

O ESPECÍFICO NÃO É UMA OFENSA: UMA ENTREVISTA COM CHARLES “CHUCK” MARTIN

THE SINGULAR IS NOT OFFENSIVE – AN INTERVIEW WITH CHARLES “CHUCK” MARTIN

Luís Augusto Fischer (UFRGS)

fischerl@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-2327-5229>

Quem me falou do nosso entrevistado de hoje foi a Roberta Flores Pedroso. Ela tinha já me passado cópia de um texto dele apresentando uma das edições do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis (1988). Se o prezado leitor não conhece esta obra, não se avexe: mal agora esse caso singularíssimo da cultura brasileira está circulando de verdade.

Publicado pela primeira em 1859, em São Luís do Maranhão, com praticamente nenhuma repercussão relevante, só veio a ser reeditado em 1975, quase cento e vinte anos depois. Faça as contas: o romance de Maria Firmina saiu quase trinta anos antes de serem revogadas as leis que permitiam que um ser humano fosse dono de outro ser humano. Ser dono, mandar em sua vida cotidiana, obrigá-lo a fazer ou a desfazer, a prestar serviços de toda ordem: o corpo do escravizado pertencia ao seu dono. Firmina era negra, mas livre, e ao que se sabe filha de mãe que foi escrava, talvez africana de nascimento.

O ensaio de Chuck Martin é preciso e precioso. A Roberta me passou um email, eu fiz contato, ele foi solícito e eis-nos aqui. E logo soube que ele era também fotógrafo. Ele mesmo me ofereceu links para conhecer sua arte em imagens. Indaguei da possibilidade de uma entrevista, e aqui está ela.

Uma aula, esta conversa aqui (feita em ótimo português), ministrada com sabedoria e serenidade, envolvendo sua experiência como professor universitário e como fotógrafo e, mais que isso, sua notável capacidade de discernimento. Consciente de suas origens, exercitando reflexões de grande profundidade histórica e imensa sensibilidade para a vida de nosso tempo,

um homem bem-humorado e aberto ao desconhecido que se produz no magistério e na arte da fotografia, Chuck Martin será uma excelente revelação para o leitor.

Charles “Chuck” Martin foi professor de literatura (1993-2021) e serviu como chefe (2006-2010) do Departamento de Literatura Comparada na Queens College-City University of New York. Também ensinou na Brown University (1989-1990, e na West Virginia University (1990-1993). Antes de receber o Ph.D., trabalhou como jornalista no *Philadelphia Bulletin* e no *New London Day*. Como fotógrafo, faz parte do acervo do Museum of Modern Art e outras instituições, e teve exposições individuais dele no Musée National Public d'Art Moderne et Contemporain (Argel, Argélia) e no Musée de la Halle St. Pierre (Paris). Martin expõe com frequência em New York na June Kelly Gallery, mais recentemente com *Affinity with Brazil: 1982-present* (2019). No Brasil, fez exposições individuais no Rio de Janeiro, São Paulo e em Mato Grosso.

1. Conta um pouco a tua história pessoal, por favor. Onde nasceu, onde fez a escola, como era a família.

Apesar de não me lembrar do evento, meus pais me falaram que entrei no mundo numa tarde de um domingo, 10 de agosto, 1952. Documentos como a certidão de nascimento, a carteira de motorista e o passaporte vêm repetindo essa data, então deve ser a verdade. Aconteceu num hospital em Darby, Pennsylvania, um município (burgo) um pouco maior que o município vizinho, Yeadon, onde cresci, na avenida Elder, três ou quatro minutos de caminhada do hospital. Aquele dia, com certeza, minha mãe andou não a pé, mas levada de carro. Meus pais tinham se instalado em Yeadon só um pouco antes desse nascimento, antes havendo morado na cidade grande e vizinha, Philadelphia, com o meu irmão, dez anos mais velho que eu e que mora, há uns 50 anos, na Itália, nas montanhas, trabalhando como tradutor e de vez em quando como crítico de arte. Como o nosso pai, saiu do ninho familiar e desviou-se longe. Meu pai saiu da Carolina do Sul e foi rumo à Pennsylvania. Minha mãe fez um percurso não tão comprido, saiu dum vilarejo na Virgínia, onde minha avó dava aulas numa escola de uma sala, com todas as turmas juntas, da primeira série até o ensino médio. Como criança, eu adorava passar os verões ali. Havia primos também, camponeses, principalmente produzindo para eles mesmo. Um cavalo, às vezes emprestado de um vizinho, ajudava no preparo dos campos. Galinhas botavam ovos, umas vacas davam leite de que se separava o creme para fazer manteiga, e havia uns porcos que comiam o lixo comestível, antes de eles

