

Mariana Chama

**Mágico e A mulher
na janela e a chuva**

notas sobre o percurso

São Paulo, 2017



para meu filho João

Versão corrigida

A versão original se encontra disponível na Biblioteca da ECA USP
e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP

À minha mãe e ao meu pai, Rosa e Zé,
rede de proteção que assegura meus voos e piruetas.

À Juju e ao João, meus amores,
refúgios na composição das minhas imagens.

Ao João Musa, meu orientador-amigo, que me deixou livre, porém
nunca desamparada.

A toda a minha família e amigos, em especial Anacris Medina, Ana
Paula Orlandi, Denise Kuperman, Greice Costa, Joana Borges, Júlia
Neiva, Marcelo Forlani, Maria Leonora de Castro, Mariana Della Barba,
Mariana Fresnot, Paulo Bira, Raquel Coimbra, Rosicleide Paixão, Teca
Alencar de Brito, Tetembua Dandara e Vânia Vieira.

À comunidade Alecrim, em especial à Silvia e Tadeu Chiarelli, pela
torcida.

Ao CAP, em especial à Estela Garcia, Solange dos Santos e Regina
Landanji, nossas guardiãs.

Ao Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica, pela interlocução
constante, em especial à Celina Yamauchi, Nrish Mahe e Yuki Hori.

À equipe da Ipsis, em especial ao Eduardo Monezi e à Lucilene Hirata,
pelo rigor e paciência.

À RosanaChat, pelo cuidado que literalmente envolveu os livros.

E a todas as pessoas que contribuíram para que a pesquisa se realizasse,

muito obrigada

Este livro pretende recuperar anotações, impressões e devaneios que envolveram a produção dos livros de fotografia apresentados, corpo central desta pesquisa. A reflexão sobre os dois trabalhos está diluída ao longo dos textos, em função dos assuntos em comum. Ainda assim, há um texto específico dedicado a cada projeto, a fim de compor um breve histórico do processo.

Mágico apresenta um ensaio inédito construído ao longo do mestrado, enquanto *A mulher na janela e a chuva*, inicialmente apresentado em 2002 como trabalho final do curso de graduação (CAP/ECA), foi incorporado em versão revisada e ampliada.

Independentes entre si, os livros possuem alguns pontos em comum como o uso indiscriminado da fotografia analógica e digital e a incorporação de fotos da minha família aos ensaios. Em ambos os casos, o tema se constituiu no decorrer do processo, mais como uma tomada de consciência do que como a realização de uma proposição, atribuindo à edição um papel fundamental na elaboração dos ensaios.

A versão inicial de *A mulher na janela e a chuva* partiu da percepção de algo que se repetia na composição das fotos dispostas em meu mural pessoal. As figuras femininas, minhas amigas e outras mulheres da família, constantemente apareciam contidas em estruturas geométricas, como portas e janelas. Àquela época havia para mim uma distinção entre fotos produzidas em saídas fotográficas e as fotos tiradas na intimidade, sem maiores pretensões. Facilmente as imagens do segundo grupo mostraram-se mais interessantes, justamente devido a essa falta de pretensão. A partir de então comecei a colecionar outras fotografias capazes de dialogar com esse conjunto, chegando a um ensaio inicialmente composto por dezesseis imagens e por quarenta e uma fotos na edição atual.

No caso do livro *Mágico* a definição do tema – se é que assim posso chamar – é mais radical, uma vez que a busca de identidade entre as imagens coincide com a própria essência do ensaio. Se em *A mulher na janela e a chuva* é possível ao menos reconhecer a presença de figuras femininas, em *Mágico* o assunto é diluído, sensório e fluido.

As referências que deram suporte e alimentaram a pesquisa reúnem fotógrafos como Robert Frank, Emmet Gowin e Luigi Ghirri, mas também Jorge Larrosa, pensador e professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona, e o poeta Carlos Drummond de Andrade. As duas últimas referências, menos óbvias em uma pesquisa fotográfica, tiveram importante papel no entendimento e na legitimação de um processo de trabalho aberto e imprevisível.

Em alguns momentos fiquei preocupada com a composição da bibliografia, pouco extensa, pouco convencional, me questionando inclusive sobre a pertinência desta preocupação.

Diante da pesquisa que iniciei sobre o fotógrafo Robert Frank, um dos (bons) desvios deste trabalho, percebi como é natural tecer uma bibliografia extensa quando o assunto já está dado. Resta a tarefa de investigar e levantar material necessário para recompor,

por exemplo, uma fase da obra do artista. Contudo, considerando uma produção que pretende construir-se no decorrer do percurso, em função do percurso, fica difícil prever quais referências terão ressonância no desenvolvimento do trabalho, uma vez que ele ainda não existe.

Assim, contei apenas com algumas pistas, autores e fotógrafos que, de certo modo, compartilham desse caminhar incerto.

O processo de formação está pensado, melhor dizendo, como uma aventura. E uma aventura é, justamente, uma viagem no não planejado e não traçado antecipadamente, uma viagem aberta em que pode acontecer qualquer coisa, e na qual não se sabe onde se vai chegar, nem mesmo se vai se chegar a algum lugar.” (Larrosa, 1998: p.53)



MARIANA CHAMA
A Mulher na Janela e a Chuva, 2017

Como começa um ensaio? O que aproxima uma imagem de outra e entende que funciona? Ou não funciona. Como se define o tema ou o assunto de um ensaio? Quando sabemos que terminou? Quando começa?

