



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

MÔNICA REIS PINTO

FOTOGRAFIAS *FINE ARTS*: a relação entre fotografia e arte sob a ótica de André Cypriano

RIO DE JANEIRO

2007

Mônica Reis Pinto

FOTOGRAFIAS *FINE-ARTS*: a relação entre fotografia e arte sob a ótica de André Cypriano

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Orientador: prof. Dante Gastaldoni

Rio de Janeiro
2007

Mônica Reis Pinto

FOTOGRAFIAS *FINE-ARTS*: a relação entre fotografia e arte sob a ótica de André Cypriano

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Aprovada em:

(Dante Gastaldoni, mestre, Universidade Federal do Rio de Janeiro)

(Ivana Bentes de Oliveira, doutora, Universidade Federal do Rio de Janeiro)

(Antonio Fatorelli, doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro)

AGRADECIMENTOS

- A Deus, por ter me concedido o dom da vida.

- Aos meus pais, Antonio e Regina, a quem eu devo tudo. Palavras são pouco para agradecer a essas pessoas tão maravilhosas que dedicaram suas vidas pela minha formação, tanto acadêmica quanto de caráter. Vocês são mais que pais, são os meus exemplos.

- A Tati, minha irmã, que sempre reclamava da luz acesa quando eu ficava até altas horas escrevendo esse trabalho.

- Ao Márcio, que quase todos os dias me perguntava: “e aí, já acabou a monografia?”. Seu carinho, seu incentivo (“você sabe que é capaz de fazer isso!”) e sua compreensão foram fundamentais para a elaboração desse trabalho.

- À Paty, Lili, Line, Bianca, Mari, Gláucia, Thayssa, Thiago e todos os amigos que fiz dentro da universidade. Foi com vocês que eu compartilhei a minha vida nos últimos quatro anos. Obrigada por serem tesouros preciosos e tenho certeza que a faculdade foi somente o início de uma amizade que permanecerá para sempre.

- Ao meu querido professor Dante Gastaldoni, que com muita dedicação aceitou a tarefa de me orientar nessa jornada.

- Ao André Cypriano, por ter gentilmente me acolhido em sua casa em Ilha Grande para um dia inteiro de entrevistas e pela confiança de ter me cedido as fotografias para esse trabalho.

RESUMO

PINTO, Mônica Reis. **Fotografias *fine-arts***: a relação entre fotografia e arte sob a ótica de André Cypriano. Rio de Janeiro, 2007. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

O trabalho procura traçar um panorama da conturbada relação entre fotografia e arte. Inicialmente rejeitada enquanto meio de expressão artística, a fotografia foi encontrando o seu espaço nas galerias e museus, especialmente com o movimento da Photo-Secession em fins do século XIX e início do século XX. Em paralelo a isso, os estúdios pós-Daguerre, o nascimento das câmeras portáteis e, mais tarde, a fotografia digital contribuíram para a abertura de um nicho fotográfico onde trabalhos mais elaborados têm seu valor artístico reconhecido. As fotografias *fine-arts* e seu mercado, no entanto, ainda são pouco estudados. A fim de entender o funcionamento desse nicho *fine-arts*, seus valores, processo de produção e recepção, toma-se como referência o trabalho e a trajetória do fotógrafo André Cypriano. Com fotografias já expostas em galerias dos Estados Unidos e da Europa, Cypriano realiza uma obra documental com enfoque em estilos de vida e práticas sociais em locais remotos do mundo.

Palavras-chave: Fotografia. Arte. André Cypriano.

ABSTRACT

PINTO, Mônica Reis. **Fotografias *fine-arts***: a relação entre fotografia e arte sob a ótica de André Cypriano. Rio de Janeiro, 2007. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

This study intends to trace a panorama of the complex relation between photography and arts. Initially rejected as means of artistic expression, photography has since found its space in galleries and museums, especially with the fin-de-siècle movement Photo-Secession. Parallel to that, the post-Daguerre studios, the birth of portable cameras and, later, the digital photography contributed to the opening of a photographic niche in which more elaborated works have their artistic value recognized. The *fine-arts* photography and its market, however, are not the subject of many studies. To understand the functioning of this *fine-arts* niche, its values, production and reception process, the work and trajectory of photographer André Cypriano will be taken as reference. With photographs having already been exposed in galleries in Europe and the United States, Cypriano creates a documental line of works focused on lifestyles and social practices in remote parts of the world.

Keywords: Photography, Art. André Cypriano

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Ilustração 1: “The Fifth Avenue: Winter”. Alfred Stieglitz, 1893 - Página 18
Fonte: www.masters-of-photography.com
- Ilustração 2: “The Steerage”. Alfred Stieglitz, 1907 - Página 20
Fonte: www.masters-of-photography.com
- Ilustração 3: “Equivalent”. Alfred Stieglitz, 1930 - Página 21
Fonte: www.masters-of-photography.com
- Ilustração 4: “Charles Baudelaire”. Félix Nadar, 1863 - Página 28
Fonte: <http://remue.net/spip.php?article1947>
- Ilustração 5: “Homem vestido à moda do Império”. André-Adolphe Disderi, 1860 - Página 29
Fonte: <http://www.past-to-present.com/photographer.cfm?lastname=DISDERI>
- Ilustração 6: “O líder Chiquito”. André Cypriano, 1993 - Página 40
Fonte: arquivo pessoal de André Cypriano
- Ilustração 7: “Devoção”. André Cypriano, 1993 - Página 41
Fonte: arquivo pessoal de André Cypriano
- Ilustração 8: “Chiquito”. André Cypriano, 1993 – Página 42
Fonte: arquivo pessoal de André Cypriano
- Ilustração 9: “Maria Judite de Oliveira Pereira”. André Cypriano, 2006 – Página 44
Fonte: livro “Quilombolas: tradições e cultura da resistência”.
- Ilustração 10: “Maria Judite de Oliveira Pereira”. André Cypriano, 2006. Página 44
Fonte: arquivo pessoal de André Cypriano.
- Ilustração 11: “Pai e Filho”. André Cypriano, 1999 – Página 49
Fonte: arquivo pessoal de André Cypriano.
- Ilustração 12: “Menino com a Pistola”. André Cypriano, 1999 – Página 50
Fonte: arquivo pessoal de André Cypriano.
- Ilustração 13: “Leave me alone”. André Cypriano, 2006-2007 – Página 51
Fonte: arquivo pessoal de André Cypriano.
- Ilustração 14: “Cypriano na abertura de sua exposição”. Claudio Versiani, 2007. - Página 65
Fonte: <http://www.picturapixel.com/blog/?p=6>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. A RELAÇÃO ENTRE FOTOGRAFIA E ARTE NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: UM PANORAMA TEÓRICO	11
1.1. A REVOLUÇÃO DA TÉCNICA: O DESLOCAMENTO DO CONCEITO DE ARTE PICTÓRICA A PARTIR DA INVENÇÃO DA FOTOGRAFIA	11
1.2. ALFRED STIEGLITZ, O PICTORIALISMO E A FOTOGRAFIA COMO ARTE	15
1.3. UM OLHAR CRÍTICO: WALTER BENJAMIN	22
2. A POPULARIZAÇÃO COMO PREÂMBULO DO MERCADO DE FOTOGRAFIAS <i>FINE-ARTS</i>	26
2.1. OS ESTÚDIOS PÓS-DAGUERRE	26
2.2.: O ADVENTO DA CÂMERA PORTÁTIL	30
2.3. A FOTOGRAFIA DIGITAL	32
3. O MERCADO DE FOTOGRAFIAS <i>FINE-ARTS</i> NA ÓTICA DE ANDRÉ CYPRIANO	36
3.1. DADOS BIOGRÁFICOS: CONHECENDO ANDRÉ CYPRIANO	36
3.2. DO PROCESSO DE PRODUÇÃO: “CALDEIRÃO DO DIABO”, “ROCINHA” E “QUILOMBOLAS”	38
3.3. UM OLHAR TEÓRICO: LOCALIZANDO A FOTOGRAFIA DE ANDRÉ CYPRIANO NO CAMPO DAS <i>FINE-ARTS</i>	45
3.4. FATORES QUE AGREGAM VALOR A UMA FOTOGRAFIA <i>FINE-ARTS</i> DOCUMENTAL	48
3.5. O PAPEL DA CRÍTICA	55
3.6. O DIGITAL NAS FOTOGRAFIAS <i>FINE-ARTS</i>	57
CONCLUSÃO	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62
ANEXO	65

INTRODUÇÃO

A fotografia pode ser considerada uma arte? Essa simples pergunta tem gerado controvérsias há quase duzentos anos, quando, em 1839, Louis Daguerre apresentou sua invenção à Academia de Ciências e Belas Artes de Paris. A possibilidade de registrar, de forma fiel, o que se passava ao seu redor fez com que a sociedade logo voltasse sua atenção às câmeras que invadiam as ruas da capital francesa, ávidas por captar imagens cotidianas. Desde então, o desenvolvimento técnico fez com que a fotografia se expandisse e fosse utilizada para os mais diversos fins, desde o científico, com caráter mais funcional, até o registro dos eventos sociais. No entanto, houve também quem encontrasse nas possibilidades de experimentação proporcionadas pela fotografia uma forma de fazer arte, apesar dos protestos dos adeptos das artes tradicionais, como a pintura.

A importância de se estudar a fotografia *fine-arts*, seu espaço de atuação e suas características vai ao encontro dos diversos debates existentes em torno desse dilema sobre o caráter artístico da fotografia. Ao mesmo tempo em que o ato de fotografar se torna popular e todos podem ter suas próprias câmeras, a fotografia deixa de ser somente um registro do real e conta com a subjetividade e as escolhas do fotógrafo. Com isso, fotografias de caráter abstrato, colagens potencializadas pelo advento do digital e documentários – enfoque maior desse trabalho – invadem museus e galerias. Além disso, a fotografia passa a funcionar também como matéria-prima para formas contemporâneas de arte, como instalações e performances, por exemplo.

Partindo dessas afirmações, a premissa a ser analisada é a de que a popularização da fotografia abriu espaço para a execução de trabalhos mais elaborados, voltados para colecionadores. Quando fotografar passa a ser somente o clique do botão, o diferencial, o que agrega valor a uma imagem, é o seu caráter artesanal. É isso o que chama atenção de curadores e galeristas: o processo de produção mais particularizado, aliado às possibilidades de exploração do meio fotográfico.

Diante disso, traçam-se alguns pontos de referência que devem, prioritariamente, ser abordados: a relação entre fotografia e arte quando da invenção da primeira, a popularização da fotografia e o espaço das fotografias *fine-arts* propriamente dito. É importante ressaltar que esses três tópicos não seguem, necessariamente, um aspecto cronológico: são somente momentos pontuais dentro da trajetória da fotografia utilizados para

melhor desenvolver o tema a ser abordado. O objetivo, com esse trabalho, também não é traçar uma história das fotografias *fine-arts*, mas sim abordar e procurar entender um dos inúmeros fatores que contribuíram para o seu desenvolvimento, além de apresentar à comunidade acadêmica alguns aspectos desse desconhecido universo das fotografias de arte.

O primeiro passo para cumprir os objetivos desse trabalho foi uma ampla análise bibliográfica sobre o tema. Nela, cabe destacar o trabalho de Gisèle Freund no que diz respeito à compreensão de como a fotografia alcançou o grande público. Freund traça um panorama bastante claro da fotografia enquanto possibilidade de registro e construção da memória social, sendo suas idéias bastante úteis na elaboração dessa dissertação. Já no que diz respeito ao campo das *fine-arts*, o professor e crítico de fotografia Terry Barrett mostrou-se bastante importante. Sua obra apresenta de forma didática os critérios utilizados pelos críticos para designar uma fotografia como artística. Além disso, através de sua produção também é possível ter contato com os diferentes tipos e modos de se fazer arte utilizando a câmera fotográfica.

Essa amplitude do universo de fotografias *fine-arts* fez com que fosse necessário focar a pesquisa, restringi-la a somente uma vertente desse vasto campo a ser estudado. Para tanto, por sua proximidade com certos aspectos do fotojornalismo, como o objetivo de registro social e a preocupação com a veracidade da imagem – embora tenham, certamente, suas particularidades – opta-se pelo foco do documentarismo. Nessa área, como metodologia, decide-se ir além da análise bibliográfica e tomar como referência a produção de um fotógrafo documentarista conhecido internacionalmente. André Cypriano é um caso exemplar nesse sentido, e sua produção é quem guia esse trabalho. Dessa forma, uma entrevista com o fotógrafo oferece um olhar mais subjetivo e próximo sobre as fotografias *fine-arts*, acrescentando certos aspectos que não estavam presentes na bibliografia sobre o tema.

A partir dessa pesquisa, o primeiro capítulo desse trabalho tem por objetivo compreender o impacto causado pelo nascimento da fotografia nos meios artísticos tradicionais. Para tanto, estabelece-se um escopo teórico da relação entre essas duas mídias, fazendo uma contraposição entre Alfred Stieglitz e Walter Benjamin. O primeiro, fotógrafo norte-americano do início do século XX, defendia a criação de uma linguagem artístico-fotográfica própria, sem a tentativa de imitar a pintura. Já o segundo, teórico alemão pertencente à Escola de Frankfurt – grupo de pesquisadores que pensavam os meios de comunicação do ponto de vista marxista - , volta sua atenção para uma outra pergunta

primordial, a saber: de que maneira o advento das técnicas de reprodução – entre elas, a fotografia – transformou as artes em geral?

No segundo capítulo, observa-se o processo de popularização da fotografia na medida em que ela se desenvolvia do ponto de vista técnico. O ato de fotografar torna-se algo simples, e todos podem fazer seu próprio registro de imagens, motivados pelo slogan da Kodak: “aperte o botão, nós fazemos o resto”. Nesse sentido, estabelecem-se três marcos da história da fotografia que não seguem, necessariamente um aspecto cronológico. Utilizando como referência a expansão dos estúdios pós-Daguerre, no final do século XIX e início do século XX, a invenção das câmeras portáteis e o advento da fotografia digital, pretende-se traçar um panorama do contexto que deu origem – mas que ao mesmo tempo, contrapõe-se - ao mercado de fotografias *fine-arts*.

Já no terceiro e último capítulo, aborda-se o mercado de fotografias *fine-arts* em si, tomando por referência a experiência de André Cypriano nesse campo. Utilizando-o como uma espécie de estudo de caso, observa-se que o processo de produção mais elaborado, as premiações, o uso de película e de preto e branco, a revelação dos próprios negativos por parte do fotógrafo e o caráter artesanal da produção como um todo agregam valor à fotografia *fine-arts*. Além disso, procura-se mostrar o lugar e a importância dos curadores, os diversos tipos de crítica, e de que forma a fotografia digital pode se encaixar nesse ramo.

Esse trabalho pretende, dessa forma, voltar os olhos da Academia a um ramo pouco estudado e, por isso, pouco conhecido. É uma iniciativa tímida, visto que focada somente em alguns aspectos de um tema bastante amplo, mas que deve ser o ponto de partida para a compreensão desse novo espaço em termos não apenas de fotografia e arte, mas também, de comunicação.

1. A RELAÇÃO ENTRE FOTOGRAFIA E ARTE NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: UM PANORAMA TEÓRICO.

Nesse primeiro capítulo, pretende-se discutir o impacto da invenção da fotografia no que até então era conhecido por belas-artes. Esse debate sobre se a fotografia pode ser considerada um meio artístico foi assistido durante toda a primeira metade do século XX. De um lado, os fotógrafos queriam, para si, o status de artistas. De outro, pintores e escultores repudiavam a possibilidade de fazer arte a partir da nova invenção.

A fim de analisar essa discussão de forma mais profunda, apresenta-se, na primeira parte, um panorama de como a fotografia se relacionou com a arte tradicional em seus primórdios. Para exemplificar esse debate, estabelece-se um contraponto entre a visão do fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz e o teórico alemão Walter Benjamin.

1.1. A revolução da técnica: o deslocamento do conceito de arte pictórica a partir da invenção da fotografia

A definição do que é conhecido por belas-artes – a pintura, a escultura, a poesia, a arquitetura e a música - remonta ao século XVIII, e é reflexo de transformações não somente na teoria da arte, mas também na forma do homem se relacionar com a natureza. Ainda na Antigüidade, a arte encontrava-se na mesma categoria da ciência, a *techné*, que englobava toda a atividade que, por seguir regras, poderia ser ensinada¹. No entanto, ao longo da Idade Média e, de forma mais efetiva, no Renascimento, a ciência transformou-se no campo da técnica e da racionalidade. Através do método e dos saberes matemáticos, o campo científico procura desvendar e explicar os segredos da natureza, enquanto que a arte passa a tratar de sua representação, levando-se em conta valores estéticos e priorizando o ato de criação e expressão.

Essa aparente oposição teórica entre ciência e arte, porém, não impediu que os artistas se apropriassem de determinados aparatos tecnológicos na elaboração de suas obras. O princípio da câmara escura, por exemplo, era conhecido dos gregos desde o século IV a.C, sendo usado a favor da pintura a partir do Renascimento para auxiliar na construção da

1 DOBRANSZKY, 2005, disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/21/03.html> no dia 15/08/2007.

imagem. Os pintores desse período foram os primeiros a pesquisarem suas propriedades, tornando esse aparelho mais compacto e portátil, adicionando a ele um sistema de lentes. Ou seja, os próprios artistas tradicionais – que mais tarde rejeitariam inicialmente a fotografia – foram os principais agentes do desenvolvimento da estrutura primitiva da máquina fotográfica.

Em seu estudo sobre a pintura de Johann Vermeer, Mauricius Farina exemplifica a forma pela qual a câmara escura aproximou a pintura e a fotografia², destacando a importância de seu uso na construção de algumas características próprias do Barroco europeu. Segundo ele, isso...

(...) se pode perceber na obra de artistas como Vermeer – relacionado à representação espacial a à atmosfera luminosa – e também com Diego Velázquez na Espanha, mais profundamente relacionado ao tempo em suspensão, ao “exato instante”, como em “Las Meninas”, que configura uma situação de instantaneidade excepcional.

O que aconteceu no século XIX diz respeito justamente à instantaneidade do registro da imagem. Ainda dependente da intervenção e expressão do pintor, a fixação da imagem obtida pela câmara escura por processos técnicos – e não manuais, como na pintura – se transformou em objeto de inúmeros estudos na Europa. Na França, Joseph Nicéphore Niépce utiliza uma placa de vidro revestida de betume da Judéia, expondo-a a luz durante oito horas. William Henry Fox-Talbot, na Inglaterra, havia anos pesquisava uma maneira de imprimir imagens, tendo publicado suas conclusões em 1839, sete meses antes da apresentação oficial da fotografia ao mundo por Louis Jacques M. N. P. Daguerre na Academia de Ciências e Belas Artes de Paris³.

Nesse período, as pesquisas em torno dos métodos de fixação da imagem eram realizados em diferentes pontos da Europa, no entanto, cabe ressaltar que praticamente todas as descobertas físicas e químicas que envolvem o surgimento da fotografia já faziam parte do conhecimento humano. Aliado a isso, constitui-se numa aparente contradição o fato de a fotografia – a fixação da imagem no tempo – surgir quando a industrialização e a urbanização começaram a ditar um ritmo cada vez mais veloz à vida dos indivíduos. Por que, então, a fotografia – o congelamento instantâneo da imagem – nasce nesse período? Em seu estudo sobre a relação da fotografia com a temporalidade moderna, Sanz ressalta que seu surgimento

2 FARINA, 2005, disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/23/index.html> no dia 05/09/2007.

3 SANZ, 2007, disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/26/07.html> no dia 05/09/2007.

em pleno século XIX se deve justamente à busca por congelar o tempo através da apreensão do real, eternizando-o em meio a fugacidade⁴. Além disso, o surgimento de inúmeras ciências cujo objeto de estudo é a subjetividade, sendo a psicologia a maior representante dessa área, torna a visão não somente uma experiência óptica, mas também algo interpretativo, afetado por sensações.

A dimensão interpretativa e o uso dos sentidos na experiência de recepção também são explorados nos estudos do semiólogo francês Roland Barthes. Em *A Câmara Clara*, Barthes declara-se insatisfeito com os discursos críticos da sociologia e da psicanálise que, segundo ele, simplificam a fotografia. A alternativa consiste na plena subjetividade, a interpretação pura do espectador na tentativa de captar a essência do produto fotográfico. Essa elevação da subjetividade ao nível máximo de inscrição dos sujeitos no ato de recepção é, inclusive, uma das maiores críticas a Barthes, acusado de exagerar no subjetivismo e abandonar os códigos e regras estruturais que atuam na construção da imagem⁵.

Ao mesmo tempo em que eram reforçadas as pesquisas em torno do registro técnico da imagem – entendendo-se por técnico a idéia de não haver, por trás dela, a figura artesanal do pintor – o movimento impressionista ganha força, separando a pintura do uso da câmara escura. Na mesma medida em que a intervenção do pintor no registro de uma imagem passou a não ser primordial, a instantaneidade também chega às técnicas de pintura, nas quais os artistas ainda mantiveram-se afastados do abstracionismo, como os realistas, mas conceberam novas técnicas para a transmissão de luz, atmosfera e espaço, inventando um modo de pintura particularmente adequado à vida social moderna⁶. A detenção em aspectos como cor e luminosidade fez com que as pinceladas se tornassem cada vez mais rápidas, levando, mais tarde, ao abandono da perspectiva e sugerindo novas abordagens.

A sistematização das técnicas de captação e impressão das imagens e o conseqüente surgimento da fotografia, em meados do século XIX, aliou técnica e estética, racionalidade e subjetividade, unindo, dessa forma, duas dimensões de bases teóricas distintas, conforme dito anteriormente, mas que se complementam. A criação artesanal, única, deu lugar à mecânica e a reprodutibilidade, fazendo com que a arte revisse seu lugar de representação do real e fosse modificada não apenas quanto a sua finalidade, mas também no

4 SANZ, 2007, disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/26/07.html> no dia 05/09/2007.

5 BRAGA, 2005, disponível em <http://repositorio.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/18390/1/R1920-1.pdf> no dia 03/09/2007.

6 KEMP (org.), 2006, p. 330-337.

que diz respeito às suas técnicas.

Gradativamente, a pintura abandonou a imitação da natureza e ocupou-se da livre-expressão de seu autor. Na visão dos artistas, diante de um mundo facilmente reproduzível, era necessário criar um universo próprio, desvinculando-se do exterior⁷. Isso possibilitou uma nova linguagem, onde a arte ganhou autonomia com o enfraquecimento do figurativismo, mostrado de forma clara na evolução entre a estética impressionista e o expressionismo abstrato.

Ao utilizar a mecanicidade para representar a natureza, a fotografia gerou um conflito: a técnica aproxima-se da ciência, mas há a presença de um olhar subjetivo, individual: o olhar do operador. A principal crítica por parte dos artistas do século XIX se referia à presença do real, impedindo qualquer interpretação por parte do espectador, significando uma âncora à imaginação e à expressão. Além disso, o fato de a fotografia ter um caráter funcional a colocaria em contradição com a arte, uma vez que, de acordo com seu novo conceito, ela exige autonomia e independência, não tendo qualquer finalidade além do prazer estético.