mesmos, no fim de uma temporada, serem enviados ao matadouro para voltarem como comida salgada e seca para ficar defumada num barracão. Havia árvores de maçã e cultivavam milho e uns legumes. Água vinha de um poço e, depois do pôr do sol, a luz era de velas. O forno era de ferro, aquecido por lenha. O que sobrava da produção eles vendiam no mercado no fim da semana, e domingo todos passavam o dia inteiro na igreja, primeiro numa missa e em seguida em reuniões de comitês da igreja e, para terminar, num piquenique que durava horas. O mercado e a igreja eram as únicas atividades que tiravam as famílias dos sítios. Todos se conheciam. Muitos anos mais tarde, depois de minha avó falecer, fui visitar o lugar. O serviço de trem tinha diminuído e os trens paravam num vilarejo, Culpeper, só quando havia alguém na estação aguardando pegar o trem. Quando não havia ninguém, um passageiro destinado a Culpeper tinha que continuar, descer numa cidadezinha próxima, e voltar no trem local. Por isso, fui de trem de Philadelphia até Washington, onde tinha que me transferir ao ônibus que ia lá direto. Uma vez na rodoviária uma senhora começou a falar comigo e disse que era de Culpeper. Falei: “A senhora devia ter conhecido minha avó, Elizabeth Gaines”. Respondeu sem pausa, “Então, você deve ser o Chuck”. Aquela comunidade era pequena. E inteiramente negra: muitas comunidades americanas eram e continuam segregadas, oficialmente ou não. Os meus pais, ambos, estudaram em universidades onde a maioria dos estudantes era negra. Minha mãe, depois de ser educada por minha avó, continuou a estudar na Virginia State University. Ao terminar seus estudos, ela se deslocou para a Pennsylvania e trabalhou como secretária especializada em estenografia até casar o meu pai, quando, de casa, ela criou o meu irmão e eu, e cuidava da contabilidade da empresa do meu pai. Ele foi formado na Lincoln University, na Pennsylvania, habilitado a ensinar, em particular o Latim. Mas escolheu trabalhar por conta própria, organizando serviços de atendimento para clientes de boîtes de noite, que, geralmente, eram em New Jersey, o estado ao outro lado do rio da fronteira, o Delaware. Minha própria educação, além do que meus pais me ensinaram, passou por escolas públicas em Yeadon, onde crianças de bairros diferentes, geralmente separados pela raça dos moradores, se misturavam. Esta mistura não se estendia aos professores, que eram só brancos, uma situação que, com poucas exceções, era igual na minha universidade. Fui formado pela Yeadon High School e, em seguida, fui estudar na Yale University. Meu pai gostava muito, quando eu estava para entrar na universidade, de dizer aos muitos amigos dele da Lincoln University que eu não consegui estudar ali, então ele me permitiu estudar em Yale. A piada teve muito sucesso, fazendo as pessoas rirem.

2. A tua ligação com a literatura é anterior ou posterior à dedicação à fotografia?

A literatura e a fotografia para mim são um par curioso. Os meus pais assinavam a revista semanal *Life*, sempre cheia de fotos ilustrando os artigos. Agora sei que entre os fotógrafos havia uns muito famosos, mas como criança simplesmente lia os artigos e observava as fotos. Observava as fotos na enciclopédia que os meus pais tinham, e aquelas nas capas de discos. Não me lembro de livros dedicados à fotografia. Meu pai tinha uma Rolleiflex, que valia como um relógio especial. Usava-a de vez em quando, e algumas vezes transformou o seu escritório, que ficava no subsolo da casa, num laboratório onde revelava as películas e fazia ampliações. Desde criança, acompanhei estas aventuras na escuridão e observava as imagens aparecerem no papel imerso, nas bandejas com produtos químicos. Mas o prazer era acompanhar o meu pai, não aprender a usar o laboratório. Ao mesmo tempo, como meu pai tinha as máquinas dele, e a minha mãe tinha uma RolleiMagic, eu tinha uma pequena Kodak, cujas películas eram levadas à farmácia para serem reveladas. Mas meu interesse em fotografia não era nada especial. Sempre eu gostava de ler—literatura, enciclopédias, dicionários, revistas e jornais. Mas logo descobri que havia muito na literatura americana que me aborrecia. Muitas das grandes obras, como os romances de William Faulkner que li bastante no colégio, apesar de escritas por frases até deslumbrantes, enervavam por oferecerem o negro geralmente só maltratado, reduzido a uma desgraça ou uma caricatura — todos bem diferentes daqueles que conhecia no dia a dia de minhas comunidades, desde o campo até a cidade. Muitos dos celebrados autores negros, como James Baldwin e Richard Wright, atraíam atenção pela força dos protestos vistos nas obras deles, mas até o Richard Wright, na sua obra-prima, *Native Son*, apresentou o negro como inteiramente triturado pelo ambiente, e só o personagem do advogado judeu e simpático que aparece no final do livro mostra eloquência e lógica, que usa para defender o negro, reduzido a resmungar e bater fisicamente. Este lado de vida existe, com certeza, e na literatura americana ele prevaleceu. Raramente eram descobertos os prazeres simples e bonitos e evidentes na música popular do negro, como a das Supremes ou dos Temptations, da gravadora Motown, ou de Sam & Dave ou de Booker T., de Stax Records. Na música popular, o povo negro podia ser completo, do blues até o jazz. É interessante notar que, atualmente, com o vigor e popularidade da música rap, especialmente a vertente “gângster”, voltamos a uma visão geralmente atropelada, bem semelhante à produção de eras da literatura americana, onde por muito tempo céus bonitos, flores perfumadas e coloridas, mais amor e amizade, eram desligados do povo negro, que carregou, ao contrário, o peso de sofrer até o