Trouxeste a chave?
(a procura do tema, ou a falta dele)



Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.

trecho de **Procura da Poesia**,
de Carlos Drummond de Andrade
em **A Rosa do Povo**

Em *Procura da Poesia* Carlos Drummond de Andrade desaconselha o uso dos costumeiros motes que habitam a escrita. Memórias, sentimentos, descrições, reflexões. Nada que venha de fora da linguagem será capaz de produzir poesia. “*Não cantes tua cidade, deixe-a em paz./ O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas. (...) Não dramatizes, não invoques, não indagues. Não percas tempo em mentir. Não te aborreças.*” Para encontrar a poesia devemos conviver com nossos poemas, respeitar seu tempo e ser aceito por eles.

O poeta nos coloca diante do reino das palavras, onde elas existem em estado de dicionário, alheias à nossa angústia e aflição, e nos fazem a pergunta mágica: trouxeste a chave?

Quando me deparei com *Procura da Poesia* fui capturada pela ideia de um lugar onde as palavras e as imagens existem aos montes, íntegras e desinteressadas de nossas melhores intenções. E para que elas se abram a nós, é necessária a chave.

Comecei então a colecionar histórias em que sua presença é fundamental para que se tenha acesso ao tesouro. O mais curioso é que em todos os casos encontrar a chave não é propriamente o desafio e sim saber como usá-la, ou ainda, saber decodificar o tesouro que não se apresenta de forma óbvia.

O primeiro desafio de Alice se dá em uma sala cheia de portas sendo que apenas uma leva ao jardim maravilhoso. A chave está disponível sobre a mesa, mas, ora a menina está pequena demais para alcançá-la, ora grande demais para atravessar a porta. Em *Azur e Asmar* (2005), animação do francês Michel Ocelot, o jovem Azur, fingindo-se de cego e assim mantendo os outros sentidos aguçados, descobre as chaves necessárias para chegar até a Fada dos Djins. Embora elas estivessem dispostas nos locais mais óbvios da cidade, ninguém havia conseguido percebê-las. Já em *O Jardim Secreto* (1993), filme de Agnieszka Holland, a pequena Mary Lenox encontra a chave, mas não a porta. Quando descobre o jardim escondido, ele está seco e aparentemente morto. O jardim de Alice também não é propriamente um paraíso, posto que é governado por uma rainha louca e tirana. E Azur, ao lado de seu irmão Asmar, ao usar todas as chaves, encontra apenas a escuridão absoluta. Para que o tesouro se ofereça aos heróis, estes terão ainda que empenhar boa dose de doação e disponibilidade.

Saindo das fábulas, o livro *The Lines of my Hand* (PARKETT/ Der Alltag, 1989), do fotógrafo suíço Robert Frank (1924), opera da mesma maneira. A chave, no caso, é a palma da sua mão, apresentada na capa do livro, em um desenho feito por sua mulher, June Leaf. Frank nos oferece as linhas essenciais da sua vida desde que estejamos dispostos a compartilhar da sua linguagem. Se tivermos a chave, o livro nos entrega o que há de mais pessoal no trabalho do fotógrafo.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Penso nas imagens. Meu processo de edição cabe perfeitamente nas palavras do poema. Coleciono fotografias em pastas, e muitas vezes o que as reúne são conexões pouco ou nada evidentes para mim, ao menos no início. E assim as fotos permanecem por tempo indeterminado, em estado de dicionário. Arrisco pequenas sequências que podem vingar ou não. E quando um ensaio enfim se realiza, coloco-me diante dele para então contemplá-lo e tentar compreender o que foi que eu fiz.

Em geral trabalho sobre imagens do meu arquivo e são raros os ensaios elaborados a partir de um conjunto uniforme. Em *Mágico* há fotos tiradas entre 2005 e 2017. Já *A mulher na janela e a chuva* compreende um período ainda mais esticado, de 1998 a 2016. Em ambos os casos as fotografias foram tiradas de acordo com o equipamento que eu dispunha na época: Nikon FM, Canon 20D, Canon Mark II e Nikon D810, com exceção da Nikon FM, todas digitais.

A operação de articular imagens de diversas fontes abusa da edição. Não pela sua capacidade de construir discursos (recurso), mas pela sua habilidade de conjugar coisas que estão espalhadas na vida (necessidade). Ela proporciona uma composição complexa e o encontro de elementos não lineares; porque a percepção não é linear, porque o que compõe as imagens, os desejos e a memória não é linear. A edição vem para dar conta do estilhaçamento das coisas: uma imagem que se relaciona com uma lembrança que evoca um texto o qual traz uma música que se volta para outras imagens.

Mas o que seria a chave que nos dá acesso ao reino das palavras e das imagens, ao reino da linguagem? Talvez tenha algo a ver com o que o educador Jorge Larrosa chama de *forma-silêncio* em “*Do espírito de criança à criança de espírito*” (Pedagogia Profana, Autêntica Editora, Belo Horizonte, 2015), texto em que reflete sobre a novela de formação, a partir da obra do escritor austríaco Peter Handke (1942).