A busca pelo reconhecimento artístico da fotografia e a crítica à mecanicidade levou os fotógrafos a se aproximarem da pintura realista, da qual pareciam mais próximos. O pictorialismo na fotografia surge, assim, a partir da apropriação do discurso artístico para sua legitimação. A estética e a associação com a natureza e com o belo ganham importância através da preocupação com as formas proporcionais e a harmonia da composição. O grande fotógrafo era aquele que sabia explorar as confidências reservadas pelo ambiente, como foi o caso de Alfred Stieglitz.⁸

Aliado a essa preocupação estética, os fotógrafos defendiam sua interferência no processo, afirmando-o consequência de sua visão de mundo. Dessa forma, é perigoso atribuir à fotografia somente sua função denotativa.

Sabe-se que, por trás da câmera, via de regra, está um observador que decide o que enquadrar, o que merece ter destaque (...), valendo-se, portanto, do código imagético com uma intenção. Pode-se afirmar que as decisões tomadas no ato de enquadrar pessoas ou objetos são provenientes de valores culturais (...). A posição da câmera (...), a iluminação, a cor, certamente são decisões tomadas pelo fotógrafo nos momentos anteriores ao disparo do obturador(...). Isso pode destituir a imagem fotográfica de significados

7 DOBRANSZKY, 2005, disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/21/03.html> no dia 15/08/2007.

8 KEMP (org.), 2006, p. 378-379

puramente denotativos, deixando-a cada vez mais distante da verdade objetiva⁹

É justamente a possibilidade de escolhas no processo fotográfico vem de encontro aos projetos ideológicos das vanguardas européias, tornando a fotografia o meio ideal para as experimentações e rupturas defendidas por esses novos movimentos, no início do século XX. Segundo suas concepções, o ato de criar passa a ser mais importante do que a forma utilizada para isso: a exploração de novos materiais passa a ser primordial para romper com os padrões da arte tradicional. A mecanicidade, dessa forma, não recebeu mais tanta importância, uma vez que o aparato utilizado perdeu espaço para as escolhas feitas. O conceito ganha espaço, os *ready-mades* chegam aos museus com força e desenvolve-se uma indústria da arte, na qual as academias tradicionais começam a ser substituídas por uma cultura de galerias, alimentada por organizações ligadas à comercialização da arte¹⁰. Cabe ao espectador, agora, através de seu julgamento, definir determinada obra como artística ou não através das sensações estéticas que determinado objeto pode proporcionar.

A partir de então, o caráter artístico da fotografia se sobressai, na medida em que são descobertas e exploradas suas escolhas e seu potencial, configurando-a também como um ato de criação. No entanto, ainda demorou alguns anos para ela ser aceita nos museus de arte. Isso só aconteceu em 1933, quando o *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova York abrigou a primeira exposição fotográfica da história realizada dentro desse espaço reservado às belas-artes tradicionais¹¹. A exposição de Walker Evans foi um marco na história da fotografia, configurando mais uma vitória na busca pelo reconhecimento de seu valor artístico.

1.2.: Alfred Stieglitz, o pictorialismo e a fotografia como arte

A modernidade trouxe consigo a transformação das cidades em grandes centros urbanos. Arranha-céus começaram a ocupar a paisagem enquanto os primeiros automóveis circulavam pelas ruas. Os avanços tecnológicos da chamada Segunda Revolução Industrial trouxeram inovações antes sequer imaginadas pelo homem e mudaram a forma de viver em

9 RAMOS, 2005, disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/23/03.html?ppal=2.html> no dia 15/08/2007.

10 KEMP (org.), 2006, p.410

11 DOBRANSZKY, 2006, disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/24/05.html> no dia 05/09/2007.

cidades como Nova York e Paris. Fruto do desenvolvimento científico (e, conseqüentemente, também inserida nessas transformações), a fotografia não se contentou em ser apenas produto desse período: ela também se encarrega de registrá-lo.

Em meio às discussões que se iniciam sobre o lugar a ser ocupado – ou não - pela fotografia no campo das artes visuais, alguns fotógrafos começam a pensar na cidade como objeto de inspiração para uma criação própria. Eles procuravam unir ao processo mecânico determinadas características de captação da imagem que aproximavam seus trabalhos da pintura. A esse grupo de fotógrafos foi dado o nome de pictorialistas. Primeiro movimento artístico constituído em torno da fotografia, o pictorialismo surgiu na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos a partir de 1890, congregando fotógrafos que ambicionavam produzir aquilo que consideravam como fotografia artística, capaz de conferir aos seus praticantes o mesmo prestígio e respeito obtido pelos autores dos processos artísticos tradicionais. No entanto, ao mesmo tempo em que essa aproximação constituía um avanço em termos técnicos e até mesmo teóricos, ela também caracterizava uma apropriação da linguagem da pintura para a legitimação daquela nova forma de arte que ganhava espaço, não havendo assim a busca por uma linguagem fotográfica própria.

O objetivo dos pictorialistas consistia, então, em desviar a fotografia do seu estatuto vigente de mimese da realidade, de sua condição meramente descritiva. O procedimento da goma bicromatada permitia que, por meio da pigmentação e do despolimento manual, a fotografia fosse aproximada das artes do desenho e da pintura, rompendo então com os discursos que condenavam-na pela sua gênese meramente técnica¹²

Foi nesse contexto que surgiu a figura de Alfred Stieglitz, fotógrafo americano filho de imigrantes alemães que revolucionou a linguagem fotográfica, defendendo-a como expressão artística. Seus conhecimentos sobre a técnica fotográfica foram adquiridos no período em que estudou fotoquímica em Berlim (1883). Isso possibilitou que Stieglitz tivesse acesso às diversas técnicas utilizadas no meio fotográfico, e sua manipulação viria a se tornar uma grande ferramenta na busca por uma linguagem fotográfica própria. Ainda na Europa, começa a tirar suas primeiras fotografias, ganha prêmios e é reconhecido pela comunidade internacional.

Inicialmente integrante do movimento pictorialista, Stieglitz volta a Nova York em 1890 e inicia uma campanha para promover o reconhecimento da fotografia como meio de

12 RODOLPHO, 2003, disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/14/6.html> no dia 05/09/2007.

expressão artística. Para tanto, começa a escrever no periódico *Camera Notes*, editado pelo *Camera Club of New York*. Porém, ainda insatisfeito, funda, em 1902, o grupo da *Photo-Secession* (foto-secessão, se traduzido para o português). O nome faz referência às exposições *Secession*, que reuniam em Berlim e Viena, no fim do século XIX, artistas interessados em afirmar sua independência em relação à arte acadêmica. Entre os membros da *Photo-Secession*, fotógrafos como Edward Steichen, Clarence White e Alvin Langdon Coburn expunham seus trabalhos na *Little Galleries of the Photo-Secession*, conhecida como “291”¹³, que, além de ser a primeira galeria voltada para a fotografia como arte, logo tornou-se um ícone por abrigar também obras de artistas de vanguarda, como Pablo Picasso e Henry Matisse, exemplificando assim a aproximação exposta anteriormente entre essas vanguardas e a fotografia.

Em uma das primeiras edições do *Camera Work*, periódico do movimento da *Photo-Secession*, Stieglitz expõe os preconceitos e dificuldades do reconhecimento da fotografia como arte.

Os artistas que viram minhas primeiras fotografias diziam que me invejavam, que minhas fotografias eram superiores às suas pinturas, mas que infelizmente, a fotografia não era uma arte (...) Eu não pude entender porque os artistas deveriam invejar meu trabalho e, ao mesmo tempo, depreciá-lo porque era feito por uma máquina – a pintura artística deles, feita à mão, deveria ser considerada necessariamente superior (...) Foi ali que eu comecei a minha luta pelo reconhecimento da fotografia como um novo meio de expressão, a ser respeitado em suas próprias prerrogativas, no mesmo patamar de qualquer outra forma de arte.”¹⁴

É a partir daí que Stieglitz ensaia uma separação do movimento pictorialista. Para ele, o reconhecimento da fotografia não significava uma imitação da pintura. A fotografia e a arte tradicional deveriam ser trabalhadas de formas distintas, levando-se em conta suas ferramentas próprias. Enquanto a pintura se utilizava de tintas e pincel para a produção de uma obra de arte, a fotografia deveria usar o foco, o tempo de exposição à luz e sobretudo a manipulação na sala escura para realizar seu produto. Para Stieglitz, essa crença na autonomia de cada mídia é primordial para sua sobrevivência e para a recusa de uma hierarquia na qual a pintura e a escultura se colocam como superiores.

13 O nome “291”, como era conhecida a galeria dos integrantes do Photo-Secession, se refere a endereço. Ela ficava no número 291 da Fifth Avenue, em Nova York.

14 STIEGLITZ, 1902 apud. LEGGAT, 1999, em <http://www.rleggat.com/photohistory/history/stieglit.htm>. Acessado no dia 11/09/2007

As artes...têm departamentos distintos, e a menos que a fotografia tenha suas próprias possibilidades de expressão, separadas das de outras artes, ela se torna meramente um processo, não uma arte (...) Se forem colocadas em suas celas separadas, elas crescerão tão conscientes de si mesmas que finalmente, se alguém tirá-las de lá e colocá-las juntas, elas se lançarão uma sobre a outra e se matarão.¹⁵

Essa separação entre a linguagem das artes tradicionais e a linguagem fotográfica representa o início de uma segunda fase na produção de Stieglitz. Enquanto na primeira ele produzia fotografias românticas beirando o estilo impressionista, na segunda ele atingiu um nível maior de realismo. No entanto, os dois períodos contêm características bastante significativas no que diz respeito ao estudo da fotografia como forma de arte. Para efeito de exemplificação, encontra-se abaixo a fotografia *The Fifth Avenue, Winter*, tirada por Stieglitz em sua primeira fase, pictorialista.



Ilustração 1: "The Fifth Avenue: Winter". Alfred Stieglitz, 1893

15 STIEGLITZ, 1901 apud LEGGAT, 1999, em <http://www.rleggat.com/photohistory/history/stieglit.htm>. Acessado no dia 11/09/2007.

Pode-se observar características típicas do pictorialismo nessa fotografia, por exemplo, a captação de uma imagem esfumada, levemente desfocada. Para os pictorialistas, as cenas cotidianas não eram, por si mesmas, objetos para a grande arte: o fotógrafo tinha que moldar a imagem para expressar sua capacidade artística. Acredita-se que as fotografias teriam um tom artístico se fosse apagado precisamente aquilo que é característico da imagem fotográfica: a nitidez. No caso de Stieglitz, ele defendia que o objeto principal da foto deveria estar em foco, enquanto os elementos secundários devem ser desfocados. É o que acontece nessa fotografia: a carruagem ao centro encontra-se nítida, enquanto os outros elementos – como a neve – encontram-se em baixo contraste, nebulosos. Por isso, há também pouca variação de tons.

Para obter imagens através da câmera portátil, é bom escolher seu objeto, indiferentemente da imagem, e cuidadosamente estudar suas linhas e a iluminação. Depois de ter determinado isso, observe as figuras que passam pela rua e espere o momento no qual tudo está em harmonia, ou seja, está satisfazendo o seu olhar. Isso geralmente significa horas de espera paciente. Minha fotografia, “Fifth Avenue, Winter” é resultado de três horas de espera numa feroz tempestade de neve, em 22 de fevereiro de 1893, aguardando o momento apropriado. Minha paciência foi devidamente recompensada. É claro que o resultado contém um elemento do acaso, ou seja, fiquei esperando durante horas sem conseguir a foto desejada.¹⁶

Stieglitz ressalta, dessa forma, que a fotografia vai além do clique. Há a espera pelo momento certo, um processo elaborado de escolha da luz e do melhor ângulo. O caráter artesanal – uma das características que contribuíam para a pretensa superioridade da pintura e da escultura – também reside na fotografia. E não somente no seu processo de impressão, mas também na sua produção, no momento em que a foto está sendo feita.

Essa preocupação com as linhas, a luz e o enquadramento ganham força e esses elementos tornam-se os pilares de uma linguagem fotográfica própria. Gradativamente, há o abandono da tentativa de similaridade com a pintura: o ângulo e o momento certo são suficientes para tornar uma fotografia artística. A mecanicidade, o caráter técnico da fotografia é o que dá margem a sua artisticidade. Para efeito de comparação, tem-se *The Steerage*, feita por Stieglitz em 1907 e símbolo da nova fase do fotógrafo.

16 STIEGLITZ, 1897 apud LEGGAT, 1999, em <http://www.rleggat.com/photohistory/history/stieglit.htm>. Acessado no dia 11/09/2007.



Ilustração 2: "The Steerage". Alfred Stieglitz, 1907

É a partir dessa fotografia que a *Photo-Secession* passa a refletir um afastamento dos padrões estéticos e temáticos comuns ao pictorialismo. Não há como negar que essa imagem foi captada por uma câmera, ao invés de um pincel. A fotografia passa a assumir a sua mecanicidade e o mundo contemporâneo; com suas cenas urbanas, flagrantes do cotidiano e objetos mecânicos; torna-se o objeto de arte, destoando das cenas idílicas e atemporais da estética pictorialista. Além disso, algumas fotos apresentam um forte sentido geométrico. A linha formada pela ponte que cruza *The Steerage*, por exemplo, divide não só a fotografia em si, como também camadas sociais distintas. Há pouca profundidade nas imagens, relacionando-as à pintura abstrata de vanguarda, que surge também nessa época. Por outro lado, a imagem torna-se bem definida, com ampla variação de tons de cinza.

Assim, além de dar visibilidade internacional ao pictorialismo, a *Photo-Secession* representa a própria decadência desse movimento, pois é com base na produção de alguns de

seus integrantes que, já na década de 1910, os críticos norte-americanos começam a empregar o conceito de *straight photography* (fotografia direta) para identificar imagens feitas a partir do embate direto da câmera com a realidade, sem posteriores intervenções manuais no laboratório ou nas cópias. O conceito reivindica a realização de imagens de caráter artístico pela exploração criativa de recursos estritamente fotográficos: pontos de vista e enquadramentos diferenciados, assim como procedimentos de laboratório que não descaracterizem a tonalidade própria dos materiais sensíveis à luz.

Essa nova forma de fazer fotografia põe fim ao pictorialismo, e Stieglitz direciona seu trabalho para a *straight photography*. Sua produção passa a ser voltada cada vez mais para os detalhes, para a aproximação com o abstrato, deixando claro que a fotografia não se trata apenas de aproximação com o real. Prova disso é a série *Equivalent*, feita entre 1926 e 1930, em que Stieglitz fotografa o céu da janela de sua casa em Nova York.



Ilustração 3: "Equivalent". Alfred Stieglitz, 1930

A partir de então, a fotografia consolida-se em uma nova linguagem, tão subjetiva quanto a linguagem artística tradicional. Porém, o meio utilizado para isso – a câmera – ainda desperta polêmica entre os defensores de uma arte manual, onde o olhar do artista ainda perde espaço para o processo de produção da obra em si.

1.3.: Um olhar crítico: Walter Benjamin

A busca por uma linguagem fotográfica própria não encerra as discussões sobre o valor artístico das imagens captadas pelas lentes das câmeras. Ao contrário, a popularização da fotografia somente acirra ainda mais o debate. No entanto, em meio a fotógrafos que querem para si o reconhecimento artístico e artistas que rejeitam a fotografia, o teórico e crítico alemão Walter Benjamin vai além. Membro da conhecida Escola de Frankfurt – grupo de teóricos que procuraram dar uma abordagem marxista aos meios de comunicação - Benjamin volta sua atenção para uma outra pergunta primordial, a saber: de que maneira o advento das técnicas de reprodução – entre elas, a fotografia – transformou as artes em geral?

Em seu famoso ensaio, “A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução”, Benjamin estabelece uma separação velada entre fotografia e arte ao priorizar na primeira o seu caráter técnico, não artístico. No entanto, seu enfoque principal é estabelecer o impacto da fotografia no modo de se pensar e fazer arte. De acordo com Benjamin, a obra de arte sempre foi passível de reprodução, a diferença é que, com o nascimento da fotografia, a mão cede terreno para o olhar.

...pela primeira vez, no tocante à reprodução de imagens, a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais que, daí em diante, foram reservadas ao olho fixo sobre a objetiva. Como o olho capta mais rapidamente do que a mão ao desenhar, a reprodução das imagens, a partir de então, pôde se concretizar num ritmo tão acelerado que chegou a seguir a própria cadência das palavras.¹⁷

Tal aceleração traz uma consequência em si: as obras de arte – reproduzidas em grande escala - tornam-se mais acessíveis ao público, estabelecendo com ele uma relação de proximidade. E a arte – que tem por característica primeira ser algo restrito, hermético, digno de culto – transforma-se em algo mais presente, ao alcance de todos. A ânsia das massas pelo acesso às obras de arte logo possibilita o surgimento de estúdios de reprodução artística. Um dos pioneiros nesse sentido foi Adolphe Braun, cujos ateliês empregavam mais de cem operários, marcando assim a transição do ofício de reprodução artesanal para o industrial. Braun constituiu, em 1867, um catálogo de mais de 500.000 reproduções e sua empresa passou de geração em geração, permitindo àqueles que não tinham condições de comprar

17 BENJAMIN, 1983, p.6

obras de arte possuir uma galeria particular em sua própria casa¹⁸. Mais tarde, os postais turísticos também continham reproduções de obras de arte, e sua produção de 88 milhões de exemplares na Alemanha em 1900¹⁹ dá uma dimensão do quanto essa indústria se desenvolveu a partir da fotografia.

Modificando a própria noção de arte, as técnicas de reprodução impõem, para si o status de forma original de arte. Essa mudança, causada pela mecanicidade fotográfica, de acordo com Benjamin, atingiu três características principais da obra artística: a autenticidade (o *hic et nunc*), a aura e o valor de culto. Ao determinar a mecanicidade como ponto de partida dessa mudança, Benjamin opõe-se a Alfred Stieglitz, fundador da *Photo-Secession*. Para ele, é na mecanicidade enquanto objeto de escolhas do operador/artista que reside o caráter artístico da fotografia.

O primeiro conceito que se deve chamar atenção é o *hic et nunc*, o “aqui e agora”, a autenticidade²⁰ de uma obra de arte. De acordo com Benjamin, ao objeto de arte está vinculado ao seu material, sua história e sua tradição, algo que escapa às reproduções. Quando feitas por mãos humanas, o original ainda está presente, mantendo sua autoridade uma vez que a cópia é considerada uma falsificação. Porém, com a reprodução técnica, há independência do original, justamente devido às escolhas permitidas ao operador no momento de fazer a fotografia. Além disso, a utilização do diafragma em fotos de alta ou baixa velocidade produzem imagens incapazes de serem percebidas pelo olho humano. Benjamin percebe que a fotografia é um novo mundo que se oferece ao olhar.

No caso da fotografia, (a reprodução) é capaz de ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e são apenas passíveis de serem apreendidos por uma objetiva que se desloque livremente a fim de obter diversos ângulos de visão; graças a métodos como a ampliação ou a desaceleração, pode-se atingir a realidades ignoradas pela visão natural.²¹

Ao situar o problema no cerne das características técnicas da fotografia, uma vez que ela permite abordagens diferentes de um objeto e, assim, não manter vínculo com ele, Benjamin afirma que a fotografia, enquanto técnica de reprodução, desvaloriza a

18 FREUND, 1989, p. 100-101

19 Esse dado torna-se significativo quando se tem por referência a população alemã desse ano, de 50 milhões de habitantes. (Ibid, p. 102)

20 O que Benjamin chama de autenticidade é, segundo ele próprio, a unidade da presença da obra de arte no próprio local onde ela se encontra. “O que caracteriza a autenticidade é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico.” (Benjamin, 1983, p.8).

21 BENJAMIN, 1983, p.7

autenticidade. No entanto, levando-se em consideração a fotografia como uma forma de arte, o que pode ser considerado seu original, o detentor de seu *hinc et nunc*? De um mesmo negativo podem ser feitas um sem-número de cópias, todas elas de igual valor. Porém, não seria o próprio negativo o detentor da autenticidade? Assim como os suportes tradicionais, o negativo também apresenta uma história, sofre com a ação do tempo e encerra em si o olhar do fotógrafo. A diferença é que, no momento da impressão da imagem, pode-se ressaltar determinados aspectos, diminuir ou aumentar o contraste, além de utilizar outras técnicas que poderiam tornar a fotografia algo diferente do que é apresentado no negativo. Mas ele continua contendo a autenticidade da imagem, a imagem como o fotógrafo a captou.

A multiplicação dos exemplares faz com que a obra de arte seja oferecida à visão em qualquer circunstância, conduzindo a um considerável abalo da tradição – o contexto que a obra encerra e que é parte integrante de sua autenticidade, de acordo com Benjamin. A fotografia conferiria permanente atualidade ao registrar uma realidade fugidia e reproduzível, deslocando a imagem de sua história. Oferecendo-se a visão a qualquer hora, em qualquer lugar, atinge o que Benjamin chamou de aura, “única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja”²², e que consiste no que o teórico alemão estabeleceu como o segundo conceito determinante de uma obra de arte. É a aura que confere a um objeto artístico o seu caráter inatingível, sua unicidade, mantendo-o a uma certa distância de um público privilegiado.

É na unicidade que se funda o caráter ritualístico da obra de arte, ao qual Benjamin chamou de valor de culto. Esse conceito tem origem nas primeiras obras de arte que, incorporadas às relações tradicionais, serviam para a realização de rituais mágicos e, mais tarde, religiosos. De acordo com Benjamin, eram essas bases ritualísticas que davam certos aspectos de independência na arte. No entanto, essa autonomia é relativa e discutível. Ao mesmo tempo que procuravam trazer para o mundo mortal os valores do mundo divino, alguns povos da antigüidade restringiam, sim, o acesso às obras de arte aos seus sacerdotes. No entanto, gregos e romanos introduzem o mecenato na história da arte, embrião da idéia de arte comercial, logo, dependente, mas não necessariamente voltada para o grande público. Benjamin utiliza o exemplo dos vitrais, cujo acesso à contemplação é restrito por ser imóvel. Porém, eles eram patrocinados pela Igreja e estavam dentro de sua política de conversão para uma vida melhor. Ainda que os vitrais das catedrais góticas sejam únicos e autênticos (e, por

22 BENJAMIN, 1983, p. 9

isso, detentores de aura e *hic et nunc*), sua produção era movida por determinados interesses e para comover um público significativo, não sendo, assim, totalmente autônoma.

O valor de culto traz em si certa restrição ao acesso à obra de arte, algo que não existia na fotografia pelo fato de ela conter, em seu cerne, a reprodutibilidade. Nesse sentido, Benjamin afirma que exibir uma obra de arte passou a ser mais importante do que ela por sua própria presença. Para exemplificar esse despreendimento da arte de seu valor de culto, ele diz que o quadro é mais exibível do que o mosaico ou o afresco que lhe precederam²³. Porém, mais tarde, o papel fotográfico torna-se mais exibível que o quadro e, indo mais fundo nessa análise, os bites do computador tornam-se mais exibíveis do que o papel, possibilitando que todos tenham acesso às obras de arte pela internet²⁴. A proximidade, dessa forma, traz em si a sobreposição do valor de culto pelo valor de exibição: o importante é ver a obra de arte, ter acesso à ela.