ponto de não conhecer uma vida. Assim, na universidade, além de ler a literatura de minha língua, comecei ler em francês uns livros do Caribe e, em particular, Os Contos de Amadou Koumba, de Birago Diop: contos africanos com personagens—muitas vezes animais—mas dignas e livres da condição de escravizados, assim como da condição de pessoas desequilibradas. Eu tinha começado a estudar o francês por ele ter sido um curso obrigatório no colégio. Fui à França para melhorar meu uso da língua, continuei lendo várias literaturas e escolhi fazer uma ênfase em Literatura. Ao terminar a universidade fui trabalhar como jornalista. Os fotógrafos no jornal faziam todo esforço para pegar imagens úteis para os repórteres, querendo saber o que estes estavam procurando, especialmente no caso de artigos que não tratavam das notícias. Como escrevi vários artigos daquele tipo, fiquei consciente das imagens efêmeras e sentia a falta de não poder fotografá-las, mas nunca tentei. Uns anos mais tarde, decidi começar uma pós-graduação — mais uma vez em Yale — e escolhi Estudos Afro-Americanos. Sabia que iria ao Brasil para pesquisar depois do primeiro ano, e numa praça diante de uma biblioteca cruzei com um amigo chinês-americano que eu não via há muitos anos. Ele havia acabado de voltar da primeira visita dele à China. Tive a sorte de lhe perguntar se tinha feito fotos. Respondeu que sim, mas que como não entendia de usar a máquina, nenhuma das fotos deu certo. Ao ouvir isso, eu me disse que eu não queria fazer igual no Brasil. Daquele momento em diante comecei a ler manuais de fotografia e, mais importante, comecei a folhear livros de fotos, vendo páginas e páginas de fotos bem compostas e organizadas. Fui ao Brasil, fotografei bastante, mandei revelar uns rolos para verificar que tudo tinha dado certo, e ao voltar revelei os demais. Descobri que as pessoas achavam boas as minhas fotos e montei uma exposição. Como nunca pude desenhar, fiquei surpreso de me ver como um artista visual! Procurei um professor de fotografia no departamento de arte e fiz uns cursos para aprender a parte técnica da fotografia. Fiz mais no laboratório universitário do que naquele do meu pai, consegui fazer ampliações boas, mas o interessante para mim é ver. Depois das aulas preferi ter ampliações feitas por especialistas. Um amigo meu, pintor, perguntou se eu revelava o filme ou fazia as ampliações. Quando disse a ele que não, ele respondeu que eu era mestre mesmo: que eu só olhava! Hoje, com o digital, faço mais. Prefiro muito o computador e luzes às químicas e às sombras. Depois de ainda mais um ano nas aulas de Estudos Afro-Americanos, saí do programa e entrei no departamento de espanhol e de português, onde fiz o doutorado. Na pós-graduação, estudei, como tinha feito na universidade como *undergraduate* [estudante de graduação], com o Emir Rodríguez Monegal, crítico, biógrafo do Borges, e muitas outras coisas. Estudei muita teoria — quando fiz a pós-graduação era o auge de desconstrução — mas

sempre tinha afinidade com algo que o Monegal disse: a literatura, tens que sabê-la. A teoria e a crítica, tens que ir à biblioteca e estudá-las quando for necessário. No tempo dos estudos, tive experiência de lecionar umas aulas, e ao terminar o programa comecei a dar aulas numa universidade em New Jersey.