Em harmonia com os versos de Drummond, que desaconselham temas exteriores à natureza da linguagem, a *forma-silêncio*, composta pelo silêncio na escrita e pelo silêncio do leitor, propõe calar os ruídos que nos afastam da experiência da leitura do texto, mas também da leitura do mundo, nos deixando vazios.

Esta modalidade de escrita não aspira ao extraordinário, ao sofisticado ou à busca da verdade: “*Os heróis de Handke são, melhor dizendo, pontos de sensibilidade, empenhados numa busca, cheia de dificuldades, por sua própria poética.*” Eles “*não alcançam uma personalidade, mas uma transparência, um umbral de consciência em que o mundo se abre e se faz legível e habitável.*” (Larrosa, 2015: p54)

Quanto ao leitor, pede-se a ele escuta e recolhimento, ou seja, que ele suspenda, ainda que momentaneamente, a sua cultura e a sua personalidade, criando uma real disponibilidade diante do texto e, assim, podendo recebê-lo plenamente e ser, quem sabe, transformado por ele.

Perante o mundo que já nos chega codificado, lido e esgotado de sentido, há que se silenciar o barulho constante que compromete a fecundidade da *forma-silêncio*. Suspender julgamentos, emudecer fórmulas, rotinas e bordões que dão a impressão de saturação de tudo - já li, já vi, já sei -, tornando o mundo despojado de mistério e de vida.

Esta chave, chamada *forma-silêncio*, existe para fazer com que o mundo permaneça aberto, para que possamos habitá-lo com frescor e entusiasmo, aptos para construir um sistema próprio de atribuir sentido às coisas, “*uma maneira lenta de andar que, em lugar de chamar a atenção das pessoas sobre aquele que caminha, ‘chama a atenção sobre o entorno’, é puro prazer de estar a caminho, não tem uma meta, mas leva, de vez em quando, a se voltar e olhar para trás.*” (Larrosa, 2015: p.70)

O andar-em-mim, do princípio, tão leve se fez que agora é um andar fora e acima de todos os mins pontiagudos, feridos, desarvorados, que a vida ia acumulando. Amendoeiras e jogos infantis do Posto 6 desabrocham como um continente. Chegar, e sua plenitude. (Drummond, 1972: p27)

Para Luigi Ghirri



LUIGI GHIRRI
Fidenza, 1985-6



MARIANA CHAMA
Este Lugar, 2013

A visão de suas imagens encorajou as minhas próprias a saírem das pastas e gavetas em que se encontravam. Elas agora estão reunidas, articulando-se em uma promessa de ensaio.

Quando li seu texto *o homenzinho na beira do precipício* voltei-me para outro texto seu, em que falas sobre a fotografia da Terra, tirada do espaço. Uma série de conexões malucas me tiraram o sono. Permaneci na sua Itália, mas voltei centenas de anos, para o Renascimento de Filippo Brunelleschi e sua cúpula.

Ao estudar a teoria da perspectiva não foram as questões matemáticas ou arquitetônicas que mais me interessaram, mas a ideia de inventar um lugar em que o homem fosse potente diante da grandeza do mundo. Em oposição à arquitetura gótica que nos apequena e nos dilui, em oposição à religiosidade medieval que engole nosso ser, a máquina da perspectiva trouxe o céu para perto, criou uma referência, ponto e contraponto.

Na sequência, viajei para a Amazônia. Demorei para começar a fotografar diante das dimensões exageradas do lugar. Não conseguia compor, a paisagem literalmente flutuava: casas, pastos, horizonte. A perspectiva não funcionava ali.

Imaginei então a viagem de Brunelleschi pelo Tapajós. Haveria que se inventar um novo meio de posicionamento em relação ao mundo, já que este flutuava suave, na arbitrariedade. Pensei em uma paisagem zen na qual ao invés de estou cá em relação ao lá, a unidade dessas instâncias seria costurada pelo rio Tapajós.

A imagem do nosso planeta visto do espaço nos dilui tal qual a arquitetura gótica, só que pelo caminho inverso. O excesso de informação pode nos afogar tanto quanto a sua falta. O homenzinho na beira do precipício, assim como a cúpula de Brunelleschi, nos reaproxima de um mundo legível e habitável, reclamando não apenas o seu lugar no mundo como o lugar do mundo na imagem, para que esta não se torne uma representação apenas.

Mágico



As fotografias que compõem o ensaio *Mágico* começaram a ser colecionadas em 2013 a partir de um processo de associação livre, motivado pela importância da cor na constituição da imagem. Não havia ainda a intenção de compor um ensaio, de modo que a pasta foi sendo abastecida sem pressa.

Em 2015 imprimi trinta e cinco fotos dessa coleção para experimentar possíveis relações. Desde então passei a perseguir o ensaio, movida pela exigência plástica das imagens e por uma interrogação constante, “sobre o que é este trabalho?”.

A inquietação em relação ao assunto do ensaio me levou à leitura dos textos do fotógrafo italiano Luigi Ghirri (1943-92), incluídos no livro *Luigi Ghirri, pensar por imagens* (IMS, 2013).