A busca por esse valor de culto – reconhecido hoje pela apreciação do belo – foi uma espécie de meta para a fotografia em seus primórdios. Conforme dito anteriormente, ela procurava apropriar-se do discurso da arte tradicional para se legitimar. Mesmo na fotografia, a perda de seu lugar para o valor de exibição não aconteceu sem resistências, e os retratos pictorialistas são exemplo disso.

Sua trincheira final (do valor de culto) é o rosto humano. Não se trata, de forma alguma, de um acaso se o retrato desempenhou papel central nos primeiros tempos da fotografia. Dentro do culto da recordação dedicada aos seres queridos (...) o valor de culto da imagem encontra seu último refúgio. (...) Mas, desde que o homem está ausente da fotografia, o valor de exibição sobrepe-se decididamente ao valor de culto.²⁵

Foi o retrato o principal responsável pela popularização da fotografia. Vendo a possibilidade de ter sua imagem registrada, a massa corre aos estúdios em busca de sua própria representação.

23 Ibid, p.12

24 ASSIS, 2005, disponível em

http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/doassis/benjamin_digital. no dia 30/09/2007

25 BENJAMIN, 1983, p. 13

2. A POPULARIZAÇÃO COMO UM PREÂMBULO DO MERCADO DE FOTOGRAFIAS *FINE-ARTS*

Neste capítulo, observa-se de que forma a fotografia se popularizou, deixando de ser restrita aos campos mais acadêmicos e atingindo as camadas sociais mais pobres. Isso aconteceu principalmente devido ao desenvolvimento tecnológico, que permitiu aos equipamentos fotográficos ficarem mais manuseáveis e portáteis, tornando o ato de fotografar algo bem mais simples e acessível. É essa simplicidade, tão característica do processo fotográfico amador, que “banaliza” a fotografia e vai possibilitar a criação de um espaço de trabalhos mais elaborados, artesanais e voltados para as galerias.

Para tanto, estabelecem-se três marcos da história da fotografia que evidenciam essa popularização. Utilizando como referência a expansão dos estúdios pós-Daguerre, no final do século XIX e início do século XX, a invenção das câmeras portáteis e o advento da fotografia digital, pretende-se traçar um panorama do contexto que deu origem – mas que ao mesmo tempo, contrapõe-se - ao mercado de fotografias *fine-arts*.

2.1. Os estúdios pós-Daguerre

A Revolução Industrial – consequência das inovações tecnológicas ocorridas na Europa no século XIX – permitiu que a burguesia se fortalecesse enquanto pilar da ordem social. Ao apoiar o liberalismo e, principalmente, encorajar o progresso, essa nova classe apoiou a fotografia, encontrando nela um meio de auto-representação. Além disso, por ser um processo inicialmente caro²⁶, somente quem tinha dinheiro poderia pagá-lo. A fotografia, dessa forma, foi adotada em primeiro lugar pela classe dominante, que criou as condições necessárias para seu desenvolvimento e, mais tarde, para sua ida às camadas menos favorecidas.

Mais do que apoiar, a burguesia gerou a fotografia. Nièpce, seu idealizador, era filho de um advogado e proveniente da burguesia intelectual francesa. Graças à sua situação social, dispunha de todos os meios indispensáveis às pesquisas de um inventor: recursos financeiros, boa educação e tradições culturais. No entanto, as primeiras provas fotográficas

²⁶ Um exemplar feito nos estúdios do fotógrafo Nadar custava, em média, 100 francos por exemplar. (FREUND, 1989, p. 53).

ainda não permitiam avaliar o valor da invenção, e Niépce não conseguiu financiadores para seu projeto. Morreu sem ver o reconhecimento de suas experiências, cabendo a Daguerre aprimorar a técnica e apresentar a fotografia ao mundo.

Ao adquirir a invenção, o Estado Francês tornou público o processo e, ao renunciar a qualquer monopólio, esse mesmo Estado entregou a fotografia à livre-iniciativa de quem quisesse explorá-la. Nas semanas que se seguiram à apresentação de Daguerre, em 1839, as ruas de Paris foram tomadas por pessoas que queriam experimentar a invenção. Carregando aparelhos que pesavam quase cem quilos, os primeiros fotógrafos amadores – e ricos – começaram a retratar a cidade. Porém, não havia mobilidade do equipamento. Os custos eram bastante altos – um daguerreótipo custava de 300 a 400 francos²⁷ - e as provas apresentavam imperfeições técnicas, causadas muitas vezes pelo alto tempo de exposição.

No entanto, o principal inconveniente da daguerreotípia era que um negativo gerava somente uma cópia. Isso impossibilitaria uma eventual exploração comercial do invento, o que contribuiu ainda mais para o aprimoramento da técnica. Em 1841, cria-se um aparelho fotográfico que pesava cerca de 14 quilogramas – considerado portátil para a época – e custava 250 francos. O preço ainda afastava muitos interessados no processo, mas em Paris, em fins de 1846, foram vendidos 2000 aparelhos. O tempo de pose foi reduzido para 20 a 40 segundos, e começaram, a partir daí a surgirem os estúdios fotográficos.

Tais estúdios não tomaram conta somente da França. Em 1840, Daguerre leva sua invenção para os Estados Unidos, onde encontra terreno fértil na livre-iniciativa. Aliado a isso, a ida para o Oeste gera uma necessidade de documentação da jovem nação. Alguns norte-americanos, prevendo o lucro que a fotografia poderia trazer, fundaram *saloons* fotográficos e atravessavam cidades fazendo retratos. Em 1850, já haviam cerca de dois mil daguerreotipistas nos Estados Unidos. O preço de cada foto variava de 2,50 a 5 dólares e estima-se que os americanos tenham gastado de 8 a 12 milhões de dólares somente em retratos. Era na fotografia que eles registravam o próprio orgulho de construir uma nação.

Voltemos à França. A fotografia tirou da pintura a arte do retrato e, com isso, muitos retratistas que antes criticavam a fotografia se viram coagidos a encontrar no fazer fotográfico um novo meio de sobrevivência. Por outro lado, a população francesa também ansiava por ser representado na fotografia, mas não tinha dinheiro para pagar um fotógrafo e os custos de um processo ainda complicado. Tal situação fez surgir dois tipos de estúdios e

27 Os dados contidos nessa página podem ser encontrados em *Ibid*, p. 41

dois tipos de fotógrafos. O primeiro tipo diz respeito aos chamados artistas fotógrafos, já o segundo, aos profissionais de fotografia.

Para exemplificar o primeiro tipo, será utilizado como referência o estúdio do caricaturista e desenhista francês Félix Nadar, que abriu, em 1853, um estúdio fotográfico em Paris. Ponto de encontro de muitos intelectuais parisienses, o estúdio de Nadar foi caracterizado por manter com seus clientes uma relação que vai além da compra e venda de uma fotografia. Nadar fotografava amigos, entre eles, o pintor Eugène Delacroix, o poeta Charles Baudelaire e o escritor Gustave Doré. Suas imagens possuem superioridade estética: Nadar consegue captar nelas a expressão do rosto, algo além da beleza ou da aparência. Dava-se preferência pelos grandes formatos. O retoque era pouco usado, apenas no caso de alguma mancha accidental. Os artistas fotógrafos, como Nadar, empregavam na fotografia a sensibilidade de gosto que o processo demandava. Porém, com uma clientela tão restrita, Nadar logo decide adaptar-se aos gostos de um público mais amplo, mas uma série de processos judiciais faz com que ele morra na miséria.



Ilustração 4: Charles Baudelaire, fotografado por Nadar em 1863.

Já o segundo tipo de estúdio desse período pode ser exemplificado pela trajetória do fotógrafo Disderi. Seu estúdio, fundado também em 1853, soube captar a demanda do grande público, desenvolvendo meios de o satisfazer. Em primeiro lugar, Disderi reduziu os custos da fotografia ao empregar pequenos formatos, equivalentes hoje ao tamanho 6 cm X 9 cm. Criou, assim, o retrato “cartão de visita”. Além disso, substituiu a placa metálica por vidro, podendo fornecer uma dúzia de cópias de um mesmo negativo por um quinto do preço

de habitual de uma²⁸. A fotografia, assim, exerceu seu papel democratizante: a camada mais pobre da população pôde, enfim, equiparar-se aos ricos, e se ver representada pela fotografia.



Ilustração 5: "Homem vestido à moda do Império". Disderi, 1860

O estúdio de Disderi foi um grande sucesso em sua época, mas, segundo Freund, as suas fotos eram bastante uniformes.

O que mais nos surpreende nessas imagens (nas fotografias de Disderi) é a falta de expressão individual (...) Perante os olhos do espectador passam, numa fila interminável, os representantes de todos os níveis e de todas as profissões e, por detrás dessas imagens estereotipadas, as personalidades desaparecem quase por completo.²⁹

Porém, nem mesmo os aparatos teatrais³⁰ presentes nos estúdios da época conseguem disfarçar as diferenças sociais. A necessidade de agradar ao grande público faz com que os retocadores sejam os principais assistentes dos fotógrafos. Ao eliminar do rosto os

²⁸ FREUND, 1989, p. 69

²⁹ Ibid, p. 73

³⁰ Era comum, nos estúdios, a presença de telões pintados com decorações exóticas, colunas, mesas, cadeiras, poltronas, tripés, tapetes e flores para criar uma imagem de opulência e dignidade. (RODRIGUES, 2000, p.10)

traços mais desagradáveis, o retoque elimina também as qualidades características de uma reprodução fiel. Para tanto, a justificativa era a de que a função do fotógrafo é a mesma do pintor retratista: ele procura, em seu objeto, o belo, a fisionomia agradável.

A concorrência levou Disderi também à falência. Diante dos lucros trazidos pela nova invenção, os estúdios fotográficos se multiplicavam. A fotografia não exigia muitos conhecimentos e os indivíduos abandonavam seus ofícios para abraçar o de fotógrafo. O capital inicial para a montagem de um estúdio fora bastante reduzido com o aprimoramento da técnica e, agora, a fotografia – e mais especificamente o retrato – torna-se uma indústria.

2.2.: O advento da câmera portátil

Os estúdios de fotografia, até 1891, continuaram a crescer na França. Existiam, no país, mais de mil estúdios que empregavam cerca de meio milhão de pessoas³¹. A fotografia ainda consistia num processo bastante complicado, e a figura do fotógrafo de estúdio ainda era primordial enquanto mediador entre o cliente e o registro da imagem.

Na contramão desse processo complicado de registro da imagem, o interesse público pela fotografia crescia. No entanto, sua popularização já estava presente em sua origem, em seu próprio contexto de nascimento.

A fotografia surge como necessidade de imagens de pessoas e lugares e, no contexto social do século XIX, assume a visão capitalista e industrial. Vários fatores sociais estavam de mãos dadas com a evolução da fotografia, para que sua utilização fosse cada vez mais popular e chegasse a todo o ser humano com sua capacidade de apreensão do real. Um desses fatores era o analfabetismo de uma parcela considerável da população, aumentando, assim, a necessidade de informação visual.³²

Quando George Eastman, desenvolve a primeira câmera portátil, em 1888, ele atende essa demanda crescente de informação visual na medida em que a ação de fotografar passa a ser acessível a todos. O ofício de fotógrafo de estúdio entra em decadência. As centenas de milhares de pessoas que antes tinham acorrido aos seus serviços agora começam a fotografar-se a si mesmas. Os amadores ganham um grande impulso e os retratistas, a partir disso, transformam seus estúdios em lojas de fotografia, vendendo máquinas e acessórios. A

31 FREUND, 1989, p. 92

32 RODRIGUES, 2000, p. 6-7

fotografia de ofício, artística, perde espaço na mesma proporção em que seus custos ficam muito baratos, e o fotógrafo precisa se sujeitar ao gosto da clientela para sobreviver.

A invenção da câmera portátil foi possível principalmente devido ao desenvolvimento dos negativos. A Kodak número 1, tipo caixão, era portátil, fácil de manejar e custava 25 dólares. Era vendida já com um filme em rolo de papel, coberto com uma emulsão fotossensível, suficiente para tirar 100 fotografias. Terminado o rolo, o cliente enviava a câmera inteira para a empresa Eastman – mais tarde, Kodak – que revela o filme e faz as cópias, devolvendo o aparelho com um novo filme. Essa simplicidade conquistou o público, ao qual cabia somente cumprir o slogan publicitário da Kodak na época: “aperte o botão, nós fazemos o resto”.

As câmeras compactas, baratas e simples, aliadas à utilização de filmes cada vez mais sensíveis, permitem ao fotógrafo – principalmente o amador³³, que surge nessa ocasião - “congelar” imagens do cotidiano, sem a necessidade de imobilidade dos retratos. Dessa forma, na medida em que a popularização da fotografia diminui suas pretensões artísticas, a foto torna-se mais espontânea, banindo a pose nesse primeiro momento. Registra-se a realidade sem qualquer disfarce. No entanto, embora todas as câmeras tivessem a mesma qualidade de registro, o olhar individual do fotógrafo amador também está presente.

Apesar de os amadores partilharem basicamente dos mesmos recursos tecnológicos das práticas profissionais; e de os rituais familiares urbanos serem basicamente os mesmos para todos, não há uma aparente unidade nas fotografias amadoras e sim a individualidade de cada imagem como objeto sógnico. Esta individualidade é conferida à foto amadora por ela estabelecer uma forte relação emocional para com as pessoas envolvidas na imagem, sejam fotógrafos ou fotografados.³⁴

O fotógrafo amador produz um tipo de fotografia inteiramente distinto do profissional. Além de ter seu olhar voltado para outra abordagem do mundo – priorizando as relações familiares e os ritos sociais – o amador não mais se envolve com o processo de revelação do filme. Essa relação impessoal com o seu produto fotográfico faz com que o fotógrafo assuma um novo lugar: ao invés de ser agente do registro da memória, ele assume o papel de “funcionário” de um sistema que lhe indica como fotografar. Isso porque, cada vez

33 O fotógrafo amador pode ser definido como aquele que pratica a fotografia “utilizando um equipamento fotográfico pequeno e leve, de fácil manuseio e recursos específicos, destinado ao registro de aspectos cotidianos e de momentos de significados pessoais e grupais” (NAME, 2005, disponível em <http://www.joname.xpg.com.br/ENECULT.html> no dia 08/10/2007).

34 NAME, 2005, disponível em <http://www.joname.xpg.com.br/ENECULT.html> no dia 08/10/2007

mais automáticas, as câmeras portáteis passam a não permitir mais o ajuste manual de foco ou o tempo de exposição do filme. Os negativos já vem preparados para ocasiões típicas do registro amador: passeios em dias de sol e festas, onde o flash é utilizado. Os resultados são fotografias razoáveis, embora sem ousadia.

A partir do surgimento da câmera portátil, a fotografia se entrelaça às relações sociais de tal forma que determinado evento dentro da sociedade somente terá efetivamente acontecido se tiver sido registrado, imortalizado pelas lentes do fotógrafo. Surge aí a *necessidade* de registro e, com isso, uma nova função da fotografia: a de construtora da memória. Essa demanda pela documentação do dia-a-dia dará margem, mais tarde, ao nascimento do fotojornalismo. Com ele, a fotografia foi além das experiências sociais e ganhou o microcosmo social.³⁵

2.3. A fotografia digital

A função social da fotografia enquanto autora de registro de imagens ganha novas características com o surgimento da câmera digital, no início dos anos 90 do século XX. Resultado tanto de uma busca “quase obsessiva” pela automatização do processo de produção, ela revoluciona o processo de captura das imagens, que agora são registradas através de um sensor, armazenando a fotografia em cartões de memória. A película fotossensível, dessa forma, perde espaço ao mesmo tempo em que a fotografia ganha mais instantaneidade. Afinal, pode-se visualizar o resultado da foto no próprio visor da câmera digital, poucos segundos após ela ser feita e isso contribui para que seu uso seja bastante popularizado.

Fotografar, dessa forma, ficou ainda mais fácil, e passa-se a registrar não somente eventos sociais, mas toda e qualquer situação em que o fotógrafo encontre a mínima relevância. A produção fotográfica amadora aumenta muito, uma vez que não há mais a necessidade de filme e revelação para guardar a imagem. A pose perde ainda mais força do que na câmera automática e a espontaneidade ganha espaço. No entanto, isso pode significar a quebra da fotografia enquanto construtora da memória. De acordo com Gabriel Collares...

A repetição mecânica deste gesto (de fotografar) nos conduz ao armazenamento de uma centena de imagens capturadas. Contudo, apresenta-

35 RODRIGUES, 2000, p. 12

se o paradoxo da quantidade de informação disponível (ainda que acessível apenas a nós mesmos) e o aproveitamento que se fará dela. Embora potencialmente encerre a possibilidade de servir como parte do registro de nossas memórias, o destino dessas imagens será o desterro eterno em algum ponto do *hard disk* do *desktop* doméstico.³⁶

O grande número de fotos possíveis de ser tiradas por uma câmera digital e armazenadas no computador atribuem à fotografia uma contradição: ao mesmo tempo que se registra imagens em maior quantidade, esses mesmos registros tornam-se cada vez mais descartáveis. A fotografia torna-se efêmera uma vez que, para deixar de existir, basta um rápido clique no mouse. A memória, dessa forma, é desconstruída porque nem todas as fotos serão aproveitadas: somente as fotos que atenderem aos ditames do que foi estabelecido como belo é que serão preservadas.

Ao não depender mais do filme enquanto suporte, a fotografia digital torna-se dependente da tela do computador. Através dela, domina-se o componente mínimo constituinte da imagem: o pixel. E é através dele que se pode manipular a fotografia. Da captura ao tratamento de imagens, todo o processo de produção de signos imagéticos vem sendo permeado por essa nova ferramenta que...

(...) se apresenta como, talvez, o mais controverso mecanismo de produção e manipulação de imagens. Com ela, a imagem – que na pintura era fruto de um instante único, mágico, e na fotografia era a captura, o registro de uma lasca fortuita do real – ganha ares de coisa sintética, artificial. Mais do que registrar ou criar, ele simula o real. A fotografia digital é uma imagem híbrida, meio captura de um instante e meio simulação do real.³⁷

Com a fotografia digital, além do fotógrafo, o agente da produção passa a ser também o programador, cuja inteligência visual se realiza na interação e complementaridade com o computador e seus instrumentos. E isso transforma não somente a forma de produção quanto a própria percepção das imagens e, conseqüentemente, do mundo. Porque, segundo Aguiar, “se as imagens a que se tem acesso são todas perfeitas, tem-se a idéia de que o real também o é – ou deveria ser – perfeito”³⁸. O perfeccionismo, dessa forma, é uma das características mais marcantes da fotografia digital.

36 COLLARES, 2006, disponível em

www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd4/midiologia/GabrielCollaresBarbosa.doc no dia 16/10/2007

37 AGUIAR, 2006, disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/aguiar-katia-fotografia-digital.pdf> no dia 16/10/2007

38 AGUIAR, 2006, disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/aguiar-katia-fotografia-digital.pdf> no dia 16/10/2007

Esse perfeccionismo, no entanto, traz em si conseqüências significativas no âmbito da fotografia em si. A primeira delas, conforme dito anteriormente, diz respeito à imortalidade do registro. O fato de a revelação – a fixação no papel – não ser mais imprescindível para a observação do resultado final da foto faz com que o instante passe a ser descartável. Se a foto não ficar boa, é só deletar e fazer outra. Porém, além de descartável, o instante agora também pode ser reconstruível, manipulado através de softwares de imagem. Cabe ressaltar aqui que o retoque, a edição e a montagem sempre ocorreram na fotografia. Com o avanço tecnológico, porém, essa prática tornou-se mais fácil e comum, podendo interferir até mesmo na credibilidade.³⁹

Eis aí uma das questões principais que envolvem a fotografia digital: a veracidade da imagem. No retoque ainda permanecia uma relação com o real, na medida em que a manipulação agia sobre o meio físico do papel, a prova irrefutável de que a imagem está vinculada a algo que efetivamente existe. Porém, com a fotografia digital, essa conexão com o mundo real torna-se relativa, isso porque ela pode ser de dois tipos: analógica escaneada ou feita com câmeras digitais. Em ambos os casos, os mecanismos são baseados em lentes. Eles dependem da luz que reflete nas superfícies do mundo real. Entretanto, as imagens virtuais também são possíveis; ou seja, imagens que são totalmente construídas matematicamente no computador para simular a estrutura e a luz de fotografias feitas por câmeras. Imagens virtuais não são obtidas através de lentes ou químicos, não possuindo, assim, uma conexão com o mundo real. Lida-se com pulsos eletrônicos e “desaparece, nesse caso, a necessidade da preexistência de um real a ser retratado ou capturado. O ponto de partida da imagem sintética já é uma abstração”.⁴⁰

Essa desvinculação do real é permitida por softwares simples e fáceis de manusear, através dos quais se fazem recortes, colagens, altera-se tamanhos e formas de objetos, modificam-se cores, removem-se imperfeições, trabalha-se com efeitos de luz, sombras e texturas. As possibilidades são praticamente inesgotáveis, o que faz com que uma fotografia se torne uma obra potencialmente aberta, em permanente processo de construção.

Até mesmo a forma de compartilhar fotografias mudou com o processo digital. Os antigos álbuns de família cederam seus lugares aos fotologs e aos álbuns virtuais. O pioneiro destes sites de diários digitais, o Fotolog.net, foi criado com a intenção de fazer seus

39 OLIVEIRA, 2006, disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-erivam-fotografia-analogica-fotografia-digital.pdf> no dia 16/10/2007

40 AGUIAR, 2006, disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/aguiar-katia-fotografia-digital.pdf> no dia 16/10/2007

participantes partilharem fotografias de cunho artístico. No entanto, grande parte dos usuários inscritos (na sua maioria brasileiros) preferiu utilizar os espaço para apresentação de fotos de caráter pessoal e amador. Passa-se a compartilhar fotografia pela internet, tornando-a mais acessível a todos e, conseqüentemente, ainda mais popular.

3. O MERCADO DE FOTOGRAFIAS *FINE-ARTS* NA ÓTICA DE ANDRÉ CYPRIANO

Consolidada a fotografia enquanto meio de expressão artística, suas múltiplas possibilidades de experimentação fazem com que o mercado de fotografias *fine-arts* cresça rapidamente. Uma fotografia passa a valer tanto quanto uma obra de arte e invade galerias e museus, despertando a atenção de críticos e colecionadores. Nesses trabalhos, o tempo de produção e as técnicas utilizadas são apenas dois dos fatores que podem agregar valor a uma fotografia.

Conforme antecipado na introdução deste trabalho e diante do vasto espaço de fotografias *fine-arts*, foca-se o tema no trabalho do fotógrafo brasileiro André Cypriano. Autor dos livros “Caldeirão do Diabo”, “Rocinha” e “Quilombolas”, Cypriano produz um tipo de trabalho documental voltado para as o mercado *fine-arts*. Para tanto, a fim de aproveitar sua mais recente permanência no Brasil e foi realizada uma entrevista (reproduzida no Anexo), de onde foram extraídas todas as citações destacadas ao longo deste terceiro capítulo.

