

## **Memorial de atividades**

**Concurso de Efetivação  
Departamento de Artes Plásticas  
Escola de Comunicações e Artes  
Universidade de São Paulo**

**Prof. Dr. João Luiz Musa**

**Volume 1**

**Setembro de 2000**

## Introdução

O resumo de 30 anos de trabalho com a imagem fotográfica e com seu ensino é sem dúvida uma tarefa difícil. Expor de forma clara as questões essenciais que se colocaram através da experiência prática com a imagem seria, do ponto de vista mais sincero, um trabalho que se aproximasse da expressão e não o posso pretender, pois considero que não domino a linguagem escrita. Portanto, como objetivo do texto proponho um breve resumo de algumas das principais etapas que transformaram, aos poucos, o conhecimento que considero fundamental do trabalho com a fotografia. Algumas dessas experiências não podem ser narradas linearmente, pois questões que se colocam em um certo tempo, tendem a ser resolvidas de modo cíclico, elas retornam diante de novas dificuldades e desafios para serem novamente reelaboradas. Ensaios de aparente menor importância são estruturadores de futuras imagens que contém em sua forma e solução as anteriores.

Como se percebe quais são as lacunas essenciais do conhecimento? Quais são os caminhos do desenvolvimento no trabalho da fotografia autoral? Onde a necessidade de sobrevivência em um mercado pode ser menos importante do que o próprio trabalho de expressão? Como não perder o pouco tempo de que se dispõe, pois as tarefas são sempre muito maiores do que nossa avaliação inicial?

O que norteia o trabalho do próprio aprendizado e da transmissão de conhecimento são para os artistas questões de grande relevância. Pensar na própria obra é trazer à luz o pensamento que rege a conduta artística, e nesse momento posso afirmar que a maior contribuição não provém da palavra escrita e sim das imagens. Assim o que se segue é uma síntese do percurso com a fotografia, que começa no momento de entrada na Universidade, para cursar a Engenharia de Produção.

## Resumo Inicial

Comecei a conhecer fotografia na Escola Politécnica da USP, em 1970, enquanto cursava o primeiro ano da engenharia de produção. Mesmo tendo realizado fotos coloridas para trabalhos no colégio Santo Américo durante o curso científico, as imagens eram processadas em laboratórios comerciais.

O Centro Acadêmico dos alunos da engenharia já dispunha de um pequeno espaço onde existia um laboratório, que servia para ampliar imagens fotográficas e revelar filmes em preto e branco. Passei a freqüentar esse espaço nos períodos noturnos, e através dos colegas da engenharia pude apreender o processo básico da revelação de filmes, da ampliação de papéis e do uso das máquinas fotográficas.

Passados alguns meses, um pequeno lote de equipamentos de laboratório foi adquirido por um grupo de quatro amigos; continha um ampliador Leitz 35 mm, um conjunto de bandejas, tanques de revelação, pinças e um grande lote de papéis Ilford. Em um pequeno quarto de empregada adaptado passou a funcionar o lugar onde as experiências se realizavam.

Pode-se afirmar que os primeiros tempos de um ofício são muito interessantes, imaginamos que entrando em contato com os fundamentos básicos do trabalho teremos uma liberdade infinita de escolha, seja dos temas ou dos processos que geram os resultados finais: as fotografias ampliadas. Entretanto a escolha de um processo exige o conhecimento de sua globalidade, optar por um tempo de revelação de um filme ou a temperatura do banho é tão determinante quanto a escolha de um papel fotográfico e seu revelador. O desenho de uma imagem depende da configuração da interpretação da luz que os materiais escolhidos, no seu conjunto, vão realizar. A harmonia da imagem, sua composição, está associada às massas de preto e branco que representam as sombras e as luzes de uma cena que se quer registrar. No início dependemos de recomendações dos fabricantes de materiais, ou de alguma experiência

compartilhada entre colegas, ou indicações de processos descritas por autores que nos interessam. A sistematização da pesquisa dos materiais nesse momento é imprecisa, pois é vago o caminho que será adotado por aquele que procura "algo", neste novo meio que será seu modo de expressão. As experiências se sucedem de forma intensa, obsessiva, na tentativa de cercar um universo desconhecido.

Os métodos sempre determinam os resultados, nos primeiros momentos do "fazer" a escolha do caminho expressivo estabelece um compromisso do autor consigo próprio. Grande e difícil tarefa se coloca diante do iniciante e ao mesmo tempo magnífica, pois esse compromisso possibilita a revelação de um mundo sensível, do ser para si mesmo e para os outros.

Durante os primeiros quatro anos do curso de engenharia a fotografia tomou todo o tempo de que dispunha; ensaios sobre vilas em estradas, o caminho antigo da Serra do Mar, parque de diversões, as ruas da Pompéia e da Lapa, paisagens de periferia e retratos de amigos eram feitos todas as semanas e os filmes revelados; algumas noites eram reservadas para as ampliações até o amanhecer. O ampliador Leitz era antigo mas suas objetivas estavam perfeitas e podia-se fazer também cópias grandes em papel fotográfico de rolo.

Sobre esses primeiros tempos relembro com precisão o momento em que reconheci, no trabalho de outra pessoa, a poética: duas imagens em preto e branco de Pedro Paulo Koellheuter, uma paisagem européia em um dia nublado vista da janela do trem, a outra um nu de um corpo de mulher apresentavam a estranha qualidade de prender em silêncio o olhar. Acontece nesse momento, uma vontade imediata de realizar imagens, aparentemente sem uma razão mais forte ou clara. As imagens tinham significados muito fortes desde a infância, mas aquelas fotografias apontavam concretamente para a possibilidade de utilizar um meio que contruía imagens.

Um segundo momento é encontrar um espaço para se exercer a prática, e ter com quem trocar a experiência do que está sendo realizado. O

DEFOBI (Departamento de Fotografia do Biênio) da Escola Politécnica, reuniu essas condições na primeira metade da década de 70, tinha um laboratório e as pessoas interessadas; a troca de informações entre o grupo de engenheiros (mais tarde - 1974 - se juntaram estudantes de história e sociologia) gerava rapidamente um conjunto de dados significativos e pesquisas de processos e soluções fotográficas. Muitos testes de papéis, diferentes filmes, artigos e ensaios de cada pessoa serviam de referência para todos. A partir de 1974 as quatro pessoas mais próximas resolveram que o movimento e o conhecimento gerado devia ser ampliado. São gerados cursos livres pelo Grêmio, e logo a seguir dois espaços para exposições de trabalhos de fotografia em conjunto com a História e a Engenharia, o movimento recebe o nome de Photousp e a maior das mostras, dois anos mais tarde, ganha uma edição especial da Revista Fotóptica em 1975.

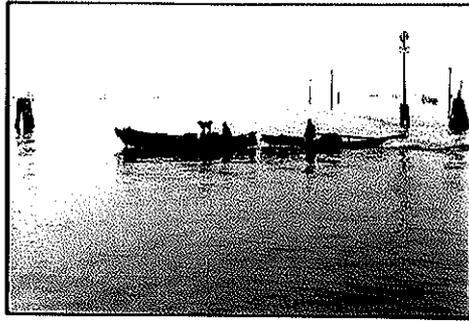
## Os Primeiros Ensaios 1970 - 73

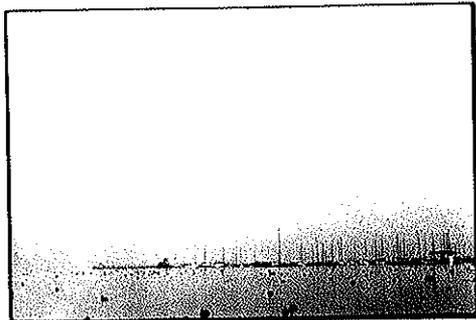
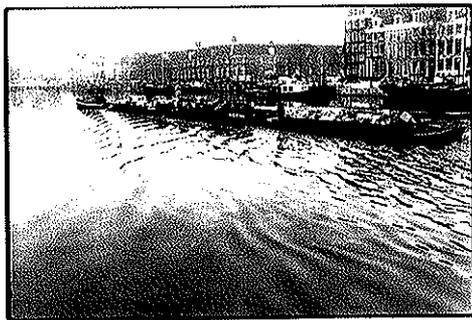
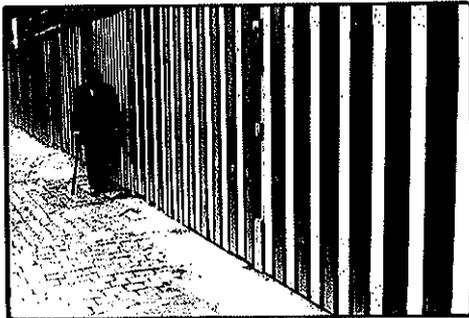
Os três primeiros anos de fotografia serviram para domínio dos processos básicos de laboratório e do equipamento 35 mm. Neste período, poucas imagens destacam-se das inúmeras tentativas de finalizar cópias, mas alguns resultados, observados a posteriori, apontam para uma metodologia que aproxima aos poucos de soluções fundamentais para o desenvolvimento do trabalho. A percepção do tempo de exposição e do tempo de movimento das coisas na natureza: pessoas andando, veículos correndo, o vento nas folhagens, o raio caindo em noites de chuva. A variação da profundidade de campo com a alteração dos diafragmas e da distância dos objetos para a câmera. A natureza da perspectiva realizada pelo aparelho fotográfico nas imagens de rua, a percepção do corpo humano. Dentro do laboratório ainda se revelam os diferentes graus de contraste e de textura dos papéis fotográficos, os reveladores e as técnicas básicas de escurecimento e de acabamento das cópias finais.

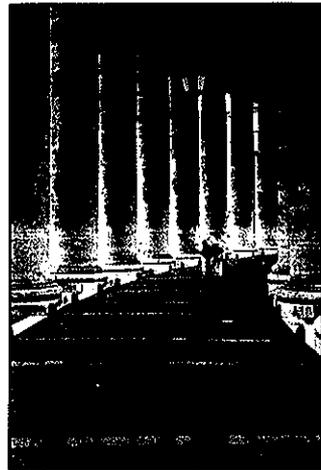
As fotografias desse tempo mostram uma seleção natural de temas - principalmente as de rua - e uma forma peculiar de registrar - que tornará possível o primeiro ensaio se realizar. Alguns anos mais tarde analisando os grupos de materiais que antecedem o trabalho da Europa, pode-se perceber claramente que a interpretação da luz estava sendo elaborada, as imagens que estão "resolvidas", são aquelas feitas em dias de luz suave e em dias nublados na cidade de São Paulo e na sua periferia. Isso não acontece por mero acaso, pois o resultado está associado à solução fotográfica que se encontra. Não é simples coincidência que a grande maioria das imagens selecionadas para a primeira exposição do ensaio sobre a Europa sejam de dias de inverno com o céu encoberto. Os filmes da viagem eram revelados, como os de São Paulo, a mais do que as indicações de bula, gerando negativos mais contrastados e conseqüentemente cópias também contrastadas em papel Kodabromide H 3.