Ghirri evita reduzir sua fotografia ao território seguro das categorias, *impressões apressadas, as poéticas on the road, topografias precisas ou visões particulares*. Também reivindica, em seu texto *o homenzinho na beira do precipício* a qualidade fotográfica de representação do exterior:

O homenzinho sumira; tinha ido embora, levava consigo a representação das paisagens e tinha deixado seus simulacros. (Ghirri, 2013: p250)

O fotógrafo encontra-se com o poeta – *Procura da Poesia* – e com o educador – *forma-silêncio* – ao colocar a linguagem à disposição da construção do seu modo de ler o mundo e de dar sentido renovado às coisas, referindo-se à *fotografia como grande aventura do pensamento e do olhar* (Ghirri, 2013: p244).

Para sair desse beco, é preciso dar um corte nítido em toda uma série de problemáticas paralisantes e, em primeiro lugar, passar da fotografia de pesquisa à pesquisa de fotografia. Pesquisar uma fotografia que instaure novas relações dialéticas e que seja também um possível método para organizar o olhar, para que ele não permaneça inerte diante de um exterior cada vez mais incompreensível e complexo. (Ghirri, 2013: p251)

Passei a aceitar minhas imagens. Pude perceber, por exemplo, que a figura humana, pequena em relação à cena, geralmente aparecia centralizada na composição. Pensei, então, como se daria a inclusão das pessoas neste universo constituído de planos de cor e o quanto essa questão diria respeito ao meu próprio esforço de me colocar no mundo.



O *Andar-em-mim*, título inicial da pesquisa, encaminhou-me para *Este Lugar*, nome que passei a adotar para o ensaio nesta fase do processo. *Este lugar* é um território indefinido geograficamente, construído pela linguagem – e por isso não importa localizar as fotografias com legendas. No conto *Pelos Povoados*, de Peter Handke, a personagem da história propõe algo semelhante a *Este Lugar*, chamado *Recinto de aqui*: “o espaço centrado pelo ponto a partir do qual cada um lança o seu olhar, aquele que cada um tem ante os olhos no lugar em que se encontra”. (Larrosa, 2015: p.60)

Diante da coleção de fotos reconheci os lugares essenciais da minha vida. Entretanto, como usar esta informação trazida pelas imagens? Como incorporar e articular a carga afetiva e simbólica sem transformar o ensaio em um estranho álbum de família ou ainda em um diário ilustrado? O que eu poderia preservar desses *lugares-imagem* sem ter que identificar “aqui, onde eu me recomponho”, “aqui eu estava grávida”. O que disso tudo já está implícito na própria constituição das imagens e o que, por outro lado, pode ser revelado a fim de abrir esse universo ao outro?



A primeira versão do ensaio, apresentada na qualificação, resultou em uma provocação. Embora eu pretendesse realizar uma construção pessoal e amorosa, o trabalho estava fechado. Eu estava fechada e frágil.

Desde então iniciei um processo de cuidado interno a fim de trazer para o ensaio essa mesma fragilidade que me afastava dele.

Inspirada pelo livro *Black and White and Things*, de Robert Frank (inicialmente feito de modo artesanal, em 1952, pelo próprio fotógrafo e recentemente editado pela editora alemã Steidl), passei a organizar as imagens em núcleos, cujo critério, parcialmente evidente, flutuava em função de cada nova configuração do ensaio.

Em seu livro Frank organiza o ensaio em três partes, Black (preto), White (branco) e Things (coisas). Contudo, o critério adotado é subjetivo e oscila entre a carga simbólica e o aspecto visual das fotografias. Assim, Black é composto por uma série de cortejos, mas também por fotos plasticamente escuras. White abre com uma foto luminosa de Mary amamentando o primeiro filho do casal, Pablo, mas também comporta paisagens desoladas.

ROBERT FRANK
Lâminas do livro *Black and White and Things*, 1952



A presença de outro livro, dessa vez da fotógrafa finlandesa Anni Hanén (1981), *Just Small Hiccups* (Kehrer, 2016), desestabilizou meu projeto. Felizmente.

O livro é composto por fotos que tratam da relação da fotógrafa com seu filho. Hanén embarca no mundo particular do menino, estabelecendo um jogo com a sua própria infância. Além de a temática estar muito próxima do meu universo, a maneira como a fotógrafa constrói o ensaio, tanto em termos de edição como de diagramação, realizavam o que eu estava buscando. Após o impacto libertador, tive que afastar o livro para não correr o risco de conformar meu ensaio nos seus moldes.

A essa altura, muitas fotos que pertenciam ao corpo inicial do trabalho já tinham dado lugar para tantas outras. As figuras humanas, pequenas e centralizadas das fotos iniciais, ocuparam seus espaços na nova edição. O mundo tornou-se habitável.

A presença recorrente do rosto do meu filho chegou a causar certa preocupação, uma vez que meu livro não seria tão específico como o de Hanén. Contudo, entendi que agora ele ocupa o papel antes desempenhado pela minha irmã na construção poética. Os dois não configuram o assunto das imagens em que aparecem e sim o elemento constitutivo essencial do meu universo visual. Elemento este carregado de cumplicidade e doação mútua. Agora, é o menino quem avança na paisagem, com sua curiosidade e indisposição para aceitar o que não lhe faz sentido. E através deles, eu.

O livro encontrou o seu nome.