3.1. Dados biográficos: conhecendo André Cypriano

André Cypriano nasceu em Piracicaba, no interior de São Paulo, mas mudou-se para a capital com os pais somente aos três dias de vida. Atualmente, divide seu tempo entre a calma e tranquilidade de Ilha Grande, no litoral do Rio de Janeiro e a intensidade de Nova York, nos Estados Unidos. Realiza vários projetos expostos em galerias e museus no Brasil, Europa e EUA e, com eles, ganhou vários prêmios, como o *Portrait Excellence Award*, em julho de 1996, o *Mother Jones International Fund for Documentary Photography* (junho de 1999) e o Bolsa Vitae de Artes de São Paulo (janeiro de 2002).

A relação com a fotografia remonta aos quatorze anos de idade, como um *hobby*. Cypriano tinha uma coleção de selos e lia constantemente a *National Geographic*, a qual pegava emprestada de um tio. O hábito de folhear revistas de fotografia é mantido por Cypriano até hoje, porque, segundo ele, “educa os olhos com relação ao que está acontecendo a fotografia em termos de tendência”. Esse treino do olhar veio de encontro ao surfe, esporte

preferido do fotógrafo. Foi indo atrás de praias desconhecidas que Cypriano começou a fazer seus primeiros registros, como o ensaio “Nias: Pulando Pedras”, feito na Ilha de Sumatra. Foi com ele, documentando práticas rituais de um povo pouco conhecido de um canto remoto do mundo que Cypriano começou a ganhar os primeiros prêmios e a acreditar na fotografia enquanto profissão. Essa tendência para o raro, o extraordinário e o histórico vai acompanhar também as grandes produções de Cypriano feitas no Brasil e que serão referência neste trabalho: o “Caldeirão do Diabo”, em 1991, “Rocinha”, em 1999 e “Quilombolas”, em 2006. “Caldeirão do Diabo” e “Rocinha” foram editados em livro em 2001 e 2005, respectivamente, e “Quilombolas”, ainda em 2006.

Cypriano viveu no Brasil até 1990, quando se mudou para San Francisco, Califórnia. A família já tinha migrado aos poucos, mas ele procurou ficar no Brasil o máximo possível, devido à faculdade de Administração de Empresas. No entanto, o descrédito com os planos econômicos da época o levou a abandonar temporariamente o país. Em San Francisco, Cypriano começou a estudar documentarismo fotográfico no *City College* e no *Kentfield Marin County*, em 1990. Mas o aprendizado obtido com a Administração não foi esquecido.

Eu aprendi a ver a fotografia como uma indústria mesmo. Eu sei que fotografar são poucos milésimos de segundos do tempo, do dia, das semanas, meses e anos. O que a sua carreira vai te exigir é marketing, é estudar o mercado, é estatística. E isso eu aprendi com a administração de empresas. Eu uso esses ensinamentos toda hora, até para escolher a fonte para fazer o meu cartão de visitas. O ato de fotografar em si é muito pouco em termos de carreira.⁴¹

Em San Francisco, além de estudar, Cypriano trabalhou fotografando casamentos, moda e publicidade. A falta de oportunidades fez com que o fotógrafo se mudasse para Nova York. A proximidade com as galerias, com os profissionais mais renomados e até mesmo com relação ao acesso aos materiais fotográficos facilitou o trabalho de Cypriano.

Não teria feito fotografia se não tivesse ido para os Estados Unidos, porque o sucesso da minha fotografia vem desse mundo exterior. Eu não dependo da minha fotografia no Brasil, porque aqui não tem praticamente colecionadores e galerias de *fine-arts*. Só em Manhattan são 135 galerias somente dedicadas a fotografia.

A idéia de voltar ao Brasil veio com os atentados de 11 de setembro de 2001 – os

⁴¹ As declarações atribuídas a André Cypriano neste trabalho foram obtidas por meio de entrevista, realizada no dia 31 de agosto de 2007, em Ilha Grande – Rio de Janeiro.

quais foram registrados por Cypriano e cujas fotos saíram na imprensa. Ao perceber que morava em uma “zona de risco”, segundo palavras do próprio Cypriano, ele começou a procurar um lugar para balancear o ritmo de vida. Foi então que surgiu a oportunidade de construir uma pousada em Ilha Grande, lugar que já conhecia tanto por causa do surfe quanto devido ao projeto do “Caldeirão do Diabo”. A volta do Brasil, porém, trouxe uma dificuldade: se adaptar ao universo fotográfico brasileiro.

De certa forma, isso acabou acontecendo por causa da Rocinha e do Caldeirão do Diabo, que são dois documentários importantes. Eu pensei que o universo fotográfico aqui fosse um círculo restrito, muita competição, mas não é isso. E está sendo muito prazeroso. E como a fotografia está crescendo no Brasil, está sendo uma boa época para ganhar prêmios e participar de projetos aqui.

Como diz o próprio Cypriano, essa inserção se deu através de seus trabalhos mais elaborados, como o “Caldeirão do Diabo” e “Rocinha”. O tempo de elaboração e pesquisa desses projetos contribuem para o seu valor enquanto fotografias de arte, conforme será apresentado mais adiante. No entanto, cabe conhecer o processo de produção dessas obras, enquanto exemplos de como uma fotografia documental ganha seu status de *fine-arts*.

3.2. Do processo de produção: “Caldeirão do Diabo”, “Rocinha” e “Quilombolas”

O processo de produção adotado por André Cypriano apresenta certas características comuns a todos os seus trabalhos voltados para *fine-arts*. Há primeiro uma espécie de pré-visualização do trabalho e, em cima disso, Cypriano inicia sua pesquisa. No caso do “Caldeirão do Diabo”, a coleta de dados sobre a penitência Cândido Mendes e a Ilha Grande demorou oito anos, de 1985 a 1993. O objetivo dessa pesquisa é perceber qual é a imagem do lugar, justamente para desconstruí-la durante o ensaio. Cypriano também procura conhecer as personalidades, os costumes e a arquitetura. No entanto, muitas de suas fotografias mais importantes e inusitadas são feitas no meio do caminho entre um lugar e outro, ao ar livre, durante a parte da manhã ou da tarde. No meio do dia, Cypriano aproveita as condições de luz para fazer fotos em interiores.

Cada ensaio, no entanto, tem suas peculiaridades. A idéia de fotografar o presídio Cândido Mendes começou a surgir na mente de André Cypriano em 1985, quando o fotógrafo

foi a Ilha Grande surfar com os amigos. Enquanto se divertia com eles, um grupo de policiais se aproximou, pedindo-os para ficarem juntos. Horas mais tarde, um helicóptero aterrissou na praia com uma rede: havia capturado dois fugitivos do presídio. Foi a partir daí que Cypriano tomou consciência de que a prisão realmente existia, tendo sua curiosidade despertada por esse “inferno dentro do paraíso”, segundo suas próprias palavras.

A notícia de que o presídio ia ser fechado acelerou o projeto. Antes dele, Cypriano já tinha experimentado o arrependimento por ter deixado escapar uma oportunidade bastante significativa justamente por ela ter sido desativada: Serra Pelada.

Não gosto nem de tocar nesse assunto porque eu não fotografei por ter escolhido ir para outro lugar e voltar a Serra Pelada depois, mas ela fechou e eu me arrependo até hoje. Eu nem sabia que o Salgado ia fazer fotografias em Serra Pelada, e quando eu vi as fotos dele, percebi que era uma perda que não tinha preço. Decidi que não ia deixar isso acontecer com o Caldeirão. Pensei comigo: “tenho que fazer isso agora”.

Logo após conseguir autorização do Departamento de Sistema Penal, Cypriano ficou um pouco mais de um mês entre os presidiários da Cândido Mendes. A proximidade com os presos fez com que ele estabelecesse uma relação de confiança com os chefes do Comando Vermelho dentro da penitenciária. Ao focar o relacionamento entre os habitantes do “Caldeirão”, Cypriano acabou por humanizá-los. Isso, aliado ao fato de o presídio ter sido desativado oito meses depois da visita de Cypriano fez com que “Caldeirão do Diabo” ganhasse a importância de um registro histórico. No diário que manteve durante a execução do projeto, Cypriano relata o momento em que fez três fotos importantes do seu portfólio: as fotos de Chiquito, líder da facção no presídio, e Paulinho, seu guia dentro do Cândido Mendes.

Olho para o alto do prédio e o convido para irmos até lá. Ainda de frente para o pátio, ele pensa um pouco e grita para o amigo: “Paulinho, me empresta o medalhão do C.V. porque vamos tirar umas fotos (...) Na parede, um grande desenho a lápis com o rosto do “Bagulhão” (Rogério Lengruher, fundador do Comando Vermelho). Chiquito pega o quadro na parede (...). O modo como segura o quadro faz pensar em Moisés com a tábua dos Dez Mandamentos. Paulinho, então, pega o seu colar de volta e beija o medalhão. Para finalizar, Chiquito, descontraído, fica com seu rosto a apenas dez centímetros da minha câmera.⁴²

42 CYPRIANO, 1993, p.71

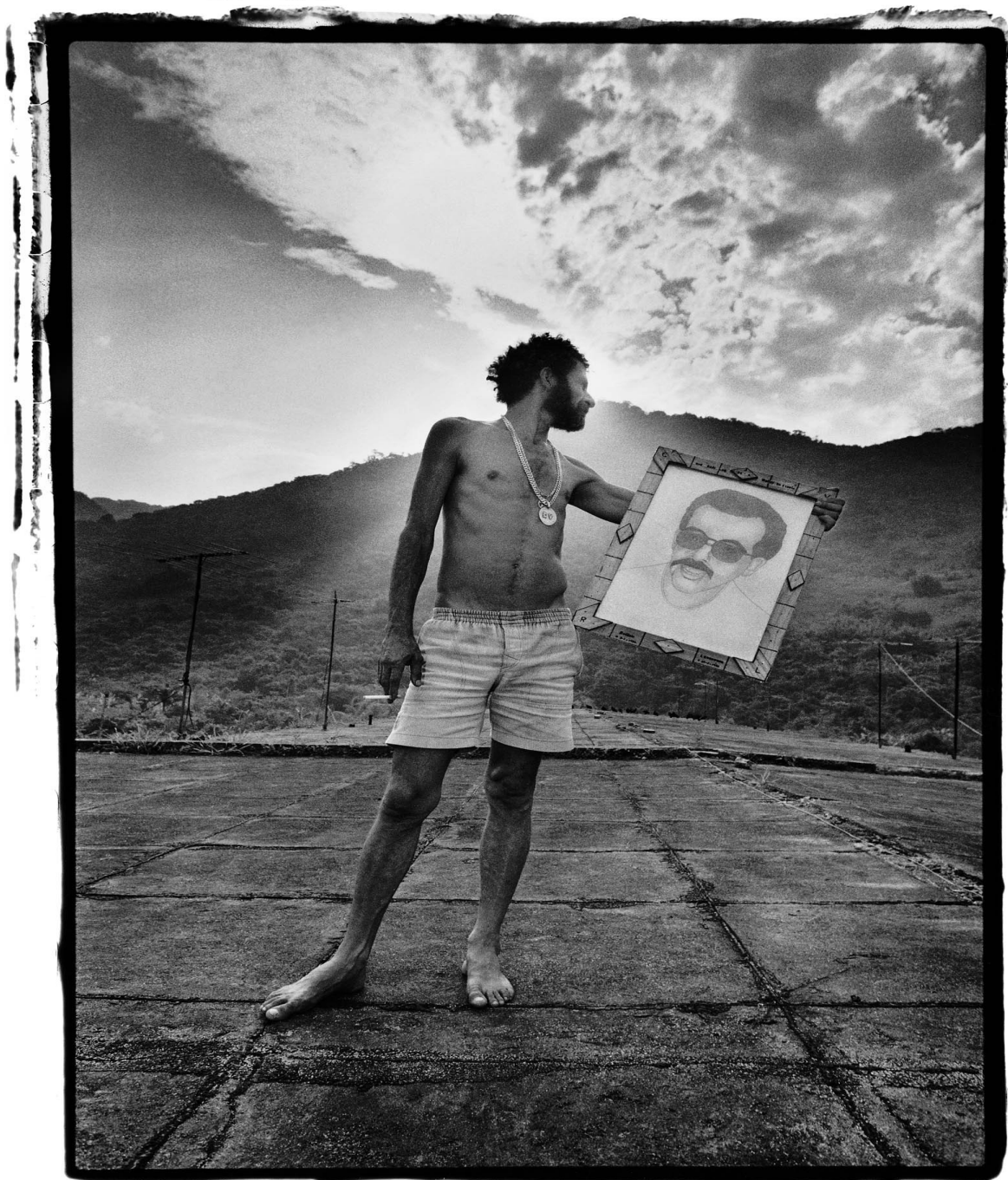


Ilustração 6: "O líder Chiquito". André Cypriano, 1993. "Na parede, um grande desenho a lápis com o rosto do "Bagulhão" (Rogério Lengruber, fundador do Comando Vermelho). Chiquito pega o quadro na parede (...). O modo como segura o quadro faz pensar em Moisés com a tábua dos Dez Mandamentos."



Ilustração 7: "Devoção". André Cypriano, 1993. "Paulinho, então, pega o seu colar de volta e beija o medalhão."

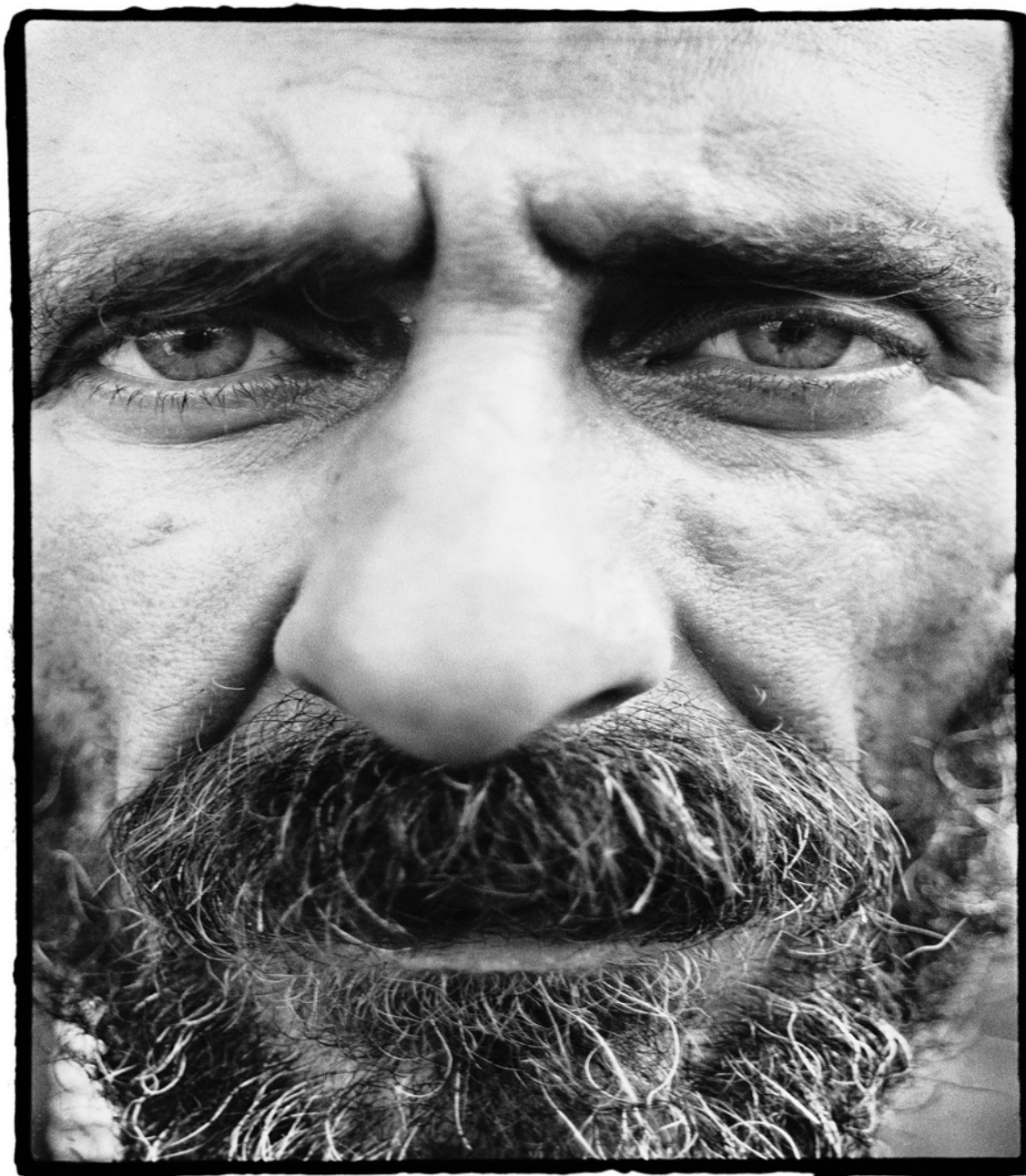


Ilustração 8: "Chiquito". André Cypriano, 1993. "Para finalizar, Chiquito, descontraído, fica com seu rosto a apenas dez centímetros da minha câmera."

Foi com esse trabalho que Cypriano ganhou o *Mother Jones International Fund for Documentary Photography*⁴³, que financiou parte do “Rocinha”. Além disso, o convite para fotografar a Rocinha veio justamente de Paulinho, seu guia na penitenciária Cândido Mendes e morador da favela. Tendo Cláudia (esposa de Paulinho) como guia, Cypriano passa também 30 dias na Rocinha, que nunca antes havia sido documentada. A intenção, porém, não é a de apologia ao crime organizado, mas sim registrar um lado pouco conhecido da História do Brasil, já que “o Comando Vermelho faz parte dessa história, assim como os Cangaceiros, ou como a máfia italiana faz parte faz parte da história de Nova York”, diz o próprio Cypriano. Realizadas entre 1999 e 2000, as fotos de “Rocinha” revelam a vida dos moradores, a arquitetura e os momentos de lazer e trabalho de uma das maiores comunidades do Brasil. Além disso, Cypriano também mostra as leis próprias dessa “cidade independente”

Nesse sentido, o projeto seguinte, de fotografar outras favelas do Rio, como Mangueira, Pavão-Pavãozinho e Cantagalo é consequência de “Rocinha”. Aqui o caráter antropológico foi mais forte que o social propriamente dito, onde Cypriano procura apreender os ensinamentos que vêm dessas culturas. A intenção é criar o Museu das Favelas, na internet, contendo informações como as personalidades de cada comunidade, a origem do nome, vistas aéreas da favela, entre outros dados. O material é tão extenso que nem 10% dele está editado atualmente.

“Quilombolas” também está inserido no campo da documentação de culturas informais, no entanto, esse foi um projeto diferenciado. Durante trinta dias, Cypriano viajou por dez comunidades quilombolas espalhadas pelo Brasil, procurando retratar suas questões sociais, culturais, territoriais e de resistência. No entanto, de cunho mais didático, ele não foi um projeto pessoal. De acordo com André Cypriano, a qualidade do papel e da impressão deixam a desejar, apesar de ser um livro muito importante em sua carreira.

“Quilombolas” me abriu portas, tenho muito carinho por ele, inclusive porque está sendo distribuído em grande quantidade. Mas não é algo tão pessoal quanto o “Rocinha” e “Caldeirão do Diabo”, em que eu fui na gráfica, ajustei foto por foto para sair da melhor qualidade, noite e dia acompanhando aquelas fotografias que saíam da máquina. Se eu te mostrar uma foto original de Quilombolas e uma do livro, você vai ver que um cabelo, por exemplo, que está preto no livro pode ser visto em todos os detalhes em seu original (...) Não posso mostrar para um curador de galeria ou para um colecionador. Se fosse um livro meu, teria outra edição.

43 *Mother Jones* é um instituto de arte que produz uma revista bimestral conhecida por seu jornalismo investigativo, pelo incentivo ao documentarismo e pela cobertura de questões sociais. A maioria dos artigos são escritos, ilustrados e fotografados por freelancers.

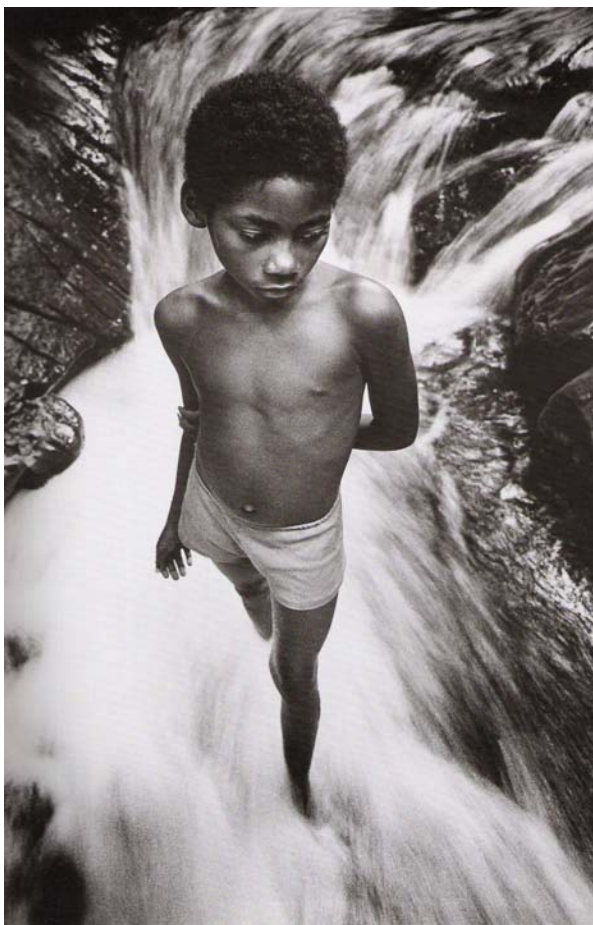


Ilustração 9 e 10: “Maria Judite de Oliveira Pereira”. André Cypriano, 2006. Acima, a versão do livro e, abaixo, a versão original. “Se eu te mostrar uma foto original de Quilombolas e uma do livro, você vai ver que um cabelo, por exemplo, que está preto no livro pode ser visto em todos os detalhes em seu original. Não posso mostrar para um curador de galeria.”

Após traçar esse panorama do processo de produção das três principais obras de André Cypriano, observam-se alguns detalhes importantes. O primeiro deles diz respeito ao tempo de produção. A fotografia não é apenas o clique, o ato de fazer a foto, mas também o registro de um contexto social, já apreendido pelo fotógrafo através da longa imersão no ambiente que está sendo fotografado. Para essa imersão, observa-se o segundo detalhe da elaboração dessas obras: a presença dos guias. São eles que fazem a ponte entre o ambiente desconhecido e o fotógrafo, e seu papel é bastante importante na elaboração de um documentário fotográfico de arte. O terceiro detalhe diz respeito à importância da pesquisa, do conhecimento prévio, mínimo que seja, para a produção de um trabalho *fine-arts* documental. É através da pesquisa que o fotógrafo poderá transmitir o caráter histórico de seu trabalho, além do sócio-antropológico.

Cabe ressaltar que esse *modus operandi* é algo típico de um determinado tipo de fotografia *fine-arts*. Esse campo é bastante amplo e faz-se necessário estabelecer onde a produção de André Cypriano está localizada nesse vasto campo de fotografias voltadas para galerias, museus e colecionadores.