3. Como aconteceu o teu interesse pelo Brasil e o aprendizado do português?

Fui em 1980 a Paris para trabalhar os textos de *Édipo* e *Édipo em Colonus* para um amigo meu, Malik Bowens, que fez parte do grupo teatral do Peter Brook, Centre International de Recherche Théâtrale. Malik era do Mali e falamos muito de paralelos e divergências de culturas negras — africanas e afrodescendentes. Me dei conta de que vemos coisas do passado de maneiras muito diferentes. Enquanto eu vi muito do passado africano como uma fonte, ele teve muito mais interesse nas águas mais atuais! Onde eu vi tradições de origens, ele viu tradições velhas precisando de revitalização. Me dei conta também que, se fosse visitar países africanos, até aqueles de expressão francesa, eu não estaria falando as línguas nativas. Decidi que seria bom passar tempo numa outra cultura negra do novo mundo. Como sabia que o número de afrodescendentes é grande no Brasil, e como conheci umas músicas como “África Brasil”, do Jorge Ben [hoje Benjor], queria aprender o português e começar a explorar. Antes de ir a Paris, tinha feito uma inscrição para continuar os estudos acadêmicos no departamento de Estudos Afro-Americanos em Yale. Escolhi aquela universidade especificamente por saber que dava cursos de português. Quando fui aceito e paramos o projeto teatral, voltei à escola com um livro de gramática de português que comprei em Paris. Tive a fortuna de ter uma professora, uma carioca, que era exigente e extremamente insistente, enquanto guiava a turma para a gramática do português. A aula era diária, e quando a hora terminava eu ia diretamente ao laboratório de línguas para ouvir fitas de português e fazer exercícios. A professora era de uma mistura das raças e repetia muito: “Não há preconceito no Brasil”. Tinha que pensar nisso como uma esperança ou uma visão futura! Por ela ser muito esnobe, ela me permitia trazer garrafas de espumante à aula, geralmente na sexta-feira. Como os tempos mudam: hoje não seria permitido. Depois de dois semestres, conseguia falar e me comunicar razoavelmente e, por uma bolsa para pesquisar a cultura negra, especialmente de teatro e de música, fui ao Brasil para passar dez semanas, muitas delas no Rio, mas também percorrendo o país até São Luís do Maranhão, e terminando em São Paulo, onde fui delegado ao III Congresso de Cultura Negra das Américas, organizado por Abdias Nascimento e reunido na PUC-SP. Assim fiz a primeira

visita ao Brasil. Depois vieram outras, e sempre procurei áreas diferentes porque o Brasil, enorme, tem muitas variações. No início de minha tentativa a aprender a língua, descobri o filme *Pixote*. Vi o nome, pensei que era talvez brasileiro, e fui assistir sem nenhuma ideia do conteúdo, querendo ouvir a língua portuguesa. Achei o filme excelente, e assisti várias vezes. Uma parte inesperadamente severa entre as minhas matérias de aprendizagem! Continuei estudando o português e, na pós-graduação, li escritores brasileiros, gostando especialmente do Mário de Andrade e do Guimarães Rosa e, com certeza, do Machado. Achei fascinante o romance de Clarice Lispector *A Paixão Segundo G.H.* Claro, a arte e a linguagem complexas do livro atraem muita atenção, tal como as visões ou viagens cerebrais pelas quais passa a narradora ao se descobrir no quarto da empregada que foi embora. A narradora, branca, surpreende-se ao ver naquele espaço em que a empregada, negra, tinha ordem e pensamento livres da senhora. Naquele momento a narradora, por acaso, vê uma barata, e dali a viagem interior decola e voa. Por mais interessante que seja em si, eu vi o voo cintilante e místico como uma evasão de aterrissar no real e seriamente considerar as razões pelas quais nunca tinha considerado a negra como uma pessoa com pensamentos próprios. Para mim, aquele voo recobre com trajes elegantes o preconceito social, institucional e pessoal, que ficam ligeiramente disfarçados em muitas sociedades. Às vezes o pessoal e o místico evitam situações bem evidentes no cotidiano. Eu podia imaginar a minha primeira professora de português bebendo champanhe e lendo com paixão *G.H.* Um aspecto da arte, de todo tipo, é a fascinação que nos oferece de mergulhar nela, de ver as pérolas no seu fundo, mas de ficar ali, afogado, longe de realidade. A arte oferece para muitos uma escapada, um túnel, que apaga qualquer função de arte em iluminar o espelho. Assim, nos contornos do espelho, e não nas imagens dele, fica o revelado, o valorizado. Ao comer a barata, a narradora mata o apetite em investigar o outro e a construção das posições relativas. Li escritores africanos e portugueses e, como o departamento em Yale é de espanhol também, até principalmente, li muito daquela língua irmã: Cervantes, Borges, Juan Rulfo, García Márquez. De fato, a semelhança das duas línguas atrapalhou o meu português. Fui obrigado a estudar o espanhol depois de apenas ter começado o português dois anos antes. Foi necessário porque não era possível ter só cursos em português. Havia entre os estudantes um brasileiro e, acho, um outro norte-americano com interesse no Brasil, mas os demais se interessavam principalmente ou unicamente pelo espanhol. O que é compreensível nos Estados Unidos, onde o espanhol é muito mais espalhado. Uma vez, num curso sobre o Modernismo Brasileiro, lembro que o professor começou a primeira aula em inglês, me olhou diretamente, continuou e disse que, como todos falávamos inglês, francês,