Esta solução estava associada aos três primeiros anos de ensaios, dias de sol estavam praticamente excluídos pelo excessivo contraste que geravam, com esse tipo de procedimento. Caso as cenas iluminadas pela luz solar fossem suficientemente suaves ainda era possível que alguma imagem pudesse ter sua cópia ampliada, caso contrário eram postas de lado pela escolha estética. A edição não surge de forma simples, mesmo já tendo aprendido a fazer contato dos filmes revelados, a escolha de uma imagem diretamente do contato e conseguir uma boa cópia não funcionava. Era preciso fazer uma grande quantidade de pequenas cópias de prova 12x18 cm (no caso do ensaio Europa - mais de 300), secá-las, separá-las por lotes, e após feita uma seleção de algumas imagens de modo intuitivo, elas eram ampliadas em papel um pouco maior 24x30 cm, por exemplo. Essas novas cópias tinham o cuidado de resolver os problemas que as menores apontavam: densidades, o contraste (os papéis tinham números de contraste), e às vezes um corte para que o desenho se realizasse. Só depois dessas ampliações executadas é que 30 delas foram passadas para 50x60 cm. Essa maneira de proceder não foi aprendida de outro fotógrafo, mas entendida depois de quatro anos de trabalho; não sabia também que essas imagens finais continham sentido próprio, uma unidade que todas as anteriores não possuíam. Estranho caminho que o fazer revelou, mas que não pode ser aplicado de forma linear, pois cada trabalho têm sua especificidade poética.