3.3. Um olhar teórico: localizando a fotografia de André Cypriano no campo das *fine-arts*

Desde seu início, a fotografia é dividida em categorias. Em 1839, ano em que foi apresentada ao mundo, ela foi colocada em duas categorias primordiais, quando proclamada enquanto ciência e arte. Desde então, outras divisões surgiram, procurando enquadrar as produções de determinado fotógrafo em um nicho específico. Um exemplo disso foi o movimento pictorialista e, mais tarde, movimento da “straight photography”, conforme mencionado no primeiro capítulo. No entanto, sabe-se que as categorias fotográficas são propostas com objetivos variados, e existem vários meios para se designar uma fotografia.

A fim de localizar – e inserir – o trabalho de André Cypriano na fotografia *fine-arts*, serão utilizadas duas divisões propostas por teóricos da fotografia. A primeira, sugerida pelo historiador fotográfico Beumont Newhall em seu livro, *History of Photography*, divide a fotografia em quatro tendências estilísticas: a direta, a formalista, o documentarismo e a

equivalente⁴⁴. Enquanto a tendência direta (*straight*) - na qual a habilidade da câmera em registrar imagens com detalhes é usada para interpretar a natureza e o homem, nunca perdendo contato com a realidade - é representada por nomes como Alfred Stieglitz e Ansel Adams, o estilo formalista diz respeito à fotografia por si própria, isolada, preocupada somente com a forma. O documentarismo constitui-se essencialmente pelo registro sem a invasão do fotógrafo, procurando retratar o que se passa da forma mais honesta possível. Aqui, os exemplos mais concretos são os fotógrafos empregados pela *Farm Security Administration*⁴⁵. Já a fotografia equivalente – termo que vem justamente da série *Equivalent*, de Stieglitz, também citada anteriormente - designa a fotografia enquanto metáfora, repleta de significado emocional.

Em uma outra divisão um tanto mais complexa, proposta por Barrett⁴⁶, a fotografia pode ser dividida em seis categorias: descritiva, explicativa, interpretativa, eticamente avaliativa, esteticamente avaliativa e teórica. Na fotografia descritiva, enquadram-se as fotos de caráter funcional, como, por exemplo, a fotografia da carteira de identidade ou uma reprodução de uma obra de arte. Essa categoria tem pouco – ou nenhum – valor enquanto arte, uma vez que sua característica principal é ser neutra em termos de interpretação. O tipo explicativo tem caráter mais social, antropológico, usando elementos que enquadram a imagem dentro de um contexto específico. Esse é o caso do fotojornalismo, por exemplo, e de nomes como Henri Cartier-Bresson, W. Eugene Smith e Sebastião Salgado. Já as interpretativas são caracterizadas por serem ficcionais, posadas, intervindo em situações reais a fim de criar um sentido próprio.

No que diz respeito às fotografias eticamente avaliativas, elas procuram exaltar ou condenar um determinado aspecto da sociedade, incluindo em si um julgamento de valor e um caráter de mudança social. As esteticamente avaliativas caracterizam-se por serem “objetos bonitos fotografados de uma maneira bonita”, como paisagens e nus, por exemplo. E, por fim, a categoria teórica inclui fotografias que comentam as próprias questões artísticas, modos de representação do próprio fazer fotográfico.

Tomando-se por referência, primeiramente, a divisão proposta acima por Newhall, a fotografia de André Cypriano é enquadrada no ramo do documentarismo. De acordo com o próprio Cypriano, sua obra está intimamente relacionada com “a experiência em buscar o

44 NEWHALL, 1982 apud. BARRETT, 2006, p. 60

45 A *Farm Security Administration* foi um órgão do governo americano que convidou alguns fotógrafos para registrar o interior dos Estados Unidos após a grande crise de 1929.

46 BARRETT, 2006, p. 63-105

desconhecido enquanto dádiva da vida” e registrá-lo. Para ele, segundo os critérios do documentarismo, uma fotografia documental, para ser considerada arte...

...precisa ser única, com uma única composição e um único tema. Se não for única, tem que ser clássica, como a do Cartier-Bresson, “Atrás da Estação Saint-Lazare”, que mostra um homem pulando sob uma poça. Essa foto já foi feita por vários fotógrafos e é sempre associada ao Bresson, naturalmente. Além disso, o que faz a foto ser *fine-arts* é o que se chama de *remarkable*. Você a olha e não esquece nunca mais. Que ela fale por si própria, que ela não precise de nenhuma outra para complementar. O importante é trazer emoções, é te levar para a sua própria experiência. A foto não precisa ser, necessariamente, bonita. E é isso o que eu procuro nas minhas fotografias.

Observa-se, no trecho sublinhado, o caráter de não-interferência do fotógrafo: a idéia aqui é apresentar imagens ao público sem influenciá-lo. Prova disso é que Cypriano não gosta sequer de colocar legendas ou títulos em suas fotos porque, segundo ele, “ao ler o título, o público já saiu de sua própria viagem”.

Levando-se em consideração as categorias propostas por Barrett, a fotografia de André Cypriano encontra-se relacionada a, pelo menos, duas categorias de forma direta. A primeira é a explicativa: conforme dito anteriormente, o caráter antropológico e social atravessa sua obra. O próprio Cypriano afirma que “a fotografia o fez ir a lugares onde normalmente não iria”, o que é comprovado pelas suas obras principais: “Quilombolas”, “Caldeirão do Diabo”, e “Rocinha”.

Além do caráter explicativo, há também uma preocupação estética, colocando Cypriano, de certa forma, na categoria esteticamente avaliativa. Embora os lugares fotografados não sejam, necessariamente, tidos como bonitos pelo senso comum, Cypriano procura neles uma avaliação positiva.

Quando você vai em uma favela e vê uma vala negra, você pode fotografar aquilo de uma forma bonita ou de uma forma que fique bem feia. Existem várias formas de mostrar aquela mesma imagem e, com elas, se pode mudar a maneira que as pessoas interpretam aquilo.

É nessa categoria que se incluem também obras mais recentes do fotógrafo, como, por exemplo, o projeto sobre Ilha Grande, que vem andando em paralelo com o trabalho de documentação das favelas e de culturas informais. Nesse projeto, Cypriano procura fotografar pessoas e objetos em estado máximo de relaxamento e paisagens da ilha. Esse trabalho foi

exposto no *Latin Collector*, em Nova York, e deve se transformar em livro. De acordo com Cypriano, o maior valor estético dessas obras faz com que elas sejam voltadas mais para *fine-arts* do que os trabalhos documentais, já que interessa mais especialmente os colecionadores.

Estranha-se, aqui, o fato de a fotografia de Cypriano não ser colocada na categoria eticamente avaliativa. Suas fotografias apresentam sim, um caráter social, no entanto, o fotógrafo deixa bastante claro que sua fotografia não tem proposta de mudança, nem um julgamento de valor.

A Rocinha, por exemplo, com os traficantes, com todos os problemas que ela tem, foi a Rocinha que eu experimentei. Se ela mudar hoje, ficar bonitinha e sem traficantes, não é a Rocinha. Não que eu não queira isso para ela, mas ela vai deixar de ser o que eu conheci.

O fato de não mostrar traficantes em suas fotografias pode justificar essa afirmação, no entanto, o que se observa na obra de Cypriano é a sutileza com que a crítica social é feita. Um exemplo disso é a fotografia “Menino com a Pistola”, parte do portfólio de “Rocinha”. Ao deixar de mostrar a violência nua e crua das favelas, Cypriano age na essência da criminalidade, expondo que ali reside a origem de tudo. “É um tapa com luva de pelica”, diz o fotógrafo. Essa é até uma foto posada (como outras presentes no portfólio de Cypriano), no entanto, as poses são naturais, não assumindo o caráter ficcional que a categoria interpretativa demanda.

Ao determinar onde a fotografia de André Cypriano está localizada no campo da fotografia *fine-arts*, abre-se caminho para o estudo desse espaço do documentarismo autoral e seu valor enquanto obra de arte.

3.4. Fatores que agregam valor a uma fotografia *fine-arts* documental

Os fatores que podem agregar valor a uma fotografia *fine-arts* – e, conseqüentemente, atribuí-la um valor artístico e de mercado – são os mais diversos. Um ângulo ou um enquadramento inusitado, a expressão do objeto fotografado e a técnica utilizada na impressão são somente alguns dos exemplos que podem influenciar o valor de uma fotografia enquanto obra de arte. No entanto, no campo documental, observa-se que existem alguns fatores que são primordiais nesse sentido. No que diz respeito à produção, o



Ilustração 11: "Pai e Filho". André Cypriano, 1999. "Eu considero 'Pai e Filho' uma foto única, enquanto critério para uma fotografia fine-arts. Eu já tinha visto vários filhos em cima dos pais, mas não com a mão daquele jeito, peladinho, com a favela ao fundo."

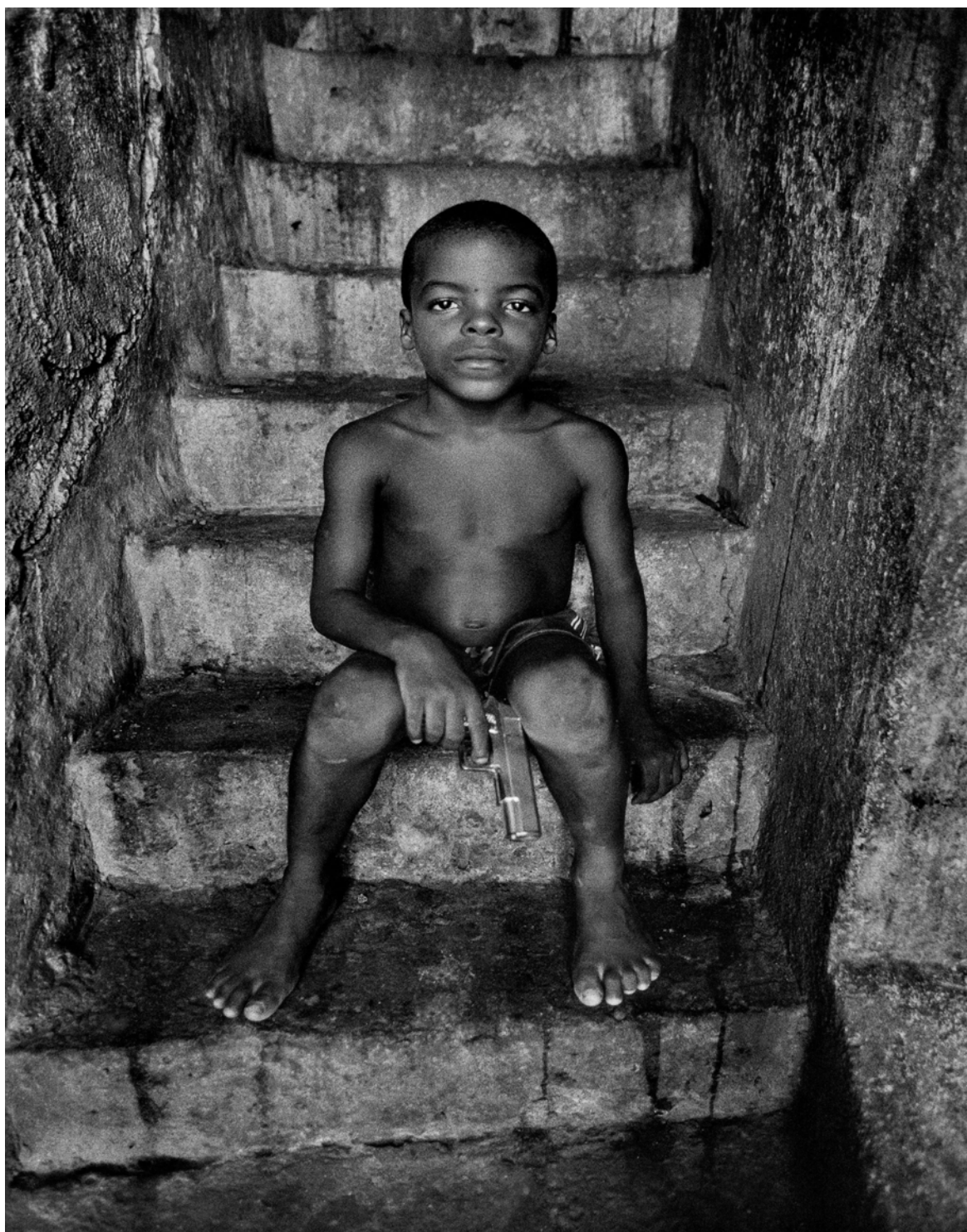


Ilustração 12: "Menino com a Pistola". André Cypriano, 1999. É ali que tem que ser a meta de algum trabalho social que acabe com o fato de, naquela idade, a criança entrar para o crime. Não adianta ficar mostrando todos os criminosos mortos, tem que mostrar a essência."

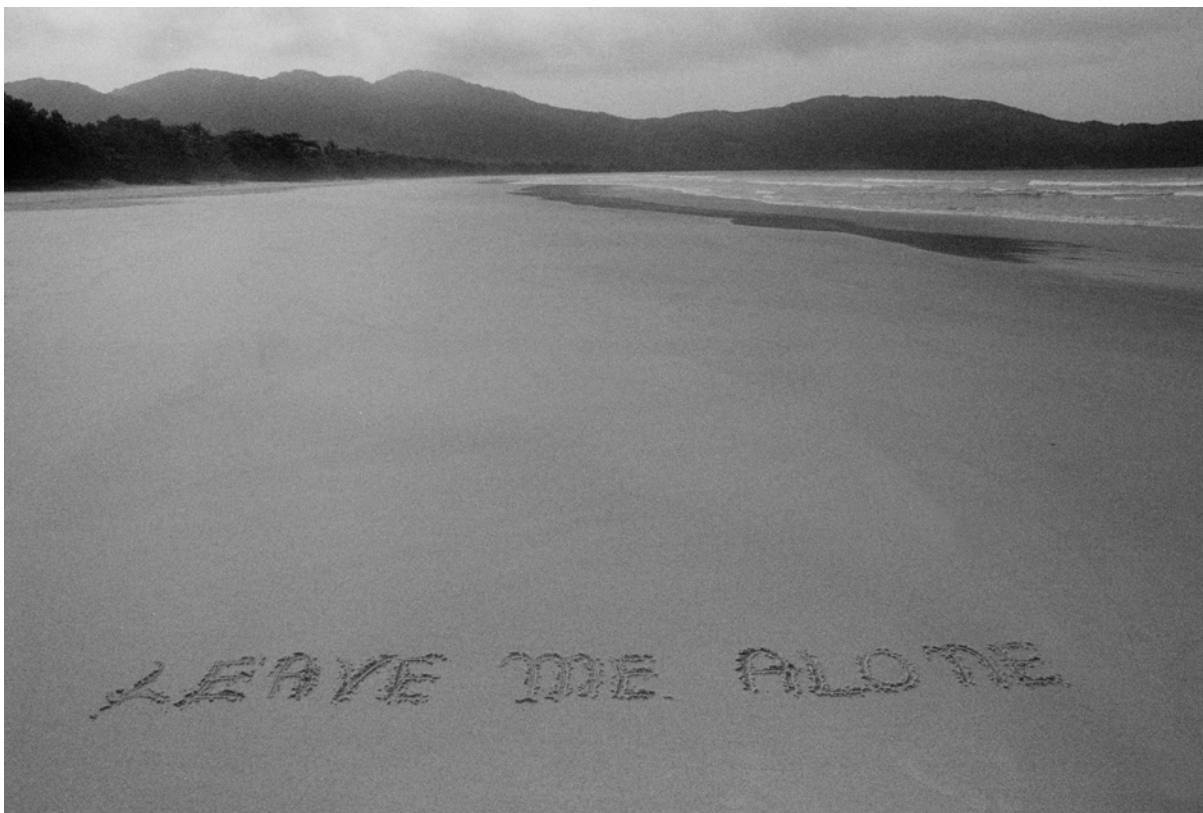


Ilustração 13: "Leave me alone". André Cypriano, 2006-2007. A Ilha Grande balanceia um pouco os meus trabalhos mais pesados. Esse projeto é algo voltado para o relaxamento, que é algo que, tanto em Nova York quanto nas favelas as pessoas esquecem que existe. É algo mais fine-arts mesmo, para colecionadores."

caráter artesanal, por exemplo, tão relacionado à arte tradicional da pintura, é levado em conta. Utilizar câmera analógica, película preto e branco e revelar suas próprias fotografias é algo que pode ser um diferencial em termos de mercado. Cabe ressaltar que esse processo vai na contramão do desenvolvimento tecnológico da fotografia digital, da computação gráfica e dos scanners, embora não impeça de forma alguma a utilização desses meios a favor da fotografia *fine-arts*, conforme será visto mais adiante. Há público para todos os tipos de fotografia, para todos os tipos de interpretações e de conceitos. O que diferencia é a linha adotada pelo fotógrafo.

As razões para a valorização do preto e branco atualmente estão relacionadas à constante busca por novidade. No entanto, nela, o novo já não é mais imperativo: ele passa a ser o velho lembrado. Assim, a concepção do criativo passa a substituir a concepção de original. Afinal, fotografar o mundo que explode em cores não é tarefa fácil, já que o fotógrafo deve aprender, antes de tudo, a abstrair as cores que o rodeiam. Além disso, o “filme preto e branco, pela sua própria composição química, possibilita uma imagem com mais detalhes do que o filme colorido permitiria”. A ausência de cores e o aspecto caseiro, que ainda hoje permanece na fotografia em preto e branco, volta a atrair, agora, um número de interessados nesta forma do fazer fotográfico.⁴⁷

No caso de André Cypriano, essa capacidade de apreensão de detalhes que o filme preto e branco encerra em si age a favor da produção no sentido de que se capta melhor o que está sendo documentado. A importância dos detalhes é fundamental nesse campo do documentarismo, o que também vai de encontro não somente ao preto e branco como também à utilização de película e câmeras analógicas. Vale lembrar que um filme *larger format*, maior que 35 mm, bem revelado, ainda oferece mais detalhes do que a melhor das máquinas digitais, tendo, dessa forma, melhor qualidade na captação das imagens.

A opção pelo filme preto e branco também está relacionada ao fato que a fotografia, enquanto arte, procura não ser mera captação da realidade, mas sim moldá-la de acordo com o olhar do fotógrafo. No caso do documentarismo autoral, isso se torna ainda mais importante, uma vez que esse tipo de fotografia tem forte relação com o que acontece na sociedade. O uso do preto e branco, nesse caso, é uma forma de diferenciar aquela fotografia da realidade social nua e crua, uma vez que, de acordo com Cypriano, a “fotografia preto e branco é uma interpretação da realidade, a colorida, um reflexo”⁴⁸.

47 RODRIGUES, 2000, p. 56-57

48 Entrevista de Cypriano, disponível em http://www.brazilconze.com/interview/andre_cypriano.html no dia 20/09/2007.

O caráter artesanal também está presente na revelação da fotografia. O fato de o próprio fotógrafo revelar seus negativos é algo valorizado por curadores e colecionadores. Isso se deve ao fato de essa revelação conter uma espécie de originalidade da obra, a marca autoral do fotógrafo até mesmo na impressão. Com Cypriano, por exemplo, todas as fotos são um pouco mais escuras do que o normal. A impossibilidade de manipulação também age a favor da revelação autoral. Porém, a dificuldade do processo, o esforço físico pelo qual o fotógrafo passa, não vem sendo devidamente recompensado.

O mercado não está valorizando tanto quanto deveria pelo esforço físico de tempo, não só mental, porque você tem que decorar quantos segundos a foto deve ficar queimando. É muito difícil ficar de pé, no laboratório, no escuro, cheirando químico para fazer uma foto que demora três dias para ficar perfeita. Então eu comecei a achar que financeiramente, não a beleza do processo, não vale muito a pena.

Isso tem feito com que muitos fotógrafos documentaristas comecem a não revelar pessoalmente suas fotografias, como por exemplo, Sebastião Salgado, ou migrar para o digital.

Fotografia tem realmente seu valor de mercado e vai continuar sendo valorizada. Porém, também deve-se tomar cuidado com a edição. Seguindo a lei básica da oferta e da procura, fotografias que tem uma edição muito grande – em torno de 200 a 300 cópias – valem menos do que deveriam. Por outro lado, portfólios com 25 a 50 edições para colecionadores – edição considerada baixa – valem tanto quanto uma obra de arte tradicional. As fotografias do portfólio de “Rocinha”, por exemplo, valem em torno de 80 mil dólares. Fotografias como “Pai e filho”, numa edição de 25 cópias, só restam 4. “Menino com pistola” só restam 8, também numa edição de 25.

Já nas galerias, as fotos possuem edições ainda menores, de 5 cópias. Em compensação, o tamanho 30 cm por 40 cm utilizado a alguns anos atrás cedeu espaço para as fotos tamanho mural, com impressão digital. Isso favorece as próprias galerias.

Antigamente fazia-se uma edição de 25, 50, 100 cópias, mas, atualmente, as pessoas estão fazendo maiores e em menores edições, e as galerias querem isso também. Ao invés de colocar aquela parede com dez fotos, coloca três grandes e vende por dez mil, quinze mil dólares cada foto, ao invés de vender por mil cada foto. É isso que eles preferem, menos trabalho para eles.

Todo o cuidado demandado por uma exposição fotográfica em termos de edição e

impressão não é menor do que preparar um portfólio para premiações em Bolsas de Arte e institutos de incentivo à fotografia. A importância das premiações na obra de um fotógrafo vai além da recompensa financeira, trazendo, também reconhecimento pelos pares, dentro da comunidade fotográfica internacional, e pelos colecionadores. Uma obra premiada, de valor reconhecido, vale mais do que uma obra que está somente nas galerias.

No entanto, a elaboração de portfólios para concorrer a determinado prêmio é algo bastante complexo. Cada bolsa ou instituto tem suas próprias regras sobre tamanhos, podendo até mesmo requerer a apresentação de cartas de referência. No geral, todas elas designam regras para a apresentação do portfólio e pedem uma ficha de inscrição contendo uma descrição minuciosa do projeto candidato ao prêmio, além de uma descrição resumida da carreira do fotógrafo. A observação dessas regras e o envio de material para essas fundações são importantes principalmente no início da carreira, para a construção do nome do fotógrafo. Quando este já é conhecido, pode-se ganhar prêmios mesmo não enviando portfólio.

Embora existam fotógrafos que se dedicam quase que exclusivamente a enviar material para as premiações, nem sempre o trabalho é julgado de acordo com seu mérito próprio.

Não é só o fotógrafo ou a imagem do fotógrafo, depende de quem está por trás, julgando aquele trabalho. São vários fatores que se passam na cabeça dos curadores e dos críticos. Se está no meio da Guerra do Iraque, por exemplo, e você manda um material sobre favelas, como foi o meu caso, ninguém quer ver. Mas aí chega uma hora em que o Oriente Médio cansa e eles decidem olhar um pouco para a América do Sul.