português e *espanhol* (sabendo que o meu espanhol era principiante!), a aula pode ser feita em qualquer uma delas... Mas como a maioria falava espanhol como primeira língua, seria mais cômodo passar a aula para o espanhol. Mencionou, *por acaso*, que as traduções para o espanhol eram excelentes e que seria interessante, se tivessem interesse, os estudantes darem uma olhada nelas — só para poderem fazer comparações das sutilezas de linguagem e da beleza da arte de traduzir. Voltou a me olhar e acrescentou que eu, se quisesse, podia falar português durante a aula! De fato, aquela aula me fez muito bem exatamente pelo muito trabalho que deu. Eu era o único estudante lendo os textos originais, e quando o professor pausava perguntando “Como é no original?”, todos os outros estudantes viravam para mim, e eu citava do livro. Então, tinha que estar ultrapreparado, a cada semana. É assim que se aprende! Gostei de estudar o espanhol, mas como foi evidente que terminaria falando portunhol em vez do português e do espanhol, afastei-me dessa língua, me contentando só de lê-la. É engraçado: hoje no meu bairro há muita gente hispano-hablante, principalmente da República Dominicana e de Puerto Rico, e uns outros do México e da América Central. Mais não falo o espanhol. Há cursos de pós-graduação dirigidos unicamente a preparar para ler. Mais ou menos terminei assim com a língua do Don Quixote. Voltando à língua portuguesa, tenho assistido vários filmes brasileiros e dei uns cursos — uns só de cinema brasileiro, e outros cursos juntando os filmes brasileiros com filmes de outros países. *Vidas Secas*, *Como Era Gostoso o Meu Francês*, *Bye Bye Brasil*, *Casa de Areia*, *Central do Brasil*, *Cronicamente Inviável*, *A Hora da Estrela*, por exemplo. Uma dupla interessante, para mim, é *Cidade de Deus* com *Good Fellas*, de Martin Scorsese. Têm muitos paralelos nos universos relativos desses dois filmes e, além disso, nas posições dos narradores e nas maneiras deles de contar as histórias.

4. Como tu conhecestes o romance *Úrsula*? Foi fácil escrever aquela introdução?

Várias pessoas me indicaram o Maranhão como um lugar interessante, cheio de cultura e com muito reggae. Participei numa conferência no Rio, no início da primeira visita, em 1982, e fui convidado por um conferencista para visitar o Maranhão, o que, umas semanas mais tarde, fiz. Lá, topei um dia com o escritor e pesquisador José Nascimento Morais Filho, a gente conversou e, ao saber que eu estava pesquisando a cultura negra, ele começou animadamente a me falar de Maria Firmina dos Reis e do romance dela, *Úrsula*. Li o livro, a versão fac-similar, achei-o muito interessante e sabia que caberia bem nos meus estudos de literatura, traçando semelhanças e divergências em várias literaturas nas apresentações de personagens negros. Não

me importava a intenção dos escritores, mas, sim, as atitudes e maneiras de situar personagens, pensamentos e cultura. A questão de analisar e reconhecer a cultura me fascina porque muitas vezes vivemos a cultura sem realmente entendê-la, como muitas vezes podemos falar perfeitamente bem sem entender as regras de gramática, ou podemos tocar ou cantar uma música sem saber ler a partitura ou explicar, tecnicamente, as partes e regras da música. As regras e o histórico nem sempre são evidentes, mas entendê-los pode jogar luzes — às vezes desejadas, outras não! — às origens, às mudanças, às transposições, às misturas e aos disfarces de culturas. A introdução que faz parte daquela terceira edição do romance (Presença Edições, 1988) foi um prazer escrever. Não tentava descrever a história de romances no Brasil, nem a história da Maria Firmina dos Reis. Simplesmente queria colocar em foco uns aspectos interessantes. Os trechos para mim interessantes ocupam fisicamente uma parte pequena do livro, mas é enorme a ideia de que os personagens negros e brancos são iguais nas possibilidades de pensamento e expressão. Também enorme é o reconhecimento no livro de que os negros têm um sentido de origens. Escrevi o ensaio — em 1984 ou 1985, acho — para uma aula de literatura brasileira, o desafio sendo que a professora tinha uma certa dificuldade em discutir raça. Há uns que achavam que a discussão da posição de raça na literatura brasileira era só dizer que o Machado escreveu romances maravilhosos (e o conto “Pai contra mãe”), ou citar trechos de romances que têm referências ao candomblé. O ensaio terminou como uma parte de minha dissertação doutoral, *The Deminstrelization of Black Figures in Fiction*, que considera personagens mais completos e menos estereotipados, ou seja, mais reais, em livros de várias literaturas. Eu queria me orientar mais para uma questão do que para uma literatura em particular, então tratei obras em várias línguas: inglês, espanhol, francês e português. Obviamente, sou bastante amigo dos dicionários! Comprei um grande *Aurélio* na primeira visita ao Brasil e, com capa batida e mantida por fita adesiva, permanece na minha prateleira se queixando do meu uso frequente de léxicos on-line.

5. Viver nos EUA te dá um ponto de vista particular sobre o Brasil, tanto a literatura quanto a vida cotidiana do país. Que traços, características, manias, defeitos, virtudes tu vês no Brasil, observando tudo de longe?