ANNI HANÉN
Just Small Hiccups, 2016

A pesquisa dos papéis



Foram muitas idas à Ipsis, gráfica na qual realizei boa parte da pesquisa em impressão. Ao todo imprimi seis versões diferentes do livro *Mágico*. A cada impressão o projeto se transformava: edição, formato, diagramação, tipo de papel.

A edição é o que mais se espera que mude e se afine após cada versão impressa. A experiência de visualizar a ordem das imagens, distribuída em páginas e submetida ao ritmo de leitura, por vezes provocou a alteração da ordem, tamanho e até escolha das fotografias.

As opções de formato, por sua vez, são determinadas pela relação entre área de impressão do papel (no caso da HP Indigo 10000, a área é 74 x 51 cm) e seu aproveitamento. Definido que o livro seria vertical, testei formatos que renderam dezesseis, doze ou oito páginas por folha de impressão.

A diagramação para mim é um mistério, essa dança entre mancha e área branca do papel que tensiona, desloca, aumenta e diminui a imagem em nome da fluidez do ensaio. Talvez seja a parte mais intuitiva do meu processo de elaboração do livro e a que me provoca maior desconforto. Ajusto as imagens no espaço até que a sensação de ter calçado o sapato esquerdo no pé direito se dissipe. Quando a mancha é texto, piora.

Mas e o papel? A certa altura do processo fiquei surpresa com a quantidade de papéis testados. Garda Kiara nas gramaturas 150g e 135g, Pólen 90g, Munken 120g e as versões 150g e 170g do Eurobulk, agora chamado Furioso. Cheguei a pensar se esse exagero de testes não seria uma distração, um desvio dos problemas centrais. Por outro lado tinha consciência de que cada projeto pediria um papel específico.

A princípio eu havia escolhido o papel Munken para o ensaio *Mágico*. Contudo, diante da quantidade de imagens com detalhes na baixa luz, o papel, muito poroso e por isso mesmo, muito absorvente, mostrou-se um problema já que tendia a fechar a sombra comprometendo a sutileza da informação. Foi impresso por engano uma folha em papel couche brilhante, o papel mais mundano possível. E para minha surpresa, ao contrário das impressões em Munken, ficou muito bom. Passei então a me questionar sobre o que seria um bom papel, o que de fato eu buscava em termos de superfície, de suporte?

A versão mais refinada do couche é o próprio Garda Kiara, que eu já havia testado e recusado para este ensaio. Seu aspecto encerado mantinha a imagem apenas depositada sobre a superfície do papel, quando seria necessário evocar uma qualidade tátil.

O Garda foi escolhido, desde o início, para a impressão do ensaio em preto e branco, *A mulher na janela e a chuva*. A densidade de preto, conseguida nesse papel, era muito importante para realizar a gravidade que existe nas imagens. Contudo, no livro *Mágico* a demanda era exatamente o oposto, ao invés do peso, leveza.

Entre as opções disponíveis, o Eurobulk, ou Furioso, realizou a síntese entre a printabilidade do Garda e a qualidade sensória do Munken. Após tantos testes entendi que no livro *Mágico* o papel não seria apenas um suporte para a imagem impressa, mas teria uma função em si, a de evocar o contato com a pele: do rosto do meu filho e da floresta azul; do céu ferrugem de poluição e do azul impossível do céu de São Bento.



MARIANA CHAMA
Mágico, 2017

Primeira foto, primeiro livro



HARRY CALLAHAN
Weeds in snow, 1943

O fotógrafo norte-americano Emmet Gowin (1941) conta que a primeira imagem que chamou sua atenção para a linguagem fotográfica, sua primeira fotografia, foi *Burnt Stump and New Grass* (1935), de Ansel Adams (1902/84). A imagem o capturou quando ele tinha dezesseis anos e folheava uma revista na sala de espera do dentista. Não lhe chamou a atenção o seu autor ou o fato de se tratar ou não de uma obra de arte. Apenas foi arrebatado por algo que não compreendia e que ficaria marcado, após tantos anos, como sua primeira foto.

O fato chamou minha atenção, pois eu também possuía uma primeira foto, *Weeds in Snow* (1943), de Harry Callahan (1912/99), ou, Capim na Neve como eu a chamava quando criança. Era uma brincadeira entre meu pai e eu, mostrar aquela foto branca com uns rabiscos pretos a algum desavisado e pedir que identificasse a imagem para, só depois, revelar a legenda.

Até então eu não havia pensado em *Weeds in Snow* com uma função primordial, mas, diante do depoimento de Gowin, reconheci a importância dessa lembrança: a fotografia nunca me prometeu a representação do real. Ao contrário, desde o início era brincadeira e jogo.

Callahan aprendeu com Ansel Adams a explorar as possibilidades técnicas inerentes à fotografia, quando o pictorialismo ainda reinava nos fotoclubes norte-americanos. Mas foi diante de três versões diferentes de impressões da mesma imagem, da série fotográfica de nuvens, de Alfred Stieglitz (1864/1946), que Callahan libertou-se da ideia de cópia ideal e passou a trilhar o seu próprio caminho. *Weeds in Snow* marca essa ruptura: diante do preciosismo de Adams, Callahan anula, através do alto contraste, o detalhe, a profundidade de campo e a diversidade tonal, transformando a paisagem apenas em linhas¹.