Europa 1973 - 74









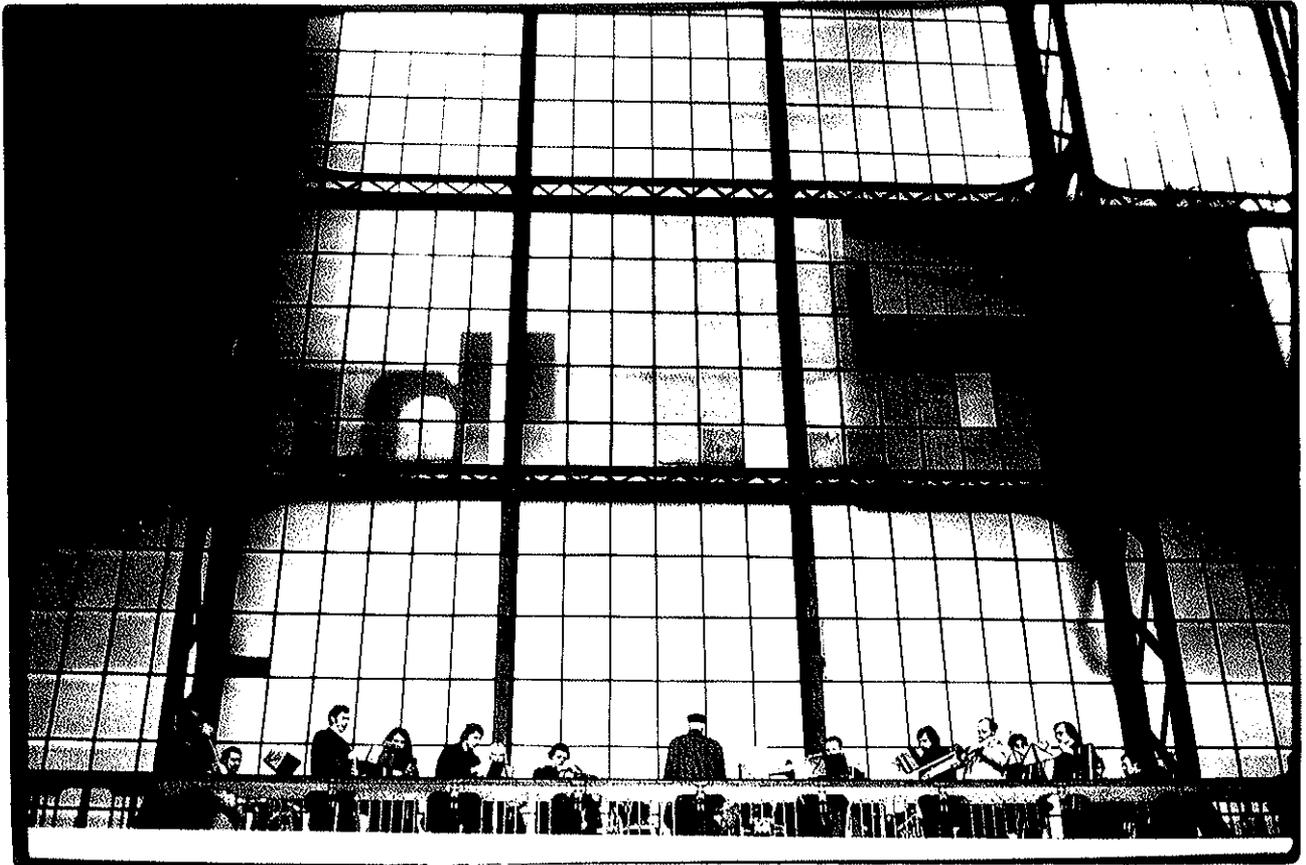


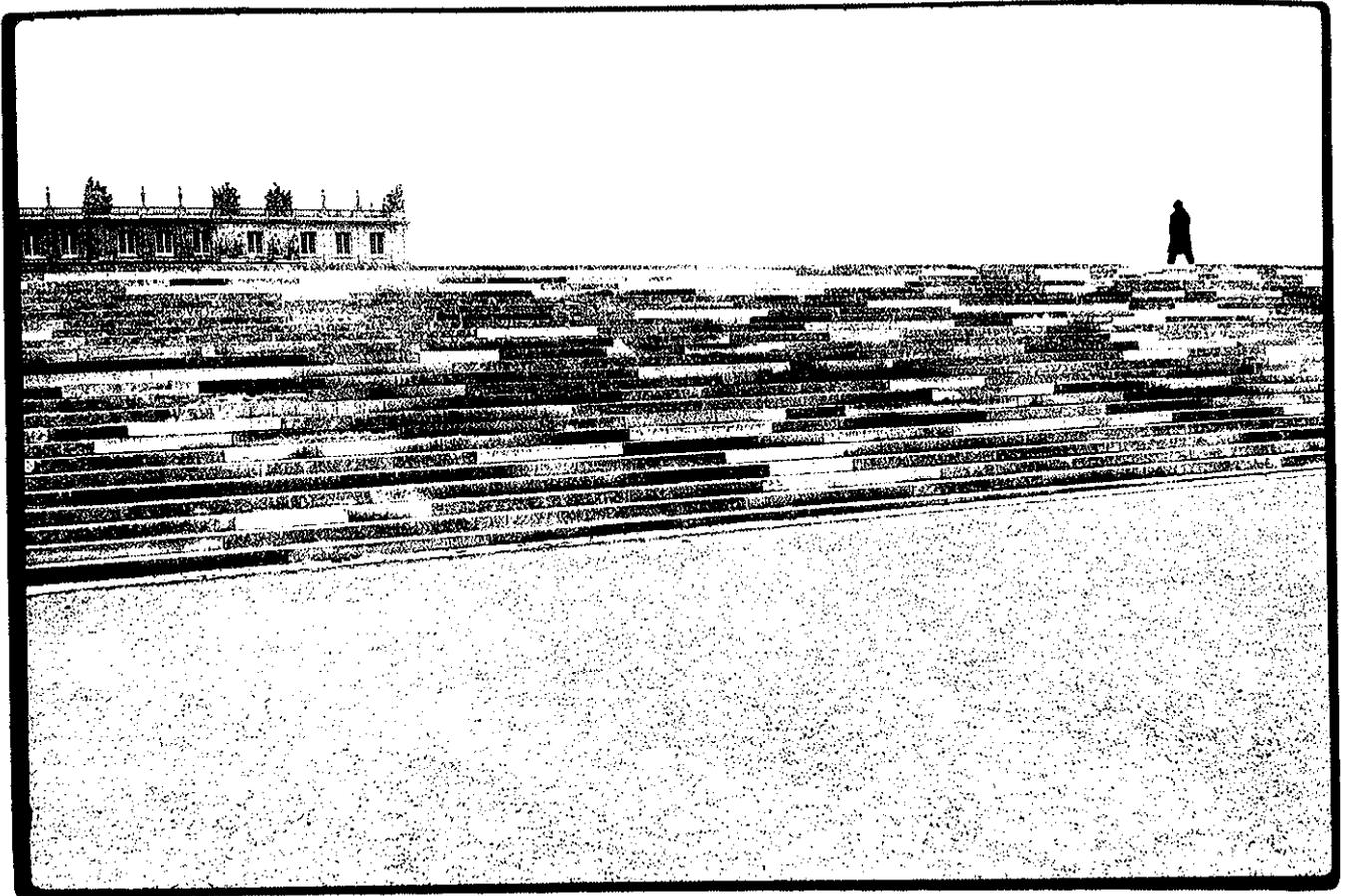


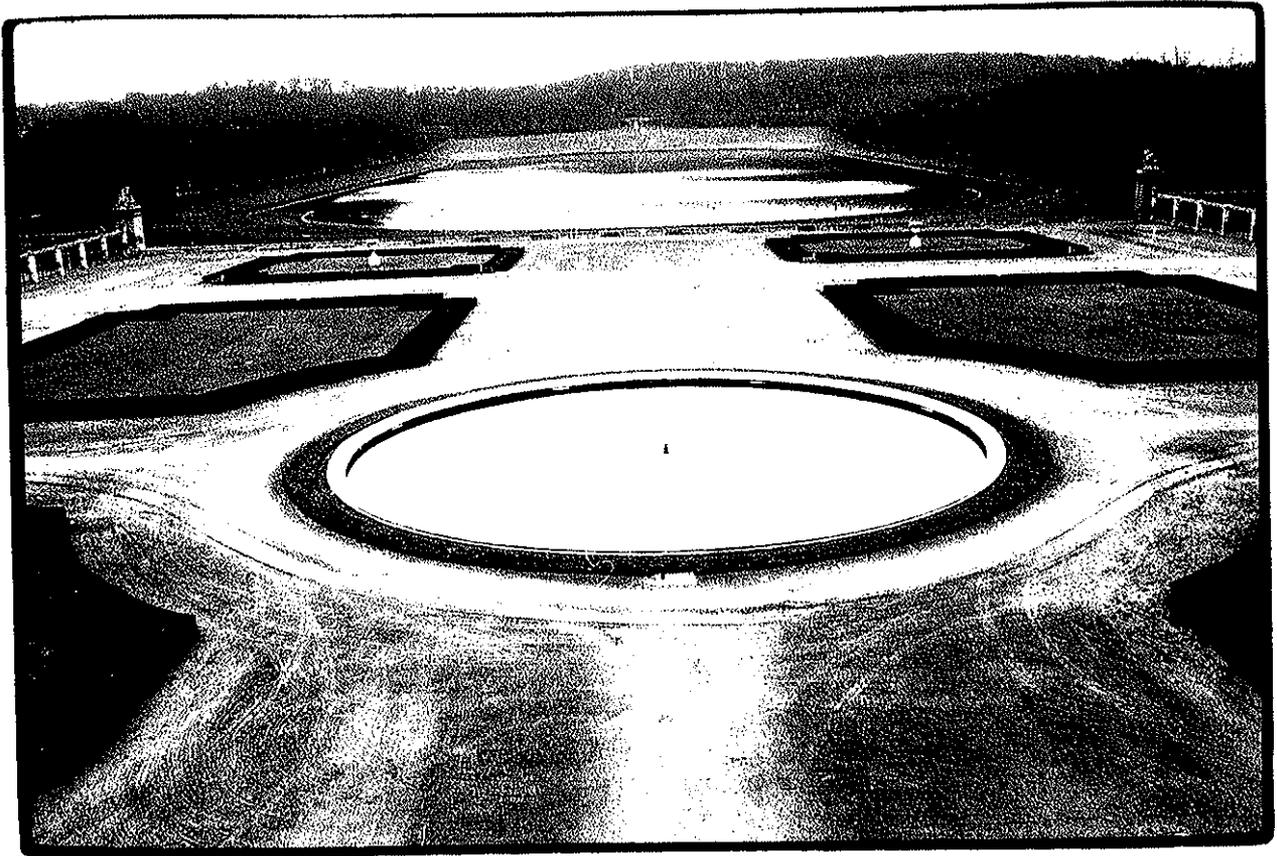












## O Ensino

O significado de transferir conhecimento se transformou muito, durante os anos, com a experiência de trabalho e os cursos ministrados. O conceito sobre a fotografia também mudou. As premissas iniciais do que ensinar e como, eram de um ponto de vista presente, de quem pouco sabia sobre a matéria e sobre o processo de aprendizagem. O impulso inicial de ensinar continha muito mais da tentativa de esclarecer para si próprio os conceitos do que a efetiva transmissão dos mesmos. Imaginávamos que diante de imagens que mostrassem como é a "realidade" o exercício da fotografia poderia conscientizar as pessoas. Inocência ou deslumbre por um pedaço ainda pequeno de sua abrangência ou de seu poder. Assim a própria fotografia fazia o papel do educador, nos ensinava a ver as coisas, prestar atenção nos espaços, nos movimentos, nas pessoas. A procura racional de colocar na imagem um conceito a priori já não funcionava, era preciso se submeter a sua operação que é tão específica. O conceito de técnica ainda era o de resolver um problema com alguma receita, não percebíamos que "as soluções" são resultado de acúmulo de conhecimento. A poética humana só aparece depois de uma longa batalha com os meios e consigo próprio, é preciso testar os procedimentos, analisar os resultados, sendo que nos processos visuais nem sempre se pode ter clareza imediata de onde se está errando. Revelação errada ou composição que não levou em conta o contraste da luz? A escolha de um tema ajuda ou não o aluno a se desenvolver? A matéria de ensino principal é sobre a fotografia ou o sobre o tema retratado? A linguagem e o conteúdo se misturam e são inseparáveis, como se pode encaminhar os princípios do ensinamento de uma nova linguagem para o aluno?

Os cursos ministrados no início do Departamento de Fotografia do Biênio da Escola Politécnica tinham como objetivo "conscientizar" o aluno de engenharia. Era uma questão polêmica, pois a forma de introduzir o aprendizado

supunha que ao fotografar um tema como a periferia da cidade, o aluno, colocado em contato com uma outra realidade que não a sua, poderia mudar o seu modo de pensar. Claro que eram introduzidas as questões básicas para operação do filme, do papel fotográfico e da câmera, mas as questões essenciais da manipulação da linguagem da imagem, estavam muito longe de ser percebidas pelo grupo que queria ensinar. Alguns anos depois, discutindo essas questões com vários professores de fotografia, percebendo que a linguagem era tão ou mais importante do que o assunto a ser fotografado, o tema dado para o aluno passaria por uma mudança radical. Agora o fundamental seria a discussão da própria imagem, o tema principal a ser realizado: a Luz. Fotografar a luz, seja de forma subjetiva ou objetiva, constatou-se uma tarefa dúbia e muito difícil. Essa metodologia após o primeiro curso mostrou-se claramente sem saída, era também uma visão autoritária sobre a própria linguagem, tanto quanto impor o tema da periferia para todos os alunos. A fotografia não pode se realizar sem a Luz. Tornar o fator essencial da construção da imagem o único assunto da fotografia, poderia satisfazer uma discussão que estava em pauta: a desconstrução da linguagem; para que se pudesse revelar seu modo de operação, por outro lado suprimia-se todas as outras questões envolvidas no fazer fotográfico. Os autores sempre relacionaram-se com seus assuntos escolhidos de formas diversas; fotograficamente pode-se analisar a luz de cada um deles. Autores como Henry Cartier Bresson ou Werner Bischof tinham uma forma peculiar de resolver o branco e preto de suas cópias, eram suaves, as impressões em papel eram ricas em detalhes na baixa luz, pretos marcados, roupas escuras reveladas; as altas luzes também continham as nuvens desenhadas ou ainda os detalhes das casas pintadas de branco ao sol. Anos mais tarde, na década de 70, introduz-se de forma vigorosa o aumento de contraste nas cópias, os pretos chapados, as altas luzes sem detalhes. Não se pode generalizar, os trabalhos têm de ser avaliados individualmente, mas a luz da imagem é um determinante dos significados, sobre o qual a história da

fotografia nunca se debruçou, pela falta de uma metodologia que só poderia ser sistematizada através de estudos em conjunto entre historiadores e a experiência dos fotógrafos autores que conhecem a manipulação dos materiais.

Um curso que visa a introdução de uma nova linguagem tem que abordar seus princípios, começando por criar um universo comum de referência entre quem ensina e aquele que pretende aprender. Expor durante mais tempo escurece o material fotográfico, subexposição torna a cópia mais clara, o aumento do tempo de revelação torna a matriz mais contrastada, essas afirmações contêm apenas dois dos conceitos primordiais da linguagem fotográfica para o iniciante, sendo que a decisão do momento de capturar a imagem não pode ser ensinada, apenas seu significado discutido com o aluno após o resultado fotográfico obtido. A projeção que as lentes organizam no plano focal precisa ser mostrada para que se possa pensar o desenho na imagem revelada. As questões de tempo de exposição ligadas à interpretação do movimento e do tempo, assim como a profundidade de campo ligada ao número de planos focados são outros dois fatores que alteram de forma radical os significados da imagem. A ordem de colocação dos conteúdos para o aluno precisa ser clara, e cada passo é um momento de síntese da linguagem que altera o entendimento. Ao mesmo tempo, todas essas informações só se validam caso estejam sendo discutidas a partir do trabalho prático do aluno; não tem sentido a informação sem a prática efetiva; o ensaio pessoal livre é hoje o grande parâmetro do professor para avaliar o caminho percorrido por quem está aprendendo. A partir do núcleo básico do processo, os conteúdos só devem ser colocados se o desenvolvimento aponta para uma nova necessidade. Fazer uma máscara de luz em uma ampliação acrescentando tempo em uma área da imagem para escurecer ou ainda retirando tempo para clarear precisa ser apontada como necessidade de quem está fazendo, e não de quem ensina. Diante de uma imagem onde o contraste e a densidade da ampliação estão de acordo com a vontade do autor, mas em que uma pequena parcela apresenta

por exemplo uma falta de detalhes no céu e precisa de uma exposição adicional, não pode ser exigida por quem está ensinando, mas sim ser um pedido de quem está aprendendo para quem está ensinando. As observações estéticas de como essa cópia final tem que ser finalizada precisam ser encaminhadas pelo professor, com a delicadeza suficiente para que não se criem regras estéticas, pois sabemos agora que na área expressiva as soluções têm que partir da poética do aluno e não de formatos pré fixados.

## O trabalho na FAU USP

A Escola Politécnica exigia um trabalho de graduação escrito, que fosse resultado de uma experiência prática. Durante o 5º ano realizei um estágio em uma firma de obras públicas em Santo André, chamada Sortino . O trabalho consistia em tentar montar uma base de estudos, para que no futuro o setor pudesse acompanhar os prazos e o desenvolvimento econômico de todos os serviços prestados pela empresa. O trabalho de graduação teve como tema a aplicação dos sistemas de PERT e GANT no acompanhamento de obras públicas como: ruas, guias, sarjetas, bocas de lobo, canalizações de córregos, etc. Ao término do curso, com o pedido de demissão, me dirigi para uma viagem de três meses ao Peru (janeiro a março) e Amazônia (julho a setembro), no intervalo entre as duas viagens o grupo de alunos de engenharia que continuava organizando do DEFOBI, resolveu abrir cursos para os alunos da USP. Durante o desenvolvimento do segundo curso básico fui convidado por Samuel Queiroz e contratado por Cristiano Mascaro, em 1976, para responder pelo atendimento em fotografia junto aos alunos do Laboratório de Recursos Áudio Visuais. O trabalho na Faculdade de Arquitetura da USP foi o primeiro emprego na área de fotografia, após terminar a engenharia de Produção.

A atividade desenvolvida de 1976 a 1980 foi a responsável pela minha formação na área de fotografia. A FAU USP dispunha de livros técnicos e de autores, possuía dois laboratórios em fase de montagem, equipamentos fotográficos de médio e grande formato (4x5 polegadas). Minha responsabilidade era organizar e dar atendimento ao uso do laboratório de alunos e criar cursos livres para a graduação. Alguns meses depois Raul Garcez e Sérgio Burgi, se tornaram funcionários, e é com essa companhia que o laboratório passa a desenvolver uma série de atividades, que só foram possíveis pela condição que a Faculdade de Arquitetura dispunha. excelentes equipamentos, espaço para que os alunos desenvolvessem trabalhos, um segundo laboratório de produção

para servir aos professores e a escola. Estávamos interessados no desenvolvimento da linguagem e da pesquisa fotográfica. Convidados especialistas da área de fotografia e de ensino, foram criados cursos livres nas férias, para os profissionais que trabalhavam no laboratório; sobre sistemas de tons (José Deboni), processos antigos e alternativos (João Sócrates), debates sobre ensino.