No Brasil, sinto que estou com meus primos. Não é exatamente como na minha casa, mas é muito familiar. Aliás, o Brasil é muito regional, muito variado em costumes, em maneiras de falar, em comidas e em música. Gosto muito da música. Assisti no Central Park, New York,

o Caetano, e numa outra vez o Gil e o Chico Science. Provavelmente ela não lembra de mim, mas na primeira visita ao Brasil, em 1982, conheci a Zezé Motta. Era muito graciosa. Vi o Djavan, em 1984, em Lisboa, foi muito engraçado. Antes do concerto, numa entrevista, ele respondeu ao apresentador português, muito delicadamente, das influências musicais dele: MPB, outras músicas do Brasil, as músicas negras dos EUA, como o “*soul*” e o *jazz*, e o *rock and roll*. O apresentador voltou várias vezes à música de Portugal. O Djavan repetia que não a conhecia. Acrescentou que, se a encontrasse, com certeza gostaria! Nunca vi Flora Purim, Airto, ou Hermeto Pascoal, mas fazem música maravilhosa. E o Airto fez um tributo incrível — falando e tocando percussão — ao Miles Davis, com quem trabalhou. Vale a pena buscá-la na rede. Conheço vários lugares: Porto Alegre (onde passei só uns dias excelentemente guiado pela prima de um amigo meu), o Rio, São Paulo, Minas Gerais, Olinda, Recife, Cuiabá, Vila Bela da Santíssima Trindade, a Bahia, São Luís do Maranhão. Mas não posso generalizar o que sei sobre “o brasileiro”. Há uns que são confortáveis em certas áreas e outros não. Por exemplo a questão de raça. Há quem reconhece a existência dela e quem imagina que não tenha nada a ver, mais ou menos como há pessoas que acham que o caminho para mulheres não tem obstáculos, que é uma coincidência os números baixos de mulheres que conseguiram ser líderes nacionais de movimentos gerais. Para muitas pessoas no Brasil a discussão de raça não vai além de citar “a minha avó era negra”. Entendem que o Machado era um escritor maravilhoso, mas pulam por cima das realidades que fizeram com que ele não criasse personagens como ele mesmo: expansivos, expressivos e negros. Capitu e Bento são excelentes criações complicadas, mas a mente que os criou — a do Machado — nunca compôs um personagem negro com diversidade ou muita percepção mental. E a grande criação de Jorge Amado, a Gabriela, o que era? Cravo e canela, uma menina que se sentiu mais confortável sendo a namorada do que a esposa, lavando a louça e não sendo uma presença na sociedade. Mas essa dificuldade em focar e falar da situação de raça não é especialmente brasileira. Acabei de ir a uma exposição em New York que comemora outra exposição, “The Deluxe Show”, que foi montada há 50 anos, em 1971, em Houston, Texas. A exposição atual é uma de duas exposições, a outra foi montada na Califórnia. Organizada pelo pintor negro Peter Bradley, a exposição original mostrou então pintores e escultores de arte abstrata e, quebrando a tradição, incluía artistas de várias cores. A ideia da exposição foi inverter a ideia das instituições de arte — as galerias, a crítica, as escolas. Com raras exceções, o abstrato (e também o geral) não admitia artistas de cor. Artistas de cor eram escolhidos e destacados por trabalharem com imagens figurativas e representativas e, em particular, imagens mostrando conflito, carência, deficiência e fracasso.

Para artistas de cor, só costumava haver espaço nas margens, ou na marginalidade das faixas cuidadosamente traçadas e mantidas em arte. Indiquei, acima, que achei a situação igual por muito tempo na Literatura Americana. O geral, a admiração de natureza, o contemplar da ondulação das águas de um lago, coisas assim eram aceitáveis só nas obras ou de criadores brancos, ou de quem ficava silencioso, não identificado como uma pessoa negra. E havia uma resistência, no geral, de focar restrições intelectuais talvez porque seja confortável, para alguns, a ideia de que a brutalização não se encontra nas esferas aéreas da arte e da academia. Uma diferença, por muito tempo, entre o Brasil e os EUA, era que, no Brasil, a pessoa que negava a cor podia, até certo ponto, ter seu discurso sancionado, aceito. Nos EUA, evitar a questão era mais difícil. O mundo da fotografia, até agora, não se livra dessas questões, ainda menos ao considerar que, para muitas pessoas, a fotografia é menos uma arte e mais uns supostos pedaços ou traços de realidade. A maioria das fotografias são figurativas e, então, o fotógrafo negro geralmente é valorizado por produzir imagens de negros, ou seja, ficar no mundo de retratos. A fotografia “negra”, assim, com frequência é vista como ou fotos de negros, ou fotos de negros feitas por negros. No final dos anos 1980, fui convidado a montar uma exposição de minhas fotografias numa universidade em New Jersey. A curadora, uma professora branca, olhou as fotos que ofereci. Dos retratos, ela eliminou todos os que não eram de negros. Havia naturezas-mortas, e estas ela aceitou. Questionei a escolha dela dos retratos, e ela respondeu simplesmente que achou os escolhidos os mais interessantes para a galeria. Na vernissage, um estudante, branco, me procurou, e com um certo ar de ter sido ofendido ele queria saber por que todas as fotos eram de negros. Respondi que ele não tinha razão, que havia naturezas-mortas. Insatisfeito, como imaginei que estaria, ele insistiu: por que não havia fotos de pessoas brancas? Eu falei que a pergunta era boa e que merecia uma resposta. Indiquei a curadora, falei que ela é que tinha feito a escolha, e que ele deveria lhe perguntar. Aí ele perdeu a coragem, calou a boca e desistiu de questionar. Mas esta questão de raça e o visual continua a ser algo muito interessante. Ao ver fotos de pessoas, ficam claras imediatamente raça e ideias de idade e de gênero, e de muitas coisas. Mas ao encontrá-las, há uma grande hesitação em muitas pessoas a descrever raça ou cor. Assim, a pessoa diria que encontrou “umas pessoas”, sem definir. Isto de fato amplia o problema, porque, nessa maneira de falar, o não-definido geralmente seria a pessoa branca. “Estava falando com um cara...” ou “Estava falando com uma senhora...”. Geralmente, a impressão ou dada ou recebida é que estas pessoas sejam brancas. Ao falar de três chineses ou negros ou índios ou outros não-brancos, mencionar o específico já, em muitas situações, implica algo “fora do geral”. O fato é que não existe um