Todo o experimentalismo de Callahan, contudo, só se realizava quando incorporado em sua temática prosaica e cotidiana: ruas e fachadas de prédios da sua cidade, os passantes da vizinhança, sua mulher Eleanor, a qual fotografou extensivamente por mais de dez anos.

As muitas fotos tiradas de Eleanor não evocam uma abordagem romântica do casal ou ainda uma visão idealizada da figura feminina. Ao contrário, tratam da realização plena da cumplicidade entre os dois.

Callahan nunca usou Eleanor como um meio de expressar sua noção preconcebida de feminilidade ou de maternidade. (...) Através do ato de fotografar Eleanor, Callahan percebeu que, para ver um assunto fotograficamente, ele não tinha apenas que vê-lo e apresentá-lo de forma nova e intensa, de modo que tanto ele como seus espectadores olhassem com cuidado e atenção, ele também teria que conhecer o assunto em todos

1 Consciously rejecting Adams' admonition that 'one of the most important elements of photography' was detail plus depth of tone, Callahan, while photographing weeds against snow, 'looked through the camera and... just saw the lines.' (Greenough, 1996: p.42)



os seus detalhes, permutações e complexidades; ele teria que respeitar sua integridade; ele teria que compreender sua relação com o assunto; e, o mais importante, teria que entender como o assunto ressoa em sua vida.²

2 Callahan never used Eleanor as a vehicle through which he tried to express his own preconceived notions of womanhood or motherhood. (...) Through the act of photographing Eleanor, Callahan came to realize that in order to see a subject photographically, he not only had to see and present it in a new and intense manner, so that both he and his viewers would look at it with greater care and attention, he also had to know the subject in all its details, permutations, and complexities; he had to respect its integrity; he had to comprehend his relation to it; and, most important, he had to understand how it resonates with his life. (Greenough, 1996: p.50)

Identificar a primeira foto levou-me a indentificar o primeiro livro.

Em geral, os livros a que eu tinha acesso eram em sua maioria coletâneas de certos fotógrafos organizadas por pesquisadores. Mesmo durante as aulas de fotografia (CAP/ECA), nas quais nosso professor mostrava outra qualidade de livro, o livro de autor, a ideia de ensaio ainda não existia para mim.

Naquela época (algum ano entre 1999 e 2002) um livro apresentado em aula me causou um impacto profundo que nada tinha a ver com edição ou qualidade de impressão. Era *The Lines of my Hand* (PARKETT/Der Alltag, 1989), de Robert Frank. Estabeleci uma relação emocional com o livro, a despeito da importância de seu autor ou contexto. No decorrer das páginas eu só conseguia pensar na presença silenciosa de sua filha Andrea, morta aos vinte anos, em um acidente de avião. Eu mesma tinha pouco mais do que isso naquele momento.

Reencontrei o livro há apenas dois anos, quando enfim me debrucei sobre *The Americans* (Frank, 2014). Após o tempo passado, o que havia me perturbado permanecia intacto. Mas desta vez o livro tornou-se mais acessível, de modo que comecei a estudá-lo sob o viés da relação entre a escrita de Frank e suas fotografias, e como tal relação contribui para dar conta da melancolia que perpassa o livro.

Há muitas perdas em *The Lines of my Hand*. Além da morte prematura de sua filha Andrea, em 1974, seu grande amigo e parceiro de filmagem, Daniel Seymour, havia desaparecido no mar, apenas um ano antes, em 1973. Seu filho Pablo, diagnosticado com esquizofrenia, apresentava sérias dificuldades de relacionamento, fechando-se cada vez mais em um mundo próprio.

O livro marca o retorno de Frank à fotografia, após cerca de dez anos produzindo filmes independentes. Mas, apesar de *The Lines of my Hand* se tratar de uma autobiografia, o fotógrafo parece estar menos empenhado em nos apresentar a trajetória de sua obra do que em reconstruir o seu rastro e expurgar suas perdas.

I have come out and I'm looking through the window. Outside is snowing, no waves at all. The beach is white, the fence posts are grey. I am looking back into a world now gone forever. Thinking of a time that will never return. A book of photographs is looking at me. Twenty-five years of looking for the right road. Post cards from everywhere. If there are any answers I have lost them.³

Frank traz as pessoas de sua vida para dentro da obra fotográfica de modo poderoso e irreversível, abandonando as fronteiras entre a fotografia documental e pessoal.

O livro é dividido em três partes que seguem a cronologia da vida do autor. A primeira parte contempla a fotografia documental, partindo da saída de sua terra natal, a Suíça rumo aos Estados Unidos (1947), enquanto a segunda parte concentra a produção de filmes, à qual passou a se dedicar logo após o lançamento da edição norte-americana de *The Americans* (Grove Press, 1959).

A parte final de *The Lines of my Hand*, denominada *IN NOVA SCOTIA Canada*, realiza um mergulho no universo pessoal do fotógrafo. Em 1973 Robert Frank e June Leaf mudaram-se para Mabou, Nova Scotia (Canadá), mantendo um pequeno apartamento em Nova York. A paisagem natural contrastante dá vazão para um trabalho mais introspectivo, lento e poético.

