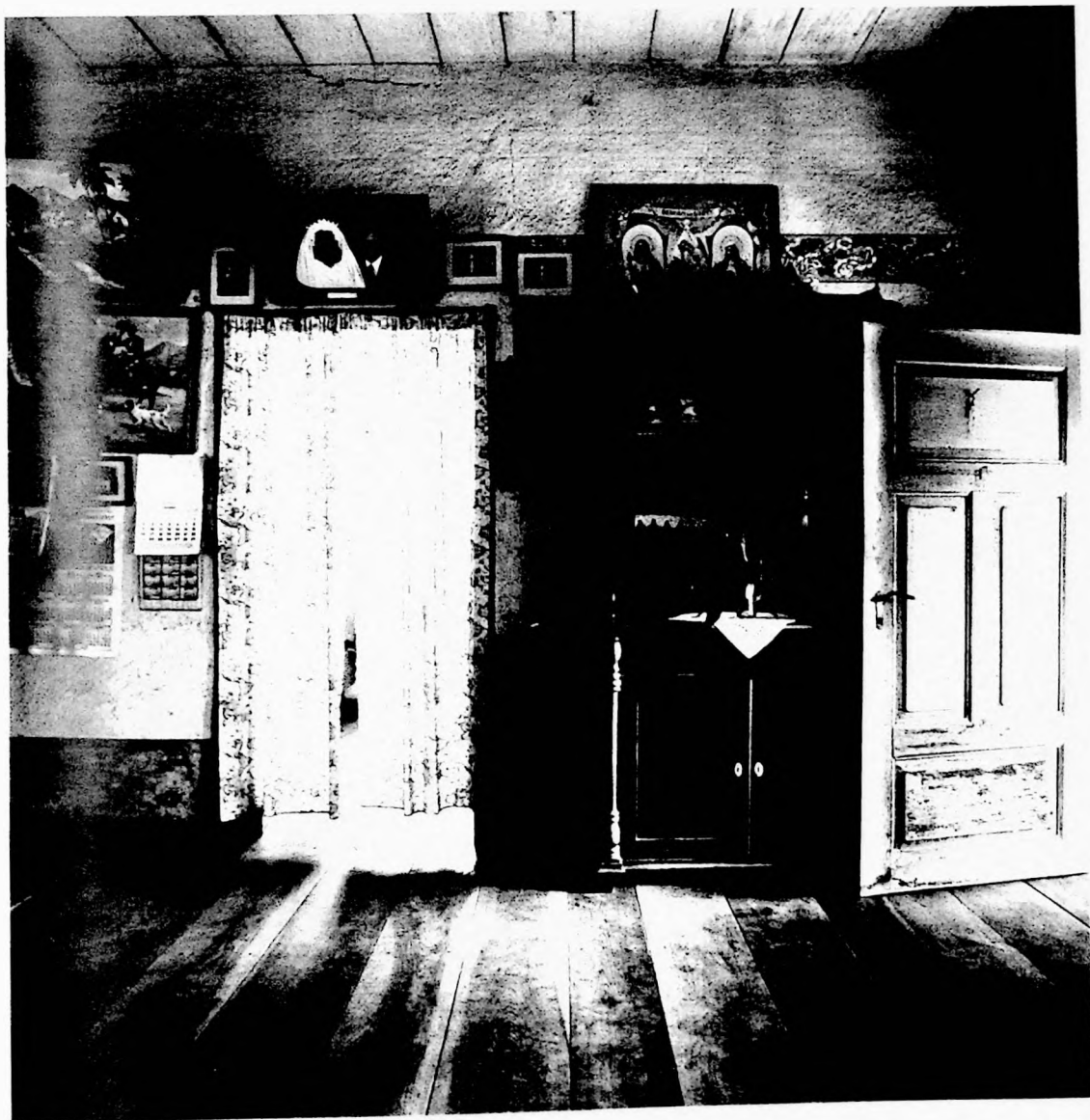




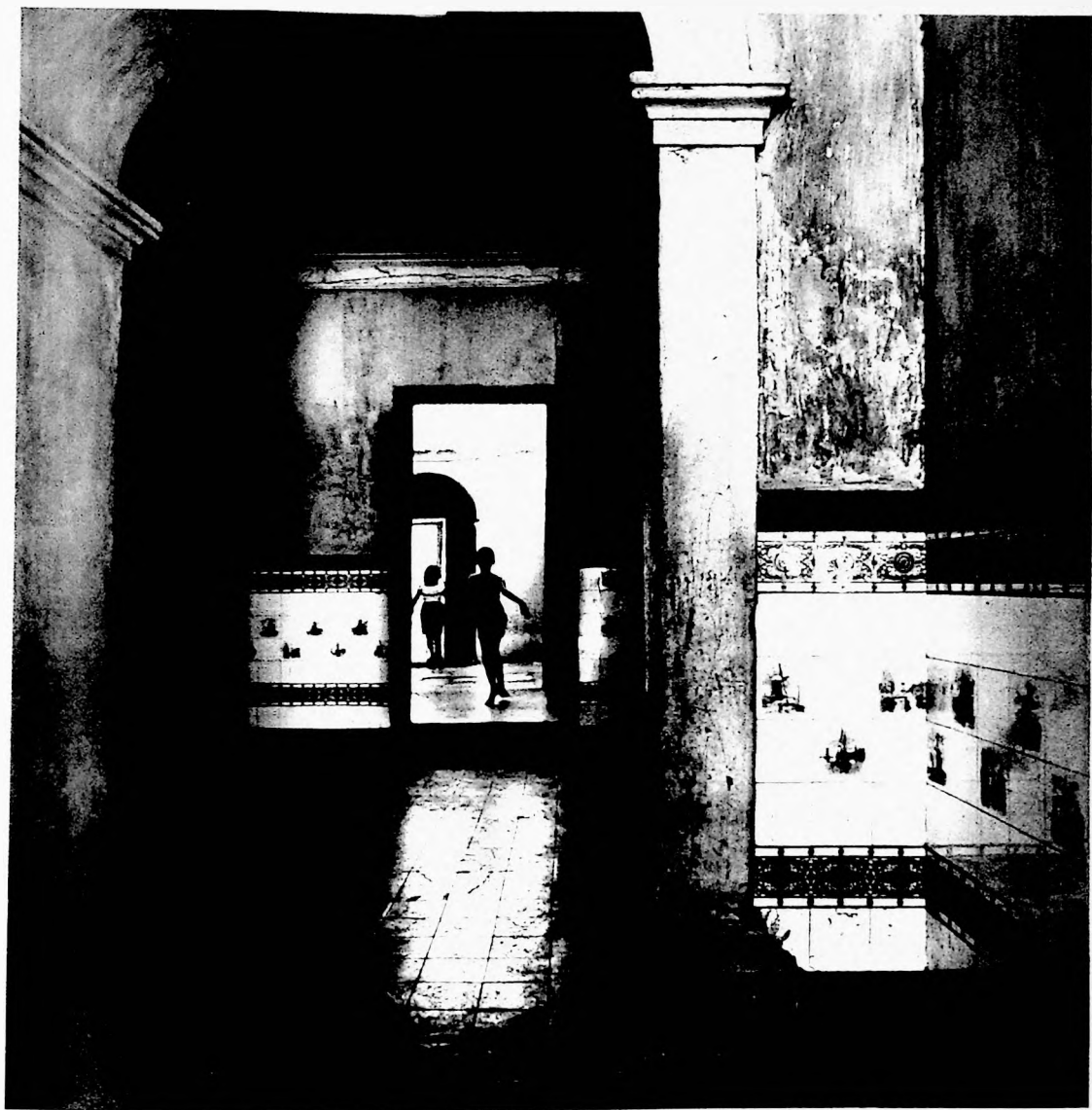












IDENTIFICAÇÃO DAS FOTOGRAFIAS:

1. Santo Amaro da Purificação, Bahia, 1991 (capa)
2. Ouro Preto, Minas Gerais, 1991
3. Ouro Preto Minas Gerais, 1991
4. Pelotas, Rio Grande do Sul, 1991
5. Coração de Maria, Bahia, 1991
6. São Luis, Maranhão, 1991
7. Pomerode, Santa Catarina, 1991
8. Blumenau, Santa Catarina, 1991
9. Cachoeira, Bahia, 1991
10. Laguna, Santa Catarina, 1991
11. Piaçabuçu, Alagoas, 1991
12. Antonio Prado, Rio Grande do Sul, 1991
13. Barra do Camarajibe, Alagoas, 1991
14. Pelotas, Rio Grande do Sul, 1991
15. São Paulo, São Paulo, 1991
16. Pelotas, Rio Grande do Sul, 1991
17. Recife, Pernambuco, 1991
18. Piaçabuçu, Alagoas, 1991
19. Piaçabuçu, Alagoas, 1991
20. Pomerode, Santa Catarina, 1991
21. Salvador, Bahia, 1991
22. Pomerode, Santa Catarina, 1991
23. Recife, Pernambuco, 1991
24. Salvador, Bahia, 1991
25. Santo Amaro da Purificação, Bahia, 1991 (4ª capa)