geral, um universal. Ou, se existiu, estamos num tempo de mudança, de podermos ser específicos, na mesma maneira que podemos falar de idade, de altura, da cor de cabelo e de outras coisas. Encontrei, ao visitar o Brasil, inicialmente a mesma hesitação de assim ver, que igualmente existia nos EUA. Acho que pessoas desses e outros lugares vão, aos poucos, reconhecendo que o específico não é uma ofensa. Finalmente, os brasileiros e os americanos, para mim, são primos verdadeiros.

6. Que afinidades existem, na tua percepção e na tua subjetividade, entre a atividade de professor e a de fotógrafo?

O vínculo que liga para mim as atividades de ser fotógrafo e de ser professor é reconhecer o peso de palavras. Pessoas são criaturas verbais. As aves cantam e os golfinhos assobiam. Muitos animais se comunicam por vários sons e indicações, mas a gente usa palavras para explicar, especialmente para explicar outras palavras. O comentário sarcástico e o campo maior da ironia entendem-se por explicações sutis que acontecem por palavras anexas que seguem as primeiras para melhorar ou orientá-las diferentemente. Sentidos múltiplos, a metáfora em processo e outros tipos de expressão figurativa não são estáveis, e sim são formados e estabelecidos por continuações de palavras que podem revisar, até abolir e inverter o que já foi dito e expresso (com ou sem copo e açúcar!). Palavras mudam por contexto também. Humor se entende muitas vezes pela área vaga ou inesperada em que palavras se situam. “Figurativo”, ao ser aplicado à linguagem, quer dizer expansivo, aberto à interpretação, com vários sentidos possíveis. O mesmo “figurativo” aplicado à arte quer dizer o oposto: arte mais ou menos fiel ao que desenha, e óbvia ao ser vista. Esta prática de criar contexto e explicar fica igualmente no nosso uso de palavras com imagens. Em vez do ditado de que as imagens falam por si, melhor seria dizer que as imagens ficam mudas. Uma foto acompanhada por uma legenda varia em sentido se for marcada, “mulher”, “típica”, “excepcional”, “professora”, “policia”, “presidente”, “pessoa de sucesso”, “pessoa de nada”, “traidora”, “ladra”, “amiga”, “desconhecida”, “vedete”, etc. Geralmente imagens de lugares ou de momentos tiram muito sentido de palavras explicativas: amado, odiado ou indeciso. Me lembro de uma exposição que fiz em New York, em que havia umas imagens que vários brasileiros queriam saber se eram de candomblé ou de macumba. Essas pessoas geralmente mostraram uma preferência por um lado e uma suspeita pelo outro. Assim, comecei a descrever aquelas fotos com “o bem geral”, a espiritualidade. Ao fazer uma foto, o fotógrafo tem que entender que a sua intenção ou as suas

palavras não vão eliminar as palavras e as interpretações de outros, e que você mesmo pode mudar da ideia do que é o sentido mais saliente de uma imagem. Insistir numa visão não quer dizer que outros vão compartilhá-la. Como no futebol, o gol contra conta, até pode ser decisivo. Acho que a imagem, para ter uns momentos puros, tem que ser apresentada acompanhada por um mínimo de palavras, com palavras vagas ou sem palavras. O livro de John Berger e Jean Mohr, *Another Way of Telling* [Outro jeito de contar], aborda esta ideia de como diminuir a influência das palavras sobre as imagens, mas Berger e Mohr, apesar de serem interessados pela imagem, em si, ainda assim ficam mais ligados pela possibilidade de imagens, geralmente em grupos, contarem histórias. O professor tem que entender também que há sugestões possíveis, interpretações persuasivas, mas que, afinal, cada aluno na aula, cada leitor diante da página, ou cada face diante de uma tela bela ou suja pode ver, rever, entender ou desentender, e isso pode ser expresso por palavras, elas mesmas não necessariamente entendíveis. O fotógrafo e o professor, os dois possibilitam, mas não encerram.