A palavra é incorporada ao trabalho de Frank de modo mais ativo, como meio de ressignificar a sua produção, como podemos perceber na imagem em que uma das fotos ícones do livro *The Americans*, *Political rally - Chicago* aparece pendurada em um varal de roupas, ao lado de um tecido escrito “words”.

³ A citação aparece no início do livro, contudo, as páginas não são numeradas. Optei por manter a versão em inglês, sem tradução, a fim de respeitar a escrita de Frank.

O fotógrafo parece ter consciência de que a sua fotografia já não se remete apenas ao que era inicialmente, trazendo consigo toda a carga agregada ao longo do tempo.

Em 1977, Frank sentiu que tantas “palavras” – ditas e escritas – colocaram-se entre suas fotografias e as experiências reais de onde elas foram tiradas. As imagens não representavam mais as suas memórias, já que haviam incorporado novos significados expressos no contexto de suas apresentações em publicações ou exposições.⁴

Frank literalmente passa a operar sobre as suas memórias riscando a cópia ou o negativo, como quem arranha a pele na necessidade de trazer para a superfície uma dor profunda. Novamente o fotógrafo tensiona a associação imediata da fotografia com o documento: se a imagem perpetua o que já se foi e que não pode ser mudado, a intervenção sobre sua superfície reativa a fotografia como território de transformação no tempo presente.

⁴ By 1977, Frank felt that so many ‘words’ - spoken and written – had come between his photographs and the actual experiences from which they were drawn. The images no longer represented his memories since they had taken on new meanings conveyed in the context of their presentation through publication or exhibition. (Phillip Brookman em *Lookin In*, 2009: p. 327)



ROBERT FRANK
Mabou Nova Scotia, 1977



HARRY CALLAHAN
Eleanor and Barbara, Chicago, 1954.



ROBERT FRANK
My family, New York, 1951



HARRY CALLAHAN
Eleanor, New York, 1945



ROBERT FRANK
Brattleboro, Vermont, 1979

A Mulher na Janela e a Chuva



MARIANA CHAMA
A Mulher na Janela e a Chuva, 2017

Em 2002, quando estava prestes para me formar, havia boatos de que os insumos de fotografia analógica estariam com os dias contados. Tirei dinheiro da poupança e comprei papel fotográfico suficiente para imprimir a minha exposição e os exemplares que entregaria para a banca, sobrando ainda um pequeno estoque para possíveis projetos futuros.

De lá para cá tenho ouvido a palavra anacronismo ser associada a produções atuais, realizadas através do meio analógico. Há trabalhos celebrados por *ainda* serem produzidos por essa tecnologia. A questão é que não estamos falando de um período de cinquenta, cem anos atrás. Desde minha graduação até hoje se passaram apenas quinze anos...

Na geração do meu pai era comum qualquer pessoa ter um laboratório improvisado na lavanderia de casa, não precisando ser fotógrafo profissional. Meu pai ampliava em seu próprio quarto. Colocava um cobertor pesado na janela para vedar a luz e lavava as fotos na pia do banheiro, de quando em quando. Meu filho, por sua vez, nasceu em um tempo em que a relação com a imagem passa por telas brilhantes e quase nunca pelo papel impresso. No meio dessas duas

pontas me deparei com o espanto de perceber como nos rendemos rapidamente à imposição de uma temporalidade artificial, motivada por questões econômicas. Não deveríamos estranhar a existência de pessoas ainda trabalharem com a fotografia analógica e sim o fato disso ter se tornado tão improvável.

Sinto saudades de fotografar com minha Nikon FM, mas não por nostalgia. Sinto falta do desenho da imagem que ela proporciona e que se perdeu na composição da câmera digital. Cruzar os procedimentos esclarece uma porção de coisas e nos salva de certos vícios.

Essa reflexão é recente e ainda está contaminada pelo espanto que me tomou quando comecei a recuperar o histórico deste ensaio.

A mulher na janela e a chuva mistura fotos analógicas e digitais sem fazer distinção, tiradas ao longo de dezoito anos. Os negativos foram digitalizados no scanner Super COOLSCAN 9000 ED, da Nikon, e então reunidos na mesma pasta dos arquivos digitais.

O livro de fotos feito em 2002, uma sanfona articulada, composta por cópias fotográficas impressas em papel Ilford Multigrade (fibra fosca), acompanhava um outro volume com desenhos e xilogravuras.

Durante minha formação no Departamento de Artes Plásticas (ECA/USP), no qual me formei bacharel em gravura, as pesquisas em fotografia e em gravura desenvolveram-se em paralelo, alimentando-se reciprocamente: a linguagem radical da xilogravura contribuiu para a construção de uma consciência a respeito da estrutura da imagem, estabelecida pelo jogo estratégico entre espaços cheios e vazios. As nuances de cinzas ficaram por conta da fotografia, na qual a prática de laboratório foi essencial. As dezesseis fotos que compõem a versão inicial configuram o núcleo do ensaio atual, a partir do qual ele foi se expandindo e apontando novos critérios possíveis para incluir outras fotografias.