Em paralelo, desenvolvia-se uma pesquisa dos materiais fotográficos, dispunha-se de densitômetro no Laboratório de Recursos Gráficos e assim todos os desenhos de curva de contraste dos filmes de tom contínuo que se utilizava na época, foram sendo feitos. A investigação das curvas de resposta dos papéis fotográficos receberam a mesma atenção, além do preparo das soluções de lavagem e eliminação de hipossulfito de sódio e viragens para papéis fotográficos visando o uso de arquivo e a longa permanência dos materiais. Aconteciam duas coisas muito importantes: em primeiro lugar o desenvolvimento de ensaios pessoais de todos os fotógrafos que trabalhavam no laboratório, e em segundo o surgimento de cursos extra curriculares oferecidos aos alunos da graduação na Arquitetura. Essas duas atividades se completavam, gerando temas de pesquisa e o conhecimento de que necessitávamos para desenvolver os ensaios pessoais e que podíamos compartilhar, ao mesmo tempo, com os alunos. Em 1980, o laboratório oferecia para 90 alunos, três cursos extra curriculares e um sistema de atendimento a todos os alunos que faziam fotografia, com bibliografia disponível e resumos de trabalhos de autores importantes em projeções em 35 mm. Diante de uma produção rica se fez necessário propor exposições dos trabalhos de fotografia, o que acabou gerando as mostras anuais de alunos, professores e funcionários. Posso afirmar que o ambiente criado dentro do Laboratório de Recursos Áudio Visuais foi o grande responsável pelos critérios básicos de funcionamento de uma instituição universitária que pensava a fotografia, não apenas como complemento da graduação, mas como linguagem autônoma.

## Amazonas 1975

Este é o ensaio onde uma nova e grande mudança na linguagem fotográfica começa a ocorrer. Ao mesmo tempo que se estabelece a preocupação com a documentação social, o resultado das imagens mostra que é com a própria linguagem que o trabalho tem seu maior compromisso. Após quase três meses de fotografias em campo, viajando pelo rio Amazonas, ficando em cidades pequenas como Itacoatiara e Urucurituba, subindo o rio Madeira foram gerados mais de 60 rolos de filmes; as experiências anteriores mostraram que os filmes deveriam ser revelados um a um, observando os resultados de contraste, para depois tomar a decisão dos processamentos seguintes. Adotando este cuidado, percebe-se que as anotações realizadas em cada filme, durante a viagem, do tipo de luz e de lugar, geram revelações diferenciadas para cada filme batido. Os lotes de negativos passam a ser processados em um novo papel, denominado Ektalure da marca Kodak, o qual produzia cópias mais suaves e de contraste menor. Os registros das sombras deixam de ser tão duros, a alta luz transcrita no papel também é mais delicada. Outra poética está sendo procurada, uma interpretação da luz que não seja nem a européia de inverno nem a dos altiplanos peruanos.

Contratado para ser o responsável pelo laboratório de alunos da FAU USP e conhecendo o poeta Milton Hatoun e as fotógrafas Sônia Lorenz e Isabel Gouveia, elabora-se uma exposição com poesias e imagens que ocupa em 1976 o Salão Caramelo da FAU. Professores da Faculdade de Arquitetura observando o conjunto da mostra sugerem a edição de um livro; e através de Renina Katz o papel para impressão é conseguido junto a Klabin.

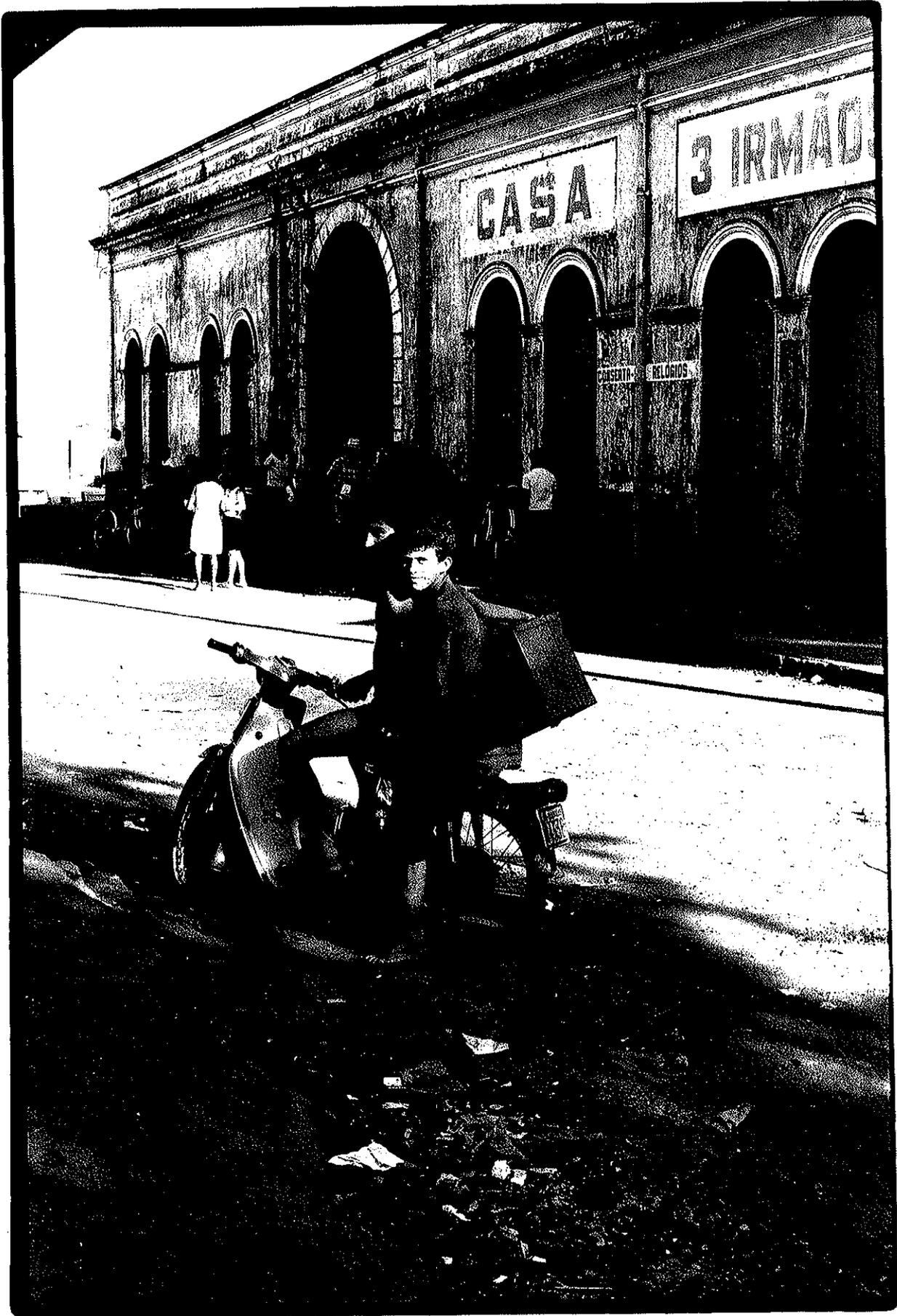
Neste período começa uma etapa de trabalho que será relevante em todos os novos momentos da fotografia de autor: o conhecimento da passagem das imagens para o papel impresso através da técnica de off-set. Buscar o domínio da linguagem da imagem reticulada era tão vasto quanto a fotografia

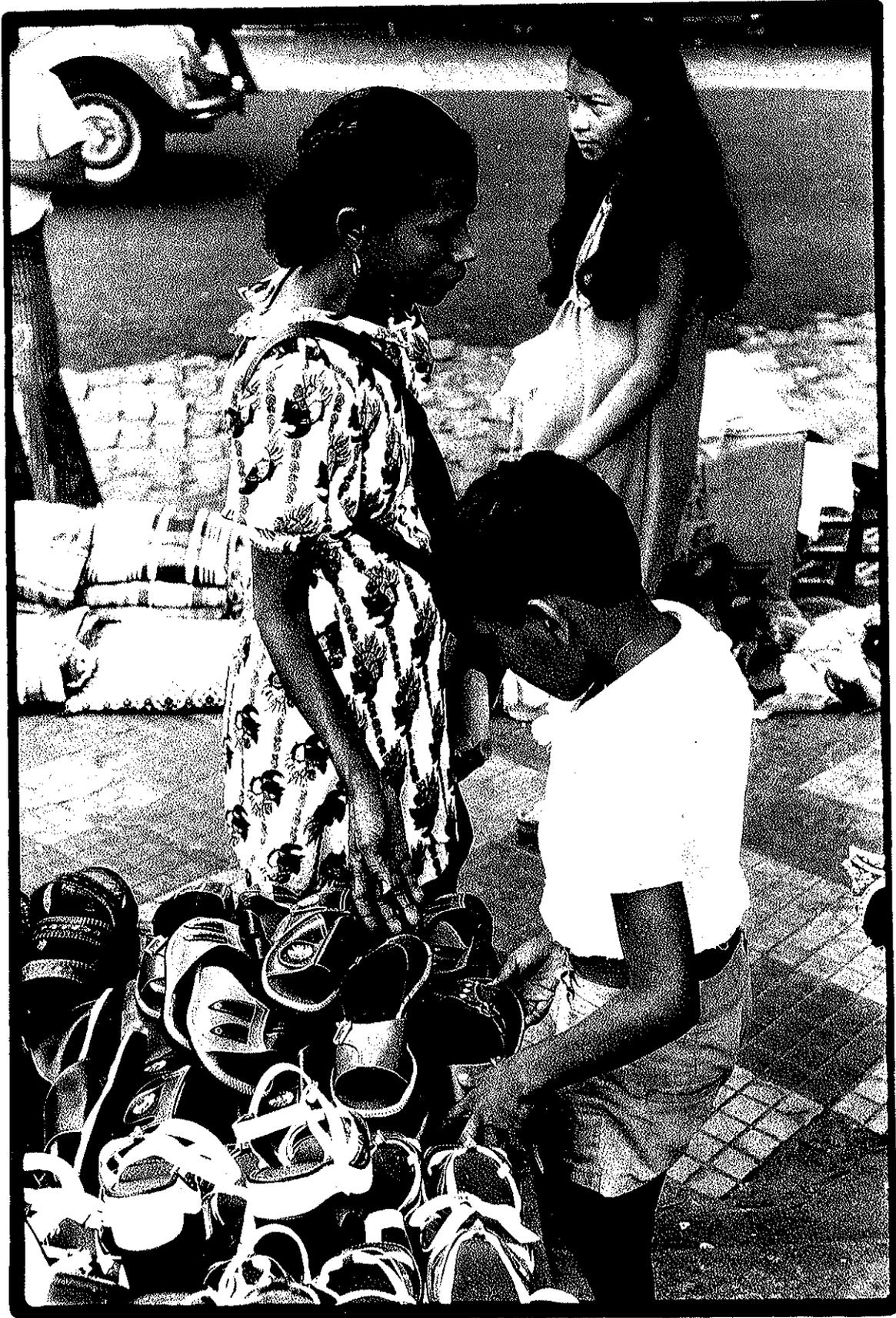
parecia ser, e isso iria mudar a própria questão fotográfica e a visão sobre todos os efeitos a que as reproduções de obras de arte e da própria fotografia estavam sujeitos.