O critério, dessa forma, depende muito da relação que determinada fotografia mantém com o contexto em que ela é avaliada, analisada. Essa preocupação com a temática da foto também é importante no interior das galerias, mas de uma outra maneira. No caso de uma galeria que visa prioritariamente o lado financeiro, ao selecionar material para as exposições, o curador procura não somente o que está em voga em determinada época, mas também o que pode vender no futuro. Um galerista geralmente trabalha com determinado artista por cerca de dez anos, e o influencia na medida em que o fotógrafo procura seguir a linha estética daquele estabelecimento. Uma fotografia não tão forte no momento atual pode se tornar histórica e trazer reconhecimento ao fotógrafo, vendendo também as outras produções não tão requisitadas assim. Já no que diz respeito às galerias onde a questão ideológica é a mais importante, o tema de uma fotografia também mostra relevância: o

curador de determinada fundação pode encontrar em um documentarismo a forma mais interessante de transmitir a sua mensagem. A curadoria, dessa forma, assume um aspecto social.

3.5. O papel da crítica

Um crítico pode consagrar ou derrubar uma exposição fotográfica. No entanto, é muito comum pensar na crítica como algo exclusivamente negativo, quando não é assim que acontece. A função do crítico vai além do julgamento de valor: ele coloca em palavras o que o artista se propôs a mostrar em imagens.

Em seu editorial no *Journal of Aesthetic Education*, Smith⁴⁹ distingue dois tipos de críticas de arte, ambos os quais são úteis para servir a diferentes propósitos: a crítica estética exploratória e a crítica estética argumentativa. No primeiro caso, o crítico adia julgamentos de valor em favor de determinar aspectos estéticos de forma mais completa possível, a fim de assegurar que o leitor experimentará tudo o que pode ser visto numa obra de arte. Já no segundo tipo de crítica, após uma análise interpretativa suficiente, o crítico aponta os aspectos positivos e negativos e então oferece um relato completo de seus julgamentos baseados em critérios específicos e padrões. Os críticos argumentam em favor de seus julgamentos e procuram persuadir o público que a melhor maneira de se considerar uma exposição é aquela que eles interpretaram e julgaram.

O julgamento da fotografia deve ser acompanhado tanto de uma descrição da imagem quanto de uma interpretação, mas não necessariamente precedido por essas duas instâncias. Muitas vezes a descrição e a interpretação já contêm, implicitamente, o julgamento do crítico. Enquanto a descrição diz respeito a informações sobre o meio utilizado, a forma e o objeto fotografado, além de dados sobre o fotógrafo e o processo de produção, tomando por referência questões como “o que está aqui?”, “o que estou olhando?” e “o que eu sei sobre essa imagem?”, a interpretação é entender a fotografia enquanto representação ou expressão de alguma outra coisa, uma espécie de metáfora, cuja pergunta-base é “o que isso significa?”. A interpretação, para Barrett, é algo extremamente complexo, uma vez que ela está envolta de conhecimentos, valores, crenças e atitudes fortemente influenciados pela cultura e, por isso,

49 SMITH, 1973 apud BARRETT, 2006, p. 6

cada fotografia incorpora um modo de ver e mostrar o mundo. “Nada poderia ser mais distante da verdade, porque fotografias são parciais e flexíveis. Nós temos que interpretar as fotografias a fim de deixar claro quais são as reflexões (do fotógrafo)”.⁵⁰

Quando se atua como um crítico, interpretar uma fotografia é dizer o que se entende sobre ela, especialmente sobre o que se trata aquela imagem. Interpretar é falar sobre o significado, o sentido, o tom ou o modo de fotografar. Quando os críticos interpretam uma obra de arte, eles procuram dizer a seus leitores o que acreditam ser mais importante em uma imagem. Cabe ressaltar, porém, que o ponto de vista de um crítico é somente uma das versões possíveis para a interpretação de uma trabalho. Além disso, um determinado crítico pode interpretar uma fotografia de acordo com a perspectiva que mais lhe convêm. Barrett cita as perspectivas comparativas (comparar uma exposição com outra em que tenha algo em comum), formalistas (basear a interpretação somente em considerações sobre as propriedades formais da imagem) e intencionalistas (tentar interpretar a imagem de acordo com a intenção do artista) como três das mais utilizadas pelos críticos.⁵¹

O ponto de vista intencionalista merece um raciocínio a parte, uma vez que, para descobrir a intenção do artista, o crítico deve manter contato direto com ele. Esse relacionamento entre críticos e artistas é algo que causa polêmica dentro da comunidade fotográfica internacional. Enquanto alguns críticos defendem um distanciamento entre essas duas figuras, outros acreditam que uma parceria entre eles pode ser bastante apreciável. De acordo com Peter Schjedahl, crítico de fotografia, “uma amizade entre artistas e críticos é tragicômica. O crítico espera revelação do artista que, por sua vez, procura autenticação do crítico. Nenhum dos dois tem uma recompensa a dar”⁵².

Além dessa relação conturbada, basear uma interpretação nas intenções do artista pode ser algo bastante arriscado. Além de oferecer ao observador – o freqüentador da exposição – uma espécie de versão oficial, uma “interpretação correta” de uma imagem, usurpa-o de seu lugar de produtor de sentido. A interpretação do público e do crítico pode ser tão verdadeira quanto a do artista, contanto que se baseie em informações concretas.

A partir da interpretação, o crítico avalia uma fotografia *fine-arts*, baseado em razões e fundamentado por critérios, geralmente apoiados em teorias estéticas e em definições artísticas. Naturalmente, os critérios variam de acordo com o tipo de fotografia apresentada.

50 BARRETT, 2006, p. 43

51 Ibid., p. 48-54

52 SCHJEDAHL, 1975 apud. BARRETT, 2006, p. 11

Caso uma foto tenha por característica principal o realismo, uma boa obra é aquela que mais se assemelha à verdade e à beleza do real. Se uma fotografia pretende despertar sensações, um crítico deve julgá-la de acordo com a intensidade desses sentimentos. Caso a proposta de uma fotografia seja transmitir uma mensagem socialmente importante, deve-se mensurar a sua capacidade de despertar debates em torno de determinado tema.

Critérios, dessa forma, são bastante variáveis, mas não devem refletir simplesmente as preferências de um crítico. O trabalho de descrever, interpretar e julgar uma fotografia é algo de grande responsabilidade, e deve servir como fonte de informação confiável para os apreciadores de fotografia *fine-arts*.

3.6. O digital nas fotografias *fine-arts*

O advento da imagem digital vem ampliando, gradativamente, o espaço da fotografia *fine-arts*. Isso acontece porque os processos de produção e impressão tornam-se mais baratos do que com a utilização de película. Fotografar tornou-se mais fácil, assim como o ato de armazenar as imagens. Tanto para o fotógrafo como para o colecionador, não é mais necessário utilizar aparelhos especiais para a manutenção da integridade da foto, como umidificadores, por exemplo.

O digital também apresenta certas vantagens em termos de negociação. Além da exposição oferecida pela internet – onde a foto digital auxilia na montagem de um portfólio on-line, visível em qualquer parte do mundo – a compra e venda de fotografias também é facilitada pela rede mundial de computadores. No caso de André Cypriano, as facilidades de um portfólio na internet são especialmente úteis, uma vez que ele se divide entre dois países.

Um exemplo: estou em Ilha Grande, vendo uma foto lá nos Estados Unidos. Ligo para o laboratório ou para a galeria, que já tem a imagem digital lá com eles, eles imprimem a fotografia lá e entregam para o colecionador. Eu não preciso nem sair de Ilha Grande. E eu tenho muitos problemas com transporte de película de um país para o outro, por causa do raio X nos aeroportos.

E é justamente devido a essas facilidades que Cypriano optou por fazer seu primeiro projeto totalmente digital em agosto de 2007, no Maranhão. No projeto “O Brasil passa pelo SESC”, um grupo de 44 fotógrafos, incluindo Cypriano, foi patrocinado pela

instituição para documentarem suas instalações nos 26 estados brasileiros. Contribuíram para essa mudança para o digital o fato de Cypriano considerar que o mercado de *fine-arts* tem valorizado pouco o trabalho artesanal de impressão por parte do fotógrafo, além de uma preocupação com questões ecológicas, relativas ao destino dos químicos utilizados na revelação de uma película. O momento é de transição. Cypriano ainda está analisando qual é a melhor forma de adotar o digital, mas pretende também continuar imprimindo seus portfólios já feitos. Mudar a linha que se segue, dentro das *fine-arts*, não é uma tarefa fácil.

A fotografia digital encerra em si uma preocupação maior com a original da foto. No caso do documentarismo autoral, uma opção a ser seguida pode ser trabalhar com a foto escaneada e colar o contato do negativo, comprovando a inexistência de manipulação e a fidelidade da imagem. Porém, de acordo com Piper, há algo tão especial na relação entre o fotógrafo e o que é fotografado que nem o *Photoshop* pode mudar. “A fotografia tem uma transparência que outras mídias não tem, apesar de todas as formas de se manipulá-la”.⁵³

No entanto, o ramo de *fine-arts* permite manipulação, e esta muitas vezes é vista como algo que contribui para exprimir a criatividade do artista. Expandindo um pouco o foco da pesquisa do documentarismo autoral para outros ramos da fotografia *fine-arts*, mudanças na cor, brilho, contraste podem ser feitas instantaneamente, e partes da fotografia podem ser repetidas ou apagadas. Outras imagens podem ser incorporadas à foto, e suas dimensões podem ser alteradas. Dessa forma, Alexandre Santos afirma que “o advento da digitalização das imagens fotográficas ampliou em muito as possibilidades de uma entrada maior da linguagem fotográfica na arte, promovendo um diálogo com outros meios”.⁵⁴

No que diz respeito à manipulação digital de forma mais direta, a colagem é um exemplo bastante significativo, utilizando pedaços de imagens para compôr uma obra de arte fotográfica. Dessa forma, especialmente nos casos onde o fotógrafo não faz documentarismo autoral – e não tem um compromisso na manutenção de um vínculo, mínimo que seja, com o real - a manipulação digital torna a fotografia até mesmo mais perfeita em termos de estética, o que favorece as galerias. Afinal, uma foto mais bonita vende mais.

A presença da fotografia em instalações e performances também é favorecida. Quando se pensa nas instalações artísticas, percebe-se uma grande entrada da fotografia, dialogando e mostrando-se através de objetos, vídeos e outras linguagens. Em se tratando de performances, cuja marca principal é a própria desmaterialização e efemeridade da obra

53 PIPER, 2002 apud BARRETT, 2006, p.168.

54 SANTOS, 2006, disponível em

www.iberecamargo.org.br/inc/download.asp?id=180&tipo=entrevista no dia 18/11/2007.

artística, desde muito cedo a fotografia foi a linguagem usada por excelência para o registro e documentação das ações dos artistas. Este foi um papel que também se configurou quando a vídeo-arte se firmou no final dos anos 1970, ficando a fotografia como uma espécie de ferramenta a mais do registro dos vídeos, principalmente aqueles que envolviam o próprio corpo do artista. Mas, à medida que o tempo foi passando, aqueles meros “registros” fotográficos foram ganhando o estatuto de obra artística, uma vez que eles são, muitas vezes, o que sobrou da obra em questão para a posteridade.

CONCLUSÃO

A fotografia vem, gradativamente, vencendo todos os preconceitos que rondam sua aceitação no campo das *fine-arts*. Isso se deve, por um lado, à sua imensa capacidade de experimentação e, por outro, à sua popularização. Em uma era onde todos podem fotografar, uma foto valorizada é, não raro, aquela que reflete um conceito e que encerra, em si, cuidados de produção, edição e impressão. De Alfred Stieglitz a André Cypriano, muito chão foi percorrido para que estivéssemos assistindo ao reconhecimento da fotografia nos museus e galerias. Se hoje os fotógrafos estão recebendo tratamento similar a pintores e escultores e a fotografia é vendida como obra de arte é porque eles não se limitaram a “apertar o botão” nem deixaram a Kodak “fazer o resto”, como sugeria o slogan de George Eastman, em 1888.

Tomar André Cypriano como referência para este estudo, analisando sua obra, seu *modus operandi* e sua relação com galerias, curadores, críticos e até mesmo com as novas tecnologias digitais, foi apenas um exemplo para mostrar como tais processos funcionam no campo do documentarismo autoral. Nicho localizado no campo das fotografias *fine-arts*, o documentarismo encerra características muito próprias, como o seu vínculo com o real e sua relação social. Essas características, no entanto, podem não estar presentes em outros tipos de *fine-arts*.

Dessa forma, o presente trabalho pode ser entendido como as primeiras provas-contato de um ensaio que irá exigir uma longa imersão de fotógrafos e pesquisadores. Muito ainda deve ser estudado sobre as fotografias *fine-arts*, como por exemplo os novos usos da fotografia enquanto linguagem constituinte de uma obra de arte. Afinal, instalações e *happenings* utilizam cada vez mais a fotografia como matéria-prima, e esse potencial ainda é inexplorado. Além disso, cabe analisar também como os processos de produção e impressão funcionam no campo das fotografias *fine-arts* de cunho mais abstrato. Quais seriam os critérios para essas fotografias serem classificadas como *fine-arts*? Elas despertam mais ou menos interesse dos colecionadores? Que espaços elas ocupam?

Essas são perguntas ainda sem respostas. Apesar da importância do tema para o estudo de novas linguagens não somente nas artes, mas também no campo da comunicação em geral, ele ainda se encontra trabalhado de forma bastante dispersa. Além disso, pouco se fala sobre as fotografias dos museus e galerias aqui no Brasil, e a maioria da (pouca) bibliografia sobre o tema é de língua inglesa. Levando-se em conta que a fotografia vem

crecendo no país, faz-se necessário estudar também as especificidades do mercado brasileiro de fotografias *fine-arts*.

Por fim, é importante enfatizar o caráter embrionário do presente trabalho, espécie de pontapé inicial para um estudo mais aprofundado da fotografia, enquanto produto assimilado pelo mercado de *fine-arts*. O tema ainda está longe de ter sido aqui esgotado e carece de novos horizontes de pesquisa, mas espera-se que as páginas precedentes possam contribuir para a construção de novos espaços de reflexão e prática fotográfica dentro das universidades. Afinal, essa fotografia hoje reconhecida até pelos museus, talvez esteja se ressentindo de um reconhecimento mais amplo nos laboratórios e corredores teóricos da Academia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e dissertações

ANJOS, R. (pesq.), CYPRIANO, A (fot.). **Quilombolas: tradições e cultura da resistência**. São Paulo: Aori Comunicação, 2006. 240 p.

BARRETT, T. **Criticizing Photographs: an introduction to understanding images**. Fourth edition. New York: Mc-Graw-Hill, 2006. 302 p.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. In BENJAMIN, HABERMAS, HORKHEIMER, ADORNO. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

COLEMAN, A.D. **Critical Focus: photography in the international community**. Third Edition. Germany: Nazraeli Press, 1999. 179 p.

CYPRIANO, A. **O Caldeirão do Diabo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. 111 p. il.

CYPRIANO, A. **Rocinha**. São Paulo: Editoras Senac, 2002. 168 p. il.

FREUND, G. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Ed. Vega, 1989. 214 p.

KEMP, M. (org.) **História da Arte no Ocidente**. Lisboa: Editorial Verbo, 2006. 564 p.

RODRIGUES, J.L. **Saudades do Noir? A fotografia como um objeto especial do olhar**. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Centro de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

Artigos de Internet

AGUIAR, K. **Fotografia digital: hibridações e fronteiras**. Minas Gerais, 2006. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/aguiar-katia-fotografia-digital.pdf>>. Acesso em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/aguiar-katia-fotografia-digital.pdf> 16/10/2007.

COLLARES, G. **Fotografia digital e manipulação: a contribuição de Walter Benjamin para a era da reprodutibilidade de verossimilhanças**. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em <<http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd4/midiologia/GabrielCollaresBarbosa.doch>>

[ttp://>](#). Acesso em 16/10/2007.

DOBRANSZKY, D. **A fotografia entre a arte e a máquina**. São Paulo, 2005. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/21/03.html>>. Acesso em 15/08/2007.

DOBRANSZKY, D. **A fotografia e o *Museum of Modern Art* (Nova York): origens**. São Paulo, 2006. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/24/05.html>>. Acesso em 05/09/2007.

FARINA, M. **Da pintura à fotografia num contra-campo**. São Paulo, 2005. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/23/index.html>>. Acesso em 05/09/2007.

LEGGAT, R. **Stieglitz, Alfred**. Nova York, 1999. Disponível em <<http://www.rleggat.com/photohistory/history/stieglit.htm>>. Acesso em 11/09/2007.

NAME, J.O. **Aspectos da fotografia amadora como fenômeno sócio-cultural**. Santa Catarina, 2005. Disponível em <<http://www.joname.xpg.com.br/ENECULT.html>>. Acesso em <http://www.joname.xpg.com.br/ENECULT.html> 08/10/2007.

OLIVEIRA, E. **Da fotografia analógica à ascensão da fotografia digital**. São Paulo, 2006. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-erivam-fotografia-analogica-fotografia-digital.pdf>> Acesso em 16/10/2007.

RAMOS, M. **Um breve ensaio sobre a fotografia e a leitura crítica do discurso fotográfico**. São Paulo, 2005. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/23/03.html?ppal=2.html>>. Acesso em 15/08/2007.

RODOLPHO, P. **A era dos arranha-céus: as transformações urbanas por intermédio das fotografias de Alfred Stieglitz e Alvin Langdon Coburn**. São Paulo, 2003. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/14/6.html>>. Acesso em 05/09/2007.

SANZ, C. **Advento fotográfico: marca epistemológica da temporalidade moderna**. São Paulo, 2007. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/26/07.html>>. Acesso em 05/09/2007.

Entrevistas

CYPRIANO, A. **Entrevista concedida a Ana Lourdes Alvarenga ao site Brazil com Zê**. Disponível em <http://www.brazilconze.com/interview/andre_cypriano.html>. Acesso em 20/09/2007.

CYPRIANO, A. **Entrevista concedida a Mônica Reis Pinto em 31 de agosto de 2007**. Ilha

Grande, Rio de Janeiro.

SANTOS, A. [Opinião sobre a fotografia na arte atual]. Porto Alegre, 2006. **Entrevista concedida a Fundação Iberê Camargo em novembro de 2006**. Disponível em <<http://www.iberecamargo.org.br/inc/download.asp?id=180&tipo=entrevista>>. Acesso em 18/11/2007.

ANEXO

Entrevista com André Cypriano, realizada no dia 31 de agosto de 2007, em Ilha Grande, Rio de Janeiro.



Ilustração 14: André Cypriano expondo suas fotografias de Ilha Grande no Latin Collector, em Nova York.

Acho que não poderei escapar dos dados biográficos. Onde você nasceu? Torce por algum time? Pratica algum esporte além do surfe?

Eu nasci em Piracicaba, em São Paulo, mas três dias depois eu já estava na cidade de São Paulo. Por isso digo que sou paulistano e São Paulino, porque torço pelo São Paulo. Quanto aos esportes, eu gosto mesmo do surfe, principalmente porque foi por causa dele que eu comecei a fotografar. E gosto de skate também, ando até hoje. Quando eu estou em uma grande cidade, pego o skate, dou uma volta pelos parques e me aventuro no asfalto. Já perto do mar, eu vou atrás das ondas. E foi assim, indo atrás de ondas desconhecidas, que eu comecei a fotografar. Eu mostrava os lugares desconhecidos para poder levar meus amigos para surfar. Fomos os primeiros a surfar em muitos lugares da costa de São Paulo e Rio de Janeiro. E eu tinha um amigo cujo pai trabalhava no presídio aqui em Ilha Grande. A penitenciária era do outro lado da ilha e ele disse que havia grandes ondas naquelas praias ali perto. Nós viemos em busca dessas ondas, e fotografando bastante essas aventuras, eu percebi que via o nascer do sol porque eu ia fotografar o nascer do sol. Caso contrário eu estaria dormindo, esperando um pouco mais. A fotografia me forçava a situações e lugares que eu

jamais iria ou presenciaria se não fosse por ela.

São quantos anos dedicados à fotografia?

Eu comecei como amador mesmo, mas o *hobby* vem desde os meus quatorze, quinze anos. Só quando eu me mudei pra San Francisco, na Califórnia, em 1990, que eu comecei a fotografar estudando no *City Collegee* no *Kentfield Marin County* fazendo documentarismo em profundidade. Meu primeiro documentário foi em 1991, quando voltei a uma ilha na Sumatra onde eu tinha ido anteriormente para surfar. Era uma cultura megalítica, ninguém nunca tinha documentado. Eu ainda estava estudando e ganhei vários prêmios. E isso também é história. Fotografo lugares que tem uma tendência pro raro pro extraordinário e para o histórico.

Que filmes você vê? Que músicas você ouve?

Eu gosto muito de documentarismo em filme, mas não sou muito próximo da leitura não. Eu praticamente não leio livros, também não gosto muito de jornais. Gosto mesmo de revistas com fotografias, porque leio as introduções, os prefácios, alguns muito bons e muito fortes. Eu já li prefácios que até hoje me impressionam pela maneira como a pessoa pode ser visionária em termos de artes.

Como por exemplo?

Desde Sebastião Salgado até Mário Cravo Neto eu já li todos. O Mário Cravo me impressiona muito, tanto que ele escreveu para mim no “Caldeirão do Diabo”. Sempre gostei dessa linguagem um tanto surreal que ele tem.

Adoro filmes, me espelho muito neles. A música anda de mão dada com a minha fotografia e aí eu escuto de tudo, até coisa ruim. Tem aquela piadinha: “eu não escuto música clássica porque acho tudo a mesma coisa, por isso só escuto reggae” (risos). Mas eu gosto muito de *surf music*, *rock* mais moderno. Sempre estou bem atualizado nesse sentido. Voltando as revistas, elas são muito importantes porque educam meus olhos com relação ao que está acontecendo na fotografia em termos de tendência. Existe aquela fotografia clássica e existem as fotografias que apresentam certa mudança de acordo com o tempo. Hoje você pode ver

fotografias voltadas para ângulos mais inclinados, o que é algo mais contemporâneo. Nem por isso eu fotografo desse jeito, com lentes que são mais abertas ou mais fechadas, mas às vezes acabo me inspirando em fazer minha própria fotografia de uma forma influenciada por outros fotógrafos e pela mídia. Compro muitos livros de fotografia. Quando viajo, sempre saio antes do tempo porque quero passar na livraria do aeroporto para pesquisar o que está acontecendo. É muito importante olhar fotografia para ficar bem afiado. Minha fotografia começou por uma coleção de selos, que foi algo que me inspirou em termos de arte. Havia aquelas séries, retratos, culturas, composições, várias coisas ali que eu tenho até hoje e que foi uma das primeiras maneiras de eu entrar no mundo da arte. A outra foi a *National Geographic*. tio tinha a coleção inteira e eu ia na casa dele, via, pegava emprestado e assino até hoje. Ela está acompanhando minha vida e são fotos que vão mudando com o tempo, em termos de composição.

Qual é a história por trás da sua cidadania americana?

Antes de eu ir para os Estados Unidos, a minha família migrou para lá aos poucos. Primeiro foi a minha irmã, que é cineasta, fez universidade lá e depois foi minha tia, minha mãe. Fui um dos últimos a ir, porque tinha namorada no Brasil, cursava a faculdade de Administração de Empresas em São Paulo. Mas teve uma hora que as conseqüências do Plano Cruzado me levaram a optar por abandonar o país, porque eu sabia que ia acontecer de novo. E aconteceu, com o Plano Collor. Não havia muito a ser feito na época e foi um prejuízo financeiro enorme para o país. Uma pena.