A princípio *A mulher na janela e a chuva* não faria parte da pesquisa de mestrado. O livro foi impresso em duas versões como parte dos testes que realizei com o Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica, na gráfica Ipsis, a fim de experimentar a impressão de imagens em preto e branco na máquina digital HP Indigo 10000. Contudo, quando estava prestes a rodar a versão final do livro *Mágico*, recebi a notícia de que a máquina teria a possibilidade de imprimir trabalhos em preto e branco usando duas tintas pretas, a fim de garantir densidade de preto e ao mesmo tempo evitar a invasão de cor provocada pela impressão em CMYK. Decidi então imprimir as fotos na impressora jato de tinta (Epson Stylus Pro 3880) para pensar a sequência e reestruturar a edição.

Por um lado, o processo de edição deste ensaio foi consideravelmente rápido. Após a decisão de incluir *A mulher na janela e a chuva* à pesquisa, a elaboração do novo livro foi muito natural. Por outro lado, é um trabalho que vem amadurecendo há muitos anos.



MARIANA CHAMA
A Mulher na Janela e a Chuva, 2017

O livro *Women* (Steidl, 2010), da fotógrafa belga Martine Franck (1938/2012), foi apontado como referência para este ensaio. Embora gostasse muito das imagens, algo em mim resistia em aceitá-lo como referência, a não ser como um contraponto. Franck celebra a mulher a despeito da abordagem masculina focada na beleza e na sensualidade do corpo feminino. As mulheres de Franck são intelectuais, artistas, cineastas, engenheiras; muito jovens ou muito velhas. Mas ainda me parece um elogio à mulher.

Na tentativa de compreender o que me afastaria da sua abordagem, descobri algo a respeito do meu próprio livro: ao invés do elogio, há um esforço para compor o espaço de ser plenamente a figura feminina, independente do elogio, aliás, a despeito do elogio. Assim, os núcleos que se desdobram ao longo do livro desenham uma fragmentação, um adensamento, um alívio, uma continuidade



MARTINE FRANCK
Crazy Horse Saloon, backstage, Paris, 1974

Bibliografia

ANDRADE, Carlos Drummond. *A Rosa do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Carlos Drummond. *Cadeira de Balanço*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

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

CARTIER-BRESSON, Henri. *America in Passing*. New York: Bulfinch Press, 1998.

_____. “O Instante Decisivo”. Trad. Samuel Titan Jr. In: Revista ZUM. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 1, 2011, pp. 146-153.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Pós: Belo Horizonte, v2, n4, pp206-219, 2012.

ESKILDSEN, Ute. *Hold Still Keep Going*. Göttingen: Steidl, 2016.

FRANCK, Martine. *Women Femmes*. Göttingen: Steidl, 2010.

FRANK, Robert. *Black and White and Things*. Göttingen: Steidl, 2009.

_____. *The Americans*. Göttingen: Steidl, 2008.

_____. *The Lines of my Hand*. Zurich, New York: PARKETT/Der Alltag, 1989.

GHIRRI, Luigi. *Luigi Ghirri. Pensar por Imagens. Ícones, Paisagens, Arquitetura*. (catálogo) São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

GOWIN, Emmet. *Emmet Gowin*. New York: Fundación MAPFRE e Aperture, 2013.

GREENOUGH, Sarah. *Harry Callahan*. New York: Bulfinch Press, 2001.

_____. *Lookin In Robert Frank's The Americans*. Washington: National Gallery of Art/Steidl, 2009.

HANÉN, Anni. *Just Small Hiccups*. Heidelberg: Kehrer, 2016.

LARROSA, Jorge. *O ensaio e a escrita acadêmica*. Educação e realidade, Porto Alegre, vol. 28, n.2, pp. 101-115, jul/dez 2003.

_____. *Nietzsche e a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.

_____. *Pedagogia Profana. Danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Tremores. Escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MANN, Sally. *Immediate Family*. New York: Aperture, 2014.

PARR, Martin e BARR, Gerry. *The Photobook: A History*. Vol. 1. New York: Phaidon Press, 2004.

STAROBINSKI, Jean. *É possível definir o ensaio?* Remate de Males. Campinas, n. 1-2, vol. 2, pp. 13-24, jan/dez 2011.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WENDERS, Wim. *A Lógica das Imagens*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

Endereços eletrônicos

<http://www.dobrasvisuais.com.br/2015/06/fotolivro-ou-livro-de-artista-eis-a-questao-por-leticia-lampert/>

<https://www.mfah.org/films/robert-frank-collection/>

<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/six-reflections-on-photography-robert-frank>

<https://www.nga.gov/content/ngaweb/features/robert-frank.html>

<https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.6715.html>

<http://www.fotostiftung.ch/en/exhibitions/past/gotthard-schuh/>

<http://exposiciones.fundacionmapfre.org/gowin/en/>

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

Chama, Mariana de Castro
Mágico e A Mulher na Janela e a Chuva: notas sobre o
percurso / Mariana de Castro Chama. -- São Paulo: M. C.
Chama, 2017.
3 v. : il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientador: João Luiz Musa
Bibliografia

1. Fotografia 2. Ensaio visual 3. Artes visuais 4.
Processo artístico I. Musa, João Luiz II. Título.

CDD 21.ed. - 700

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

FORMATO 16,5 x 22 cm
TIPOGRAFIA minion pro e Source Sans Pro
MIOLO Garda Kiara 135g
IMPRESSÃO E ACABAMENTO Ipsis Gráfica e Editora