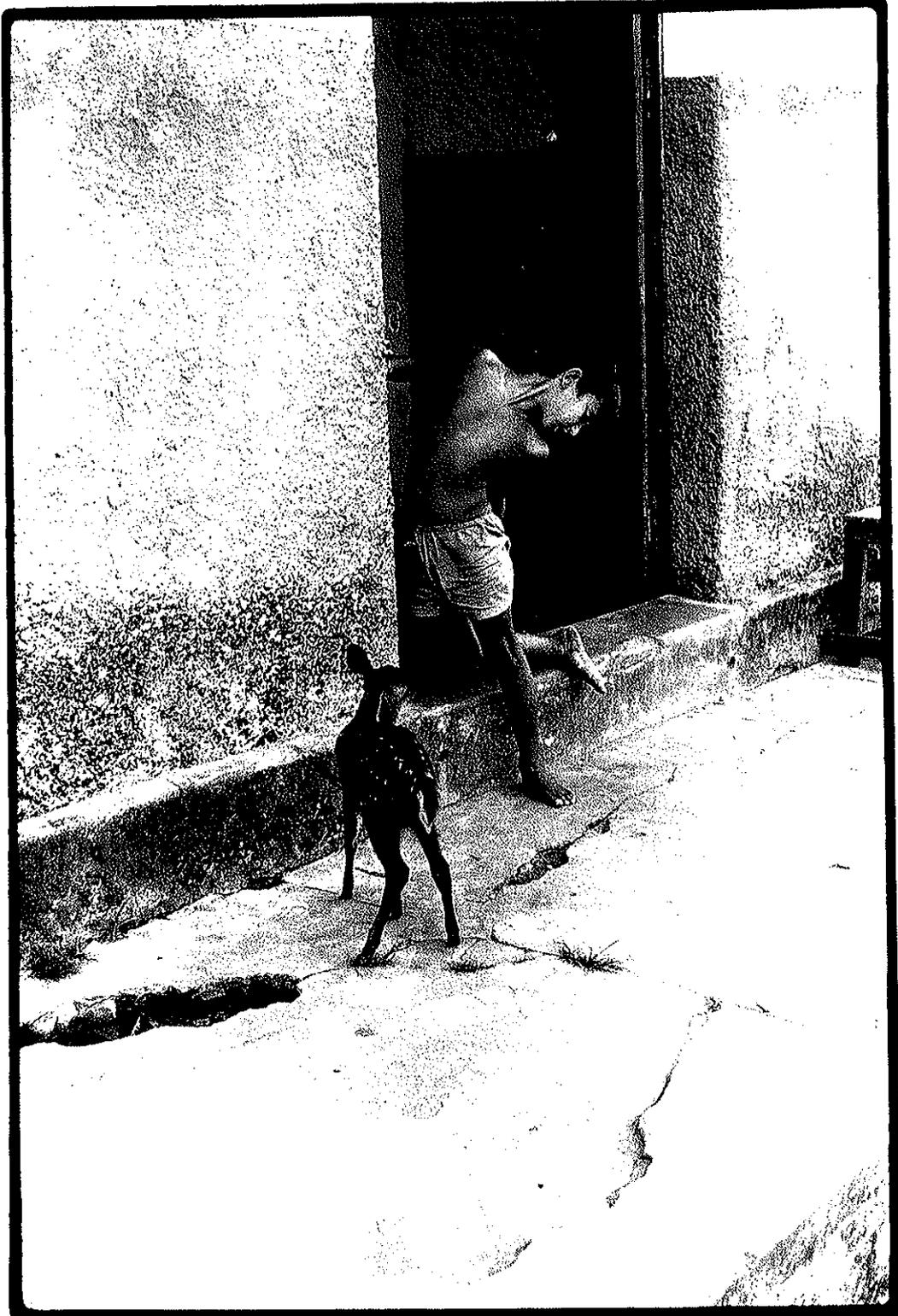
O livro "Amazonas" foi uma grande decepção enquanto resultado gráfico; a transcrição para a impressão teve os fotolitos confeccionados por um fornecedor e o livro rodado em uma máquina de um segundo fornecedor, não se estabeleceram os compromissos técnicos entre as duas partes. Um novo objetivo se impunha: o de controlar esse novo meio. Ingenuamente avaliada naquele momento, a tarefa era muito mais difícil, por depender de inúmeros fatores, que só poderiam ser controlados caso fotolitos, máquinas de impressão e provas de referência pudessem estar sob o controle de alguém que conhecesse profundamente o ofício.

Anos mais tarde, em meados de 1981, tive a oportunidade de acompanhar um trabalho encomendado pela Sadia, e a experiência de Joseph Brunner, dono das Gráficas Brunner era naquele momento a melhor escola prática que se poderia encontrar. Convivemos diante das máquinas durante mais de 7 anos. Brunner tinha elaborado uma nova ordem de impressão e uma escala própria de tintas, em função de uma resposta diferenciada da representação das cores. Ele afirmava que a luz tropical, abaixo da linha do equador, tinha um espectro diverso das luzes européias, os amarelos emitidos pelas folhagens das florestas necessitavam de cores mais quentes, por esse motivo foram solicitadas alterações das cores ao fabricante. Brunner construiu uma representação gráfica numérica das luminosidades dos originais e das densidades de impressão e elaborou um modelo para corrigir os desvios das porcentagens de reticulado dos filmes de fotolito em função de resultados que perseguia. A ordem de impressão das tintas começava pelo preto, passando pelo magenta, cian e por último o amarelo. Estava diante dos problemas que mais me interessavam, e ainda hoje os conceitos que permearam a atividade de acompanhamento gráfico permanecem, arraigados ao trabalho, indo e voltando. O determinante na

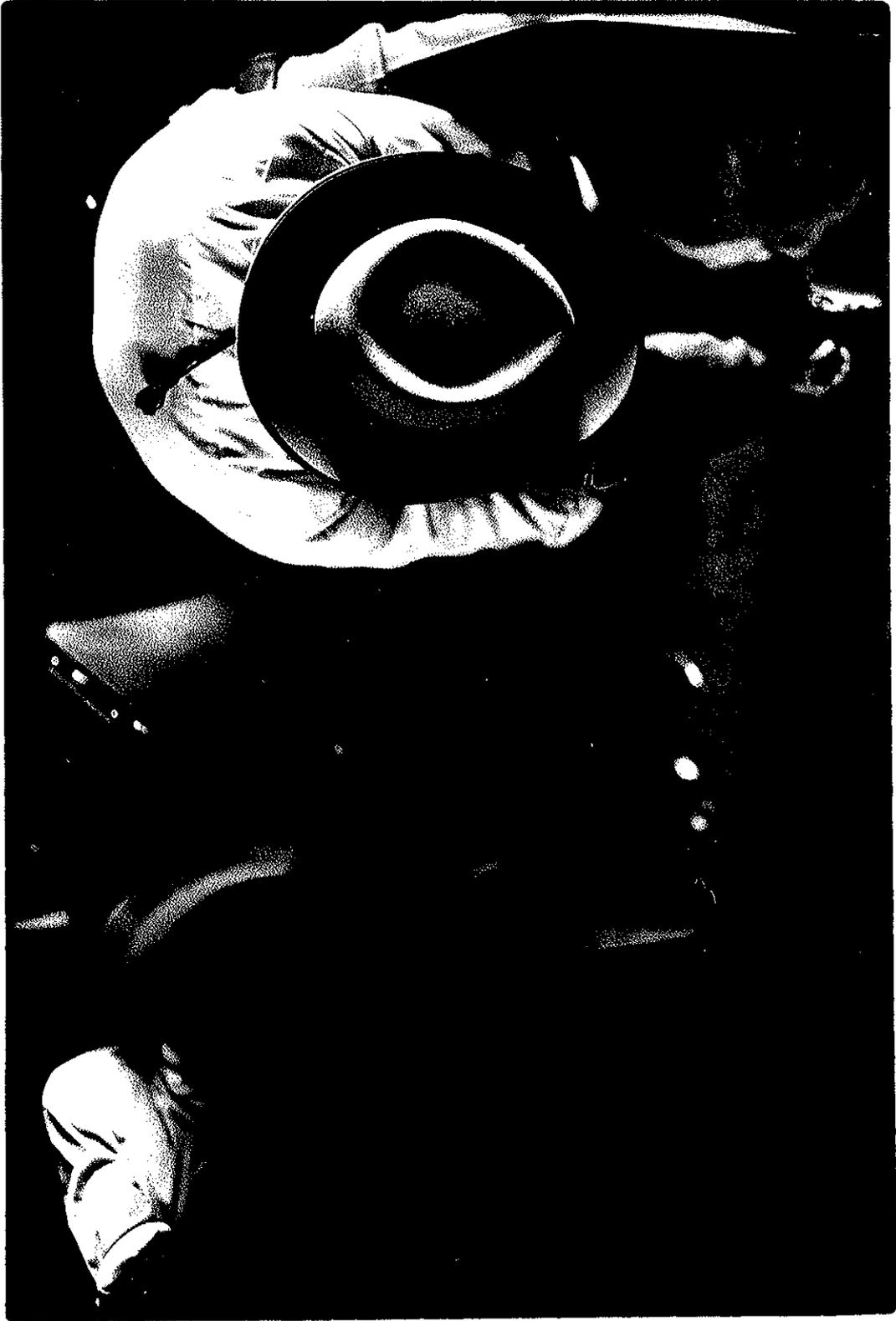
relação entre o original e a impressão é a matriz (o fotolito) e a relação entre a reprodução de qualquer imagem e a imagem a ser reproduzida é muito semelhante àquela relação construída entre a visualização da cena e da fotografia final através do negativo. São curvas de densidade, são diagramas possíveis de cor que dão os limites possíveis de resultados que se pode obter com o processo. A escolha que Brunner fez das cores básicas da impressão mudaram o sentido gráfico possível, agora tinha clareza de que as impressões são obras de autores sejam eles artesãos ou artistas.