Fui para a Europa, fiquei um tempo lá e consegui o *Green Card* depois de quatro anos. Voltei para Califórnia. Eu realmente tenho esse carinho muito grande pelos Estados Unidos desde que eu era skatista e sempre tive uma tendência muito grande para a cultura deles. Não deixo muito as pessoas falarem tão mal dos Estados Unidos aqui no Brasil não, porque isso virou uma moda ultimamente (risos). Eles oferecem oportunidades e eu não teria feito fotografia se não tivesse ido para lá. O Brasil ainda está muito atrasado em termos de materiais, de estudo em fotografia. Não existem praticamente colecionadores e galerias de *fine-arts*. Não dependo da minha fotografia no Brasil, o sucesso vem desse mundo no exterior que me contribui financeiramente. Lá fora é tudo muito mais difícil, eu sou um peixinho no oceano. Aqui eu já me vejo num aquário, e mesmo assim sou muito mais reconhecido lá fora do que aqui no

Brasil, principalmente nesse lado de *fine-arts*.

Por que morar em Ilha Grande?

Eu adoro essa costa verde cercada pela Mata Atlântica porque eu cresci aqui. Vinha a Ilha Grande quando era pequeno e aqui a gente tem natureza, não tem carro. Aqui eu conheci e fotografei o presídio e me inspirei a um estilo de vida saudável. Morei sempre em São Paulo e Nova York, que são lugares muito intensos em relação a trabalho. E essa preocupação em encontrar um outro lugar veio especialmente depois da queda do *World Trade Center* - que eu até achei que tive sorte de ver...

Você estava lá?

Cheguei quatro horas antes do ataque. Eu fotografei, saiu em capa de revista aqui no Brasil. Depois daquele movimento de patriotismo, percebi que estávamos morando em uma zona de guerra. A área do nosso apartamento em Nova York foi considerada zona de risco, ficou fechada por uma semana e eu achei que estava na hora de procurar um lugar para balancear esse meu ritmo de vida. Surgiu essa oportunidade em Ilha Grande. Foi um risco muito grande, havia vários problemas de dois, três, cinco donos para um mesmo terreno, mas deu tudo certo e está sendo uma ótima coisa pra nossa vida, está balanceando perfeitamente. Agora gostamos mais de Nova York do que nunca. Quando estamos lá, vemos todos os filmes que estão passando, compramos DVDs, livros, trazemos para cá e aqui a digerimos essas coisas. Não ficamos isolados do mundo, ainda mais com a internet. Quando comprei a propriedade, não havia nem eletricidade, era mato para todos os lados e a gente teve que trabalhar muito aqui para chegar até onde está. E hoje, pra mim, é um paraíso dentro do paraíso, que nós chamamos de Asalém. É um lugar que tem conceito: são somente quatro quartos bem modernos, com internet sem fio. Um lugar diferenciado. Tem sido bacana porque a fotografia não é algo que me interessa muito financeiramente. Ela me traz mais renda do que a pousada ou qualquer outro trabalho que eu faça, mas se eu pudesse trabalhar em qualquer outra coisa que me desse segurança ou lucro, eu não me importaria de fazer fotografia só pra publicar os livros. O livro é precioso, é um filho. O ponto final da minha fotografia é o museu, a exposição na galeria, com 30 a 40 imagens e o livro, com 100 a 150 imagens. Esses são os

produtos finais que me dão prazer fotografar.

E por que morar em Nova York?

Eu fiquei em San Francisco primeiro. Estudei lá, fiz fotografia, trabalhei muito em casamentos, publicidade e moda, que são coisas boas de se fazer no começo e com as quais aprende-se bastante. Mas chegou uma hora que não havia mais portas para abrir em San Francisco. Minha mãe morava em Nova York, e eu via que tinham oportunidades em cada esquina. São 135 galerias de fotografias apenas em Manhattan, dedicadas inteiramente a fotografia. Não dava para comparar com San Francisco, com o Brasil ou com qualquer outro lugar. Fui para lá. O *network* funciona rapidamente, é muito mais fácil para conhecer pessoas do que em outros lugares. Se você se dedica e se você é bom – não me chamando de bom -, mas se você leva as fotografias de uma forma séria e tem um portfólio bom pra apresentar, os trabalhos aparecem e há reconhecimento de certa forma. É estar perto do melhor dos melhores em termos de galerias, de livros, de acesso a materiais e isso facilita muito. Com eles, aprende-se a fazer coisas muito bem feitas, até porque a competição também é muito maior. Eu fiz cursos de como fazer *frame*, de como apresentar portfólio, todo tipo de curso que se pode imaginar, até de como colocar a minha fotografia e o meu nome na internet. Essa é uma das coisas que foram muito importantes na minha carreira.

Você estudou administração e depois fotografia em San Francisco. A academia mudou sua forma de pensar fotografia?

Sim, você aprende a ver a fotografia como uma indústria mesmo, visualizando o lado do comércio. Eu já sei que fotografar não é fotografar. Fotografar é uns poucos milésimos de segundos do tempo, do dia, das semanas, meses e anos. O que a sua carreira vai te exigir é marketing, é contabilidade, é estudar o mercado, é estatística, é de tudo um pouco. Isso eu aprendi com a administração de empresas. Uso esses conhecimentos toda a hora, desde para fazer meu cartãozinho, até o logo, a fonte, tudo é importante. Fotografar mesmo é muito pouco em termos de carreira.

Como é que o mundo da fotografia se desenvolveu desde que você começou a fotografar

até hoje?

Mais radicalmente falando, foi a área digital. Eu lembro da minha aula, onde praticamente não tinha digital. Nós escaneávamos e passávamos para o *Photoshop*, que ainda estava bem no começo. Fiz muita aula com negativo, na sala escura, fazendo a foto. Foi o que mais mudou, mas, a partir disso ocorreram várias outras mudanças. Surgiram mais fotógrafos, ficou mais fácil fotografar. E vejo a questão ecológica também, por conta dos químicos usados nas revelações. É uma coisa muito ruim, que faz mal à natureza. Agora eu estou em um momento de transição, não que eu vá abandonar o filme ainda.

Pelo lado das *fine-arts*, acredito que, por experiência de visitar muitas galerias e conversar com muitos galeristas, as fotos ficaram maiores, em termos de apresentação em galerias de *fine-arts*, e em menores edições. Antigamente os fotógrafos faziam em tamanho 30 por 40 cm e uma edição de 25, 50, 100. Hoje não, eles fazem mural e em edição de 5. E muitas digitais também. Mesmo tendo o negativo, eles escaneiam e fazem digital, porque existem muitos materiais digitais hoje que são melhores que os tradicionais. O papel digital, por exemplo, demora mais para amarelar do que o papel de fibra gelatinosa. E a tinta das impressoras penetram no papel em certa profundidade, o que faz com que às vezes a foto fique melhor. É algo realmente muito avançado. Faz-se as fotografias maiores e em menores edições, e as galerias também querem isso. Ao invés de colocar aquela parede com dez fotos, coloca três grandes, vende por dez mil, quinze mil cada foto, em vez de vender cada foto por mil. É isso que eles preferem, dá menos trabalho para eles.

E mais dinheiro?

Sim. Agora, em termos do que se está fotografando, eu acredito que há hoje em dia muito mais fotografia conceitual, que é algo que eu adoro, e que me inspira muito também.

O que André Cypriano fotografa e por que ele fotografa?

Eu fotografo o que me dá vontade. Registro o meu dia-a-dia pra eu usar como *samples*. Uso como uma ferramenta. Uso um determinado tipo de fotografia para registrar o meu dia-a-dia com a minha família, a minha esposa, e uso outra fotografia para outra coisa. Todo o dia, toda

a hora, a câmera está aqui no meu bolso, minha digital pequenininha que não é nem a melhor de todas. Mas eu tenho outros tipos de câmeras, lentes e filmes, e uso todas de todas as formas.

Tenho um banco de imagens chamado *Brazil Photobank*. Ele é um banco de imagens do Brasil para o exterior, mas a fotografia como documentarismo autoral é outro tipo de trabalho e vem da minha experiência em busca do desconhecido. Einstein já dizia que o mistério do desconhecido é uma dádiva da vida. Uso isso no meu dia-a-dia, vou atrás do desconhecido, desde uma pessoa que se aproxima e que eu fotografo o rosto dela até uma paisagem, até o que for. E isso me dá um prazer muito grande. Se eu tiver que escolher entre a fotografia e a experiência de fazer o que estou fazendo, sem dúvida nenhuma eu deixaria as fotos de lado e ficaria com a experiência de vida que eu tive nesses lugares. A experiência de ver as coisas com os próprios olhos.

Você ganhou muitos prêmios, deu palestras no exterior, etc. Como você enxerga essa sua experiência fora do Brasil?

Faz pouco tempo que eu vim no Brasil, que eu faço essa aventura de ficar um pouco aqui e um pouco nos Estados Unidos. Eu fiquei quase 16 anos sem vir ao Brasil, e como aprendi a fotografia toda em inglês, cheguei aqui e nem sabia falar “profundidade de campo”, tive que estudar para falar com as pessoas daqui sobre fotografia. Tive que me adaptar, e isso foi muito interessante. Aos poucos, conheci as pessoas inseridas na fotografia brasileira, e aí se torna uma novela: quem é, o que está fazendo, etc. Inicialmente eu não tive muito interesse em entrar na fotografia do Brasil, mas acho que isso começou a acontecer por causa da “Rocinha” e do “Caldeirão do Diabo”, que são dois documentários importantes que eu fiz aqui. Pensei que fosse um círculo muito restrito, uma “panela”, com muita competição, mas não tem muito disso. É isso que está sendo prazeroso. Todos estão sendo meus amigos. E como a fotografia no Brasil está crescendo, essa é uma boa época para ganhar prêmios aqui, fazer palestras e participar de exposições. Já existe até um comércio. Ir aos quilombos sendo pago pela Petrobras não é nada mal, eu adorei. Isso está sendo muito bacana.

Estão começando a surgir alguns prêmios no Brasil, muito bons, mas eu ainda não participo muito dessas premiações. Pretendo começar a participar mais aqui no Brasil, mas fazer o material para mandar para as bolsas de arte e fotografia não é fácil. Cada um tem o seu

regulamento. Nos Estados Unidos, por exemplo, as pessoas têm que entregar até cartas de referências. É uma coisa complicada, uma profissão. Mandar material para ganhar prêmios toma muito tempo e dinheiro também. É algo que eu não faço muito e, por isso, ganho poucos prêmios, se fizesse mais, ganharia mais. É mais fácil fazer um trabalho de fotografia e ganhar o mesmo que você ganharia se levasse determinado prêmio, mas o prêmio te dá um reconhecimento, principalmente no começo. Depois você acaba ganhando mesmo sem mandar material. No Brasil, tem menos prêmios do que no exterior, mas lá é mais competitivo. E minha renda não é feita somente em cima de *fine-arts*. Tem editorial, tem o banco de imagens, porque se for ficar só no *fine-arts* mesmo é complicado. Se bem que *fine-arts* em si nem é tão complicado, o documentarismo é mais. Posso contar nos dedos das mãos quem está ganhando 100% com documentarismo autoral.

Como é que o seu processo de produção? Como nasce um grande trabalho como “Rocinha” e “Caldeirão do Diabo”?

Eu pré-visualizo o meu trabalho e, em cima disso, faço toda uma pesquisa. Às vezes eu gosto de ir para um lugar seu pesquisar, mas aí sai um outro tipo de documentário, mais abstrato. Com a pesquisa você pode perceber qual é a imagem do lugar e quando eu chego lá eu tento quebrar um pouco isso e ver qual é a realidade. Mas tem certas coisas que eu preservo: a arquitetura, onde vou procurar a melhor paisagem, quais são as personalidades, qual é o tipo de rosto daquele lugar. Mas o que eu vou atrás mesmo, que eu chamo de “recheio do bolo”, é aquele caminho que eu faço de um lugar para o outro dentro daquele ambiente. Já vou preparado, e essas fotos são as mais interessantes. A “Pai e filho”, do “Rocinha”, por exemplo, foi feita no caminho, assim como a foto da mulher querendo ir pra casa na chuva, com tudo alagado. Tem várias fotos que são feitas no caminho. Eu valorizo muito isso, e só pela parte da manhã, só pela parte da tarde. Dentro das casas eu fotografo no meio do dia, por causa da luz. E com isso em mente o trabalho vai se desenvolvendo, porque depois que se chega no lugar, aprende-se que existem outras coisas.

Como você definiria seu olhar autoral?

Resumindo: é colocar na fotografia os seus valores familiares. Junto com isso vem meu

próprio gosto pelas coisas, minha forma de avaliar. Quando se vai a uma favela e vê aquela vala negra, pode-se fotografar de uma forma que ela fique bonita ou de uma forma que fique bem feia. E além do feio, ainda se pode fazer em close-up. E essas várias formas de mostrar uma imagem podem mudar a maneira que a pessoa que está vendo interpreta. Apesar de que na minha fotografia eu não ligo nem um pouquinho para o que as pessoas pensam. O que me importa é atrair emoções. Se a pessoa que está vendo a fotografia vê a Rocinha como um lugar bonito ou feio, não me importa. Inclusive o meu trabalho não tem proposta de mudança. A Rocinha com os traficantes, com todos os problemas que ela tem, foi a Rocinha que eu experimentei, que eu gosto, que eu amo. Se ela mudar hoje, ficar bonitinha e sem traficantes, ela não é a Rocinha. Vai ser um outro lugar. Eu não estou falando que não quero isso pra ela, mas eu não uso minha fotografia para fazer essa mudança. É como o Pelourinho na época do Miguel Rio Branco, que é um fotógrafo no qual eu sempre me inspiro. Na época que ele fotografou era prostituição, hoje já tem todas aquelas lojinhas, as casinhas pintadinhas. Não é mais o mesmo lugar. Não é questão de criticar, mas sim de interesse naquele lugar.

Agora vamos falar dos seus livros. Sabe-se que você não gostou muito do resultado final de “Quilombolas”. Por que?

“Quilombolas” é um livro pelo qual eu tenho certo carinho, por ele ser importante, por estar sendo largamente usado e distribuído, porque abriu portas, porque agora virou moda visitar quilombos (risos). É um livro didático e eu não gostei muito com relação à qualidade do papel, a qualidade da impressão. Não é um livro feito como o “Rocinha” e o “Caldeirão do Diabo”, que eu fui lá na gráfica, acompanhei foto por foto noite e dia, para sair da melhor qualidade. Porque se não acompanhar não sai da maneira boa, da forma que se quer. Se eu te mostrar uma foto minha original e uma do “Quilombolas”, você vai ver que tem cabelo que está preto no livro, mas que no original pode se ver todos os detalhes, por exemplo. Não tem problema nenhum mostrar um livro desses para um estudante, mas eu não posso usar esse livro apresentar minha obra a um curador de galeria ou um colecionador. Quando se vai mostrar um trabalho para curadores e editores, não pode haver desculpa. Se tiver uma foto rasgada, está rasgada e pronto. Não que o material que eu fiz não tenha ficado bom, e não que eu não vá publicar no futuro, junto com eles, um livro meu próprio com esse material. A própria edição, feita pela Denise Camargo, é bastante didática, ela procurou mostrar o

artesanato, essas coisas. Um livro meu já seria algo mais pessoal, seria uma outra edição.

Já o “Caldeirão do Diabo” é um filho muito precioso. A Cosac & Naify, que foi quem editou o livro, fez um ótimo trabalho. Era para ele ter uma capa preta, e cortaram um monte de fotografias para baratear. A capa do boneco foi inspirada na obra de um professor meu da Califórnia, que me ajudou muito a desenvolver esse projeto e me deu dicas para arrumar guias dentro do presídio. Mas optaram por fazer uma capa branca, acho que ia vender mais. Eu também tinha feito uma capa dura, e não foi, mas ainda assim é um livro do qual eu me orgulho muito.

Não tem livro que é 100% bom. Não conheço ninguém que tenha falado isso. Sempre tem alguma foto que ficou sem contraste, por exemplo. “Caldeirão do Diabo” tem isso, “Rocinha” também. Mas “Rocinha” foi diferente. Eu levei o boneco, feito por um designer de Nova York, e do jeito que eu apresentei eles fizeram. Só na última página que eles mudaram algumas coisinhas. Mas é um livro mais meu, com tamanhos projetados da minha maneira. São livros dos quais eu me orgulho muito.

Você disse que a fotografia te fez ir a lugares aonde normalmente você não iria. E assim nasceu o “Caldeirão do Diabo”. Como foi fazer esse trabalho e como você avalia a importância histórica desse ensaio, já que ele foi feito um pouco antes do presídio ser demolido?

O próprio Nilo Batista, então secretário de segurança, e o Brizola, então governador do Rio de Janeiro, me deram autorização, através do Sistema Penal do Rio de Janeiro. Eles já sabiam que o presídio ia fechar, mas eu não sabia, porque já diziam isso há muito tempo. Pesquisei por anos nos jornais, fiz cópias das matérias. Eu sabia da possibilidade de fechar, mas nunca pensei que fosse depois de apenas oito meses. Para desenvolver esse projeto, eu fui motivado por um episódio anterior - e eu nem gosto de tocar nesse assunto - no qual eu ia fotografar um lugar e não aconteceu por eu ter escolhido uma outra opção e esse outro lugar encerrou, fechou, acabou e eu me arrependo até hoje de não ter fotografado. Quando eu senti que podia acontecer isso com esse presídio também, eu falei que ia fazer naquele momento. Foi uma lição e eu disse para mim mesmo que nunca mais ia deixar passar uma outra oportunidade como Serra Pelada. Eu nem sabia que o Sebastião Salgado ia fotografar lá. Eu ia, e no meio do caminho eu decidi ir para outro lugar e voltar para Serra Pelada depois. E Serra Pelada

fechou, acabou. Quando vi as fotos do Salgado, percebi que era uma perda que não tinha preço. Decidi que não iria deixar isso acontecer com o Caldeirão e fui. Fiz o mais rápido possível.

Eu tinha que fazer o Caldeirão de qualquer jeito, porque eu ia para a Ilha Grande surfar, eu via o paraíso que era esse lugar, eu via o quanto era conservado por causa do presídio. Porque as pessoas não vinham para cá, toda hora tinha um fugitivo na mata. E numa das vezes que eu estava surfando apareceram uns policiais avisando para o meu grupo para ficarmos juntos. Veio um helicóptero com uma rede que se abriu na areia sob a mira dos policiais. Foi então que eu realmente percebi que havia um presídio ali, porque para mim era uma lenda, um mito mesmo. Fiquei curioso para conhecer esse inferno dentro do paraíso, não achando que eu ia ser influenciado negativamente por ele, mas sim que eu ia ver esse inferno como uma dádiva da vida. Porque é incrível ver - tanto no Caldeirão quanto na Rocinha - como o ser humano pode se adaptar a situações extremas. Não deveria acontecer isso, mas eles encontram a felicidade de uma forma impressionante.

O que te atrai em retratar condições tão extremas, quase sub-humanas?

A Rocinha foi diferente, não foi com a intenção de ver o lado sub-humano, mas sim de ir atrás da cultura. Se você vai à Rocinha, você vê uma influência afro-brasileira muito mais forte do que em Copacabana, que já é aquela coisa mais glamourizada, bonita. Não é a mesma coisa da Rocinha, que é do povo mesmo. Mas a Rocinha também foi dentro da linha de documentar lugares que nunca foram documentados antes. Realmente, a Rocinha é um lugar muito perigoso de entrar e fotografar. Como eu tive a oportunidade - que eu nunca consegui ver como perigosa, mas sim como uma questão de confiança com todos que estão à minha volta - fui com a cara e a coragem. Passei 30 dias na Rocinha. Depois dela, documentei outras favelas do Rio de Janeiro, todas com tendência a mostrar, desde o berço, a história do Comando Vermelho. Muitos, às vezes, até vêm como se estivesse fazendo apologia, mas na realidade eu estou querendo mostrar o quanto o Comando Vermelho faz parte da história do Brasil. Assim como os cangaceiros, ou como a máfia italiana faz parte da história de Nova York.

A “Rocinha” foi uma espécie de consequência do “Caldeirão”?

Sim, porque a maioria dos internos do presídio eram de lá. O Paulinho, meu guia, nasceu na Rocinha. Foi ele quem mandou a minha carta para o Denis, o chefão, que estava preso em Bangu, pedindo autorização para eu fotografar. Na Rocinha, se eu fizesse alguma coisa errada, não ia ser eu o prejudicado, mas sim a família do Paulinho, que é a Marcela - a menina da capa do livro – e a Cláudia, que foi minha assistente lá. Se eu fizesse algo de errado, eles iam morrer. É uma responsabilidade muito grande. Há a oportunidade e a vontade de fazer essas coisas que são vistas como erradas por eles, como fotografar o rosto de traficantes e falar da história toda, mas é pena de morte mesmo. Minha intenção não era essa e muitas pessoas, fotógrafos renomados me diziam que, se eu não mostrava os traficantes, eu não estava retratando a Rocinha. Na realidade, não é bem assim, eu fiz um trabalho bem ciente de que eu não queria mostrar os traficantes, mas tem situações registradas por mim que mostram que alguma coisa tem que ser feita. É essa linguagem de misticismo, que é importante no meu trabalho. Ele vai te namorando, te pescando, te caçando, você vai se apaixonando e aí chega uma hora em que você leva uma pancada de uma mulher não podendo ir pra casa porque tem uma enchente só com lixo. Daqui a pouco, outra pancada: uma imagem com uma mulher usando drogas e aí outro impacto: um menininho com a pistola. É ali é que tem que ser o objetivo, a meta de algum trabalho social que acabe com o fato de, naquela idade, a criança entrar para o crime. Não adianta ficar mostrando todos os criminosos mortos, tem que mostrar a essência. O que eu procuro, de uma forma bem artística, é dar esse tapinha com luva de pelica.

Foi essa a idéia com as outras 10 favelas?

Não, com elas foi mais um estudo antropológico. Esse trabalho é tão grande que até hoje eu não consegui editar nem 10% dele. A primeira parte que eu editei foram 140 fotografias só de pixações dentro das favelas. Tem coisas inacreditáveis, mensagens fortes, ameaçadoras mesmo. Tem a parte das imagens aéreas também. No Rio de Janeiro são mais de 750 favelas e se você começa a fotografá-las do ar, vê que é um problema urbano contemporâneo gravíssimo, porque elas só vão aumentando. Não quero comparar a favela com um câncer, mas foram feitos estudos na Venezuela, até por uma amiga minha, sobre como cresce o câncer

e é exatamente a mesma forma como crescem as favelas. Pelo que eu sinto, não tem cura. Se acabar com uma favela, tem outras duas atrás dela sendo criadas. É mais ou menos como o câncer.

Quais foram as favelas?

As mais importantes, onde eu passava noites, foram Mangueira, Vidigal, Santa Marta, Morro da Providência, Jacarezinho, Borel - que é super violento. Cantagalo é linda, tem 99% de negros e é um lugar onde se tem esse choque cultural mais forte, porque em outros lugares tem mais nordestinos. Ela é redonda, vai andando em círculos até chegar ao topo, e as pessoas são maravilhosas. Cada favela tem sua característica. Vigário Geral, Mineira, Cidade de Deus, Maré. O Santa Marta é o mais pobre de todos, onde tinha mais barracos.