7. Conta alguma experiência relevante tua quando estavas em campo como fotógrafo. Houve alguma experiência difícil? Alguma revelação interessante?

Quando era criança, a minha mãe me levou a Londres, acho que em 1966. Tinha o meu pequeno Instamatic, aparelho fotográfico da Kodak, muito simples. Fomos na Torre de Londres e estávamos para sair. Um Beefeater, um dos guardas oficiais, nos viu e falou que seria melhor aguardarmos um pouco, porque a rainha ia passar de carro exatamente onde estávamos. Ficamos uns minutos mais, e ela passou, com a janela aberta. Não havia preocupação alguma naqueles dias, naquele lugar. Fotografei a rainha e, como era o costume naquela época, por muitos anos Elizabeth, ou pelo menos a imagem dela, repousava numa caixa de sapatos, na companhia de outras fotos. Todas desapareceram. Como gostaria de ter aquela foto agora! Mas pelo menos naquele momento estava com uma máquina. No Brasil, na Bahia, em 1982, fotografei muito, naquela altura com duas máquinas Pentax — a velha K-1000 e uma MX. Conheci dois rapazes num clube mantido pelo Olodum, e eles decidiram me mostrar a comunidade deles, bastante longe do centro de Salvador. Fui lá de ônibus um dia e eles me levaram numa caminhada longa, percorrendo muitas ruas. Fiz tantas fotos que me chamaram “O homem das mil fotos”. Isto é, me sentia confortável em fotografar, como muitos anos antes naquele momento em Londres. Claro, as “mil fotos” que eles imaginavam eram só uns rolos de película. Mas gostei do entusiasmo e da ajuda deles. Eles sabiam de muitos lugares e de pessoas

interessantes, mas inacessíveis sem eles, e, como o Beefeater, eles tinham ideias do que seria fotogênico. Tive a oportunidade de fotografar uma peça do escritor nigeriano Wole Soyinka, escritor muito premiado, inclusive pelo prêmio Nobel. Aconteceu quando eu estava na pós-graduação, em 1982 ou 1983, e a peça estava sendo preparada para um teatro na Yale University. Fui a um ensaio numa sala quase vazia. Vi duas cadeiras dobráveis. Sentei-me numa, coloquei um tripé diante de mim, e na cadeira ao lado coloquei uma bolsa e uma segunda máquina. Um dos atores principais, que eu não conhecia e de quem não sabia nada, entrou na sala e veio para mim: “Este espaço é meu”, ele disse, indicando a sala inteira. “Estou aqui para trabalhar, e você está ocupando muito espaço.” Eu disse a ele que ambos, o Soyinka e o diretor, Lloyd Richards, tinham me dado permissão de estar ali, mas peguei a segunda máquina e a bolsa e coloquei as duas por baixo da cadeira onde estava sentado. Não exatamente satisfeito, o ator foi para uma outra área. Durante o ensaio, fotografei muito com minhas máquinas quase silenciosas, as Leica M2, e tirava fotos durante momentos de movimento, ou quando as vozes dos atores eram altas. Mexia as minhas mãos muito pouco. Quando terminou e eu estava desmontando o tripé e colocando as máquinas na bolsa, o ator se aproximou de mim. Roger Robinson tinha trabalhado com Telly Savalas no seriado *Kojak*, e anos mais tarde (2009) ganhou o prêmio Tony numa peça de August Wilson na Broadway, além de ter atuado em vários filmes. Com a voz ainda um pouco agressiva, me disse: “Eu tenho sido fotografado por todos os melhores fotógrafos do mundo e agora é a primeira vez que alguém conseguiu me fotografar sem eu saber quando estava tirando fotos. Quero te apresentar a New York!” E um dia fui com ele à cidade e encontrei gente do mundo dele. Mais uma vez, o importante era ficar discreto e não ser notado, no ato de fotografar. Mas há uns momentos que não prestam para fotografar. Num táxi em São Paulo, em 1992, eu andava com um outro professor. Não sei por que, mas uns policiais de carro começaram a seguir o táxi. Num determinado momento, eles aceleraram para ficarem ao lado de nós e, de lá, aquele que não dirigia apontou a arma dele para nós. Minha máquina estava ao alcance na bolsa ao meu lado. Falei ao outro professor: “Acho que não seria um bom momento para fotografar.” Ele concordou. Os policiais sem falarem nada aceleraram de novo e foram embora, nos deixando a contemplar o momento não fotografado. Termino dizendo que a fotografia pode oferecer surpresas. E as fotos, aquelas captadas, às vezes surpreendem, nem só pelas portas que abrem, mas também pelas imagens imprevistas e pelos detalhes revelados nelas. Mas não dá para fotografar tudo!

Entrevista submetida em: 18 ago. 2022

Aceita para publicação em: 18 ago. 2022

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.126622>