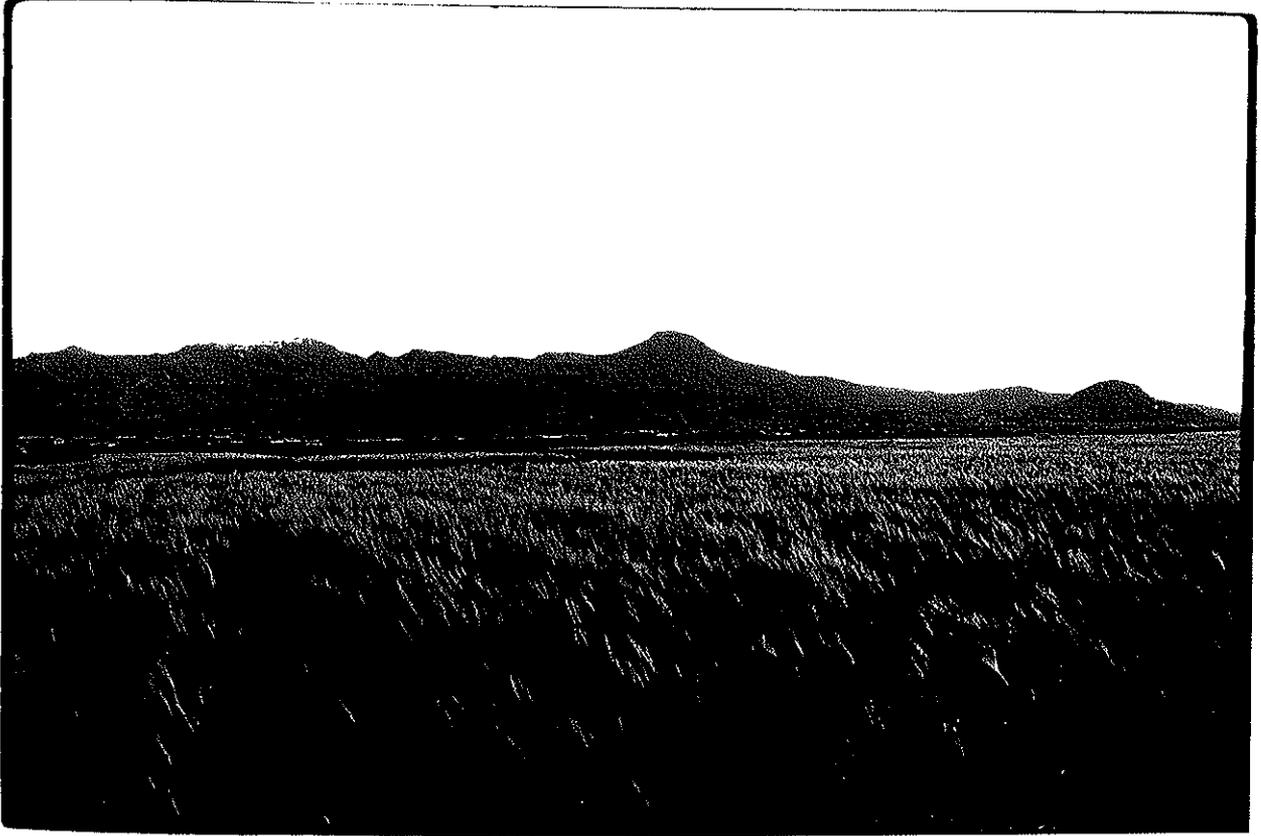


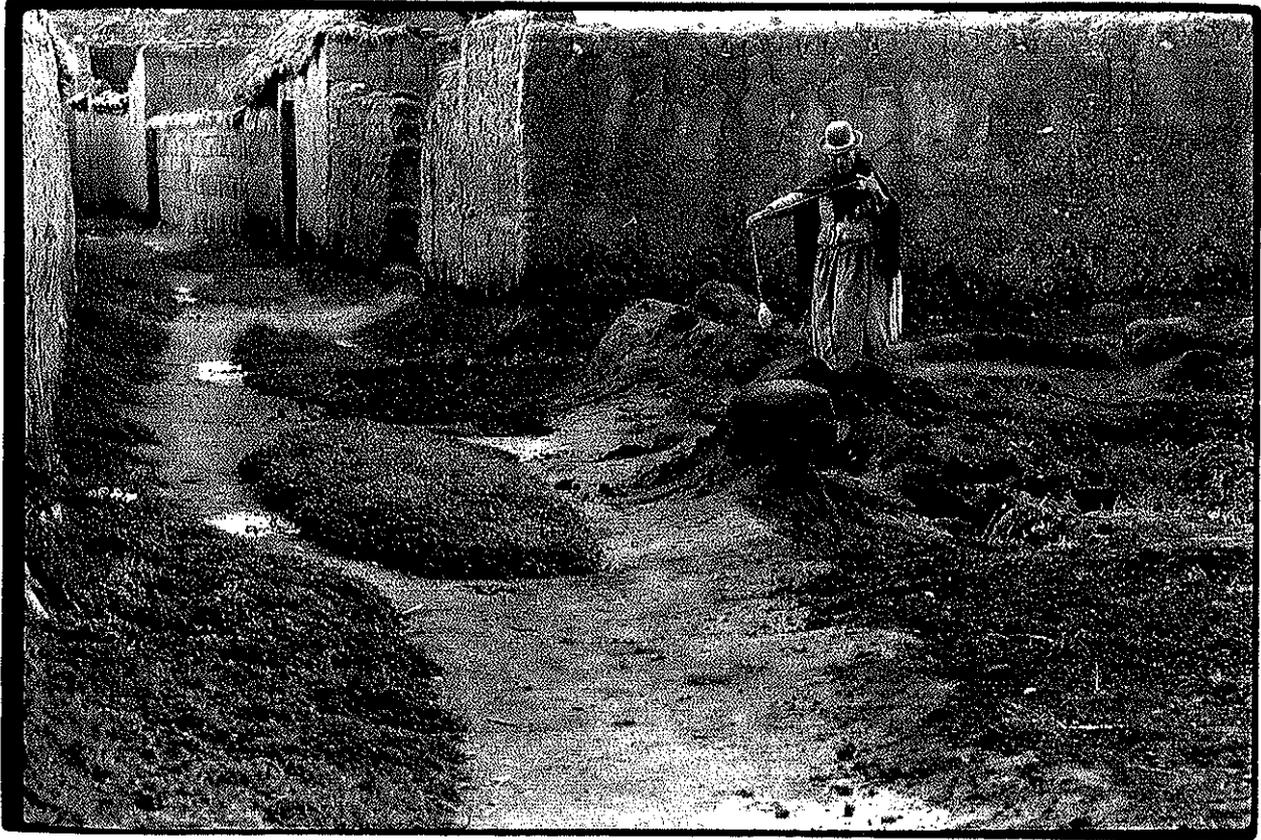


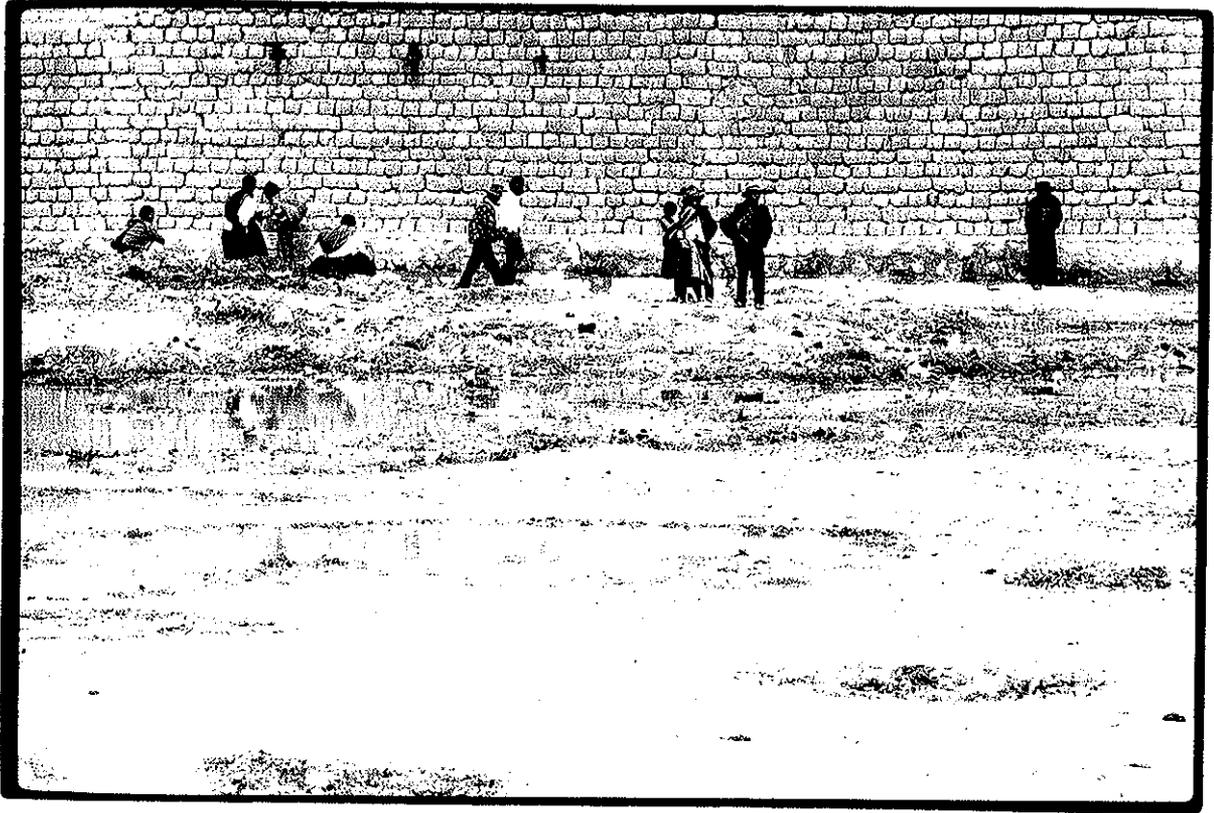


Perú 1975

Perú 1975









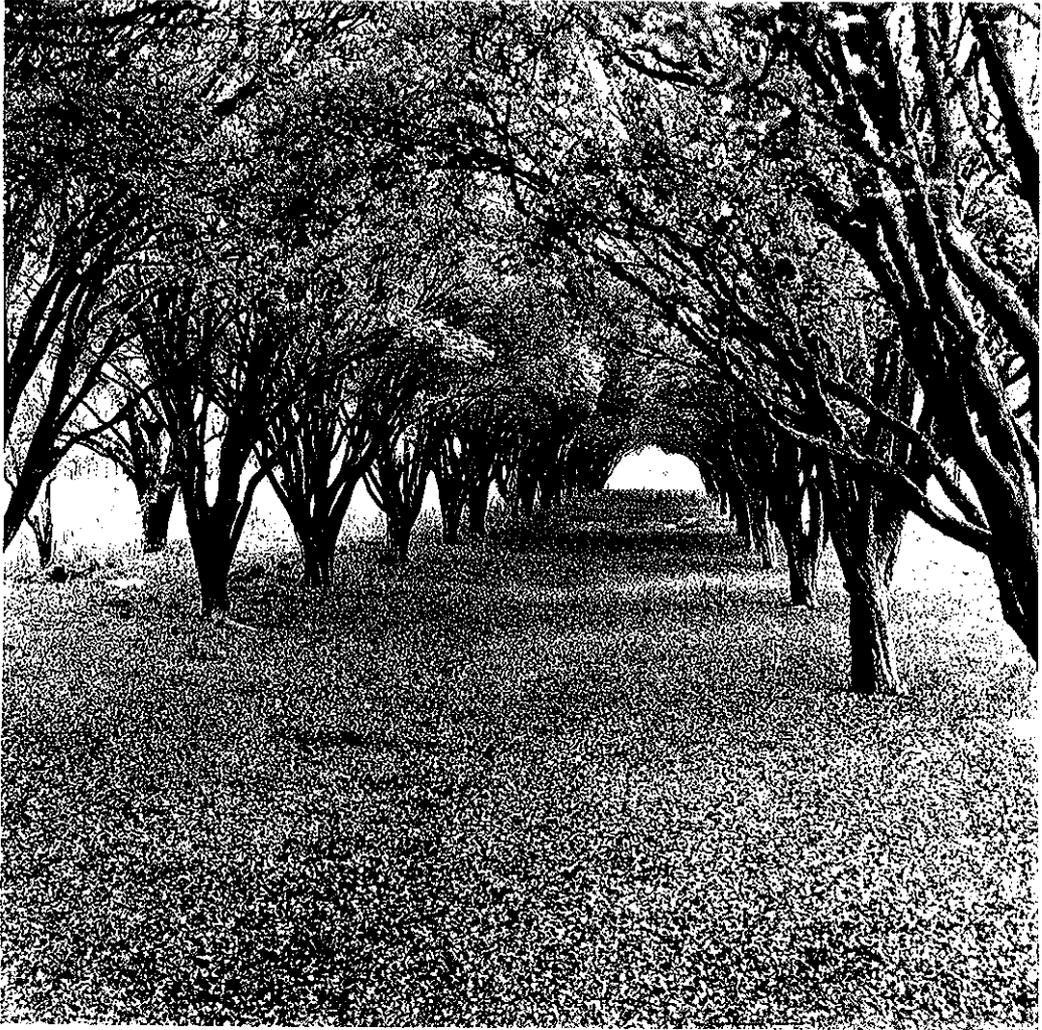






## Mumbuca 1977

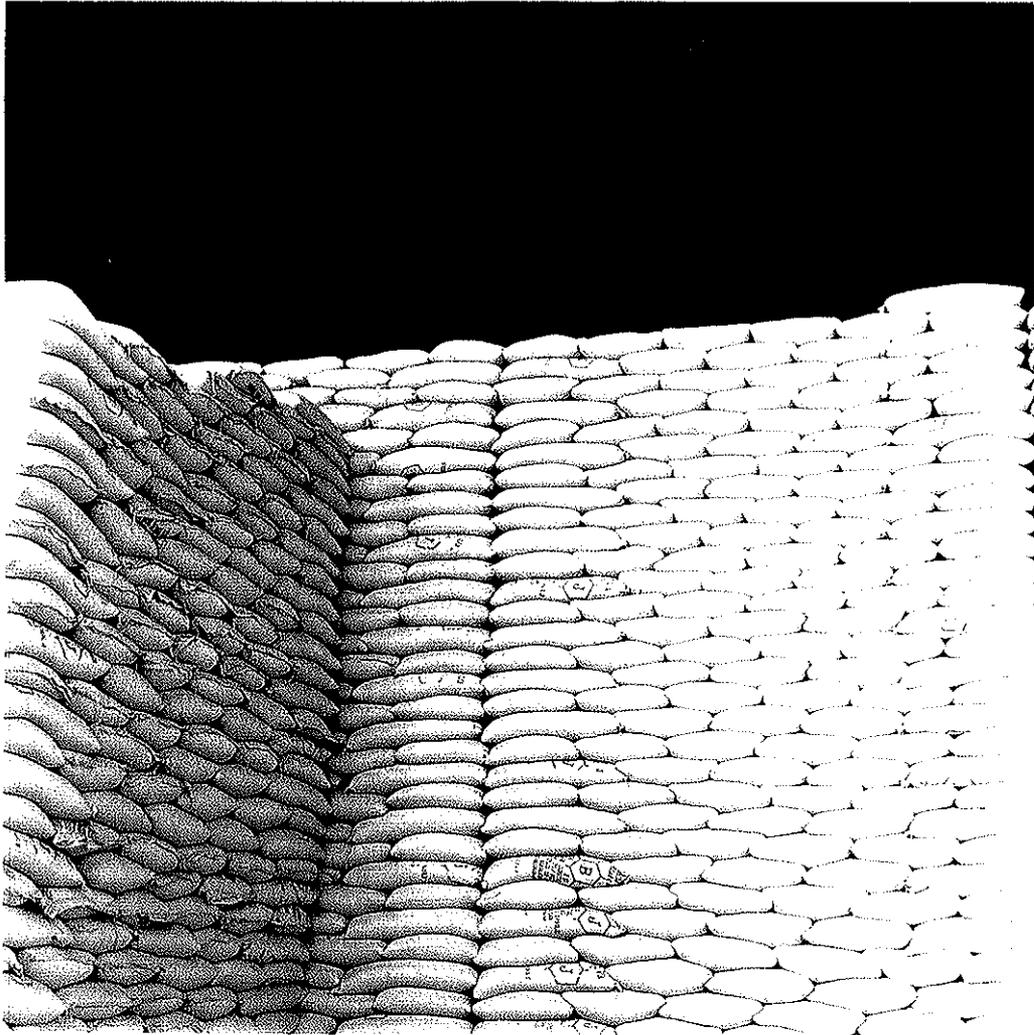
Este é o trabalho em que os primeiros dez negativos de formato 120 são realizados, na região de Piracicaba no estado de São Paulo, onde parte de minha família materna viveu. Sua síntese vem aqui descrita após o ensaio sobre o bairro, mas ele contém o verdadeiro início da transformação da linguagem: a fotografia sendo feita com médio formato. Edições desse ensaio foram mostrada em diversas exposições, e a "documentação" continuou sendo realizadas nos anos seguintes, até os dias de hoje. Partindo de um tema, e de um lugar que conhecia desde a infância, onde grandes encontros familiares foram realizados, o começo pretendia ser uma simples recuperação de memórias visuais. As imagens em cada etapa de tempo se mostraram como marcas de mudanças. Cópias de prova têm sido refeitas e constata a cada passo a importância dessas imagens nos diferentes trabalhos que foram sendo desenvolvidos. Disse a certa altura que trabalhos fotográficos nascem de "imagens - mães", por se tratarem-se de matrizes que desencadeiam o aparecimento de outras, são raciocínios visuais que se colocam de forma não linear, sintéticas, essas imagens exprimem o resultado de uma procura exaustiva. Muitas das ampliações foram feitas em papel Ektalure H, outras em Gallery, as últimas em Multigrade Warm Tone; em grande parte dessas imagens o uso de pincel com rebaixadores pode ser apontado, e vários tipos de viragens testadas, mostrando que a imagem final precisa da compreensão do fazer integral da fotografia para que o autor possa "pensar" seu projeto no momento da decisão da captura. O trabalho de Mumbuca funciona como um elo de tempo e laboratório de ensaios, cada conjunto de fotos realizado a intervalos que variam de 2 a 3 anos acaba propondo mudanças na forma de ver a paisagem, a arquitetura, a fotografia. O tema disciplina apenas o compromisso de continuar exercendo a atividade fotográfica.















**Mumbuca 1999**











## O Bairro de periferia 1979 - 1980

Os trabalhos extensos caracterizam-se pelo tempo, ou pela síntese e intensidade de sua transformação no caminho de um autor. Comparação feita com a literatura, seria o mesmo que a proposição deste trabalho fosse de construir um romance. O ensaio "Amazônia" tinha se caracterizado na edição pelas estórias curtas, cada uma sobre um trecho da viagem; em 1979 a região de vila Renato e jardim Elba foi escolhida para uma experiência a longo prazo.