Entrar nas favelas é uma coisa fabulosa, tem um lado muito histórico. Estou criando agora o museu das favelas na internet, com informações sobre quem são as pessoas famosas que vem de uma comunidade, como surgiu, quando surgiu, o porque do nome. Eu fui entrando nesse mundo e parti para um outro nível, dentro da fotografia, que é buscar as histórias que surgiram dentro das favelas. É uma pesquisa antropológica sobre os novos ensinamentos que vêm das favelas, principalmente por causa do tráfico. Existe, por exemplo, muito machismo nesses lugares, mas também é algo super bonito porque leva o amor a um nível super elevado, algo que eu nunca tinha visto na vida. São lugares de extremas emoções, onde você sente muita tristeza e muita felicidade. A sociedade do lado de fora não sente tão facilmente não. A gente fica emocionado, triste, mas não temos emoções fortes. Isso mexe com os nossos sentidos. Vou dar um exemplo: nas entradas das bocas de fumo eles pintam imagens de santos, porque o policial que está lá embaixo apontando a arma para eles está apontando a arma também para o santo e vai ter que atirar nele. São coisas assim que eu vou atrás. Já fotografei São Sebastião com furos de bala na testa, no peito...

Você também fotografa para o mercado de moda, editorial. Qual é a diferença da produção que envolve esse tipo de trabalho para a produção dos seus trabalhos mais elaborados, como esse das favelas, por exemplo?

O mercado de moda é muito mais fácil, não tem nem o que comparar. Já fui até convidado

para fotografar de uma maneira inspirada no “Caldeirão do Diabo”. A designer me falou para eu tirar os detentos e pôr as modelos. Foi exatamente isso que fiz. Eu dava uma boa visitada em Manhattan, onde eu fotografei, anotava os lugares e levava as pessoas naqueles fundos que mostravam um pouco da cidade, do lugar, porque eu não gostava muito do estúdio. Seria até mais fácil no estúdio. Eu pedia para modelo ficar natural, eu fotografava, e ela mostrava o verdadeiro dela. Eu tinha uma boa conversa com a modelo antes e isso dava liberdade para direcionar um pouco para o que tinha que ser feito. Era muito divertido e muito fácil. Fiz cerca de 50 ensaios desse tipo.

Nesse tipo de trabalho você usava película também?

Sempre usei película. Essa semana, através do Dante, que eu estou, pela primeira vez, fotografando digital para um trabalho mais importante, mais pessoal. Esses trabalhos, mesmo não sendo meus, pessoais, em que eu não fiz tudo, são usados muitas vezes por mim para *fine-arts*. As de moda já foram exibidas em Nova York, e vendem muito. Parece aquele fotógrafo negro americano, que também fazia moda e teve essa mesma trajetória, fazendo documentarismo para a *Life*. Gordon Parks. Ele é um dos meus inspiradores e foi o primeiro grande fotógrafo negro americano. Ele fotografou aqui no Brasil para a capa da revista *Life*, e na época não tinha televisão. A *Life* era tudo em termos de imagem.

Falando um pouquinho de *fine-arts*, essa é uma curiosidade pessoal. O que há numa fotografia que faz você pensar que é *fine-arts*? Que critérios os críticos e artistas usam para definir uma fotografia como *fine-arts*?

Eu acho que precisa ser única, porque senão vai ser uma cópia de alguma outra que já foi registrada. Se não é única, ela tem que ser clássica, e talvez aí se encaixe aquelas releituras, como a “Atrás da Estação Saint-Lazare”, do Cartier-Bresson. Essas fotos são consideradas importantes no mundo *fine-arts* porque é como você cantar “Garota de Ipanema” em outra versão, com outro cantor, e que também se torna importante, conhecido, famoso, na época certa no período certo. Aí ela também se torna clássica, mas sendo única é mais fácil. Única enquanto composição e tema, como “Pai e filho”. É uma foto única. Eu já tinha visto filhos em cima dos pais, mas não com a mão daquele jeito, peladinho, com a favela ao fundo.

Além disso, o que faz a foto ser *fine-arts* é o que se chama de *remarkable*. A foto muito boa é aquela que você olha e não esquece nunca mais. Que ela fale por si própria, que não precise de nenhuma outra para complementar. Mas importante mesmo é ela trazer emoções. Se mexe com o seu interior, ela é importante. Não precisa ser, necessariamente, bonita.

Ou seja, o critério de *fine-arts* é subjetivo, cada um tem o seu?

É, esse é o meu critério, tem outros fotógrafos, que fazem abstrato, que utilizam uma outra linguagem. No meu caso de documentarismo autoral, esses são os tipos de imagem que eu seleciono para o meu portfólio, mas é algo muito específico dessa área mesmo. Por exemplo, se for jornalismo, a foto não pode ser posada, e aí já não se enquadra nesses critérios que eu falei. Eu tenho algumas fotos posadas, como aquela dos surfistas, posando com a prancha, na pedra. É uma foto em que a pose está clara, mas ainda assim é uma coisa natural, do tipo “vamos fazer uma foto?”, “vamos”, e aí vai. Uma imagem posada em que a pessoa fotografada não está natural, não entra para o meu portfólio. Porque ela pode estar sorrindo, mas tem que estar sorrindo no mundo dela, ou gargalhando com uma outra pessoa. Se ela ri diretamente para mim, já entra aí a figura do fotógrafo, e quem vê a fotografia depois já sai de sua própria viagem. O importante para mim é te levar para sua própria experiência, tanto que eu não gosto de colocar títulos ao lado das fotografias nos livros, embora às vezes seja obrigado a isso. Eu gosto de deixar só a fotografia, e meus títulos são bem diretos, eu não descrevo nada. Porque isso dá margem a interpretações daquela fotografia.

Você disse que acompanha o processo de impressão, faz em película, preto e branco, e isso dá um caráter artesanal na sua fotografia. Você consideraria isso o seu diferencial?

Sim, bastante, porque é algo fisicamente muito difícil. Fico de pé, no laboratório, no escuro, cheirando químico para fazer uma foto que demora três dias para ficar perfeita. Isso não é fácil. Tem foto que tem que ficar tanto tempo segurando para passar a luz que começa a dar umas dores musculares nas costas. Às vezes, depois de eu fazer um portfólio inteiro na sala escura, eu pagava uma massagem. E cada vez está ficando mais difícil para mim. É algo que algumas pessoas valorizam e outras não. Tem curadores de galerias e museus que valorizam, mas um editor de revista e jornal não se importa muito, digital é até melhor para eles. Tem

curadores, dependendo do museu ou da galeria, que também não dão valor a uma impressão original, artesanal. Por isso eu acho que hoje o mercado não está valorizando tanto quanto deveria. Acho que, não a beleza do processo, mas financeiramente, não vale a pena não. Talvez no futuro vá ser valorizado, assim como a *platinum print*, que é aquela bem artesanal mesmo, que se põe o papel no sol para queimar. Hoje esse tipo de processo é bastante valorizado, e existem galerias só especializadas nele. Fiz mais de 20 portfólios, estão feitos, vou continuar imprimindo se for o caso, mas agora eu vou partir para outra, e vou ficar bem selecionado mesmo no que eu vou fazer. No meu caso, o filme tem um problema adicional, que são as minhas dias e vindas nos aeroportos. Tem que passar no Raio X. Trazer papel para cá também é difícil, mas não tem muito papel bom aqui no Brasil. É difícil mesmo, mais do que artesanal, todo esse processo tem se mostrado algo cada vez mais complicado.

Esse caráter artesanal, que é tão relacionado à arte tradicional da pintura e da escultura, agrega valor à fotografia?

Agrega, mas acho que deveria ser mais agregado. Isso está me decepcionando um pouco. Eu não deveria pensar nisso, mas sim fazer fotografia do jeito que eu gosto. E vou continuar fazendo até o ponto em que me sinta valorizado, ou que valha a pena. Não se percebe que tudo o que está no negativo está no papel. Pode-se queimar, fazer mais claro ou mais escuro, mas não se pode manipular. E no digital não tem quem me convença que o fotógrafo não tirou uma ruguinha de uma pessoa. Eu não vou acreditar, é algo muito fácil de ser feito, ninguém fica sabendo e não tem como ser provado. Mas o que é manipular? Por que não manipular, se não é jornalismo, mas sim *fine-arts*? Cada um tem sua concepção do trabalho. Para muitas pessoas não importa, é até melhor porque a foto fica mais bonita e vende mais na galeria. Para outros, não é assim que funciona. Existe público para todos os tipos de fotografia, para todos os tipos de interpretações, de conceitos sobre fotografia, e o fotógrafo tem que encontrar a sua linha. No meu caso, eu estava numa linha muito clara: preto e branco, com filme. Agora, se eu for mudar, tenho que tomar bastante cuidado. Por isso ainda estou em processo de análise. Nessa situação, até pensei em trabalhar com a foto escaneada e colocar o contato do negativo atrás dela, para provar que a originalidade da imagem está ali. É todo um processo, mas eu ainda estou trabalhando nisso. Desde que eu comecei eu procuro me adaptar à tecnologia, às novas tendências.

Seus trabalhos são bastante elaborados e demandam bastante tempo. Diante do *Photoshop*, como administrar essa contradição? O tempo de produção age a favor da fotografia *fine-arts*?

Com certeza. Um exemplo: estou aqui em Ilha Grande, vendo uma foto digital lá nos Estados Unidos. Ligo para o laboratório ou para a galeria, que já têm a imagem digital lá com eles, fazem a foto lá e entregam para o colecionador. E eu não preciso nem sair de Ilha Grande. É uma diferença enorme. Por isso que todos estão fazendo fotos digitais, virou descartável. Você tem um monte de fotografias, de repente joga tudo no lixo do computador e simplesmente desaparece. O armazenamento é bem mais fácil, não tem necessidade de umidificador, só tem que fazer *back-ups*. No entanto, um negativo, principalmente se for um *larger format*, maior que 35 mm, ainda tem melhor qualidade do que as máquinas digitais. A Nikon D200, que é a melhor de todas as digitais, ainda não é melhor do que um filme ASA 100 TMAX bem revelado. Ele vai te dar mais detalhes, coisas que não se consegue com a digital, mesmo iluminando. Se escanear o negativo, têm se uma imagem digital que, se for comparada com a imagem feita por uma câmera digital original, vai ter melhor qualidade.

Como é essa relação do crítico com o fotógrafo e com o curador numa exposição fotográfica?

Eu tento não me preocupar com eles, mas sim com o meu trabalho, para apresentar a melhor qualidade possível. Eu os vejo como uma coisa bem normal, porque é a melhor maneira. Se o fotógrafo ficar nervoso, preocupado com o que a crítica vai pensar, pode ser problemático. Eu sei que um crítico muito importante pode derrubar sua carreira. Já o curador da galeria – e aqui eu não falo de museus, porque galerias têm mais essa intenção - visa mais o lado financeiro. Ele também pensa em mostrar algum trabalho que talvez não vai vender tanto agora, mas sim no futuro. Porque um bom galerista visa trabalhar com um fotógrafo por uns 10 anos, porque algumas fotos produzidas por ele podem não ser muito fortes agora, mas podem construir um nome amanhã e vender aquelas outras não tão boas. E ele procura manter aquela linha estética da galeria dele. Muitas galerias procuram determinados temas específicos, e que acabam te influenciando o fotógrafo, o que não é certo. Existem fotografias minhas que eu adoro, mas não vou apresentar em uma galeria porque fica fora da linha deles.

O “Menino com Pistola” é um exemplo muito bom, porque é uma das fotografias que eu mais vendo. Não é uma foto para se colocar pendurada na parede. “Pai e Filho”, em uma edição de 25, só tem mais 4. E só vendo com o portfólio completo. O “Menino com Pistola” só tem 8, de 25 também. As pessoas colecionam também para guardar nas gavetas. Não é porque o fotógrafo acha que ninguém vai colocar na parede que ele não vai pôr à venda em uma galeria. Mas tem certas imagens que você gosta, mas sente que não vai ser vista de uma forma legal. Os críticos tem uma certa maneira de ver as coisas, e por uma certa experiência de mandar material para as bolsas e competições eu acabei percebendo isso. Por exemplo, mandei um mesmo material vários anos seguidos. No quarto ano, eu ganhei o *Mother Jones Foundation for Documentary Photography* com xerox, porque eu cansei de mandar original, grande e bem bonito. E ganhei. Por que? Vamos supor: eu mandei material sobre bananas e outro mandou sobre laranjas. Se a curadora gosta de laranjas, ela vai escolher o material do outro. Não é só o fotógrafo, a imagem do fotógrafo: depende muito da pessoa que está por trás, julgando o seu trabalho. Se está no meio da Guerra do Iraque e você manda material sobre favelas, como foi o meu caso, ninguém está muito afim de ver. Mas aí chega uma hora que todos cansam de ouvir falar sobre o Oriente Médio e aí eles decidem olhar um pouco para a América do Sul para ver o que está acontecendo. São tantos os fatores que se passam na cabeça dos curadores que eu já me cansei de querer saber e acho que nem vale a pena. Eu não dou tanto valor quanto deveria, mas é bom ouvi-los também. Eles são professores mesmo, em termos de conhecimentos gerais da fotografia e isso abre portas para nós, fotógrafos.

O que você diria para aquelas pessoas que não consideram fotografia como arte?

Acredito que elas estejam ultrapassadas, porque já teve uma época em que se pôde dizer que a fotografia não era feita somente com o intuito de registrar mesmo. Assim como o Pierre Leget fotografava com intuito antropológico. Mas de repente percebeu-se que mesmo que você não seja artista, faz a foto pensando em deixá-la da forma mais artística possível. Eu acho que existem esses fotógrafos que encaram como uma coisa mais funcional e outros que não. Mas quem não acredita na fotografia enquanto arte está na idade das pedras.

Seu trabalho é *fine-arts* e documental. Como os trabalhos documentais foram parar nas galerias?

Eles foram parar nas galerias porque têm, além do documental direto, uma foto que funciona por si própria numa parede, dentro de um museu ou de uma casa. Funciona como algo que os compradores querem ter para fazer parte do mundo do fotógrafo, para ser mais próximo do artista tendo algo de original dele. Sabe aquele disco assinado na capa? Tem um certo valor maior do que você estar simplesmente ouvindo a música. O colecionador quer uma coisa física e é esse lado físico da fotografia é uma das razões de uma pessoa querer comprar ou exibir uma foto documental. Existem galerias que não visam ganhar dinheiro ou realizar vendas, mas sim transmitir uma mensagem. E o curador da galeria buscou, naquele documentarismo e naquela arte conceitual o melhor meio de transmitir sua mensagem. Ele escolhe aquele projeto que às vezes não é nem um portfólio completo, mas pode ser uma obra individual também.

A fotografia vale tanto quanto uma obra de arte?

Vale, tranqüilamente. Existem fotografias que já foram vendidas por quantias enormes. Teve uma agora que foi vendida por uns 40 ou 50 milhões de dólares. É uma foto de um supermercado, foi vendida em um leilão. Mas o comprador também pagou aquilo para fazer publicidade também. Hoje os valores pagos pela fotografia são bem compatíveis a qualquer obra de arte. Mas tudo tem seu valor.

Como você enxerga esse mercado de fotografia *fine-arts* daqui a alguns anos? Você acha que ele vai aumentar ou diminuir por causa do fator digital?

O digital vai ajudar a fotografia em si. Ele amplia muito o campo da fotografia, porque é muito mais barato, é fácil de armazenar, pode-se colecionar no computador, ou dentro de uma gaveta. Tem seu valor de mercado, as pessoas compram.

Já compraram um portfólio meu da Rocinha por um valor que eu nem gosto de mencionar, porque foi logo quando eu estava fazendo e eu queria uma grana para pagar o laboratório. As 37 imagens do portfólio da Rocinha foram vendidas, há poucos meses atrás, por algo em torno de 40 mil dólares. E naquela época o comprador pagou quase 4 mil dólares. Liguei para ele e perguntei se ele queria me revender pela metade, porque estava negociando o portfólio

inteiro pela internet com um comprador da Suíça. Para ele eu vendi barato, porque ele pagou metade do preço que a galeria costuma vender. O portfólio mesmo vale 80 mil dólares. O americano que comprou o portfólio pela primeira vez me respondeu, por telefone, que foi o melhor investimento da vida dele, melhor do que qualquer investimento que ele poderia ter feito em uma bolsa. Fotografia realmente tem seu valor de mercado e vai continuar sendo valorizada. Mas deve-se tomar cuidado com a edição. Existem fotos do Cartier-Bresson que foram editadas às centenas, não sei se foram 200 ou 300. Essas fotos não são tão valorizadas quanto deveriam. Elas são conhecidas justamente porque muitas pessoas têm, e você pode comprar hoje por alguns poucos mil dólares, justamente porque a edição foi grande. Só vendo o “Pai e Filho” com o portfólio inteiro, mas já me ofereceram por ela, sozinha mesmo, 20% do valor do portfólio completo. Mas preferi não vender mesmo assim.

Seus próximos projetos, quais são?

Eu tenho intenção de continuar fotografando a cultura informal, as favelas, e quero ir para a África do Sul fazer uma coisa mais global. É lá que tem Soweto, uma das maiores favelas do mundo, que tem grande influência da Igreja Universal. É enorme, tem uma arquitetura e uma cultura muito interessantes. Tenho vontade de fazer algum trabalho no Quênia também. Tenho planos de fotografar a maior favela do mundo, em Bombaim, na Índia. Dizem que hoje em dia nem é mais a maior, que já existem outras em volta, algo parecido com a Rocinha e o Complexo do Alemão. Hoje a Rocinha é maior do Rio de Janeiro porque o Complexo do Alemão é formado por várias favelas. São essas que têm os *untouchables*, aquelas pessoas que são consideradas no menor nível do ser humano existente na terra, usadas para limpar os esgotos, sujos, cheiram mal. E se você nasce desse jeito, vai ser desse jeito, não tem mobilidade social. Esses três lugares são os que eu mais tenho intenção de ir.

Meu projeto aqui na Ilha Grande balanceia um pouco esse meu trabalho mais pesado. Aqui eu estou fotografando pessoas e coisas em seu estado máximo de relaxamento. É um projeto de livro. A primeira parte foi essa exposição de julho a agosto no *Latin Collector*, em Nova York. É algo mesmo voltado para o relaxamento, as pessoas boiando na água, se beijando na areia, deitada na areia babando (risos). São essas coisas que as pessoas lá em Nova York e nas favelas esquecem que existe, que é esse mundo que eu vivo e que me dá forças para fazer esses documentários mais pesados. Nessa fantasia de estado máximo de relaxamento, comecei

a encontrar pedras com formatos de elefante, de feto, de cabeça de ET, de tartaruga. E, para ver essas coisas, eu tenho que estar no estado máximo de relaxamento também. É um projeto que vai surgindo de surpresa também. São coisas mais voltadas pra *fine-arts* do que o meu trabalho documental. Esse documentarismo de cultura informal no mundo pode ser publicado em uma *National Geographic*, apesar de ter também o seu *fine-arts*, mas esse projeto de Ilha Grande é algo que não deve ser publicado. É algo mais para colecionadores, para pendurar na parede. Algo mais calmo e que eu adoro também.

Esses próximos projetos vão ser em digital?

Não...e sim. É uma fase de transição, um pouquinho de um e um pouquinho do outro. Às vezes eu tenho a impressão de que não vai ser bem uma transição, que eu vou acabar ficando com os dois. Continuar com o preto e branco e filme, mas até o ponto onde meu físico agüenta, porque não tem ninguém nesse mundo que faz a fotografia no laboratório como eu faço. Esse é um outro valor na minha fotografia, diferente de um fotógrafo que já chegou a revelar ele próprio, mas que hoje ele manda fazer, por exemplo, o Salgado. No meu caso, os colecionadores sabem que fui eu que revelei aquela fotografia, que eu estive no laboratório, que aquela não é igual à próxima. Que eu lavei, sequei e assinei pessoalmente. É um artesanato mesmo, e é diferente de quem paga para um outro fazer. Meu sonho é um dia a minha filha começar a fazer as minhas fotografias, entendendo o valor de fazer tudo perfeito, estudando as minhas fotografias e chegando a conclusão de que aquele contraste é importante. Porque todas as minhas fotos são mais escuras do que o normal, mas apesar disso tem aquele contraste com o branco que passou horas queimando. São anos de experiência para chegar aonde eu cheguei. E se um dia ela conseguir fazer assim, a fotografia vai ser vendida de uma forma que o comprador saiba que foi a minha filha que fez. Isso vai ser valorizado e vão pagar mais. Mas eu não estou vendo essa valorização da maneira que eu gostaria de ver e isso é tão triste! A ponto de eu procurar não fazer tanto quanto eu gostaria de fazer, se for pensar no lado financeiro da coisa. O trabalho de fazer uma foto bem feita, além de pagar pelo aluguel no laboratório gera uma pressão muito grande.

Tem alguma coisa que eu não perguntei que você gostaria de falar?

Eu acho que um fotógrafo, para ele chegar onde eu estou e onde outras pessoas num nível maior do que o meu estão hoje, ele tem que saber que é um processo que exige muita paciência, que demora, pelo menos no *fine-arts*, 10 anos de dedicação. Ele não pode também ficar pensando muito que isso é o que ele quer, mas ele deve fazer realmente com todo o seu profissionalismo, sabendo que é pedra por pedra. Talvez só chegue onde quer depois que morrer, mas aí é bem mais valorizado, fácil de ser reconhecido, todo mundo vai querer.

Acredito que um fotógrafo não deva fazer *fine-arts* só pensando no lado lucrativo da coisa, talvez como aposentadoria. O reconhecimento, o sucesso, é importante. O lado financeiro é importante sim, não vou esconder isso de ninguém. Cobro caro pelos meus trabalhos porque é importante para eu fotografar e ter um bom estilo de vida. Mas deixando um pouco de lado o financeiro e visando o lado do sucesso, é uma dádiva ter a oportunidade de uma pessoa te ligar e dizer que precisa que você fotografe os quilombolas em 30 dias, em 10 quilombos, por diferentes estados do país. É uma oportunidade que não tem preço. O fotógrafo de *fine-arts* deve ver a fotografia como aquilo que te leva a lugares desconhecidos. Eu não vejo melhor profissão. É algo delicado, que vale a pena, mas que exige muita responsabilidade. O sucesso vem rapidamente, principalmente em lugares como Nova York, e deve-se estar psicologicamente preparado para isso. Eu ainda não alcancei esse sucesso em Nova York que eu vejo outros fotógrafos tendo, e digo “ainda” porque pode acontecer a qualquer momento. Ele abre portas e isso é bem importante. E com ele vêm responsabilidades, e o fotógrafo tem que ser responsável mesmo, tem que saber usar certas imagens, como usar, onde usar, para não ofender as pessoas, para não fazer coisas erradas e “queimar” seu nome. Hoje, por exemplo, você, Mônica, pode pegar esse registro e usar de uma forma bem errada. É com anos que você adquire essa experiência.