O objetivo era entrar no universo da região de periferia, e ao mesmo tempo concretizar uma mudança de metodologia em relação aos processos de exposição e revelação dos filmes. Fazia parte do projeto o uso de negativos em câmera de formato médio 6x6 cm, procurando definir um novo modelo para as diferentes situações de luz encontradas em campo: uma revelação para cenas de sol com sombras, outra para os dias nublados, outra ainda para os interiores das casas. O procedimento no bairro, após os primeiros filmes, foi o de oferecer um serviço de retratos para os moradores e assim ter um solução harmoniosa de convívio com as pessoas. A compra de retratos era considerada normal pela população, enquanto que um fotógrafo "documentando" o bairro era uma posição mais difícil de ser entendida. O primeiro retrato vendido, foi o mais complicado, pois a idéia é que eles fossem em preto e branco sendo que a maioria das imagens consumidas eram a cores. Com a primeira encomenda feita por dois ajudantes de pedreiro, em uma das ruas do Jardim Elba, e com a imagem ampliada 24x30 cm servindo de mostruário, as fotografias começaram a ser vendidas com facilidade. Pouco a pouco algumas famílias foram pedindo retratos, e com o passar do tempo ficaram clientes e iam fazendo novas encomendas: a família na sala, o avô sentado, os filhos e a televisão, o casal no quarto, o casamento refeito, os amigos no bar. As imagens eram processadas, ampliadas, entregues e cobradas na semana seguinte. Certas famílias foram fotografadas até 15 vezes. Os vizinhos mostravam para os amigos, e ao invés

de ir uma vez por semana, algumas encomendas tiveram que ser feitas nos sábados e domingos. Durante dois anos, mais de 2000 imagens foram feitas e aproveitando a liberdade de ação conquistada o trabalho se estendeu da área de alvenaria para a favela de vila Renato, documentando os espaços internos das casas e a paisagem das ruas e vielas. Ao final dos dois anos de trabalho, foi realizada uma seleção de 100 imagens, ampliadas em 50x60 cm, coladas em um suporte de papel rígido; e em um domingo pela manhã uma estrutura de cabos de aço foi esticada em um terreno baldio no Jardim Elba: a exposição estava pronta para os moradores. O domingo foi documentado em 35 mm e dois meses depois o trabalho em sua íntegra foi mostrado no salão Caramelo da FAU USP.

## A Divisão de Iconografia e Museus

O trabalho na prefeitura de São Paulo tinha como proposta tornar acessível ao público um acervo histórico de imagens da cidade a partir de 1860. Contando com 120.000 fotografias, como originais em vidro, documentações importantes da década de 40, cópias em papel de Gaensly, o projeto formulado pela equipe tinha como objetivo separar os negativos pela suas características, criar um arquivo de preservação, ter cópias de consulta devidamente classificadas e gerar um espaço para exposições. Para que tudo isso fosse possível era necessário construir: um arquivo que pudesse receber o acervo e um laboratório que processasse o material copiado para longa permanência.

Os espaços museológicos eram resultados de estudos de uma equipe multidisciplinar que trabalhava em conjunto: fotógrafos, historiadores, biblioteconomistas, técnicos. Ricardo Tilkian, Michael Robert Alves de Lima, Ricardo Mendes, eram algumas das pessoas responsáveis não só pelos estudos de preservação como também pelo cruzamento das informações com outros acervos. Foram estudadas as normas internacionais de arquivamento, os modelos de indexação de imagens, os materiais disponíveis de guarda, as condições em que estavam as matrizes no acervo. Com base nesse estudo elaborou-se um pré-projeto. Alguns meses depois o projeto "Museu da Cidade" final foi concluído, com as especificações de arquivamento, desenho dos laboratórios e área climatizada, e um protocolo de manipulação e uso das imagens redigido pela equipe. Entre todos os trabalhos de que já participei, esse tem o significado mais amplo do que significa trabalhar em equipe; só com esse conjunto de pessoas é que foi possível em tão pouco tempo elaborar o grande volume de informações que foi reunida. Foi também, do ponto de vista da formação profissional, o momento em que uma etapa do círculo de estudos era concluído.

Hoje pode-se avaliar que, partindo da necessidade de expressão, tentando ensinar a técnica básica da fotografia, percebendo como uma instituição como a Faculdade de Arquitetura da USP pode usar a imagem como linguagem, e ainda após a pesquisa dos materiais, a Divisão de Iconografia fecha um núcleo de conhecimento, que consiste em pensar na manutenção da fotografia enquanto acervo cultural e a discute como meio amplo de uso humano.

## O livro: A Interpretação da Luz

Ao invés de discorrer sobre os anos da experiência com a reprodução da obra de arte e o sistema de zonas na fotografia, o prefácio do livro consegue sintetizar as principais preocupações que cercaram um grupo de fotógrafos envolvidos com o aprendizado dos limites da gravação da luz pela fotografia e sua reprodutibilidade. É a partir desse momento do trabalho, que novos parâmetros técnicos e de linguagem são introduzidos, que os horizontes da imagem se ampliam.

### Prefácio

Este livro é resultado do conhecimento e prática acumulados no trabalho conjunto com Raul Garcez Pereira, no período compreendido entre 1975 e 1987. A sua idéia inicial surgiu com a proposta de sistematizar a experiência profissional desenvolvida na documentação do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, durante os anos em que trabalhamos no Laboratório de Recursos Audiovisuais da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Convidados por aquela em 1980, pelo então diretor Fábio Magalhães, e em companhia do fotógrafo Michael Robert Alves de Lima, preparamos um modelo para estudar as possibilidades de representar fotograficamente, e em preto-e-branco, as pinturas a óleo. O primeiro passo consistiu em produzir várias escalas de tons de cinza e em seguida uma série de fotografias de uma mesma pintura, sendo cada imagem associada a uma das escalas. As discussões centralizaram-se em dois pontos distintos: o uso das fotografias e a representação fotográfica possível. Mais escuro, mais claro? Contrastar ou suavizar? Ter o registro das sombras, ou nas altas luzes da obra? Perguntas que, respondidas, serviriam então para criar o que chamamos de primeiro "padrão", posto em prática no ano de 1980 e que

nunca parou de ser questionado e transformado. Empreendíamos, de fato, uma "infindável" revisão de critérios e propostas de novos procedimentos para a pesquisa da representação fotográfica e de seus usos pela Pinacoteca.

A verdadeira raiz deste livro, no entanto, não está no campo técnico, como poderia parecer, mas no que mais nos toca como fotógrafos: a questão da expressão, mais particularmente a questão da interpretação da luz. Contratados pela FAU-USP, eu em 1976 e Raul em 1977, abriu-se a possibilidade de pesquisa com os materiais fotossensíveis. Naquela época iniciamos a busca de uma linguagem visual própria, onde a questão fundamental seria a interpretação da luz na qual o controle de tons e a sensitometria poderiam oferecer novos caminhos.

A nossa primeira reação a essas técnicas e informações foi a mesma que a da maioria dos fotógrafos: o receio de restringir a própria criação, como se o uso de um modelo pudesse limitar a liberdade de criar imagens. Percebemos, com o passar do tempo, que essas informações só ampliavam nossas possibilidades de expressão. As técnicas habituais que nos ensinam têm por trás procedimentos nem sempre explicitados. Assim, "puxar" um filme, como nos é ensinado, não significa um aumento real da sensibilidade do material, mas basicamente um aumento de contraste. "Puxar" um filme resulta em uma imagem fotográfica quase sempre dura, contrastada. Existem outras soluções técnicas que nos permitem contornar esses resultados se eles forem indesejáveis, é preciso conhecer o conceito que está por trás da técnica. Não se devem aceitar receitas sem compreender a lógica com que foram formuladas. A revelação indicada pela bula amadora dos fabricantes nada mais é do que uma média para que na maioria dos casos ela "dê certo". Dar certo significa, neste caso, com uma luz média na cena, obter um contraste médio na cópia. Mas, afinal, como é construída essa média? É aquela que corresponde ao gosto da maioria das pessoas? Sim, talvez possam ser explicitados todos os critérios que levam à preferência por um resultado e não pelo outro. Os fabricantes de filmes

geram processos de produção a partir de pesquisas de opinião, produzindo filmes e papéis para atender às demandas assim identificadas. Objetivamente, as cores dos rostos caucasianos representados com um padrão de cor científico seriam muito mais esverdeadas do que as cores róseas que observamos nas fotografias. Isto está diretamente ligado à aceitação das representações que imaginamos serem as melhores de nós mesmos.

Tudo isso foi dito para afirmar que é pura ingenuidade supor que se restringe a criação com o aumento de informação. Pelo contrário, ela pode libertar-nos dos métodos padronizados, dando-nos liberdade de opção em qualquer instante da criação. Por outro lado, somos levados a crer que existe um "segredo" na maneira de fotografar uma cena. Esse segredo parece ser propriedade do fotógrafo e não um método que pode ser transferido de quem sabe para quem quer aprender. E na ausência desse conhecimento, quando uma fotografia de outro autor nos surpreende pela qualidade, nos vemos sem o instrumental para analisar e perceber qual foi a manipulação dos materiais que levou àquele resultado. Poder compreender essa manipulação a ponto de desenvolver o próprio sistema de trabalho, pesquisando os limites da gravação e do processamento da luz, é ir na direção do significado intrínseco da fotografia: a interpretação da luz. Quais as luzes que vemos, ou que não vemos mas que podem ser representadas? E de que maneira? Antes de mais nada, este livro é uma sistematização didática de um método para transformar a luz existente em registros fotográficos, aumentando consideravelmente as possibilidades de escolha e interpretação na linguagem fotográfica.

Ao revisar todo o material escrito, percebi que o assunto do controle de tons era por demais extenso. Considerei a importância de vários aspectos que poderiam ser aprofundados, como as questões sensiométricas, a compreensão do comportamento dos materiais fotossensíveis (através de sua representação gráfica), as técnicas específicas na reprodução de obras de arte, mas considerei, sobretudo, o precário acesso que o fotógrafo tem em geral ao

conhecimento do controle de tons. Optei, por fim, pelo caminho de tornar acessível, neste primeiro volume, o método básico. Percebi também a oportunidade e o interesse de editar um série que abordasse questões técnicas da criação e revelasse o procedimento fotográfico de alguns autores.

Apresentamos, assim, o primeiro título desta série. Seu primeiro capítulo traz uma denominação universal, embora às vezes simplificada, os conceitos fundamentais para operar o controle de tons e encerra-se com um exercício-chave sobre o processo Polaroid. O capítulo seguinte contém uma revisão de todos os procedimentos normativos que o fotógrafo deve realizar para controlar seu processo negativo-positivo. O terceiro apresenta o método propriamente dito. Por último, o capítulo sobre a preservação dos materiais fotográficos discute como preparar negativos e cópias para o arquivamento de longa permanência e levanta os problemas iniciais de conservação desses materiais, sempre visando obter dos materiais fotográficos sua máxima qualidade; essas questões geralmente não são levadas em conta por quem se inicia na fotografia, mas os efeitos de uma má conservação são muito sentidos por quem quer tirar uma nova cópia de um negativo antigo.

## O Mestrado

O trabalho foi apresentado em 1991 contendo duas propostas: em primeiro lugar um conjunto de imagens formando um ensaio de fotográfico com sentido próprio. Este ensaio é a síntese final da escolha de fotografias realizadas em cromo (transparências coloridas), 6x6cm, de janeiro de 1987 a agosto de 1990, com uma câmera Hasselblad, em viagens à natureza. Em segundo lugar é o planejamento de um livro, formato 30x30cm, com 180 páginas contendo 72 imagens com a mesma origem (completadas de 1990 a 1996). O livro tem com idéia principal a narrativa de uma viagem por duas pessoas, uma que fotografa e outra que escreve, levantando anotações e reflexões dos viajantes diante de suas percepções diante da natureza. A idéia do livro nasce da leitura da série específica de livros (*Canopus em Argos* da autora inglesa Doris Lessing) e se concretiza com o uso de trechos de textos de romances de diferentes autores. O conceito é criar uma viagem onde não importa somente o lugar, mas sim e basicamente a evolução da atitude do viajante diante do real.

A narrativa cria uma estrutura de percurso pela paisagem natural, utilizando-se de 23 textos de viajantes e romances de diferentes autores, entre outros Fernando Pessoa, Rainer Maria Rilke, Doris Lessing, Herman Hesse, Andrei Tarkovsky, Alfred Lasing. Nesse percurso, a interligação de textos e imagens faz o papel de expressar a reflexão e o deslumbramento do viajante, diante da Natureza.

O eixo que norteia o trabalho artístico determina uma viagem, na qual não importa somente o lugar, mas sobretudo a evolução da atitude do viajante diante do real. E é esta atitude que confere, à diversidade de imagens e textos, a unidade, dando a exposição a forma de percurso por uma imensa e única paisagem.

### *A estória do viajante*

A viagem já havia começado e os homens perceberam sua dimensão com o passar de suas vidas. O que era uma desconexa estadia em lugares diversos, transformou-se em uma única e grande viagem.

O fotógrafo e o escritor são dois viajantes, e o que os define como tal é a incansável disposição de andar, ver, registrar e voltar a caminhar. Buscam um caminho na paisagem que possa dar um retorno a eles próprios. Buscam informações, não estão provando teorias, exercitam sistematicamente o ato de perceber, cedendo às suas intuições.

A viagem que parece fácil não o é. Há momentos em que tudo se torna penoso e incompreensível, são necessários sacrifícios para poder ver a montanha de perto ou enxergar a paisagem sob os próprios pés, ou ainda subir encostas sem entender ao certo onde se irá chegar, mas os viajantes continuam animados pela vida que carregam e os cerca. Têm um compromisso consigo mesmo que é invisível aos olhos.











